

ХЖЖ 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)
Егор Рогалев (Санкт-Петербург)
Наталья Серкова (Москва)
Хаим Сокол (Москва)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Лондон)
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 Kistiakovskiy

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Egor Rogalev (Saint Petersburg)
Natalia Serkova (Moscow)
Haim Sokol (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (London)
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 «LiberumArbitrium», 2010 г.

Материал: Стекланный короб с внутренней подсветкой, имитация экрана монитора.

Фото - печать на виниловой самоклеящейся пленке (Oracal).

Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2019 г.

«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.

PUNK ЙОГА

КОМИКС
© ХЖОРАЛ.
2020



и призраки улетучиваются...

ПРОДОЛЖЕНИЕ
СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 112

Свобода как возможность

Для нынешнего молодого поколения «1990-е стали своего рода символом некой лихой свободы, на которую оно смотрит либо с завистью и вдохновением, либо с цинизмом людей, которые... уже успели вписаться в художественные институциональные реалии... За прошедшее десятилетие они... приспособились к многочисленным правилам и кодексам, которые стремятся к тому или иному типу ортодоксальности» (М. Калинина «Рабы воздуха»). Но раз свобода сегодня в таком дефиците, не значит ли это, что она — проблема, нуждающееся в обсуждении? И раз недостаток свободы задан институциональным порядком, не значит ли это, что проблема эта — в первую очередь социальная и политическая?

Отвечая на этот вопрос утвердительно, следует, однако, уточнить, что сегодня, в эпоху капиталистического реванша, политика неумолимо поглощается экономикой. Отсюда свобода реализует себя в борьбе «социального против поглощения себя рынком и превращения в товар того, что составляло часть жизненного мира. Эта борьба проявляет себя и в сопротивлении коммодификации публичных пространств и окружающей среды, и в защите социальных прав, и в спасении искусства от полного подчинения логике товара» (И. Будрайтскис, вступление к К. Поланьи «Политика веры и политика безверия»). Конечно, свобода как была, так и остается неотторжимой от личности — от ее права на свободную самореализацию, но раз при этом она неотторжима и от социальной и политической борьбы, то значит — неизбежно коллективна. Если перевести эту проблематику в область онтологии, то можно сказать, что свобода «молекулярна», что она предполагает «Единое», которое есть «бытие в связанности» (Г. Преображенский «Молекулярный образ свободы»). Как раз на этом принципе связанности основан один из материалов настоящего номера: подобно лоскутному одеялу, в нем «сшиты вместе шесть независимых текстов, шесть точек входа в практики и теории освобождения» (и н и ч е г о д е л а т ь «Мир без труда: свобода от экономического рабства»). Ответом на эти практики и теории стал маневр рыночной системы искусства: она утверждает, «что творческое начало присутствует в каждом человеке, даже если оно проявляется исключительно в коллективном творчестве», и в то же время настаивает, «что все подлинно значимое создано гениями-одиночками» (Д. Гребер, Н. Дубровская «Арт-коммунизм и искусственный дефицит»). И действительно, все, на что можно поставить высокую цену, по определению, должно быть уникальным и непредсказуемым!

Так может, тогда отказаться от идеала свободы? Признать свободу иллюзией? Реализовать это можно двумя путями: «вспомнить Лакана, который настаивал на том, что человеческое Я иллюзорно... а потому существует и питается исключительно подобными же иллюзиями, и свести искусство к фабрике по производству глубоко осознанных иллюзий» (Д. Галкин «Мышь Фромма: свобода и пустота»), или же — вернуться к марксистскому (восходящему к Спинозе) тезису, что «свобода есть осознанная необходимость». И тогда творческий акт уже не «лихой» жест, а рождается из «анализа и критики духа реакционного (и любого другого) времени», из «ясного понимания — в каких обстоятельствах художнику приходится делать свое высказывание» (Д. Виленский «Полемический комментарий о свободе художника»). Если сформулировать это иначе — «свобода всегда существует в пределах заданных границ». И «это хорошо видно на примере интернета, который — не нейтральная площадка, предоставляющая безграничные возможности, а платформа выбора из уже заданных параметров». Отсюда «историческая и контекстуальная обусловленность свободы дает возможность представить ее не как готовый концепт, а как феномен, находящийся в постоянной пересборке» (А. Стебур «Свобода быть уязвимой»). Однако, не предопределяет ли актуальная укорененность сознания в цифровой реальности с ее алгоритмами и фильтрами релевантности, что ставка на пересборку свободы есть ни что иное, как еще одна иллюзия? На эту «мутацию человеческой рациональности стоит обратить внимание. Разобраться с новыми определениями свободы — пока еще осталось, что определять» (С. Бурханова-Хабазде «Мне как обычно...»).

МОСКВА, ФЕВРАЛЬ 2020

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Книжный магазин «Фаланстер»
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства
на Петровке
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер
Интернет-магазин «Озон»
Магазин школы фотографии PHOTOPLAY
Книжный магазин «Циолковский»
Кинотеатр «Пионер» (книжный магазин BookStore)
Музей-заповедник «Царицыно»
Галерея «Граунд»
Книжная лавка РГГУ («У Кентавра»)

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Книжный магазин «Свои книги»
Магазин «Все свободны»
Магазин «Подписные издания»
Книжный магазин «Порядок слов»
Книжный магазин на острове Новая Голландия

в городах:

Магазин «Никто не спит», Тюмень
Магазин «Пиотровский», Пермь
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»), Екатеринбург
Книжный магазин «Чарли», Краснодар
Книжный магазин «Капиталь», Новосибирск
Центр современной культуры «Смена», Казань
Книжный магазин в галерее «Виктория», Самара
Центр современной культуры «Хлебозавод», Владивосток

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
РАБЫ ВОЗДУХА
Мария Калинина
- 10
ПУБЛИКАЦИИ
ПОЛИТИКА ВЕРЫ И ПОЛИТИКА БЕЗВЕРИЯ
Карл Полаanyi
- 18
КРУГЛЫЙ СТОЛ
**ДИАЛЕКТИКА СВОБОДЫ:
ОТ ТЕМНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ
К РАДИКАЛЬНОМУ ПРОСВЕЩЕНИЮ**
*Илья Будрайтскис, Андрей Олейников, Марина
Симакова*
- 28
РЕПЛИКИ
**ПОЛЕМИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ
О СВОБОДЕ ХУДОЖНИКА**
Дмитрий Виленский
- 31
ПРОГРАММЫ
**АРТ-КОММУНИЗМ И ИСКУССТВЕННЫЙ
ДЕФИЦИТ**
Дэвид Гребер, Ника Дубровская
- 38
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ВОССТАНИЕ
Хаим Сокол
- 44
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**МИР БЕЗ ТРУДА: СВОБОДА
ОТ ЭКОНОМИЧЕСКОГО РАБСТВА**
ни и чего делать
- 52
СИТУАЦИИ
СВОБОДА БЫТЬ УЯЗВИМОЙ
Антонина Стебур
- 60
СИТУАЦИИ
**АКЦИОНИЗМ И ЛИПА: ОБ ОДНОМ
ИЗ ЭПИЗОДОВ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА**
Виктор Жданов
- 64
ТЕОРИИ
**КВИРНЫЕ КАРТОГРАФИИ: ИЗВРАЩЕННЫЙ
ФЛАНЕР, ЛЕСБИЯНКА-ТОПОФОБКА
И МУЛЬТИКАРТОГРАФИЧНАЯ ШЛЮХА,
ИЛИ КАК СОЗДАТЬ ЛИСЬЮ КАРТОГРАФИЮ
С ЭННИ СПРИНКЛ**
Пол Б. Пресьядо
- 84
ЭКСКУРСЫ
**ТЕЛО И ФЕМИНИЗМ: ВОЗМОЖНОСТИ
ТЕЛА КАК СВОБОДА МЫШЛЕНИЯ**
Степан Ваняев
- 94
ИССЛЕДОВАНИЯ
МЫШЬ ФРОММА: СВОБОДА И ПУСТОТА
Дмитрий Галкин
- 100
ТЕОРИИ
**ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ СУВЕРЕНИТЕТ:
К НЕ-ЧЕЛОВЕКОРАЗМЕРНОМУ**
Теймур Даими
- 108
РЕФЛЕКСИИ
**НАПРЯЖЕННЫЙ ОБЪЕКТ: О СЛЕПОМ ПЯТНЕ
И СВОБОДЕ МЕТОДА В ИСКУССТВЕ**
Наталья Серкова
- 118
КОНЦЕПЦИИ
МОЛЕКУЛЯРНЫЙ ОБРАЗ СВОБОДЫ
Герман Преображенский
- 130
ПЕРСОНАЛИИ
**«ЧЕЛОВЕК, СДЕЛАВШИЙ СЕБЯ САМ».
СВОБОДА КАК УСЛОВИЕ СВОЕЙ
СОБСТВЕННОЙ ВОЗМОЖНОСТИ**
Зейгам Азизов
- 136
СИТУАЦИИ
**«МНЕ КАК ОБЫЧНО»:
ФИЛЬТР РЕЛЕВАНТНОСТИ
И НОВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ СВОБОДЫ**
Саша Бурханова-Хабазе
- 144
ЭКСКУРСЫ
**ШАМАН, РАСКОЛЬНИК, НЕКРОМАНТ:
РЕЛИГИОЗНЫЕ ЛИБЕРТАРИИ В РОССИИ**
Николай Смирнов
- 154
ПУТЕШЕСТВИЯ
**ВЕЧНЫЙ ЖИД МЕЖДУ КЛИШЕ
И УСЛОВНОСТЬЮ**
Георгий Литичевский
- 160
ЭКСКУРСЫ
**«ВНУТРИДУХОВНАЯ СВОБОДА»
И ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ:
О НЕКОТОРЫХ ТЕРМИНАХ ЛИТОВСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ**
Кястутис Шапока
- 168
ПИСЬМО ИЗ ВИТЕБСКА
НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ СВОБОДЫ
Сергей Шабохин
- 172
КНИГИ
**«FULL SURROGACY NOW»:
РАДИКАЛЬНОЕ РАЗМЫКАНИЕ**
Вита Зеленская
- 178
БИЕННАЛЕ
**ЧЕРНОЕ ОБЛАКО ТЭГОВ.
ОТЧЕТ О ТРЕТЬЕЙ КИЕВСКОЙ БИЕННАЛЕ**
Алексей Буистов



Кэди Ноланд «Контора пишет», 1986. Частное собрание. Предоставлено автором.

Мария Калинина

Рабы воздуха

Иногда все же удается ухватить взглядом расплывчатые узоры потоков эфира, еле уловимые прозрачные движения слоев воздуха. Эта обычно невидимая и неосозаемая первоматерия становится ненадолго различимой, легкая и чистая, она поднимается вверх, образуя синий небосвод. Витиеватые линии воздуха, пара, дыхания оказываются на миг явными, они хитроумно скользят на солнце и подчиняются лишь своим законам.

Китайские мудрецы уделяли особое внимание технике дыхания, по их мнению, лишь благородный муж пропускает воздух «от пяток до макушки», с особым вниманием направляя сквозь себя энергию Ци. Такой человек способен не сковывать себя внешними обстоятельствами и даже собственным «я», в конце концов, у него есть все шансы на успех и, собственно, на бессмертие. Увы, мне не дано освоить древнейшей техники освобождения, а мое дыхание хаотично и прерывисто, как у любого озабоченного жизнью социального животного.

Воздух перемен 1990-х изначально настраивал воздухообмен в моем сосуде. Импульсивное и рваное дыхание российского современного искусства в полной мере достигло моего сознания уже в более зрелые годы, а именно, в 2000-е через книжную пыль и первые теоретические штудии. Ставшие родными акции художников перестроечной эпохи, их восклицания на морозном воздухе возле Кремля, баррикадные вакханалии и четвероногое «безумие» отдаются эхом спустя десятилетия и обретают



Кэди Ноланд «Мои забавы», 1993–1994. Музей современного искусства, Сан-Франциско. Предоставлено автором.

все более отчетливые контуры. С жадностью первооткрывателей герои 1990-х расширили территорию искусства, порвав элитарность и замкнутость предыдущего поколения художников. И кажется, что теперь на территорию современного искусства легко может войти каждый.

Беспрепятственная творческая свобода постепенно вытеснила понятие свободы от ограничений, принуждения жить не своей

жизнью, так сказать, судьбою «вменяемых» и «нормальных». Искусство словно окружило стеной заботы тех, чей образ мыслей не может или сознательно не хочет согласиться с миром без выбора и альтернатив. Но имеет ли место на этой территории сама постановка вопроса о «свободе как творческом акте», не является ли такое вопрошание тавтологичным по сути и лишенным какого-то смысла, чем-то давно и бесповоротно решенным? Или все-таки воздух искусства требует сегодня критической фильтрации?

Заглядывая в бездну времен, действительно понимаешь, что 1990-е стали своего рода символом некой лихой свободы, на которую мое поколение смотрит либо с завистью и вдохновением, либо с цинизмом людей, которые, отведав власти, уже успели вписаться в художественные институциональные реалии. Присущий героям того времени

панковский и артистический порыв без оглядки на менеджеров высшего звена сегодня кажется нереалистичным и заранее проигрышным. Слова «свобода», «равенство» и «демократия» в своем искреннем прочтении отдают какой-то дремучей стариной, звучат неуместно и неестественно, либо прикрывают какие-то диаметрально противоположные им понятия новой морали.

При новом институциональном повороте и концентрации искусства под крышами разрастающихся музейных площадей главным управленческим принципом стало улаживание возможных разногласий, а главными героями нашего времени оказались «уладчики» нового порядка и спокойствия. Здравомыслие помогает в нужный час подавить в себе сомнения и любопытство, одним словом, не задавать лишних и неловких вопросов, которые могут завести неизвестно куда.



Кэди Ноланд «Корзина действий», 1988. Музей изобразительных искусств, Ла-Шо-де-Фон. Предоставлено автором.

Наиболее важным становится найти компромисс между социальной стабильностью и экономической безопасностью. А значит, не дать возникнуть каким-либо противоречиям и обеспечить безопасность менеджера маневра куда важнее смелости и раскованности художественного действия. Игра в «современное искусство» уже не может быть столь необдуманной и наивной, она должна быть заранее привита от непредсказуемых последствий разрушительного и никому не нужного конфликта.

Пока пары чистой субстанции поднимаются высоко в небо, ее тяжелая и мутная часть оседает и превращается в землю. За прошедшее десятилетие мы наспех освоили различные «техники дыхания», приспособились к многочисленным правилам и кодексам, которые стремятся к тому или иному типу ортодоксальности. Мы даже уверовали в то, что воздух формирует нравы и способности тех или иных народов, одним словом, качества его настолько различны, что рассуждения о полной социальной гармонии невозможны.

Сложно представить более оголенную и незащищенную творческую единицу, чем не вписавшуюся в ту или иную группировку, ячейку, партию, не нашедшую себя в той или иной институции художественную фигуру. Такая независимая позиция кажется неразумной и даже непростительной. Она расценивается как сумасбродная, ведь отклонения от принадлежности к какому-либо грандиозному по замыслу и размаху проекту равны творческому самоубийству.

В пищевой цепочке институционального режима художники и кураторы остаются самым дешевым, почти бесплатным рабочим ресурсом для воплощения той или иной интеллектуальной конструкции и утопической идеи. Но их существование внутри творческих кластеров невозможно свести лишь к эффективному менеджменту. Ошибки, риск и смелость нам не достались по наследству



Кэди Ноланд «Гулять и подкрадываться», 1993–1994. Музей современного искусства, Сан-Франциско. Предоставлено автором.

от 1990-х и не лежат, упокоенные в архивах. Дерзость искусства по-прежнему бережит сон и заставляет рыдать топ-менеджера на кушетке психоаналитика.

Спиряющее дыхание давления сегодняшнего режима искусства выталкивает вовне воздух художественного риска. И все же остается надежда, что концентрация художественных сил не взорвется волной эффективного искусства. Зазоры и щели институций оставляют возможность того легкого сквозняка, который рождает что-то свежее. Вопросание о свободе расширяет эти дуновения, чью силу нам лишь предстоит ощутить на себе.

Мария Калинина

Родилась в 1983 году в Москве.

Куратор, член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован фотографиями Карл-Маркс-Хофа, памятника социального строительства в Вене (был построен в 1927–1930 годах архитектором Карлом Эном). 12–14 февраля 1934 года Карл-Маркс-Хоф был важнейшим опорным пунктом Февральского восстания; дом был взят правительственными войсками на второй день боев с применением артиллерии.

Карл Поланьи

Политика веры и политика безверия*

Карл Поланьи (1886–1964) занимает особое место в истории современной политической и социальной мысли. Несмотря на то, что с точки зрения как поколения, так и ориентиров мировоззрения он однозначно принадлежит к «людям XX века», с их драматическим опытом проигранных революций, геноцидов и мировых войн, его бескомпромиссная критика рыночного общества оказалась исключительно востребована в эпоху неолиберализма¹. Его главный текст, «Великая трансформация», был написан в начале 1940-х годов практически как развернутый апокалиптический манифест, подводящий черту под тем, что сам Поланьи называл «цивилизацией XIX» — утопией саморегулируемого рынка, подчинившей себе все многообразие человеческого общества². Согласно Поланьи, эта цивилизация уникальна и представляет собой разрыв с предшествующей историей, так как впервые превратила рынок из социальной функции в стремящуюся к тотальности систему. Из части, подчиненной целому (обществу), экономика сама стала целым, по отношению к которому весь остальной мир человека — труд, земля, вода, жилище и так далее — выступает как отдельные, встроенные в нее элементы. Такой переворот для Поланьи не был ни неизбежен, ни необходим. В отличие от Маркса, Поланьи отказывается признать за капитализмом прогрессивное содержание, лишая его какого-либо телеологического оправдания. Рыночное общество не представляет для него «момент» исторического становления и не синхронизировано с необходимостью развития науки и технологий (которые могли бы занять совсем другое место по отношению к общественному целому). «Великая трансформация» рубежа XVIII–XIX стала возможна благодаря победе идеи экономики, которая вначале завоевывает сознание элит, чтобы затем стать всеобщим законом.

Однако финальное торжество этой «сатанинской мельницы», перемалывающей социальность на атомы, будет означать катастрофу для человечества, на пути которой в самых разных формах — от рабочего движения до государственной протекционистской политики — встает обороняющееся общество. Именно эта непрекращающаяся борьба (или «двойное движение», в терминологии Поланьи) сопровождает историю современного порядка. «Цивилизация XIX века», таким образом, оказывается не гомогенной, но постоянно рождает вызовы самой себе (интересно, что Поланьи в период жизни в Британии общался с Арнольдом Тойнби и, вероятно, отчасти заимствовал у него идею цивилизационного «вызова»³). Для Поланьи рыночная цивилизация, не являясь необходимой частью универсальной истории, эта цивилизация следует своей собственной судьбе, определяемой ее главным персонажем — «экономическим человеком», обреченным на гибель (так же, как «фаустовская душа» Запада у Освальда Шпенглера). Конструкция «экономического человека», движимого эгоизмом и противостоящего другим в экспансии собственного го-

* Настоящий текст публикуется в сокращении; перевод сделан по: Believing and unbelieving politics // Karl Polanyi Hungarian writings, Manchester University Press, 2016. P. 101–107.

лого интереса, представляется в рамках рыночной утопии как чистое выражение природы, не поддающейся изменению.

Именно эта природа выступает как фундамент «политики неверия», о ней пишет Поланьи в своем раннем эссе, которое публикуется на русском впервые в этом номере «Художественного журнала». Объектом его критики, как можно заметить, здесь выступает не только рыночное общество, но и советский социализм. Главный порок большевизма, с точки зрения Поланьи, парадоксальным образом состоит в его неготовности порвать с логикой саморегулируемого рынка: основанная на интересе, «злая» природа человека здесь также признается в качестве неизменной, а ее рациональное ограничение делегируется возвышающимся над ней институтам (или «этическому государству», по выражению Антонио Грамши). Позже развивая эту мысль в «Великой трансформации», Поланьи ставил русский 1917-й в один ряд с Французской революцией, которая так же стремилась к «воспитанию» общества посредством просвещенной диктатуры. Эта критика советского проекта, однако, бесконечно далека от любых версий либерализма, так как Поланьи волнует не защита индивидуальной свободы «экономического человека» от посягательств государства, но необходимость радикально изменить отношения между обществом и рынком. Поэтому Поланьи, так критиковавший большевизм, почти восторженно говорит в «Великой трансформации» о переходе СССР к плановой экономике в конце 1920-х. Ведь, несмотря на все недостатки и диспропорции советского плана, именно он дает надежду на глобальное преодоление рыночной цивилизации, уверенно идущей к экономической и военной катастрофе.

Два типа политики — веры и неверия, — описанные в представленном ниже эссе, для Поланьи соответствуют двум типам свободы, борьба которых составляет трагическое содержание рыночной цивилизации и определяет органический конфликт между демократией и рынком. Так как сама идея рынка основана на постепенном поглощении политики экономикой, любые формы примирения демократии и рынка носили характер временных неустойчивых компромиссов. В своем известном эссе «Фашистский вирус» Поланьи писал, что фашизм всегда от имени «коллективизма» атакует «индивидуализм» — то есть личность, не встроенную в законы природы, создающие биологическое единство организма нации⁴. Личность, которую фашизм стремится растворить в безличном механизме слитой с государством экономики, представляет собой момент свободы, несводимый к животной природе и власти эгоистического интереса. Это свобода восстания против любой предписанной репрессивной «природы», свобода творить самого себя, разрушая любые рамки обстоятельств и чистой имманентности. Именно такое представление об индивидуальности лежит в основе и христианства, и социализма, а трансформация человеческой природы остается фундаментальной задачей любых освободительных теорий. Такая постановка вопроса по-новому открывает известный тезис о противостоянии цивилизации и культуры, в котором первая выступает как воспроизводство завершенных и стремящихся к собственной гибели отчужденных алгоритмов, а вторая — как саморазвитие, постоянно стремящееся к их преодолению.

Итак, «политика веры», о которой пишет Поланьи, представляет собой не идеалистическое убеждение, отличное от опытного знания (то есть неумолимых «законов экономики»), но иное знание и иной опыт, укорененные в самой ткани истории человеческого общества. Сражение между этими двумя пониманиями свободы разворачивается везде, где социальное защищает себя от поглощения рынком и превращения в товар того, что составляло часть жизненного мира. Эта борьба проявляет себя и в сопротивлении коммодификации публичных пространств и окружающей среды, и в защите социальных прав, и в спасении искусства от полного подчинения логике товара.

Илья Будрайтскис



Существуют два мировоззрения, которые породили два типа политики, использующих две разные методологии: веры и безверия.

Политика безверия надеется прийти к своей цели, сущностно не меняя людей, тогда как политика веры не видит возможности достичь подлинного прогресса без развития и совершенствования человека. Различие между ними носит фундаментальный характер — их разделяет мировоззренческая пропасть.

Политика безверия по своей сути пессимистична. Ее основные направления — *реакционная* политика и политика *марксистская*, имея общую предпосылку — убежденность в неизменности человеческой природы, что и является истинной сутью политики — тем не менее, приходят к разным выводам. Обращаясь к неизменному характеру человеческой природы, реакционная политика настаивает на сохранении социального статуса-кво. Современный пессимизм ставит новые цели, но, обращаясь к изменчивой человеческой природе, утверждает, что политическая жизнь должна быть согласована с этой фундаментальной догмой политики веры и политики безверия.

Из этого неизбежно возникает вера в магическую роль институтов; в то, что подобные органы власти необходимы, поскольку гарантируют обществу материальные, моральные и интеллектуальные ресурсы, не прибегая к попыткам менять природу людей. Ведь в противном случае эти ресурсы были бы достижимы только в качестве награды за более высокий уровень альтруизма, взаим-

ной терпимости и поддержки, чем те, что существуют сегодня. Идолом этой обожествляющей институты политики непременно становится государство. Всемогущее и всезнающее государство, которое в идеале должно нести ответственность не только за обороноспособность, общественную безопасность и экономику, но и за организацию частной жизни, управление культурной сферой и за досмотр за индивидуальным сознанием. Политика безверия считает политику веры бессмысленной и декларативной, не принимающей в расчет сущность человеческой природы. Последним словом реакционной политики является принуждение и диктатура, которые, по словам Ленина, рано или поздно приучат людей к благу.

Этот пессимизм — суть истинный смысл детерминистского миропонимания нашего времени. *Доверие к принудительному развитию, а не к добровольному совершенствованию свободы остается пессимистичным, даже если оно преисполнено надежды, что путь этот принесет лишь добрые плоды.* Генри Джордж называл это «преисполненным надежды фатализмом». Ибо мировоззренчески оптимизм и пессимизм отличаются друг от друга не восприятием мира, а суждением о человеке.

Испытанием этого мировоззрения на прочность, помимо марксистских доктрин и программ социал-демократии, стала русская революция. Отсутствие веры — это то, что разделяют русские революционеры и западная цивилизация. Прежде чем перейти к обсуждению мировоззрения и методологии поли-



тики веры, рассмотрим практические последствия политики безверия. Суть социализма заключается в том, что он выступает за бОльшие равенство и свободу, чем те, что существуют в настоящее время. В этом его правда и сила. Если мы отрицаем справедливость и добродетель этих идеалов равенства и свободы, то никакая социология, экономика, статистика или эволюционная теория не могут, в нашем понимании, сделать социалистическое общество более предпочтительным и достойным, чем, например, индийская кастовая система. Обещание всеобщего благосостояния было бы слабым аргументом в его пользу. Ибо, если кто-то видит основную идею в стремлении к благосостоянию, то тем самым он признает право на эгоизм, а эгоизм, в свою очередь, требует достижения собственного благополучия, а не благополучия ближнего. Итог — не солидарность, а уклонение, коррупция и ростовщичество вместо трудовой этики, позиционирование себя выше других вместо ниспровержения капиталистического общества.

Достижение подлинной свободы и всеобщего равенства возможно лишь в том случае, если будут признаны идеалы свободы и равенства. Следовательно, не может быть социалистом тот, кто не стал им во имя человеческих идеалов.

Такова природа политики безверия — она не верит в силу идеалов. Сознательно или нет, реакционеры используют их для достижения своих классовых целей. Они лишили религию ее истинного предназначения и усыпили сознание. Современные марксистские догматики ведут себя более честно и открыто. Путая желание следовать идеалам с приверженностью идеализму, марксисты, когда дело касается политики, не желают слышать тех, кто опирается на идеалы, называя их последователями мелкобуржуазной идеологии. Конечно, они тщательно скрывают, что в глубине души именно эти мелкобуржуазные идеалы, дающие им силы для борьбы и решимость, являются источником их непоколебимой веры в окончательную победу. Однако от народных масс они требуют полностью противоположного.

Но насколько бы они ни были лишены веры в хорошие времена, во времена тяжелые политика безверия превращается в политику веры. Насколько люди недоверчивы и критично настроены, когда дело касается нравственных добродетелей, настолько же они наивны, когда речь заходит о зле. Так, один из персонажей Диккенса испытывает бесконечное недоверие при виде малейшего проявления идеализма, но до простодушия доверчив, когда подозревает, что кто-то замышляет нечто дурное. Возбуждение зависти и жадности наживы, разжигание ненависти, возрождение классовой вражды и ее повсеместная проекция в самых смелых интерпретациях — все это становится волшебными инструментами в руках политиков безверья; они обещают новаторские результаты, способные решить все проблемы. Естественным продолжением этой слепой веры является суеверная вера в насилие. Они преувеличивают эффективность применения силы. Когда речь заходит о благе, что, по их мнению, дает право на ее применения, человеческая природа, которую они объявляют неизменной, становится для них сродни пластилину. Если они получают контроль над двумя или тремя из бесчисленных жизненных функций, то чувствуют себя хозяевами множества разнообразных возможностей... За деревьями они не видят леса.

Однако борьба за абсолютные цели, основанная на релятивистских взглядах, по-

добна попытке вывести квадратуру круга. Ни индивидуум, ни массы не могут поддерживать себя в борьбе за отдаленные цели, если ими ничто не движет, если нет внутренней силы, которая заставляет их идти вперед. *Самой распространенной формой человеческой организации является та, которая создается объединяющей силой идей.* Общие идеалы творят невидимое сообщество, которое становится реальностью. *Те, кто ссылается на индивидуальные интересы, исходят из интересов частных; ибо общие интересы человечества — это то, что мы обычно называем идеалами.*

Пренебрежительное отношение к идеалам и просто идеализму в чистом виде, как к глупому актерству, лицемерию или беспомощной наивности, проистекает из сути марксистской философии. Ее политическая работа в России должна была убедить народные массы в том, что это нечто большее, чем просто теоретическая позиция. Равенство, свобода и братство превратились в контрреволюционные лозунги. Вместо того, чтобы противопоставить этим якобы устаревшим идеалам нечто более высокое, большевики заявили о своем презрении и отрицании всех высших идеалов во имя нового и непонятого — лишенного какого-либо обоснования — материалистического имморализма. Избирательное право оказалось основанным на принципе непрямых выборов и плюрализме. Ограничение свободы прессы, объединений и собраний, создание однопартийной системы, ущемление местной автономии, политизация правосудия и различные формы материального и морального террора должны были доказать всем, что новый мир в процессе становления радикальным образом разрушает жалкие традиции идеализма. После чего можно объявить народу о новых идеалах, замаскированных под материалистическую форму; но все человеческие идеалы питаются от общего корня, и тот, кто его разрушает, не может ожидать, что дерево будет плодоносить.

Можно смело утверждать — то, чего добились российские коммунисты, произошло в результате невольного и бессознательно-го отказа от пессимистического и бесчеловечного мировоззрения. Весь их героизм

и жертвы оказались напрасными из-за того, что они не смогли достучаться до идеалов и морали, являющихся гарантией устойчивого развития. Конечно, они не сумели это сделать, поскольку сами отрицали их правомерность и действенность по «теоретическим причинам»! Но оковы рабства могут быть сброшены лишь во имя идеала свободы; тирании может прийти на смену только признание права человека на самоопределение, а народ не способен встать на путь самопожертвования под знаком эгоизма. Только в пробуждении сознания человека объединяются чаяния всего человечества; идеи перемешиваются поодиночке и независимо друг от друга.

Политика веры — и в этом заключается суть вопроса — верит не в изменчивость человеческой природы, а в способность человека к переменам.

Нам не следует останавливаться на проблеме человеческой природы. Нам следует отказаться от обсуждения этой темы. Вопрос этот слишком туманный и расплывчатый, чтобы оказаться полезным в достижении важных целей, которые здесь обсуждаются. Будущее человечества, его универсальную веру нельзя отдавать во власть экономической теории или законов физики, не говоря уже об общих философских трюизмах. Ведь политика оптимизма не основывается на «человеческой природе».

Пусть все останется как есть; люди меняются сами по себе. Это изменение может быть «незначительным», оно может произойти как само собой разумеющееся, и оно не должно затрагивать человеческую «природу»... Но ясно одно: именно этот процесс перемен делает человека единственным в своем роде. Политика — это практическое занятие; практика относится к учению о прогрессе. Что касается вопроса, из чего в действительности состоит сущность, побуждающая человека к переменам, его раздувают именно марксисты, конечно, в насмешливом и уничижительном тоне, поскольку это не что иное, как так называемые «идеологии» в отношении людей.

Взгляды и ценностные суждения людей, осознанные цели и идеи, наделяющие эти цели легитимностью, меняются вместе с ходом истории — и это является неопровержимой истиной. Правда заключается в том, что в течение короткого промежутка времени без очевидных на то объективных причин человеческое сознание может внезапно повернуться в новом направлении. Это зависит от образования, *Bildung*'а, эрудиции, просвещения, пропаганды и активной организационной и совместной работы. Соответственно, *политика веры* — это политика, признающая, что без изменения личности (гуманистического образования, теоретических убеждений и, прежде всего, нравственных примеров, усилий, направленных на то, чтобы радикальным образом изменить взгляды, ценностные ориентиры, идеи и идеалы человека) *ни одна институция не может гарантировать достижения наших общих целей.*

Эгоистичная мотивация способна защитить лишь личные материальные интересы человека. Общие материальные интересы масс могут удовлетворяться только в результате совместных усилий. И совокупность этих общих усилий основана, как и в каждом человеческом сообществе, на организующей силе идей. Поэтому давайте не будем пытаться слишком глубоко погружаться в причины, позволяющие связать общие идеалы человечества с материальными интересами широких масс. Естественно, интересы человека включены в перечень человеческих ценностей. Но они служат целям сообщества в той мере, в какой осознание общих материальных интересов направляет людей на путь общности и идеалов. По этой причине политика веры всегда делает акцент на теоретической пропаганде.

Все партийные школы, конечно, бессмысленны там, где *учение ложно само по себе.* Такое образование может, в лучшем случае, привести лишь к скромному увеличению числа неверующих политиков. Те, кто сам не способен понять социализм, не могут дать ему настоящую, основанную на теории, оценку. Все их рвение и энтузиазм напрасны, поскольку не исходят из древнего источника праведных идей. Интерес к научным истинам и верная страсть к партийной и профсоюз-

ной работе сами по себе являются ценностями, но это не те ценности, во имя которых можно требовать от человеческих душ величайших жертв. В этом ключе даже самая упорная массово-просветительская работа остается реакционной; ибо какие идеи могут быть созданы мировым движением, основная доктрина которого приводит к отрицанию собственного значения и вечной ценности?!

Действительно, рабочие массы должны быть *организованы* вокруг защиты и удовлетворения своих материальных интересов. Мы должны пробудить в них осознание их классового положения. Но оно должно быть основано на прочном фундаменте духовной истины. Только так можно победить в борьбе за общие интересы. Потому что настоящивость в решающем вопросе — в итоге именно она всегда определяет правильность или ошибочность избранного пути — требует не только физической, идеологической и материальной жертв, часто выходящих за рамки одних лишь финансовых и социальных затрат, не только утраты свободы, но и самой жизни, поставленной на кон. Принесение в жертву материальных интересов, если это касается жизни целого поколения, никогда не может быть основано на меркантильных мотивах.

На этом фоне какими мелочными и недалекими выглядят организационные приемы безверия! Даже если удалось «мобилизовать», «распустить партию путем голосования» или «вооружить» профсоюзы, партии или революционные движения, остается вопрос — действительно ли мы привлекли на свою сторону этих людей, действительно ли они преданы нам, можем ли мы на них рассчитывать? Мы лишь получили несколько крон из их кошельков, несколько минут их времени или максимум несколько фраз из их уст — ничего больше. Они представляют собой гигантское дерево, тонкие ветки которого соединяют лишь несколько листьев. При малейшем давлении лист разрывается, и организационную сеть больше ничто не связывает.

«Люди, не бойтесь! — говорят политики безверия. — Мы не проповедуем новую нравственность, мы не требуем от вас, чтобы вы стали менее эгоистичными и более

общительными. Мы прекрасно знаем, что, в сущности, вы эгоистичны и злы, и мы признаем железный закон неизменности человеческой природы. Поэтому мы обращаемся именно к вашему эгоизму и злему началу, говоря следующее: участвуйте в том или ином банальном действии, и мы искренне обещаем, что общество во всей его полноте станет царством истины и любви. Голосуйте в тот или иной день, ставя галочку в том или ином разноцветном бюллетене, платите ту или иную сумму, стреляйте в кого бы мы ни указали, и мы обещаем вам, что если вы все это сделаете, то сможете оставаться эгоистичными и злыми. И все же общество, состоящее из вас самих, при этом радикальным образом изменится. Если вы воспримете это как чудо, пусть так и будет, но эта чудодейственная сила, которая приходит вместе с цветным бюллетенем, особым порядком расчетов и особыми видами убийств, несет в себе разгадку победы социализма!» Сегодня во всей Европе с этими словами обращаются к людям политики безверия. Но те, к кому они обращаются, не имея веры, повернутся к ним спиной при первом же крике петуха. Это материалистическая точка зрения, в сущности, отрицающая нравственные идеалы, потерпела в России крах.

Эти выводы ставят перед современным поколением задачи огромного масштаба. Суть прогрессивной идеологии должна быть фундаментальным образом пересмотрена. Недостаточно отвергнуть схоластические образцы ортодоксального марксизма, точно и конструктивно реформировать программы рабоче-крестьянских партий, поставить социализм на новую экономическую и историко-философскую основу. Мы должны искоренить в себе любой пессимизм, в котором нет веры и содержания, в том числе семена любой, по сути, бесчеловечной идеологии, и мужественно, несмотря на детерминистические суеверия, встать на путь единственно верной и практической политики веры, направленной на преобразование не только институтов, но и отдельных личностей.



ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Так, Поланьи оказывается принципиальным автором для таких разных критиков неолиберализма, как Дэвид Харви и Шанталь Мюфф. Например: *Burawoy M. Marxism after Polanyi // Marxisms in the 21st. Century. Johannesburg, South Africa, Wits University Press, 2013. P. 34–52; Lange B. From Polanyi to discourse theory // From Economy to Society? Perspectives on Transnational Risk Regulation. Studies in Law, Politics, and Society, Vol. 62, 2013. P. 73–101.*

² Поланьи К. Великая трансформация: политические и экономические истоки нашего времени. СПб: Алетейя, 2002.

³ Dale G. Karl Polanyi. A life on the Left. N-Y: 2016. P. 225.

⁴ Polanyi K. The Fascist Virus (Karl Polanyi Archive, Con_18_Fol_08).

Карл Пауль Поланьи

Родился в 1896 году в Вене.

Один из крупнейших экономистов, социологов и политических философов минувшего столетия. Активно участвовал в политической и общественной жизни Венгрии, а затем Австрии. В 1933 году эмигрировал в Англию, а затем в США.

Автор фундаментальных трудов «Великая трансформация» (1944), «Экономика как институционально оформленный процесс» (1957).

Скончался в 1964 году в Пикеринге, Онтарио (Канада).

Question:

**Would the fact that Governor Rockefeller
has not denounced president Nixon's
Indochina policy be a reason for you not
to vote for him in November?**

Answer:

**If 'yes'
please cast your ballot into the left box;
if 'no'
into the right box.**



Материал иллюстрирован проектом Ханса Хааке «MoMA Poll», 1970.
Реконструкция инсталляции на 56-й Венецианской биеннале, 2015.

Илья Будрайтскис,
 Андрей Олейников,
 Марина Симакова

Диалектика свободы: от Темного Просвещения к Радикальному Просвещению*

Свобода без равенства

Илья Будрайтскис: Последние выборы в Великобритании, как вы знаете, обернулись оглушительной победой Консервативной партии. Этот успех был связан как с доминировавшей повесткой Brexit, так и с глобальным явлением, которое объясняется ведущими авторами консервативного лагеря через феномен культурных войн. Они определяют его как момент трансгрессии, проявления свободы от условностей леволиберального диктата и политкорректности. Главная проблема левых сил на этих выборах была связана с тем, что, несмотря на радикально-социалистическую позицию Джереми Корбина, они не смогли представить себя в качестве силы, выходящей за пределы существующего статус-кво. Согласно анализу левого британского публициста Ричарда Сеймура, если консерваторы показали себя в качестве радикальной силы, то Корбин выглядел как «еще один политик», который пытался звать к голосу разума. Такой культурно обусловленный протест современными правыми консерваторами представляется как проявление свободы — свободы против оков морали и культивации

коллективной вины со стороны тех, кого Ник Лэнд называет «cathedral» (собор). Под «собором» имеются в виду академические медиа-элиты и буржуазия, понимаемая, прежде всего, не экономически, а культурно. Эта буржуазия, по мнению Лэнда, подавляет действительную свободу и осуществляет экспансию во имя эфемерной общей эмансипации, формулируемой и присваиваемой самими этими элитами. В связи с этим вопрос, который я хотел бы предложить обсудить, может звучать так: какие проблемы для самой идеи свободы этот политический, социальный и культурный контекст ставит сегодня? И насколько эту ситуацию можно рассматривать как фронтальное столкновение двух типов свобод, конфликт которых сегодня приобретает новую остроту и новое звучание?

Андрей Олейников: Можно уточнить: если первый тип с акцентом на личную эмансипацию, реализацию, трансгрессию, то как можно определить второй?

И.Б.: Условно просвещенческий — свобода как прогресс освобождения, направленный на осуществление лучшего будущего. Именно с ним сегодня принято ассоцииро-

* Беседа состоялась 24.12.2019.

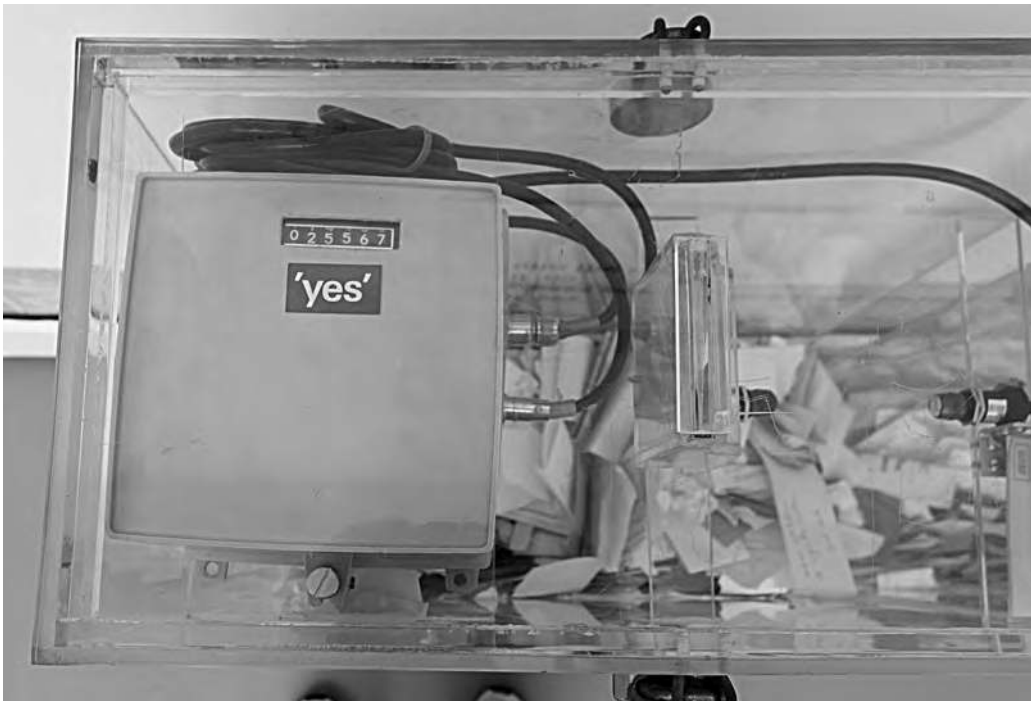
вать политкорректность: как ущемление одних групп ради полного освобождения других, в результате которого будет достигнуто действительное, а не формальное равенство.

Марина Симакова: В этом ключе показателна критика политкорректности справа. Она критикуется не за избыточную морализацию политического действия и сведение политики к этике. Не вызывает критики и тот факт, что политика политкорректности нередко — по крайней мере на уровне риторики — смещает акцент с социальных проблем на культурные. Правые полагают политкорректность, концептуальные истоки которой возводятся к проекту Просвещения, злом, так как она якобы ограничивает свободу человека. Но что такого рода критика — без отрыва от исторической ситуации, в которой она возникает — означает для идеи свободы? Здесь можно вспомнить, что важнейшим завоеванием Просвещения, скрепленным Французской революцией, было установление неразрывной связи между свободой и равенством как ключевыми политическими понятиями. Согласно Декларации человека и гражданина, каждый гражданин Республики имеет возможность делать все, что не причиняет вреда другому — как видно, здесь равенство и свобода взаимно конституируют друг друга. Позднее, уже в XIX веке, будет предпринято немало попыток выйти за пределы чисто политической трактовки этой связи или установить ее на новых основаниях, например, указав на ее слабость в сфере общественного производства. То, что происходит сегодня, является попыткой полностью разорвать связь равенства и свободы, и в этом разрыве состоит, как мне кажется, главное реакционное требование. Ник Лэнд, автор «Темного просвещения» и провокационный вдохновитель новых правых, эксплицитно атакует идею исходного равенства, апеллируя к здравому смыслу. Он пишет буквально следующее: люди отличны друг от друга. Они рождаются разными, по меньшей мере, анатомически и физиологически они неравны. Как видно, на этом уровне социальное и политическое равенство биологизируется и затем оспаривается с помощью биологического аргумен-

та. Но Лэнд идет дальше. Смешивая социально-политический и биологический регистры и называя их «реальностью», он подчеркивает, что люди развиваются по-разному, ставят себе различные цели и достигают разных результатов. Развитие индивида во всей его уникальности мыслится как развитие свободное, и связь свободы с равенством мыслится как ее утяжеление. Как тогда понимать свободу вообще? Кажется, что Лэнд и его реакционные поклонники имеют тенденцию видеть в ней творческую силу, бесконечный резервуар, фонтанирующий источник, к которому, однако, не у каждого есть доступ. Именно в этой логике Лэнд развивает идею автономизации капитала. Так, в одном из своих популярных интервью он говорит, что капитал является мощной творческой силой, сулящей модернизацию и социальные изменения. Соответственно, все ограничения, которые накладываются на капитал со стороны государства, норм и производственных сил, стесняют его автономию, а значит, мешают реализации свободы человека и его творческой силы. Давайте посмотрим, что здесь происходит. Берется идея творчества и бесконечного развития; она гипотезируется, выводится за пределы конкретных социальных и экономических отношений, представляется в образе сокрушительного творческого потока и в этом качестве отождествляется со свободой. Катализатором этого потока является капитал, принимающий на себя его свойства (он циркулирует, движет и движется сам и прочее), а люди в свою очередь оказываются функцией капитала. Они обслуживают капитал как некоторый дикий механизм, и в этом смысле экзистенциальная и творческая свобода человека состоит в том, чтобы удачно встроиться в его работу. Чем точнее человеку удастся пристроиться к этой абстрактной творческой силе, тем лучше он начинает выражать ее существо.

Природа и свобода

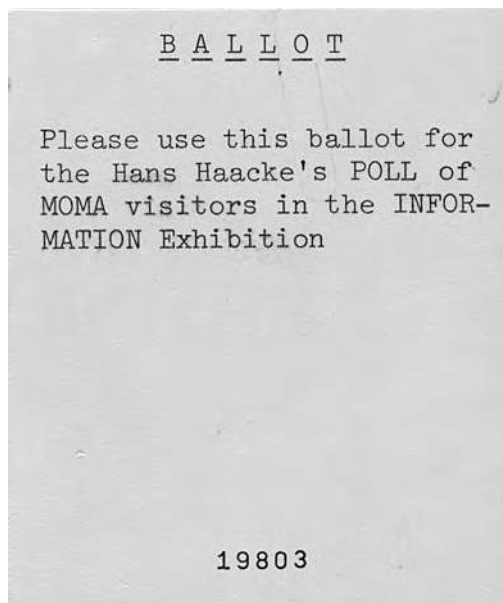
И.Б.: На самом деле, все эти идеи не являются настолько новыми: в основе здесь лежит снятие оппозиции между природой и свободой, которое было определяющим



для Просвещения и понимания позитивной человеческой свободы, вступающей в конфликт с природным миром и диктатурой обстоятельств. Так, в том, что говорит Лэнд, можно узнать самые разные попытки соединения философии жизни и апологии рынка, которых было очень много в XX веке. Тут узнается и Йозеф Шумпетер с его виталистским объяснением рынка, и протофашистские теоретики, вроде Людвиг Клагеса. Мне кажется, что сама идея стирания этой оппозиции, а также интерпретация свободы как обретения себя внутри жизненного потока, исторически очень близка фашизму. Поэтому любые параллели между фашизмом и современной неореакцией мне кажутся вполне обоснованными. Ведь в целом они восходят к представлению о том, что не политика является местом проявления человеческой свободы как общей воли, превосходящей наши произвольные самопроявления в рыночных отношениях, а экономика, так как в ней происходит подлинное освобождение через тождество, устанавливаемое между рынком и природой. Эта идея лежит

у самих истоков появления экономического либерализма, согласно которому законы рынка являются самой жизнью и природой, а вмешательство в них — чем-то репрессивным и подавляющим. Такие представления восходят к началу XIX века, например, к противопоставлению экономической и политической свобод в классическом эссе Бенжамена Констана «О свободе у древних в ее сравнении со свободой у современных людей».

А.О.: Я хотел бы отметить в связи с тем, что ты говорил вначале: в традиции осмысления свободы, особенно позитивной свободы, существует линия, которая допускает возможность говорить о свободе в связи с природой человека. Но здесь под природой понимаются не биологические детерминанты, а в основном политические. Она восходит к Аристотелю: речь идет о том, что человек является *zoon politikon* — существом политическим. Мне думается, что сейчас, к сожалению, мы наблюдаем дискредитацию политической сферы и институтов, которые были призваны поддерживать идею другой природы человека. Получилось, что ныне от



лица природы говорит рынок, он по сути берется определять, что в нас естественно, а что нет: какие желания можно поощрять, а какие не стоит. Эта традиция мышления свободы — я говорю о все той же аристотелевской традиции, доходящей до Ханны Арендт, — предполагает, что человек должен проявлять себя публично, для этого у него должны быть соответствующие возможности. Я думаю, что падение доверия к политике — к Корбину в частности, которого, как ты упоминал вначале, свои распознали как «очередного политика» — связано с тем, что известные способы публичного выражения и высказывания перестают вдохновлять людей и заряжать их эмоциями, которые были бы столь же витальны, сколь те, которые внушаются сегодня правыми популистами.

Поражение политики?

И.Б.: Это очень верное наблюдение: электоральные поражения, которые терпит не только Корбин, но и левые силы в целом, связаны с дискредитацией политики как таковой. Она находится в глубоком кризисе как сфера, в которой люди могут проявлять

себя публично и возвышаться над миром конкурентной экономики и частной жизни. Это связано с тем, что политика перестала внушать доверие, она рассматривается как нечто вторичное, неискреннее, как фальшивая упаковка, внутри которой существует подлинная свобода, определяемая исключительно негативно твоей лично охраняемой территорией. Этот момент потенциальной дискредитации публичной свободы либеральной демократии был обозначен еще молодым Карлом Марксом в тексте «К еврейскому вопросу», где он говорил о конфликте прав человека и гражданина. Первый в своих узаконенных возможностях осуществляет себя как человек именно благодаря тому, что другие для него не существуют — он прочно защищен от их вторжения гарантиями, закрепленными в законе. Гражданин же определяется политически — как равноправный участник публичной жизни, разделяющий свободу с другими гражданами. По Марксу, такая раздвоенность индивида ведет к тому, что политическое будет восприниматься по мере развития динамики рыночного общества как чистая поверхность, нечто внешнее и неподлинное. С этим связано то, что в буржуазном секулярном обществе религия исключается из публичной сферы, а ее место и «небеса» занимает политика; при этом сама религия не исчезает и не исчерпывается, но из политического института становится частным делом. Мы приближаемся к фатальному моменту, когда дискредитация политического этажа грозит достичь точки невозврата. Мы имеем дело не с дефектом системы, а с самой ее сутью — разделением на политическое и личное, человеческое и гражданское. В этом смысле сама модель либеральной демократии — как то, что балансирует эти отношения — входит в клинч; любые рецепты ее оживления, предлагаемые сторонниками либерального консенсуса, сводятся к тому, чтобы добавить в нее больше аффекта. Например, после победы Трампа Френсис Фукуяма написал текст, где говорил о том, что либерализм, одержав победу в результате «конца истории», лишился момента драмы: люди нуждаются в аффективных и драматических моментах, которые современная де-

либеративная демократия, где все свободно обмениваются друг с другом суждениями, предложить уже не может. Именно поэтому общество рассматривает политику, с одной стороны, как дискредитированное пространство, а с другой — как некую возможность трансгрессивного прорыва для выхода за пределы политического. Именно с этим связано такое странное сочетание, которое присутствует у современных правых: ненависть к демократии (проходящая красной нитью через все тексты Лэнда) и наслаждение от использования ее ресурсов (так как нынешний антидемократический консервативный поворот осуществляется благодаря демократическим институтам, разрушаемым изнутри).

М.С.: Интересно поразмышлять, что сегодня занимает этот этаж и «небеса», которые сначала завоевала религия, а затем с успехом штурмовала политика. Что находится там сегодня? С одной стороны, мы имеем дело с возвращением религии в ее множественных секулярных формах — это запрос на десекуляризацию и в политике, и в общественной и частной жизни, и в сфере культуры. Это возвращение не в последнюю очередь связано с тем, что массовая культура и масс-медиа форсируют потребность в драматизации и отправлении аффекта, а это в свою очередь уже требует организации нового культа. Наличие этих квазирелигиозных явлений — важный симптом, но сам по себе он не позволяет ответить на вопрос, что расположилось на этаже, который некогда занимали религия и политика. Развлечения? Поиск и передача ценной, но стремительно устаревающей информации? Обсесивная забота о здоровье?

И.Б.: Я думаю, что сегодня мы наблюдаем ситуацию, которую в поздней Римской империи называли теокразией — множественностью богов, и каждый свободен верить в них и их выбирать. Истина не девальвирована и не исключена, но маркетизирована и полностью опущена на этаж частного. Сегодня мы имеем дело с рынком истин, частью которого становятся такие персонажи, как Ник Лэнд. Тип знания, производимый ими — как и все остальные, экспансию которых мы сегодня наблюдаем в публичной

сфере — уже не может быть определен в границах научного и ненаучного, политического суждения или религиозного учения. Сегодня люди уже не удовлетворяются тем, что Петер Слотердаик называл «диффузным цинизмом», то есть — примиряющим неверием. Они хотят во что-то верить, но эта вера обнаруживается через свободный потребительский выбор, в котором каждый может определить то, что соответствует его индивидуальности. В этом смысле мы переживаем не ренессанс религии или то, что Сэмюэл Хантингтон называл «возвращением бога». Это наступление чего-то среднего между религией и неверием, определяемого как «духовность» (spirituality), что является одной из ключевых характеристик постсекулярного состояния. Конечно, в этом индивидуальном выборе каждый человек обнаруживает свою свободу. Если мы обратимся к популярным практикам коучинга, то увидим, что они абсолютно не верифицируемы. Вы не можете сопоставить двух разных коучеров — у одного есть семь рецептов счастья, у другого десять рецептов успеха — и согласиться с пятью рецептами отсюда и двумя оттуда, отвергая часть догм каждого, потому что они кажутся вам нерациональными. Нет, вы выступаете как покупатель, который должен купить или нет продукт в целом и не может выбирать одну часть и отвергать другую. В своей целостности каждый из этих продуктов представляет рецепт свободы в том смысле, о котором говорит Лэнд: как можно полностью, с одной стороны, соответствовать рыночным и жизненным потокам, а с другой, не зависеть от обстоятельств, став их органичной и неотъемлемой частью. Любой коучинг начинается с мантры о том, что в собственных неудачах никогда нельзя винить не зависящие от вас причины, которые помешали вам что-то сделать — потому что в момент, когда вы включаете аргумент обстоятельств, ваше дело оказывается проигранным. Чтобы стать успешным, нужно представить себе полное отсутствие любых внешних препятствий и структурных причин, которые каким-либо образом определяют ваши действия. Поэтому в истинах о свободе, которые сегодня присутствуют на рынке, мы видим странный

симбиоз представления о свободе как победе над обстоятельствами и идеи о том, что обстоятельств как таковых вообще не существует, а само разделение на свободу и природу должно быть преодолено через нашу активную жизненную экспансию.

А.О.: Я хотел бы заметить в связи с Фукуямой, который, с твоих слов, говорит, что демократии нужно добавить аффектации для полного порядка. Мне кажется, что аффекты, действительно, могут представлять такой ресурс, за который политике как публичной сфере стоит побороться. Их колонизация со стороны рынка не может быть окончательной: я не могу представить такую ситуацию, чтобы каждое спонтанное проявление или каприз находили соответствующий рецепт или товар. На самом деле аффекты представляют собой такую область, где можно обнаружить какие-то аутентичные зоны протополитической реакции. Это то, во что свернулась сегодня политика: последние бунты во Франции — которые на определенном этапе, как все отмечали, принципиально избегали репрезентации — мобилизовали спонтанное чувство недовольства, недовольствования, активного ресентимента. Этот ресурс мне кажется очень важным. Сегодня за это идет борьба: как и во что повернуть недовольство.

И.Б.: Здесь момент аффектированного недовольства связан с коллективностью, с тем, что аффект представляется не как продолжение личного желания, а как нечто, сопереживаемое с другими; он находит свое выражение в совместном действии, пусть даже оно лишено стратегии и политической рациональности. С одной стороны, мы видим потенциал политизации аффекта, с другой — аффект является недостаточным основанием, на котором может быть построена какая-то политическая альтернатива.

А.О.: Но то, что он есть и оказывается мобилизующей силой, свидетельствует: политика не умерла. Она просто сворачивается в состоянии, из которого ее нужно «достать».

М.С.: Политике, сворачивающейся в мобилизацию аффекта, приходится конкурировать с рынком и со сферой развлечений, которые не просто производят аффект и к нему

апеллируют, но и постоянно форсируют аффективный способ восприятия происходящего. Более того, здесь можно проследить некоторую динамику, присущую современной культуре аффекта, — динамику, которая не позволяет аффекту утихнуть, раскачивает его. Она лучше всего описывается с помощью логики биполярного расстройств: какое-то время тебе трудно и тяжело, тебя подавляет отсутствие перспектив и осознание собственной слабости перед той или иной задачей, а затем наступает период имитации форсированного производства — ты откликаешься на принуждение рынка быть везде одновременно. Пребывание то в одном, то в другом состоянии формирует своего рода эмоциональные качели, с которых невозможно соскочить, не разбившись, и которые невозможно остановить в одиночку.

А.О.: То есть такое состояние может активно продуцироваться рынком и использоваться в свою пользу?

М.С.: Да, мой тезис заключается в том, что так называемая экономика аффекта устроена еще более хитро, чем мы думаем. Речь уже не идет о том, что кино, телепередачи или реклама эксплуатируют примитивные страхи и желания ради пропаганды той или иной идеи. Речь идет о чем-то принципиально ином и более сложно обустроенном: аффект перестал быть просто средством, теперь он представляет собой и средство, и цель.

И.Б.: С этим же связана сама политическая динамика, где большие события («митинг, на который все пришли», по точному определению Марка Фишера) или выборы максимально возбуждают аффекты. Так рождаются коллективные надежды, приводящие людей на избирательные участки, чтобы они выплеснули свое коллективное переживаемое недовольство. Но на следующий день ничего не меняется, несмотря на смену одной партии у власти на другую, и этот «вау-эффект» длится очень недолго; за ним следуют выгорание, депрессия и разочарование в политической жизни. Поэтому если говорить, что либеральная демократия в кризисном состоянии инструментализирует аффекты, то эта метафора биполярного расстройства — раскачивания баланса и удержания некоего хрупкого рав-

М.С.: Такая свобода выбора, как правило, понимается по аналогии с принятием экономического решения, а значит, выбор отождествляется с альтернативой. Есть ли у нас свобода не выбирать вообще? Даже в тех случаях, когда сами условия выбора делаются предметом вопрошания о свободе, разыгрывается один и тот же сценарий. Условия всякого выбора (бытового, морального, экзистенциального и прочее) превращаются в объект, который каждый из нас вынужден постигнуть, освоить и временно присвоить. Сценарий, предлагаемый современной культурой успеха, не имеет телеологии — это уже не американская мечта, не планомерное достижение заветного статуса и положения. Свобода самореализации, за которую так ратуют справа, мыслится как продвижение по разным уровням. Применительно к культуре самореализации, понимаемой предельно широко, эти уровни определяются не качеством жизни или уровнем благосостояния, а, скорее, разнообразием опыта. Свобода здесь заключается в получении возможности переходить с одного уровня на другой, достигать некоей полноты самореализации в одной ипостаси для того, чтобы переходить к другой. Эта логика напоминает видеоигру, устроенную таким образом, чтобы игрок был вынужден осваивать ее различные уровни для того, чтобы двигаться дальше. Неслучайно граница между игрой и тем, что ею не является, становится все более расплывчатой. Об этом свидетельствует хотя бы убийство в новозеландской мечети: ультраправый экстремист, развернувший стрельбу, вел видеотрансляцию в реальном времени. Однако зрители далеко не сразу сообразили, что они действительно наблюдают за реальными событиями. Возвращаясь к принудительной логике становления, свойственной игре, стоит отметить, что она обязана не только медиатехнологиям, но и тому, что принято называть «новым духом капитализма», генеалогически восходящим к требованию творческой свободы. Свобода меняться и становиться кем угодно стала якобы гарантировать неиссякаемое ощущение внутренней свободы, и наоборот — открытость миру якобы обещает свободное развитие.

Но на чем основана такая свобода? На том, что личная история постоянно изымается из истории общей, она превращается в историю приключений, в освоение новых земель, то есть, по сути, в неоромантический нарратив. Как быть с тем, что важнейшей составляющей так называемой позитивной свободы — свободы не либеральной и не консервативной — действительно является возможность меняться, причем коренным образом? Отличие состоит в том, что в противовес становлению и беготне по уровням игры такая свобода предполагает радикальную субъективацию — конверсию, метанойю. Однако этот процесс с необходимостью предполагает затронутость властью. Именно прикосновение власти (государства, авторитета, господствующего порядка), если угодно, ее «овнутрение» и отражение (во всех смыслах этого слова) является условием возможности субъекта. Это хорошо показывает, в частности, Альтюссер, приводя знаменитый пример с окриком полицейского: человек становится субъектом в качестве подлежащего власти, только реагируя на нее. Любая реакция на эту власть дублирует ее первичное прикосновение. Популярный рецепт, который нам в данном случае предлагается, заключается в творческом мимесисе, проигрывании жестов власти или элементов порядка с некоторым отклонением. Это, собственно, тот сценарий, который когда-то начала развивать Джудит Батлер применительно к гендеру — творческое проигрывание, расшатывающее порядок и его границы. Однако подобного рода «расшатывание» (равно как и эмоциональные качели аффекта) — это свойство самого современного порядка, которое так часто идентифицируется с творчеством. Альтернативный ответ на вопрос, как возможна свободная субъективация, заключается в том, что в пределе она должна исходить из места, несовместимого с властью. Увы, пространство такой свободы как «новое» место моментально заполняется властью и капиталом и при этом изначально встроено в его логику производства новизны. Возможно, сегодня это пространство — пространство не новое, а заброшенное, неучтенное, опустошенное и оставленное.

И.Б.: Мне кажется, к этому интересному анализу Марины можно было бы добавить, что для культурной институции оказывается принципиальным выявить обстоятельства собственной несвободы. В этом отношении важен известный тезис Маркузе о том, что искусство взаимодействует со зрителем не напрямую (что создает иллюзию свободного выбора), но через «институты искусства», которые формируют наш взгляд, но как бы остаются в тени. Институты культуры, выявляющие присутствие и не-нейтральность, таким образом, не ограничивают свободу культурного потребителя, репрессивно навязывая ему иные подходы и стандарты, но прямо указывают ему на ограниченность и фальшь его свободы в рыночном обществе. Такой подход способен вновь актуализировать забытое сегодня наследие Просвещения.

А.О.: Как заметил Илья — и мне кажется, что это верное наблюдение, — культурная институция тогда проявляет себя свободно в капиталистических условиях, когда пытается рефлексировать свою несвободу. Возможно, надо начинать с понимания и определения условий, убедительно свидетельствующих о нашей несвободе, а далее задумываться о том, как их можно преодолевать. Эта ситуация достаточно общая: мне кажется, мы сталкиваемся с ней и по работе в своих академических институциях, и когда выходим в публичное пространство. Везде существуют определенные форматы, которые жестко задают правила игры, где ты оказываешься просто элементом — действующей, но все же пассивной фигурой. Меня это ощущение преследует на работе, когда приходится защищать научные проекты перед старшими коллегами и придавать им тот вид, который задан определенной бюрократической формой. Навязывается вечный компромисс. Тут я хотел бы перекинуть мостик к тому, о чем пишет Альберто Тоскано в своей известной книге об идее фанатизма. Как мы помним, он прослеживает историю этой идеи, начиная с миллениаристских сект XVI века. В целом же фанатизм — это, конечно, просвещенческая стигма: религия или убеждения какого-то иррационального или трансгрессивного Другого. Но,

как показывает Тоскано, у этой идеи есть некоторое универсальное основание, признав которое мы можем говорить о том, что определенный фанатизм свойственен также самому Просвещению. Это непримиримость и нежелание идти на компромисс, к которому тебя принуждают господствующие идеологические и культурные институции. По-хорошему, надо уметь настаивать и реализовывать именно такую непримиримость. В чем она состоит? Каковы ее формы? В пределе, как мне думается, — это классовое противостояние. Непримиримость должна лишний раз приводить нас к идее классовой борьбы: это настолько важно, что я всему бы предпочел работать в сообществах, которые учат тебя быть непримиримым.

Над материалом работал МАТВЕЙ СЕЛЯКИН

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, теоретик, публицист.

Преподаватель «Шанинки»

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

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

Андрей Олейников

Родился в 1968 году в Орле.

Кандидат философских наук.

Руководитель магистерской программы

«Политическая философия» в МВШСЭН

(Шанинке). Старший научный сотрудник

Школы актуальных гуманитарных

исследований РАНХиГС.

Живет в Москве.

Марина Симакова

Родилась в 1985 году в Москве.

Теоретик культуры, исследователь

общественной и политической мысли.

Живет в Санкт-Петербурге.



«Что делать?» «Время, линии, восемьдесят девяые», 2020. Фрагмент инсталляции, графика Николай Олейников, ССА Глазго. Фото Алан Диммик. Предоставлено автором текста.

Дмитрий Виленский

Полемический комментарий о свободе художника

10 декабря 2019 года в 18:55 мейл от Viktor Misiano застал меня врасплох:

Дима! Дорогой!

Помнишь ли ты, что к концу года ты обещал сделать текст в текущий номер ХЖ о «Свободе как возможности»? <.....>

Обещал сделать текст? О свободе? Признаюсь, что давно не задумывался над такими фундаментальными вопросами. Но тема запала в голову... До Нового года мне ничего не удалось написать, но я получил отсрочку до конца новогодних праздников.

27 декабря 2019 мне повезло — на «Кольте» подоспел манифест «О'кей, зумер: словарь поколения Z»¹, который меня как типичного бумера-холерика не мог не зацепить своим нежным вызовом. В список понятий этого поколения вошло и слово «свобода». Стоит процитировать это определение с легкими пропусками: «...слово столь простое и очевидное <.....> в голове не укладывается, зачем что-то объяснять<.....> нет ничего органичнее и естественнее, чем свобода. <.....> как можно жить иначе <.....> мы свободны до такой степени <.....> наша же свобода простирается так далеко за горизонт<.....> это среда обитания! <.....> бескрайний свободный океан<.....> свобода — настолько более базовая необходимость <.....> свободными быть так приятно, ой, бумеры, вы бы знали...»

На шепот/окрик/вздых «о'кей, бумер» действительно возразить нечего — разве что зазеркалить его, как в заголовке статьи — «О'кей, зумер». Дискуссия бессмысленна. Это как раз очень важная характеристика мегачувствительного поколения Z — блокирование любой дискуссии как грубой формы

обесценивания их уникального опыта, «простирающегося далеко за горизонт».

Собственно, в таком воодушевляющем понимании свободы нет ничего уникального и нового. Если исходить из глубины конвенции искусства, то она давно оперирует идеей «свободного творчества», и многие молодые и не очень художники в нее свято верят, как в свободное дыхание на платных курсах йоги.

Действительно, с позиции «заботы о себе» приятно думать о том, как ты свободен делать что хочешь, к чему влечет тебя в данный момент тот или иной химический состав в коре головного мозга. Хотя этот фактор скорее сбивает воодушевление, так как грубым и неотвратимым образом напоминает о банальных персональных физиологических ограничениях проявления свободы. Завяляет некую предопределенность.

Погружаясь в чтение Википедии и всяких словарей, я обнаружил, что являюсь (и остаюсь) органическим (фрейд)марксистом, который считает свободу иллюзией. Для меня как-то сразу было очевидно, что любой человек мыслит и поступает в зависимости от внутренних влечений и среды, причем основную роль в его поступках, практиках и решениях играют экономические отношения, классовая борьба и формирование его подсознательных желаний и психического поведения.

Маркс сформулировал знакомое нам парадоксальное определение свободы — «свобода есть осознанная необходимость». На самом деле, как показывает быстрый поиск в Google, это определение только приписывается Марксу (иногда Гегелю), но

настоящее авторство за Спинозой, и тут мы уходим в глубины теологической дискуссии, к которой неминуемо сводится любой разговор о свободе, если только, конечно, не представлять себе «бескрайний свободный океан».

Согласно учению Спинозы о субстанции, Бог как субстанция служит объединяющей основой для всего сущего, то есть для природы, и как бы пронизывает собой все, присутствует во всем. Это выражается в том, что задается природная необходимость, которая действует как непреложный закон.

В системе искусства Бог в какой-то условной форме заменяется историей искусства, которая, как и любая другая история, предстает в виде непреложного закона развития искусства.

Перефразируя Спинозу, можно сказать, что искусство свободно, так как существует из одной только необходимости своей природы. Любой труд художницы/ка неминуемо будет оценен с точки зрения исторического архива, и если твоя работа оказывается вторичной по отношению к нему (истории), то, скорее всего, это будет не искусство. То есть художник работает в совершенно жестких заданных рамках невозможности одних высказываний и острой необходимости других. Можете называть это свободой — то есть искусство делает свободным сознательное понимание процессов его развития, и художник обретает свободу, когда становится тем самым сознательным действующим субъектом, воплощающим парадоксальную диалектику истории. Это совсем не означает следование себе, или той или иной внешней моде. Это означает анализ и критику духа реакционного (и любого другого) времени, ясное понимание — в каких обстоятельствах ему приходится делать свое высказывание.

Тот, кто понимает, что это за обстоятельства, к чему они ведут, и может руководить своим поведением, исходя из этого знания — свободен.

Может быть, это то, что имел в виду Виктор, говоря о свободе как возможности?

Но вот откуда берется сознание? Можем ли мы продолжать еще настаивать на развитии истории как проявлении универсального

духа? Однако это вопросы для другого текста. Но меня всегда волновала в искусстве эта радикальная свобода делать только то, что совершенно необходимо сделать и что никто, кроме тебя, не сделает. Как, собственно, и написать этот текст.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ельцова К., Усачева А. О'кей, зумер: словарь поколения Z. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/society/23000-slovar-zumerov>.

Дмитрий Виленский

Родился в 1964 году в Ленинграде.

Художник, член рабочей группы «Что делать?».

Живет в Санкт-Петербурге.

Дэвид Гребер, Ника Дубровская

Арт-коммунизм и искусственный дефицит*

Мир искусства и искусственный дефицит

В этом тексте мы хотели бы поделиться предварительными соображениями о том, как мир искусства одновременно дарит нам мечту об освобождении и выстраивает механизм исключения; как он руководствуется принципом, что каждый человек — художник, но в то же время настаивает на том, что это абсолютно неосуществимо.

В этом мир искусства по-прежнему следует принципам романтизма, от которых никогда, в сущности, не отказывался. Романтическая традиция несет в себе два противоречащих друг другу представления. Одно из них (своего рода демократическое) предполагает, что творческое начало присутствует в каждом человеке, даже если оно проявляется исключительно в коллективном творчестве. Другое же



«Безымянный танец руки», перформанс, 58-я Венецианская биеннале, 2019. Предоставлено Венецианской биеннале.

* Иная версия настоящего текста публиковалась в e-fluxjournal#102.



Флоренс Пик и Ив Стейнтон «Призрак призрак», перформанс, 58-я Венецианская биеннале, 2019. Предоставлено Венецианской биеннале.

исходит из того, что все подлинно значимое создано гениями-одиночками. Мир искусства, по сути, соблазняет нас первым, чтобы в итоге настоять на втором...

В мае 2019 года, через неделю после свадьбы, мы приехали в Венецию на открытие биеннале. Свой медовый месяц мы решили посвятить первому совместному исследованию, хотя, честно говоря, мы не до конца представляли, о чем именно будем писать.

Почти весь первый день мы провели в Арсенале, где проходила аккредитация прессы, для которой существовали разные уровни и степени допуска. Приходилось преодолевать сложный лабиринт, состоящий из кодов, баркодов и разноцветных удостоверений. Десятки хорошо одетых людей послушно стояли в очередях, переговаривались на дюжине языков, переходили из зала в зал и восстанавливали силы в специально оборудованных кафе, где обсуждали стратегию проникновения на званные ужины — по приглашениям или с помощью заимствованных пропусков, или же оценивали котировки вечеринок и презентаций.

Больше всего нас поразило катастрофическое отсутствие чувства юмора! Люди были

взволнованы, терпеливы, самоуверенны, целеустремлены, но никто не выглядел насмешливым. Какая серьезность! Казалось, что всем участникам непременно нужно было показать, что все происходящее — чрезвычайно важно. Но почему? Да и не было никакой очевидной причины создавать все это множество уровней допуска.

Однако если предположить, что исключение само по себе является истиной целью происходящего, то все вставало на свои места. Ибо каждый играл в игру, правила которой были изменчивы и непрозрачны, и при условии, что все участники, от самого высокомерного олигарха или самого успешного брокера хотя бы раз оказались в проигрыше и были унижены. Или, по меньшей мере, хотя бы раз остались озадаченными и раздосадованными.

Попытки найти всему этому объяснение подводят нас к неоспоримому факту — основной мира искусства, при всей значимости его музеев, фондов, университетских кафедр и прочих некоммерческих институций, по-прежнему является художественный рынок, которым, в свою очередь, управляет финансовый капитал. Будучи наименее регулируемым

рынком в мире, рынок искусства комфортно расположился посреди налоговых офшоров, финансовых мошенничеств, отмывания денег и политических афер и представляет собой своего рода экспериментальную площадку для продвижения очень специального идеала свободы, адекватного нынешнему состоянию финансового капитализма. Утверждение, что рынок искусства — это квинтэссенция глобальной финансовой системы, на наш взгляд, вполне оправдано. Ведь даже артистические кварталы в крупных городах, как правило, соседствуют с финансовыми районами, а художественные инвестиции следуют логике финансовых спекуляций.

Однако, если современное искусство и в самом деле всего лишь производное от финансового капитала, а его произведения создаются для украшения офисов банков или домов банкиров, то какое нам вообще до этого дело? Ведь если на страницах художественных журналов не обсуждаются новейшие тенденции дизайна яхт сегмента люкс, то почему произведения, фиксирующие новейшие тренды искусства, которыми владельцы яхт украшают свои гостиные, должны интересовать водителей автобусов, горничных, телемаркетологов и многомиллионных посетителей художественных музеев по всему миру, а также всех тех, кто причастен к зачарованному кругу любителей «мира искусства»?

На этот вопрос существует два традиционных и по сути противоречащих друг другу ответа:

1. Современное искусство — это венец масштабной и сложно устроенной пирамиды ценностей, охватывающей все формы производства смыслов и культурных высказываний в нашем обществе. Именно поэтому оно играет ключевую роль в воспроизводстве существующей системы общественных отношений. В результате водители, горничные, шахтеры, телемаркетологи вместе с миллионами посетителей музеев продолжают верить в то, что ценность их собственных жизненных и эстетических практик незначительна.

2. Несмотря на то, что мир искусства полностью подконтролен финансовому капиталу, он по-прежнему поглощает революционную мечту, потенциально способную взорвать существующую систему, что почти невозможно

представить себе в любом другом контексте.

Очевидно, что оба эти ответа верны. Точнее иначе: в некотором смысле именно революционный потенциал искусства — это и есть то, что делает его эффективным механизмом контроля. Даже дети бедняков и беженцев, в конце концов, идут в школу, где их знакомят с полотнами Леонардо да Винчи и Пикассо, где им внушают, что искусство и культура — это наивысшие достижения человечества и, возможно, главное оправдание его существования на нашей планете (несмотря на тот ущерб, который мы — люди — ей нанесли). Мы учим наших детей стремлению жить так, чтобы их дети росли в комфортных условиях, а дети их детей смогли добиться высшего и главного права человека — права на творческую свободу и самовыражение. Говоря



Виктория Син, с участием Маттео Джемоло (флейта) «Если бы я мог подобрать слова, мы бы не были здесь сейчас», перформанс, 58-я Венецианская биеннале, 2019. Предоставлено Венецианской биеннале.

иначе, искусство расценивается в нашем обществе как высшее проявление творчества, а творчество — как высшая ценность и реализация подлинной человеческой свободы.

А потому те, кто выбирает прикладную или коммерческую стезю, осознают, что где-то существует идеальный мир, стоящий выше социальных иерархий и форм или же напоминающий древнюю ангелическую иерархию — мир этот и есть мир искусства. Более того, даже те, кто и не подозревает о существовании мира искусства или относится к нему враждебно, даже они не могут избежать его воздействия, ибо включены в общественную систему, смыслы и образы которой производятся с помощью механизмов, запускаемых и контролируемых при участии адептов мира искусства.

Насколько глубоко это лежащее в основе мира искусства противоречие — между его системоутверждающей и подрывной функциями — легко увидеть, проанализировав многочисленные попытки его преодоления. Так, регулярно появляются партисипаторные программы и проекты, планирующие разрушить границы между искусством и обществом,

между высокими и низкими жанрами, между художником и не художниками. Подчас такие проекты становятся популярными, но, в конце концов, выполнив декоративную роль, исчезают, не оказав существенного влияния на общественную ситуацию.

Между тем любой рынок по определению вынужден работать по принципу дефицита. И рынок современного искусства, и издательская деятельность, и музыкальная индустрия сталкиваются со схожими проблемами: материалы и дистрибуция художественных проектов или недорогая, или совсем бесплатная. Талантливых участников великое множество; поэтому для получения прибыли и функционирования рынка просто необходимо организовать дефицит.

За создание искусственного дефицита отвечает целая армия критиков и кураторов, галеристов и функционеров мира искусства. Как ни странно, многие из них, особенно на Западе, являются убежденными критиками капитализма. Но именно стоящая перед ними задача искусственного отбора объясняет, почему граница любых, даже самых радикальных представ-



Настю Комар «Наш перформанс всем до комариного зада сдался», перформанс, 58-я Венецианская биеннале, 2019. Предоставлено Венецианской биеннале.



Настю Комар «Наш перформанс всем до комариного зада сдался», перформанс, 58-я Венецианская биеннале, 2019. Предоставлено Венецианской биеннале.

лений художественной элиты, пролегает там, где начинаются разговоры о возможности (и праве) каждого человека быть художником.

Под их неусыпным оком мир современного искусства оказывается заселен героическими одиночками. Даже тогда, когда художественной задачей является коллективное и групповое творчество или уничтожение самой границы, между искусством и жизнью ничего не меняется. Дадаистов и сюрреалистов сегодня помнят как горстку романтических гениев, вне зависимости от их собственных планов.

Закономерно, что исторически идея «каждый человек — художник» получала широкую поддержку исключительно в моменты социальных революций. Именно тогда, когда люди верили, что капитализм агонизирует, а вместе с ним подходит к концу и само существование рынков. Неудивительно поэтому, что именно в России, где, начиная с революции 1905 года вплоть до авангарда 1920-х годов, мы наблюдаем бурные обсуждения не только того, каким мог бы быть арт-коммунизм, но и о праве каждого человека на твор-

ческое самовыражение и свободу, как на, возможно, базовую коммунистическую идею.

Арт-коммунизм

*Коммуна делает творческую свободу
достоянием всех...*

*В Коммуне все творцы, и не в мечтах,
а в жизни.*

Осип Брик

Казимир Малевич в статье 1920 года «К вопросу изобразительного искусства» утверждает: «Мы идем к тому миру, в котором все будут творить... Мы должны поставить путь к творчеству так, чтобы вся масса участвовала в развитии каждой явленной творческой мысли, не превращаясь в машинное производство как штампование». Он настаивает на том, что новое, революционное искусство основано на творчестве как «сути человека»



Пол Махеке «Поиск совершенно сформировавшегося танцора *глубоко внутри*», перформанс, 58-я Венецианская биеннале, 2019. Предоставлено Венецианской биеннале.

... «как цели жизни и самосовершенство самого себя». Для Малевича — и в этом он был не одинок — художники были призваны стать не только пророками этого нового мира, они должны были стать его основой, его прообразом.

Принято считать, что русский авангард был раздавлен сталинизмом. Однако Цветан Тодоров и Борис Гройс показывают, что реальная ситуация была неоднозначной. Основная причина, по которой художников-авангардистов пришлось приструнить или даже уничтожить, состояла в том, что политический авангард сумел довести до логического предела идею исключительного статуса художника-творца, при которой сам Сталин — как и Муссолини и Гитлер — превратились в героических гениев, перестраивающих саму жизнь в соответствии с единым художественным проектом.

В своем тексте «Творческий авангард и тоталитарные диктатуры» Тодоров утверждал, что по крайней мере в XX веке постоянно повторяется одна и та же история: сначала художники требуют не только прав на признание

новых эстетических критериев для собственных произведений, не только демократизации механизмов воспроизводства культуры, но и радикальной трансформации социальной реальности. Однако художники обречены проиграть, ибо для реализации своих планов им приходится рассчитывать на политиков, которые ни при каких обстоятельствах не будут делиться с ними властью. Поэтому после непродолжительной оттепели наступает недружелюбная зима, в течение которой политики, вдохновленные открывшейся им под воздействием авангардистских идей перспективой самовыражения, принимают за создание масштабных социальных проектов, используя в качестве строительного материала тела и жизни собственных сограждан.

Представление, что подобная эволюция есть нечто закономерное, разделяется многими. Они считают, что как только чье-то эстетическое видение переносится в общественную сферу, то это неизбежно заканчивается катастрофой. Идущие еще дальше консерваторы внушают, что фигуры, подобные Малевичу, в своей наивности крайне опасны.

Но каковы же на самом деле были представления Малевича о подлинном коммунизме? Для него это было не просто общество будущего, в котором каждый будет свободен от борьбы за существование (что в то время соответствовало всеобщим ожиданиям), но также и общество, в котором «стремление к счастью» проявит себя, прежде всего, в художественном или научном творчестве.

Разумеется, это предполагало, что люди обладают одновременно способностями и предрасположенностью к творчеству, даже если речь идет о попытках создать вечный двигатель или о репетициях комедийных сценок. Видение Малевича подразумевало, что любопытство и потребность в самовыражении являются неотъемлемыми составляющими того, что мы определяем как «человечество» — или, возможно, всей жизни, и поэтому свобода — это, скорее, вопрос устранения препятствий, нежели фундаментальной перестройки человеческой природы. Поэтому, с одной стороны, Малевич говорил, что основой нового художественного мира должна стать экономика, но с другой, его главный интерес состоял в создании нового универсального эстетического языка.

Сам же Малевич происходил из национальной окраины — он был поляком, выросшим в украинской деревне, и так и не овладел литературным русским языком и не получил «правильного» художественного образования. Его квадраты и треугольники — гениальный способ преодоления маргинальности, успешный взлом властного дискурса. Аналогичным образом русский авангардный проект был, прежде всего, проектом образовательным, направленным не на создание «нового человека» (как позже писали сталинисты), а на включение исключенных — бедняков и провинциалов, пролетариев и крестьян — в общий коммунистический мир искусства.

Идея состояла в том, чтобы создать и расширить (сделать доступными для всех) инструменты, необходимые для участия в коллективном проекте — создание нового коммунистического общества, в котором у всех оказались бы равные права и возможности.

Будетляне (люди будущего), по замыслу русских авангардистов, должны были освободиться не только от несправедливых социальных

условий прошлого, главное, они должны были вернуть себе творческую свободу, которой при рождении наделен каждый человек.

Не нужно думать, что русский авангард был настолько наивен, чтобы представлять себе коммунизм страной инфантильного детства, где нет ни смерти, ни неразделенной любви, ни предательства, ни страха. Скорее, будетляне должны были оказаться в мире, где больше нет разделения на великих творцов и послушных зрителей.

Иначе говоря, коммунизм — это общество, в котором каждый человек — свободный художник.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

Дэвид Гребер

Родился в 1961 году в Нью-Йорке.

Антрополог, писатель, активист и общественный деятель. Профессор антропологии в Лондонской Школе Экономики.

Автор множества книг, среди которых:

«5000 лет долга» (2011), «Утопия правил» (2015),

«Про королей» совместно с Маршалл Салинс

(2017), «Дерьмовая работа» (2018).

Автор слогана «Мы — 99%» и один из

организаторов «Захвати Уолл-стрит»

(«Occupy Wall Street») и альтернативной

экономической программы

«Восстание против вымирания»

(Extinction Rebellion).

Живет в Лондоне.

Ника Дубровская

Родилась в 1967 году в Ленинграде.

Художница, автор нескольких книг, среди

которых «Хулиганская тетрадь» (2013),

«He/Sправедливость» (2017), «Что любят

голландцы» (2018). Участница выставок:

«10 лучших молодых художников Израиля»

(Тель-Авивский музей), «Абсолютный фетишизм»

(Иерусалимский дом искусств), Вкусное искусство

«Штубниц» (Санкт-Петербург), «Феминистский

карандаш» (Санкт-Петербург, Москва), «Что

такое семья» в рамках проекта «Антропология

для детей» (Москва, Красноярск, Лондон, Загреб

и др.) Живет в Лондоне.



Материал иллюстрирован проектом Хаима Сокола «Спартак. Times New Roman», 2014. ЦТИ «Фабрика».

Хаим Сокол

Восстание

Поэма

2012

Ночь.

Угол Бауманской улицы
и Аптекарского переулка.

Мы сидим

на раскуроченных трамвайных путях
и повалившихся фонарях

Недалеко от станции метро «Бауманская»,
которую Иофан хотел назвать «Спарта-

ковской».

Шел третий день восстания.

— Знаешь, Доорбек,
мой отец воевал
в партизанском отряде, —
сказал я зачем-то
немолодому киргизу.

Он не ответил,
думая, очевидно, о своем.
Или он просто не понял меня.
В темноте я, скорее, угадывал его лицо.

— Когда мы победим, — продолжал я, —
я назову эту станцию «Спартаковской»
И вынесу оттуда всех бронзовых карликов.
По инерции или от усталости я все еще
грезил искусством.

— Все так, — неожиданно сказал До-
орбек, —
Искусство — это сон революции.

Сон №1

Южный Буг,
Южный Буг,
Buch-, Buch-, Buch-
Stabe¹,

Вол и дом.

На теле-
ге везут меня
в черный лес
Лев и Волк.

Черный зверь-человек
убивает луну.

Знамя победы

— Доорбек, а каким будет знамя нашей
победы? — спросил я.

— Серым с черным солнцем посередине.

— Но разве наша победа не несет свет
всему человечеству?

— Серый — цвет грязи. Это чтобы помни-
ли нас. Черный — чтобы не забывали тех,
кто боится грязного,

розового, красного, желтого,
тех, кто боится радуги.

Черное солнце — знак их страха и скорби.

— Но разве мы не предадим забвению
наших врагов?

— Если мы их забудем, мы превратимся
в них. Потому что серый легко становится
черным, а черный серым.

Сон №2

ידייל ווא נטאטדלאווג אָפֿן טלעוו יד
אָד ווא רימ אָלעוו אָרעטשעצ
אָדע־אָג אַ טייה־פֿילג, טייה־פֿירפֿ אָפֿ
אָמסטעבראָ רעד טעוו אָפֿאַשאַב
רעטצעל רעד וויש ווייז טעוו קאָד
טײַרטש רענעדישטענע ווא
לאָנאַצאַרעטניא מעד טימ
טײַלסטעבראָ ריא, פֿויא טייטש²

Сон №3

Я роза страстная,
Роза красная.

Войди в меня,
Возлюбленный мой,
Мой брат,
Мой жених,
Нерожденный,
Неназванный.

Я, роза января,
Стану розой октября,

Упаду раной алою
Тебе на грудь усталую.

Сон №4³

כל תחלש . היברע תירקל השנמ רב הדוהיל וועמם
תול וירבג ירת (=) () רת נהמע חלשת יד וירמח ירת
הינחמל וחלשיו . ורמע יד הלבסמ תולו ויעב רב ותנוהי
ונוטמיו ותולמ כינרחא חלש תאו . ויגרתאו ויבלל רתול
יד לידב הינחמל ויתי חלשו ויתי וקתו . ויברעו ויסדה כל
מלש אוהו יגס הסלכא

Последний бой

— Доорбек, переведи.
Хотя нет, не надо.

Товарищи бойцы 1-го рабочего интернационального батальона!!!

Peuple
de Paris. No pasarán⁴.

Сон №5⁵

«Ma chère petite fille, mon cher petit amour.

Ta mère écrit la dernière lettre, ma chère petite fille, demain à 6 heures, le 10 mai, je ne serai plus.

Mon amour, ne pleure pas, ta mère ne pleure pas non plus. Je meurs avec la conscience tranquille et avec toute la conviction que demain tu auras une vie et un avenir plus heureux que ta mère. Tu n'auras plus à souffrir. Sois fière de ta mère, mon petit amour. J'ai toujours ton image devant moi.

Je vais croire que tu verras ton père, j'ai l'espoirance que lui aura un autre sort. Dis-lui que j'ai toujours pensé à lui comme à toi. Je vous aime de tout mon cœur.





Сон №9
LEGXFR⁹

Сон №10

Сегодня ночью ко мне во сне приходил Беньямин. Он плохо выглядел — мятый пиджак, трехдневная щетина, в усах хлебные крошки (я всегда думал, что он неопратно ест). Беньямин что-то долго взволнованно говорил, почти кричал. Но я не говорю по-немецки и не понял ни слова. Лишь в конце я отчетливо разобрал: «trauerspiel»¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Буква, литера (нем.).

² Фрагмент «Интернационала» на идише. Подстрочный перевод:

Мир насилия и страдания

Разрушим мы, и тогда

Из свободы, равенства Эдемский сад

сотворит рабочий человек.

Это будет последний
и решительный бой.

С Интернационалом
вставай, рабочий люд.

³ Отрывок из письма Шимона Бар-Косевы, известного как Бар-Кохба (?–135 г. н.э.) — «сын звезды» (арам.), лидера антиримского восстания в Иудее в 132–135 гг. Рабби Акива, один из величайших мудрецов Талмуда, присоединился к восстанию и провозгласил Бар-Кохбу мессией. Восстание было жестоко подавлено. Письма были обнаружены на западном побережье Мертвого моря в 1960-е годы. В данном письме Бар-Кохба приказывает казначеям Эйн-Геди и Кирьят-Аравия прислать груз с «арбаат ха-миним» — четырьмя видами ритуальных растений, используемых в праздник Суккот (праздник Кущей), в главный лагерь восставших в Бейтаре в количестве, достаточном для всех воинов.

⁴ Народ Парижа (фр.). Враг не пройдет (исп.).

⁵ «Моя любимая дочурка, моя сладкая крохотная любовь!

Твоя мама пишет это последнее письмо, моя любимая доченька; завтра в 6 утра, 10 мая, меня больше не будет.

Не плачь, моя любовь; твоя мама уже тоже не плачет. Я умираю со спокойной совестью и твердым убеждением, что завтра твоя жизнь и твое будущее будут счастливее, чем у твоей мамы. Ты не будешь страдать. Гордись своей мамой, моя любовь. У меня всегда перед глазами твой образ.

Я буду верить, что ты увидишь своего папу, у меня есть надежда, что его постигнет иная судьба, нежели меня. Передай ему, что я всегда думала о нем, как я всегда думала о тебе. Я люблю вас обоих всем сердцем. Вы оба мне дороги. Мое милое дитя, твой папа теперь для тебя и твоя мама. Он тебя сильно любит. Ты не почувствуешь утрату матери. Мое милое дитя, я заканчиваю это письмо с надеждой, что ты будешь счастлива всю жизнь, с твоим папой, со всеми.

Целую тебя всем сердцем, много-много.

Прощай, моя любовь.

Твоя мама» (фр.).

Прощальная записка Ольги Банчик, адресованная дочери. Ольга (Голда) Банчик (1912–1944), уроженка Бессарабии, участница Французского сопротивления. Была связной под псевдонимом Pierrette — воробушек (фр.) — в группе, организованной ее мужем Борисом Голбаном (Брухманом) (1904–2004), которую с 1943 года возглавлял Мишель Манушьян (Мисак Манукян, 1906–1944).

В 1943 году Банчик вместе с остальными 22 членами группы была арестована французской полицией и передана гестапо. Нацисты выпустили пропагандистские плакаты красного цвета, на которых члены группы изображались коммунистическими террористами из числа нацменьшинств. Поэтому процесс над ними так и вошел в историю под названием «L’Affiche Rouge» — красные афиши (фр.). Все мужчины были расстреляны. Ольгу Банчик отправили в Штутгарт и там обезглавили. По дороге в Германию она написала прощальное письмо и выбросила его из поезда. Письмо было найдено и впоследствии опубликовано.

⁶ Буквы немецкого алфавита, из которых складывается лозунг «Arbeit macht frei» (Труд делает свободным), украшавший ворота многих нацистских концлагерей.

⁷ Рабби Акива — один из величайших мудрецов Талмуда. За поддержку восстания Бар-Кохбы был казнен римлянами в 137 г.

⁸ Цитата из фильма «Спартак» (1960), реж. Стэнли Кубрик.

⁹ Сокращенное название «Х Легиона, охраняющего пролив» — Легион Х «Фретензис». Начиная с I века новой эры и до момента своего расформирования в V веке размещался в Иудее, сначала в Иерусалиме, затем в Айле в районе Эйлата. Подчинялся непосредственно прокуратору Иудеи. Принимал участие в подавлении всех антиримских восстаний в Иудее, в частности в осаде и дальнейшем разрушении Иерусалима в 70 г., взятии Масады и подавлении восстания Бар-Кохбы.

¹⁰ Дословно «печальная игра (пьеса)», или «игра траура» (нем.). Термин из книги Вальтера Беньямина «Ursprung des deutschen Trauerspiels», которая на русский переводится как «Происхождения немецкой барочной драмы».

Хаим Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске.

Художник. Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.





ни и чего д е л а т ь. Первомайская демонстрация «Мир без труда», 2017. Фото Артем Степанов. Предоставлено авторами.

НИИЧЕГОДЕЛАТЬ

Мир без труда: свобода от экономического рабства*

*Мы честно признаемся себе,
что наше сегодняшнее желание
— ничего не делать.
Из манифеста НИИЧЕГОДЕЛАТЬ*

В ноябре 2017 года первый симпозиум НИИЧЕГОДЕЛАТЬ, проходивший в баре HOLY WATER, открылся докладом Аллы Митрофановой «Свобода от экономического рабства»: «Если мы говорим об освобождении, об эмансипации, когда все больше и больше людей выходит в политическое право, получает право на речь, на высказывание своей биографии, то не логично ли ту, забытую часть экономической независимости, которая была до буржуазного права, вернуть в современную политику? И это уже будет не крестьянский надел, маленький домик и община, это уже будет базовый доход».

Мы пробуем мыслить свободу вместе с экономикой, трудом, творчеством и политическим воображением.

Ворота бинарности

НИИЧЕГОДЕЛАТЬ включает в театр бинарности: на входе в институт ты располагаешься на полюсе активное/пассивное, определяешь себя. Начинается процесс внутренних качелей, коллективное желание ничего не делать перформировует и разделяется между участниками.

Мой опыт игнорирования трудовой занятости, моя зависимость, рекомендации психоана-

литика обеспечивать себя полностью, при внутренней ориентации на позитивное, воздействующее на социальную реальность поведение — таковы были предустановки в момент вхождения в НИИЧЕГОДЕЛАТЬ; фоном — парализующая циклотимия, гниение.

Ворота бинарности маркируют переход в поле радикального воображения. Что делать? Ничего не делать. А дальше? Каковы условия для освобождения?

Опыт репрессий советского проекта и опыт бандитизма 1990-х, а затем разочарование в капиталистической экономике... Все эти поколенческие ступени страха свели фантазм о свободе к маргинальному — анально-му — сопротивлению, социальной жадности, остановке фантазии. Лицемерие, Предательство и Демотивация. Все эти отношения структурируемы экономической составляющей — необходимостью выживания.

Если вы хотите выжить любой ценой, то вас очень легко поработить. Добрый господин обеспечит вас трудом.

Одним из первых требований революции было сокращение рабочего времени. Мы требуем освобождения от экономической эксплуатации, следуя логике арифметической прогрессии сокращения рабочего времени, приводящей к базовому доходу: 12-8-4-0 (цифры с плаката НИИЧЕГОДЕЛАТЬ к первоймайской демонстрации).

Базовый доход — базовая безопасность, снятие тревоги, доверие системе — необходим для запуска политического воображения. Белая комната для дорастивания аутизма первой степени организации, отсутствие стиму-

* Текст писали сотрудницы: Анна Аверьянова, Мария Дмитриева, Катя Иванова, Александра Пистолетова, Марина Русских и Йожи Столет.

лов, вызывающих желание или отторжение, — пульсация гладкой мускулатуры, вентисков страха за жизнь.

Для освобождения важен адресат, те, кто разделит с тобой «бред». Не идея, не аффект, не равенство — только освобождение. Освобождение — залог товарищества. Самоорганизованное сообщество — то, что может дать ту свободу, к которой стремится Я, пробираясь через гипериммунитет личных границ. Самоорганизация позволяет актуализировать для каждого участника вопрос вовлеченности, собственной скорости, силы/слабости; актуализируются усвоенные паттерны властных отношений, желания ограничивать в деятельности или мотивировать другого. Залог товарищества — актуальное понятие в солидарной экономике: то, что ты отдаешь сообществу, твой эмансипаторный капитал. С другой стороны, поддержка вниманием — не вызывающая зависимость забота, кредит доверия в альтернативной валюте солидарной экономики.

Солидарная экономика — локальная модель сообщества — попытка отслоиться от глобальной капиталистической системы. В такой практике потребитель уточняет, сколько и что ему нужно; полиаморная экономика, экономика ограничения по времени на собственность, с таймером накопления. Полиаморная система замкнута на себя и так же, как капитализм, привязана к желанию — в попытке учредить осознанный выбор, через ограничения производства и потребления. Тем не менее, солидарная экономика — зависимый обмен, фантазия о локальном благоденствии, этичном микрокапитализме.

В ожидании базового дохода, между «джаст ду ит» и рабством рабочего времени, какую тактику освобождения мы можем практиковать с товарищами транслокально? Экономика дара — номадичная тактика нарушения границ, не требующая согласования. Дар свободен от компромиссов логики выживания — и в этом смысле суицидален.

Дизайн дара должен быть эквивалентен системе, в которой он не может быть отчужден, продан, символически капитализирован, бюрократизирован.

«Самоорганизованное» сообщество — селф, Я — необходимо заменить на «ауто-

организованное». Аутоагрессия — событие, обращенное внутрь, кризис структуры, состояние дезадаптивной готовности. Аутоорганизация — режим пульсирующего, компульсивного дарения товариществу.

Базовый доход не установится без разрушения границ государств, границ Я, принятия горизонтальных товарищеских трудностей.

Экономика дара ранних сообществ — этический императив быть готовым принять «ненужное». Что я с этим буду делать? — ничего не делать. Но как формируется наш «заказ»? Так же из потока навязанного дискурса. Свобода подготовить сюрприз, неожиданность и воронку события — дарения. Похоже, это весело. Тебе не нужно стараться украсть желание, соблазнить, не нужно заставлять, переступая болевой порог манифестации.

Свободное творчество, как и категория художественной одаренности, — концепты в равной степени устаревшие и подразумевающие доступ к собственному желанию, которое тут же курируется капитализмом.

Практика подготовки дара — куртуазная, поэтическая задача; в современной темпоральности «куртуазная» — равно «задача прокрастинации». А там, где куртуазная практика и «женщины не существует» — мы можем найти прототип нечеловеческого партнерства. Приблизиться к свободе товарищеских созданий, товарищей-вещей, нахождению под бинарной аркой отстранения/принадлежности.

Бездарная (без бога и желания) художница, полная суицидального достоинства прокрастинаторка, учреждающая квиранальный дизайн дара, распространяющая дары-вирусы, дары-заклинания, освобождающая неполное знание.

Свободная имеет основную привилегию — пересобирать ситуацию, оспаривать структуру отношений, иметь доступ к собственной агентности. Мы только начинаем наколдовывать волшебные системы — аппараты, которые умеют случайно принимать свойства пыльных карамелек и выброшенных на берег медуз.

Анус денс, пусси релакс! Гражданский приворот и базовый доход!



Мария Дмитриева «Посттрудовая книжка», 2018. Объект. Фото Мария Дмитриева. Предоставлено авторами.

Мир без труда

ни и чего делать — проект утопический, но не в традиционном понимании утопии — как места вытеснения «зла», а как места удерживания разных напряжений и элементов, снятия дуализмов, конструирования связей, удерживания или развития скоростей, рациональности и различия аффектов (само удержание напряжения и желания сообщества — микропример подобной утопии); но, так или иначе, Утопия требует манифестирования, пропаганды, идеологической речи, сектантского воззвания, в конце концов, рекламы и спама.

Проект Мира без труда имеет потенцию оказаться таким же важным, определяющим, онтологически переопределяющим реальность, каким стал для современного мира феминизм; подобно вопросу о поле, дуализм труда и лени/отдыха задевает нерв существо-

вания. Вопрос о труде — это вопрос о выживании и свободе.

Не)выставка: Уют и Пропаганда

Выставка ни и чего делать «Не)выставка: Уют и Пропаганда» прошла 12 января 2018 года в ДК Розы (Санкт-Петербург). Исходя из названия, можно решить, что это не выставка, а что-то другое. Например, не выставка, а инвент. Но это была выставка, название которой отражает объем выполненных задач:

— Свобода от тирании художественной репрезентации и производства избыточного количества материальных объектов. Объекты необходимо было утилизировать, продавать, отдавать, сдавать на хранение, размещать, строить из них композиции в пространстве. От такого производства можно очень



и и ч е г о д е л а т ь «Канapé-демонстрация», 2019. Штутгарт. Фото Франк Клейнбах. Предоставлено авторами.

сильно устать. Все имеющиеся артефакты, останки, объекты предыдущей деятельности и и ч е г о д е л а т ь были отнесены к невозможным для появления на (не)выставке». Во время монтажа сотрудницы и и ч е г о д е л а т ь нарисовали на стенах ДК граффити цветными мелками — изображения Марка Фишера, дронов и роботов (могущих не работать), надписи «базовый доход» и прочие, сердечки и цветы. Во время демонтажа-финиша изображения легко удалялись сухой салфеткой, так что не пришлось закрашивать стены для выставок следующих резидентов. В специальном углу для уединения были наклеены фотообои, там же лежал матрас-конверт — для бесед на двоих. Для уютного и пропагандистского общения сотрудницы и и ч е г о д е л а т ь сделали свой стикерпак. Например, изображение желудка с надписью «ты можешь не работать».

— Свобода от властной позиции куратора через практику слияния куратора, художника

и зрителя внутри как коллектива, так и его отдельно взятого участника. Такой тип кураторства возможен лишь при одном условии: место власти должно оставаться вакантным. Это распределяет напряжение. И это не означает, что такое место не является желанным. Это как лебедь, рак и щука. Очень туго натянутые веревки, раздающие энергию во все стороны. С точки зрения Крылова — воз и ныне там. С точки зрения и и ч е г о д е л а т ь — место власти по-прежнему не занято, то есть мы освобождены от эксплуатации, в том числе — от самоэксплуатации.

Мир без труда

Для того, чтобы снять дуализм труда/отдыха — труда как возделывания и покорения Природы, добычи ресурсов, дурной бесконечности производства, и отдыха как пассивного принятия различных внешних аттракционов, — и переопределить ритмы существова-

ния системы, направленной либо на эксплуатацию, либо на выживание, нам необходимы два элемента: базовый доход и автоматизация (спаривание с машинами). Как говорит Харауэй, киборг — наша онтология. Автоматизация — это не только о том, чтобы роботизировать тяжелый или механический труд. Спаривание с машинами должно пройти через наши тела, захваченные в настоящий момент депрессией, феминизировать и технологии, и тела, автоматизировать психическую, социальную, политическую жизнь через систему искусственного интеллекта и больших данных, сняв с человека субъективную позицию творца, возделывателя мира, распределив ответственность и сделав ее техно-социоприродно-культурной. Например, глобальный интеллект, выявляющий хрупкость, уязвимость отдельных мест экосоциокультурной системы.

Практика Медленного движения/Анти-работа

Что может дать человеку практика медленного движения? Она не обещает достижения гармонии, душевного или телесного здоровья, просветления, повышения сексуальной привлекательности или экономической эффективности — ничего. Я имею право на ничего. Краткие моменты пустоты возникают как белые дыры во времени и пространстве, манифестируя неясный призрак освобождения из царства целесообразности, гегемонии успеха, конкуренции, иерархий.

С кончиков пальцев стекают капли мгновения — минут — часов — дней... Что это? Преступно бесцельное прожигание драгоценного и конечного времени, отпущенного нам для жизни? Возможность ощутить другую скорость проживания этой жизни, течения времени? Челлендж по отношению к факту конечности человеческого существования? Я не знаю. Для меня важна сама возможность непрагматичного, лишнего целеполагания проживания хотя бы некоторых отрезков своей жизни. Концентрация внимания на маленьком, незначительном, слабом — как противовес большому и сильному. Мой контргемонный проект¹.

Это медленное время — мое.

Я отвоевала его у быстрого мира.

Где тут политика, спросите вы?

В утверждении права *быть* для непрагматичного/бесполезного/другого. Неучтенного, невключенного в трудовые процессы, с нулевой и даже отрицательной эффективностью. Эмансипаторный символический жест, очерчивающий горизонт возможного непрагматичного существования.

Как будто существование само по себе — присутствие в этой жизни, на этой/той земле — требует оправдания, постоянного оправдания. Это как обоснование права на безусловный базовый доход: ты имеешь право *быть* просто потому, что ты уже есть. Независимо от того, насколько ты хороша, красива, полезна — или нет

Позволь себе быть медленной

Позволь себе быть неэффективной

Позволь себе быть неуспешной

Позволь себе быть скучной

Мир без труда

Возможно, для того, чтобы снять дуализм труда/отдыха, труда и игры, труда и приятно-го времяпрепровождения, нам необходимо сначала политизировать собственно сам «труд», поставить его в кавычки, перестать думать о нем как о чем-то естественном и необходимом. Помыслить бинарность труда/отдыха как квир-практику. Политически добиваясь права на оплату/вознаграждение таких практик, как репродукция, активизм, забота/волонтерство, эмоциональный труд и так далее, расшатывать таким образом устойчивые рамки бинарной оппозиции.

Посттрудова́я книжка

Как обнаружить свободу воли в компульсивном контексте аффектированного труда?

Как найти точку смещения/пространства для волевого акта? Посттрудова́я книжка — как контртехнология самообнаружения себя в перверсивном аттракционе самоэксплуатации, как техническая процедура рефлексии, втягивающая неочевидную материальность, позволяющая алгоритмизировать политики невидимых процессов и неучтенную самозанятость.

Хинтерланд трудовых реальностей и явленных отсутствий. Художественный спам на ипотечном столе подачи заявок. Трудовой флюид с неясными шумами. Копия копии трудового существования с перестановкой фильтров внимания/значимости. Что такое свобода воли в понимании посттрудового будущего? Разоснование существующих норм труда:

Лень не должна быть запретным удовольствием, культивирующим чувство вины, депрессию и никчемность. Время не должно быть заиклено на труде/отдыхе — производстве/потреблении, и не должно быть линейным — от меньшего к большему, подгоняемым чувством бесконечной недостаточности. Эффективность и продуктивность должны быть вынесены из наших приоритетов. Теория состоит в том, что, получив необходимое свободное время, человек будет течь по нему, исходя из собственных потребностей, не навязанных ему ритмами капиталистической экономики с бесконечной подменой ценностей и манипуляционными провокациями. Фото: Не забыть сделать запись в книжке (начертить, выложить стикерами): а) проекты, направленные на переконструирование привычного опыта существования — экспериментальные, неочевидные для «принятого» трудового поля практики, социально значимые, но не оплачиваемые занятия, такие как: волонтерство; низовые, инициативные образовательные программы; домашний/репродуктивный труд; независимые кураторские проекты — невидимые для госинституций; принудительная забота, вынужденная учтивость, технологии коммуникативной сборки;

б) эмоционально ресурсные, но не артикулированные в правовом поле опции дополнительной/неучтенной сложности (аффективный труд).

Прозрачные листы предлагают иную форму репрезентации труда. Стикерпак — как ответ на вопрос о желаемой форме будущего, флюидные наброски карандашом с прерывистым касанием грифеля по уязвимо хрупким листам кальки. Пунктирное письмо с аффектами внутри себя, пульсирующее, разворачивающееся, с неясным контуром существования.

Нежнее — еще нежнее.

Посттрудовая книжка — инверсивный художественный жест, направленный на преодоление опасений в замкнутых циклах капиталистической логики и репрессивно-нормативной сетке мышления. Внутри разворачивается пространство для репрезентации темной аффектации труда, присутствие которой расширяет адаптивные паттерны и правила, препарирует. Алгоритмизация неучтенных аффектов необходима, чтобы выйти на второй уровень наблюдения (агентность второго порядка) и затем уклониться.

Я рисую полочку времени. Паузу между дедлайнами. Ошибка и выпадение. Пространство прокрастинации и перераспределения внимания с обязательного на приятное/запретное. Листая ее, я нахожусь в хрупком пространстве возможного, что позволяет найти фильтры смещения в сторону потенциальностей.

Мир без труда

Этика: главным принципом новой этики труда должен стать принцип необязательности труда. Для того чтобы сделать труд желанным, необходимо введение безусловного базового дохода, который должен выражаться в предоставлении необходимого уровня заботы и поддержки для каждого актора (это касается людей, техники, экосистем).

Вторым принципом этики труда должно стать перераспределение вознаграждения в зависимости от уровня стресса, связанного с деятельностью. Стресс может измеряться технологически, и на это должны быть направлены соответствующие исследования. Стресс должен быть распределен и перераспределен.

Третий принцип новой этики труда: перераспределение труда, открытие ранее «невидимого» труда. Сотрудничество машин заботы, машин-матерей с «естественными» матерями. Труд активистов, волонтеров, труд благоустройства, исследования, сохранения экосистемы должен стать более приоритетным, нежели связка производство/потребление.

Четвертый принцип: труд не должен подчиняться ритму извне. Только свой собственный ритм участника трудового процесса может быть легитимным и по-настоящему



ни и чего дел ать «Номадический шалаш/Киберномадический заезд», 2019. Инсталляция на школе «Деколонизация воображения» в Москве. Фото Надежда Ишкиняева. Предоставлено авторами.

производительным. Ритм следует за слабым. Но слабость может быть преодолена технически.

Пятый принцип: труд не должен делиться на массовый и элитарный. Каждый может обучиться той деятельности, которая необходима. На пути обучения не должно быть препятствий.

Одеяло свободы

Коллективное одеяло ни и чего дел ать — это сшитые вместе шесть под-одеяльников, в которые вставляются шесть независимых одеял. Такая конструкция позволяет одеялу быть легким и мобильным — каждый элемент можно использовать/стирать/перевозить отдельно. Точно так же сшит этот текст. В легком коллективном под-одеяльнике эмансипации сшиваются вместе шесть независимых текстов, шесть точек входа в практики и теории освобождения, к которым обращаются ни и чего дел ать.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ник Срничек и Алекс Уильямс в книге «Изобретая будущее» призывают развивать контргегемонные проекты, ниспровергающие капиталистическую этику труда: «Работа так плотно переплелась с нашей идентичностью, что преодоление трудовой этики потребует от нас преодоления самих себя. <...> Необходим контргегемонный подход к труду: проект, который опрокинет существующие идеи о необходимости и желательности работы».

ни и чего дел ать

Художественная группа.

Создана в 2017 году в Санкт-Петербурге.



Выставка «User Experience», 2018. Ереван. Фото Тася Карапетян.

Антонина Стебур

Свобода быть уязвимой

Гетерономия свободы

Отношения автономии и гетерономии свободы почти такие же запутанные, сложные и противоречивые, как внутри современного искусства. С одной стороны, свобода вшита в ядро современной культуры как самопонятный и непроблематичный концепт, она выступает в качестве манифеста и требования — требования все большего освобождения. В этой связи свобода представляется ценностью сама по себе. С другой стороны, свобода формируется под влиянием политического, идеологического, социального и прочих контекстов, и в этом отношении не дана, а задана, она оказывается зависимой от рынка, политической повестки, диспозиции сил.

Современное представление о свободе сформировалось исторически и идеологически тремя осями.

Прежде всего, идея об индивидуальной свободе как возможности автономной жизни, независимой от других людей. Ее исток уходит в эпоху романтизма, основная линия напряжения которой определяется конфликтом личности и общества, и, соответственно, свобода представляется как возможность выстроить жизнь без оглядки или с минимальной оглядкой на это общество. Истинный романтизм у Шарля Бодлера связан не с выбором сюжетов и вдохновенным отношением к прошлому, а с погружением в себя: «Художники искали его где-то на стороне, тогда как обрести его можно было только в своем внутреннем мире»¹. Не случайно главным романтическим художником для Бодлера был Эжен Делакруа, автор знаменитой работы «Свобода, ведущая народ».

Вторая ось — свобода в пределах заданных границ. Это хорошо видно на примере интер-

нета — интернет не нейтральная площадка, которая предоставляет безграничные возможности, а платформа выбора из уже заданных параметров. Система поиска и рекомендаций построена по принципу предыдущих запросов и интересов. Другими словами, пользователь всегда получает свободу выбора, которая не выходит за границы его привычных, уже устоявшихся тегов. В более широком смысле свобода конструируется только в пределах уже существующих репрезентаций и возможностей. Такое понимание свободы берет свои истоки в 1960-х годах с нарастанием общества потребления. Паоло Пазолини в своем знаменитом манифесте «Компартия — молодежи!» обвиняет молодых людей, вышедших на баррикады в 1968 году, в недостаточной радикальности — «Вы просите только то, на что имеете право»². Другими словами, требование свободы не выходило за пределы существующего порядка вещей, оно не формировалось как возможность помыслить, потребовать и практиковать невозможное.

И, наконец, третья ось — *наивный оптимизм* в духе голливудских фильмов (с романтической музыкой и happy end'ом), где свобода выступает обещанием счастья. Понятие свободы соотносится с приятными эмоциями и часто определяется через достижение счастья. Связка «свобода-счастье» работает в сложном переплетении. С одной стороны, как справедливо заметила Сара Ахмед, «Свобода быть счастливым — это фантазм свободы, который скрывает, каким образом счастье направляет нас к одним жизненным выборам и избегает других»³. С другой стороны, прочтение свободы как манифестации позитивных эмоций и позитивного опыта создает иллюзию комфортной свободы.

Три оси, формирующие сегодняшнее представление о свободе, — индивидуализм, выбор в пределах возможного и счастливый конец — в концентрированном виде дают идею романтической свободы с поправкой на логику капитала и неолиберализма. По сути, такие представления направлены не на создание и внедрение эмансипаторных практик, а на воспроизводство существующего положения дел. Воспринимая действия как проявления свободы, мы в действительности выбираем лишь среди имеющихся возможностей, все больше изолируясь друг от друга.

Бояна Кунст в работе «Институция между прекаризацией и соучастием» отмечает, что такое положение дел не только не способствует солидаризации, но и уводит нас прочь от создания невозможных, потенциальных практик и моделей будущего: «Эта субъективность оказывается все в большей степени изолированной от выработки общей солидарности, от телесного и тактильного сосуществования, от воображения различных моделей потенциального, отличных от тех, что нам уже известны»⁴.

Вместе с тем, поскольку свобода обладает гетерономией, то есть зависимостью от рынка, идеологии, капитала, она может быть понята критически и использована в эмансипаторных целях. Историческая и контекстуальная обусловленность свободы дает возможность представить ее не как готовый концепт, а как феномен, находящийся в постоянной пересборке. Это означает, что внутри художественного поля как раз интересными являются не те проекты, которые находят себя и разворачиваются через три вышеобозначенные оси, а те, которые подвергают эти интерпретации критическому осмыслению и предлагают новые условия реализации свободы. Точкой сборки таких проектов выступает их уязвимость и нестабильность, готовность потерпеть фиаско. В качестве примеров таких проектов, которые в своей деятельности и в самом существовании главной сцепкой для реализации свободы выставляют уязвимость, можно назвать выставку «User Experience» («Пользовательский опыт») в Ереване, инициативу «Работай Больше! Отдыхай Больше!» в Минске, и ни чего делать в Санкт-Петербурге.

User Experience

В 2018 году в Ереване в рамках ежегодного Фестиваля альтернативного искусства состоялся проект «User Experience». Организатором и местом проведения фестиваля выступил Центр современного экспериментального искусства в Ереване. Идея состояла в том, чтобы изменить сам процесс проведения фестиваля, отказавшись от традиционной иерархической структуры создания больших событий с четким разделением ролей. В течение 8 месяцев более 20 мало знакомых друг с другом человек — художники, активисты, интеллектуалы и просто скучающая и ищущая себя молодежь — должны были сами определиться с темами, объектами, параллельной программой, форматом фестиваля. Участие было максимально горизонтальным, все могли свободно приходить на встречи и покидать их. Другими словами, ереванский опыт поставил под сомнения саму конвенциональную, установившуюся форму создания больших событий в художественном мире, предложив переконфигурировать сами условия и процесс работы над созданием выставки.

В этом проекте поражает не то, что большая институция и ежегодное событие в сфере искусства отважились на такой опыт (в конце концов, история современного искусства знает подобные примеры), и даже не то, что эксперимент оказался успешным, и 13 апреля 2018 года выставка «User Experience» начала свою работу. Интересным и знаковым оказался тот головокружительный опыт свободы, который сами участники описывают не в позитивных коннотациях и не связывают его с дискурсом счастья. Скорее наоборот, оказавшись без карты и компаса, они чувствовали растерянность и уязвимость своего положения. Они все время сомневались в успехе предприятия, время от времени кому-нибудь надоедало в этом участвовать. В общем нарративе к выставке, составленном из переписок и обсуждений участников и участниц проекта, звучат признания: «Первая встреча была катастрофой»⁵, «Сначала мне не было интересно, приходилось заставлять себя участвовать, но потом я остался»⁶, «Иногда мне было скучно. Сначала меня раздражало, что некоторые люди не приходили и даже не предупреждали, что не придут»⁷, «Сначала было не-



Фрида Сандстрем «Вторжение», 2018. Дискуссия с элементами хореографии для программы «Работай Больше! Отдыхай Больше!» в Минске. Фото Оля Сосновская.

удобно, потому что я не был знаком с большинством людей»⁸. Но именно растерянность, опасения, что ничего не получится, и побуждали не к возвращению к привычному формату, а к продолжению эксперимента. В результате участницы и участники по-новому рассматривали дихотомию работы и неработы. Важной частью деятельности были не только обсуждения будущей выставки, выбор концепции и создание объектов, но и организация вечеринок. Как кто-то из них отмечает: «Пьяные праздники были элементами установления более дружеских отношений»⁹. Приняв идею провала и включившись в процесс, участники и участницы вышли на обсуждение важных тем. Например, поскольку подготовка к выставке была коллективной, неизбежно встал вопрос авторства. Было принято решение не подписывать работы и не указывать свои роли, текст к выставке и экспликации также были составлены как совместное высказывание, включающее в себе

противоречивые элементы. Вопрос авторства был сформулирован не с точки зрения признания собственности той или иной работы, а ровно с противоположной стороны. Общий нарратив выставки заканчивается следующим предложением: «Идея авторства, на самом деле, имеет более короткую историю, чем сама история искусств»¹⁰. Но вместе с тем в тексте содержался важный вопрос, который косвенно касается и любой коллективной деятельности, и взаимоотношений личной и коллективной свободы. При обсуждении авторства кто-то из участников бросает такую фразу: «Мы должны определить пределы компромисса»¹¹. В процессе подготовки выставки «User Experience» все три конвенциональные оси свободы подвергаются критике. Будучи коллективной деятельностью, весь процесс воспринимается не как отстаивание собственных границ и борьба за индивидуальную свободу, а как нахождение общих точек для реализации этой свободы. Вторая ось



Contaminated Nails (Валентин Дудук и Аня Караневская) «Маникюр бар», 2019. ДОТУК x РБ!ОБ! Фото рабочей группы РБ!ОБ!

также оказывается под вопросом, поскольку изначально проект отрицал традиционные границы и иерархии внутри себя. Что касается оси свободы как счастливого конца, главной движущей силой проекта стала именно неуверенность в успехе, растерянность, уязвимость. Неслучайно один из главных экспонатов представлял собой светящийся текст, где выражение User Experience сменялось на Loser Experience (то есть опыт неудачи). Негарантированность счастливого конца способствовала созданию возможных других, неофициальных или более маргинализированных форм организации проекта. Участникам и участницам пришлось перекалибровывать и пересобирать свой собственный коллективный опыт.

Проект «User Experience» представляет важность еще и потому, что он совпал с бархатной революцией в Армении, которая началась в день открытия выставки 13 апреля 2018 года. Большинство художников и активистов, задействованных в проекте, приняли активное уча-

стие в революции, где уже в режиме реального времени они внедряли опыт горизонтальной коллективности и опыт свободы.

Работай Больше! Отдыхай Больше!

Идея конструирования свободы как погружение в нестабильные условия, связанные с постоянной пересборкой как разных практик коллективности, воображаемых практик и сценариев будущего, так и различных форм реализации свободы характерна для инициативы «Работай Больше! Отдыхай Больше!». «Работай Больше! Отдыхай Больше!» (РБ!ОБ!) — это неделя событий, которая проходит ежегодно в Минске и собирает художниц и художников, работников и работников культуры, активистов, интеллектуалов, урбанистов и т. д. из разных стран. Ядро РБ!ОБ! сконструировано вокруг проблем работы и отдыха, производства знания, пересборки коллективности, воображения. Неделя со-

вместного существования делится на распределенное проживание — серию мероприятий и совместных действий в Минске, и на сконцентрированное проживание — 3-4 дня совместной работы и отдыха в санатории. Фокус РБ!ОБ! сделан на партисипаторные, перформативные и дискурсивные практики, которые позволяют не выдавать законченный, готовый продукт или результат, а сконцентрировать внимание на совместном проживании и создании процесса. Организаторы и участники препарируют, изменяют, сталкивают друг с другом привычные формы работы и отдыха, такие, как экскурсии, рейв-вечеринки, хакатоны и т. д. Например, субверсивная коллективная медитация «Вдох и все, что уже растаяло в воздухе» Веры Ковалевской сконцентрирована не вокруг идеи спокойствия и либеральной осознанности, а вокруг идей гнева и истощения. Именно то, что называют сегодня негативными эмоциями, ощущения нестабильности и уязвимости выступают точкой сборки нашей коллективности и задают линии борьбы и освобождения. Субверсивная медитация заканчивается словами: «Пока вы не достигнете чувства полного, замечательного гнева и не почувствуете, что ваш стресс не может быть ни приватизирован, ни патологизирован»¹². Свобода быть уязвимой реализуется как важное условие совместного существования, она одновременно является условием пересборки повседневных практик и запуском возможных и невозможных сценариев будущего, но также является требованием преодоления романтической идеи свободы, выстроенной на индивидуалистских началах. Это героизированное представление о свободе часто выступает центральной идеей искусства, где художник выступает в образе Автора или Великого Создателя. В свою очередь, РБ!ОБ! расшатывают такое представление об авторе благодаря сконцентрированным совместным практикам проживания, с одной стороны, и включения в свои события не только художников, но и активистов, урбанистов, философов, интеллектуалов и т. д. В интервью рабочая группа РБ!ОБ! отмечает: «Несмотря на то, что по большей части в РБ!ОБ! участвуют люди, связанные с искусством или культурой, но не обязательно как художники или художницы. То есть формат РБ!ОБ! не предполагает, что все активности

сразу же будут валоризироваться и трансформироваться в художественную карьеру»¹³.

Другими словами, опыт, предлагаемый и реализуемый в рамках РБ!ОБ! также может быть охарактеризован как нестабильный в том плане, что он не гарантирует happy end, а результат работы не встраивается в конвейер эстетизации, то есть встраивания и самого события, и отдельных его активностей в рынок современного искусства. Такая негарантированность и позволяет конструировать свободу вне конвенциональных осей, предложенных современной культурой.

Ничего делать

Свобода связана с очерчиванием возможных горизонтов будущего, которые, в свою очередь, собираются и кодируются в настоящем. В этом смысле утопия имеет эмансипаторный потенциал, поскольку подвергает существующую реальность сомнению, рассматривает ее не как естественно данную, но как сконструированную. Сеть горизонтальных лабораторий *ни и ч е г о д е л а т ь* является примером подобных практик. *Н и и ч е г о д е л а т ь* в самой своей сути наследуют форму научно-исследовательских институтов, наполняя ее и новым содержанием, и новой структурой. Ядро критики, артистического и политического заявления выстроено вокруг вопроса труда и нетруда. Они хотят подорвать существующие социальный, экономический, политический порядок путем внедрения ничего неделания, лени, прокрастинации. В своем Манифесте сотрудники и сотрудники *ни и ч е г о д е л а т ь* пишут: «Мы честно признаемся себе, что наше сегодняшнее желание — ничего не делать. Мы честно признаемся себе, что мы сомневаемся. И мы видим, что нас много. А это уже кое-что обещает»¹⁴. Другими словами, *ни и ч е г о д е л а т ь* в качестве главной политической силы отмечают лень, прокрастинацию, то есть те категории неработы, которые при существующей расстановке сил оказываются маргинализированными, подавленными, описанными как негативный опыт, отмечены как непозволительные или нежелательные.

Здесь так же, как и в случае с проектом «User Experience», пользовательский опыт



Никита Кадан «Чтение на ночь по требованию», 2019. Практика повседневной жизни. Фото рабочей группы РБ!ОБ!

(user) оказывается возможным как предельно уязвимый, обреченный на провал опыт (loser). Именно эта уязвимость, работа с маргинальными категориями в швах и дырах социальной ткани задает вектор свободы и формирует возможность создавать утопические проекты, выходящие за конвенциональные границы. «Н и и ч е г о д е л а т ь — проект утопический, — пишет Йожи Столет, одна из участниц, — утопический в новом смысле, не как место вытеснения “зла”, а как удержание разных напряжений и элементов, снятия дуализмов, конструирования связей, удерживания или развития скоростей, рациональности и различия аффектов»¹⁵. Это задает связку н и и ч е г о д е л а т ь с политической повесткой, соединяя в себе и черты артистического проекта, и политического движения. Например, стало традиционным участие отдельной колонны н и и ч е г о д е л а т ь в первомайской демонстрации в Санкт-Петербурге.

Все три проекта понимают свободу как процесс ее постоянной пересборки, подвергают критике существующие оси разворачивания свободы. И н и и ч е г о д е л а т ь, и «Работай Больше! Отдыхай Больше!», и проект «User Experience» работают с неустоявшимися формами, их интересуют опыт и категории, которые в существующей диспозиции власти маргинализированы. Фактически они реализует идею Бояны Кунст об упрямых институциях, которые «будут вести себя как сорняки, застрявшие в земле и вместе с тем связанные с окружающей средой»¹⁶. Уязвимость, нестабильность, возможность потерпеть фиаско выступают важными требованиями реализации свободы, которые открывают возможность и построения утопических горизонтов будущего, и переконфигурации новых повседневных практик. Вместе с тем, связь данных инициатив с политической повесткой позволяет избежать инфантилизма, эстетического избытка, бесцельного бормотания.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бодлер Ш. Салон 1846 года // Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 65.

² Пазолини П. Компартия — молодежи! Стихотворение 1968 года и дискуссия о нем. Перевод с итальянского Кирилла Медведева. М.: Свободное марксистское издательство, 2008. С. 8.

³ Ahmed S. The Promise of Happiness. Durham: Duke University Press, 2010. P. 234.

⁴ Kunst B. The Institution between Precarization and Participation // *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* vol. 20 no. 4 "On Institutions". P. 8.

⁵ User Experience: narrative. Путеводитель по выставке. Ереван: Центр современного экспериментального искусства, 2018. С. 4. Личный архив Антонины Стебур.

⁶ Там же. С. 4.

⁷ Там же. С. 6.

⁸ Там же. С. 8.

⁹ Там же. С. 6.

¹⁰ Там же. С. 8.

¹¹ Там же. С. 8.

¹² Ковалевская В. Текст субверсивной медитации «Вдох и все, что уже растаяло в воздухе». Предоставлено художницей.

¹³ Интервью с рабочей группой «Работай Больше! Отдыхай Больше!» (Алексей Борисенко, Дина Жук, Оля Сосновская, Николай Спесивцев), 2019. Личный архив Антонины Стебур.

¹⁴ Манифест общественного движения ни и чего делать.

¹⁵ Столет Й. Мир без труда (2018). Самоиздано.

¹⁶ Kunst B. The Institution between Precarization and Participation. P. 13.

Антонина Стебур

Родилась в 1984 году.

Куратор, исследовательница.

Живет в Минске и Москве.



ни и чего делать. Первомайская демонстрация, 2019. Санкт-Петербург.



«Липовый цвет», 2011. Кадры из видео. Предоставлено автором.

Виктор Жданов

Акционизм и липа: об одном из эпизодов белорусского искусства

11 апреля 2011 года Беларусь сотрясла страшная трагедия — на станции метро «Октябрьская» Московской линии минского метрополитена прогремел взрыв: сдетонировало самодельное взрывное устройство. Теракт унес жизни 15 человек, свыше 200 получили увечья разной степени тяжести. Предполагаемых исполнителей первого теракта в истории минской подземки нашли на вторые сутки после события. Ими оказались 25-летний токарь Дмитрий Коновалов и его приятель, электрик Владислав Ковалев. Молодых людей обвинили также в подрывах, совершенных ранее в Минске и в Витебске в 2005 и в 2008 годах¹.

Трагедия произошла в пик экономической и социальной стагнации, усугубившейся после президентских выборов. Предсказуемость их итогов годом ранее породила серию протестных акций «Глошча-2010» в центре столицы.

30 ноября, в день, когда обвиняемым был оглашен приговор — высшая мера наказания (расстрел), поэт и участник художественной группы «Белорусский климат» Дмитрий Строчев опубликовал открытое письмо к вновь избранному президенту Александру Лукашенко. Письмо начиналось словами «Торопливость Вас обличает. Казните и меня Вашей властью вместе с осужденными на смерть...», а заканчивалось — «Эти дети Живого Бога не лишние на Земле»².

В тот же день, выражая несогласие с решением суда, начала голодовку минчанка Светлана Черная. Она просила о личной встрече с митрополитом Филаретом и призывала к помилованию осужденных³.

На третий день после оглашения приговора часть актива художественной группы «Липовый цвет» в лице Юлия Ильющенко

и Ирины Турбиной иницируют акцию, в ходе которой пытаются собственноручно «переименовать» станцию метро «Октябрьская» в «М. им. Коновалова и Ковалева». Акция проходила в вечернее время под моросящим дождем, в месте, недоступном для камер наружного наблюдения.

Документацией акции служит 39-секундное видео, снятое на мобильный телефон Юлием Ильющенко. На нем видно, как девушка в глубоком надвинутом капюшоне и шарфе, закрывающем лицо до глаз, клеит на пустующую рекламную панель у входа в метро лист с выведенным рукой примитивным леттерингом: «М. им. Коновалова и Ковалева»⁴.

Отдельного внимания заслуживают операторские особенности видеосъемки: захват ведется с позиции «заваленного» горизонта, обзор лихорадочно скользит из стороны в сторону, словно пытаясь обнаружить в окружающем художников пространстве враждебного наблюдателя. Актор часто теряется в кадре. Передается ощущение тревоги, сопутствующее моменту видеофиксации.

Надо учесть тот факт, что в Беларуси распространение любой агитации без надлежащего разрешения может рассматриваться как административное или даже уголовное преступление. Впоследствии Юлий Ильющенко называет акцию слабой, так как за ней не последовал какой-либо диалог с властями, а также карательных или иных ответных мер.

Спустя несколько недель негласный фронтмен группы Денис Лимонов, не знавший на тот момент о письме поэта Строчева, пишет письмо в Генеральную прокуратуру РБ, в котором от лица группы берет на себя ответственность за теракты 2005, 2008 годов, взрыв в метро,

а также заявляет — «Группа объявляет свои преступления художественным произведением и посвящает их жертвам кровавой государственной машины»⁵. Нежелание впоследствии корректировать текст сообщения в равноправном диалоге с остальной частью команды станет одной из основных причин раскола группы.

Однако письмо осталось незамеченным. Позднее Лимонов перебрался в Москву, где в предновогоднем эфире передачи «Министерство культуры» телеканала «Дождь» (в качестве приглашенного московским художником Антоном Николаевым гостя) прочел свое обращение — «Письмо Дениса Лимонова в Генпрокуратуру РФ». Этот момент можно назвать роковым для группы, так как она получила максимальное количество символического капитала. О ней начали писать белорусские СМИ, а правоохранительные органы запустили проверку участников по месту их прописки.

Группа «Липовый цвет» зародилась в 2010 году в Могилеве. Толчком к созданию стало знакомство Юлия и Дениса на одном из закрытых поэтических вечеров. Их положение в группе являлось центрирующим. Поначалу деятельность группы заключалась в том, что Юлий спонтанно фиксировал на камеру выходы склонного к асоциальному поведению Дениса. Так возникли два фильма, «Оргия вандализма» и «Карусель», а также акции «Кипиш в автобусе № 23», «Откатывание пальцев». Участие же Екатерины Самигулиной и Ирины Турбиной было опосредованным. В Минске в качестве продюсера к группе также присоединился журналист Александр Колесников. Полным составом на акциях участники никогда не собирались.

По словам Юлия Ильющенко, группа вдохновлялась акциями ситуационистов и второй волны московского акционизма, в частности, группы «Война». Однако их влияние на «Липовый цвет» мало ощутимо в силу преобладающей камерности остальных их произведений — «Склеивание Библии», «Иконы для народа», «Откатывание пальцев» — в противовес вторжению в публичное пространство, чего требует авангардная традиция.

Основной движущей силой художественного тандема Юлия и Дениса являлась эксплуатация юродства последнего. Этот подход, заклю-

чающийся в видеофиксации девиантных выходов, возможно, был задействован бессознательно. Основанием для него я вижу страсть к изучению отличного от нас, достигающую в своей пытливости хищного любопытства. «Что он еще сейчас выкинет?». Симптоматику этого явления можно обнаружить, обратившись к детству. То есть к присущему многим из нас в детстве желанию с интересом наблюдать за другими ровесниками. Именно теми, чье физическое и психическое развитие уступало нашему. И часто другой не понимал заряд этого интереса и, увлекаясь вниманием, пытался произвести на нас впечатление, становясь в итоге объектом насмешек, а порой и травли. Но то, что я имею в виду, метонимично и в качестве отношения аппарата власти к нам. Мы слабые, мы другие, и машина диктатуры наблюдает за нами как за корчащимися безвольными ампутантами.

Но искусство под колпаком, искусство в условиях практикуемой несвободы способно поднимать вопросы и готово обращаться к публичному. И в этой ситуации акция «Кипиш в автобусе № 23» показательна. Художник обращается к пассажирам могилевского автобуса как к согражданам независимого государства, провоцирует их на разговор о ситуации в республике и пробуксовке гражданской позиции. Провокация в некоторой степени удается — аккумулирует агрессию со стороны пассажиров и неприятие темы.

Деятельность группы «Липовый цвет» не столько выявляла болезни белорусского общества — со слов Лимонова⁶, — сколько сама являлась производным болезни. Их акции, в том числе камерные — это агония пораженного тела. Тела, существующего в реальности, в которой физическое устранение граждан закреплено законодательно. Тела, обладающего определенными органами, — так как смертной казни по закону РФ могут быть подвергнуты только мужчины⁷.

В одном из фильмов группы, в «Оргии вандализма», Денис Лимонов, этот угнетенный другой, высказывает удивительно сексистские вещи, утверждая, что настоящая женщина должна плохо пахнуть, и настоящие женщины сейчас — это цыганки, которые забывают о гигиене. На самом деле его слова — это мизогиничные фразы тысяч белорусских мужчин, доведенные до точки абсурда.

Эта лента наполнена множеством иных красноречивых выходов — сжиганием своего паспорта, имитированием анального секса с горлышком бутылки, облизыванием окружающих предметов. Лимонов делает это, самовлюбленно позируя на камеру, наслаждаясь процессом, вытягивая язык и демонстрируя гнилые зубы. Но все действия происходят в пространстве его квартиры, сила их политического высказывания сводится к нулю. Это квартирный театр угасания гражданской позиции. Актеры в нем свободны лишь в своей регрессии.

Последняя акция Дениса Лимонова, проведенная в Москве, уже вне группы, стала метафорическим жертвоприношением святыне новой волны московского акционизма. Он стоял на коленях со спущенными штанами в безлюдное сентябрьское утро напротив ворот Храма Христа Спасителя. Перед ним на земле лежали две фотографии Надежды Толоконниковой, на одной из которых она была в образе Богородицы. Он мастурбировал, стоя на коленях перед этими портретами, но из-за волнения не мог возбудиться.

Акция, имеющая саркастическое название «Дрочи на Надю Толокну, или Непорочное зачатие», в какой-то степени могла бы стать парфразой акта религиозно-мистической мастурбации Герарда Реве, описанной им в «Письмах моему врачу» (1991) — Реве эякулировал у крестьянского алтаря, посвященного Деве Марии, на который случайно наткнулся в лесу. Но в случае с Лимоновым фантомного осеменения не произошло. Треба оказалась бесплодной. На метафизический алтарь было возложено мужское бессилие как признание первенства — в протестном искусстве — за эмансипированной женщиной.

Поднимая вопрос о становлении белорусского акционизма, в первую очередь, стоит признать его спорадический характер. Существовая в период закручивания гаек, он являет собой не отдельное движение со своими общими эстетическими особенностями и идеологией, как, например, венский акционизм. Но представляет собой ряд отдельных акций, всполохов активизма художников, отличных друг от друга политических и этических воззрений.

В случае с «Липовым цветом» — это вопль отчаянных, не находящих себе применения артистов.

Следует согласиться, что жизнь современного деятеля искусства в условиях реальности, которую лихорадит отравляющим касанием плутократии, лишена всякой надежды на социальную интеграцию и гармоничное развитие. Существование искусства как такового в государстве, в котором практически нет (за исключением отдельных инициатив) культурной, художественной и образовательной инфраструктуры, поставлено под угрозу. Как и в противоположной ситуации — в условном пространстве демократических свобод, миграции капитала и многообразия институций — акционизм приходит к дефициту.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Причастность к теракту Дмитрия Коновалова и Владислава Ковалева вызывала сомнение в обществе.

В ответ на вопросы верующих об отношении к смертной казни БПЦ МП заявила, что «Церковь не должна категорично требовать отмены смертной казни» // *credo.press*, 14 декабря 2011. Доступно по <https://credo.press/126583/>.

² Открытое письмо поэта Строцова президенту Беларуси Лукашенко доступно по <https://inna-kulis-hova.livejournal.com/162680.html>.

³ Голодающая 50 дней Светлана Черная встретила с представителем БПЦ // *Хартыя'97*, 21 января 2012. Доступно по <https://charter97.org/ru/news/2012/1/21/47035/>.

⁴ Видеодокументация акции доступна по https://www.youtube.com/watch?v=FQ0Db_mkj_M.

⁵ Материалы акций доступны по <http://zbor.kalektar.org/5/>.

⁶ Колесников А. Мы выявляем болезни белорусского общества: интервью с Денисом Лимоновым и Юлием Ильющенко // *Новая Эўропа*, 9 января 2012. Доступно по http://n-europe.eu/article/2012/01/10/denis_limonov_my_vyyavlyаем_bolezni_belarusskogo_obshchestva.

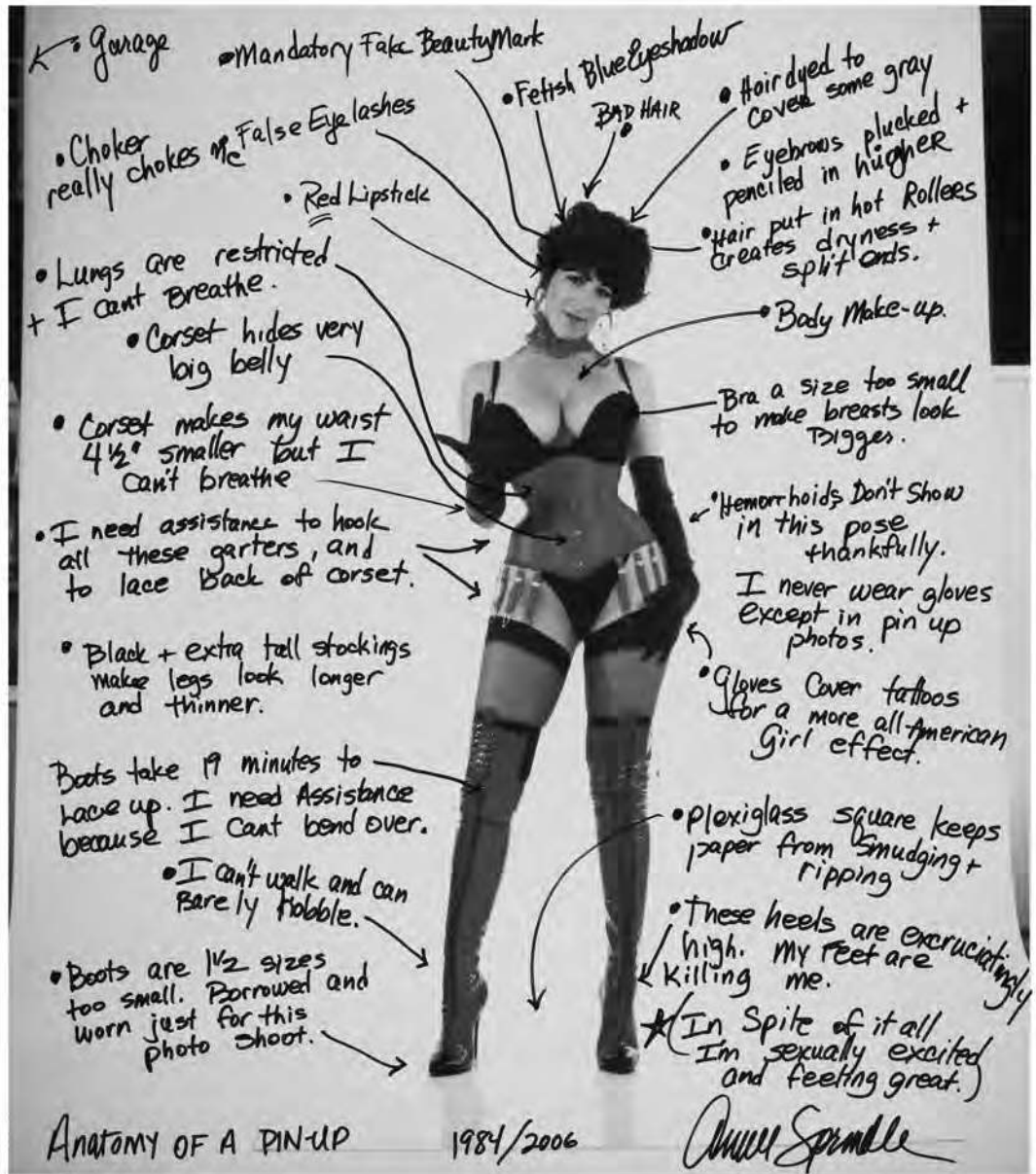
⁷ См. Уголовный кодекс Республики Беларусь. Статья 59. Смертная казнь: «Смертная казнь не может быть назначена: <...> 2) женщинам».

Виктор Жданов

Родился в 1992 году в Старом Осколе.

Художник и куратор.

Живет в Москве.



Энни Спринкл, «Анатомия пин-апа», 1988. Предоставлено художницей.

Пол Б. Пресьядо

Квирные картографии: извращенный фланер, лесбиянка-топофобка и мультикартографичная шлюха, или как создать лисью картографию с Энни Спринкл*

Вечером 25 июня 1984 Мишель Фуко умер в неврологическом отделении парижской больницы Сальпетриер от «редкой инфекции мозга» — формулировка, к которой прибегли для сокрытия истинной причины — СПИД. Его смерть ввела нас в постсексуальную эру: время политически загадочное (если не сказать макиавеллиевское) — мы раскрыли процессы культуры, которые формируют наши гендерные и половые идентичности, но это не освободило нас от схем подавления, исключения и нормализации. Сам Фуко, прояснивший дисциплинарную функцию знаний и медицинских учреждений в социальном конструировании гетеросексуальности и гомосексуальности, нормы и патологии, скончался от вируса, который позже стали называть «гей-раком».

Каким же образом можно создать картографию практик и представлений, выходящих

из движений феминисток, геев, лесбиянок, квиров, транссексуалов и трансгендеров, в эту безвременную и противоречивую постсексуальную эпоху? Сможет ли она стать частью властных схем, касающихся пола, и инструментом политической трансформации?

Во введении к книге Альтюссера о Макиавелли Антонио Негри напоминает, что идее силы политической трансформации лучше отвечает образ лиса, чем льва. Макиавелли противопоставляет применению реальной силы тактику лиса: «Симуляция революции в отсутствии условий для нее и провокация, заключающаяся в непрерывном провозглашении революционной истины, которая неприемлема в данных условиях... Быть лисом — значит сосредоточиться на мощности тела, тел, множества, а не на мощи власти и политики»¹. Ниже я попытаюсь поставить под сомнение (а не реализовать) карто-

* Впервые опубликовано как Preciado P. B. Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o como hacer una cartografía «zorra» con Annie Sprinkle // Cortes J. M. G. (dir.) Cartografías disidentes. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2008. P. 337–367. В каталоге выставки «Диссидентские картографии» (2008) под редакцией ее куратора Хосе Мигеля Кортеса. Выставка прошла в Музее современного искусства в Сантьяго, Чили, будучи организована Государственным обществом внешних культурных отношений Испании.

графическую задачу с помощью тактики лиса или, скорее, лисы: учитывая, что речь идет о гендерной и половой политике.

Картографии идентичности, или «льва»

Эти картографии базируются на понятии половой идентичности (или полового различия, в случае с феминизмом), вне зависимости от того, воспринимается ли она как неоспоримый природный или биологический факт или продукт исторической и лингвистической конструкции (объясняемый марксистскими, психоаналитическими и другими теоретическими инструментами). Будучи созданным, он функционирует как жесткое и неизменное ядро, чью траекторию можно проследить и описать, подобно физике твердого тела. Этот тип картографии начинается как систематизация половых и гендерных идентичностей (мужских или женских, гетеросексуальных и гомосексуальных), которые считаются в той мере, в какой являются взаимоисключающими. Здесь идеальный картограф — словно развоплощенный этнограф, который, делая абстрактной свою собственную позицию, становится нейтральным — не маскулинным и не фемининным, не гетеросексуальным и не гомосексуальным, способным фиксировать движения различных сексуальных идентичностей и пространств и порожденных ими городских и художественных практик. Надо признать, что еще недавно большинство историографий модернистского и современного искусства были картографиями господствующих идентичностей (или, как сказали бы Делез и Гваттари, «мажоритарными»), трактующими их мужские и гетеросексуальные практики как исчерпывающие географию видимого. Таким образом, в рамках этой методологии, картограф сексуальных меньшинств выступает в качестве детектива в поисках невидимого: что-то среднее между агентом полиции под прикрытием и ясновидящим, вытаскивающим наружу пространства, скрытые под господствующей картой.

Если опасность господствующей картографии — в ее агнографичности, утопичном устремлении воображать себя великим рассказом, а затем стирать, поглощать или пе-

рекодировать все, что выходит за рамки или противостоит норме, то опасность картографии меньшинств в том, что она функционирует, как сказал бы Фуко, как «акт надзирательства», накладываясь неким образом на карту, создаваемую механизмами социального контроля, что в результате трансформируется в досье на жертв, которые, вместо того чтобы критиковать угнетение и разрыв, эстетизируют его.

В этом типе картографии преобразование города или художественное производство, осуществляющиеся сексуальными меньшинствами, — симптомы (в клиническом смысле) идентичности, знаки и жесты фундаментального или исторического различия, которое позднее и в соответствии с другими эпохами (вспомним, к примеру, взаимосвязи между немецким дегенеративным искусством и гей-искусством) может быть осуждено, романтизировано или превратиться в товар.

Успех этих упражнений в историческом эссенциализме пропорционален временной и политической дистанции от контекста, в котором проводились данные практики, и степени их влияния на господствующие картографии. Нет ничего лучше для картографии гомосексуальной идентичности, чем реконструкция гомозротической географии, идущей от древнегреческой педофилии до современных «гей-саун», или попытки наметить эстетическую генеалогию, согласно которой Микеланджело тайно передает эстафету сексуального освобождения Караваджо, и так далее до Уорхола. То же, кстати, можно сказать о возрождающихся феминистских выставках, которые, если использовать эссенциалистские критерии (феминистское искусство как искусство, которое делают женщины), развертывают картографии, в которых общественные движения и феминистские политические дискурсы, а также диалог с художественным творчеством замещаются серией историографических клише (равенство прав, женское тело, насилие и угнетение и т.д.), определяющих выбор художниц и произведений.

Обратная сторона господствующих дискурсов — идентитарный нарратив, являющийся соблазном для любого картографического проекта, от которого не застрахованы



Костюмная вечеринка в Институте сексуальных наук с Магнусом Хиршфельдом (второй справа), Берлин, 1920-е гг. Архив общества им. Магнуса Хиршфельда.

даже картографии, использующие язык и критические инструменты феминистски-конструктивистской и квиной деконструкции сексуальных идентичностей.

В 1990-е Беатрис Коломина, Марк Уигли, Дайана Агрест, Джен Ренделл, Барбара Пеннер, Иейн Борден и Дженнифер Блумер пытались раскрыть гендерные риторики языка и практик архитектуры. Результаты их прочтений свидетельствуют о трансформирующем потенциале этих критических инструментов в историографии, который, даже в большей степени, чем в случае с модернистским и современным искусством, скрывался за формалистскими мотивами, тесно связанными с гетеросексуальными и колониальными нарративами. Вот лишь некоторые из примеров, потрясших нарратив современной архитектуры: Дайана Агрест ставит под вопрос пол тела, которое служило образцом для Витрувианского человека и вдох-

новило Ле Корбюзье, Коломина разоблачает расовые и гендерные риторики, присутствующие в дизайне Адольфа Лосса для дома Джозефин Бейкер, а Марк Уигли деконструирует с точки зрения гендера отношение между структурой и орнаментом в современной архитектуре².

Открывая эту критическую область для исследований геев, лесбиянок и квинов, Аарон Бецкий, Кристофер Рид, Джоэль Сандерс, Майкл Мун, Даглас Кримп и Хосе Мигель Кортес, среди прочих, изучают маскулинные и гетеросексуальные риторики в модернистских и современных архитектурных практиках и дискурсах³. С другой стороны, пока гендерная и квин-критика проникала (медленно) в историю и теорию архитектуры и градостроительства, гей-, лесби- и квин-исследования начинали осознавать пространство и производство видимости как основополагающие элементы в историческом об-



Энни Спринкл и Вероника Вера, «Салон превращения: до и после», 1989. Предоставлено художницей.

ретении идентичности и политического признания.

С начала 1990-х в гей-, лесби- и квир-исследованиях проводились различные исторические анализы гей-субкультур и их связи с конфигурацией городов (главным образом, американских), девиантного использования ими нормативных пространств и появления диссидентской географии. Тем не менее, большинство этих исследований брали за основу гей-субкультуру городских, белых представителей среднего класса, часто натурализованную и изолированную от любого влияния и связи с субкультурой лесбиянок, трансгендеров и транссексуалов⁴.

Достаточно изучить несколько относительно недавних публикаций, касающихся пространства и сексуальности, чтобы доказать, что за понятием «квирных пространства и картографии» скрываются две проти-

воположные пространственные риторики, относящиеся к геям и лесбиянкам. В одном из своих самых известных исследований Аарон Бецкий характеризует «квир-пространство» как «бесполезное, аморальное чувственное пространство, существующее лишь для опыта. Это пространство зрелища, потребления, танца и непристойности. Злоупотребление и деформация места, захват зданий и культурного кода города с извращенными целями. Пространство, находящееся между телесностью и технологией, абсолютно искусственное»⁵, чтобы объяснить затем, что в реальности речь идет о «пространстве, созданном культурными условиями, в которых жили гомосексуальные мужчины на Западе в XX веке»⁶. Этот картографический проект позволяет Бецкому установить связи между домом Оскара Уайльда, улицами Гринвич-Виллидж, 52-м причалом Нью-Йорка, зелеными лабиринтами Центрального парка, домом Чарльза Мура и садомазохистскими клубами Сан-Франциско ценой не только натурализации и эстетизации политических процессов, но и производства новых умолчаний (с точки зрения гендера, сексуальности, расы, телесных отличий и т. д.).

Если гей-картография — результат выхода из-под сокрытия, формируемого господствующей картографией, то картография лесбийских практик проявляется как негатив гей-картографии. Как предполагает Де Лоретис, ссылаясь на парадоксальное положение образа лесбиянки по отношению к визуальным технологиям, лесбиянка находится в мертвой зоне зеркала заднего вида. Хосе Мигель Г. Кортес, вдохновленный методологией Фуко, объясняет: «Вместо того, чтобы концентрироваться на определенной территории (хотя время от времени они так и делают), лесбиянки зачастую формируют межличностные связи. Другими словами, они не приобретают такую четкую географическую базу в городе, как геи, и занимают более внутренние и тайные места, что в значительной степени лишает их очевидной и ясной политической организации, которая есть у геев»⁷. В то время как образ гея воспринимается как «фланер-извращенец» (по удачному выражению Аарона Бецкого), лесби-

янка кажется дематериализованной, ее присутствие в пространстве фантазматично, она, словно тень, может быть прозрачной, и подобно вампиру не отражается в зеркале.

Другая крайность — двойственное положение гея: он одновременно и законный обитатель общественного пространства (из-за его маскулинности) и маргинал, подверженный надзору и нормализации (из-за его гомосексуальности), что превращает его в своего рода превосходного толкователя городского пространства: «Гея можно воспринимать как извращенного фланера, который слоняется по городу в поисках новостей и событий. Его опыт превращает его в привилегированного обозревателя, который все видит и все знает о городе, у которого от него, похоже, нет секретов... Гей проникает за поверхность и раскрывает тайный характер улиц, превращаясь, таким образом, в переводчика городской жизни (в первую очередь, ночной)»⁸.

Риторика гей- и лесби-картографии так противоположны, что первая может быть описана в терминах утопической детерриторизации пространства и ее режима господствующей сексуальности, в то время как вторая — не только в терминах антиутопии или агорафобии (понятие, значение которого было значительно политизировано Розалин Дойче⁹), но и феномена, который мы могли бы назвать *топофобией*, то есть отказом от любой специализации и ужасом перед всякой картографией.

Также, когда художественный критик Дуглас Кримп, решивший перенести на бумагу картографию сообществ, опираясь на то, что создало художественное сообщество Нью-Йорка в 1970-е, и выяснить их связь с влиянием гей и лесби микрополитик, возникших после Стоунволлских бунтов, он сопоставил фото пространств гей-круизинга на юге Манхэттена (Сохо, Маленькая Италия, Трибека, Нижний Ист и Вест Сайд) и зон, позже превратившихся в анклавы художественной сцены (и в то же время гей-район), в которых в ту же эпоху, в середине 1970-х, работала Синди Шерман. В то время, как на изображениях гей-круизинга пустынные улицы центра Манхэттена вызывают ощущение одинокого субъекта, который при-

сваивает себе город, завладевает им», ощущение того, что «город может принадлежать пидорам, вышедшим на поиски того же, что ищут другие пидоры»¹⁰, на фото Синди Шерман пустые улицы превращаются в угрожающие территории, пишет Кримп. Речь идет уже не о Нью-Йорке, а о некоем «обобщенном городе», похожем на кинематографические декорации, в которых женственность подвергается опасности. «Город — плохое для нее место», — заключает Кримп.

Именно эта двойственная риторика позволяет, к примеру, Кортесу, сравнивать и противопоставлять произведения Хесуса Мартинеса Олива, Давида Войнаровича или Роберта Гобера и таких художниц, как Кети Опи (в частности, ее серию фотографий «Домашнее» (1995–2000), которая повествует о домашней жизни нескольких групп лесбия-



Энни Спринкл и Вероника Вера, «Салон превращения: до и после», 1989. Предоставлено художницей.

нок в США) или серию фото пустых бассейнов Кабельо-Карсельер. И снова лесбиянка становится призраком или визуальной идентичностью, которая определяется ее способностью скрыться от представленности и, таким образом, в большей степени ее отсутствием, чем присутствием¹¹.

Топофобичный характер лесбийской самоидентификации, представленной в большинстве исследований, превращает понятие лесби-картографии в любопытный оксюморон: лесбиянка, что касается ее идентичности, определяется именно с точки зрения этого отсутствия положения в пространстве и, таким образом, представляется как радикально антикартографический элемент. Я не буду здесь исследовать сложные и конфликтные взаимоотношения между тем, что мы могли бы охарактеризовать как *лесботип* (лесбиянка не по природе или идентификации, а как образ) и картографическими аппаратами. Отмечу лишь, что в настоящий момент *лесботип* систематически стирается не только из господствующих топографий, но также из так называемых гей-топографий и географий. То же можно сказать и о других сексуальных практиках и сложных политиках идентичности, которые ставят под вопрос сами понятия мужчина/женщина, гетеросексуал/гомосексуал и сдвигают картографию. К ним можно отнести такие транссексуальные и трансгендерные идентичности и практики, как дрэг-кинг, педофилия, бисексуальность и пансексуальность... Итак, до этого момента речь шла о некоторых ограничениях, которые несет «картография льва».

Картография квира, или «лисы»

Но какой может быть, в противопоставление «львиной» картографии идентичности, картография, созданная в стиле маккиавелиевской лисы? Феликс Гваттари и Жиль Делез максимально широко использовали понятие «картография» в его критическом смысле. Делез применяет именно этот термин, чтобы описать работу, проделанную Фуко в «Надзирать и наказывать». «Фуко — не писатель, а новый картограф», — смеет заявлять Делез, аргументируя это тем, что в его произведениях письмо «никогда не функциони-

рует как простое объективное отражение мира, вместо этого организуя новый тип реальности»¹². Для Делеза картография, связанная одновременно с картой и с чертежом, обрисовывает форму, которую принимают механизмы власти, приобретая пространственность (как в случае с Паноптикумом Иеремии Бентама и дисциплинарной властью, описанной Фуко), но также может функционировать и как «абстрактная машина, которая раскрывает отношения сил, которые составляют власть», выставляя их на показ и открывая возможные пути противостояния и нарушения¹³.

Следуя этой двойной программе, термин «картография» демонстрирует весь свой потенциал в работе Феликса Гваттари «Шизоаналитические картографии»¹⁴ (1989). Не без удивления мы выясняем, что шизоаналитическая картография Гваттари не направлена на изображение сети пространств, пересекаемых миноритарными субъектами, и тем более на упрощение нашего восприятия классификации мест, в которых обитает и которые трансформирует безумие (невротика или психопата), но, скорее, намечает «карту способов создания субъективности»¹⁵. Гваттари предупреждает, что такую карту невозможно создать, не приняв во внимание то, что он называет «технологиями представленности, информации и коммуникации», которые, как истинные перформативные машины, не ограничиваются тем, что переносят имеющиеся данные, но создают субъективность, которую пытаются описать. С этой точки зрения, картография описывает пейзаж того, что Гваттари называет «коллективными группами субъективации»¹⁶. Таким образом, он противопоставляет создание картографии трем классическим традициям производства знаний: истории, социологии и психологии. Иными словами, картография — это контристория, контрсоциология и контрпсихология. Поэтому Гваттари воспринимает картографию не просто как технику представления данных политических субъективностей, но (и отсюда его интерес к сексуальной политике) как аутентичную революционную практику эстетической и политической трансформации.

Без сомнения, сегодня «История безумия», «Надзирать и наказывать» и «История сексуальности» Фуко могли бы быть пересмотрены как квир-картографии в гваттарианском смысле: средства субъективации современности, из которых проистекает «имплантация множественных “перверсий”»: «истеричка», «мастурбирующий ребенок», «душевнобольной», «преступник», «гомосексуалист»¹⁷. Картографические понятия паноптикума и гетеротопии по Фуко — не что иное, как попытка констатировать трансформацию осуществления власти на Западе и ее отношение к телу начиная с XVIII века, что приведет к концептуализации «биополитики». И если паноптикум — вспомним архитектурный прототип, созданный Бентамом в 1791 году в качестве пространства надзора и управления промышленным производством (и не пенитенциарным в принципе) — превращается в модель биовласти, то причина не в его фактическом внедрении в городскую инфраструктуру (мы знаем, что она не будет построена до середины XX века), а в том, что он позволяет Фуко представить зрительную архитектуру как отношение тело-душа в Новое время.

Но на самом деле речь о том, чтобы представить архитектуру, перемещение и опространствливание власти как технологии производства субъективности. Таким образом, важны не только программы и специфическое пространственное распределение того, что он назовет «архитектурой заточения»: тюрем, больниц, казарм, военных лагерей, фабрик или жилой площади, но и их способность функционировать в качестве подлинных экзоскелетов для души. Фуко предлагает посмотреть на архитектуру и пространственные компоненты (стена, окно, дверь, глазок, шкаф, писсуары, вертикальное или горизонтальное распространение программ и т.д.), а также на темпорализацию, которую они несут (текучесть или задержка циркулирования, ритмический порядок действий, распределение последовательности видимости/невидимости и т.д.), как на политические ортезы, внешние жесткие приспособления, участвующие в формировании субъективности. Производство девиантных субъектов в Новое время неразрывно связано

с модификацией городской среды, возникновением особых политических архитектур, в которых они двигаются, приручаются или противостоят нормализации. Новые стратегии производства знаний о поле (медицина, психиатрия, уголовное правосудие, демография) не могут существовать без соответствующих технических экзоскелетов, без того, что мы можем назвать развертыванием *architectura sexualis*: гинекологическое кресло, смиренная рубашка, тюремная камера, парта, общественное здание и так далее. Организуются особые архитектуры сексуализации, которые функционируют как «сети удовольствий-властей»¹⁸, сочлененные в многочисленных точках: буржуазная домохозяйка и приватность частной жизни, новые правила гигиены и канализационных систем, мальтузианская гетеросексуальная пара и брачное ложе, разделение спален родителей и детей, истеричка и медицинский вибратор, публичная женственность и бордель, мастурбирующий ребенок и ритуалы педагогизации, наблюдения и сокрытия, проститутка и китайские кварталы, гомосексуал и порты и тюрьмы, гетеросексуальная маскулинность и общественное пространство как место дебатов, организации и рождения дискурса и социальной видимости.

Вопреки всеобщему мнению, современным обществам не присуще принудительно ограничивать секс частной жизнью, напротив, они создают половые и гендерные идентичности, которые являются следствием политического управления частными и общественными сферами и их способов доступа к видимому. Из этой фукольдианской картографии, продолженной затем такими квир-критиками, как Ева К. Седжвик и Майкл Мун или Джудит Батлер, вытекает ряд предварительных выводов:

1 Любое тело — потенциально девиантно и может рассматриваться как «индивид, подлежащий исправлению»¹⁹, поэтому оно должно продвигаться через ряд политических архитектур (домашнее пространство, школа, больница, казарма, фабрика и т.д.), которые обеспечивают его нормализацию. Без политической специализации тела (помещения в вертикальное положение, лишения ануса, контроля над мастурбирующей

рукой, сексуализации гениталий), без управления пространством и видимостью тела в общественном пространстве нет сексуальной субъективации. Имплицитным в этом анализе процессов субъективации является новое понятие тела: машинное тело (Делез/Гваттари), как техноживая платформа (Донна Харауэй), как «перформативное тело» (Джудит Батлер). Во всех случаях тело находится в отношениях с неорганической материей, электричеством и лучом света, новыми синтетическими материалами, способными функционировать как органы, с объектами потребления, машиной и ее движением, со знаковыми системами и их закодированными надписями, с новыми визуальными фотографическими и кинематографическими технологиями.

2 Общественное пространство западного Нового времени характеризует его способность быть местом производства гетеросексуальной маскулинности. Под притворным безразличием наших демократических пространств, как заметила Ева К. Седжвик, скрывается парадоксальная и конститутивная связь между гомофобией и гомозеротизмом: общественное пространство в то же время определяется исключением из него женственности и гомосексуальности и удовольствием от этого разделения. Таким образом, общественное — это де/сексуализирующая эротизация мужского сепаратизма²⁰. Из этого мы можем сделать вывод, что женственная, типичная сексуальность, и не только гомосексуальность, на самом деле также становится периферийным типом сексуальности, поскольку ее производство сопровождается исключением из общественного пространства.

3 Обращаясь через эти архитектуры субъективации и подвергаясь техникам изобразительной представленности, сексополитические субъекты возникают в XIX веке также в качестве объектов познания, персонажей зрелищ и общественного представления. Так, истерия, проституция, гомосексуальность неотделимы от фотопластинок с портретами истеричек из лаборатории госпиталя Сальпетриер доктора Шарко или «инвертов» из фотолаборатории Института сексуальных наук Магнуса Хиршфельда, от цирка

уродов, от планов по гигиенизации китайских кварталов, от полицейских отчетов, но также и от частных фотоальбомов. Таким образом, невозможно написать историю сексуальности в Новое время, не нарисовав наложенные друг на друга картографии нормализации и сопротивления.

В этом фукольдианском анализе важно не только мыслить половую идентичность как следствие процессов политического строя, но также идентифицировать семиотикотехнические, изобразительные, архитектурные и градопланировочные техники, через которые и происходит это построение. До настоящего момента мы не воображали, что работа (как дискурсивная, так и техническая) архитекторов, градостроителей, фотографов, кинематографистов, демографов, территориальных инженеров... была среди прочего производством полового субъекта.

4 Пространства субъективации также являются перформативными пространствами. Как известно, один из импульсов постидентичности в феминистской и квир-методологии зародился в перформативной интерпретации идентичности, предложенной Джудит Батлер в «Гендерном беспокойстве». Через перекрестное чтение дисциплинарной концепции Фуко, перформативных высказываний Джона Остина и анализа цитатной основы перформативной силы Жака Деррида Батлер делает вывод, что гендерная и половая идентичности не обладают онтологической реальностью за пределами комплекса перформативных актов (дискурсивные договоренности и ритуализированное повторение телесных перформансов), которые они производят. С этой точки зрения, для того, чтобы создать квир-картографию, необходимо понять, как именно дискурс, представленность и архитектура выстраивают субъект — они его объясняют, описывают или вмещают вместо того, чтобы создавать архив языков, изображений и пространств, произведенных субкультурами геев, лесбиянок, транссексуалов или трансгендеров.

Одной из опасностей генерализации этого перформативного анализа для изучения пространств сексуализации является, как напоминает нам Ева К. Седжвик, сведение нелингвистических феноменов к структурам

и процессам, вытекающим из анализа речевых актов. Седжвик предупреждает о риске редукции жеста, телесной стилизации или соматической модификации к языковым актам. Необходима театральная, телесная и архитектурная интерпретация понятия перформативности²¹. В случае с квинной картографией этот нелингвистический аспект обретает особое значение, так как нас, в первую очередь, интересуют пространства и их деление на общественное и личное, их непрозрачность и транспарентность, доступность или закрытость, не столько пустые сцены, на которых разворачивается драма идентичности, сколько подлинные технологии производства субъективности.

Если мы вернемся к некоторым каноническим текстам квин-теории, таким, как «Мама манерность: подражатели женщинам в Америке» Эсфири Ньютон или документальному фильму «Париж в огне» Дженни Ливингстон, двум первым исследованиям нью-йоркской дрэг-культуры, которые послужили антропологической основой для перформативного определения половой и гендерной идентичности Джудит Батлер, то увидим, что феномен дрэга — не просто процесс телесного переодевания, но также трансформация пространства, его извращенное использование, другими словами, нечто, что мы можем назвать производством «дрэг-зон», перформативных пространств. Как объясняет Ева К. Сэджвик, «дрэг, театрализация гендера — не столько акт, сколько неоднородная система, экологическая область, чьи отношения распространяются как на само пространство, так и на нормы, которые ставят его под вопрос. Если мы упустим из вида этот пространственный аспект, сложный феномен театрализации гендера останется упрощенным и овеществленным»²².

Таким образом, изобретение новых сексуальных субъектов в конце XIX века (гетеросексуальность/гомосексуальность, норма/извращение, истеричка/целомудренная, мастурбатор/продолжатель рода и т.д.) неотделимо от циркуляции этих тел в пространствах, действующих как *театры субъективации*. Как напоминает нам Жорж Диди-Юберман, истеричка не существует вне перформативного посредничества фотографи-

ческих устройств, кровати, стула и ремня, которые фиксируют ее позу на время, пока происходит запись изображения. Истерия как спектакль приводит к появлению постановочной группы: пациент как актер, врач как режиссер и научное сообщество в качестве зрителей. Диди-Юберман без сомнений квалифицирует Шарко как «хореографа истерии», и гипноз в данном случае является не столько герменевтическим или терапевтическим решением проблемы, сколько перформативной техникой, позволяющей создать сексуальный фотографический субъект. В конечном счете квин-картография предлагает анализ не столько с точки зрения идентичности, сколько с точки зрения производства субъективности, анализирует скорее движения, чем положения, скорее перформативности, чем изображения, и больше принимает во внимание политические технологии и технологии относительности, чем объект и тело²³.

Следы лисьей картографии: постporno-графическая представленность и политика пространства у Энни Спринкл

Повторяемость фигуры фланера (гетеросексуальный фланер в господствующих картографиях, фланер-извращенец в гей-картографиях и неуловимая фланерка-топофобка в пока мало представленных лесби-картографиях) заставила меня помыслить другие тела, различные в своем положении и политико-сексуальном статусе, которые могли бы войти в отношение с этим привилегированным прогуливающимся современности. Если мы примем во внимание маскулинную сегрегацию, структурирующую общественное пространство, то заметим, что «гуляющий по улицам города» «денди» Бодлера — согласно Вальтеру Беньямину, первый, кто испытывает новое пространство современного мегаполиса — встречается с телом, отмеченным как женское, приобретшим качества общедоступного: простиитуирующее тело, которое, как нам объясняет Беньямин, объединяется с фланером в «сексуальное сообщество»²⁴. В то время как фланер является индивидуальным и богемным прототипом новых буржуазных потребительских клас-



Уейкфилд Пул, «Мальчики в песке», 1971. Плакат первого гей-порнографического кинофильма.

сов, у которых политическое сознание вытесняется эстетической интоксикацией, протитирующее тело занимает позицию секс-работника в общественном пространстве (где оно работает как товар сексуального потребления), представителя невидимого субпролетариата без правового статуса и гражданства. Это тело интересует меня как новая политическая фигура, как показатель новой картографии. Отметим, что здесь гендерная и половая идентичности уже не имеют значения, в то время как сама практика помещения секса в общественное пространство труда определяет возможные картографические векторы.

С помощью и вместе с Энни Спринкл в качестве «мультимедийной шлюхи»²⁵ и безусловной героини вымыслов о фланерстве в идентитарных картографиях я бы хотела несколько сместиться от истории художественных практик и практик представленности геев и лесбиянок к возможной картографии, создаваемой в стиле макиавеллиевской «лисы». Не будем отталкиваться от онтоло-

гической гендерной или сексуальной идентичности (женщина, гей, лесбиянка и т.д.), природной или сконструированной культурой, чтобы затем создать историю художественных, дискурсивных практик и практик представленности, но вместо этого возьмем за точку отсчета картографическую методологию (в гваттарианском значении термина и в противопоставление исторической, социологической и психологической) и квір-методологию (в противопоставление идентитарной и натуралистской) и попытаемся понять, как происходит опространствливание сексуальности, видимости и обращение тел, а также трансформация общественных и частных пространств в качестве перформативных актов, способных создавать и разрушать идентичность²⁶. В своей автобиографии «Постпорнодернистка: мои 25 лет в качестве мультимедийной шлюхи» Энни Спринкл, будучи еще Эллен Штейнберг, пишет, что «вступила на рынок труда как продавщица попкорна в местном кинотеатре» в Тусоне, штат Аризона, который вскоре был закрыт полицией, потому что демонстрировал порнографический фильм «Глубокая глотка», спродюсированный Джерардом Дамиано в 1972 и повлиявший на последующее творчество Спринкл²⁷. Повествовательную интригу «Глубокой глотки», в значительной степени обусловившую кинематографическую грамматику, которая затем распространится на все порнографические коды 1970-х, можно определить как вопрос сексуальной картографии тела главной героини — Линды Лавлейс: женщины, которая не испытывает сексуального наслаждения через вагинальное проникновение и узнает на медицинском осмотре, что ее клитор находится в глубине горла. Эпическая порнодрама заключается в том, чтобы научить Линду новой технике фелляции («глубокая глотка»), позволяющей испытать оргазм через стимуляцию гортанного клитора.

Отмечу здесь лишь два ключевых момента, помогающих понять дальнейшие работы Энни Спринкл и ее деконструкцию технологий представленности сексуальности как платформы создания новых политико-сексуальных субъектов. Во-первых, этот аудиовизуальный текст, сосредоточенный на женском удовольствии и его тайнах, конструиру-

ет извращенную и патологическую женственность, находящуюся на грани психического заболевания, физической инвалидности и недостаточной осведомленности относительно самой себя. «Глубокая глотка» показывает, что женское тело в аудиовизуальной порнографической семиотике — всегда квир-тело. Линде Лавлейс не только ничего не известно о своем теле и удовольствиях, но она также наделена любопытной анатомической особенностью (гортанный клитор), которая влияет на организацию ее органов и требует реструктурирования ее сексуальных практик. Порнография является здесь педагогическим и терапевтическим инструментом, который предлагает новую территориализацию ее тела, реорганизуя отношения между органами и производством удовольствия. Но кажется странным, что это новое опространствливание удовольствия производит дееспособность «пенис-рот-горло», которая уходит от гетеросексуальной и репродуктивной экономики, связывающей пенис и вагину. Историк порнографии Линда Уильямс предполагает, что фелляция и видимая эякуляция, которые превратились, начиная с 1970-х, в характерные синтагмы гетеросексуальной порнографической представленности, впервые возникли в первых гей-порнофильмах, в частности в фильме Уэйкфилда Пула «Парни в песке». Согласно Уильямс, гей-порно становится здесь в авангарде порнографической представленности, вводя новые выражения, которые потом нормализуются, перейдя в господствующую гетеросексуальную порнографию²⁸. Доведя этот аргумент до предела и снова поставив под вопрос картографию идентичности, мы могли бы сказать, что фелляция и эякуляция вовне в «Глубокой глотке», рассматриваемые как художественные элементы порнографического нарратива, цитируют гей-порно повествование во внешне гетеросексуальном тексте.

Во-вторых, с приходом порнографической образительности в популярные кинотеатры появляется новый тип пространства и новый визуальный опыт, который требует и появления публики. Речь о том, что Линда Уильямс охарактеризовала как «сокрытое общественное пространство», в котором, нарушая пределы гендера, установленные

сдерживанием порнографической образительности в пространствах проституции или мужских клубов (эпоха холостяцкого кино), впервые встречаются мужской и женский наблюдатели²⁹. Тем не менее, как нам напоминает Энни Спринкл, и сам факт закрытия кинотеатра, где показывали «Глубокую глотку», это подтверждает: момент деприватизации порнографического изображения, расширения общественного пространства и трансформации отношений между пространством и гендером был коротким, так, начиная с 1974 года как в США, так и в Европе, были приняты законы, регулирующие представление сексуальности в общественном пространстве.

Любопытно, что, по крайней мере, согласно своей постпорнографической автобиографии, Энни Спринкл познакомилась с Джерардом Дамиано и Линдой Лавлейс на суде против кинотеатра (за распространение непристойных изображений), в котором некогда работала. К тому моменту Спринкл уже трудилась проституткой в трейлерном парке Тусона. Ее встреча с Дамиано приведет ее в порностудию Кирта в Нью-Йорке, где она будет работать сначала сценаристкой, редактором и сценографом, а затем и актрисой. За этот период общественное тело Энни Спринкл будет сконструировано через визуальные, кинематографические и перформативные техники, такие, как «пин-ап моделинг», крупный план и постепенная фрагментация, и превратится в медийную икону американской поп-культуры, сравнимую с другими объектами потребления. Тем не менее, это не процесс принуждения, в котором тело порноактрисы функционирует как пассивный объект, но, в существенной степени, процесс одновременно и конструирования, и продвижения.

Противоречие между порнографической нормализацией и постпорнографическим сопротивлением фактически начинается с выбора имени «Энни Спринкл». Этот псевдоним берет свое начало на кладбище — месте, которое Фуко охарактеризовал как гетеротопическое из-за его способности функционировать как город, параллельно городу живых: необычное общественное пространство, где тело, несмотря на то, что



Обложки журнала «On our Backs» («На наших спинах»), 1985–1987. Первый журнал лесбийского порно.

является отправной точкой пространственной организации (каждая могила соответствует телу, его органическим останкам), перестало быть видимым. Речь о фото могилы Энни Спринкл, девушки, родившейся в 1864 году в Балтиморе и умершей в возрасте 17 лет. В перформативном смысле термина, Энни Спринкл как имя собственное — это речевой акт, иллюкутивная сила которого способна трансформировать Эллен Стейнберг в политическое тело и, в частности, в проститутку и порноактрису. Тогда как большая часть имен актрис и актеров порнофильмов интертекстуально играют с именами голливудских кумиров (и, поверьте, можно составить целую критическую генеалогию, опираясь только на исследование этих псевдонимов — Нина Робертс, Джулия Шанель, Кэролин Монро, Чиччолина и т.д.), характер надгробной надписи Энни Спринкл приглашает нас установить связь между политическим статусом проститутки в городе и телом на кладбище (оба близки к уровню видимости призрака) — сущностями, которые,

как замечает Жан-Люк Нанси, словно вирус или вампир разрушают границы между живым и мертвым, органическим и неорганическим, мужским и женским, видимым и невидимым, реальным и виртуальным, а также ссылаются на другие таксономии, другие биографические факты и другие способы обживать пространство³⁰.

С другой стороны, слово «sprinkle» (в английском языке одновременно глагол и существительное, обозначает процесс мочеиспускания и золотой дождь), трансформировавшееся здесь в имя собственное, с самого начала выявляет желание сделать видимыми и предать гласности как урину, телесную жидкость, которая с культурной точки зрения (и особенно для женщин) всегда была объектом приватизации, так и сам акт мочеиспускания, *гендеризованный* культурный акт, подразумевающий вертикальное положение и публичность в случае мужчин и сгибание, и приватность, если речь идет о женщинах.

В 1976 году Энни Спринкл организовала piss-in группу, чтобы отпраздновать День Не-

зависимости США, а в 1979 обозначила четвертый номер *Спринкловского доклада* — *бюллетень искусства мочеиспускания*³¹. Таким образом, она денатурализирует акт мочеиспускания, превращая его в телесную технику и практику оккупации и сексуализации общественного пространства женщинами³². Так, она перекодирует как телесную практику и ее проведение в общественном пространстве, так и телесную жидкость и ее видимость. С одной стороны, она призывает участников, как женщин, так и мужчин, мочиться стоя, тем самым выходя за пределы культурной гендеризации этой практики. С другой, как на фото, где Энни Спринкл стоя мочится на лицо Джека Смита, визуальное изображение урины, ее значение и материальность занимают место, которое в традиционной порнографии отведено сперме, таким образом отодвигая эякуляцию с ее привилегированного места в доминантной порнографической грамматике на лицо.

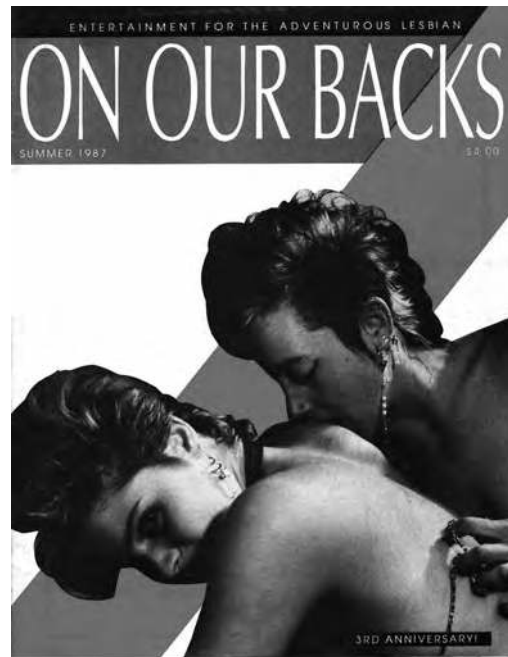
В 1978 году под влиянием голландского художника, члена движения Флюксус Виллема де Риддера Энни начинает выпускать собственные журналы («The Kinky World of Annie Sprinkle», «Annie Sprinkle's Bazoombas», «Love Magazine»), в которых, впрочем, пока использует нормы традиционной порнографической представленности, благодаря которым ее тело стало порноиконой. Тем не менее, в них начинают появляться некоторые интересные сдвиги. Например, на одном из фото, подписанном «Мастурбирую перед твоими растениями», мы видим полуобнаженную Энни, позирующую стоя на крыше пустого автомобиля на уровне соседнего дерева, а в другой серии фотографий, под названием «Тебе кажется, что это мерзко и противоестественно?», в Энни проникает культ ампутированной ноги девушки³³. Постепенно эта база позволит Спринкл разработать политико-сексуальный журнал для сообществ проституток, трансвеститов, лесбиянок, бутчей, любителей садо-мазо и бодиарта (Факир Мустафар, Джон Холмс, Вероника Вера, Джек Смит, Лонг Джин Сильвер, Кеннет Энгер, Рон Ати и т.д.), в среде которых он распространяется.

В одном из этих журналов Энни Спринкл опубликовала то, что станет одним из ее самых

первых знаковых произведений: «Анатомия пин-апа», в которой, используя фотографию как поверхность для надписей, Спринкл в прямом смысле рисует картографию перформативных процессов, через которые производится порнографическая женственность.

Указывая стрелками на части своего тела, Спринкл разрушает реалистскую риторику, которая доминирует в порнографической представленности, и раскрывает театральные и визуальные механизмы, конструирующие сексуальное тело. Положено начало повороту к постпорнографии.

В 1979 году Энни Спринкл переезжает в Нью-Йорк, где начинает активно посещать клуб «Адское пламя», который, как и «Катакомбы» в Сан-Франциско[34], был местом встречи, определявшимся не сексуальной идентичностью его посетителей, а его театральным, пародийным и многосторонним подходом к сексуальности (гей, би, гетеро, дрэг-квин, садо-мазо, транссексуальность)³⁵. Отчасти благодаря перформативному кон-



Обложка журнала «On our Backs» («На наших спинах»), выпуск лето 1987. Первый журнал лесбийского порно.

тексту «Адского пламени» и театрализации сексуальности, принадлежащей садо-мазо культуре, в «Больнице Адская дыра» (садо-мазо подземелье, находившееся на пересечении 27-й Улицы и Третьей Аvenues в конце 1970-х), Спринкл окончательно дистанцируется от реалистических кодов традиционной порнографии и начинает подчеркивать перформативный, сконструированный и закодированный аспект сексуальности. Именно так она осуществляет тактики вторжения в общественное пространство и критику гендерных и сексуальных конструктов, кодируемых традиционным порнографическим дискурсом.

В 1979 она превращает свои нью-йоркские квартиры (сначала в доме № 90 на пересечении проспекта Лексингтона с 27-й улицей, на одиннадцатом этаже, затем на пересечении 132-й западной улицы с 24-й улицей) в так называемые «Салоны Спринкл». Тазовые кости, изображенные на визитной карточке салонов, как предвосхищение перформанса «Общественно-шейноматочное объявление», приглашали посетителя войти в тело Энни Спринкл, одновременно провозглашая радикально публичный характер этого пространства. Там будут встречаться режиссеры, порноактеры и порноактрисы, такие, как Джерард Дамиано, Джон Холмс, певица и перформансистка Лидия Ланч, в то время фотограф, а затем кинорежиссер Ларри Кларк, художник и создатель «Чужого» Ханс Рудольф Гигер, лесбийская писательница и одна из создательниц первого лесби-порножурнала «On our Backs» («На наших спинах») Сюзи Брайт; писатель и мифическая фигура на нью-йоркской дрег-квин- и денди-сцене Квентин Крисп, режиссер экспериментальных фильмов, таких, как «Восход скорпиона», Кеннет Энгер и пионер боди-модификации и отец современного телесного примитивизма Факир Мусафар.

Речь шла о пространстве, которое мы могли бы квалифицировать, согласно термину Седжвик, как «дрэг-зону», учитывая его способность к перформативной трансформации. «Салоны Спринкл» — в прямом смысле ее гостиная, ее кухня и ее ванная — превратились в общественные и перформативные пространства: иногда в сцену театра бурлеска и перформанса, иногда — в сало-

ны тату и пирсинга, съемочные площадки, садо-мазо темницы, центры политических встреч порнорежиссеров и секс-работниц, выставочное пространство для того, что Спринкл назовет «секс-артом», или в подполье издательства, где печатались политикосексуальны брошюры, журналы и листовки, призывавшие к легализации проституции и порнографии.

Этот процесс «публикации» (становления общественным) личного пространства характеризуется, с одной стороны, ростом популярности перформанса как художественной практики в начале 1970-х, и с другой, все большим распространением феминистского искусства. Мы можем сравнить «Салон Спринкл» с многочисленными перформативными пространствами, которые открывались в те годы в нью-йоркских квартирах, например, у Адриан Пайпер или Ивонны Райнер, или с «Женским домом» — жилое пространство, которое Джуди Чикаго, Мириам Шапиро и Фэйт Уайлдинг трансформировали в перформативное, создав галерею, функционировавшую с 1971 по 1989. Постепенно Спринкл движется от частной рекламы сексуального клуба или «Салона Спринкл» к тематизации процессов построения, обобществления и приватизации ее тела и сексуальности в перформансах 1980-х. Например, в «Раздевайся говори» (перформансе, который сначала проводился в стрип-залах «Центра "Мир шоу"» на 42-й улице Нью-Йорка и затем показанный в «Исполнительском гараже» на Вустер-стрит, в рамках проекта «Прометей») Спринкл искажает господствующую порнографическую риторику, внедряя рефлексивные и политические фрагменты речи в изначально молчаливую хореографию стриптиза.

В «Порностатистике», перформансе из той же серии, Спринкл, пародируя выдуманного предпринимателя, представляет публике серию компьютерных диаграмм, в которых описывает преимущества и недостатки своей карьеры проститутки с точки зрения экономики и труда. Изображение, наилучшим образом раскрывающее связь «секс-работа-город», — кадр, на котором Спринкл складывает длину всех пенисов, с которыми имела дело за свою секс-карьеру, а затем

сравнивает результат с высотой Эмпайр-стейт-билдинг. В конечном счете «Порностатистика» предлагает нам карту политической экономики городского пространства с точки зрения гендера, в котором женщины могут выбирать между неоплачиваемым домашним трудом (в том числе секс-работой) или публичной работой (здесь подразумевается секс), оплачиваемой, но незаконной.

Город же (как общественное пространство, в виде его вертикальных и монументализированных икон) предстает маскулинными фасадами, скрывающими секс-работу, выполняемую пауперизированными невидимыми телами.

Лобковое/общественное (игра слов: público/público, прим. ред.): публичная демонстрация шейки матки

Публичное содержит лобковое: публичное тело несет в себе лобковое тело, которое является внешним объектом в публичном теле.

Вито Аккончи. Создание общественного: письмо и чтение общественного пространства (1993)³⁶.

Кульминацией оспаривания границ между личным и общественным станет перформанс «Общественно-шейноматочное объявление», который Спринкл впервые показала в 1990 в рамках шоу «Постпорномодернистка», а также в пространстве «Кухня» в манхэттенском квартале Гринвич-Виллидж, где в 1970-е дебютировали такие художницы, как Лори Андерсон или Синди Шерман.

Здесь Энни Спринкл впервые использует прилагательное «постпорнографический», которое вскоре превратится не только в определение ее собственной работы, но и в название целого критического и культурного движения. На самом деле термин придумал друг Спринкл, голландский художник Винк ван Кемпен, чтобы описать новую форму изображения секса и сексуальности, которая не могла быть сведена к двум дискурсам, доминирующим в его визуальной кодировке на Западе: медицинской анатомии

(как пространстве производства публичного знания о теле и контроля над нормой и патологией) и порнографии (как визуальной мастурбаторной техники, ориентированной на построение мужского взгляда). Отдалившись от обоих, постпорнография, как утверждает Ван Кемпен — «изобразительно экспериментальное, политическое, пародийное, художественное и более эклектичное, чем другие, явное представление секса»³⁷.

Сценическая композиция «Постпорномодернистки», частично придуманная театральным режиссером Эмилио Кубейро (работавшим с такими художниками, как Ричард Керн, Лидия Ланч, Дэвид Войнарович, Роза фон Праунхайм или Карен Финли), воспроизводит комнату секс-работницы (кровать, ванная и туалет, шкаф с костюмами и аксессуарами и туалетный столик) в театральном пространстве. Но эта сцена не простое цитирование пространства секс-индустрии внутри театра. На самом деле это повод раскрыть перформативные техники, посредством которых выстраивается порнографическая женственность. Мы не просто присутствуем при трансформации Эллен Штейнберг в Энни Спринкл, но этот процесс также усиливается с помощью проецирования серии фотографий, сделанных художницей, под названием «Салон превращения: до и после». Работая с кодами эстетической хирургии (до/после), Спринкл документирует трансформацию нескольких женщин в «sex stars», секс-звезд, с помощью процесса, который она сама называет «пин-ап терапией». Спринкл заявляет, что все, что нужно, — это «хороший макияж, подвязки, много париков, высокие каблуки, поза и, самое главное, хорошее освещение»³⁸.

С помощью этой серии Спринкл конструирует выдуманное досье анонимных и публичных женщин. Эти фотографии, как подчеркивает Даглас Кримп, в противоположность автопортретам Синди Шерман, «переворачивают отношения между искусством и автобиографией и используют фотографию не для того, чтобы раскрыть подлинное Я, но для того, чтобы показать субъективность как воображаемый артефакт»³⁹. Гендер как пол и сексуальность, как до, так и после (нагота, домашняя и материнская женственность,

сексуальная хищница) появляются здесь как зрительные коды, «отдельные серии изображений, копий и фальсификаций»⁴⁰. Терапевтическое измерение — также присутствующее в других проектах, созданных Спринкл в то же время, таких, как «Линда/Лес и Энни» (первый кинофильм с трансмужчиной) или «Лаборатория гендера» (совместный с Дианой Торр запуск мастерских драг королей в 1989), работающих с культурным производством мужественности — проистекает не столько из аутентичного подземного Я, сколько из перформативного сознания.

Например, в «Линда/Лес и Энни: первая трансмужская любовная история» тело Лес, его фаллопластика и мастэктомия, сначала соответствуют традиционному изображению мужественности (плоская грудь, эрегированный пенис, проникновение), но затем уступает место пародийным или критическим образам — пенис (теперь поникший) сосуществует с вагиной, в которую проникают пальцы Спринкл. Подобным образом в «Гендер-



ной лаборатории» Спринкл вместе с художницей Дианой Торр впервые запускает перформативный аппарат, впоследствии известный как «Мастерская драг королей», в котором группа женщин учится перформативным техникам, в результате чего их тела приобретают мужской статус в общественном пространстве⁴¹. Опять же здесь возможное преобразование субъективности исходит из работы деконструкции нормативных кодексов изображения гендера, пола и сексуальности, а также из нарушения границ общественных и личных пространств, в которых различно кодифицированные тела получают видимость и признание. Тем не менее, представляется необходимым поспорить с прочтениями вроде того, что проделал Доминик Баке, которые сводят исполнительское в творчестве Спринкл к психологической или социальной функции, и депсихологизировать эти предложения, вернув им статус эстетической практики⁴². Обсуждая творчество бразильской художницы Лижии Кларк, соавтор Феликса Гваттари Сьюли Рольник отмечает, что этот терапевтический характер не вступает в противоречие с эстетическим измерением творчества, тогда как возможность психологического или политического преобразования исходит как раз из его эстетического состояния⁴³.

В перформансе «Общественно-шейноматочное объявление» Спринкл демонстрирует диаграмму того, что медицинский дискурс называет «репродуктивная и половая система женщины» (яичники, матка, шейка матки и фаллопиевы трубы). Переноса эту медицинскую картографию на собственное тело, она вставляет гинекологическое зеркало, *speculum*, в вагину и приглашает публику увидеть свое чрево с помощью фонарика. И дело здесь не в том, что сексуальность лишается приватности, обретая статус театрального спектакля, но в том, что приватный статус сексуальности рождается как следствие сокрытия и оестествления театральных, технических и драматических процессов, которые ее производят. Этот жест искажает пространство и организует его как *анатомический театр*, где зритель также превращается в исповедующегося субъекта и в объект осмотра общественности. «Очередь форми-

руется быстро, — объясняет Спринкл. — Они словно верующие, которые хотят получить причастие, или дети, которые скоро увидят Деда Мороза. Любой человек может взглянуть внутрь меня».

«Я даю им микрофон и призываю поделиться впечатлениями»⁴⁴. Перформанс примет новый неожиданный поворот, когда она включит и самого зрителя в это перформативное пространство и позволит ему полностью осознать свои действия в этом «порнографическом устройстве»: «Я располагаюсь на кровати и принимаю стереотипные пин-ап позы, в то же время приглашаю присутствующих лечь со мной на кровать и фотографироваться»⁴⁵. Пока один зритель смотрит через гинекологическое зеркало и говорит, другой снимает эту сцену и так далее. Подобные стратегии преобразования и критики политических границ общественного пространства мы снова увидим в фильме «Ее история порно» (1999), в общественных выступлениях групп просекс активистов COYOTE и PONY, участницей которых являлась Спринкл, или в ее дальнейшем творчестве, создаваемом в сотрудничестве с Элизабет Стивенс⁴⁶.

В отличие от самой распространенной интерпретации, которая сводит перформанс (процесс его проведения) к телу художника, феминистские критики, такие, как Амелия Джонс или Пегги Фелан, настаивают на необходимости подчеркнуть репрезентативный, и потому посреднический, аспект тела в перформансе. Как утверждает Амелия Джонс, анализируя перформанс «Внутренний свиток» (в какой-то степени близкий «Общественно-шейноматочному объявлению»), в котором Кэроли Шнееман извлекает из вагины свиток с текстом, «прямой контакт зрителя с телом художницы не обеспечивает более непосредственного познания ее субъективности, чем просмотр фильма или созерцание картины»⁴⁷. В случае Энни Спринкл, перформанс происходит в отношении пространстве, которое обособляется между телом и техниками его обобществления (театрализация, запись, кодификация). Так, например, в «Общественно-шейноматочном объявлении» речь не только о том, чтобы увидеть матку Энни Спринкл,



но, скорее, о том, чтобы публичное пространство (со своими законами доступа, гендера, видимости и речи) расширилось по ту сторону границ, установленных традиционным разделением между приватным и публичным, порнографическим и не порнографическим, нормальным и патологическим. Перформативное событие производится не в теле Спринкл, но в дееспособности, внедренной между плотью и взглядом публики, всегда опосредованным технологически (зеркало, камера, видео и т. д.) и регулируемым рядом договоренностей.

Размноженное техническими устройствами записи, кодирования, воспроизведения и распространения «Общественно-шейноматочное объявление» обращается сегодня в сотнях изображений (порнографических и не только) вагины Энни Спринкл, тем самым создавая публичное пространство конфликта и защиты, в котором многочисленные изображения и различные дискурсы (то, что Марла Карлсон именует «плюрализмом языковых сообществ, в которых он функционирует»⁴⁸) соперничают за про-

изводство, в терминах Фуко, «вымыслов о сексе»: «Я думаю, больше 25 тысяч человек видели мою матку: иногда она была розовой, иногда овулировала, иногда кровоточила. Я уже не провожу этот перформанс, но если тебе не терпится, если ты все еще хочешь увидеть мою матку, можешь сделать это на сайте www.heck.com/annie»⁴⁹.

Результат этой конфронтации — возникновение нового типа пространства, не приватного и не публичного. Мы могли бы назвать его постпорнографическим (постприватным и постпубличным) пространством, в котором становятся особенно заметными политические аппараты, которые формируют нас как сексуальные и гендерные тела.

Перевод с испанского АЛЕКСАНДРЫ САЗАНОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Negri A. Maquiavelo y Althusser // Althusser L. Maquiavelo y nosotros. Madrid: Akal, 2004. P. 14–15.

² Colomina B. (ed.) Sexuality & Space. New York: Princeton Architectural Press, 1992; Agrest D. The Sex of Architecture. New York: Harry N. Abrams, 1996; Wigley M. White Walls, Designer Dresses. Cambridge: The MIT Press, 1996; Rendell J., Penner B. Borden I. Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction. London: Routledge, 2000.

³ Одно из первых эссе, которые мы сегодня могли бы назвать «квирной картографией», было опубликовано Майклом Мунм и Евой К. Седжвик в «Квиры в (моносемейном) пространстве» (*Assemblage*, 1994), одновременно с проведением выставки «Квирное пространство» в Витрине для искусства и архитектуры в Нью-Йорке (июнь–июль 1994). См. также Betsky A. Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire. New York: William Morrow and Company, 1997; Reed C. Bloomsbury Rooms: Modernism, Subculture, and Domesticity. New York: Bard Center, 2004; Sanders J. Stud: Architectures of Masculinity. New York: Princeton Architectural Press, 1998; Crimp D. (ed.) AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism. An October Book. Cambridge: The MIT Press, 1988; Cortés J. M. G. Políticas del Espacio: arquitectura, género y control social. Barcelona: Iacc y Actar, 2005.

⁴ Критику гей-картографии с точки зрения лесбиянок, трансгендеров и транссексуалов можно

найти в работе Munt S. The Lesbian Fl neur // Bell D., Valentine G. Mapping Desire: Geographies of Sexualities, 1995; Probyn E. Lesbians in Space: Gender, Sex, and the Structure of Missing // Gender, Place, and Culture vol. 2. no. 1 (1995) и в недавней работе Bonnevier K. Behind Straight Curtains: Towards a Queer Feminist Theory of Architecture. Stockholm: Axl Books, 2007. О трансгендерной и транссексуальной культуре см. Namaste V. K. Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People. Chicago: The University of Chicago Press, 2000; Halberstam J., Volcano D. L. The Drag King Book. London: Serpent's Tail, 1999; Halberstam J. In a Queer Time and Place: Transgender Bodies and Subcultural Lives. New York: New York University Press, 2005; Califia P. Sex Changes: The Politics of Transgenderism. San Francisco: Cleis Press, 1997.

⁵ Betsky A. op. cit. P. 5.

⁶ Там же.

⁷ Cortés J. M. G. P. 162–163.

⁸ Cortés J. M. G. op. cit. P. 162–163.

⁹ Deutsche R. Agoraphobia // Evictions: Art and Spatial Politics. Cambridge: MIT Press, 1996.

¹⁰ Crimp D. Performance. Цикл лекций «Прописные истины» в Музее современного искусства в Барселоне. Устная запись на MP3, доступна по www.macba.es.

¹¹ Работа Кармелы Гарсии «Женщины, желания, вымыслы», в которой женщины изображаются в общественных пространствах, цитируется в данном анализе как исключение, которое подтверждает правило о сложностях или модифицирует тенденцию к топофобии у лесбиянок. См. Cortés J. M. G. op. cit. P. 166.

¹² Deleuze G. Ecrivain non: un nouveau cartographe // Critique no 343 (1975). P. 1223.

¹³ См. Sasso R., Villani A. Le vocabulaire de Gilles Deleuze. Paris: Vrin, 2003. P. 107.

¹⁴ Guattari F. Cartographies schizoanalytiques. Paris: Galilée, 1989.

¹⁵ Там же. P. 9.

¹⁶ Там же. P. 11.

¹⁷ Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Перевод с французского Светланы Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 137, 148, 207, 214.

¹⁸ Там же. С. 146.

¹⁹ Фуко М. Ненормальные: курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году. Перевод с французского Алексея Шестакова. СПб.: Наука, 2005. С. 82.

²⁰ Данный аргумент, развернутый через литературный анализ: *Sedgwick E. K. Between Men*. New York: Columbia University Press, 1985.

²¹ *Sedgwick E. K. Touching Feeling*. Durham: Duke University Press, 2003. P. 6–7.

²² *Sedgwick E. K. Touching Feeling*. P. 9.

²³ См. *Didi-Huberman G. La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Catedra, 2007.

²⁴ *Benjamin W. Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. P. 390.

²⁵ Именно так Спринкл называет себя в своей автобиографии: *Sprinkle S. Post-Porn Modernist: My 25 Years as a Multimedia Whore*. San Francisco: Cleis Press, 1998.

²⁶ Об этой конститутивной связи между созданием и разрушением идентичности см. *Butler J. Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.

²⁷ *Sprinkle A. op. cit.* P. 24–25.

²⁸ *Bozelka K. J., Lehman P., Williams L. An Interview with Peter Lehman and Linda Williams // The Velvet Light Trap* no. 59 (Spring 2007). P. 62–68.

²⁹ *Williams L. Hard Core, Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. Expanded Edition. Berkeley: University of California Press, 1999. P. 299.

³⁰ *Nancy J.-L. L'intrus*, Paris: Galilée, 2000.

³¹ На самом деле, «Спринкловский доклад» был не журналом (у него не существует трех первых выпусков), а созданным порноактрисой критическим изданием, пародирующим «Хайтовский доклад», психосоциологическое исследование о женской сексуальности, опубликованное в 1976. См. *Sprinkle A. op. cit.* P. 57.

³² Похожая работа, чьи постпорнографические коннотации недостаточно часто подчеркиваются: *Okariz I. Mear en espacio públicos o privados*, 2001–2006.

³³ Эта серия подверглась цензуре в США из-за ее «непристойности и содомии», а Энни Спринкл и Виллем де Риддер провели из-за него 48 часов в тюрьме.

³⁴ См. *Rubin G. The Catacombs: A Temple of the Butthole // Thompson M. (ed.) Leather-Folk, Radical Sex, People, Politics, and Practice*. Boston: Alyson Publications, 1991. P. 119–141.

³⁵ Это место также станет декорациями для фильма «Съем» (с Аль Пачино), а затем для некоторых фотографий из книги Мадонны «Секс».

³⁶ *Acconci V. Making Public: The Writing and Reading of Public Space* (1993) // *Bovier L., Perret M. T. (eds.) Hétérotopies*. Genève: JRP Editions, 2000.

³⁷ *Sprinkle A. op. cit.* P. 160.

³⁸ Там же. P. 118.

³⁹ *Crimp D. The Photographic Activity of Postmodernism // Cindy Sherman. October Files 6*. Cambridge: The MIT Press, 2006. P. 35.

⁴⁰ Там же. P. 34.

⁴¹ Одной из предтеч этих гендерных лабораторий была школа травестизма, созданная коллегой Энни Спринкл, Вероникой Вера. См. *Vera V. Miss Vera's Finishing School for Boys Who Want to Be Girls—Tips, Tales and Teachings from the Dean of the World's First Cross-Dressing Academy*.

⁴² Доминик Баке, к примеру, спрашивает, представляет ли эта работа Спринкл художественный интерес. *Baqu D. Mauvais Genres: erotisme, pornographie, art contemporain*. Paris: Editions du Regard, 2002. P. 93–94.

⁴³ *Rolnik S. El arte cura? // Cuadernos Portátiles* (2001). P. 9–10.

⁴⁴ *Sprinkle A. op. cit.* P. 165.

⁴⁵ Там же. P. 163.

⁴⁶ См. www.loveartlab.org

⁴⁷ *Jones A. Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation // Art Journal* (Winter 1997). P. 3.

⁴⁸ *Carlson M. Performative Pornography: Annie Sprinkle reads her Movies // Text and Performance Quarterly* 19 (July 1999). P. 239.

⁴⁹ *Sprinkle A. op. cit.* P. 166.

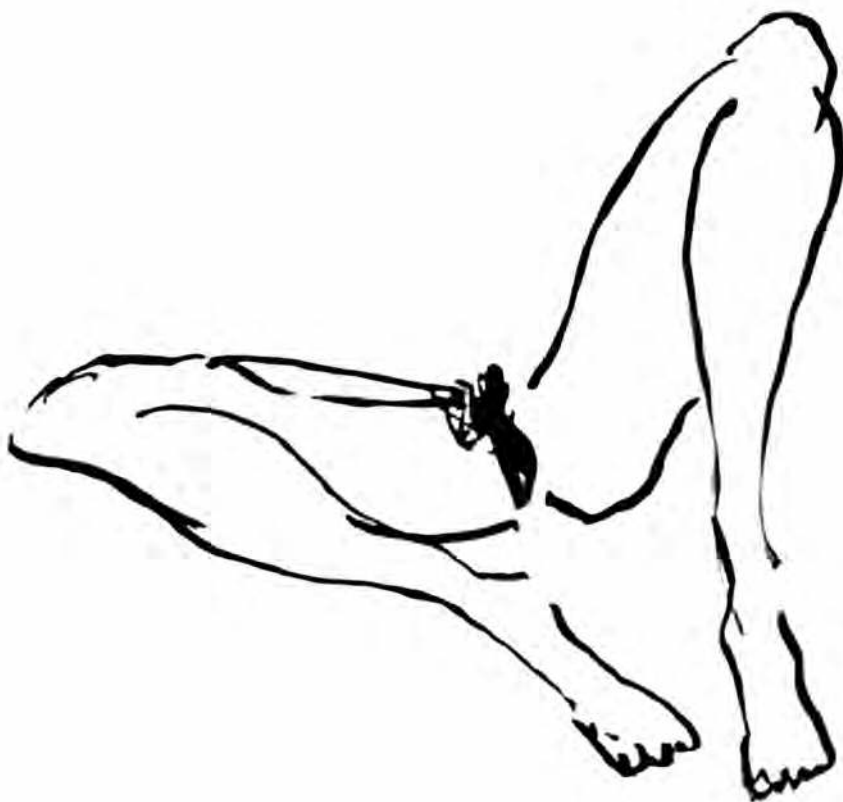
Пол Б. Пресьядо

Родился в 1970 году в Бургосе.

Писатель, философ, куратор, трансгендерный активист. Автор книг «Квартира на Уране: хроники перехода» (2019), «Порнотопия:

архитектура и сексуальность в Плейбое во время Холодной войны» (2010), «Тестостероновый наркоман: пол, препараты и биополитика» (2008), «Контрсексуальный манифест» (2002).

Живет в Париже.



Трейси Эмин «Без Названия (Фиолетовый эскиз девственницы)», 2004.

Степан Ванеян

Тело и феминизм: возможности тела как свобода мышления

Между отношением к телу как объекту и одновременно медиуму власти и, соответственно, отношением к знанию как субъекту той же власти трудно не найти прямые соответствия. Вопрос заключается в том, что тела бывают разные и телесность имеет разные модусы (тело как плоть — самый очевидный пример). Но внутри этого контекста наиболее фундаментальный аспект — это и женская телесность, и женское отношение к телесности. Феминистская критика, направленная на маскулинный опыт во всем его и разнообразии и однообразии, позволяет лишний раз убедиться: каково отношение к телу (и к какому телу) — таков и возникающий эпистемологический эффект, где свобода мышления — и условие, и цель.

Мы обрисует некоторые попытки зайти на это смысловое поле, разумеется, без желания «овладеть» этим местом, хотя о какой-либо привычной, а, впрочем, и любой топике следует говорить с максимальной осторожностью и ответственностью.

Античность — против женщины?

Обозначим, в первую очередь, основные параметры тематического поля феминистской критики. Оглашаем, что называется, весь список этих несомненных маскулинных прегрешений, как выясняется, даже не против телесности, сколько против смысла как такового.

Прежде всего, следует признать безусловно античные истоки подавления тела и прежде всего тела женского, а, значит, — и женственности как таковой.

Именно в античности складывается иерархически структурированная, маркированная по половому признаку бинарная парадигма всей западной (европейской) философии и культу-

ры. Согласно этой парадигме, мужское — это дух, женское — это тело (физическое по преимуществу) и синоним несовершенства (здесь достаточно сослаться на Платона).

Отсюда — подчиненная комплиментарность соответствующих оппозиций: тело/дух, чувство/разум, объект/субъект, природа/культура. И как следствие — исключение женского из манифестации идеального и из рассудительной практики (при том, что Софросионе — персонификация женская!).

Одновременно пассивная и телесная женщина выступает как граница, отделяющая от мира идей и форм, она во всем — противоположность языковым, символическим и репрезентационным системам, что и формируют представление о мужском как трансценденции по преимуществу (и из нее женское полностью исключено).

Поэтому всякая телесность (т.е. женственность), как легко заметить, должна рассматриваться как препятствие в поиске блага, истины и красоты, чем, собственно, и заняты мужчины и только они. Поэтому, если приглядеться, античная и последующая концепция человека вообще, то есть нейтрального по половому признаку, — средство камуфляжа основополагающей андроцентричности.

И вплоть до последнего времени, несмотря на критику традиционной парадигмы иерархической полярности «пространственно помещенного» тела и свободного от пространства духа (здесь рука об руку потрудились — каждый по-своему — Ницше и Фрейд), скрытым остается мужской стандарт философской рефлексии.

Решающие перемены связаны с собственно женским движением и феминистским активизмом 1960-х и 1970-х годов: становится возмож-

ным радикальный пересмотр самой практики обращения с женским телом, подразумевающий ограничение прав, фертильность, сексуальность, насилие, пропаганда «женской красоты» и т.д. А самое главное — происходит переоценка женского через иной опыт телесности: иное «место» и иной срез взаимодействия эпистемологии, политики и повседневности. И этот специфически женский опыт телесности утверждается в том числе в перформативном искусстве (Кероли Шнеман и Валли Экспорт).

Феноменологическая редукция маскулинного превосходства?

Начало пересмотра полагает — как почти во всем — феноменология: новый постулат — *опыт пространства, специфический по половому признаку*.

Четко феноменологически ориентированный Мерло-Понти закладывает самые фундаментальные и самые что ни на есть краеугольные камни, но лишь камни, в основание телесной свободы, делая различие между телом (предмет-вещь) и плотью (живым и человеческим телом). Только последнее участвует в опыте непосредственной и чувствующей телесности и в опыте мира. Тогда как первое — это геометрическое тело и предполагает, по сути, картезианское пространство-контейнер (в том числе — знания!). Но реальность — это и одно и другое, причем во взаимном ограничении, как условия восприятия как такового. Более того, тело важно рассматривать как инструмент экспрессии и носитель означающих функций. Однако трудно будет найти у Мерло-Понти хоть какие-то следы учета половой дифференциации тела, хотя именно он — исток всей философии телесности в ее в том числе и феминистском изводе.

Симона де Бовуар в «Другом поле» (1949) совершает важную экзистенциалистскую корректуру Мерло-Понти: «женщиной не рождаются, женщиной становятся», что подразумевает возможность опыта тела как препятствия для экзистенциальной самореализации. Но это происходит не на анатомически-детерминированном уровне, а на культурно-историческом: женщине «патриархальной культурой» предписываются ее место и функции ее тела. Прежде всего — репродуктивные («у женщины есть яичники и матка, и это специфические условия

ее субъективной ситуации», — со всей определенностью выражается де Бовуар).

Редукция женщины к телу — не только понижение в статусе (она лишь препятствие для мужской реализации), но и превращение в сексуальный объект («он — субъект, он — абсолют, она — всего лишь другая»). Поэтому фактически женщина исключена из «духовного пространства культуры» («проклятие имманентности»), и преодоление такого положения дел — в отказе от исключительности репродуктивных функций (женщина сама должна решать, иметь ли ей детей).

А иначе женщина остается препятствием для мужчины, проходящего свой «полноценный» путь «экзистенциального проекта», при осознании, что именно в нем в рамках его бытия-наличия (Dasein) в качестве человека заложена реализуемая им трансценденция, что означает, прежде всего, обретение статуса субъекта.

Принципиально то обстоятельство, что Симона де Бовуар остается в рамках классической и «идеалистической» диалектики (не без марксистской окраски), применяя ее к женской ситуации. Женщина, во-первых, — носитель духа (субъект культуры), обладательница всех духовных возможностей (она реально способна думать, писать, рисовать и т.д.). Во-вторых, для нее обязателен переход от привычной «духовности» к аналитически конкретной телесности (но не столько как биологический факт, сколько как результат «общественного производства»).

Объединение Мерло-Понти и Симоны де Бовуар происходит в epochальном эссе Айрис Мэрион Янг «Кидаться как девочка» (1980): это сугубо феминистская тематизация телесного пространства в рамках экзистенциальной феноменологии и на основании многочисленных лабораторно-экспериментальных данных: «феноменология женского телесного поведения — женская мотильность и пространственность» — именно так звучит подзаголовок, очерчивая круг затрагиваемых вопросов.

Согласно Янг, существуют специфические — по половому признаку — особенности телесного поведения («манер») и обращения с вещами (в повседневности, в спорте, искусстве). Для женщины традиционно: ограниченное пространство, отведенное для телесной активности, слабость и неспособность задей-



Трейси Эмин «Ты был здесь, как земля под моими ногами», 2018.

ствовать все тело целиком для решения задач, связанных с телом, и, как следствие, скованность, медлительность, неловкость в обращении с вещами.

Но причины — не в анатомической дифференциации тела (исследуются дети, не имеющие разницы на физическом уровне), а в способах социализации женщины в культуре с мужским доминированием. Та же нерешительность и неспособность осваивать все пространство коренятся не в строении тела (нет ничего специфически «женского», ограничивающего на уровне телесной конституции), а всего лишь в недостатках упражнений, направленных на овладение собственным телом.

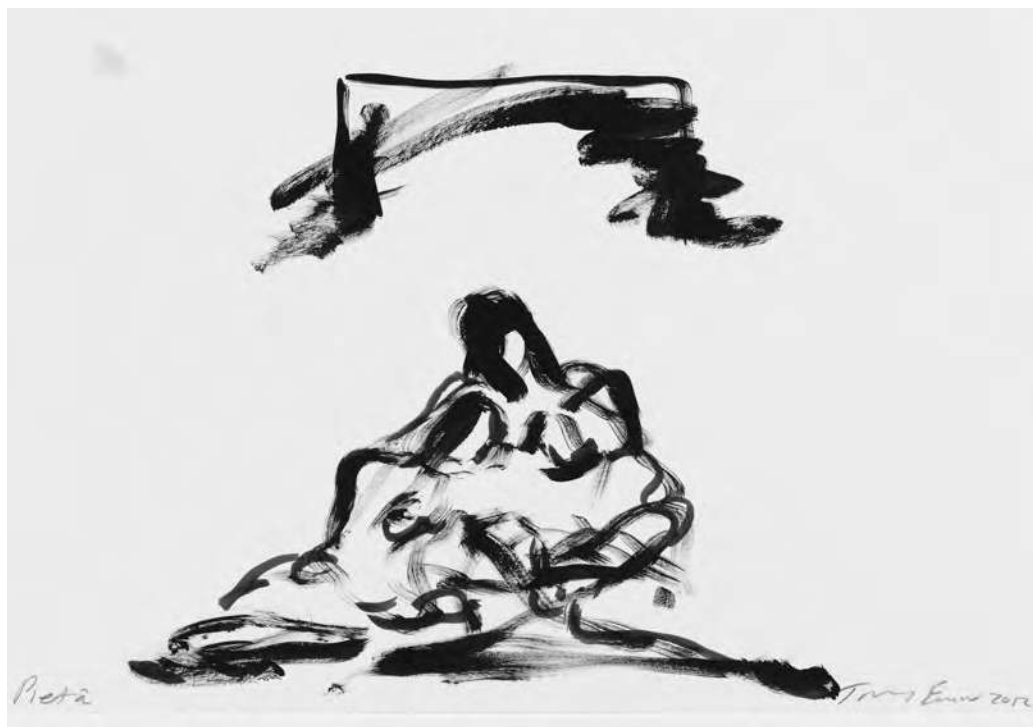
Отсюда три основополагающие модальности женской «мотильности», сформулированные Янг: а) неопределенная трансцендентность (с примесью имманентности); в) подавленная интенциональность (колебание между «я могу» и «я не могу»); с) неконтинуальная целостность (разрыв между отдельными частями

тела, особенно в контексте целенаправленного действия).

Эти модальности определяют и три момента в женском переживании пространства: а) проекция вовне «закрытого пространства»; в) «двойная пространственность» (дисконтинуальность между «здесь» и «там»); с) восприятие себя как объекта, помещенного в пространство, а не как субъекта, это пространство конституирующего.

Поэтому женская экзистенция ограничена и искусственно — патриархальной традицией, и телесно, и пространственно: женщину «сексистское общество телесно подавляет, ограничивает, позиционирует и превращает в объект».

Уже девочке предписывается телесная сдержанность и отсутствие претензий на окружающее пространство (дабы уклониться от «позиционирования» и объективизации со стороны «других», женщина вынуждена возводить вокруг себя «экзистенциальные барьеры», обживая вокруг себя пространство в качестве



Треиси Эмин «Натюрморт (Пьета)», 2012.

«ограниченного и закрытого») и женщине внушается, что только так — добровольно возлагая на себя телесную сдержанность и пространственную ограниченность — она и может не позволять указывать ей «место» и существовать в качестве «свободного субъекта».

И как результат «угнетения со стороны патриархальных общественных структур»: женская экзистенция — это постоянное скольжение по краю пропасти между объектом/субъектом, имманентностью/трансцендентностью, природой/культурой. Притом что в основании подобного «опыта пространственной лимитации» чисто мужское — инструментальное — отношение к телу и пространству. За этим нет ни женской анатомической детерминации, ни специфически полового детерминизма.

Но преодоление — не в завоевании мужских позиций (сравним с де Бовуар, которую обвиняли в следовании за стандартами «мужской трансценденции»), и не в удержании некой сугубо женской неопределенности, а в способности переживать не просто разни-

цу, например, между имманентностью/трансцендентностью, а истонченное и непреодолимое напряжение между бинарностями. Янг, признаваясь (в ревизии 1997 года) в следовании за мужской феноменологической традицией, подчеркивает, что для женщины жизнь в режиме «multi-tasking», что проявляется в способности к смене типов активности и мест, к «плюралистичной и вовлеченной» жизни по разным направлениям, является спасительной. Существуют специфические формы именно женской деятельности и женского социального опыта, на который мужчины не способны. И, главное, женское телесное поведение не дефицитно, но дифферентно!

Психоанализ женской телесности?

Совсем иную стратегию освобождения женского предлагает психоанализ с его характерным вниманием к пространственным метафорам человеческого тела, соотношенным с собственно половой дифференциацией, где

важны не пространственные связи тела, а восприятие своего тела женщиной и опыт взаимодействия с другими телами, в первую очередь — с мужским.

Позицию Фрейда можно сформулировать следующим образом: принципиален не опыт тела в опыте пространства, а опыт метафор пространства применительно к опыту души (психики), имеющей дело с телом. И тут выделяются следующие аспекты. С одной стороны, это «топологическая модель» психики (инстанции Бессознательного, Пред-сознания и Сознания), имеющая дело с образом сцены («места») с разными структурами отношений к эго (Ид/Супер-Эго). С другой — это понимание бессознательного как сферы и одновременно емкости, вмещающей все вне-индивидуальное, что и есть женское. И, наконец, телесно-анатомические и одновременно оптические метафоры: видимое мужское и невидимое (скрытое) женское (страх кастрации, присущий мужчине, и реализованная кастрация, как отличительная черта женщины, что и питает всю теорию и практику, определяемую как Эдипов комплекс, как способ описания в метафорических рамках «пространственной референции» — развитие половой идентичности).

Жак Лакан проецирует классический психоанализ на язык, что означает, в первую очередь, перенос вовне внутренней топологии Фрейда. Уже «Стадия зеркала...» (1949) говорит о формировании субъективности как результата складывания осмысленных пространственных отношений (последовательность: взгляд вперед/отражение/обратный взгляд/подтверждение извне). Компенсация эмоционального диссонанса, вызванного собственными телесными проблемами (внутренне невыразимыми — область «реального»), происходит в акте созерцания себя (целого!) в зеркале. Это состояние усиливается подтверждающим взглядом Матери: иллюзорное единство и собранность — результат работы фантазии (область «воображаемого»). Это воображаемое саморазвитие перечеркивается последующим вмешательством Отца, репрезентирующего уже символический порядок (складывание Эдипова комплекса — в контексте «речи Отца»). Отмена «воображаемой диады» (ребенок/мать) заставляет отдаться культурно-символическим системам, признав власть языка («Символическое»). Так и складывается доми-

нирование маскулинного как отцовского: это преимущество сигнификантов (культурный символизм) вкупе с вытеснением телесных процессов (реально протекающих). И в этом случае собственно значение как продукт взаимной игры сигнификантов и отказ от прямой референции (вытеснение) задает подчинение нетелесным (оптическим) сигнификантам (структурам) телесного опыта, как только зримого и способного становиться только зримым. Феминистская реакция на союз психоанализа и структурализма в форме «философии дифференции» предполагает возвращение значения тела (именно материнского!) как вытесненного, но реально и потому первично функционирующего. Его можно обнаружить под покровами пространственных метафор — достаточно лишь признать реальность Эдипова комплекса, а значит, — и материнского тела.

Поэтому Юлия Кристева в «Революции поэтического языка» (1974) постулирует фундаментальную разницу между «символическим» и «семиотическим», предлагая перенос системы «первичных» и «вторичных» процессов на язык и — косвенно — на проблематику половой (телесной) дифференции. «Реальное» Лакана становится «семиотическим» Кристевой: не закрытый регистр до всякого смысла, но «до-эдипальный» смыслопроизводящий регион, свободный от «законосообразующих» (властно-организующих) претензий «символического». Вслед за до-эдипальным Семиотическим радикальному перетолкованию подвергается и платоновская «chora»: принимающее, вмещающее, при этом бесформенное место-пространство, но одновременно и материнская утроба, то есть матка («свободная от экспрессии тотальность, созидаемая влечением и его "стазами", пребывающими в текучей, но упорядоченной подвижности»). Хора — это пространство «вне единства, вне идентичности и вне Бога» как место ритмической артикуляции связанных с телом процессов, место до сигнификации и потому ее определяющее (топологически это слой психики, на котором младенец только и выстраивает свои сходные с влечением «высказывания»). Одновременно хора подчиняется регламентации, вынося ее лишь в самой первичной форме: голос и жест. Так как хора — полое пространство матки, место рождения формы экспрессии (=первичные

процессы бессознательного), ориентированной исключительно на влечение и ритмы телесных процессов, то Семиотическое — это источник альтернативной силы смыслообразования. Она прорывается в «мужские» структуры языка, на которые оказывает давление и раздражение, обнаруживая себя в виде новаторских поэтических форм или спонтанно-ассоциативных языковых жестов, что, несомненно, имеет сходство и родство с психозами. Но не следует забывать, что хора предшествует и женской экспрессивной модальности, ее главная функция — эффективное преобразование-переложение чисто телесных и фактических процессов в сигнификацию. Семиотическая хора располагается над чисто телесной экзистенцией.

Интересно сравнить хору Кристевой с хорой Деррида (1987). Последним хора толкуется как дискурс о хоре и имеет подобие в отношении философии и мифа, где уместна лишь логика непротиворечия, вне бинарности да/нет. Не будучи чем-то ни чувственным, ни интеллигивным, хора принадлежит «третьему полу» как пустота, как пустое место, как *chiasmus*-бездна, как разрыв-разделение. Деррида предлагает вспомнить пре-эдипальную бисексуальность младенца только в семиотически определяемом разрыве-сепарации с материнским телом, обретающим языковую модальность, призванную фиксировать его половую идентификацию.

Поэтому хора содержит в себе и возможную языковую фиксацию-структуру (Кристева), и все возможные мыслительные процессы философии (Деррида), поэтому в хоре заключена вся негативная сила или бездна (т.е. она же и ответственна за все проявления символического — за «порядок» речи Отца, и за философию как стража истины).

В «*Spéculum. Зеркало иного пола*» (1974) Люс Иригарей восстанавливает взаимосвязь языка, пола и тела с помощью подчеркнуто феминистического прочтения метафоры «пещеры» из «Государства» Платона: именно пещера и есть матка-утроба («земля, жилище, пещера могут читаться как квази-эквиваленты *hystera*»). Поэтому женское следует понимать как «объемлющий сосуд», а женщину — как то, что предоставляет для другого вмещающее место, не будучи сама этим местом («материнско-женское — это место, отделенное

от своего места, она им ограблена», «Этика сексуальной дифференции», 1984).

И если для Кристевой хора — альтернативная модель языка (метафора женского тела и его функций), то для Иригарей — это как раз альтернативная форма экспрессии женского как такового. Из этого следует обязательная критика всей предыдущей — и маскулинной и платоновской — традиции исключения женского (и половой дифференциации) в пользу логики единого и тождественного. В этом чисто маскулинном контексте метафора выхода из пещеры будет и выходом (отстранением-отвращением) «от *hystera*, от истока, от огня и барьера, а главное — от образности, от опыта изобразительности». Как неизбежное, но не неустраимое следствие — изгнание и элиминация материнского тела: все, что происходит в пещере (утробе) — неопределенно, незначимо, оно мешающее и преодолеваемое, то, что необходимо покинуть (вверх, наружу, к свету, прочь от иллюзий, питаемых мраком пещеры — через забвение). Более того, материнское (земля, материя, тело, непосредственность чувственного опыта) должно быть принесено в жертву ради искомой ясности, интеллигивной чистоты формообразования — ради мужской системы теоретизирования и языковой репрезентации. Роковые последствия такой метафизической стратегии — растерзанность и разорванность существования между чарами пещеры и логикой рассудка, между прельщением земли и иллюзией солнца. Фактически питающая и творческая «материнская материя» дематериализуется до состояния интеллигивного конструктора (вместо материальных процессов, отражающихся в пространстве *hystera* — внепространственные и вневременные поиски нематериальной истины).

Лекарство — замена «солнечной» метафорики и преодоление мужского самочинного превращения себя в идола через новые формы языковой половой дифференциации, понятой как «иные разговоры», как «разговоры тел», как «разговоры между женщинами», где задействована «сигнифицирующая экономика» как результат перевода-пересказа исковых актов порождения и питания, свойственных материнскому телу. Это делает обязательным поиск новых форм фиксации и репрезентации сексуальной дифференциации — через



Трейси Эмин «Я так сильно хочу тебя», 2015.

разрушение традиционного языка и «структурирующего дуализма» посредством выработки новых, прежде всего, пространственных метафор. Но главный путь — новое и «критически-миметическое» прочтение основополагающих философских дискурсов, подлежащих расшатывающей проблематизации, пока не «конституируется дискурс дискурсов». Таких метафор, помимо «пещеры» (Платон), по крайней мере, три: пространство как интервал-граница (Аристотель), зеркало (Лакан), жилище (Хайдеггер).

Аристотелевская дилемма тело/место и интервала как результирующей категории, описывающей взаимодействующие тела (в том числе и человеческие), вытесняется постулатом женщины-промежутка, результат — упразднение оппозиции форма/материя (мужское/женское). «Женский пол» — это не вещь-тело и не форма, это — сосуд. Женское — объемлюще-вбирающий промежуток, а женщина как объемлющее всегда открыта: грани-

цы осязаемы, но и проницаемы. При этом слизь и секреция, заполняющие промежуток, — откровенная отсылка-метафора физиологических актов (совокупления и рождения), но равно и чисто философских категорий. Ведь женское как обволакивающее текучее репрезентирует «промежуточное пространство» и уклоняется от необходимости отождествлять женское с материей и веществом, в пользу третьей категории — хоры или «совсем иного». Хора — это и то и другое, и это и не то, и не другое, это — форма, не знающая границ влечения, форма удовольствия, «ведущего от самого элементарного к самому возвышенному», что только и позволяет говорить о «чувственном трансцендентальном». Тогда чувственная любовь может мыслиться как «языковой концепт»: вместо нематериальных знаков — «слова-тела» как таковые, соприкасающиеся и перетекающие друг в друга, по сути, это преодолевающие дистанции «телесные речи», «всегда текучие и противостоящие

твердо установленным формам, фигурам, идеям, понятийностям».

В лакановском зеркале, согласно Иригарей, возможно увидеть собственно женщину, которая и есть зеркало: это достигается адаптацией идеи «иллюзорного характера зеркального образа» (фрагментарность *je* и иллюзорная целостность *moi*) и переносом на половую дифференциацию. Как фрагментарность образа своего тела-плоти нуждается в подтверждающих идентичность обманчивых зеркальных эквивалентах, так и «мужской субъект» нуждается в новых подтверждающих репродукциях себя извне («женщина поддерживает зеркально удваивающую игру, когда возвращает мужчине его “собственный” образ и повторяет “свой” собственный»). В роли зеркала женщина никогда не выступает самостоятельно, но всегда — как редуцирующий мимезис-рефлексия мужского субъекта. Она не должна отдавать себе отчет, что выступает как зеркало, как «непроницаемая» материя («не должна знать, что может узнать себя как зеркало»), что обеспечивается «пространственным исчезновением женского» (это коррелируется как невозможность видеть сугубо женскую анатомию). Преодоление подобной «патриархальной экономии» в нахождении приемлемых форм репрезентации женского: возможность видеть и думать женское, то есть наделять его пространством.

Хайдеггеровский тезис о «забвении бытия», с точки зрения Иригарей, — это забвение пола, порождающее «метафизику» или, по-другому, «экономии единого». И, соответственно, «онтически-онтологическая дифференция», разница между бытием и бытийствующим (Хайдеггер) приравняется к «половой дифференции» (Иригарей), восполняющей забытое женское как исток, как условие бытия как такового. Хайдеггеровское бытие (*das Sein*) мыслится теперь как женское и не дифферентное, хотя и отвечающее за дифференцию *Dasein* (фактически — мужского, что подразумевает Хайдеггер, но и скрывает). Для Иригарей мыслить бытие означает мыслить половое различие с помощью пространственных метафор — тоже хайдеггеровских: «жилище»/«воздух».

Причем способность строить реализуется через потребность в жительстве («жительство — основание бытия»), а построение бытия — через предоставление ему простран-

ства, а пространство — через язык («язык — дом бытия», 1946). Но все дело в том, что это — дом «мужского языка», вход в который для женщины закрыт, ибо он возводится как средство избежать необходимости оставаться в теле (язык как дом заменяет тело). Получается странная ситуация: этот дом возводится с помощью женщины, но пользоваться им она не в праве («система языка не пускает женщину за порог этого дома», ей нельзя жить в языке, так как он — «защитное сооружение» мужского субъекта, в теоретических усилиях продолжающего его строить вверх и вглубь, где главное — защититься с помощью «фундамента», «цоколя», «перекрытий» от проникновения «другого» (женского)).

Так что главное наблюдение и требование Иригарей: половая дифференциация ни к чему не сводима (нет никакой первичной индифферентности, как у Кристевой), забвение исконного различия — как забвение воздуха («элементарное содержание пространства»). Хотя именно там, где воздух — там подвижность, текучесть (подобно секрети), там дыхание и речь: голос как являющийся феномен — всегда условие именования и потому — «присутствия в настоящем». Итак, бытие зависит от женского, как жизнь и речь от воздуха: наполняя пространство, делая пространство пространством, он (оно) остается невидимым, но не несуществующим (в этом вся проблема «мужской философской традиции», забывшей о женском).

Половое — перформативное?

Постструктуралистская тактика воплощается в фигуре Джудит Батлер, для которой пол есть перформативность («*Gender trouble: feminism and the subversion of identity*», 1990). На самом деле, половая идентичность может пониматься как результат ритуализированных повторений перформативных дискурсов. Собственно говоря, пол представляет собой «перформативно инсценированное значение»: само различие секса и гендера (биологический/социальный пол) — часть стратегии половой идентификации (женское/мужское тело). Фактически, допущение «естественной» дифференциации полов — часть культурной «фактуры» полов. Следствие — отсутствие «до-дискурсивного пола» как естественной или поли-

тически нейтральной «поверхности», на которой культура «пишется», производится и утверждается-выстраивается. Телесно организованные повторы перформативных актов — в виде пространственной активности «полов» — следуют предписаниям гетеросексуальной нормы и генерируют половые «разновидности» тел. Маркированные как «мужские/женские» тела — не предпосылка гендера и его языкового оформления, а часть социальных отношений (каждый в равной мере и мужчина, и женщина). Так что тело, включающее соответствующие анатомические признаки, не есть фактическая данность, а продукт перформативности: сценически-театральное подтверждение половой специфичности. Половая идентичность — не состояние бытия, а некоторое дело.

Данные утверждения должно понимать только в контексте дискурса, понятого в духе того же Фуко как практики «фактурной отделки» тела: совершается акт переноса тела как мужской/женской анатомической специфики в качестве «отложенного» сигнификата (ведь сигнификант автономен, согласно Лакану) на уровень дискурса. Иначе говоря, тело начинает работать по половому признаку только в дискурсивном, то есть социально-политическом контексте семиозиса. Секс — это только «место», гендер же — это уже «пространство», но организованное дискурсивно. Секс как всего лишь анатомически оформленное тело без гендера невозможно помыслить. Тело обеспечивает «процесс материализации», что подразумевает стабилизацию во времени, то есть в повторе, в производстве границ, определенности, поверхности (что и называется «материей») посредством дискурсов, то есть сигнификаций (в лакановском значении), не нуждающихся в материальном сигнификате: теле, которое сигнифицируется, вытесняется и исчезает!

Кому принадлежит опыт женского, существует ли оно и сколько полов участвует в игре?

Все вышесказанное, однако, не означает, что ответы получены в полном и окончательном объеме (это было бы чисто маскулинная реакция). Безусловно, остаются открытые вопросы.

Вопрос к феминистской феноменологии: что такое женский опыт тела? Ведь постулат наблюдаемости феноменов подразумевает необходимость иметь доступ к «женскому опыту» (сексуальность, менструации, климакс, идеал красоты и т.д. тематизируются только в контексте женского активизма 1970–1980-х гг.). Но обращение к факту табуированности и исключенности этого опыта тут же вводит в оборот как раз мужской опыт женского тела и реалии именно патриархального порядка (говоря об одном опыте, мы тут же укрепляем одним упоминанием — и тем более обсуждением — мужской опыт). За этим стоит не столько феминистическая проблема, сколько сугубо философская: борьба двух стратегий: конструктивизм/де-конструктивизм как опыт/структура (отрицание первичного телесного опыта возможно только в контексте его утверждения). Притом что опыт остается опытом и внутри дискурса (опыт дискурса вполне возможен), равно как возможен и обязателен критический анализ женского опыта внутри патриархального воздействия.

Вопросы к критике дифференции выглядят следующим образом. Есть ли «женская сущность» и сводится ли она к радикальной анатомической дифференции? Не мешает ли «биологический эссенциализм женского» делу политической и социальной борьбы за женское равноправие? И самым парадоксальным образом «радикальная дискурсивность» Батлер упраздняет как саму проблему равноправия полов (их может быть перформативно много), так и «экономии влечения» (вся проблематика квір-теории). Более того — упраздняется сама «телесная материя» (плоть) и само тело (только подвижная игра сигнификантов).

Степан Ванеян

Родился в 1964 году в Москве.

Теоретик и историк искусства.

Главный научный сотрудник НИИ РАХ.

Автор книг «Пустующий трон» (2004),

«Тело символа. Архитектура и иконография»

(2010), «Архитектура. Сущность,

интерпретация, язык» (2014),

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

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: «Куда бегут собаки» «Город 0», 2018. Инсталляция. Предоставлено автором.

Дмитрий Галкин

Мышь Фромма: свобода и пустота

Свобода — это дважды пустота. Именно так в нескольких словах можно определить наш основной тезис. Если же его немного развить, то формула окажется следующей: свобода пуста и как идеал, и как действительность. Ибо идеала еще нет — он недостижим, а действительность в принципе чужда свободе. Далее мы постараемся по(до)казать, что в нынешней культурной ситуации мыслить о свободе следует начинать именно в такой оптике (либо не начинать вовсе!). Со свободой сегодня, на самом деле, ничего не ясно — ни интуитивно, ни теоретически, ни политически, а работать с двойной пустотой могут только художники.

Отчасти поэтому в столь трудной теме сложно вдохновляться такими художественными высказываниями, как, например, известная коллективная акция «Свобода» (Санкт-Петербург, февраль 2014) с ее незатейливой революционной прямой и острой жадной взаимодвижения. Для нашей оптики ближе проекты с более сложной, но не менее отчаянной поэтикой — вроде гибридной инсталляции «1, 4... 19» (2014) группы «Куда бегут собаки», в которой подвергается испытанию свобода выбора мыши, известного лабораторного «каскадера», дважды помещенного в идентичный роботизированный лабиринт — в физической реальности и в виртуальной, с простым условием для мыши реальной и виртуальной никогда не встретиться в лабиринте. В очень важном для нас залоге метафизики пустоты своего рода продолжением мышинной экзистенции можно считать роботизированную инсталляцию той же группы «Город 0» (2018), в которой inferнально светящиеся лифты передвигаются вверх и вниз в шахтах-скелетах (без зданий), пере-

давая друг другу пустоту из открывающихся дверей. Пустота как свобода и присутствует, и отсутствует одновременно. И скорее всего — без квантовых на то оснований!

Свобода холостого хода

Великие либеральные идеалы свободы, безусловно, не являются пустыми и бессодержательными. Их наполняют миллионы судеб бесстрашных борцов и миллионы страниц «священных» текстов — от философских трактатов Дж. Локка до официальных комментариев и разъяснений к современным конституциям и законодательным актам. Однако либеральная свобода наивна, прекрасна, кровава и несбыточна даже в ее антропоцентрической версии. Ее параметры часто негативны (чтобы не было тирании, голода, болезней, страданий, ограничений для выбора), либо легко «торгуются» относительно позитивных (самореализации, собственности, высказываний или протеста) и размениваются на совсем уже чуждые «свободе» вещи, такие, как порядок, безопасность и справедливость/равенство. Постоянно возникает вопрос: может быть, свобода обнаруживается вообще только в негативном залоге — из лишения, нехватки, недостачи? То есть из пустоты?

Либеральная свобода прячется в пустоту идеала, поскольку всегда рискует разбиться о рифы «человеческого, слишком человеческого» и скалы «социального, слишком социального». Что может быть опаснее скалистой бухты социального неравенства, где пол, возраст, цвет кожи, работа, болезнь или инвалидность (продолжите список сами) быстро заставляют забыть об идеальном? Странно

было бы сравнивать свободу младенца, глубокого старика и солдата на плацу! Максимально свободен, как критически заметил Мишель Фуко, белый половозрелый европеец мужчина среднего возраста, он же — главный собственник, избиратель, рациональный автономный индивид и адепт либерализма. Ему и в голову не придет, что свобода в каком-то виде может распространяться на животных, растения или других нечеловеческих агентов — например, умные машины. Разумеется, где-то в той же бухте свободу поджидают зыбучие пески невежества (бытового или религиозного) и круговой поруки во всех ее изводах — кланах, командах, семьях, «тусовках» и прочее.

Свобода тут вовсе никому не нужна. Когда-то эту странную логику «бегства от свободы» блестяще показал Эрих Фромм. Быть свободным тревожно, пугающе, ответственно, требовательно; это всегда подгоняет, заставляет делать выбор, непонятно что обещает и неясно куда ведет. Хорошо быть зависимым, пристроиться под крылом Отца (лучше всего — тоталитарного), получать блага и заботу за верность и лояльность, всякий раз избавляясь от тягот выбора и ответственности за решения. Если угодно, тревога опустошает свободу в действительности, пока та сияет как изначально пустой идеал.

Вернемся ненадолго к мышке в роботизированном лабиринте. Любопытно, что свобода выбора (едва ли, конечно, осознанная) остается у нее как навязчивая данность. Однако по наблюдениям и по рассказам самих художников очень часто решением мышки становится отказ от выбора и вообще движения в лабиринте. Мышь Фромма — назовем ее так — просто садится в углу лабиринта и саботирует свободу. Бурная жизнь продолжается только в виртуальном лабиринте, наполненном неумолимыми цифровыми двойниками живого зверька, создающими впечатление энергичной толкотни на улицах города-лабиринта, якобы перегруженного своей социальной жизнью. Весьма удачный образ для вопроса о свободе и экзистенциальном одиночестве.

И вот от всей этой обреченности под грузом идеального в ловушке реальности и возникает, согласно знаменитому образу Жана-Поля Сартра, экзистенциальная тошнота.

Склизкое бытие-отрава стекает в пустоту... Возможно, парадокс пустого идеала свободы максимально ярко и последовательно сформулирован именно в экзистенциальной философии. Если свобода человека с чего-то и начинается, то с одинокого и тошнотворного разбирательства с самим собой. И тогда свобода становится довольно герметичным проектированием себя, где индивид и есть главный предмет свободы (причем, в этом и только в этом предмете она и обнаруживается!). А дальше опять пустота, ибо в чистом виде экзистенция предстает как полное распределение себя, то есть — самоубийство. И в этой версии вновь побеждает пустота, а свободу обретает тот, кому по-настоящему тошно.

Можно предположить, что судьба мыши Фромма — это честная встреча с пустотой. В «Городе 0» есть только шахты лифтов, словно на них забыли надеть каркас высотного жилого дома. Лифты работают — возят пустоту вверх-вниз, случайно «высаживая» ее на «этажах». Когда два лифта соседних шахт встречаются на одном уровне, происходит «пересадка» пустоты из двери в дверь. Вот и вся интерактивность. Этот замкнутый мир нарочито аутичен, как и свободная человеческая экзистенция. Он как бы подсказывает еще одну важную метафору для нее — образ целибатной машины, предложенный Дюшаном. Свобода холостого хода — вот к чему стремится мышь Фромма! Жить и двигаться в своей герметичной логике в полной амнезии относительно любых установок о продуктивности и эмансипации.

Искусство двойной пустоты

Однако безотчетный экзистенциальный выбор и свобода холостого хода — не единственный дальний предел для свободного индивида. На другом конце одинокого иррационального существования, конечно, находится разум. Европейский либерализм был и остается продуктом европейского рационализма. Благодаря чему у свободы не осталось ни страсти, ни безумия — сплошной рациональный выбор просвещенного (если позволит!) индивида. Шизофреник не может быть свободен, и точка. Рациональная колониза-



ция свободы, выраженная, прежде всего, в плотной паутине юридического дискурса — еще один путь опустошения идеала. Он легко может довершить дело, начатое в той самой скалистой бухте социального неравенства, о которой мы говорили выше.

Вероятно, честнее всего с иллюзорностью либеральных идеалов обошелся марксизм (и левый дискурс в целом). Если мы исходим из установки, что человек от природы не есть свободный индивид, а обретает этот статус в неотчужденном труде как самостоятельный деятельный предприниматель (не в капиталистическом смысле, конечно) в кооперации с такими же адептами истинных трудовых отношений, то получим необходимые и достаточные условия для эмансипации во всей ее антропологической полноте. Жаль только, что это возможно исключительно прямым революционным путем, который «зависает» в снятом виде благодаря адаптивной изоциренности капитализма. И снова как-то досадно, что идентификатор свободы (протест, разрушение) оказывается совершенно негативным.

Мы можем предположить, что подлинной задачей либерального (и даже лево-либерального!) политического духа является исчерпание и развенчание политики свободы. Неслучайно роковым рубежом либеральной политики оказались терроризм и мультикультурализм. И не потому, конечно, что ближневосточные мигранты неприятны местным. Просто во всей своей очевидности предстал культурный релятивизм свободы как понятия и ценности, для многих всего лишь навязчивых, непонятных и ненужных. Не говоря уже о том, что мы снова вынуждены делать сразу две поправки: поправку на неравенство и поправку на революцию, ибо одни снова свободнее других, а возвышенная революционная эмансипация очень быстро получает какое-нибудь криминальное клеймо (как вариант — «терроризм»). Что и случилось с большинством прямых и энергичных протестных акций современных российских художников-акционистов (не умаляя художественных достоинств!).

Разумеется, наши рассуждения о политических иллюзиях и драмах свободы не новы.



Но, по крайней мере, в этом поле само под-
держание дискурса на уровне активной,
живой и теоретически-не-скудной дискуссии
оставляет шанс на эмансипирующее действие
и озарение. Чего не сказать об аргументах на-
учных. Еще в раннем когнитивизме 1980-х уче-
ные заподозрили, что функционирование
мозга не должно оставлять нам никакой со-
знательной свободы. Широко известные экс-
перименты американского психолога Бенд-
жамина Либета показали, что решения при-
нимаются мозгом примерно за секунду до
того, как человек их осознает. При этом мы
ничего не подозреваем, ничуть не сомнева-
емся и свято уверены, что осуществили акт
свободной воли. Мы живем во власти
нейронного биологического процессора,
с которой ничего поделать нельзя. Протесты
и революции бессмысленны. Мышь Фромма
просто реализует когнитивную логику.

Дальнейшее развитие когнитивной науки
только добавило скепсиса. Благодаря Дэну

Канеману (заслужившему целую Нобелев-
скую премию!) проблема тотального неосо-
знаваемого контроля мозга за нашими дей-
ствиями получила определение через «когни-
тивные искажения». Грубо говоря, мы всегда
сидим на иррациональных «якорях», а не
рвемся к хотя бы минимальным усилиям сво-
бодного разума. Например, первая доступная
информация становится «якорем» для объ-
яснения и построения дальнейших действий.
Без объяснений и разбирательств. Почему?
Просто мозг экономит усилия и включает
первое знакомое соображение. Таким же об-
разом мы трактуем прошлое, проецируя туда
настоящее и часто «дорисовывая» воспоми-
нания тем, чего не было.

Следовательно, свобода — это не только
пустота культурного идеала, но и материаль-
ная (физиологическая) пустота когнитивной
иллюзии. Остается вспомнить Лакана, кото-
рый настаивал на том, что человеческое
Я иллюзорно по своему происхождению из

случайного зеркального образа собственно-го тела, а потому существует и питается исключительно подобными же иллюзиями, пока мозг и язык формируют сложные системы контроля за организмом и психикой. Поэтому мышь Фромма спокойно садится в углу своего лабиринта и пренебрегает свободой выбора.

Может показаться, что подобный теоретический скепсис заводит в тупик. И максимум, что можно из него извлечь — это злорадство консервативного традиционализма и самого реакционного мракобесия. Что, вероятно, тоже по-своему занято и содержательно. Однако нам представляется именно этот путь к современному искусству — фабрике по производству глубоко осознанных иллюзий. Прежде всего, в его модернистской версии свободного творческого переустройства мира. Как раз в том ницшеанском жизнотворческом смысле, который Борис Гройс, например, попытался отсоединить от советского марксизма-сталинизма («Gesamtkunstwerk Сталин»).

Работа с двойной пустотой под силу только художнику, и даже Сталин здесь не справится. Малевич и Мондриан показали это в изобретенных ими методах раскрытия/разворачивания абстрактной формы. Татлин, наоборот, видел художественный метод в преодолении и игре сопротивления материала. Сочетание этих методов создает колоссальные возможности в современном технологическом искусстве. Раскрытие абстрактного кода (биологический код ДНК) и превращение биологического материала в пластичную живую основу для арт-проектов демонстрируют жизнотворчество нового техно-авангарда.

Почти двадцать лет назад в рамках проекта «Искусство и тканевые культуры» (The Tissue Culture and Arts Project) Орон Кэкс и Йонат Цурр создали полуживой стейк. В лаборатории Гарвардской школы медицины им удалось буквально вырастить кусок мяса из эмбриональных клеток еще не родившегося ягненка. Благодаря пластичности живого оказалось, что можно получать мясной продукт, минуя смерть животного и используя только небольшую часть его тканей. Здесь, конечно, нет абстракции формы (однако ее несложно внедрить в дизайн стейка), тем не менее, аб-

страктный метод конструирования в виде манипуляций с кодом живых тканей в ДНК технологически обязателен.

Возникает ощущение, что мир совсем не против такой творческой преобразующей свободы. По крайней мере, он вполне позволяет осуществить самоотрицание пустоты практически на грани произвола (а то и за ней!), позволяя, таким образом, свободе время от времени исторически сбываться в разных местах, судьбах и масштабах. Следовательно, у мыши Фромма всегда остаются шансы на эмансипацию: либо найти свою свободу холостого хода, либо заняться преобразованием мира в современном искусстве двойной пустоты... Иногда повторяя Бродского:

За ними поют пустыни,
вспыхивают зарницы,
звезды горят над ними,
и хрипло кричат им птицы:
что мир останется прежним,
да, останется прежним,
ослепительно снежным,
и сомнительно нежным,
мир останется лживым,
мир останется вечным,
может быть, постижимым,
но все-таки бесконечным.
И, значит, не будет толка
от веры в себя да в Бога.
...И, значит, остались только
иллюзия и дорога.
И быть над землей закатам,
и быть над землей рассветам.
Удобрить ее солдатам.
Удобрить ее поэтам.

Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.

Философ, куратор.

Профессор Томского государственного университета.

Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013).

Живет в Томске.



Теймур Даими «Нахождение центра», перформанс, Баку, 1989. Предоставлено автором.

Теймур Даими

Онтологический суверенитет: к не-человекоразмерному

I

Если мы зададим «умной машине» вопрос — какая тема на сегодняшний день является наиболее главной? — уверен, она выдаст ответ: тема свободы. Понятно, что если мы спросим самих себя, что для нас главное, то ответим по-разному. Для кого-то главное — это служение какой-нибудь идее, то, что называют «делом жизни», для других — семья, дети, бизнес, творчество, наука, искусство, политика, самореализация, сама жизнь. Все эти главные вещи — результат нашего неочевидного выбора, который, чтобы быть максимально осознанным, должен происходить в особом поле — поле свободы, как первичного условия любого выбора... Но свободы, понимаемой в необусловленном значении, не как свободы «от чего-то» или «для чего-то», а как обладание внутренним онтологическим суверенитетом, когда человек реализует потенциал, исходя из своего первичного сингулярного намерения, а не внушенного ему со стороны (общества) желания удовлетворять ожидания других, включая ожидания самых близких ему людей.

Онтологический аспект свободы очень важен, так как XX век с его абсолютизацией социальности и ангажированностью революционными теориями, редуцировал дискурс свободы к проблеме протестного сознания. Рассматривая эту тему в связи с искусством, мы сразу вспоминаем художников, совершающих протестные жесты в социальном пространстве и, таким образом, проблематизирующих тему свободы. Например, акции китайского художника Ай Вэйвэя, российского акциониста Петра Павленского, групп «Pussy Riot», «Война» и других. Эти акции фасцинируют общественность, провоцируют



дискуссию в публичном поле. Даже интеллектуалы считают наиболее интересным и инновационным в современном искусстве именно перформативные жесты, этические интервенции в тело социума, а не те или иные эстетические артефакты¹. Но, несмотря на то, что эти акты производят внушительные эффекты в поле тотальной социальности и часто направлены на ее подрыв, рано или поздно социальность «приватизирует» их, конвертируя в ценность (искусства), то есть — умертвляя. Мне же кажется, что свобода, как ядро онтологического суверенитета, находится в сфере приватного, невидимого, того, что принципиально не-алгоритмизируемо. И если мы обратим внимание на некоторые моменты в ближайшей истории искусства, то обнаружим динамику, отражающую интересные процессы, имеющие место в приватной сфере, а точнее — в психосоматической архитектонике самого художника.

Посмотрим на динамику развития изобразительных искусств с XVIII до XX века — время, когда происходит постепенный пере-

ход от конкретного к абстрактному. Словно нечто пытается освободиться от предметного содержания и фигуративности. Если в картине Джованни Канолетто «Вестминстерское аббатство и процессия рыцарей» (1749 г.) мы видим строго и тщательно выписанные детали городского пейзажа, то с импрессионистов отношение к цвету и форме меняется. Цветоформа начинает мутировать, деформироваться, трансформироваться, а позже — у абстракционистов — и вовсе распадаться на первоэлементы. Каких-то неполных триста лет развития изобразительного искусства, и оно пришло к беспредметной живописи: от импрессионистов, которые стали размыывать четкие, фиксированные формы объектов, через кубизм (и родственные ему формопластические направления) и абстракцию художники «вышли» за пределы репрезентации, то есть искусства, как оно опознавалось в последние пятьсот лет.

Точно такую же динамику можно проследить и на примере индивидуального творчества художников. Если мы обратимся к деятельности ведущих представителей художественного авангарда начала прошлого века, например, к Малевичу, Кандинскому, Дюшану, алгоритм поисков которых можно принять за универсальный для многих деятелей искусства их поколения, то заметим, что в рамках индивидуального творчества каждый из них отразил динамику изменения (цветоформы), которая наблюдалась на всем историческом отрезке от XVIII до XX века. Все они начинали с академических (или хотя бы реалистических) работ, затем, повторяя эволюцию живописи, экспериментировали в стилях импрессионизма, постимпрессионизма, кубизма, переходя, наконец, к беспредметной живописи, или, как в случае с Дюшаном, к реди-мейду (в данном контексте реди-мейд выступает как точка исхода из фигуративного искусства, который с оговорками можно уподобить почти перформативному жесту Малевича в случае с «Черным квадратом»).

Таким образом, этот вектор освобождения экзистенциального ядра от фигуративности, от объектного содержания почти каждый авангардный художник «прочертил» внутри собственного творчества. А ведь это справедливо не только применительно к авангардным

художникам начала XX века. Современные авторы в своем (само)образовании проходят все те исторические этапы, и их эволюция в миниатюре отражает эволюцию искусства с XVIII по XXI век. Даже если автор не продлевает это на практике — не все современные художники умеют рисовать, — то уж точно отрабатывает эту эволюцию умозрительно. Это наводит на определенные размышления.

Когда читаешь тексты философов, искусствоведов, теоретиков искусства, то обращает на себя внимание одна особенность — частое использование выражений: «авангард изменил...», «модернизм показал...», «постмодернизм опроверг», «концептуализм постулировал» и далее в том же духе. То есть теоретик пишет о том или ином течении, направлении, тенденции как о некоем субъекте, а не безличном явлении. Словно человек как субъект неких процессов делегировал свой субъектный статус этим процессам, сам заняв скромную позицию винтика в системных потоках. Понятно, что все это фигуры речи, и теоретики часто используют их по умолчанию, как нечто само собой разумеющееся. Если же проблематизировать этот момент, то мы обнаруживаем факт конвертации в тотальный социальный формат отчужденных от художника энергий. Так сложилось, что в истории искусств, в силу доминанции социального аспекта, исследованию подлежат преимущественно «объективные» процессы, интегрированные в тело большой истории. Когда мы изучаем творчество того или иного художника, нас интересует эволюция его творчества: с чего он начинал, как формировался его индивидуальный стиль, к чему пришел в результате развития. Другими словами, нас интересует само искусство как таковое, но не личность автора и не то, что происходит с ним в его сопричастности к определенным творческим процессам и в его пребывании внутри эпицентра творческого акта. Эти вопросы отданы на откуп литературе, журналистике, психоанализу и даже психиатрии.

II

Мне подобное положение дел кажется некорректным. Потому что в этом случае происходит телеологическая инверсия: цели

индивидуального творчества подменяются целями «искусства» как некой безличной, эволюционирующей сферы, то есть как одного из сегментов тотальной социальности, которая выполняет репрессивную по отношению к художнику функцию. А ведь наблюдаемая эволюция форм в истории искусств является верхушкой айсберга. Его же подводная часть — то, что происходит в сознании (и бессознательном) художника — игнорируется.

Безусловно, отслеживая динамику изменений в искусстве, мы фиксируем постепенный переход от предметности к беспредметности и, далее, к реди мейду и перформативным жестам. Мы эту динамику можем объяснить как закономерное развитие культурных форм, привносящих новые знаки в универсальную систему искусств, подобно обнаружению новых химических элементов в таблице Менделеева.

С другой стороны, мы прослеживаем процесс эмансипации неких изобразительных элементов — цвета, линий, форм, фактуры — от оков закрепощающих их академических нормативов, от конкретной предметности. И в связи с этим возникает вопрос: а не является ли этот вектор освобождения первичных элементов изображения метафорическим отражением тех ментальных процессов (освобождения), имевших место внутри художника, который продуцировал эту динамику в своем творчестве? Уверен — являлись. Очевидное движение от предметности к беспредметности и далее к выходу из любых форм репрезентативности — это пролонгированная визуализация трансформационных процессов внутри самого художника. Нечто в художнике — нечто неопределенное, что условно назовем «экзистенциальным ядром» — намеревается высвободиться из-под гнета предметного (объектного) мышления. Этот вектор эмансипации есть показатель трансгрессивной сути человека, его главная характеристика, как существа изначально свободного и ориентированного на преодоление устоявшихся бытийных границ (антропологического статус-кво), на перманентное переопределение собственного экзистенциального и онтологического форматов.

III

В качестве иллюстрации к вышеизложенному можно привести жизнетворческую стратегию Марселя Дюшана, которая прекрасно оттеняет четкую корреляцию между эволюцией его художественной практики и вектором экзистенциального освобождения от всевозможных уловок тотальной социальности. Заметим, этот художник отработал в своем раннем творчестве все «измы», вышел к «реди мейду», а потом вообще стал вести по отношению к искусству странную жизнь, не только не суетясь относительно статуса художника, в отличие от остальных своих коллег, но и постоянно иронизируя по его поводу и даже предпочитая быть не-художником (антихудожником). Здесь можно возразить, что, мол, как раз статус не-художника и явился основным фактором валоризации искусства в XX веке, которое проблематизировало границу искусства и не-искусства в целях расширения рынка. Но из жизни Дюшана мы видим его безразличие к этой суете и в целом — равнодушие к социальной, публичной жизни, к искусственно навязанным человеку обязанностям что-то делать, демонстрировать, одним словом, оправдывать свое существование в обществе — «Я не из тех, кого называют амбициозными, кто чего-то добивается. Я не люблю добиваться — во-первых, потому, что это утомительно, а во-вторых, потому, что обычно это ни к чему не приводит. Я ничего не жду. Я ни в чем не нуждаюсь. А стремление чего-то добиться — это форма нужды, следствие нужды. У меня этого нет, ведь я давным-давно ничего, в сущности, не создаю и отлично себя чувствую. Я не придаю художнику этой, скажем, социальной роли, согласно которой он должен делать что-то, предъявлять что-то публике. Мне противны подобные идеи»². Как следует из его интервью, он и свои реди-мейды создавал для себя в качестве интеллектуальной игры, не особо планируя их демонстрацию, то есть был свободен от ожиданий, оценок и суждений со стороны социума. Смею предположить, что Дюшану удалось достичь такого творческого состояния сознания, которое было присуще палеолитическому мастеру визуальной антропо-практики (я намеренно избегаю слов «художник» и «искусство»,

потому что ничего подобного в палеолите не было), который изображал, скажем, бизона на стене пещеры, но в таких труднодоступных местах, что увидеть это было почти невозможно. То есть цели и мотивации акторов изобразительной деятельности были совершенно отличными от целей и мотивов тех, кого с определенного времени (предположительно с XV века) стали называть художниками, которые занимаются искусством в кантианском смысле этого слова.

Интересный факт биографии — Дюшан избегал открытий выставок и в дни презентаций куда-то уезжал, исчезал. На фоне возрастающего коммерческого успеха его знакомых — Дали, Пикассо и многих других — жизнь французского (не)художника выглядела аскетичной. При желании он мог бы иметь успех, но предпочел сиюминутному социальному и коммерческому успеху... свободу. Свободу не только быть художником, но и свободу не быть им, предпочитая шахматы как созерцательный досуг.

Даже то, как именно Дюшан «производил на свет» свои главные произведения — «Большое стекло» (1915–1923) и «1. Водопад. 2. Светящийся газ» (1946–1966) — прекрасно иллюстрирует его отношение к художественной практике как к чистой процессуальности, в которой реализуется творческая свобода. Над «Стеклом» он работал в течение восьми лет, так и оставив его незавершенным, зато сопровождал процесс создания массой теоретических записок в духе кодексов Леонардо да Винчи, которые позже собрал и издал в факсимильном варианте («Зеленая коробка»). Несмотря на изысканную интеллектуальную глубину подхода, в нем проскальзывала та же творческая беспечность и дух свободы, которые были присущи и самому Леонардо с его любовью к «non finite» и страстью заниматься только тем, что интересно, а не тем, что важно, затребовано или заказано.

История последней работы Дюшана «Дано...» вообще потрясающая. Художник работал над ней в течение двадцати лет в обстановке почти полной секретности, в мастерской, о существовании которой знали лишь несколько близких ему людей. Но даже не это удивительно. А то, что Дюшан распорядился показать это сложное и не поддаю-

щееся институциональной классификации произведение публике только после своей смерти. О мотивации мастера можно только догадываться. Но для меня очевидно, что художник был безразличен к программам социума, которые преследовали цель социализации приватного, но был чуток к модуляциям самого творческого процесса, находясь в котором преобразовывался, в первую очередь, сам актор творчества, достигая все новых ступеней свободы. Точно в соответствии со словами Х. Г. Гадамера — «...собственное бытие произведения искусства состоит в том, что оно становится опытом, способным преобразить субъект».

А то, что Дюшана под конец жизни все же настиг ошеломительный успех, превративший его чуть ли не в главного художника столетия, можно отнести к эффекту «исторической справедливости» — слишком сильным оказался его жизнетворческий проект в целом. Из книги-интервью с П. Кабанном художник предстает вполне реализовавшимся Мастером: «Он говорит: «У меня была совершенно чудесная жизнь». Эту жизнь он превратил в спокойный, безмятежный, отрешенный вызов всему, что ограничивает, всему, что сковывает, всему, что имеет значение, всему, что ВАЖНО»³. В одном из своих поздних интервью Дюшан признается, что не столько желал производить художественные артефакты, сколько интуитивно стремился превратить свою жизнь в произведение искусства, то есть в пространство свободы. Думаю, ему это удалось.

IV

Но почему динамика изменения цветоформы стала проследиваться только на историческом отрезке XVIII–XX веков, а не раньше? И почему в самом XX веке почти все художники-авангардисты проходили эти этапы эмансипации «светового начала» в рамках своего индивидуального творчества? У меня есть на этот счет гипотеза, которую условно можно сформулировать так — «исход из антропо-аутизма». Чтобы понять, о чем идет речь, нужно кое-что вспомнить из истории уже не визуального искусства, а философии, так как последняя не только рефлексировала относительно текущих

общекультурных и интеллектуальных ситуаций, но и задает алгоритм развития культурных форм, то есть в значительной степени инспирирует будущие социокультурные процессы. Итак, что особенного произошло в философии в XVIII веке?

В философии произошел «коперниканский поворот» И. Канта. Разумеется, мы не собираемся здесь разбирать этот поворот, отметим только один момент, относящийся к проблематике условий возможностей познания мира человеком, что, по сути, определяет специфику кантовской когнитивной революции.

До Канта мыслителей не очень интересовали сами когнитивные механизмы познания. Человек видел окружающий и предъявленный его перцепции мир и не задумывался о том, реален ли этот мир или нет. По умолчанию считалось, что мир именно таков, каким он представляется наблюдателю: очевидное — подлинно, и его онтологический статус сомнению не подлежит; человеческий аппарат восприятия непосредственно и корректно отражал в сознании окружающую действительность. Такая перцептивная установка называется наивным реализмом. Она просуществовала очень долго. Но в XVIII веке пришел Кант и сместил фокус с наблюдаемого мира на определения условий размышления о нем, разделив сам мир на «мир-в-себе» — независимая от нашего сознания реальность сама по себе, ноуменальное нечто (= ничто), и «мир-для-нас» — феноменальный мир, как та видимая нами действительность, которая уже преобразована трансцендентальным аппаратом восприятия. Согласно этой гносеологической схеме, то, что мы наблюдаем — есть не подлинная реальность, а ее конвертированный нашим мозгом конструкт, голографическая симуляция. К самой Реальности у нас доступа нет. Все, что мы в состоянии помыслить, находится внутри мира-для-нас. Дискурсивные технологии, которые зиждутся на логике, позволяют нам иметь дело только с «очеловеченным» миром феноменов. Таким образом, по факту мы оказываемся запертыми в некой концептуальной скорлупе. Этакий антропоутизм. Кант не занимался генезисом трансцендентального аппарата человека, не ис-

следовал истоки или причины того, почему наш аппарат познания работает так, а не иначе. Это не входило в его метафизический проект. Он анализировал познавательные возможности так, словно они даны изначально как неотделимые от антропологической природы человека.

С другой стороны, заданный Кантом алгоритм познания, несмотря на открытия в когнитивной сфере, как будто бы заключил человека в некое лимитированное концептуальное пространство феноменов — пространство, из которого человеческая мысль не может прорваться вовне. Последующие мыслители-неокантианцы (и не только они) закрепляли и углубляли открытия Канта в области трансцендентальной эстетики. Скажем, феноменология прямо заявила о необходимости взятия природного мира в скобки ради чистоты аналитики познавательных структур сознания. По словам Эдмунда Гуссерля, «старинное учение онтологии — познание „возможностей“ должно предшествовать познанию действительности — это, на мой взгляд, великая истина, — если только она понята верно и верно поставлена на службу делу»⁴. Одним словом, Реальность вне человека была признана немислимой, и тревожить ее своими интуитивными интервенциями негласно считалось проявлением спекулятивной экзальтации, недопустимой в философии как строгой науки.

Симптоматичным является то, что именно с XVIII века, когда научная парадигма Нового времени приобрела универсальный и даже тоталитарный характер, появился «человек», которого мы сейчас знаем. Мишель Фуко: «Человек, как без труда показывает археология нашей мысли, — это изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек»⁵. Другими словами, человек, которого мы принимаем как живое разумное существо, жившее и понимаемое так всегда (как нам кажется), на самом деле является всего лишь рациональным конструктом эпохи Просвещения. Это всего лишь идея человека, которая некритически была идентифицирована с самим человеком как средоточием фатально неопределенных регистров ментального и физического порядков. То есть изобретение рационального конструкта под названи-

ем «человек» и коперниканский поворот Канта — это непосредственно, и по времени, и по значению коррелирующие друг с другом события. Еще одна важная мысль Фуко, усиливающая пафос последнего предложения в вышеприведенной цитате: «...если какое-нибудь событие... разрушит их, как разрушена была на исходе XVIII века почва классического мышления, тогда — можно поручиться — человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»⁶. А теперь обратим внимание на актуальный философский ландшафт XXI столетия.

V

Слова Фуко об исчезновении человека оказались почти пророческими. В конце нулевых годов настоящего века родилось новое направление в философии — спекулятивный реализм, которое стало одним из ведущих интеллектуальных трендов, давший импульс к появлению так называемых плоских (или темных) онтологий — объектно-ориентированной онтологии, неореакции, неорационализма, ингуманизма, постгуманизма, темной экологии и так далее. В чем пафос этих направлений и почему мы упоминаем их? Эти философии носят контркантовский характер, и их пафос — в преодолении человеческого как такового. Одному из знаковых фигур спекулятивного реализма Квентину Мейясу принадлежит понятие «корреляционизма», или «корреляционного круга», которым французский философ определяет все классические философии, ставившие мышление в прямую зависимость от бытия. Понятно, что здесь речь идет, в первую очередь, о философии Канта, который, как ни один другой философ, концептуализировал онтогенетическую связку «бытие-мышление». В своем программном трактате «После конечности» К. Мейясу определяет корреляционизм как «идею, согласно которой мы всегда имели доступ только к корреляции между мышлением и бытием, и один термин никогда не рассматривался в отрыве от другого»⁷. Корреляционизм — это другое определение кантовского антропо-аутизма, который, в свою очередь, является радикальным определением конструкта человека, сформиро-

ровавшегося к XX веку, со всеми сопутствующими этому конструкту идеями, фундирующими антропоцентрическую исключительность. Главный посыл спекулятивного реализма и новых онтологий заключается в том, что этот конструкт как наиболее рациональное и оптимальное выражение человеческой природы должен быть преодолен. Отсюда — исследование доселе игнорируемых или вытесняемых зон нечеловеческого, уравнивание в онто-юридических правах человеческих и нечеловеческих акторов, придание всевозможным объектам (не только вещественным, но и концептуальным) субъектного статуса, которым раньше обладал только человек. На этот фундаментальный жест нечеткой (слабой) субъективации множественных объектов сущего направлен проект объектно-ориентированной онтологии, разрабатываемый Грэмом Харманом. Основная же идея новых онтологий, в частности, проекта спекулятивного реализма заключается в реанимации проблематики, закрытой (или оставленной открытой за невозможностью дискурсивного исследования) Кантом — проблематики доступа к Реальности, к ноуменальному миру-в-себе, или, как его обозначил в своих трудах Мейясу, «Великому Внешнему».

Можно соглашаться с позициями спекулятивных реалистов или полемизировать с ними, сейчас это не суть важно. Я упомянул это движение только для этого допущения: попытки новых онтологий выйти к нечеловеческому, их намерение овладеть доступом к Реальности могут быть объяснены неким революционным состоянием духа человека, как существа трансгрессивного, самой своей природой ориентированного на выход за собственные пределы. Кант посредством своего «коперниканского поворота» заключил человека в темницу категориальной диктатуры. Внутри этой диктатуры можно делать много чего: познавать феноменальный мир, производить новые формы жизни и прочее. Но человеку, как существу трансгрессивному, изначально устремленному к иному, к взлому любого распрекрасного статус-кво, эта жизнь в состоянии антропо-аутизма стала невыносима. Он стал задыхаться в этой золотой клетке мира-для-нас. Стал искать выход.

А так как искусство, в отличие от других культурных областей, более чувствительно к субтильным изменениям и всегда выступает картографией процессов, происходящих во внутреннем мире художников, то именно с XVIII столетия, в эпоху кантианского жеста заключения человека в «антрополовку», начался сперва медленный, еле заметный, потом набирающий скорость процесс эмансипации светового ядра человеческой экзистенции от предметного содержания (читай: объектного мира-для-нас).

Бросок к нечеловеческому, радикально постулируемый в новых онтологиях, означает не что иное, как проявление именно этой эмансипаторной интенции. А искусство наиболее наглядно и чувственно ее проявляет.

Ведь что такое нечеловеческое, к которому отчаянно стремится дискурсивная и аффективная мысль человека? Не является ли это тем тревожным началом самого человека, пустотным ядром его экзистенции, точкой разрыва, в которой он, освобождаясь от био-видовой ограниченности, соприкасается с Реальностью — как Великим Внешним — и, войдя в интеракцию с (за)предельными смыслами, способен постичь собственную неочевидную и не-человекообразную природу? Думаю, ясно, что интенцию к нечеловеческому нельзя прочитывать наивно в популярно-религиозном смысле как «дьявольскую» жажду расчеловечивания человеческого. Ведь во многих учениях древности (упакованных в эзотерический формат) и современности само «человеческое» в человеке рассматривается как непрозрачный конструкт, который в секулярном гуманизме выступает как идеал, то есть — как Идол, как преграда на пути человека к абсолютному Иному, к безусловной свободе.

В этом смысле мы возвращаемся к велению дельфийского оракула «познай себя» и психотехническим «практикам себя», которые долгое время были погребены под наслоениями других интеллектуальных проблематик, в частности, естественнонаучных, претендующих на объективность познания и исследующих мир без человека как субъекта познания этого мира. Радикальные изменения в философии и искусстве последних двух столетий, внутреннюю эмансипаторную ди-

намику которых мы выше проследили, вновь ставят вопрос о месте человека в мире, оживленно обсуждают проблему границ человеческого. А радикальные трансгрессии за антропосферу и радикальный скачок в нуминозное, жуткое, избираемые и постулируемые новыми онтологиями (и не только ими), только обостряют, проблематизируют онтологический статус человека как (свободного) субъекта, погружают аффективную мысль в сложную диалектическую игру непримиримых интеллектуальных вселенных.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. Аронсон О., Петровская Е. Что остается от искусства. М.: Труды ИПСИ. Том II. М.6, С.173.

² Дюшан М. Беседы с Пьером Кабанном. М.: Ад Маргинем Пресс. Музей современного искусства «Гараж», 2019, С. 133.

³ Там же, с. 187.

⁴ Цитируется по изданию: Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Академический проект, 2009. С. 250.

⁵ Фуко М. Слова и Вещи. СПб.: Археология гуманитарных наук. А-сэд, 1994. С. 404.

⁶ Там же. с. 404.

⁷ Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург-Москва: Кабинетный учёный, 2015. С 11.

Теймур Даими

Родился в 1966 году в Баку.

Художник, режиссер, теоретик и критик современного искусства.

Автор ряда экспериментальных фильмов и полнометражной картины «Последний».

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

Преподает в Азербайджанской государственной академии художеств (Баку).

Живет в Баку.



Выставка «тихого модерниста» Леонардаса Гутаускаса во Дворце художественных выставок. Вильнюс, 1972. Архив редакции фотохроники ЭЛЬТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.

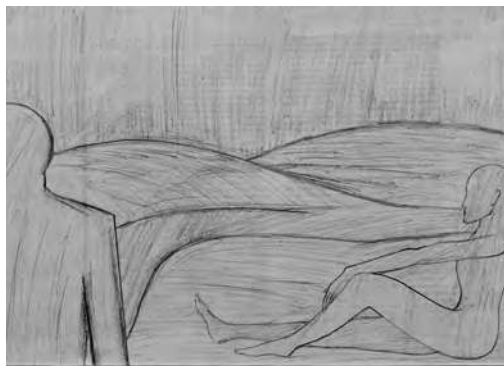
Наталья Серкова

Напряженный объект: о слепом пятне и свободе метода в искусстве

Один из вопросов, который, пожалуй, в большей степени волнует людей, непосредственно вовлеченных в процесс производства искусства, чем его сторонних наблюдателей, — это вопрос о том, может ли искусство приблизить своего автора к свободе. Обладает ли искусство эмансипирующей силой? А если да, то от чего именно оно способно эмансипировать? Обещает ли оно освобождение духа? Может ли показать скрытое, подняв причастных к вершинам просветленного знанием разума? Или выявить ложь, навсегда освободив посвященных от ее тлетворного влияния? Уводит ли искусство своих самых преданных адептов из темницы рабства и туннельного видения? Кто-то может возразить, что сегодня эти и подобные вопросы интересуют только новичков, еще не знакомых с подводными камнями индустрии производства современного искусства в частности и любого культурного продукта в целом. Вместе с этим пространственные романтические вопросы о свободе превращаются во вполне конкретные методологические проблемы, когда речь заходит, с одной стороны, о способах производства искусства, а, с другой, о способах его восприятия и анализа. В этом смысле искусство действительно становится способно указать нам путь к свободе от старых подходов при условии, что само оно тем или иным образом освобождается от них. В чем же в таком случае проявляется эта свобода искусства сегодня и каким образом может быть описана?

Вопрос о свободе в отношении искусства действительно сразу же становится вопросом

метода, ведь так или иначе этот вопрос сопряжен с тем, как именно производится искусство. Для разговора о методе мы, вместо того, чтобы оставаться внутри теорий искусства, выявляющих, в первую очередь, экономические, социальные или политические контексты, в которых происходит процесс появления и функционирования объекта искусства, сконцентрируем свое внимание на объекте искусства как таковом. Дело в том, что внутри вышеперечисленных контекстов разговор о свободе искусства чаще всего оказывается разговором о негативной «свободе от», вовлекая нас в дурную бесконечность противопоставлений, в то время как при разборе объекта как такового мы получаем больше шансов оказаться в том месте, где прочерчивание любых противопоставлений еще не успело произойти. Кроме того, в этом случае у нас появится возможность проследить «внутреннюю» жизнь объекта искусства, которой во всех остальных случаях уделяется так мало внимания, а также увидеть те напряжения, которых существуют внутри объекта искусства и которыми он обладает еще до того, как оказывается вписан в тот или иной контекст (в этом месте сразу же можно пойти дальше и сказать: а также еще до того, как объект в принципе становится объектом искусства). Этот первичный контекст, охватывающий объект изнутри и снаружи, может быть назван эстетическим. Здесь происходит первичное столкновение объекта и наблюдателя и то зависание, в момент которого объект говорит с нами на языке, еще не переведенном нами на язык привычной нам комму-



Открытие выставки изобразительного искусства во Дворце художественных выставок. Вильнюс, 19 сентября 1980 г. Архив редакции фотохроники ЭЛБТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.

никации. В этой точке зависания мы можем заняться поисками того, что со стороны наблюдателя может быть названо методологической свободой, а со стороны объекта — умелым ускользанием от перевода. Таким образом, задачей этого текста будет попытка коротко наметить некоторые особенности эстетики новейших примеров современного искусства. Это будет только первый набросок, беглая расстановка проблемных точек, с которыми в дальнейшем необходимо будет продолжить работу.

Здесь следует еще раз оговориться, о каком искусстве идет речь, так как именно в этом месте часто возникает недопонимание. При разговоре о том или ином искусстве принято очерчивать определенное направление, будь то абстрактный экспрессионизм, концептуальное искусство или постинтернет-искусство, и вести речь о конкретных примерах, принадлежащих выбранному направлению. В нашем случае задача несколько усложняется. Искусство, о котором мы говорим, не имеет определенного названия и не выделено в четкое направление, обладающее рядом характерных, ярко выраженных черт. И, по нашему мнению, такое положение дел является скорее преимуществом для этого искусства, чем его недостатком. Отсутствие какого-то закрепившегося за этим искусством

названия или определения является, в том числе, свидетельством того, что речь идет об искусстве, которое нелегко объединить в одно движение, следуя за его формальными признаками. Однако и методологические признаки (а ведь мы собрались говорить именно о методе) в нашем случае очень сложно описать в нескольких словах. Практика наблюдения за этим искусством указывает на то, что для описания его методологических особенностей требуется очень много слов и неопределенно большое количество текстов разного объема. Каждый текст в этом случае окажется элементом, описывающим его тот или иной признак, ту или иную методологическую особенность, ту или иную смысловую или формальную характеристику. Загадкой остается то, как собрать все эти элементы таким образом, чтобы получить ясный и однозначный вид художественного направления. Но, повторимся, именно то, что это остается загадкой, и является, по нашему мнению, преимуществом и одним из отличительных признаков этого искусства.

Как только искусство выделяется в определенное направление, со своим названием и более-менее четко обозначенными формальными и методологическими рамками, оно в то же время логичным образом оказывается противопоставлено всему остальному искусству, существовавшему до, во время и после него. Для искусства с конца XIX вплоть до самого конца XX века такое самоопределение было неотъемлемой частью проектной работы, так как в этот период времени искусство действовало внутри еще функционирующего модернистского контекста, для которого противопоставление и отграничение являлись одними из ключевых производительных инструментов (как на это, в частности, указывал Латур в своем исследовании о Новом времени и его внутренних противоречиях). Вместе с этим такие самоопределения были необходимы и самой теории искусства, которая благодаря этому оказывалась способна оперировать отдельными образцами искусства, в противном случае обреченными оставаться случайным набором плохо связываемых между собой художественных артефактов. Это также не может не оказывать воздействия на рынок искусства и способ его репрезентации. Без

четких рамок, границ и названий художественных направлений создание истории искусства, его купля-продажа и репрезентация, а также карьера его отдельно взятых деятелей оказались бы в большом затруднении. Картографирование, энциклопедический учет и маркировка едва ли стали бы возможны. Все это указывает на то, что отказ от именования того или иного художественного направления больше напоминает хакерскую утопию, чем реальную конструктивную позицию.

Однако можно увидеть, что то искусство, о котором ведется речь, очень сильно сопротивляется четкому, артикулированному выделению в отдельное направление по причине того, что, следуя актуальному положению дел, оно в принципе отказывается от каких-либо противопоставлений. Этот отказ происходит на всех уровнях: формы, метода, репрезентации, высказывания, смысла. Оно

«всеядно». Оно поглощает и переваривает все, что ему встречается. Оно готово откликаться на любые темы, говорить любым языком и быть показанным в любом месте и любым образом. Вместе с этим, как это всегда бывает, когда мы ведем речь о всеядности и переваривании чего угодно, мы занимаемся не упрощением, а, наоборот, максимально усложняем описываемый подход. Разделение и развод противоположных друг другу вещей осуществим гораздо проще, чем сведение вместе «чего угодно». В итоге оказывается так, что образцы этого искусства зачастую представляют собой примеры очень тонкой и умной работы, чей метод становится так же сложно скопировать, как и описать. И речь идет совсем не об элитарности метода и не об обладании невероятными навыками для его постижения — скорее, о том способе мыслить реальность, к которому мы пока еще не успе-



К юбилею Вильнюсского университета. Сграффито в вестибюле филологического факультета. Художник Р. Гибавичюс (представитель «тихого модернизма» — замечание К. Ш.), 1979. Архив редакции фотохроники ЭЛБТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.



В зале книжного магазина, оформленном А. Кмеляускасом (представителем «тихого модернизма» — замечание К. Ш.). Вильнюсский государственный университет им. Капсукаса, Вильнюс, 1980. Архив редакции фотохроники ЭЛЬТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.

ли привыкнуть. Значит ли это, что такой самый новый способ будет завоевывать все больше места в наших теориях и практиках и привыкать к нему мы будем обречены? Очень многое на это указывает, и именно такая ставка оправдывает наше нежелание давать имена тому искусству, которое, на наш взгляд, сегодня просто занимается показом того, что завтра станет общим местом.

Все это звучит, в общем, довольно самонадеянно. Однако не о том ли самом говорит нам, с одной стороны, современная философия, а, с другой, повседневный практический опыт? Когда Мейясу приводит логические доказательства того, что единственный допустимый сегодня абсолютизм — это абсолютизм необходимости любой случайности, или когда Латур продолжает настаивать, что любые противопоставления должны быть заменены сетями взаимодействий, запись состояния которых должна находиться в постоянном обновле-

нии, — это может быть сложно применить в отношении нашей ежедневной практики. Но когда мы сами, в очередной раз читая новости, делаем покупки в магазине, споря о чем-то с собеседником или пытаясь понять «смысл» очередного объекта современного искусства, оказываемся перед лицом сложно сочетаемых друг с другом противоречий — тогда мы сами, в поисках ответов, на какое-то время зачастую становимся верными последователями новой философии, предлагающей элегантные решения для таких полных внутреннего противоречия задач. Как только мы открываем для себя, что теперь в ход может быть пущено что угодно, вопрос заключается только в том, каким образом будут собраны вместе детали конструктора, потенциально состоящего из набора абсолютно любых элементов. Именно это и оказывается новым вопросом о методе — применимом, в том числе, к тому искусству, о кото-

ром идет речь. Вопрос о том, что должно быть отсеяно и отделено, заменяется новым вопросом: каким образом собрать вместе элементы так, чтобы, с одной стороны, между ними возникло напряжение неслучайности их отбора и, вместе с этим, сохранилось ощущение абсолютной случайности сборки? Такое двойное напряжение, созданное внутри отдельного объекта искусства или целого художественного проекта, и будет, в конечном счете, единственным наиболее полным указанием на принадлежность описываемой нами разновидности искусства.

Можно вполне согласиться с тем, что подобное описание определенного типа искусства никуда не годится. Первое критическое замечание может касаться того, что такая формулировка не дает четкого указания, какое искусство соответствует описанному параметру, а какое нет. Открывается широчайшее поле для спекуляций: какие-то образцы искусства могут быть отвергнуты тем или иным куратором или критиком по совершенно, как кажется, необоснованной причине, какие-то — неожиданно для многих включены. Однако такой недостаток может быть легко превращен в преимущество. Если мы хотим оставаться последовательными, наш отказ от противопоставления должен распространяться и на отказ от однозначного способа отсева искусства. Пространность формулировки способствует ее подвижности: что-то может не попасть под определение для одного наблюдателя, куратора или критика, но для другого — оно туда попадет. Один тип сборки объектов и высказывания о них может казаться кому-то не работающим в заданных условиях, но другой тип сборки тех же самых объектов и текстов может оказаться для тех же самых или уже других наблюдателей вполне рабочим. В итоге вся эта неопределенность в отношении объектов искусства объясняется тем, что нас интересует определенность совсем в другом: в типах сборки, обладающих описанным выше двойным напряжением. Для чего же, в таком случае, нам требуются именно объекты искусства? Ведь для своих конструкторских экспериментов мы могли бы использовать совершенно любые объекты. И это, в общем, верно. Объекты искусства являются частными проявлениями, отдельно взятыми акторами гораздо более всеобщих

событий, и такое понимание также служит тому, что противопоставление объекта искусства и не-искусства остается исключительно на стороне формального институционального процесса и не затрагивает основы описываемого нами метода. Вместе с этим маркировка объекта в качестве объекта искусства позволяет плотнее и ярче высветить сборку, задать ей тот параметр обязательности, на фоне которого ярче проступит внутренне присущая ей случайность.

Второе замечание может быть следующего свойства: данное выше определение кажется специально усложненным и общим, в то время как ранее в других местах уже проговаривались вполне конкретные характеристики применительно к рассматриваемому искусству: такие, к примеру, как его ярко выраженная аттрактивность, ориентированность на репрезентацию в цифровой среде, фотогеничность, мем-реплицируемость, проектность, уже упоминаемая «всеядность», менее однозначное (но все-таки) сопротивление интерпретации и некоторые другие. Действительно, все эти характеристики в той или иной мере применимы к рассматриваемому искусству и могут облегчить для наблюдателя его «считывание» в качестве принадлежащего новому типу и обогатить разговор о нем. Однако взятые по отдельности и даже собранные вместе, все эти определения не дадут полной картины происходящего. Подобно тому, как объект объектно-ориентированной онтологии больше суммы своих частей и внешних проявлений, так и в нашем случае собрать объект нового искусства, руководствуясь его отдельными характеристиками, без учета присутствия двойного напряжения не/случайности, не получится.

Значит ли это, что художник или куратор обладают неким мистическим знанием о каком-то двойном напряжении и разложить это знание на составные части, доступные для его передачи, оказывается невозможно? Не превращается ли производство объекта искусства в алхимический процесс XXI века, еще более элитарный, чем в Средние века? Вопрос об элитарности встает перед нами уже второй раз в течение нашего рассуждения и, вероятно, по той причине, что искусство, изначально будучи сферой, созданной для определенного рода элит капиталистических

обществ, до сих пор очень далеко от того, чтобы освободиться от принадлежности этому сословию. Однако парадоксы, преследующие метод соединения несоединимого, способны указать на то, что именно смутность метода может стать ключом к его всеобщей продуктивности. В итоге описанное выше двойное напряжение является тем защитным механизмом, который предотвратит противопоставление аттрактивного объекта неаттрактивному, а фотогеничному — нефотогеничному. Это значит, что любой может зайти в это поле в качестве производителя и потенциально отстоять свое право на производство того или иного объекта — при условии, что он понимает: кто угодно еще наравне с ним обладает тем же правом. Объект искусства демократизируется благодаря неслучайной случайности собственной сборки и по той же самой причине продолжает ускользать от своего перевода в заверченный набор тех или иных «смыслов».

Наконец, еще одно замечание может быть адресовано употребленному нами слову «ощущение» в вопросе о том, каким именно образом мы должны распознавать сборки. Понятие ощущения кажется слишком неопределенным и зыбким, чтобы мы могли всерьез оперировать им при анализе объектов искусства. Оно слишком «субъективно», слишком «дореклексивно», слишком относится к чувственному восприятию. Оно открывает простор для любого рода спекуляции, в то время как при другом подходе мы могли бы прочно стоять на твердой почве более «объективного» метода. Однако здесь возникает вопрос: если в случае рассмотрения внешних объекту контекстов мы можем использовать методы статистического анализа, экспериментального наблюдения и более-менее объективного учета, то о каком методе мы можем говорить применительно к самому объекту, если этот объект, как мы считаем вслед за Харманом, всегда больше своих внешних проявлений? Какие инструменты нам следует использовать для его расшифровки и, вообще, для обнаружения того самого «ядра» объекта, скрывающегося от нас в тени его всегда потенциальных, не осуществленных действий? Здесь мы подходим к самому существу нашего разговора — а именно к вопросу об эстетике

объекта искусства в том смысле, в каком мы считаем важным ее понимать. В вопросе рассмотрения объекта как такового самым очевидным и действенным нам кажется возвращение к эстетике, но не в смысле рецепции прекрасного, к которому после Баумгартена мы всегда как будто по инерции обращаемся, а к эстетике в ее самом широком понимании чувственного восприятия как такового. Что может дать нам такой подход?

В начале этого текста мы сказали о зависании, которое происходит в момент столкновения объекта и его наблюдателя. Объект искусства в этом смысле выступает идеальным примером для того, чтобы заметить этот эффект. Благодаря формальной непохожести объекта искусства на привычные нам объекты (или благодаря специфическому контексту, неожиданным образом высвечивающему привычный нам объект), можно уловить момент, в течение которого зритель еще не успевает распознать объект, узнать в нем привычные ему черты так, чтобы стала возможна его дальнейшая «работа» с объектом. В этот короткий период зависания, в период до «считывания» объекта на помощь зрителю еще не могут прийти какие-либо толкования, которыми он располагает и которые всегда служат тому, чтобы выстроить увиденное и услышанное в стройный ряд непротиворечивой внутри себя реальности. Это зависание не подчиняется рационализирующим или любым другим дискурсивным практикам, так как проявляется до того, как эти практики оказываются способны вступить в силу. Таким образом, зависание — это длящийся некоторое время момент взгляда на объект, заполненный градиентом промежутка времени от столкновения взгляда с чем-то совершенно странным (в смысле отстраненности от привычных взгляду форм) до распознавания в этом форм, уже знакомых и тем или иным образом собранных вместе. Такое зависание может касаться не только восприятия отдельного объекта, но и целых групп объектов в случае композиций разного рода (включая, к примеру, выставочную экспозицию или архитектурный ландшафт).

Таким образом, зависание — это ситуация «до»: до распознавания объекта, до начала производства суждения о нем, до вписывания

частей объекта в рамку уже увиденного и распознанного. Но это также и ситуация «до языка» в самом широком смысле этого слова: как до считывания формального языка объекта, так и до использования дискурсивного языка его описания. Если мы захотим выражаться в терминах Лейбница, то зависание будет периодом длительности перцепции (которой он придавал значение стартовой позиции перед началом любого разговора об объекте) до момента запуска процесса апперцепции, то есть полноценного схватывания и дальнейшего рационального анализа объекта нашим сознанием. И если в случае привычных нам вещей эта длительность сужается до едва улавливаемого нами мгновения, то в случае объектов искусства она способна растягиваться и становиться видимой, как микробы, выросшие в чашке Петри. Подобно тому, как микробы размножаются и растут после помещения в питательную среду чашки, так и длительность зависания распухает благодаря «странности» объекта искусства и его непохожести на привычные нам объекты в привычной для них (и для нас) среде. В самом начале зависания, когда градиент еще прозрачен, происходит столкновение нашего взгляда с объектом; в моменте его завершения, когда градиент уже замутнен, — мы уже готовы начать работу по дешифровке объекта в любом из желаемых и доступных нам направлений; любой дискурс, метод анализа и способ инспектирования будут готовы к нашим услугам. От чувственного схватывания объекта мы перейдем к его встраиванию в освоенный нами ландшафт.

Зависание, таким образом, принадлежит не языку и не способу суждения об объекте, не концептуальной рамке, в которую он помещен, и не дискурсу, которому мы причастны. Зависание и есть та самая длительность эстетического восприятия объекта, о которой мы выше вели речь. Между тем наше описание как будто указывает на то, что зависание может происходить только в момент самого первого столкновения объекта и его наблюдателя, тогда как в дальнейшем и при каждом последующем их столкновении оно с разной скоростью сходит на нет или вообще исчезает. Очевидно, что это не может представляться ни логичным, ни вероятным, так как усло-

вия нашего восприятия объекта постоянно меняются, и зависание может подкараулить нас в самое неожиданное время. В случае, если мы уже видели объект до этого, зависание может быть названо в определенном смысле моментом обнуления наших прежних знаний об объекте, и этот момент, в свою очередь, может продлиться не дольше, чем спонтанная мимолетная вспышка. Тогда это станет уже не моментом взгляда до распознавания, а, скорее, ярко выраженным моментом отсутствия распознавания, но в обоих случаях это будет чем-то вроде внезапного ослепления,



Выставка «Мы строим коммунизм» во Дворце выставок достижений народного хозяйства. Вильнюс, 1980. Посетители знакомятся с экспозицией (на стенах картины литовских официальных советских художников-модернистов Леонардаса Тулейкиса и Софии Вейверите — замечание К. Ш.). Архив редакции фотохроники ЭЛБТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.

когда мы либо еще не видим объект, либо не видим его таким, каким видели и представляли его до этого. Ослепление оказывается неразрывно связано с зависанием и всегда сопровождает его. Чтобы увидеть объект, мы должны сначала оказаться слепыми.

Теперь можно попытаться коротко ответить на следующий вопрос: каким образом в нашем случае оказываются связаны зависание, проявившаяся временная слепота, ощущение двойного напряжения не/случайности сборки и метод производства искусства, обещающий некую свободу? Напомним, что мы все еще продолжаем говорить об определенном типе объектов искусства, обладающих рядом разнородных формальных и методологических черт, но единственно объединенных ощущением наличия у них двойного напряжения сборки. Итак, в момент зависания мы оказываемся слепы и не способны увидеть объект, который при этом присутствует перед нашими глазами. Объект отстраняется от нас и нашего взгляда на определенную дистанцию, и в этом отстранении ему, в частности, могут помочь такие его возможные характеристики, как навязчивая аттрактивность, обнаружение себя в окружении, не способствующем его моментальному считыванию, или способность объекта «флиртовать» с прилагающимися к нему описаниями, делая вид, что он не имеет к этим описаниям ни малейшего отношения. Мы смотрим на объект, но чтобы его увидеть, нам недостает определенных данных, которые помогли бы нам «прочитать» объект и определить его место на координатной сетке известного нам мира. Получается, что для того, чтобы зависание произошло, необходимо, чтобы некоторое количество данных об объекте оказалось для нас недоступно. В сущности, эти недостающие данные могут быть абсолютно любыми, в зависимости от объекта и того контекста, в который помещены и объект, и мы сами. В нашем случае важно одно: именно как таковая недостача данных становится причиной зависания. В объекте должно содержаться некое слепое пятно для того, чтобы мы оказались слепы и чтобы зависание произошло.

Что же представляет из себя такое новое явление слепое пятно применительно к объектам искусства? Если, как мы указали выше,

зависание может произойти в любой момент нашего наблюдения объекта, то это значит, что слепое пятно не является чем-то, что может исчезнуть из объекта раз и навсегда. Но если мы также скажем, что никогда не сможем обладать полнейшим набором данных об объекте (так как уверены в его постоянной подвижности и постоянном выстраивании все новых сетей отношений с акторами любых порядков и видов), то это также будет значить, что слепое пятно никогда не покидает объект и всегда содержится в нем. Вместе с тем, вероятно, оно не всегда разрастается до таких масштабов, чтобы вызвать настолько продолжительное зависание нашего взгляда, чтобы мы сумели его зафиксировать. Достаточно очевидно, что каждому отдельно взятому наблюдателю не будет хватать своего собственного набора данных об объекте, недополученных им. А это, в свою очередь, значит, что масштабы слепого пятна каждого отдельного объекта разрастаются в разных масштабах в зависимости от взгляда того или иного наблюдателя. Слепое пятно, принадлежащее объекту, становится, таким образом, неким подвижным образованием, напрямую связанным с индивидуальным восприятием этого объекта каждым отдельным наблюдателем. Слепое пятно объекта связано с наблюдателем, и его масштаб меняется в зависимости от него, в то время как восприятие объекта наблюдателем напрямую зависит от размеров слепого пятна, которое будет обнаружено им в объекте. Между слепым пятном объекта и наблюдателем также создается напряжение, формирующее, с одной стороны, восприятие объекта наблюдателем, а с другой, размеры слепого пятна.

Вместе с этим, так как речь все время идет о взгляде на объект, получается, что слепое пятно, если говорить о вероятном месте его дислокации, находится не в какой-то потаенной глубине, а на самой поверхности объекта либо сборки объектов. Взгляд словно наталкивается на него, будучи не в силах прорваться к объекту, остановленный и ослепленный. И только когда мрак слепого пятна рассеивается, а само оно, видимо, уменьшается в масштабах, взгляду возвращается зрение, и объект предстает перед ним во всей своей сияющей и глянцевой (или, наоборот, пористой

и поглощающей свет) видимости. Слепое пятно оказывается подвижным и упругим, но именно при прохождении сквозь него отказываются действовать радары, помогающие нам молниеносно распознать объект. Зависание становится только следствием, тогда как слепое пятно — его причиной. Получается, что именно внутри слепого пятна в полной мере и разворачивается игра того самого чего угодно, всех случайных, незнакомых, странных для нас вещей. Слепое пятно — это средоточие случайностей, их второе имя. В момент зависания, в момент столкновения со слепым пятном, все, что мы ощущаем, но чего при этом не видим — это атака случайных сборок чего угодно прямо в нашу сторону, в направлении нашего взгляда, в свою очередь, направленного на слепое пятно. В слепом пятне разворачивается все самое интересное, в то время как зависание обеспечивает нам столкновение с этим и само обеспечивается им. Зависание — это напряжение, возникающее благодаря случайностям, в то время как его уплотняющийся градиент приводит нас к обнаружению необходимости — материальной, упрямо присутствующей необходимости объекта и всех сборок, в которых он участвует и из которых собран сам.

Объекты искусства того типа, о котором мы ведем речь, схожи между собой в том, что наличие у них ярко выраженного слепого пятна становится, по существу, их общей методологической характеристикой. Именно благодаря разросшемуся слепому пятну, явно присутствующему на поверхности этих объектов искусства, у нас при взгляде на них может возникнуть то самое ощущение двойного напряжения, с одной стороны, неслучайности и внутренней необходимости сборки как самих объектов, так и объектов между собой, а, с другой, произвольности собранных элементов, заменить которые могло бы что угодно. Идет ли в случае искусства этого нового типа речь о своего рода балансе между двумя этими полюсами? Кажется, точнее всего будет сказать, что баланс, если он присутствует, позволяет нашему восприятию не скатиться к одному из полюсов, постоянно держа нас где-то посередине. Объект искусства, аккумулирующий слепое пятно, спосо-

бен длить это действие двойного напряжения, содержать его в себе как нечто, присущее ему в явной, выраженной степени — и тогда эффект зависания будет, как круги на воде, медленно ослабевать до тех пор, пока наш взгляд на объект не прервется. Слепое пятно становится гарантом всесторонней открытости объекта искусства — открытости его собственной сборки, его интерпретации, его контекста, его соединения с другими объектами. Объекту больше не страшны любые полюса противопоставлений, так как мы никогда не можем быть уверены в том, что именно и в каких пропорциях смешивается внутри слепого пятна, всегда при этом остающегося снаружи.

Именно здесь, в слепом пятне, и кроется обещанная нами выше свобода метода — свобода смешивать любые смеси, конструируя этим длительность зависания взгляда, создавая двойное напряжение и избегая того, чтобы объект обладал только одним из них. И если в устойчивости и необходимости сборки скрывается конструктивистский, положительный элемент создаваемого объекта, то в ее подвижности и случайности — элемент перегруппировки, который всегда так или иначе высвечивается во всех сборках искусства рассматриваемого нами типа. Свобода спонтанного и случайного выбора идет рука об руку с конструктивистской необходимостью, в то время как слепое пятно действует так, что проявляет выразительную, часто избыточную поверхность объекта. И подобно тому, как в теле существует мышечная память, так и мы, наблюдатели и аналитики объектов искусства, даже при проведении их самого скрупулезного анализа будем в какой-то степени обречены постоянно возвращаться к этому всего лишь «ощущению» — ощущению слепого пятна на месте так внимательно изучаемого нами объекта.

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске.

Философ, теоретик искусства, сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK (www.tzvetnik.online).

Живет в Москве.



Серия «Обработано водой», 2019. Отбор вещей Герман Преображенский и Аксинья Сарычева. Фото Ксения Телятникова. Предоставлено автором.

Герман Преображенский

Молекулярный образ свободы

Идентичность внешнего

В европейской традиции можно выделить два подхода к описанию идентичности: гуманистический и субстанциалистский. Гуманистический путь связан с именами греческих софистов, Сократа, платоновской Академии. Он продлевается затем в христианской традиции у Августина, Монтеня, Паскаля. А в России даже до Серебряного века. Сегодня он реализуется в либеральной модели себя знающего субъекта, наделенного правами и отсеченного от остального мира зонами приватности. Для такого субъекта мир выстроен по модели человеческого знания, он человекомерен и человекоцентричен. Равный себе субъект имеет корпускулярный, разумный и рефлексирующий центр. Идентичность гуманистически настроенного субъекта неповторима, уникальна, сосредоточена на том, что никто другой не может повторить и пережить ее опыт, олицетворить переживания. Ключевым механизмом для закрепления самости в этом случае является возвращение к себе — рефлексия, стабилизация границ «внутреннего опыта».

Это магистральный путь европейской традиции. Но в рамках этого подхода возникает ряд трудностей. Во-первых, для такого рода субъекта затруднен доступ к опыту Другого (другой оказывается удвоением моей собственной самости)¹; во-вторых, проблематична работа с желаниями, которые сопротивляются рациональному планированию и целеполаганию (вытесняются вниз и на периферию и поэтому мыслятся как недостижение объекта)². Этот субъект с трудом переживает негетерогенные среды, он не пластичен. Стихийей гуманистически настроенного субъекта оказываются власть и принуждение (тезис

Ницше), сплошные барьеры и одиночество, от которых он страдает. Еще одна трудность — это взаимодействие с языковой тканью, которая по природе своей сегментирована и неоднородна, не образует континуума и не сводима к индивидуальным переживаниям. В итоге проводник сам увязает в проводящем. Язык для него становится отдельной и, по сути, непреодолимой преградой³.

Другой подход можно обозначить как субстанциалистский. Он связан с именами греческих натуралистов, Парменида, Эмпедокла, Эпикура, Лукреция. Далее реализуется у Лейбница, Гассенди, Юма, находит себя заново в марксизме и постструктурализме (Делез), но окончательно обнаруживает себя в так называемых плоских агентных средах или онтологиях. Для субстанциалистски ориентированного подхода не существует человекомерной идентичности в качестве привилегированной сущности, его математизированная и сотканная из аффектов модель позволяет одинаково хорошо мыслить и рои пчел, и душу, и песок, и планеты, и ожог, и алфавит. Такой подход требует предельно реалистичной и жизнеутверждающей онтологии для описания идентичности, и он находит ее в эпикуреизме. Эпикур разворачивает знаменитый тезис Парменида о необходимости бытия в темпоральную плоскость (DL, X, 37)⁴ — он говорит о неумираемости бытия в будущем и о безначальности бытия в прошлом. Получаем великий соляренный принцип, великое «Да» эпикуреизма⁵ — все существует всегда! Из этого положения напрямую следует тезис о нерушимости атома или соответствии элементарной субстанции критерию а-том (быть неделимой). Но именно потому, что атом (как первичный субстанциальный прин-

цип) неделим, он недоступен чувствам — ведь у него нет сторон и отношений, а ощущения (aisthesis) всегда фиксируют отношения. Поэтому все, что мы воспринимаем, есть не отдельные неделимые субстанции (эту мысль повторяет затем Лейбниц⁶), а атомарные агломерации, молекулы, говоря современным языком. Отдельный атом дан только ноуменально, но не перцептивно⁷. Из этого фундаментального свойства простой субстанции быть закрытой появляется затем довольно последовательная мысль о скрытой стороне объектов у Грэма Хармана.

Таким образом, вопрос об идентичности в рамках субстанциалистского подхода связан не с качественной определенностью индивида, а с виртуальным, но неопровержимым существованием самого бытия. Именно поэтому субстанциалистский подход предоставляет максимально широкий диапазон для различных вариантов идентичности: квир-теорий, перформативной субъектности, реальная определенность которой в тех или иных условиях оказывается, по сути, контингентной, а поэтому и пересобираемой в новых условиях заново. Идентичность пуста, на уровне субстанции она содержит только темпоральное тождество нерушимой элементарности и бытийного принципа. Неделим, следовательно — вечен; неуничтожим, следовательно — неделим.

В этом подходе у элементарной субстанции нет никаких внутренних свойств, идентичность не имеет никакого «внутреннего мира», который мы могли бы описать. У нас нет к ней доступа. Вопрос о перцепции и наделения качествами возникает в этой онтологии только на уровне атомарных агломераций (молекулярный уровень) и в нерушимой связи с вопросом о свободе. Ведь атомарные агломерации — это связывание свободных атомов в сцепки (агрегаты), а прояснение возникновения атомарных агломераций есть прояснение статуса любого нечто, качественное разворачивание онтологии. В субстанциалистской онтологии идентичность ключевым образом оказывается связана как с вопросом о перцепции, так и с *вопросом о свободе*. Но свобода в этой перспективе традиционно была закреплена за свободными атомами — находящимися в несвязанных состояниях⁸. И здесь первая проблема.

В субстанциалистской перспективе мы имеем дело с двумя базовыми типами идентичности:

1. Идентичность пустых элементарных субстанций или свободных атомов. Чистое тождество нерушимости и неделимости. Пустая манифестация бытийного принципа. Пустая, потому что на уровне элементарных субстанций их свойство оказываются не проявлены, можно сказать, что мы имеем дело с чистым в-себе.

2. Идентичность в связанности, возникающая на молекулярном уровне, единство стабилизированного в потоке множества элементарных субстанций. Свойства элементарных субстанций раскрываются благодаря самой связанности, отклику и взаимодействию с другими элементарными субстанциями.

Здесь вырисовывается четкая связь восприятий (aisthesis) и аффектов (pathe). Аффекты работают между элементарными субстанциями восприятия как композиционная и рекомпозиционная составляющие взаимодействия.

Применительно к современному искусству, с целью переосмысления роли эстетизации, необходимо обратить особое внимание на второй тип идентичности и мыслить молекулярный образ свободы, взятый в субстанциалистской перспективе через связанность и через перцепцию. Путь к прояснению вопроса о свободе лежит не через исследование единичной субстанции (при условии ее закрытости для доступа), а через исследование связанности, агрегации — работы на молекулярном уровне. Стало быть, для объяснения происхождения восприятия и того образа мира, который у нас есть, необходимо разъяснить ключевой вопрос — вопрос о свободе. Но для этого нужно вычистить из этой молекулярной парадигмы мышления все черты гуманистической антропоморфной идентичности и антропологизированной трактовки свободы.

Чтобы устранить гуманистические загрязнения из субстанциалистской онтологии, следует обратить внимание на два допущения. Первый случай — это вопрос о клинамене (clinamen — лат. отклонение) — устойчивое мнение, что свободу нужно связывать только с единичным атомом, а, следовательно, мыслить как отклонение от связанного состояния.



Серия «Обработано водой», 2019. Отбор вещей Герман Преображенский и Аксинья Сарычева. Фото Ксения Телятникова. Предоставлено автором.

Клипамен якобы работает в случае отрыва атома от агрегата, освобождения, что неверно. Клипамен (неопределенность положения атома, обеспечивающая соприкосновения) работает только для связанности и как допуск к связанности в агрегаты. Второй случай смешения касается уже самих агрегатов — имеет место традиция рассмотрения связанности через влечение и притяжение, в то время как ни то, ни другое не содержится в базовых характеристиках атомов и не раскрывается в их связанности. Сила притяжения вообще не является необходимой для мышления связанности, будучи чистым гуманистическим допущением. Последовательно пройдем по этим двум случаям смешения.

Молекулярный образ свободы

Первый пункт моего изложения молекулярного образа свободы — предложение мыслить свободу не из клипамена, не волон-

таристски и антропоморфно, а из элементарных характеристик самих идентичностей (неушимости, тяжести, твердости). Дело в том, что клипамен — принцип мгновенного и спонтанного отклонения атома от прямолинейного движения — вводится античными авторами для объяснения того, как возникают сцепки, атомарные агломерации. «Возникает отклонение в месте неведомом и во время, до того неизвестное» (Лукреций)⁹. Клипамен оказывается необходимо добавить к другим свойствам атомов (плотность, тяжесть, твердость) для того, чтобы они стали сталкиваться друг с другом, следовательно, обнаружили свои первично неразвернутые свойства, ведь только сами столкновения атомов впервые и обнаруживают их основные свойства. Таким образом, клипамен — шаг на пути от ноуменальности к феноменальности, к перцепции. Но этот шаг нужно проделать строго на субстанциалистских основаниях, а не антропоморфных (a clinamen, понятий через случайность и пре-



Митя Главанаков «Бревна», 2019. Интерактивная инсталляция. Предоставлено автором.

одоление связанности, и есть сведение к антропоморфности)¹⁰. Ведь у греков указанное мгновенное отклонение имеет амбивалентный, обратимый характер — клинамен возникает спонтанно (то есть может и не возникнуть) и напрямую ни с каким освобождением не связан¹¹. Отклонение (clinamen) никогда не переходит в стабильную форму определенности и не образует поэтому отклоняющегося движения. Делез в одной из своих ранних работ подробно разбирает вопрос о клинамене, но, помимо действительно важных характеристик, заостряет по традиции понимание клинамена на вопросе о свободе воли, что само по себе довольно симптоматично¹². Но это и есть самый спорный пункт: воля, волевое и целенаправленное действие, спонтанный поступок — характеристики, столь естественные для понимания клинамена в его традиционной трактовке — на поверку оказываются ненужными антропологическими за-

грязнениями исходной субстанциалистской установки. Возвращение к амбивалентности клинамена (его контингентности) растворяет связь с антропологизмом. Он может случиться или не случиться. Амбивалентность клинамена, его полное соответствие принципу неоснования (irraison) по Мейясу¹³, позволяет мыслить молекулярные ансамбли без волюнтаризма и спонтанности.

Второй момент в свободе — это сама связанность. Что происходит с атомом, когда он находится в связанном состоянии? Какова идентичность элементарной субстанции в молекулярных ансамблях? Здесь опять же необходимо почистить: «быть связанным» для греческого уха не содержало в себе никакого представления о силах притяжения, магнитной и прочих, свойственного как раз христианскому мировоззрению и стоящему за ним антропоморфизму (любовь, притяжение, совместность, родство). Субстанциалистская

линия для объяснения молекулярных ассамблей обходится без всякого притяжения и любви. Ей достаточно только базовых характеристик элементарных субстанций: твердость, величина, форма, вес. Быть в связанном (доступном восприятию) состоянии — значит быть среди других, таких же твердых и тяжелых — пробраться через их толпу и опять выйти в свободное состояние отдельного атома. То есть связанное состояние атома воспринимается, как в толпе: мы к ней не тяготеем и не любим ее, просто нам требуется время, чтобы через нее протиснуться, потому что другие элементарные идентичности в толпе тоже имеют вес и твердость, но не более того.

Холодная установка в понимании сближения позволяет мыслить связанное состояние, исходя только из веса, плотности, но без всякого волюнтаризма, притяжения, любви, целеполагания. Скорее, сами эти характеристики слишком человеческого (воля, любовь, родство, целеполагание) должно увидеть на этой онтологической субстанциалистской базе и только на их основании. Связанность — минимальная подвижность, вызванная плотностью агломерации — временна и не предполагает у атома внутренних характеристик целеполагания, решимости и тому подобного.

Подчеркивание амбивалентности клинамена (вместо волюнтаризма и спонтанности) и очистка молекулярных ансамблей от силы притяжения, внутренних свойств взаимности (любви, притяжения, взаимности) — вот те необходимые шаги в понимании молекулярного образа свободы, которые содержатся в субстанциалистской версии идентичности.

В итоге мы получим аффект и перцепцию как между-эффект, возникающий в протяженности протискивающихся сквозь друг друга элементарных субстанций, субстанций пустых (вакантных, без нашего к ним доступа — ноуменальных) и простых. Вот такой молекулярный образ свободы мы получим в субстанциалистской перспективе, очистив ее от остатков антропологических напластований.

Следовательно, нужно изучать идентичность в связанности (второй тип идентичности в рамках субстанциалистского подхода) и молекулярную свободу, проявляющуюся в связанности — феноменальной и вариативной

идентичности: чувство и аффект. А это уже свойства эстезиса (aisthesis).

Тогда на уровне искусства мы получим перцепцию в чистом виде, без антропологической координации (без апперцепции в лейбнице-кантовском словаре) — восприятие без центра. Вопрос о том, кто наблюдает — теперь фиктивный вопрос. Он так же, как ранее вопросы о воле и любви, лишний для субстанциалистского понимания идентичности. В случае с молекулярной трактовкой чувственности мы имеем дело с удвоением сенсуса, когда ощущения являются свойствами самих атомарных агломераций. Эти свойства, во-первых, располагаются среди сотен других свойств (прямая отсылка к Харману с его тезисом, что письмо на бумаге родственно горению хлопка¹⁴); и, во-вторых, довольно скоро утрачиваются телом человека (или устройством, если мы говорим о подобных способах связанности в небелковых средах) — смерть как прекращение этой формы удвоения.

Ощущения — это «между-эффект», но при субстанциалистском подходе он возникает не между субъектом и объектом, картиной и зрителем, а между элементами молекулярных агрегатов. Перцепция есть агрегатное свойство связанности, а эффект присутствия — «кто-эффект» — возникает как результат отсутствия перцептивного доступа к элементарной субстанции (в технологической терминологии Хармана, «вещей»), как откат доступа.

Self-effect есть *roll-back effect*. Поэтому в строгом соответствии с субстанциалистским принципом следует отделить *self-effect* от *identity*. В эстезисе ключевую роль играет не чувствование «себя» и рефлексивное знание себя, а свободная и вакантная идентичность элементарной субстанции, что обнаруживает молекулярный образ свободы, свободы в связанности (в целом работу с агрегатами субстанций, а в случае искусства — агрегатами простых вещей). Тогда перцепция продлевается за пределы антропологического носителя и может быть закреплена в выставочном пространстве как связанный ассамбляж, выстроенный особым образом, через выявление свойств простых вещей, закрепление их чувствования и свидетельства через ансамбль или агрегат, где свойства

вещей выявляются в между. Композиция простых вещей в таком случае является не знаковой структурой, а самой перцепцией, свидетельством без антропологизации, без вопроса о том, «кто чувствует».

Новая материальность

Таким образом, сам вопрос о молекулярной свободе благодаря множественности эффектов, возникающих в композиции равных вещей, не только связан с человеческой перцепцией, но и продлевается далеко за ее пределы. Молекулярные сцепки бесчувственны к самим чувствам, они нейтральны по отношению к нашей способности воспринимать и чувствовать, поэтому удерживаются гораздо дольше, чем единство необходимой человеку жизни, и реагируют гораздо быстрее, чем это требуется для мышления.

Прорабатывать зону реагирования можно совершенно без участия рефлекторно-психической жизни, используя только физические характеристики — тяжесть, плотность, пустота, сила, движение, фактура, положение тела. Шарик для пинг-понга в сердце алеаторной машины¹⁵ нигде не протискивается и не стремится освободиться, они работают как элементарные субстанции, закрытые для доступа всякой мотивации. Обнаруживать внутреннее — это и значит не иметь ни окон, ни дверей¹⁶. Не мотивация и стремление, но вес, твердость, форма. Такие элементарные субстанции для аффектов не лишены внутреннего, оно оно изъято из доступа, их внутреннее — это чистое *an sich*, не имеющее доступа со стороны аллегорий психической жизни. И при этом работа таких молекулярных ансамблей позволяет мыслить свободу на совершенно иных основаниях, нежели предлагает наш традиционный антропоморфизм. Еще раз, свобода в молекулярном ансамбле — это не желание вырваться и освободиться до состояния элементарной субстанции, а изъятость внутреннего, его непоказанность для любого доступа. Неопределенность идентификации простых вещей¹⁷ позволяет обнаружить отношения, перцепцию и идентичность в связанности. Следовательно, чтобы перейти от элементарных субстанций на уровень простых вещей, то есть на уровень композиции выставки или ин-

сталляции, необходимо освободить индивидуальные вещи-участники от однозначной идентификации или мгновенной замкнутости на индивидуальных свойствах. Для этого вещи в таких композиционных выставках или странные звуки в нойзовых импровизациях должны быть максимально долго неидентифицируемы: поэтому мы в своих проектах использовали сильно испорченные вещи, сгоревшие, перетертые водой, мутировавшие или намеренно лишенные формы¹⁸. Закрепленность свойств простых вещей дается традиционно через имя и их использование — включение в круг подручной жизненной прагматики. Следовательно, обратная процедура разотождествления вещи должна выстраиваться через преодоление именования, нарушение использования и идентификации.

Технически, со стороны антропоморфизированных сред, такой образ искусства и работы в нем перцепции выглядит довольно отчуждающе. Сложно понять, на что обращать внимание, порой восприятие зрителя оказывается дезориентированным. Причиной «чуждости» такого *молекулярно обусловленного искусства* является антропологически нескоординированная перцепция. Когда ощущения и переживания от «произведения» не собираются в круг, не рассказывают послушно некую историю, а, напротив, децентрируют наше внимание, сама история оказывается недостоверной и не вполне принадлежащей гению человеческого эстетизма. Здесь не стоит обманываться: вовсе не нужно, чтобы человеческие функции (активность, целеполагание, обратная связь, уникальность) передоверялись нечеловеческим агентам (био- и техноискусство) для того, чтобы сформировать актуальное современной ситуации художественное высказывание. Ведь передоверие и даже само «художественное высказывание» — все это еще способы невольной подмены, путь назад в антропоморфизацию. В случае субстанциалистского подхода трансформация произошла в результате последовательности других отождествлений, благодаря тому молекулярному образу свободы, который впервые выравнивает шансы антропологических и неантропологических сред.

Как мне уже пришлось заметить, молекулярный образ свободы исходным образом

связан с вопросом о перцепции, о чувственности и о восприятии. Когда мы следим не за рождением, целью и смертью, а за скоплениями, перегруппировкой составов, не остается места в равной мере ни для страстей (pathos)¹⁹, ни для катарсиса. Жизнеутверждающая, по сути, солярная, субстанциалистская версия идентичности предполагает перцепцию не только без антропологического опосредования, но и без любой инстанции, знающей собственный опыт, свидетельствования о чувствах (self-effect).

Как сделать видимым этот молекулярный образ свободы в искусстве, оставаясь строго на субстанциалистских основаниях? Ответить поможет наш недавний проект «Новая материальность»²⁰, который был организован по этому типу связанности, очищенному от антропологизма. Выставочный проект «Новая материальность» обращался к теме молекулярной свободы. Он развернулся в пространстве площадью 330 кв. м. в центре Новосибирска²¹, объединил усилия семи сибирских художников, взявшихся за исследование вопросов: что такое новая материальность, где она возникает, какие возможности предоставляет для опыта искусства? Готовился проект полтора месяца и был показан в рамках фестиваля «48 часов Новосибирск». Нам удалось сформировать отношения между частичными объектами (обработанные водой мутировавшие вещи, сгоревшие объекты) так, чтобы на выставке не было «произведений», а выставленные артефакты сбивали с толку зрителя, привыкшего или ожидавшего «произведений искусства» и встречи с искусством. Часть экспозиции, намеренно вынесенная на подиумы, была лишь жестом, не имела самостоятельного значения, не настаивала на присутствии здесь и сейчас в качестве объектов или ре-дмидейдов. Отличительными чертами самих вещей, объектов и артефактов на выставке были следующие:

- они сформированы или найдены, не созданы и не сконструированы, не произведены;
- они пересобраны, агрегаты вместо произведений, вся выставка — один, но неполный ассамбляж;
- часто это только части, обломки, детали более составных объектных сред;
- эффект частичности был закреплен и в медиа (первичное медиа — фотография);



Ксения Телятникова. Фотоколлаж по готовой экспозиции «Новая материальность», 2019. Предоставлено автором.

— различные негомогенные объектные среды намеренно перемешивались, сталкивались друг с другом, порой до неразличенности, эффект deep media;

— человеческое присутствие, прежде всего в виде раздутой миметической дистанции (между выставленным и созерцающим), было практически упразднено и сведено до минимума;

— все, даже удаленные друг от друга и разнесенные в пространстве детали проекта были соотнесены с помощью жестоких ухищрений и использования нетрадиционных возможностей экспонирования (потолок, проемы, обратная сторона подиумов, щели в полу, подвесы и так далее).

Отдельная статья — перцепция, ее время. Здесь она намеренно распределена и прозонирована. Обычная антропоморфная предметная перцепция предполагает транспарентность среды, в экспонировании пробегается взглядом мгновенно, без задержки и искаже-



Ксения Телятникова. Фотоколлаж по готовой экспозиции «Новая материальность», 2019. Предоставлено автором.

ний. Любая задержка или искажение — ошибка. В нашем случае, напротив, перцепция — синоним запаздывания, ее образ достоверен постольку, поскольку немгновенен: он вмешан в материальные составы, сохраняет с ними связь и поэтому мгновенно неразмыкаем. В этом принцип натуралистической картины восприятия и данности. Длительность (*durée*) неустранима из такого экспонирования, поскольку происходит смещение от прозрачности (транспарентности) дистанции к прохождению, перетеканию, пластичности, контакту. Это телесный контакт, всегда связанный с материальным затруднением, неустранимым запаздыванием, но именно поэтому такой контакт достоверен. Он сохраняет свойства первичной материальности.

Мы объединили разные зоны экспозиции, не исходя из зрительского восприятия, соразмерности и соответствия и не из некоего семантически определенного «высказывания».

Мы сконструировали цепочки аффектов, которые поддерживались только координацией объектов — их непроницаемостью и вакантностью. То есть, с одной стороны — связи и рифмы на чисто материальном уровне, с другой — размытость и неопределенность самих объектов, которые нельзя было как-то назвать и однозначно выявить их происхождение. Сама сущность объектов была *размыта по краю* идентификации и образовывала пульсации незакрепления, своеобразную «квирность» объектов. Эти два обстоятельства — предметная взаимосвязь и закрытость доступа (вакантность) — дали совершенно новые возможности для контакта с экспозицией. Вместо внешнего эстетического наслаждения «красивостью» или «необычностью» образов или рамочным вызовом редимейдов здесь работала заторможенность оценки и намеренная неоднозначность определения, где включать восприятие в точку *self*, а где его выключать,

где внимание должно быть сконцентрировано на схватывании «чего-либо пригодного для восприятия», а где концентрация должна, напротив, рассредоточиться и распылиться в облако, чтобы увидеть «все пространство» и напряжения чистой протяженности (*durée*) — меж-бытие чистой дезантропологизированной перцепции.

Субъект творения, или Единое произведение

Метаморфозы произошли и с самим восприятием. Дело в том, что традиционное понимание восприятия произведения искусства прочно связано с классической теорией перцепции. Ключевым моментом здесь является предметное противопоставление и созерцательная оценка. Когда зритель (или художник-творец перед своим произведением) выступает как субъект, которому противостоит произведение искусства, как некоторый предмет восприятия. Следовательно, в антропологизированной картине мира обязательным условием для оценки и восприятия произведения искусства, для доступа к произведению искусства, является гомогенный самодостаточный субъект и противостоящее ему в качестве некоего предмета произведение. Ключевой момент здесь — экспонирование и перцептивная дистанция.

С отходом от такой классической парадигмы эстетического опыта возникает не просто «включенность» и «партисипативность», «интерактивность» или даже «виртуальность» перцептивного опыта — трансформация касается самого противопоставления и констатации необходимости идентичности как однозначного способа доступа к произведению. Актуальная ситуация с перцепцией мыслится исследователями теперь в рамках аффективного поворота²². В неклассической парадигме искусства мы имеем дело с утратой субъект-объектной перцептивной схемы, меняется и само представление об идентичности. Ни о какой бы то ни было стабильной предметности, перцептивной дистанции и созерцательности уже не может идти речь. Что же меняется в этой новой конструкции перцептивного, а, следовательно, и эстетического опыта?

Если перцептивность — в случае наших проектов — задается на уровне молекулярных ассамбляжей²³ и через субстанциалистский подход к формированию идентичности, то нам просто необходимо принимать точку удвоения сенсуса (*self-effect*) только как возможную, но не единственную фигуру свидетельства. Она больше не необходима для фиксации и реагирования — для участия в перцептивном опыте. В дело вступает молекулярный образ свободы, он работает на новую перцептивность. «Быть связанным» становится теперь «иметь перцептивность». Как конкретные условия такого рода перцептивности выступают материальная разнесенность аффектаций в ассамбляжи, вакантность и замкнутость самих «объектов». Не экспонирование определяет аффектированность, а двойная несобранность акта: размытость, вакантность элементов (исключенность внутреннего из прямого доступа) и агрегатность чистого «между», которое невозможно распрямить в транспарентные предметные среды «произведений». Содержание молекулярного образа свободы постоянно переопределяется, наслаивается, пересобирается. Оно нейтрально сразу в обе стороны — и в сторону свидетельства, воспринимающего из самости, и в сторону сконденсированности восприятия, сборки целостного перцепта (который как паттерн можно закрепить и воспроизвести) из роящихся в связанности аффектов. С одной стороны, это оживляет экспозицию, с другой, дезориентирует зрителя.

В случае молекулярного образа свободы отдельно встает вопрос и о субъекте субстанциалистски мотивированного искусства (исходящего не из антропологической, а из субстанциалистской установки в трактовке идентичности). Как смотреть, и что может он видеть? Да и вообще, кто он такой, этот субъект сегодня?

Это вопрос вкуса, но не в смысле его относительности или пристрастности. К тому же, здесь не стоит, как это обычно у нас происходит, отождествлять либеральную модель субъекта с корпускулярной монадической идентичностью, с субстанциалистским подходом. Либеральные субъекты — это не монады, это присутствия. Они могут только присутствовать, ничего не зная о бытии. Точнее, они

присутствуют, они знают, но знают только одну версию бытия — антропологизированную. В противовес этой трактовке вкуса субстанциалистская версия идентичности заступает дальше, распределяется гораздо шире присутствия и антропоморфизма, в частности. Мейясу в этой связи говорит о «сквозной» тематизации мира²⁴, но это не ключ, а свидетельство — расширение идентичности за пределы антропоморфизированного субъекта. Расширение постфактум, поскольку сама субстанциалистская версия идентичности уже начинается гораздо раньше человека. В этом контексте именно ее можно назвать археископаемым (archefossile), но не в темпоральном, а в сущностном смысле предшествования. Опережение происходит в начальной связке тотальности, нерушимости существования с неделимостью первичной субстанции. Вопрос о вкусе здесь упирается, как в стену, в вопрос о Едином.

Необходимо еще одно, последнее для этой статьи, различие. Необходимо еще раз закрепить или напомнить отличие вопроса о нерушимости элементарной субстанции от вопроса о Едином. Опять же, традиционно делается ставка на их сближение: неделимость атома напрямую связана с единством бытия. Но *нерушимость не есть единство*, иначе бы вопрос об идентичности на этой базе так и не был бы поставлен. Существует бесконечное количество неделимых, неуничтожимых идентичностей, но единое — это не их элементарность, а их единство, *Единое* — это *сцепка*. Единое есть скопление, но никогда не единичный атом. Путь к Единому — не атомарность, а сцепление, молекулярность, обнаруживающая первичные свойства идентичных элементарных субстанций. Если же мы отождествляем на этом первичном уровне рассмотрения единое и нерушимое, гомогенное и неделимое, то это только потому, что мы мыслим Единое, уже исходя из человеческого присутствия. Единое всегда было опосредовано свидетельством, присутствием. Единое бога, святое единое европейской традиции уже само здесь стало предметом в высшем смысле, сделалось предметностью, противостоящей человеку. Оно затем было возведено на пьедестал, обожествлено, трансцендировано. В основе своей вопрос о еди-

ном имеет антропологическую установку — оно схвачено как предмет и затем вмешано в онтологию, антропоморфизировано. Как ни странно это звучит, но трансценденция единого бога есть простое следствие из его опредмечивания, выработка его из человеческого присутствия²⁵. И поэтому вкус здесь — это некоторое подобие божественного взгляда, он имеет неоправданную претензию на всеобщность. В случае молекулярной свободы вопрос о Едином не стоит смешивать, а тем более отождествлять с вопросом об элементарной идентичности. Единое есть единство, бытие в связанности. Поэтому субъектом такого молекулярного искусства выступают сами пересобираемые ассамбляжи и ткущиеся в них аффектации.

Мы описали возможность понимания современных форм искусства из субстанциалистской версии идентичности, из связанной с этим молекулярной версии свободы. Из рассмотрения субстанциалистской перспективы идентичности стало очевидно, что закрытость внутреннего (контингентность чистого в-себе) многообразно проявляется во взаимодействиях путем взаимного обнаружения свойств элементарных субстанций на молекулярном уровне. Раскрытие в связанности различных свойств элементов ансамбля формирует, хотя и стабильную, но вариативную идентичность самой связанности. Закрепление молекулярного образа свободы в искусстве дает новые возможности для экспозиционных решений. На уровне эстезиса свобода в связанности проявляется в контакте двух уровней: закрытости элементарной субстанции и взаимности молекулярных ансамблей, создающих новую, нечеловеческую перцепцию.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб.: Наука, 2001. С. 224–225, 243–246.

² Лакан Ж. Семинары. Книга 7: Этика психоанализа (1959/60). М.: Гнозис/Логос, 2006. С.27–47.

³ Витгенштейн Л. Философские работы, часть I. М.: Гнозис, 1994. С. 410–494.

⁴ Ссылки на Эпикура даются по известному собранию Диогена Лаэртского «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов», где DL — Диоген Лаэртский, X — номер книги (в данном случае,

книга десятая посвящена Эпикуру) и 37 — номер строфы.

⁵ Этот момент пропадает при гуманистическом понимании идентичности, поскольку тогда вопрос о статусе бытия оказывается опосредован способом данности бытия, то есть в конце концов оказывается связан человеческим присутствием, что в первые годы XXI века приводит к реактуализации вопроса о бытии: например, у таких авторов, как Квентин Мейясу, даже казавшаяся столь радикальной хайдеггеровская постановка вопроса о бытии преодолевается и заново проблематизируется со стороны фундаментальной корреляции бытия и мышления.

⁶ Лейбниц Г. В. Монадология, п. 15–22.

⁷ Лурье С. Я. Очерки по истории античной науки. М.–Л., 1947.

⁸ Здесь я пока не беру отличие «молярного» и «молекулярного» уровней у Делеза.

⁹ Лукреций Т. К. О природе вещей, кн. 2. С. 220–300.

¹⁰ То есть вторжение первой традиции в понимание идентичности в другую, в натуралистическую, субстанциалистскую.

¹¹ Анализ онтологических оснований случайности при атомистическом подходе см. в кн. Горан В. П. Необходимость и случайность в философии Демокрита. Новосибирск: Наука, 1984.

¹² Deleuze G. *Lucrèce et le naturalisme* // *Les Études philosophiques*, Nouvelle Série, 16e Année, No. 1 (janvier–mars 1961). P. 19–29. Русский перевод в сборнике *Интенциональность и текстуальность*. Томск: Водолей, 1998.

¹³ Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности. Перевод с французского Лины Медведевой. Екатеринбург, Москва: Кабинетный ученый, 2015. С. 196.

¹⁴ Харман Г. Четверойкий объект: метафизика вещей после Хайдеггера. Пермь: Гиле Пресс, 2015. С. 17, 52–53, 128.

¹⁵ Как метафора здесь имеется в виду телевизионная игра «Спортлото 7 из 49 и 5 из 36», где автомат выбирал из множества раскрашенных шариков для пинг-понга комбинацию из 5 или 7 цифр соответственно. Так вот, в момент работы этой машины камера очень крупно показывала сонм движущихся шариков, пытающихся протолкнуться к выходному отверстию огромной колбы, и в какой-то момент возникало ощущение из вполне одушевленной жизни и силы их интенциональной работы, имеющей цель. Но понятно, что эту цель и это ви-

тальное усилие мы примысливали как человеческие существа ко вполне нейтральному с точки зрения присутствия психической жизни процессу хаотического движения.

¹⁶ Лейбниц Г. В. Монадология, п. 8.

¹⁷ Простыми их делает акцент на затрудненности доступа к внутреннему, а, следовательно, затрудненность идентификации их индивидуальных свойств при экспонировании.

¹⁸ Имеются в виду проекты «Новая вещественность» (ГЦСИ РОСИЗО Сибирский филиал, 2018) и «Новая материальность» (48 часов Новосибирск, Гете институт, 2019).

¹⁹ Аристотель. Поэтика, кн. 6.

²⁰ Имеется в виду выставочный проект «Новая материальность» (в рамках фестиваля «48 часов в Новосибирске», 13–15 сентября 2019), художники: Марина Глебова, Ксения Телятникова, Вероника и Аксинья Сарычевы, Митя Главанаков, Анатолий Долженко, Анна Бакшаева, Николай Коробейников; куратор Герман Преображенский.

²¹ Каталог выставки, доступно по https://vk.com/doc13002775_516615466..

²² Например, см. Кобылин И. «Автономия аффекта» Автономия аффекта; история, становление, биополитика // *Диалог со временем* № 58 (2017). С. 25–38.

²³ Деланда М. Новая философия общества. Гл 1.

²⁴ Мейясу К. Указ. соч., гл. Реванш Птолемея.

²⁵ Нанси Ж.-Л. Деконструкция монотеизма. М.: Издательство Российского государственного гуманитарного университета, 2004. С. 39.

Герман Преображенский

Родился в Томске в 1974 году.

Философ, куратор.

Преподаёт философию, теорию искусства.

В качестве куратора работает с молодыми сибирскими художниками.

Организатор Лаборатории нового искусства и фестивалей нового искусства. Куратор проектов «Пространство независимых» (Томск) и «Новая материальность» (Новосибирск). Эксперт проектов «Новая антропология» (С.-Петербург) и федерального проекта «Немосква». Автор двух монографий и ряда статей; область интересов: марксизм, современная западная философия, теория искусства. Сотрудничает с ГЦСИ РОСИЗО. В настоящее время живет в Тюмени.



Материал иллюстрирован: Исаак Жульен «Уроки часа», видеоинсталляция, 2019. Фото Женевиьев Хансон.
Предоставлено художником и Metro Pictures.

Зейгам Азизов

«Человек, сделавший себя сам». Свобода как условие своей собственной возможности

В настоящем тексте речь пойдет о понятии свободы, проецируемой в прошлое и будущее культурного процесса, который суть не что иное, как «долгая революция»¹. В этой непрестанно длящейся революции искусство представляет собой технологию создания образов, являющихся условием своей собственной возможности.

Несмотря на то, что проблематика свободы всегда обладала исключительной значимостью, сама свобода — проект, который до сих пор не удалось реализовать в полной мере. Свобода — суть удел человеческий, условием которого, как это ни парадоксально, является отсутствие свободы. Отсутствие, которое определяет присутствие и невозможность определения, открывает возможность временного взаимодействия с отсутствующим «другим», запечатленным в коллективном сознании. Таким образом, любая форма свободы также включает в себя память в винительном падеже. «Память в винительном падеже» — память другого о том, что отсутствует, а напоминание — освобождение своего собственного существования через узнавание другого. Это также применимо к забыванию, коим является отрицание узнавания. Этот парадоксальный «фармакологический эффект», производимый памятью, является условием возможности свободы. В этом смысле возможность свободы — это борьба, требующая постоянного изобретения новых техник, что является также и целью искусства.

Какова возможность свободы? Можно ли изобрести новые способы ее достижения, несмотря на провал ее многочисленных моделей в прошлом? «Свобода» — сложное и размытое понятие, к которому нельзя применить четкую категоризацию, то же можно сказать и в отношении понятия «возможность». Их же комбинация еще более запутывает. Дать четкий ответ на этот вопрос — непосильная задача. Но обсуждение этих понятий — «свобода», «возможность», «память в винительном падеже» — дает шанс на принципиально новый способ восприятия существования. Объединение этих терминов подталкивает к размышлению о свободе как возможности. Любая техника свободы сама по себе вытекает из акта «принятия решения», который также является актом творчества. Именно вероятность свободы делает ее возможной. В этом смысле искусство — шаг в сторону свободы.

Совсем недавно — в 2019 году — BBC News показало арест Джулиана Ассанжа, и эта сцена оказалась для меня более травматичной, чем все прочее, что мне довелось видеть за многие годы. Вместе с тем это красноречивое свидетельство провала западной демократии заставило меня задуматься о необходимости поиска новых подходов к пониманию свободы и ее возможности. Примерно в эти же дни мой друг, блестящий художник Исаак Жюльен, показал мне свой новый проект, посвященный жизни писателя Фредерика Дугла-



са. Рожденный рабом, Дуглас не знал «своего точного возраста». Как он сам признался на страницах автобиографии «Описание жизни американского раба» (1845): «Я точно не знаю, сколько мне лет, и никогда не видел ни одной достоверной записи, в которой был бы указан мой возраст». Тем не менее, в отрочестве он смог выучить алфавит, что стало важнейшим событием в его жизни. В 1838 году он бежал из рабства в Филадельфию и стал видным аболиционистским писателем, а также возглавил в штате Массачусетс движение за отмену рабства. Прославился Дуглас и своим ораторским искусством. В одной из своих знаменитых лекций, «Self-Made Men» («Сделавшие себя сами»), которую он впервые прочитал в 1859 году, Фредерик Дуглас дал определение личности, творящей собственную судьбу, и прочертил пути обретения свободы, неотторжимой от самореализации². Став культовой личностью, Дуглас оставил после себя богатую фотографическую иконографию: в Аме-

рике той эпохи по количеству фотопортретов ему не было равных (он обогнал даже Авраама Линкольна). Так, в период между 1841 и 1895 годами Фредерик Дуглас позировал примерно для 160 фотопортретов. Фотографию он воспринимал как «демократическое искусство» и высоко ценил ее способность давать возможность самовыражения широкому кругу людей.

«Lessons of the hour» («Уроки часа») Исаака Жульена — мультимедийная инсталляция, состоящая из десяти экранов, на которые проецируются фотографии Фредерика Дугласа и цитаты из его высказываний. Главный меседж фильма Жульена — возможность свободы дарована каждому. В идеале — тексты, изображения и речь как средства выражения доступны любому, но вопрос, который поднимает художник, — насколько эта доступность реальна? С этой проблемой в свое время столкнулся и сам Дуглас, но в реконструкции Исаака Жульена она поднимается заново.

Программным является то, что свой «поэтический документальный фильм» художник решил в формате многоэкранной инсталляции, что прямо указывает на непредсказуемость и фрагментарность жизни, не поддающейся линейной упорядоченности. Жизнь человека — это монтаж, вымышленное приключение, которое зависит от условий самореализации. Свобода в этом смысле — это условие «делания себя», сложная задача, решаемая через сочетание интуитивного познания и рационального, чтобы преодолеть ограничивающую природу самой жизни и найти в ней «кинные средства, кроме самой жизни»³. Другими словами, можно изобрести собственную технику, технику становления на границе невозможности становления. Необходимо осознать, что человек, по сути, лишен сути, у него нет сущности или свойств, которых он может лишиться, но он обретает любую форму свободы, переосмысливая то, что отсутствует. Отсутствующее и является недостающим качеством.

Еще один важный посыл фильма — освобождающая природа фотографии, технологического элемента, который в данном конкретном случае преодолевает расистское восприятие. Это выполняет и миметическую, и фармакологическую функции: миметическую в значении акта «представления» Дугласом обретенной им свободы, что фотографии наглядно запечатлели, и фармакологическую — в платоновском смысле, потому что роль технологии всегда обоюдоострая: как *pharmakon* и *pharmakos*, как яд и противоядие⁴. Фотография как память — это одновременно и воспоминание, и забвение. Демонстрация ареста Ассанжа BBC News имеет отвлекающий эффект, тогда как понимание фотографии Дугласом — это противоядие. Интересно различие, которое история накладывает на своих субъектов: раннее использование фотографии, освобождающее Дугласа, и новый способ использования изображений для демонстрации ареста Ассанжа, знаменующего собой завершение конкретной формы демократии. Освобождение происходит «прерывисто», потому что время само по себе нелинейно, и современное сознание — «двойное сознание»⁵. Вымысел отчуждения, созданный через определение устоявшихся теорий со-

временного искусства, которое является неотъемлемой частью индустрии культуры, ставится под сомнение нелинейным прочтением (что и являет собой «Lesson of the hour»), чтобы рассказать нам другую историю.

Технология фотографии в работе Исаака Жюльена интерпретируется как форма освобождения, перенося нас в XIX век. Это история раба, бежавшего с корабля и сумевшего освободить себя от оков рабства. Этот побег, этот акт свободы — конец рабства для Дугласа и начало впечатляющего сдвига в его жизни в сторону освобождения других людей. Ему удалось осознать новаторскую культурную роль новых средств выражения — фотографии, нового изобретения его времени, которое он сочетал с традиционными средствами — ораторской речью. Хотя, будучи рабом, Дуглас с материальной точки зрения не обладал ничем, он получил доступ к нематериальной культуре своего времени, что помогло ему увеличить собственный потенциал активиста. Но эти абolicционистские взгляды появились у него гораздо раньше — в период изучения алфавита: именно эта техника выражения через письмо и направила его к свободе.

Жюльен, сочетая в своем фильме фотографии Дугласа с его речами, показывает, как технология организует человеческое воображение и «дает голос» изображениям, становясь таким образом актом свободы. Вовлечение фотографической технологии — это воспроизведение формы свободы и в то же время вызов иерархии путем создания модели равенства, включающей в себя «часть тех, кто не является частью»⁶. В этом смысле фотографии Дугласа, воссозданные в работе Исаака Жюльена, усиливают свой эффект произведения искусства, «механически воспроизводя» момент свободы. Возникает следующий вопрос: кому принадлежит эта технология и кому отказано в доступе к ее воспроизведению? Понятие «воспроизведения» указывает на частичность такого опыта, который сам по себе подразумевает знание того, как можно стать свободным. Нашу свободу можно найти повсюду, в том числе и в мире технологии, например, такой, как фотография и ее тиражирование, но только если человек осознает эту возможность. Жюльен очень внимательно

отобрал цитаты из различных речей Дугласа, мастерски их скомбинировав, чтобы продемонстрировать силу изображения и субъективности и как их осознание может открыть путь к освобождению. В одной цитате из «Lecture on Pictures» («Лекция о картинах») (1861) Дуглас указывает на «великую силу фотографии» и ее способность сделать «субъективную природу объективной». Он также отмечал субъективный потенциал фотографической технологии противостоять расистским представлениям его времени. Он признавал, что новые фотографические технологии дали возможность множеству людей наслаждаться изображениями у себя дома и позволили нам проецировать в мир образы нас самих, какими бы мы хотели, чтобы нас воспринимали. Мобильность изображений и «возможности для путешествий отправили людей за границу, и легкость, и дешевизна, с которой мы получаем наши изображения, привели всех нас в пределы досягаемости аппарата для получения дагерротипов»⁷.

Проект Исаака Жюльена — критический анализ силы образов, силы, способной держать субъектов под жестким контролем. Образы, разумеется, не могут освободить людей, но осознание силы образа на это способно. Художник указывает на необходимость пересмотреть саму историю искусств, переписав ее согласно изображениям и словам. Чтобы «озвучить» изображения, «переписывая историю», Жюльен обращается к вопросу устной речи, который широко обсуждался в западной метафизике от Платона до Деррида и Стиглера и в работах таких теоретиков культуры, как Маклахан и Уолтер Джей Онг⁸. Все они единодушно указывают на разделение речи и письма как на первопричину феномена «утраченной памяти». Знаменитое высказывание Сократа «письмо разрушило речь», донесенное до нас Платоном, объясняет, как именно произошло это разделение речи и письма: была разрушена память, сохраняемая в речи. Но это разрушение стало условием для дальнейшего сохранения памяти в письме. Этот фармакологический эффект также создает возможность воспроизведения памяти, или, словами Деррида, выступает условием деконструкции: любое письмо является развитием речи с ее последующим

изображением⁹. Устность — это первое организованное системное пространство, открывающее пространство для существования памяти. Это форма «реальности»; слышимое измерение «реального»¹⁰.

Освободившись от рабства, Фредерик Дуглас посвятил себя этим двум исключенным формам: устной речи и изображениям, а также сыграл роль посредника между ними, выбирая, что именно должно быть исключено, исходя из собственного опыта. И благодаря этому, он не только обрел свободу, но также включил себя в коллективное сознание, память которого проявила себя как яд, например, в случае с рабством, противоядие к которому было воссоздано в его речах. Здесь также очень важно отметить, что это стало возможным не как акт реальности, но как нечто нереальное, безграничная «история», хранящаяся в вымышленной памяти человечества — истории искусств. В этом смысле и с этой точки зрения, «история» больше не является референтной точкой памяти, но подлежит «кодированию/декодированию», акту «выяснения», по емкому выражению Стюарта Холла¹¹.

Исаак Жюльен сознательно смешивает факты и выдумку и рассказывает историю как некую контаминацию факта и вымысла. Цель этого смешивания, так яростно ворвавшегося в пространство фотографии, — уловить частичное возрождение свободы в субъективности, ставшей объективной. Отсутствие становится присутствием, хоть и частично. Таким образом, свобода возможна лишь частично, и эта часть — знание того, как стать свободным. Это знание — необходимое условие жизни. Можно сказать, что любой человек, порой даже не зная об этом, испытывает свободу. Свобода выражается в осознании и знании этого опыта. В своем труде «Философские исследования о сущности человеческой свободы...» Фридрих Шеллинг характеризует это следующим образом: «...разум есть по существу воля в воле. Тем не менее, оно есть воля разума, т. е. его стремление и вождение; не сознательная, а предчувствующая воля, чье предчувствие есть разум»¹². Знание того, как обрести свободу, вытекает из незнания того, как быть свободным, но желания познать это. В проекте Исаака Жюльена Фредерик Дуглас показан в процессе его овладения техникой,

позволяющей превратиться в господина, будучи рабом. В XIX веке, в эпоху гегельянской рефлексии о диалектике «раба и господина», которую затем наследовал Маркс, Фредерик Дуглас, словами Бернара Стиглера, «разыгрывал» свободу как бегство от рабства, в буквальном смысле бежав с корабля и обретя частичную свободу в акте «разыгрывания»¹³.

В этом «разыгрывании» условия частичного освобождения, основанные на «ноу-хау» акта свободы, также захватывают контроль над состоянием «делания себя». «Захватить контроль над состоянием самореализации» означает противостоять контролю, автоматически установленному властью изображения над любым субъектом. Чтобы избежать этого, человеку необходимо завладеть контролем над его собственными условиями создания изображений. Получить контроль над собственным обретением свободы — это осознать, что у свободы нет источника, у нее «нет корней», поскольку «свобода» — это внешнее явление, записанное в памяти человечества, и лишь его аккуратное воспроизведение является путем к свободе.

Перевод с английского АЛЕКСАНДРЫ САЗАНОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Это аллюзия к пониманию культуры как долгой революции Рэймондом Уильямсом. Эта революция как процесс выделяет три формы свободы: доминирующую, зарождающуюся и остаточную. См.: Williams R. *The Long Revolution*, Parthian Books, 2011.

² Онлайн-версия этой речи Фредерика Дугласа доступна по

<https://web.archive.org/web/20130627064127/http://e-self-made-man.fr/linspirante-vie-de-benjamin-franklin/>.

³ «Проживать жизнь не посредством жизни» — это аллюзия к знаменитому спору Бернара Стиглера о технике как об ином средстве, помимо жизни, которое существует в качестве протеза жизни. См.: Stiegler B. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimethues*. Stanford: Stanford University Press, 1994. P. 29.

⁴ Платоновское понятие «фармация», рассмотренное в рамках термина Стиглера «фармакологический эффект». См.: Stiegler B. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimethues* P. 134.

⁵ Для мощного эффекта нелинейности времени, см.: Deleuze G. *Difference and Repetition*, Continuum, 2004. Термин «современность как двойная сознательность» введен Вальтером дю Буа. См.: Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. New York, Avenel: NJ: Gramercy Books; 1994. Обе книги оспаривают современную веру в идеал.

⁶ См.: Ranciere J. *The Distribution of the Sensible: Aesthetics and Politics*. Continuum, 2006.

⁷ См.: Фредерик Дуглас, процитированный в фильме Исаака Жюльена «Lessons of the hour», впервые показанном в «Metro Pictures», в Нью-Йорке (2019)

⁸ Derrida J. *Plato's Pharmacy // Kamuf P. (ed.) A Derrida Reader: Between the Blinds*. Columbia University Press, 1991. P. 112; Ong W. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Methuen, London and New York, 1986.

⁹ Derrida J. *The Double Session // Kamuf P. (ed.) A Derrida Reader; Between the Blinds*. Columbia University Press, 1991. P. 172.

¹⁰ Несмотря на дискуссию МакЛахан о вытеснении радио телевидением, речь продолжает быть не только формой сопротивления, но также остается главным инструментом в работе телевизионных ведущих.

¹¹ Hall S. *Encoding/Decoding in the Television Discourse // Media and Cultural Studies: Key Works*. Hoboken, New Jersey: Wiley, 2009. P. 171–74.

¹² Доступно по https://royallib.com/read/shelling_f/philosofskie_issledovaniya_o_sushchnosti_chelovecheskoy_svobod_i_svyazannih_s_ney_predmetah.html#81920.

¹³ Это аллюзия к понятию «разыгрывание», введенному Бернаром Стиглером. См.: Stiegler B. *Acting out*. Stanford University Press, Stanford, California, 2008.

Зейгам Азизов

Родился в 1963 году в городе Сальяны (Азербайджан).

Художник, теоретик современного искусства.

Член редсовета «ХЖ».

Живет в Лондоне.



Б. С. Смит «Бананы», 2019. Предоставлено автором текста.

Саша Бурханова-Хабадзе

«Мне как обычно»: фильтр релевантности и новое определение свободы

Фильтр релевантности

Представьте картину: человек заходит в бар, облакачивается на барную стойку, делает бармену знак рукой. «Мне как обычно». Бармен кивает. Перед человеком появляется напиток. В кино эта ситуация еще недавно навевала ностальгию по времени до глобализации: когда люди жили в одном районе подолгу, ходили в одни и те же бары, где персонал не менялся годами, и все знали друг друга по имени. А вот другое прочтение ситуации, в терминах сегодняшнего дня. «Мне как обычно» — это команда активировать фильтр релевантности, с помощью которого человек получает подкрученную под него версию мира. Сравнительно недавно из виртуального пространства он перекочевал в реальную жизнь.

Выходить в интернет и не использовать фильтры бессмысленно. В декабре 2019 в сети было зарегистрировано 6,5 миллиардов страниц¹, и найти интересующую информацию без предварительной сортировки удается все реже. Google понимает замешательство и фильтрует страницы ответов на мой запрос. Google знает: мне важно, чтобы источник был надежным, информация регулярно обновлялась и была представлена на языке, которым я владею. Вначале мне покажут самые посещаемые сайты по теме. Google также понимает, что я сама захочу расставить приоритеты поиска. Для этого есть кнопки вторичной сортировки информации по формату (видео, картинки), геогра-

фии, периоду публикации. ОК, Google... но Facebook и Instagram понимают мои желания еще лучше. Они как моя мама: предлагают новую информацию — что купить, что почистить, с кем общаться — не советуясь, а просто наблюдая за мной. С ними мне даже не нужно задавать вопросы, чтобы получить интересные меня ответы. Стремясь предугадать, какие вещи сделают меня счастливее, подтвердят мое мнение или придется мне по вкусу, они фильтруют информацию по релевантности. Как работает этот фильтр? Алгоритм анализирует мои персональные данные (сколько мне лет, где я живу, с кем общаюсь) вместе с историей моих действий (на какие сайты я заходила, под какими постами оставляла лайки и комментарии, какие вещи рассматривала в онлайн-магазинах). На основе полученной информации обо мне — а также о группах людей, к которым я принадлежу, по мнению алгоритма (скучающие домохозяйки, мамочки-предприниматели, деятели современного искусства) — он делает прогнозы относительно моих грядущих потребностей и действий.

Таргетированная реклама в соцсетях — пример работы фильтра: от ее точности мурашки по коже, но благодаря ей я продолжаю находить интересных людей, нишевые журналы, нераскрученные бренды. Другой пример — Netflix. Сайт анализирует мои предпочтения и выдает подборку фильмов, которые мне заведомо понравятся². Рекомендации сайта настолько хорошо рабо-



Майкл Пибус «Глитч (Цветочный Пикачу)», 2016. Предоставлено художником.

тают, что мне начинает казаться, будто компания использует личные данные своих подписчиков, чтобы снимать или продюсировать новое кино. Сюда же — рекомендации, кого добавить в друзья на Facebook, Instagram и LinkedIn; что послушать (Spotify, Beats); что купить (Amazon).

Несмотря на то, что эти компании, казалось бы, предоставляют разные услуги, они решают одну и ту же задачу — помогают сделать выбор на основе имеющихся предпочтений, с минимальным вмешательством пользователя. И на практике их рекомендации оказываются более надежными, чем рекомендации экспертов, друзей или той же мамы.

Довольный клиент возвращается и приводит знакомых; поэтому компании вкладывают много сил и средств для улучшения работы фильтра. В 2014 году треть прибыли Amazon принесли товары, которые сайт предложил людям, проанализировав их про-

шлые покупки³. В Netflix над улучшением системы рекомендаций работают 300 человек с ежегодным бюджетом 150 миллионов долларов⁴. Важно понимать: как только фильтр проходит необходимые проверки и запускается в работу, человек-разработчик перестает отслеживать его решения и шаги. Алгоритм заточен на то, чтобы улавливать нюансы человеческого поведения и устанавливать причинно-следственные связи без необходимости понимать их суть. Для программы важна статистика, а не психология: что я покупаю, в каких связках и в какой последовательности. Почему мне нужна та или иная вещь, да и нужна ли вообще, программе неинтересно. Ей также неинтересно портить статистику попытками предложить мне что-то совершенно новое. В большинстве случаев программа права: я действительно предпочту проверенный (пусть и неидеальный) продукт новому, если это касается бытовых вещей вроде еды, лекарств, одежды,

вариантов проведения досуга. Другое дело, когда речь идет о предметах, для эффективной работы которых перемены необходимы. Когда заботливый фильтр релевантности набрасывается на них, мы начинаем чувствовать подвох.

«Как обычно» в современном искусстве

«Вы точно где-то это уже видели. Оно привлекло ваше внимание. Вы улыбнулись. Возможно, на Frieze, Art Basel, Armory Show или NADA. Нет, не там... На компьютере. Хотя нет. Это было на телефоне. Facebook? Ой, точно, это был Instagram!»⁵. Таким образом журналист Роб Колвин описал ощущение от притока работ в стиле «лайк арт» (like art) в реальный и виртуальный мир современного искусства. В английской версии термина видна игра слов. С одной стороны, like обозначает внешнюю схожесть объекта с произведением искусства. Люди распознают в объекте произведение искусства, потому что он похож на то, что «обычно» висит в галереях и музеях. С другой, like не без сарказма выделяет умение объекта «нравиться» людям (собирать «лайки» в соцсетях в самодостаточную форму искусства).

Алгоритм создания произведения в этом жанре такой. Художник анализирует архивы истории искусства (буквально просматривает гигабайты фотографий произведений разных периодов) и критически оценивает работы успешных художников. Что в них такого? Почему они нравятся современному зрителю? Чувственные изгибы и сочные цветовые плоскости Матисса. Элегантный антропоморфизм персонажей Джорджии О'Кифф. Порталы цвета, масштаб и глубина у Марка Ротко. Вычленения и классифицируя такие детали, художник составляет визуальную базу данных, в которой числятся прошедшие проверку временем успешные приемы. Следующий шаг: стратегически смешать два-три приема в собственной работе. Не скопировать всеми любимое произведение, а сделать ремикс. В качестве примеров сравните зеркальную комнату Яей Кусамы и то, как ее цитирует Лукас Самарас; незагорелые текстильные туловища от Луиз Буржуа с версиями от Сары Лукас, Доротеи Танинг и Изабель Елинг; четверку цветочков от Энди

Йорхола и их потомков у Стюарта Эванса и Майкла Пибуса. Если тема вам интересна, рекомендую подписаться в Instagram на блог «whos___who» и получать обновления о появляющихся ремиксах⁶.

Спрос на лайк арт в коммерческом секторе искусства можно понять. Работы юных художников стоят дешевле, чем вдохновивших их состоявшихся авторов. Если начинающий художник овладел лайк артом, он без проблем начнет зарабатывать, «занимаясь искусством» без необходимости искать подработку. Его работы проще продать коллекционеру средней руки; как следствие, ему легко будет найти галерею. Его работы красиво получаются на фотографиях, поэтому кураторы охотнее берут их на выставки: большинство современных выставок люди посещают в соцсетях. У его работ растет популярность: людям нравится то, что он делает. Так зачем что-то менять в этой схеме? По двум причинам.

Первая — это опасность фидбэка по замкнутому кругу. Ход мыслей художника будет таким: «людям это нравится, значит, я буду делать еще больше такого же». Люди отреагируют так: «нам это нравится, это создано художником современного искусства, и мы это понимаем; следовательно: мы понимаем современное искусство, и оно нам нравится». Отвечая на позитивную реакцию людей, художник штампует лайк арт вместо того, чтобы критиковать его однородность. Чем больше он поощряет людей ремиксами, тем жестче становятся рамки того, что распознается как объект современного искусства зрителем, куратором, критиком, галеристом, коллекционером... В этой ситуации у молодых людей, которые выбирают профессию художника, не остается мотивации экспериментировать и задавать неудобные вопросы: фильтр релевантности на глазах его публики работает в его пользу. Мы, наконец, живем в системе, которая монетизирует труд художника! Мы достигли взаимопонимания и согласия между художником и зрителем! Нам бы радоваться...

Вторая — это стеклянный потолок, который формируется в профессиональной среде под воздействием фильтра. Уже несколько лет я, куратор и директор выставоч-

ного пространства, не хожу на студенческие выставки. Не вижу смысла. Гораздо продуктивнее для меня зайти на Instagram и оценить документацию. Какие объекты люди фотографируют и публикуют чаще? Что им нравится? Какие тренды можно выделить? Я знаю по опыту: через месяц эти работы и имена этих художников я увижу на выставках в «экспериментальных» галереях; через год кто-то из них попадет в программы поддержки нового таланта на Frieze и в Tate Modern. Чтобы не потерять репутацию «прозорливого куратора», я фильтрую студенческие работы по популярности, даже не читая релизы. Мои экспертные знания, уникальная субъективность, кураторское чутье подключаются только после первичного отсева: интересные вещи я выбираю уже из отфильтрованного; у того, что не «лайкнули» зрители, на открытии просто нет шансов. Лайк арт — случай, когда алгоритм релевантности переходит черту здравого смысла.

«Как обычно» в политике

Другой случай — формирование гражданской позиции. Несколько дней назад, когда стали известны результаты парламентских выборов в Великобритании, моя новостная лента в Facebook взорвалась негодованием. Люди, с которыми я общаюсь здесь и в офлайн, не могли понять, каким образом по итогам голосования выиграла консервативная партия. Как такое возможно, если: а) все они сходили на выборы и проголосовали за партию лейбористов; б) никто из них не признает, что знаком с человеком, поддерживающим консерваторов. В прошлый раз такое недоумение охватило мою ленту в ноябре 2016, когда Дональд Трамп выиграл президентские выборы в Америке. А до этого — в июле того же года, когда 51% англичан решил, что их стране пора выходить из Евросоюза. Многие из моих фейсбучных друзей буквально просили: «Отпишитесь нам в комментариях, если вы сами голосовали за Брексит (Трампа, консерваторов), или знаете кого-то, кто так проголосовал. Мы не знаем таких людей! Какая-то бессмыслица...».

Разобраться в бессмыслице помог документальный фильм Адама Кертиса «Гипер-

нормализация»⁷. В нем Кертис поставил себе задачу не просто объяснить хаос современного мира, но и выяснить, почему мы не понимаем происходящее: не имеем доступа к информации, чтобы понять. Примечательно, что в проблеме отсутствия этого доступа Кертис обвиняет не политиков и журналистов, а рядовых пользователей интернета. Упрощенный, удобный мир, который они построили вокруг себя, отсеивая нерелевантных людей и мнения, идущие вразрез их личному, привели к формированию информационного пузыря — однобокой версии реальности, где их окружают единомышленники. Сами понятия «правды» и «экспертности» здесь меняются. Если раньше они ассоциировались с объективностью и фактами, сегодня факты сами по себе ничего не значат. Значение имеет — кем и как рассказана та или иная история: это помогает сгладить у фактов неудобные углы. Например, человек не выглядит таким уж тираном, если сфотографировать его во время отдыха с семьей. Я не интересуюсь политикой, но обращаю внимание на смешной мем, где политика называют жуликом, — если я нашла его на странице у подруги Татьяны. Мы с Татьяной слушаем одну и ту же музыку, у нас похожие проблемы в семье (все это я узнаю из Татьянинных статусов на Facebook; возможно, я никогда не встречала ее в реальной жизни). У нас с Татьяной столько общего, что она легко становится моим «экспертом» в области политики. Если у меня нет мнения по какому-то поводу, я доверюсь мнению Татьяны. Это логично, потому что наше понимание нормального, желаемого, важного во всех других областях совпадает. Если нам нравятся одни и те же кроссовки, значит, мы на одной стороне — и голосовать будем одинаково. Татьяна рассуждает точно так же. Наконец, уверенность ежедневно подпитывается количеством клонов нашего стиля жизни и предпочтений в кроссовках в наших новостных лентах.

У меня, как и у нее, нет доступа к другому мнению; нет стимулов предположить, что кто-то вообще способен думать иначе. В нашей с ней ленте одни младенцы, дни рождения, мемы и коты — и это не вина плохих парней из Facebook. Таков эффект

фильтра релевантности. Теперь речь идет уже не о компьютерном алгоритме, а о логике человеческих рассуждений. Нашим ходом мыслей, отформатированным под соцсети, легко манипулировать. Это факт, который подтвержден результатами трех выборных кампаний. Дальше вопрос — что с этим делать? Мы можем, как журналист «Гардиан» Кэрл Кадвалард на конференции ТЭД, «обратиться лично к богам силиконовой долины»⁸. Перечислить всех поименно, напомнить об их оригинальной миссии «соединять людей» и призвать к ответственности: «благодаря их необдуманным действиям сама возможность проведения честных выборов теперь под вопросом»⁹. А можно для начала критически пересмотреть собственное отношение к информации и тому, как вы выбираете ее источники. В качестве эксперимента остановите подписку на Netflix, потратьте лишний час и найдите фильм, который не вписывается в ваше «как обычно»; посмотрите и обсудите его с Татьяной.

П.С.: «Как обычно» и парадокс свободы

Когда активирован фильтр релевантности, с ценностью свободы происходят интересные вещи. Философ Исая Берлин различает два определения свободы, которые успешно описывали ее понимание в разные периоды истории вплоть до наших дней: негативное и позитивное¹⁰. Негативная свобода — это *свобода от чего-либо*: например, от религиозных гонений, политических репрессий, притеснений на почве сексуальной ориентации. Позитивное определение свободы — *свобода на что-либо* — представлена в человеческих правах: праве на религию, политические взгляды, выбор ориентации. В позитивном значении, объясняет Берлин, свобода происходит из человеческого желания быть себе хозяином. «Я хочу, чтобы моя жизнь и решения зависели от меня, а не каких-либо внешних сил. Я хочу быть своим собственным инструментом.... субъектом, а не объектом. Я хочу, чтобы мною правили моя же рациональность и осознанность. ... Более всего, я хочу ощущать себя думаю-

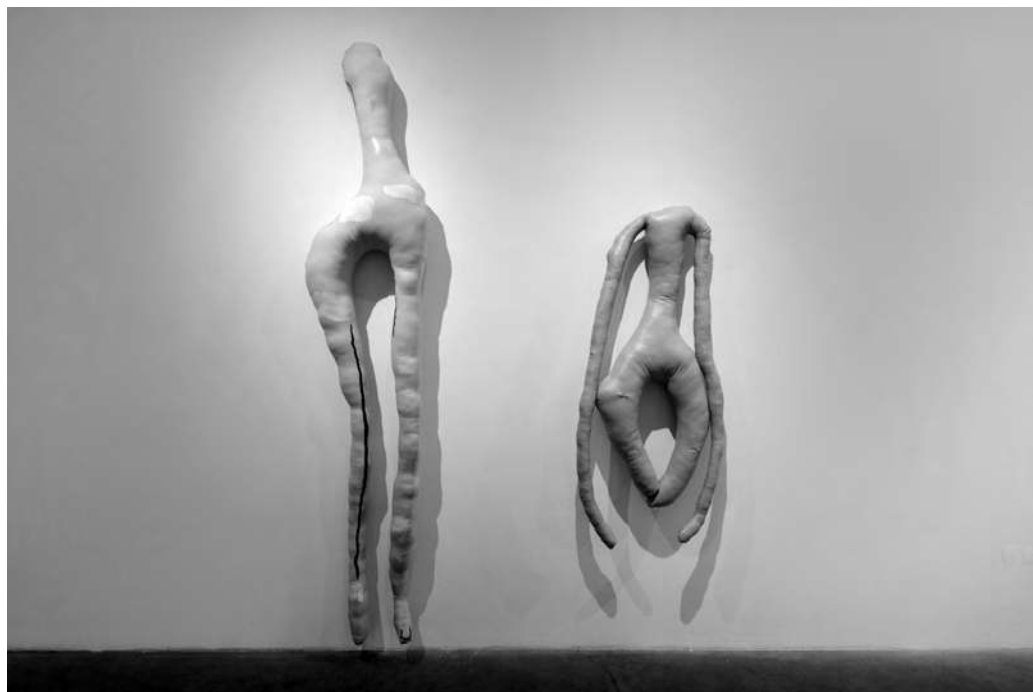


Изабель Елин «Ночь», 2017. Инсталляция. Предоставлено художником.

щим, желающим, действующим существом; тем, кто несет ответственность за собственный выбор — и способен объяснить каждый из них собственными идеями и целями»¹¹. Негативное значение свободы не отрицает принципов позитивного; оно меняет точку фокусировки. У позитивной свободы центральным элементом является сам человек (рассуждения идут о его рациональности); у негативной — это зона распространения контроля над свободами и правами, под которую он попадает. Источником ограничений в этом случае может быть как государство (в лице лидера, партии, системы законов), так и сам человек (мораль, общественный договор). Эти определения свободы могут быть взаимоисключающими (пример: автократия) — но это необязательно. В качестве примера негативной свободы, которая не превращается в автократию, Берлин приводит демократию: строй, в котором люди сознательно отказываются от части своих свобод (полной приватности или свободы

слова) во благо большинства, для поддержания безопасности и защиты каждого из нас от слов ненависти в наш адрес. Плодотворную уживчивость двух подходов Берлин объясняет, сравнивая вопросы, которые лежат в их основе. Позитивное определение свободы формируется при ответе на вопрос: Кто управляет мной? Кому я позволяю распоряжаться собственной свободой? Негативное определение заинтересовано в масштабе и глубине контроля над свободой, а не в ее ограничителе: *Насколько прочны и стабильны рамки контроля? В какие сферы жизни они заходят?* Берлин использовал два определения свободы для анализа специфических общественных формаций из прошлого; тех, в которых абсолютная ценность человеческой рациональности и *потребность* в свободе не ставилась под вопрос (притом, что само понятие «человек» могло быть весьма проблематичным). Поэтому его система имела смысл.

В современном обществе свобода — это симулякр; объект «лайк арта» мирового мас-



Изабель Елин «Ночь», 2017. Фрагмент инсталляции. Предоставлено художником.

штаба. Мы с пеной у рта, при каждом удобном случае, отстаиваем собственное право выбирать: голосовать, творить, делать по-своему. Практиковать осознанность; быть себе хозяином. Как Марк Цукерберг, отвечающий на вопросы Сената о полузаконных действиях Facebook¹², перед лицом всего мира и в прямом эфире мы готовы признавать собственные ошибки и провалы — брать за них ответственность и обещать все изменить к лучшему, публично. В то же время, делая выбор наедине с собой, когда никто не комментирует и не лайкает, мы выбираем отказ от свободы — делегируя выбор удобному и самостоятельному фильтру релевантности. Это парадокс, который не был предусмотрен Берлином. Это мутация человеческой рациональности, на которую стоит обратить внимание. Разобраться с новыми определениями свободы — пока еще осталось, что определять.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Информация с сайта <https://www.worldwidewebsize.com>.

² Информация с сайта <https://help.netflix.com/en/node/100639>.

³ Информация из отчета о прибыли в 2014 году компании Amazon.com Inc. с сайта Market Watch.

⁴ Roettgers J. Netflix Spends \$ 150 Million on Content Recommendations Every Year // Gigaom, October 9, 2014. Доступно по <https://gigaom.com/2014/10/09/netflix-spends-150-million-on-content-recommendations-every-year/>.

⁵ Colvin R. Everybody Likes "Like Art" // hyperallergic.com, March 1, 2017. Доступно по <https://hyperallergic.com/361596/everybody-likes-like-art/>.

⁶ Профиль в Instagram whos__who. Доступно по https://www.instagram.com/whos__who/?hl=en.

⁷ Curtis A. Hypernormalization, BBC documentary, 2016.

⁸ Cadwallard C. Facebook's role in Brexit — and the threat to democracy, TED talk, April 16, 2019. Доступно по https://www.ted.com/talks/carole_cadwalladr_facebook_s_role_in_brexit_and_the_threat_to_democracy/up-next?language=en.

⁹ Там же.

¹⁰ Berlin I. Two Concepts of Liberty, Oxford: The Clarendon Press, 1966.

¹¹ Там же. P. 131.

¹² Транскрипт речи Марка Цукерберга в Сенате США 10 Апреля 2019 // Washington Post, April 11, 2019. Доступно по <https://www.washingtonpost.com/news/the-switch/wp/2018/04/10/transcript-of-mark-zuckerbergs-senate-hearing/>.

Саша Бурханова-Хабазе

Родилась в 1989 году в г. Жагань, Польша. Основатель и куратор выставочного пространства Exposed Arts Projects в Лондоне, аспирант Университета имени Святой Марии, Лондон. Ее кураторские проекты выставлялись в Лондоне (176 Gallery, Hanmi Gallery, Display, GRAD), Цюрихе (Манифеста 11) и Москве (Российская академия искусств, ГЦСИ, Рабочий&Колхозница, галерея OSNOVA). Живет в Лондоне.



Михаил М. Войкин «Сожжение оружия», 1974. © Михаил М. Войкин, Центр открытия духоборов, Каслгар, Британская Колумбия, Канада. Предоставлено автором.

Николай Смирнов

Шаман, раскольник, некромант: религиозные либертариизм в России

Без царя в голове

В России массовое религиозное инакомыслие связывают прежде всего с *расколом*. В результате реформ Русской православной церкви, осуществленных во второй половине XVII века, часть населения «ушла в раскол», то есть не признала преобразований. Борьба проходила жестко: раскольники считали действующую власть воцарившимся антихристом, бежали за границу и в удаленные районы страны, а власть преследовала инакомыслящих, облагала дополнительными налогами, сжигала заживо целые селения.

После жесткого подавления открытых протестов элиты на какое-то время перестали обращать внимание на религиозное инакомыслие. А Екатерина II в рамках политики просвещенного абсолютизма решает прекратить всякие гонения на раскольников. Более того, в 1777 году она издает указ, который разрешает крестьянам записываться в купечество. Это привело к тому, что раскол, или *староверие* сыграло ключевую роль в формировании российского капитализма, который носил явные черты социализма¹. Как так вышло?

Староверы жили крестьянскими общинами. Многие процессы жизнедеятельности и ресурсы у них были обобществлены. В частности, общинный капитал назывался *общак*. Когда после 1777 года у крестьян появилась возможность стать купцами, то староверческие общины восприняли это как шанс обрести экономическую независимость внутри враждебного государства. Они вкладывали *общак* в предпринимательство, которым ру-

ководил управляющий. Государство считало его хозяином предприятия, но это было не так. Так раскол к середине XIX века стал корпорацией и привнес в российский капитализм этические принципы раскольничьей общины.

Государство к этому времени заподозрило «второе дно» у отечественного капитализма и в 1840-х годах провело ряд исследовательских экспедиций силами Министерства внутренних дел, а также финансировало несколько иностранных исследователей, в том числе барона Гасткгаузена, совершившего в 1843 году поездку по России и фактически открывшего крестьянскую общину. Он же одним из первых обратил внимание на *народную религию* и ее оттенки, в частности, на раскол, или староверие. Гасткгаузен разделил секты на три группы: 1) появившиеся до церковных реформ и происходившие, по его мнению, от гностиков; 2) раскольничьи толки XVII века, возникшие вследствие церковной реформы; 3) секты, сформировавшиеся в правление Петра I под влиянием западных религиозных течений (молокане, духоборцы)².

Результаты этих исследований шокировали российские элиты. Оказалось, что религиозные верования народа очень сильно отличаются от официального православия. Речь шла не просто о дореформенном православном обряде, но о гибридной вере, *народном православии*, которое включало в себя языческие элементы, а также общинные социальные идеалы. Правительство увидело, что народные верования опасно близки к западным социалистическим взглядам: всеобщее равен-

ство, коллективная собственность, неприятие государственной иерархии. Кроме того, стало ясно, что официальная статистика сильно занижает число староверов. На деле, как минимум четверть страны жила в расколе, то есть в той или иной степени оппозиционности к власти. Это повлекло за собой возобновление гонений.

Однако после того, как результаты правительственных экспедиций становятся публичными, в России возникает прогрессивная мода на раскол. Появляются исследователи, которые начинают акцентировать политическое устремление раскола. В частности, Афанасий Щапов отмечал, что «общность вражды раскольничьих сект к православному правительству и православной церкви связала всех вообще раскольников, несмотря на различие их толков, в одно братство»³. Щапов рассматривал староверческие сети как распределенную в пространстве оппозиционную религиозно-конфедеративную республику.

Главные российские революционеры-эмигранты того времени Александр Герцен, Николай Огарев и Михаил Бакунин делают ставку на религиозное инакомыслие. В 1862–1864 годах Герцен и Огарев издают в Лондоне приложение к газете «Колокол». Оно называется «Общее вече» и предназначено для народа, а именно для староверов. По поручению Герцена его сподвижник Василий Кельсиев исследует политический потенциал раскола и издает официальные российские документы по истории раскола в нескольких томах. Один из этих томов, посвященный секте скопцов, сохранился в личной библиотеке Карла Маркса с личными пометками и выписками основателя марксизма.

В 1860–1870-е годы в России сформировалось движение *народников*. Радикальная интеллигенция отправилась в провинцию, чтобы «будить народ» на борьбу с самодержавием. «Хождения в народ» не достигли своей основной цели, и в 1880-х наступает разочарование в расколе. И в авангарде революционной борьбы становятся марксисты. Теперь ставка делается на пролетариат, а не на религиозно инакомыслящих крестьян. Однако внутри марксистских организаций внимание к расколу сохранилось. Большевиков в начале XX века особенно интересовали секты, как наиболее радикальные сообщества. В партии

за эту работу отвечал Владимир Бонч-Бруевич. В 1900–1910-х годах он издавал «Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола». Для второго съезда РСДРП в 1903 году Бонч-Бруевич подготовил доклад «Раскол и сектантство в России». По итогам съезда была принята резолюция о необходимости социал-демократической работы в среде сектантства и напечатано 9 выпусков ежемесячного листка для сектантов «Рассвет».

Некоторые из большевиков в 1908–1910 годы увлеклись *богостроительством*. Анатолий Луначарский, Александр Богданов, Максим Горький и Владимир Базаров ставили своей целью синтезировать новую религию для пролетариата из социализма и народной веры. В 1909 году они организуют на острове Капри школу для рабочих. Деятельность школы и теоретические труды богостроителей вызвали неприятие Ленина, который подверг критике их желание создать «пролетарскую культуру» и «пролетарскую религию».

Во всей российской интеллектуальной элите в конце XIX века происходит всплеск интереса к оккультному, эзотерическому знанию и сектам⁴. Совершается духовная радикализация общества. Показательна общественная кампания по защите *духоборов*, которую возглавил Лев Толстой, в ней участвовали также анархист Петр Кропоткин, театральный режиссер Леопольд Сулержицкий, большевик Владимир Бонч-Бруевич. Наиболее радикальные части этой секты не признавали воинской повинности, частной собственности, тюрем, судов, церкви и прочих институтов государственной власти. В 1895 году группы духоборов в Закавказье совершили массовое антивоенное действие — сожжение оружия. Власть начала подвергать их жестоким репрессиям. В итоге в 1898 году около 8 тысяч духоборов эмигрировали в Канаду.

К этому времени обширное поле религиозного инакомыслия воспринимается уже более диверсифицированно. Понятно, что есть старообрядцы *поповцы* — довольно оппозиционно настроенные, но в то же время уже интегрированные в институты власти религиозные структуры. Но кроме них есть различные *беспоповские согласия*, у которых нет иерархии и легализованных институтов, и любая власть, включая поповское старо-



Терри Маклин «Сожжение оружия в 1895», 1977. ©Ларри А. Ивашен, Центр открытия духоборов, Каслгар, Британская Колумбия, Канада. Предоставлено автором.

обрядчество, считается властью антихриста. Беспоповские согласия очень разнообразны и постоянно трансформируются. Многие из них включают в себя элементы язычества и составляют гибридную народную веру, оппозиционную официальному православию как в религиозном, так и в социальном плане. Федор Достоевский в «Дневнике писателя» назвал эту веру *православием народа* или горизонтальной церковью и противопоставил ее иерархическому православию элит.

На основе ряда беспоповских согласий сформировались радикальные сообщества. Например, *странническое согласие* или секта бегунов, утверждающая отказ от всех гражданских повинностей и постоянного места жительства. Или мистическая секта *скопцов*, практикующая кастрацию и в то же время охотно использующая разнообразные новейшие технические изобретения. Их формирование явилось результатом того, что Чарльз Тейлор назвал *эффектом духовной сверхновой*. В ходе процессов секуляризации в Новое

Время происходил «галопирующий рост духовного плюрализма»⁵. Непрерывное мультиплицирование форм духовной жизни привело к тому, что центр духовной полноты с какого-то исторического момента мог быть помещен не в институты церковной иерархии, а в индивидуальное переживание человеком религиозного опыта. Большинство раскольников и сектантских сообществ разделяли апокалиптические взгляды и ожидали конца действующего мироустройства на грядущем Страшном Суде.

Однако народ в России сам по себе оказался неспособен к революции, несмотря на оппозиционность, широко распространенную в его среде. Орландо Файджес объясняет это тем, что масса крестьянского населения мыслила только на уровне общины (*Міра*), но не на общенациональном уровне⁶. Чарльз Тэйлор соглашается с ним: «в их политический репертуар просто не входили такого рода коллективные действия, осуществляемые на общенациональном уровне; они могли вооб-

разить лишь грандиозные восстания, подобные пугачевщине⁷, целью которых было не захватить центральную власть или свергнуть ее носителей, но лишь принудить правительство стать менее жестоким и притеснительным»⁸.

В консолидации и оформлении народной либертарности в общенациональные революционные события решающая роль принадлежала партии большевиков. Ее значимость вряд ли можно считать недооцененной последующей историографией. А вот анализ различных частей народного мировоззрения, которые сделали возможным революционный опыт, проводился гораздо реже. После первых исследователей второй половины XIX века мы можем упомянуть здесь советских ученых Кирилла Чистова и Александра Клибанова, которые занимались народной социальной утопией и религиозно-общественными движениями⁹. Исследователи в СССР неизменно подчеркивали политическую роль народного свободомыслия, отмечая внимание классиков марксизма-ленинизма к его революционному потенциалу. Так, они вспоминали симпатию Маркса и Ленина к мюнстерской коммуне, а также высказывание последнего, что «выступление политического протеста под религиозной оболочкой есть явление, свойственное всем народам, на известной стадии их развития»¹⁰.

В постсоветское время этим вопросом занялся Александр Пыжиков. Он выводил основания советского проекта из староверческой этики различных беспоповских согласий, то есть из мессианского радикализма народной веры. «Общинная психология с ее староверческой подоплекой стала той мощной силой, которая выдавила старые порядки... Рабоче-крестьянские массы поистине легли костями, чтобы не допустить возвращения дворянства и чиновничества (либерального или не очень), благословляемого РПЦ... Составляющими новой идеологии стали марксистская теория большевиков и общинно-коллективистская психология низов»¹¹. Заключение Пыжикова рифмуется с выводами советского диссидента и советолога Михаила Авгурского, который объяснял массовое участие евреев в Октябрьской революции тем, что среди них были распространены сектантские разновидности иудаизма и эсхатологический мессианский настрой¹².

В течение XX века процесс индивидуализации духовного опыта нарастал. В 1960-х годах он вступил в новую фазу, когда «широко распространяется установка на «идентичность», побуждающая людей искать собственный путь в жизни, находить индивидуальные способы личностной самореализации»¹³. Наступила эра экспрессивного индивидуализма. Ее приход совпал с демонтажом современных дисциплинарных обществ. В России он проходил в форме критики советского проекта и официального атеизма. В 1970-е годы в СССР появляется множество неформальных интеллектуальных сообществ, направленных на метафизические, религиозные и эзотерические поиски. Даже официальное и полуофициальное советское искусство того времени содержит заметную долю традиционалистской метафизики: достаточно вспомнить фильмы Андрея Тарковского или нео-традиционалистских писателей и художников-«деревенщиков». Диссидентские круги занимали более радикальную, а значит, часто и более религиозную позицию. Искусство советских нонконформистов было пропитано метафизическими поисками, которые они противопоставляли атеистическому официозу. Самые авангардные уходили в эзотерику и оккультизм, как, например, неформальный «Южинский кружок» в Москве 1970-х годов¹⁴.

Биргит Менцель емко обозначила позднесоветский взлет метафизики как *оккультное подполье*¹⁵, а Михаил Эпштейн назвал его *новым сектантством*. В своей работе¹⁶ Эпштейн описывает ряд сект в среде позднесоветской интеллигенции. Несмотря на то, что секты и труды их лидеров являются вымышленными, Эпштейн в гротескной форме довольно точно описывает интеллектуальный климат тех лет. Как пишет автор в предисловии, «любая российская идеология раньше или позже переходит в теологию... а любое общественное движение, если оно не сумело захватить власть, превращается в ересь и секту... сектантство — предреширенная России форма «выживания» мысли в условиях страшного давления на нее со стороны государства»¹⁷. Предъявляя читателю множество тоталитарных сектантских идеологий, автор хочет снять саму возможность тоталитарности. «Подходим к плюрализму не по-западному: через взаимную притирку и умеренность

разных точек зрения — а именно чрезмерностью каждой из них упразднением господство одной»¹⁸.

В 1980–1990-е годы с распадом СССР и снятием цензуры страну захлестнул вал духовного плюрализма. Чему также способствовал тот факт, что постмодернистские критически настроенные интеллектуалы, подобно Эпштейну или писателю Владимиру Сорокину, видели свою задачу в нагнетании духовного плюрализма до радикальных высот. Для них это было и средством демонтажа репрессивного советского строя, и гарантией плюрализма, и отражением особенностей русской культуры. Неподцензурные СМИ заполонили сведения об НЛО, пришельцах, различных целителях, экстрасенсах, сатанистах и прочей эзотерике. В целом это позволяет говорить исследователям о все еще происходящем в постсоветской России *окултном возрождении* (*occult revival*)¹⁹.

Новейшие случаи религиозного радикализма: от экзорцизма во имя народовольства до окултного либертарианства

В последние годы в России произошли несколько громких прецедентов религиозного инакомыслия. Они вызвали большой общественный резонанс, потому что в каждом из них экзотические религиозные взгляды были переплетены с политическими заявлениями и/или радикальными действиями. Но ярлык «ненормальности» их носителей, похоже, устраивает большинство: и власть, и общество. Последнее словно отказывается видеть в этих случаях эксцессы своих собственных проблем.

Рассмотрим случай лингвиста и кельтолога из Нижнего Новгорода Анатолия Москвина. В 2011 году полиция обнаружила в его квартире 29 ростовых кукол, в изготовлении которых использовались мумифицированные останки девочек в возрасте от 5 до 15 лет. Москвин оказался некромантом, вступавшим в контакт с духами погибших девочек, раскапывал могилы, мумифицировал останки и изготавливал на их основе куклы. Он утверждал, что проникал с помощью этих духов в потусторонние миры. Также он хотел воскресить детей в будущем, когда наука овладеет соответствующими технологиями.

Анализ верований Москвина показывает, что он синтезировал интегральное язычество с гностическим люциферианством. Москвин с детства вступал в контакты с духами мертвых. Позже, изучая различные языческие традиции, в частности, кельтов, якутов и марийцев, он усвоил их отношение к загробному миру. А именно: с потусторонним миром можно вступать в контакт с помощью духов и магических кукол, в которые духи вселяются. Для верности можно поместить в куклу что-то связанное с оригинальным носителем, — например, прядь волос. Таким образом, объекты, найденные в его квартире полицией, это не трупы и не мумии, но магические куклы. Подобно тому, как у каждого шамана есть целый набор магических кукол — его главный инструмент для путешествия между мирами.

Но кроме интегрального язычества и соответствующей магии Москвин придерживался люциферианства. Это мировоззрение довольно широко распространено в современном мире. Все его вариации провозглашают три ценности: свободу, знание и власть. В пределе это свобода от бремени материи, все запретные знания и власть над собой как высшая форма власти. Люцифер («приносящий свет») — христианский аналог Прометея: оба они хотели принести людям знание, а значит, могущество, но были прокляты за это богами/Богом. Люциферианство Москвина носило гностический, окултный характер. Он стремился к знанию, главным образом связанному с духами мертвых. Именно люциферианство обещает перспективу воскрешения. Москвин неоднократно говорил, что сильно жалел безвременно погибших девочек. Для него они были не мертвыми, а живыми, так как он слышал их неупокоенные души. Москвин обвинял родственников погибших, что они бросили своих мертвых, выкинули их на кладбище, как на свалку, а теперь предъявляют претензии к нему, который подобрал то, что другим не нужно. Веря в то, что наука вскоре овладеет методами клонирования (а значит, и воскрешения), некромант постарался максимально сохранить тела девочек с помощью мумификации для будущего воскрешения.

Генеалогия его духовных поисков уходит в советское время. В работе «Крест без распятого» Москвин вспоминает о запрете на изучение свастики и об ответном интересе к ней



Александр Габышев. Шаман-воин © sakhaday.ru. Предоставлено автором.

у интеллектуалов в 1970–1990-е: «запретный плод сладок», «то время ушло, хочется думать, навсегда, и у нас больше нет закрытых для обсуждения тем»²⁰. Настроение в высшей степени характерное для оккультного подполья: маргинальные знания были предметом страстного поиска *интересующихся*. За ними нужно было ездить в центральные библиотеки, тратить много времени на их получение, как и на обмен такими знаниями с другими *знающими*.

Москвин являет собой религиозного/духовного либертария правого индивидуалистического толка. Индивидуум утверждает свое право обладать любым знанием, не считаясь с общественными и моральными запретами. Это либертарианство фаустианского или люциферианского типа. Можно назвать его магическим, или *оккультным либертарианством*. Оно следует давним традициям. Кроме того, путь Москвина вписывается в традицию метафизических поисков советской интеллигенции и является отражением расцвета эзотерики, который произошел в постсоветском обществе. Однако это общество отказало Москвину в понимании. Ис-

пользуя ярлык патологии, уже 7 лет оно применяет к нему принудительное психиатрическое лечение, подвергая некроманта расчеловечиванию дисциплинарными методами из современного арсенала. Общество и власть утверждают в его отношении эпистемологический разрыв, демонстрируя тем самым неспособность к самоанализу.

Другой пример — самосожжение удмуртского неоязычника, ученого и общественного активиста Альберта Разина перед зданием парламента Удмуртской Республики в сентябре 2019 года. Удмурты вошли в состав Московского царства при Иване Грозном в результате завоевательных походов последнего. Будучи язычниками, удмурты, как и другие народы, подвергались в Российской империи насильственной христианизации, но при этом сохранили достаточно сильные языческие традиции.

Этнические и неоязыческие возрождения происходили у многих народов России в позднесоветское и постсоветское время с деструкцией дисциплинарного советского атеизма. Распад СССР сработал аналогично распаду Российской империи в 1917 году, то есть

как уничтожение *тюрьмы народов*. Например, первые три съезда удмуртского (вотского) народа состоялись в 1918–1919 годах, а четвертый прошел уже в 1991 году. На этом съезде была учреждена национально-культурная организация «Удмурт Кенеш». Одним из ее лидеров был Альберт Разин — известный и уважаемый в Удмуртии человек. Он призывал соотечественников вернуться к истокам своей языческой религии, называл себя шаманом древней традиции туно, реконструировал удмуртские языческие обряды и сам их проводил.

Но что же толкнуло Разина на самосожжение? В 2018 году в России был принят закон о добровольном изучении национальных языков, ранее бывшее обязательным. Это вызвало активный протест Разина, который увидел в законе возрождение «сталинской политики русификации». 10 сентября 2019, стоя в одиночном пикете перед зданием парламента Удмуртской Республики, Альберт Разин совершил самосожжение. На одном из его плакатов была фраза: «И если завтра мой язык исчезнет, то я готов сегодня умереть!», на втором — «Есть ли у меня Отечество?»

Согласно языческим верованиям такое самосожжение является ритуальным и называется *типшар*. Этот обычай был довольно распространен среди языческих народов Среднего Поволжья (чуваши, мордва, удмурты, черемисы) и являлся доказательством собственной правоты, личным приговором над моралью преступника, не желающего нести ответственности за свои поступки, а также способом его наказания. Ведь душа того, кто погиб преждевременной насильственной смертью, не может найти себе успокоения и насылает всевозможные беды на живых. Поэтому устроить *типшар* на дворе своего врага значит обречь его на преследование своим мстительным духом. Правосудие достигается дорогой ценой: совершивший *типшар* лишает свою душу успокоения. Это крайняя мера, к которой прибегали бесправные и униженные перед лицом гораздо более сильного противника.

Согласно традиционалистскому сознанию современные репрессии наполнили мир беспокойными духами, и он стал похож на фильм ужасов. Это ярко проявилось в постперестроечном расцвете якутского хоррора, кото-

рый на волне этнического возрождения совпал с публичной реставрацией шаманских верований. Как говорится в фильме 1996 года «Сэттээх сир», «это земля, лишенная традиции, НКВД отобрало у шамана бубен». Герои фильма приезжают в опустевшую в ходе советизации якутскую деревню. Однако жить им здесь тяжело, потому что пространство наполнено разъяренными на своих потомков духами. Искупление не будет простым: зловерные, созданные человеческим злом и ошибками духи так просто не уходят. В широком смысле, ужас — это изгнанные из общества люди и идеи. А страшные мертвецы и куклы — это те, кого наше общество уничтожило, в том числе, в своих цивилизаторских усилиях. Поэтому Крис Дюма говорит о латентной некрофилии общества зрелого модерна²¹. Эту проблему пытаются решить постколониальные идеологии, вызывая к реабилитации верований, угнетенных эпохой модерна. Именно этот дисбаланс хотят устранить деятели различных этнических возрождений, подобные Альберту Разину. Это религиозные либертариизмы, которые действуют на этническом, национальном уровне. Они говорят от лица национально-этнических общностей и вызывают к освобождению собственных культур и верований.

Третий пример — поход якутского шамана Александра Габышева на Кремль. В августе 2019 он отправился пешком из столицы Якутии, находящейся на Северо-востоке Сибири, в Москву, чтобы изгнать из Кремля «могучего демона». После этого в России, наконец, установится народовластие. Себя Габышев считает шаманом-воином, который получил задание от Бога. Он исповедует *двоеверие*, или народное христианство: верит одновременно и в Иисуса Христа, и в многочисленных духов традиционных анимистических религий. Такая религиозная гибридизация довольно типична для Сибири.

Габышев планировал подойти к Москве весной 2021 года с большим отрядом, который будет собираться, как снежный ком, по ходу движения: ведь, по словам шамана, за ним «стоит вся страна». В столице Забайкальского края Чите он выступил на оппозиционном митинге. А к столице Бурятии Улан-Удэ шаман подошел уже с группой спутников в несколько десятков человек. Здесь его приход

спровоцировал довольно заметные оппозиционные волнения.

В Бурятии у ходоков начались проблемы: против Габышева выступили «официальные» бурятские шаманы из общины «Тэнгэри», назвав его самозванцем. Также ГИБДД конфисковала у отряда машину, подаренную сочувствующими. Наконец, 19 сентября на границе между Бурятией и Иркутской областью шаман бежд арестован и увезен в Якутск. В столице Якутии в отношении Габышева возбудили уголовное дело о публичных призывах к экстремистской деятельности (часть 1 статьи 280 УК РФ). Также на основании амбулаторного освидетельствования было вынесено заключение о его «невменяемости». Дело об экстремизме, а также положительное заключение экспертизы позволяют осуществлять двойное давление. Ведь согласно российскому законодательству, если у человека есть диагноз о психической невменяемости, в любой момент прокурор может инициировать принудительную госпитализацию в психиатрическую клинику. А дальше в дело вступает карательная психиатрия — инструмент подавления инакомыслия, хорошо известный советским диссидентам.

Александр Габышев говорит не от лица якутов, но пытается осуществить либертарный акт на всероссийском уровне. Это происходит потому, что религиозность/духовность сегодня приобретает все более синкретичный характер, который можно описать как постсекулярный. В России этот процесс имеет свою специфику: постсоветская духовность наследует государственному советскому атеизму в его универсалистских устремлениях, то есть является постатеистической. Согласно автору этого термина Михали Эпштейну, тот, кто обретает веру после пустыни атеизма, скорее всего, обретает не веру какой-то конкретной деноминации, но веру вообще как антитезу неверию²².

Другая российская особенность — это временный расцвет неоязычества. Для постсоветской религиозной эмансипации язычество является одним из самых очевидных кандидатов как одно из самых угнетенных верований: оно подвергалось репрессиям и в Российской Империи, и в СССР. Однако латентно Россия всегда была гораздо более гибридной, чем это выглядело официально. С одной

стороны, народная вера во все времена была неоднородной и содержала языческие компоненты. С другой, советский марксизм симпатизировал языческому анимизму в его отношении к материальности мира и одухотворенности материи. «Возрождение всего этого комплекса первобытных религий было одним из естественных последствий коммунистического строительства»²³. В этом смысле универсалистские неоязыческие верования в России являются постатеистическими «в квадрате».

Верования и Габышева, и Москвина, и Разина являются по преимуществу неоязыческими. Однако все они гибридные и синкретичны, потому что сформированы в эпоху экспрессивного индивидуализма. Их религиозность/духовность — это результат их разнородных внутренних поисков, озарений, постижений, опытов. Сегодня характер религиозности все больше смещается от принадлежности общности единомышленников к индивидуальному духовному пути. Как говорит Чарльз Тейлор, «многие вовлекаются в сочинение своего собственного личного мировоззрения посредством своего рода «бриколажа»²⁴.

Эти индивидуальные случаи религиозного радикализма являются сложносоставными, а потому трудно поддаются пониманию и с готовностью списываются на «ненормальность». Важной характеристикой этой сложной религиозности в трех приведенных примерах является *либертарность*. То есть радикальная религиозность здесь служит освободительной задачей. В случае Александра Габышева мы имеем дело с либертарным социализмом, который призывает к народовластию и коллективному действию и имеет целью свержение государственной иерархии. В случае Разина — это этническое освобождение, сформулированное в националистических терминах. Москвин синтезирует очень индивидуалистическую версию оккультного либертарианства. Политические и жизненные задачи этих людей очень разные. Однако все они выработали некоторую гибридную и радикальную религиозность, которая несет мощный либертарный посыл.

В эру экспрессивного индивидуализма религиозность/духовность приобретает невиданный ранее синкретизм. Однако это не должно выступать причиной того, чтобы спи-

сывать ее эксцессы на ненормальность, утверждая тем самым эпистемологический разрыв и поддерживая неспособность общества к самопониманию. Напротив, все эти случаи есть эксцессивные проявления магистральных процессов в сфере религиозного/духовного. Кроме того, они вписываются в важную традицию, которая связывает религиозное инакомыслие с поиском политических альтернатив. Понимание этих обстоятельств призвано смещать восприятие эксцессов религиозной либертарности от стигмат патологии в сторону аналитического, герменевтического и прагматического подходов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В этом выводе мы опираемся прежде всего на фундаментальный труд историка Александра Пыжикова. Пыжиков А. Грани русского раскола. Тайная роль старообрядчества от 17 века до 17 года. М.: Концептуал, 2018.

² Гакстгаузен А. Исследования внутренних отношений народной жизни и в особенности сельских учреждений в России. Т. 1. М.: 1870. С. 72.

³ Щапов А. Русский раскол старообрядчества, рассматриваемый в связи с внутренним состоянием русской церкви и гражданственности в XVII веке и первой половине XVIII века. Казань: 1859. С. 212. Цитируется по Пыжиков А. Грани русского раскола. С. 31.

⁴ Подробней смотри Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М.: НЛО, 1998.

⁵ Тэйлор Ч. Секулярный век. М.: ББИ, 2017. С. 382.

⁶ Fies O. A People's Tragedy. London: Penguin, 1997. PP. 98–101, 518–519.

⁷ Восстание Пугачева — крестьянская война 1773–1775. Масштабное восстание казаков, крестьян и народов России против самодержавия. Участвовало несколько сотен тысяч человек, большинство — из раскольниковской среды.

⁸ Тэйлор Ч. Секулярный век. М.: ББИ, 2017. С. 259.

⁹ Клибанов А. История религиозного сектантства в России 60-е гг. XIX в.–1917. М.: Наука, 1965. Чистов К. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XVIII вв. М.: 1967.

¹⁰ Ленин В. Полн. собр. соч., Т. 4. С. 228. Цит. по Клибанов А. История религиозного сектантства в России 60-е гг. XIX в.–1917. С. 4.

¹¹ Пыжиков А. Корни сталинского большевизма. М.: Аргументы Недели, 2018. С. 530–531.

¹² Агурский М. Идеология национал-большевизма. Paris: YMCA-PRESS, 1980. С. 322.

¹³ Тэйлор Ч. Секулярный век. С. 381.

¹⁴ Неформальный литературный и оккультный клуб, который собирался у писателя Юрия Мамлеева в Южинском переулке. После высылки из страны Мамлеева в 1974 продолжил свое существование до 1990-х годов. Известные участники: Юрий Мамлеев, Евгений Головин, Александр Дугин, Гейдар Джемаль, Игорь Дудинский.

¹⁵ Menzel B., Hagemester M., Rosenthal B. G., eds. The New Age of Russia. Occult and Esoteric Dimensions // Studies on Language and Culture in Central and Eastern Europe. Edited by Christian Vo, Volume 17. Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012.

¹⁶ Эпштейн М. Новое сектантство: типы религиозно-философских умонастроений в России. 1970–1980-е годы. Холиоке (Массачусетс): Нью Инглэнд Пабблишинг Ко., 1993. Англ. издание: Epstein M. Cries in the New Wilderness: From the Files of the Moscow Institute of Atheism. Trans. and intr. by Eve Adler. Philadelphia: Paul Dry Books, 2002, 236 pp.

¹⁷ Эпштейн М. Доступно по <https://kph.ffon.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/epstein/02/ns.predis.html>.

¹⁸ Там же

¹⁹ Menzel B. The Occult Revival in Russia Today and Its Impact on Literature // The Harriman Review, volume 16, number 1 (Spring 2007). P. 1–14.

²⁰ Москвин А. Крест без распятого // Уилсон Т. История свастики, Нижний Новгород: Книги, 2008. С. 360, 362.

²¹ Dumas C. Horror and Psychoanalysis. An Introductory Primer // A Companion to the Horror Film. Chichester, 2014. P. 21–37.

²² Эпштейн М. Религия после атеизма. Новые возможности теологии. М.: АСТ-пресс, 2013.

²³ Там же. С. 19.

²⁴ Тэйлор Ч. Секулярный век. С. 636.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Художник, куратор, географ и исследователь.

Предмет его теоретических интересов —

пространственные практики и репрезентации

пространства в искусстве, науке,

художественных институциях и в повседневности.

Живет в Москве.



Гюстав Курбе «Встреча», 1854.

Георгий Литичевский

Вечный Жид между клише и условностью

Афины и Спарта

Одним из самых устрашающих пунктов советской школьной программы была статья Ленина «Партийная организация и партийная литература». Ее грозное предупреждение — нельзя жить в обществе и быть свободным от общества — должно было в самом нежном возрасте не дать взойти росткам надежды на свободное и самодостаточное искусство. Хотя, конечно, именно она же и будила в иных непослушных сердцах юношеские противоречивые мечты об искусстве для искусства как о самой сладкой, ибо запретной, утопии.

Юрий Альберт, чьи взгляды на искусство далеко не ленинские и давно уже не подростковые, в своей речи в связи с получением премии Кандинского утверждал, что современное искусство с трудом приживается в полудемократическом обществе. По сути, в смягченной форме отстаивалась идея того, что свободное искусство без демократии в социуме невозможно. Так самые разные точки зрения, основанные на диаметрально противоположных ценностных предпочтениях, могут совпадать в признании приоритета общественного устройства для судеб искусства.

Конечно, идеи демократии и свободы вышли вовсе не из сферы искусства и возникли задолго до возникновения идеи свободного искусства. Демократия и свобода ассоциировались уже в политической теории Аристотеля. Но в исторической практике даже в те далекие времена к риторике свободы прибегали самые разные политические силы. Консервативная Спарта представляла себя именно борцом за свободу всех греческих городов против гегемонии демократических Афин. Афины, в свою очередь, по свидетельству Фукидида, могли откровенно называть свои отношения с союзниками тиранией, без всякого смущения апеллируя к праву сильного. Сам же

Фукидид позволяет себе различать свободу подлинную и показную (Hist., VIII, 64: в оригинале два разных слова — *eleutheria* и *eunomia*, но контекстуально русский перевод Стратоновского обоих слов как «свобода» вполне оправдан), и какой бы смысл ни вкладывался в это различие, он уже в ту давнюю эпоху создавал прецедент сомнения и скепсиса в отношении риторик свободы. Что же касается свободы как общественного феномена, то во времена Фукидида это была не столько норма, сколько привилегия очень часто меньшинства, без твердых гарантий и с постоянным риском ее утраты.

Должно было пройти не меньше двух тысяч лет, прежде чем рядом со словом «свобода» поставили слово «равенство». Это происходит уже в эпоху становления новоевропейских демократий. Тогда же возникает и представление о свободном искусстве. Семь свободных искусств были на самом деле не искусствами, а предметами или дисциплинами, достойными воспитания и образования свободного человека. Искусство само по себе рассматривалось хотя и как ремесло, но все-таки тоже привилегированное. Престиж его упал в Средние века и снова поднялся в эпохи Возрождения и Просвещения. Однако вплоть до эпохи романтизма искусство оставалось своего рода атрибутом свободы. С ускорением же динамики противостояния новой демократии и старого абсолютизма, а потом и при авторитарных или тоталитарных режимах, искусство стало одним из факторов освободительных процессов.

Осознание освободительного потенциала искусства приводит к возникновению представлений о его автономии, об эстетической свободе, столь же важной, как свобода политическая или социальная. Этой автономии присущи универсальные свойства, но допустимы



«Странствующий Еврей», 1826–1830. Гравер Франсуа Жоржин. Франция.

и локальные особенности. Для изучения степени такой допустимости обширный материал предоставляет советское и постсоветское искусство с его уникальным опытом художественной активности в условиях гипертрофированного государственного регулирования — то откровенно враждебного, то относительно лояльного. Богатая коллекция художников-нонконформистов хранится сейчас в Третьяковской галерее. Большая часть ее была показана осенью и зимой 2019–2020 гг. в музее MO.CO. во французском Монпелье.

Париж

Путь из Москвы в Монпелье наземным транспортом лежит через Париж, где всегда имеет смысл задержаться, в том числе и ради музеев и выставок. В Музее Люксембургского дворца в этот период был представлен «Золотой век английской живописи». Первые залы посвящены Гейнсборо и Рейнолдсу — двум великим соперникам, но и собратьям по реше-

нию схожих эстетических задач, предполагавших обретение равновесия между вкусовыми запросами высокостатусных заказчиков и живописными требованиями если не вполне независимого, то уверенного в своей компетенции художника. В залах их последователей и продолжателей этот эстетический баланс сохраняется уже с переменным успехом, постепенно нарушается и сменяется неким эстетическим смятением. В завершении выставки работы Блейка, Фюсли и Тернера знаменуют начало новых, небывало раскрепощенных поисков в области формы и образности.

К каким результатам приводят эти поиски спустя столетие, можно познакомиться на другом берегу Сены, в Центре Помпиду на выставке Фрэнсиса Бэкона. Выставка, не являясь полной ретроспективой — экспозицию составили лишь работы последних десятилетий, — показывает художника, тем не менее, во всем многообразии, представляя его не только как живописца, но и как читателя. Это заявлено и в названии выставки — «Bacon en toutes lettres» (Бэкон во всей «буквальности», или во всей «литературности») — и подкреплено необычным решением экспозиции. Залы с картинами перемежаются с полутемными помещениями, в каждом из которых выставлено по одной книге (всего шесть авторов — Эсхил, Ницше, Лейрис, Конрад, Элиот, Батай), обнаруженных в мастерской художника. Слушая фонограмму голоса чтеца, озвучивающего текст книги, посетитель выставки имеет возможность медитации по поводу связи творчества Бэкона с тем или иным писателем. Оправдан ли на самом деле такой текстоцентризм в отношении английского последователя (по его собственному признанию) Пикассо? Так или иначе, его живопись вдохновила на создание множества текстов, причем не только вступительных статей к альбомам, но и книг-монографий. Самая известная из них — книга Делеза «Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения»¹. Для французского философа феномен Бэкона состоит вовсе не в визуализации чужих словесных конструкторов. Скорее — это нечто совершенно противоположное иллюстрации каких-то умозрительных построений. В ходе реконструкции пластической логики Бэкона Делез прибегает к помощи не тривиальных концептов — мясо, атлетизм, прогулка, вибрация, крик, истерия. Сверхза-

дача художника — это выявление формы через деформацию, *высвобождение* Фигуры из нормативной фигуративности. Путь художника пролегает между Сциллой и Харибдой — вездесущими клише массовой образности и искушениями элитарных кодов (условностей) абстрактного искусства.

В соседних залах Центра Помпиду проходила выставка Кристиана Болтански. Вряд ли к ней применимы упомянутые концепты Делеза. Впрочем, крик и истерия присутствуют в раннем видео, на котором художник изрыгает и выкашливает из себя потоки, окрашенные в разные яркие цвета. Истерия и страхи, а также попытка избавления от них при помощи юмора — в световых инсталляциях с вращающимися гротескными фигурками. Пытаясь освободиться от невыносимости своего Я, ограниченного и конечного, художник обращается к фатальным проблемам всечеловеческого Я, приглашая зрителя то ли войти в самого себя, то ли выйти из себя, пройдя сквозь Лицо-занавеску и ступить в зону классических инсталляций с лицами, лампочками, мрачными ящиками-архивами и тревожным Архивом звуков сердцебиений. Сочетание внешне монотонной лаконичности с загнанной внутрь экспрессией (Болтански в многочисленных интервью называет себя то экспрессионистским минималистом, то минималистическим экспрессионистом) создает почти невыносимое напряжение. Но в последних залах — с двумя видеоинсталляциями, приглашающими к созерцанию зарослей дрожащего тростника и колокольчиков на тонких жердочках, воткнутых где-то в далекой пустыне в Латинской Америке, — наступает почти катарсис.

Монпелье

И вот поезд прибывает в Монпелье, где в центре МО.СО. (Montpellier Contemporain) проходит выставка «Нонконформисты». На трех этажах старинного особняка с частично сохранившимися интерьерами, но в значительной мере перестроенном и прекрасно приспособленном для современных выставок, представлена коллекция Отдела новейших течений ГТГ. При этом далеко не всех авторов и течений, имеющих в собрании музея, но только тех, которые попали туда, благодаря собирательской деятельности Андрея Ерофеева. Это

130 работ примерно пятидесяти художников (от Юло Соостера до Ирины Кориной), что дает весьма обширное представление о целых поколениях и течениях в советском постсталинском и раннем постсоветском искусстве (1953–2004). Тем не менее, коллекция не претендует на исчерпывающую картину развития искусства в СССР и в России в этот период. Сам Ерофеев признает, что многих значимых имен в его списке нет. Выбор искусствоведа-коллекционера определялся теми художниками и художественными движениями в неофициальном искусстве, которые ориентировались не столько на традиции русского до- и раннесоветского авангарда, сколько на актуальные тенденции в мировом современном искусстве. Если оставаться в рамках дискурса свободы, творческая свобода рассматривалась здесь не столько как упорство и сопротивление, сколько как поиск и эксперимент.

МО.СО. — это институция, которая маркирует себя как Дворец коллекций (Hotel des collections), то есть как исследовательско-выставочный центр, ориентированный на репрезентацию художественных коллекций, прежде всего отмеченных личностным и индивидуальным подходом к их формированию. Знаменательно, что она возникла именно в Монпелье — центре средневековой медицины и торговли, где находится один из старейших университетов, в городе с богатой и противоречивой историей, где все смеша-



«Истинный портрет Вечного Жида», 1820. Гравер Луи Аллабр. Франция. Фрагмент «Горожане, беседующие с Вечным Жидом».

лось — еретики-альбигойцы, король, гугеноты, еврейские купцы. Здесь исторический центр сохранил средневековую планировку, и на его узких улицах южная готика соседствует с барочными фасадами, а в десяти минутах ходьбы от старого города раскинулись проспекты и площади района Антигон с его немыслимой постмодернистской гигантоманией. В этом городе есть памятник Ленину и два памятника Жану Жоресу. Здесь же и давняя традиция частных, не королевских и не государственных, коллекций искусства. Главный художественный музей города — Музей Фабра. Ксавье Фабр — художник, писавший картины в классицистическом стиле. Благодаря великосветским друзьям и любовным связям, он невероятно поднял свой социальный статус, разбогател, был принят высшим обществом, что и позволило ему создать большую коллекцию, на основе которой возник музей его имени. Затем добавились и другие коллекции, и теперь это своего рода окситанский Лувр с множеством шедевров: от мастеров Возрождения до масштабных работ Хартунга и Сулажа.

Значительный блок музея Фабра включает в себя коллекцию другого знаменитого коллекционера из Монпелье — Альфреда Брюйа. Знаменитого прежде всего своим покровительством Гюставу Курбе и дружбой с ним. В этой коллекции многие замечательные художники XIX столетия и, разумеется, Курбе, представленный, среди прочего, и некоторыми из самых известных его полотен.

Встреча

Жемчужиной музейного собрания является картина Курбе «Встреча», на которой он изобразил себя, идущего пешком по дороге в Монпелье, и вышедших ему навстречу Брюйа и его слугу. Картина, признанная сейчас классикой живописи позапрошлого века, в свое время была воспринята как скандальный выпад против всех норм живописи, вызвала ожесточенную критику, град насмешек и множество пародий-карикатур. Картину издевательски перекрестили в «Здравствуйте, господин Курбе», но уже спустя сто лет смысл издеательства был утрачен, и пародийное название стало использоваться наравне с авторским, а зачастую и вместо него.

Любопытно, что картина Курбе не только дала повод для тиражной карикатурной графики, но и сама, как показывают иконографические исследования, имела прототип если не в карикатуре, то в народном лубке. Речь идет о популярном лубочном мотиве — «Горожане, беседующие с Вечным Жидом» (*Les bourgeois de la ville parlant au Juif errant*)². На европейских языках подчеркивается странничество или скитальчество этого вечного персонажа народных легенд — *Wondering Jew*, *le Juif errant* (странствующий еврей). Обращение к фигуре вечного странника-изгоя могло быть подсказано и романом Эжена Сю, и песнями Беранже и Пьера Дюпона, друга Курбе и тоже поэта-песенника. Так или иначе, композиция народной картинки проецируется на совершенно реальную ситуацию. Художник представляет себя в виде такого странника, и именно странствия и скитания он предъясняет как метафору свободного художественного творчества.

Можно усомниться, действительно ли остракизм и бездомность столь родственны творческому акту, ведь позиция скитальца чревата возможностью как свободного перемещения в пространстве, так и утратой свободы, как это случилось, например, с Платоном во время одного из его путешествий. Но изгнанничество может и в самом деле быть сильной мотивацией творчества. Возможно, именно изгнание как наказание за провал военной операции послужило для Фукидида мощным стимулом для написания *Истории Пелопоннесской войны*. Бывший военачальник был вынужден стать дотошным историком, чтобы оправдаться если не перед судьями, то хотя бы перед читателями его яркой и драматической прозы. И не зря в этой книге, в которой столь остро обсуждаются вопросы политической и индивидуальной свободы, в то же время так много уделяется внимания судьбам прославленных изгнанников — Фемистокла, Павсания, Алкивиада.

Курбе в 1854 году — еще бродяга-оптимист. Он пока не знает о грядущих преследованиях после Парижской Коммуны, о бегстве в Швейцарию, но нам-то его судьба известна. Однако, невзирая на все плюсы и минусы своего жребия, в картине «Встреча» художник, несомненно, поднимает планку своего социального статуса. Он ставит себя, странствующим

щего живописца, на один уровень с сильными мира сего, в том числе, и мира искусства. Но при этом, в отличие от того же Фабра, он не пытается представить себя аристократом, пусть даже аристократом духа. И он сам, и его меценат оказываются на одном уровне, встречаясь не в вестибюле дворца, не в мастерской художника, удостоенного благосклонного визита, но на пыльной дороге, которая может быть метафорой общего художественного процесса, воспроизводимого как странствие или приключение.

Подлинны свобода и равенство, рассматриваемые в перспективе странничества, чреватые как радостью открытий, так и тревогой преследований, чужды иерархии *выше-* и *нижестоящих* членов сообщества. Картина Курбе — вовсе не обязательно возвеличивание гения-одиночки. Если угодно, коллекционеру, представленному на картине с симпатией и сочувствием, тоже предлагается вступить на тропу скитаний, прежде всего, скитаний выбора, с нарушением общепринятых правил и риском заблудиться, но и возможностью совершить блестящие находки — а это и есть собирательство как свободное творчество. Собственно говоря, Андрей Ерофеев, чья коллекция не раз бывала предметом споров и всевозможных обвинений, тоже может быть определен как коллекционер-странник.

В современном мире или даже мирах искусства художники-авторы уже давно не самые главные. В системе искусства несчетное количество самых разных типов участия от всевозможных экспертов, агентов до простых зрителей. Это уже трюизм, как и то, что «каждый человек художник». А это значит, что каждый, кто прикоснулся к этой наэлектризованной сфере, кто пришел не просто поглазеть, развлечься, позэкспонировать, поторговать, а принял правила игры, называемой «творческий акт», тоже вступил на тропу странничества. Уже само восприятие художественного объекта требует соучастия, соавторства, а следовательно, готовности отправиться в бесконечные блуждания. Если же пространство пути не просматривается, придется мучительно покорчиться подобно бэконовской фигуре, пытающейся выбраться из тесноты монохромной плоскости. Наградой за эти мучительные корчи, возможно, будет нежный пустынный перезвон колокольчиков Болтански.

Когда говорят о дилемме свободы, обычно имеют в виду дилемму свободы и безопасности. Но еще более глубока внутренняя дилемма свободы. С одной стороны, невозможно быть по-настоящему свободным, не признавая свободу других, свободу всех. С другой, свобода возникает однажды из несвободы и подчинения, из разделения на свободных и властных («воля» и «власть» — один корень) и на угнетенных и зависимых. И в дальнейшем это фатальное соседство носителей свободы с покорными и послушными группами сохраняется. Даже когда, предположим, все человечество объединится в сообщество свободных и равных, оно все равно продолжит покорять и угнетать природу, рассматривая ее как свой ресурс, и такое положение дел будет отравлять ядом несвободы самую идеальную гуманистическую утопию.

Искусство в своих лучших образцах ищет альтернативную утопию, утопию свободы без угнетения, бесстрашно обрекая себя на участь скитальца. При этом, и надо надеяться, не так уж редко, оно трезво отдает себе отчет, что речь идет всего лишь о *возможности* постановки вопроса о *возможной* альтернативе. Не более того. Но и не менее.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб, 2011. На актуальность вышедшей в 1982 году книги Делеза в условиях глобальной системы искусства, когда сопротивление засилью арт-менеджмента и институциям нуждается в серьезном рассмотрении внутренней комплексности творческой активности, указывается, например, в статье *Art & Language and Baldwin T. Deleuze's Bacon // Radical Philosophy*, 123 (January/February 2004). P. 29–40.

² Nochlin L. *Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wondering Jew // Art Bulletin* vol. 49, No 3. P. 209–222.

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.



К юбилею Вильнюсского университета. Сграффито в вестибюле филологического факультета. Художник Р. Гибавичюс (представитель «тихого модернизма» — замечание К. Ш.), 1979. Архив редакции фотохроники ЭЛЬТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.

Кястутис Шапока

«Внутридуховная свобода» и историческая реальность: о некоторых терминах литовской художественной системы

В любой системе (сегодняшнего¹) искусства, охватывающей институциональное курирование, художественные практики, институт арт-критики и отчасти академическое искусствоведение, время от времени всплывают и закрепляются новые термины, тем самым формируя и более общую риторику. В этой статье я попробую контурно обрисовать особенности идеологической стратификации терминологии в литовской (вернее, вильнюсской) художественной системе, более подробно остановившись на термине «тихий модернизм».

Идеологически обусловленный ревизионизм прошлого...

«Тихим модернизмом» принято обозначать литовский неофициальный или полуофициальный модернизм позднего советского периода. И хотя этот термин появился и вошел в обиход только в 1997 году², сегодня он прижился настолько, что стал маркером художественной жизни того времени.

Потребность что-то делать со своим советским прошлым и связанным с ним понятием (не)свободы возникла в самые первые годы независимости. В 1992 году один из литовских критиков, отзываясь на полемику о (возможном) конформизме художников со-

ветского времени, писал: «назвать литовских художников, работавших между 1956 и 1986 годами, конформистами или неконформистами, не так-то просто. Можно найти несколько явных конформистов и еще меньше — радикальных неконформистов; но что делать с так называемой серединой, которую составляет подавляющее большинство?»³ И он попытался разрешить эту задачу, определив это большинство «семи(нон)конформистами», то есть полуконформистами.

Но такое «клеимо» не устраивало ни представителей этого самого «большинства», ни старой-новой или новой-старой номенклатуры художественной системы в целом. Новая конъюнктура, частично связанная с советским прошлым, нуждалась в менее прямолинейной терминологии, духу которой как раз и соответствовал новоиспеченный поэтический термин «тихий модернизм».

В предисловии к книге о феномене «тихого модернизма» в Литве куратор-автор пишет, что мысль «обобщить художественную жизнь советского времени, то есть ту — модернистскую — ее часть, которая перечила официальным нормам, нащупать предпосылки скрытых метафор и проследить связь с сегодняшней художественной жизнью»⁴ появилась еще в 1987 году. Однако воплотить эту идею в жизнь удалось лишь десять



Выставка «тихого модерниста» Леонардаса Гутаускаса во Дворце художественных выставок. Вильнюс, 1972. Архив редакции фотохроники ЭЛБТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.

лет спустя, когда «все советское» формально и официально перешло в сферу истории. Неимоверную популярность термина отчасти можно объяснить тем, что это метафорическое изречение довольно успешно обозначило действительность и настроения того времени. Конечно, в книге тема системного конформизма и свободы художников была затронута и в более противоречивом плане. Но все-таки доминировала модель идеологической бинарности, где советская система выступала безличной силой, которой тотально (лично) противостояли художники. И суть такой субтильной перезагрузки нарратива не то чтобы в радикальном искажении «исторической правды», а в ненавязчивом, но целенаправленном акцентировании одних идеологических, этических и эстетических аспектов и замалчивании других.

Здесь принципиальны два вопроса. Существовал ли объективно феномен «тихого мо-

дернизма» в (поздне)советское время? И если существовал, то была ли это осмысленная идеологическая позиция? И не противоречит ли понятию противостояния уже само слово «тихий»? Размышляя над этими вопросами, невольно приходишь к мысли, что порой более важную роль играл сам аппарат цензуры, более того — его непоследовательность⁵, а не принципиально «оппозиционная» установка самих художников⁶.

Хотя со временем применительно к термину «тихий модернизм» уточнение «в Литве» опустили — это было как бы само собой разумеющимся, здесь важно то, что исчезает и Советский Союз. Как я уже упоминал, он, как некое абстрагированное фоновое «зло», постепенно исчезает из поля зрения объективного аналитического взгляда и переводится в некое пространство, сродни пространству эсхатологической мифологии.

Тут-то и «возрождается из пепла» концепция топографически-психологической «внутридуховной Литвы», или «Литвы в самой себе», от которой все советское просто «отлипает». Конечно, идея «внутридуховной (национальной) Родины» совпадает с концепцией внутренней свободы, а значит, и с идеей идеологического «противостояния».

Термин «модернизм» подразумевает якобы принципиальную ориентацию литовских художников советского времени на довоенный западный модернизм⁷. Кроме того, под «западностью» понимается и мнимое противостояние так называемому социалистическому реализму, а это значит, и советскому режиму в целом. Факт, что в Литовской ССР социалистический реализм почти не прижился, как бы говорит сам за себя.

Здесь присутствует и специфический национальный аспект, который отсылает к довоенной каунасской⁸ группе модернистов «Арс». В своем манифесте 1932 года члены группы заявляли, что их художественная программа основывается на западном модернизме (по большой степени французском фовизме, отчасти немецком экспрессионизме), а также, что более важно, на традиции архаического национального народного искусства, которому не чужда и идея изобразительной деформации в духе, близком упомянутым модернистским стилям.

Итак, литовские художники на фоне хрущевской оттепели якобы возродили обрубленную довоенную национально-модернистскую традицию (отчасти так и было), которая, не имея возможности развиваться естественным образом, разветвлялась под сенью именно «тихого модернизма».

Но проблема в том, что сам термин, как уже было сказано, в советское время не существовал, а якобы бинарная модель тогдашней повседневности тоже раскрывается лишь ретроспективно, то есть как уже переработанная память. А «эпистолярные» источники того времени довольно расплывчатые. Конечно, все можно списать на специфику времени, «эзопов язык», но этот язык, расходящийся с поступками на нем говоривших, к сожалению, становится слишком уж релятивным.

Вильнюсский социолог Сергей Рапопорт, хоть и чуть дистанцировавшийся от чисто на-

циональной литовской художественной и литературной жизни шестидесятых-семидесятых, но все-таки наблюдавший ее изнутри, еще в конце 1970-х писал о совокупности неких «интеллигентских поз»⁹, которые, несмотря на то, что были связаны с некой «западностью» или, наоборот, локальным «народничеством»¹⁰, даже некой (бытовой) неприязнью к системе, похоже, все же подчинялись логике тогдашнего времени и понимания свободы.

И вряд ли эти «интеллигентские позы» полностью соответствовали сегодняшнему пониманию «тихого модернизма» как осознанному противостоянию режиму, да еще с якобы логическим его завершением в будущем — независимостью Литвы. Очевидно, что риторика этой бинарной модели отчасти позаимствована из диссидентской среды советского времени (кстати, не имевшей почти ничего общего с художественной) задним числом, и то в сильно упрощенной форме.

Рапопорт в постскрипуме к «интеллигентским позам» говорит, что «вплоть до конца восьмидесятых социальный фон тоталитаризма казался [нам] абсолютно незыблемым, потому и [наш] уютный мирок интеллигенции тоже считался вечным. Некие сдвиги стиля и смысла жизни выявились лишь тогда, когда до Литвы дошла-таки так называемая “перестройка”»¹¹.

...Как идеологическая топография настоящего

С другой стороны, термин «тихий модернизм» в конце девяностых и первой половине нулевых стал идеологически-институциональным орудием или даже оружием, используемым в междоусобицах с институциональной системой так называемого «современного искусства»¹². Конечно, междоусобная риторика публично велась на уровне неких «духовных или социальных ценностей», хотя в реальности скрестились, как в таких случаях обычно бывает, (государственные) прагматические интересы¹³.

Чуть позже, совершенствуя идеологическую прослойку термина, во второй половине нулевых, концепция «тихого модернизма» расширяется и дополняется смыслом «ис-

тинных национальных ценностей». Это уже упомянутая отсылка к идеализированной довоенной внутридуховной Литве (и Западу), а через нее к мифическим временам «Великого княжества Литовского» в духе «Повелителя колец», «Хоббита» и прочих «исторических сказаний».

Здесь было бы уместно обратиться к концепции советской повседневности Алексея Юрчака. Его книга «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение», вернее, ее английское издание 2005 года, повлияло как на литовскую историографию, работавшую с советским прошлым, так и на политику истории (также искусства) в более широком смысле.

Юрчак предпринял попытку деполитизировать советскую повседневность, точнее,

ее идею. Социолог утверждает, что: «в основе этого подхода [устоявшегося в совокупности трудов по советологии — К. Ш.] лежит невероятно упрощенная, бинарная модель власти, согласно которой власть может функционировать только двумя способами — либо убеждением, либо принуждением <...> советская культура делится по принципу бинарных оппозиций на официальную и неофициальную, «конформистскую» и «неконформистскую», «официоз» и «андеграунд»¹⁴.

Некоторые литовские историки также обратились к повседневности, частично смягчая концепцию бинарности, хотя в итоге к ней же и возвращаясь. Потому что иная идеологическая модель, по историческим и политическим причинам, в Литве маловероятна¹⁵.



В зале книжного магазина, оформленном А. Кмеляускасом (представителем «тихого модернизма» — замечание К. Ш.). Вильнюсский государственный университет им. Капсукаса, Вильнюс, 1980. Архив редакции фотохроники ЭЛБТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.



Открытие выставки изобразительного искусства во Дворце художественных выставок. Вильнюс, 19 сентября 1980 г. Архив редакции фотохроники ЭЛБТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.

В 2011 и 2014 годах увидели свет две довольно серьезные, локально влиятельные теоретические работы. В одной из них коллектив авторов обращается к всевозможным социальным группам — рабочим коллективам, общественным организациям, всяким кружкам, этнографическим сообществам, творческим организациям, в том числе герметичным художественному и литературному мирам (почему-то только официальным), даже комсомольским и коммунистическим организациям — существовавшим и действовавшим в рамках официальной позднесоветской системы.

Но там, где Урчак усматривает уход от идеологии как «перформативный сдвиг», авторы этой книги видят «возможности общественной оппозиционной мобилизации». Так на территории Литовской ССР якобы формировались некие «самосоздающиеся» альтернативные (со)общества под покровом уже существующего официального. Такие многочисленные осознанные «зоны свободы», по

мнению авторов книги, и привели к всеобщему национальному движению «Саюдис» и, в конце концов, провозглашению независимости Литвы¹⁶.

К позднесоветской повседневности обращается и автор другой книги, но усматривает в ней не разлагающееся «политическое тело», а «дисциплинарные сети», «когда, удаляясь от эпицентра воздействия власти, выборочный диапазон расширяется (расстояние между сетевыми нитями увеличивается), но некая структурная детерминация остается»¹⁷, то есть идеология все еще успешно работает¹⁸.

В рамках обеих книг повседневность остается в поле репрессивного действия идеологии, мало того, полуофициальная среда входит в состояние оппозиционной мобилизации.

Если вернуться в область художественной среды, то термин «тихий модернизм» — под влиянием и упомянутых трудов как совокупность «истинных национально-духовных ценностей» — к середине 2010-х предстает

обновленной концепцией «зон», или «микространств свободы»¹⁹, поскольку любой творческий акт — неважно, в рамках официальной художественной системы или подполья — по сути, уже является актом *внутри-духовной свободы*.

Итак, с одной стороны, за термином «тихий модернизм» стоит наполовину правдивая картина полу(не)официальной художественной жизни позднесоветского времени. Но с другой, парадоксальная семантика термина отсылает к релятивистской (эстетической?) этике как некой версии специфически выборочной идеологии.

Опять обращаюсь к Рапопорту, согласно которому (литовскому) интеллигенту, особенно советского времени, было присуще не выделять себя ни из официальной системы, ни из приватной повседневности, то есть воспринимать себя их частью. А некий обобщенный героический образ зачастую создается «панорамно»: «для интеллигента саморефлексия вообще и биографическая осмысленность являются <...> одним из компонентов своеобразной “мифологии нужности”: интеллигенция, на наш взгляд, — это единственная социальная группа, для которой релевантна проблема нужности, оправданности существования, причем эта “нужность-для-себя” оправдывается мотивом “нужности-для-других”. Отсюда проистекает и релевантность образа своей биографии <...> интеллигент в этом случае предпринимает <...> попытку “задним числом” приписать случившемуся с ним итоговую осмысленность. Это приписывание, разумеется, берется из арсенала общекультурных моделей биографий.»²⁰

Таким образом, эта модель обычно отсылает к прагматическим интересам воспроизводства собственной эпистемологии идеологической конъюнктуры сегодняшнего дня.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ На стыке девяностых и нулевых один из литовских арт-критиков пытался очертить границу между «сегодняшним» и «современным» искусством. Он утверждал, что оба этих термина воплощают понятие *настоящего*, хотя это по сути своей

неоднородные термины. Под «сегодняшним искусством» подразумевалось буквально все искусство, которое создается на данный момент. Под термином «современное искусство» — специфические, концептуально и формально обусловленные художественные практики.

В рамках данной статьи автор употребляет термин «сегодняшнее искусство» по двум причинам. Термин «современное искусство» понимается просто как одно из многих терминологических орудий. Притом, на сегодняшний день он как локально, так и глобально более не несет в себе никакого более или менее концептуально-ценностного содержания. Воспринимать его можно только как системно идеологическую и коммерческую манипуляторную функцию. Это отчасти подтверждает и тот факт, что термин «современное искусство» — один из наиболее популярных и наиболее не критично воспринимаемых и используемых терминов глобальной (западной?) системы искусства.

² После выставки «Тихий модернизм в Литве 1962–1982», которая состоялась в Вильнюсском ЦСИ. Выставку сопровождала одноименная книга с новым, оригинальным в то время материалом.

³ Andriūškevičius A. Lietuvių dail 1975–1995. Vilnius: VDA leidykla, 1996. P. 12.

⁴ Lubyt E. Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982. Vilnius: Tyto Alba, 1997. P. 8.

⁵ Официальная система иногда проявляла «цензурную бдительность» — вдруг не пропускала те или иные произведения. Конечно, пресекался абстракционизм как «радикальный формализм», хотя идеологически проверенным, лояльным партии художникам спускался с рук и оный. Могли чем-то не угодить и совершенно невинные произведения, в то время как «дерзкие» проскользнуть.

⁶ Литовская художественная система была и является куда более меньшей и герметичной, чем, скажем, московская или ленинградская, потому очень четких границ между официозом и подпольем все-таки не просматривалось. Большинство художников часто принадлежало обеим средам. К тому же локальная номенклатура (по устоявшемуся клише) была более «демократичной», чем советско-российская, поэтому якобы допускала большую художественную свободу. Притом литовские художники якобы придерживались тактики «борьбы с системой изнутри нее самой».

⁷ (После)революционный русский модернизм просто умалчивается как чужое искусство, не помещающееся в нужный идеологический шаблон

идеализированного Запада, с которым художники отождествлялись. С конца 1950-х в Москву привозились выставки и тогдашнего западного послевоенного, то есть современного искусства, и молодые литовские художники ездили на эти выставки. Но к увиденному остались более или менее равнодушны.

⁸ В связи с тем, что с 1920 по 1939 годы Вильнюс был аннексирован Польшей, временной столицей официально считался Каунас.

⁹ Текст опубликован только в 1994 году (смотреть следующую сноску).

¹⁰ *Rapoportas S. Vilniaus snobai (VII–VIII de imtmetis). Vilnius: Unitas, 1994. P. 9.* (Работа переиздана на русском языке в журнале «Вильнюс», см.: *Рapoпорт С. Интеллигентские позы // Вильнюс, сезоны 60–70-х годов. Вильнюс: 1997, январь-февраль. С. 119–136; 1997, март-апрель. С. 91–111.*

¹¹ Там же. С. 39.

¹² Эта институциональная система, соответственно, в борьбе использовала свои «термины-оружия», такие, как «актуальность», «прогресс», то есть «перманентная современность».

¹³ Основным объектом междоусобиц стал центральный выставочный дворец Вильнюса, в советское время принадлежавший (также и) Союзу художников Литовской ССР, а после провозглашения независимости — как бы и Союзу художников Литвы (эта организация позже стала ассоциироваться с «тихим модернизмом»). Но на фоне начала хаотичных 1990-х группа людей, в которой были и довольно молодые, только что окончившие художественный институт, воспользовалась тогдашней бюрократической неразберихой и в 1992 году откололась от Союза художников, «зачислив на себя» и главное выставочное пространство. Когда представители Союза художников спохватились, выставочный дворец числился за новым юридическим лицом и назывался «Центром современного искусства». Таким образом, термин «современное искусство» юридически привязан к престижному выставочному пространству (да еще с 1993 года финансово поддерживаемый учрежденным Центром современного искусства имени Сороса) и вдруг стал вполне легитимным игроком в арт-системе.

¹⁴ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 25.

¹⁵ Юрчак не учитывает аспект национализма (как в позитивном, так и негативном плане) в не-

русских республиках СССР. В них (не забудем о факте оккупации) в (поздне)советское время ставился не только идеологический вопрос принятия или непринятия коммунизма, но и вопрос принятия или непринятия другой, чуждой (т. е. русско-советской) культуры, так же и языковой. Именно на таком «националистическом коммунизме (как карьеризме)» — «заменить русскоязычные-приезжие номенклатуры» — создавали свою ретроспективную мифологию «внутридуховной свободы и/как противостояния режиму».

¹⁶ *Kavaliauskait J., Ramonait A. Sąjūdžio ištakų beiėškant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia. Vilnius: Baltos lankos, 2011. P. 13.*

¹⁷ *Vaiseta T. Nuobodulio visuomenė: kasdienybė ir ideologija vėlyvuosiu sovietmečiu (1964–1984). Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2014. P. 29.*

¹⁸ Там же. С. 44.

¹⁹ Интересно то, что большинство «тихих модернистов» все-таки принадлежали официальной советской художественной системе. А немалую часть нового поколения, занявшего достаточно ключевых мест в так называемой новой системе «современного искусства», в частности, Центра Сороса (и Национальной галереи в будущем), составляли отпрыски бывшей элиты советской культурной номенклатуры. На рубеже нулевых и десятых представители обоих «лагерей» стали активно реставрировать все «системно советское», хотя на уровне ценностной риторики все советское принципиально отвергалось.

²⁰ *Рapoпорт С. Биографическое самосознание интеллигента // Электронная библиотека Гражданское общество в России, С. 60–61. Доступно по <http://www.civisbook.ru/files/File/Rapoport.pdf>.*

Кястутис Шапока

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

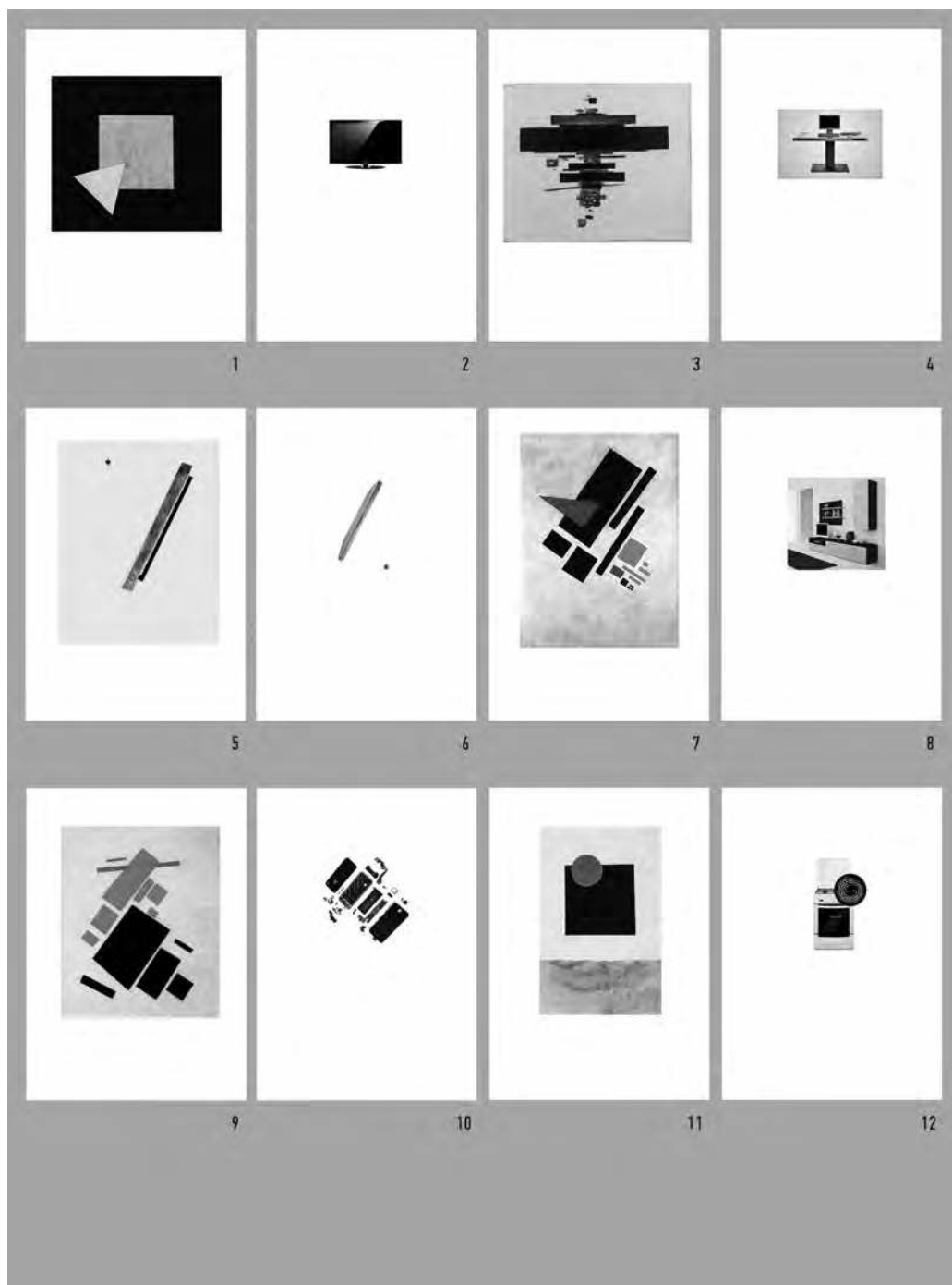
Художник, критик, куратор.

Редактор-составитель двухтомного

исследования альтернативных художественных практик в современном литовском визуальном искусстве (1987–2014).

Член редакционного совета «Kultūros barai» («Культурное поле»), научный сотрудник отдела современной философии Института исследований культуры Литвы.

Живет в Вильнюсе.



Сергей Шабохин. Серия из цикла «Мы суровые потребители культурных революций», 2012. Рисунки участников группы УНОВИС, созданные с 1920 по 1922 годы в Витебске (изображение №1 — автор Давид Якерсон, №3 — Лазарь Хидекель, №5 — Эль Лисицкий, №7 — Николай Суетин, №9 — Казимир Малевич, №11 — Вера Ермолаева), в сравнении с фрагментами реклам, найденных в Витебске в 2012 году (изображения №: 2, 4, 6, 8, 10, 12). Предоставлено автором.

Сергей Шабохин

Национализация свободы

14 февраля 2020 года отмечается столетие со дня возникновения художественного объединения УНОВИС в Витебске¹. В связи с этой датой, а также чередой других знаковых юбилеев, связанных с наследием исторического культурного авангарда, к нему возрастает интерес, который подкрепляется сложной геополитической ситуацией в регионе, в том числе военными действиями на востоке Украины. Политический раскол привел к росту националистических настроений и, как следствие, к динамическим процессам пересмотра, рецепции и популяризации культурного наследия в целом и авангарда в частности.

Через оптику постколониальных исследований мы наблюдаем, как нациестроительные проекты присваивают опыт исторического авангарда. Примерами здесь могут послужить борьба за украинскость Малевича и белорусскость Шагала или возрастающая критика термина «русский авангард». На этом фоне в Беларуси также происходят заметные изменения в отношении наследия авангарда и его витебского периода.

В 1920-е годы, после короткого яркого периода УНОВИСа, основанное Марком Шагалом Витебское народное училище было реорганизовано с понижением статуса в Художественный техникум, который, тем не менее, был главным в БССР учебно-педагогическим центром изобразительного искусства вплоть до 1940-х годов. Затем в здании долгое время базировалась детская художественная школа, а впоследствии оно и вовсе было заброшено. Когда мне удалось там побывать летом 2013 года, я застал здание в крайне бедственном состоянии — практически полуразрушенным, и находиться внутри было небезопасно. Художник Андрей Духовников, проводивший для меня экскурсию по зданию, рассказал о грядущей реконструкции — в частности,

здесь планировалось открыть музей училища. Однако бюджет на его создание все еще отсутствовал. При этом запрос — как в Беларуси, так и среди экспертов из других стран — на создание такой институции был высок. Ведь подобное исторически и культурно насыщенное место могло потенциально стать музейным хитом и туристической Меккой, сравнимой по значимости с немецким Баухаузом.

Андрей Духовников водил по этажам, указывая то на окрашенные коричневой казенной эмалью двери «бывшего кабинета Малевича», то на «бывший кабинет Лисицкого». В некоторых местах можно было заметить следы стилизованных ремонтных работ: многие оконные проемы были разбиты под пластиковые стеклопакеты, подаренные зданию каким-то посольством. Андрей объяснил, что размеры оконных проемов для изготовления рам были указаны неверно, и их пришлось расширять. Случай с этими окнами симптоматичен, он наглядно демонстрирует коллизии, которые претерпел исторический авангард за эти годы: как его идеи вышли на улицы, как они столкнулись с репрессиями внутри страны и «утекли на Запад», как повлияли на массовую культуру и сейчас возвращаются на улицы Витебска в виде баннерной рекламы бытовой техники и тех самых стеклопакетов, которые разрушили оригинальный облик здания.

Под впечатлением от увиденного я начал цикл «Мы суровые потребители культурных революций», в котором на примере реконструкции здания анализирую разницу в восприятии наследия авангарда в Беларуси и «на Западе». Белорусская постсоветская культурная политика переняла предвзятое отношение к УНОВИСу, что повлияло не только на буквальное разрушение здания училища, но и привело к утрате наследия витебского авангарда. Сегодня в Витебске практически не со-

хранилось оригинальных произведений, изданий и документов того периода.

В конце 2013 года музею «Витебский центр современного искусства» все-таки удалось получить долгожданное финансирование на реконструкцию здания и создание Музея истории Витебского народного училища, который после открытия 9 февраля 2018 года стал его филиалом. Музей получился сумбурным: вместо тщательной научной работы над экспозицией мы видим аттракцион и бравату в отношении самой реконструкции здания. Представить экспозицию можно по анонсу на сайте музея: «Посетители могут побывать в зале Марка Шагала, в котором находится уникальное мультимедийное зеркало, позволяющее вести "диалог" с Мастером. В зале Казимира Малевича на стенах "оживают" цитаты из произведений автора знаменитого "Черного квадрата". Каждый посетитель может воспользоваться информацией, которая занесена в мультимедийный стол, выполненный в стиле прошлого века»². А в центральном холле пол из цветного гранита воспроизводит пропагандистский плакат, созданный в 1920 году Элем Лисицким, «Клином красным бей белых», говорящий о реконструкции и исторических перипетиях музея сам за себя.

Размышляя о судьбе Витебского народного училища, я часто обращаюсь к дихотомии Восток-Запад, а также Шагал-Малевич. Весной 1920 года Марк Шагал покинул институт, проиграв борьбу за систему преподавания Казимиру Малевичу. Это конфликт не только методов преподавания, но шире — двух противоположных подходов в искусстве: чувственного и рационального. По словам Ангелы Ламп, куратора выставки «Шагал, Лисицкий, Малевич... Русский авангард в Витебске (1918–1922)» в Центре Помпиду: «Это, если хотите, конфликт всего XX века. С одной стороны, мы имеем фигуративную, очень субъективную, поэтическую, гуманистическую живопись Шагала. С другой стороны — холодная абстракция, беспредметное, теоретическое, концептуальное искусство Малевича. Это два диаметрально противоположных подхода»³.

В Беларуси неровное отношение к обоим художникам. Но, несмотря на антисемитские высказывания некоторых националистических представителей культуры в адрес Марка Шагала, в целом в Беларуси фигура Шагала почи-

таема, а его эмоциональная и фантазийная живопись определяет художественные тенденции последних десятилетий в Белорусской государственной академии искусств, которая ежегодно выпускает живописцев, скульпторов, графиков и монументалистов — по своей сути ремесленников под госзаказы. Практически весь Союз художников состоит из адептов методов Шагала, для творчества которых характерна иллюстративность, романтизация, ирреальность, чувственность, расслоенность и прочее в том же ряду. Шагал родился и долгое время работал в Витебске, и его работы пронизаны эстетикой провинциального города, такой близкой белорусскому зрителю. Поэтому Шагал в Беларуси легко поддается национализации. Сегодня поддерживается постоянная активность мемориального музея Марка Шагала в Витебске, о его творчестве снимаются телевизионные проекты, а работы закупаются в корпоративную коллекцию Белгазпромбанка. Отчасти финансирование на создание Музея истории Витебского народного училища удалось получить именно из-за почитания Шагала (а не Малевича), что подтверждает не только то особое внимание, которое ему уделено в экспозиции нового музея, но и то, что фрагмент улицы Правда, на которой находился музей в 2016 году, был выделен в отдельную улицу имени Марка Шагала.

Казимир Малевич, напротив, почитаем в Витебске все больше у экспертов и адептов современного искусства, в то время как так называемая «официальная культура» и власти его фактически игнорируют. В принципе, опираясь на дихотомию Шагал-Малевич, можно объяснить, почему в Беларуси до сих пор принято делить культуру на официальную и неофициальную. Возможно, такое отношение к Малевичу, в отличие от «более органичного» Шагала, объясняется тем, что он работал в Витебске совсем непродолжительно. Но, несмотря на скоротечность витебского периода, его последствия оказались весьма ощутимыми. За это время Малевич разработал программные теоретико-философские труды о супрематизме и популяризировал их среди коллег и студентов Витебского народного училища. Для этой цели, собственно, им и была основана группировка УНОВИС. По замыслу Малевича УНОВИС являлся «партией супрематизма», которая призвана осуществлять прямое продвижение его

эстетических разработок с помощью новой педагогической системы в среде учащихся и шире — в общественном пространстве. Партия манифестировала идеи супрематизма в прессе и публичных лозунгах, самодельных стенгазетах, листовках, плакатах и журналах. УНОВИС проводил митинги, выставки, лекции и спектакли.

В книге «Искусство с 1900 года» можно обнаружить критический пассаж в отношении к проекту Малевича в Витебске: «Живописная продукция его учеников, в большинстве своем еще подростков, была в лучшем случае вторичной. Как странно, должно быть, выглядели неотопливаемые классные комнаты УНОВИСа, наполненные бравурными изображениями красных квадратов, в разгар тяжелого экономического кризиса, гражданской войны и голода!»⁴. Критиковали Малевича и его коллеги (например, Станислав Стржеминский) за то, что у него супрематизм и конструктивизм радикализировались в рамках производственности. Ведь Малевич настаивал, что важнейшей миссией УНОВИСа является перенос идей супрематизма и конструктивизма из художественной системы в публичную и буквально — в городскую среду. Так, по заказу местных властей члены объединения регулярно оформляли город к праздникам 1 мая и годовщинам Октябрьской революции, покрывая супрематическими формами фасады домов, ораторские трибуны, трамваи, ткани и знамена. Многие подобную инструментализацию искусства находили опасной или, как минимум, обнаруживали в этих процессах множество тревожных симптомов.

Действительно, сегодня мы можем наблюдать, как апроприация супрематических форм и перенос их в публичное пространство служат инструментом для нациестроительства. Так, в Витебске воспроизвели ряд супрематических росписей зданий и расклеили рекламу с элементами работ уновисцев на трамваи и баннерные щиты. Эстетика периода витебского авангарда проникает в дизайн, телевидение и становится масскультом и культурно-политической промоцией на экспорт.

Исторический художественный авангард и витебский период не исключения, у своих истоков они задумывались как транснациональные и были призваны противостоять доминирующей культуре того времени. Но столетие

спустя мы являемся свидетелями того, как наследие авангарда встраивается в национальные политики и утрачивает свой потенциал — лишается эстетических и политических противоречий, становится утилитарным. Опыт УНОВИСа, Шагала и других представителей и объединений исторического художественного авангарда национализируется в гомогенные достояния.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ По инициативе Малевича внутри Витебского народного училища была создана группировка УНОВИС (утвердители нового искусства), которое сплотило вокруг идей Казимира Малевича группу учеников и преподавателей: ректора Веру Ермолаеву, учителей — Нину Коган, Эля Лисицкого, Давида Якерсона, учащихся — Евгению Магарил, Николая Суетина, Лазаря Хидекеля, Илью Чашника, Льва Юдина, Соломона Юдовина и других (всего около 40 человек). Благодаря влиянию Малевича на своих бывших учеников в других городах, УНОВИС открыл филиалы в Москве, Саратове, Перми, а также в 1920 году в Смоленске под руководством Екатерины (Катаржины) Кобро и Станислава Стржеминского. Официальным днем возникновения объединения УНОВИС считается 14 февраля 1920 года, когда было введено окончательное название группировки. Изначально группа была названа МОЛПОСНОВИС (молодые последователи нового искусства), затем ПОСНОВИС.

² Гулия К. Витебск-Париж: В Центр Помпиду приехали Шагал и Малевич. Доступно по <http://www.rfi.fr/ru/frantsiya/20180424-vitebsk-parizh-vsentr-pompidu-priekhali-shagal-i-malevich>

³ Анонс экспозиции на сайте Музея истории Витебского народного училища, 2018. Доступно по <http://www.vitebskavangard.by/muzej-istorii-vnhu/>.

⁴ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Дэвид Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, анти-модернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem, 2015. С. 474.

Сергей Шабохин

Родился в 1984 году в Новополоцке.

Художник, куратор, основатель и главный редактор портала artaktivist.org, сооснователь и главный редактор исследовательской платформы белорусского современного искусства kalerktar.org. Живет в Польше.

Вита Зеленская

«Full Surrogacy Now»: радикальное размыкание

Софи Льюис в своей книге «Full Surrogacy Now», вышедшей в начале 2019 года, настаивает на распространении суррогатного типа отношений на более широкий спектр взаимодействий. Уже сам манифестационный характер названия книги вызывает к рассмотрению суррогатности как полноценной альтернативной реальности. Призыв «Полная суррогатность сегодня» нельзя назвать абсолютно утопическим, так как его основания вшиты в существующую действительность. В результате прочтения книги читатель обретает не критическую смычку между условиями современного капитализма и его профитантами, а скорее, отмычку — переприсвоение существующих условий.

Я познакомилась с книгой «Full Surrogacy Now» в рамках курса Маккензи Уорка «Критическая теория XXI века». Соответственно, то, что «делает» Софи Льюис в этой книге, меня интересует в первую очередь с дискурсивной точки зрения. Предлагаемый Льюис радикальный вариант практикования «Манифеста ксенофеминизма» стремится к расширению возможностей современной критической теории. «Манифест ксенофеминизма»¹ (2015) — проект по переозначиванию философско-эстетического поля, который наряду с другими течениями современной мысли направлен на структурные изменения и «использует отчуждение в качестве стимула к генерированию новых миров»². «Full Surrogacy Now» — тоже своего рода манифест, применимый не только в сферах философии и активизма, но и в эстетике³. Практика суррогатности, безусловно, имеет своей целью освобождение (если сегодня вообще все



Обложка книги Софи Льюис «Даешь сплошную суррогатность: феминизм против семьи», 2019.

еще возможно использовать это слово хоть в каком-то смысле вне социально-конструктивистской парадигмы). Сама свобода, однако, здесь понимается не как идеальная, чистая, светлая, а как грязная, вовлеченная, неотделимая от современных условий жизни и труда.

Основная ценность книги состоит в смещении идеологем, окружающих тему суррогатного материнства (не материнства, а родительства, сказала бы Льюис). Суррогатность — способ преодолеть условия современного капитализма посредством включения и использования их самих. Распространение суррогатного типа отношений — проект по переозначиванию актуального критического поля. Исключая сам вопрос о дисциплинарных границах, он совмещает эстетическую, социальную, политическую, экономическую сферы, используя отголоски теоретических парадигм, переосмысленных «Манифестом ксенофеминизма», таких, как киберфеминизм, акселерационизм и техноматериализм.

«Full Surrogacy Now» представляет собой способ практикования «Манифеста ксенофеминизма» не только и не столько потому, что теоретизирование само по себе является практикой и бойкий язык этой книги носит ее следы. Льюис в своих рассуждениях опирается на многочисленные исследования конкретных кейсов. В частности, она обращается к истории Клиники бесплодия Аканкша доктора Найны Пател в Ананде (Индия), представляющей собой репрезентативный случай совмещения различных неолиберальных и капиталистических логик, разворачивающихся применительно к тому, что Льюис называет «гестационным трудом».

Одно из главных утверждений данной работы — «естественная» беременность — ничем не отличается от суррогатного вынашивания плода. Беременность — труд, нередко в такой же степени отчужденный, как и суррогатное материнство, матка — средство производства. Это утверждение содержит в себе перераспределение различий между природным и искусственным, изобретательно разворачивая общее место современной критической теории посредством движения от оестествления беременности к разговору о ее сделанности, искусственности. Саркастический тон авторки подрывает причинно-следственную связь, основывающуюся на идее естественности: для женщины естественно рожать, и поэтому беременность не считается работой, так же естественно же-

лание суррогатной матери помочь другим иметь ребенка — работа суррогатных матерей оестествляется через образ беременности. Льюис же, наоборот, представляет любую беременность как суррогатную.

Суррогатное материнство — индустрия с доходом в два миллиарда долларов. Одно из условий суррогатного вынашивания — отсутствие связи между матерью и ребенком. ДНК, подтверждая авторское право на ребенка, выступает на службе у капитализма. Матка в данном случае — всего лишь средство производства стоимости. Но существует ли изначально связь между матерью и зародышем при обычной беременности? Как утверждает Льюис, отношения, которые формируются во время вынашивания, ничем не отличаются от отношений с незнакомцем. В то же время некоторые биологи утверждают⁴, что ДНК не воспроизводит сама себя и что организм не определяется структурой ДНК.

Оставляя в стороне подробности о том, как суррогатным матерям иногда больно расставаться с младенцем, оставляя в стороне гуманистические попытки вернуть его суррогатной матери, Льюис вырывает ребенка из сетки собственности — хотя в капиталистической логике он ею и является — и настаивает на разрыве всех как будто бы естественным образом слипшихся связей. Она отделяет ребенка от матери, беременность от женского, суррогатное материнство от благотворительности.

Беременность практически никогда не рассматривается как проблема, как разрушительный процесс. Льюис цитирует Кэти Акер, которая сравнивает беременность с раком⁵. И действительно, биологические исследования подтверждают сходство процессов, происходящих в клетках в период беременности и во время онкологических заболеваний. Если сейчас в ходе беременности гибнет около ста тысяч человек в год, то раньше это число было гораздо больше. Считалось, что смерть женщины во время родов так же естественна, как смерть лосося после того, как он откладывает икру.

«Nature is an ass»⁶ (природа — осел), — говорили повивальные бабки в начале XX века. Они полагали, что такая природа не заслуживает того, чтобы ее считали естествен-

ной, ее нужно переделать. По словам Льюис, многие из них — антиавторитарные коммунистки. Такой, например, является героиня фильма «Вера Дрейк» Майка Ли, рабочая женщина, которая на протяжении нескольких десятков лет из сострадания помогает женщинам избавиться от нежелательной беременности народным способом, не беря за это деньги.

Сквозная тема текста Льюис — неравенство всех вынашивающих перед беременностью. Я недаром использую эту юридическую формулировку. Если рассматривать беременность как болезнь, то шансы выйти из нее неповрежденным разнятся в зависимости от того, какими ресурсами обладают пострадавшие. Очевидно, что суррогатное материнство нередко подразумевает эксплуатацию по географическому принципу. Протекание беременности с этой точки зрения — всего лишь частный пример функционирования современного типа капитализма. Подробно обращаясь к тому, насколько в целом плохо медицинское обслуживание в Индии, и как оно работает для суррогатных матерей чуть лучше, только пока они вынашивают белых детей — послеродовая терапия уже лишена привилегий, — Льюис рассматривает это как одну из форм делегированного рабства.

Бум суррогатного материнства пришелся на 2011 год⁷. Позднее его стали массово запрещать в таких странах, как Тайланд, Непал, Индия, Камбоджа, Мексика. В некоторых государствах принимаются законы против коммерческого и гомосексуального суррогатного материнства, за некоммерческое и гетеросексуальное. Однако запрет не уничтожил индустрию, но сделал работников более уязвимыми. Льюис же предлагает вооружиться принципом суррогатности вместо попыток ее истребления, заведомо неудачных, так как суррогатность присуща не только способу вынашивания плода. Это примета нынешнего типа производства, и репродуктивное производство — всего лишь частный пример. Прекарный работник, например, — тоже суррогат.

Я думаю о суррогатности как о тропе, описывающем существующее положение вещей. Недавно в программе «Работай Боль-

ше! Отдыхай Больше!» я познакомилась с работой Надежды Ишкиняевой «Asylum» (2019), использующей сравнимый по степени смелости троп и являющей собой схожий способ практикования «Манифеста ксенофеминизма». Надежда Ишкиняева, участница объединения *и и и ч е г о д е л а т ь*, художница и волонтерка организации «Широта и Долгота», работающей с художниками в ПНИ (аббревиатура для карцерального типа учреждений, в которых содержатся десятки тысяч душевнобольных), представила видео, смонтированное из многочасовой съемки Алексея Сахнова⁸, художника и жителя ПНИ, дополнив его собственными комментариями в виде титров⁹. Фильм «Asylum» так же, как и текст Льюис, обладает чертами самодельной утопии, дискурсивно работающей с насилием.

В ПНИ запрещена аудио- и видеосъемка. Алексей не говорит. Ему дали камеру, обмотанную скотчем, и он снимал, в то время как работники интерната считали, что камера нерабочая. На видео мы видим вынужденное безделье. Во время дискуссии после просмотра видео Надя размышляет о том, как можно сопоставить деятельность *и и и ч е г о д е л а т ь* и жителей ПНИ через метафору «поломки» тела, не способного работать. Исключенные из системы капиталистического производства, жители ПНИ производят безделье, они профессионалы ничегонеделанья, овладевшие мастерством «поломки», и этот их профессионализм мог бы быть заимствован *и и ч е г о д е л а т ь*. Надин вопрос, безусловно, важен, ведь он обнаруживает творческую агентность жителей ПНИ, несмотря на ситуацию насилия, в которой они существуют. Алексей Сахнов становится не просто художником, а творцом безделья.

Льюис борется против ценностного представления о женщине, которое создается за счет ребенка и отбирает творческий потенциал сознательного, суррогатного производства. Беременная воплощает собой всего лишь место для ребенка. Она не существует в другом качестве. Так, например, в сериале Джэнджи Коэн «Дурман» женщина, забеременевшая от наркобарона, должна быть убита из-за предательства, но ее

оберегают, любят, ценят исключительно как носителя ребенка или как дополнение к нему. Он — ее ценность, без ребенка она в буквальном смысле ничего не стоит.

Как верно заметила Александра Шестакова, этот момент схож с проектом Ирины Аристарховой¹⁰ по переосмыслению, переозначиванию материнского только как места: «Предполагаемая пассивность материнского отношения, которая зачастую используется для маргинализации роли матричного/материнского, должна быть осмыслена как необходимая “работа”, как способ давать другому быть, становиться, дышать»¹¹. Аристархова борется не только с оестествлением матричного как места: место не существует до того, как «матрица-хора делает его возможным»¹².

Важным и актуальным в книге Льюис мне кажется разговор о романе, неслучайно набирающим популярность в последние годы — суррогатная антиутопия «Рассказ служанки» Маргарет Этвуд 1986 года становится снова актуальной в современных США. Белый либеральный феминизм не замечает всеобщей отчужденности от собственного репродуктивного труда. Самым страшным для него являются религиозные фундаменталисты, принуждающие женщин к суррогатной беременности.

Как я писала выше, вынашивание — один из примеров отчужденного и отчуждающего труда. Мы должны научиться мыслить вынашивание ребенка как отдельную область. Льюис требует еще большего отчуждения, в соответствии с «Манифестом ксенофеминизма» (0x01):

«КФ использует отчуждение в качестве стимула к генерированию новых миров. Мы все чужие — но бывало ли иначе? Именно благодаря, а не вопреки нашему состоянию отчуждения мы можем освободить себя от грязи сиюминутности. Свобода — не данность, и уж тем более она не предоставляется каким-либо “естественным” путем. Конструирование свободы предполагает не меньшую, а большую степень отчуждения; отчуждение — это труд над конструированием свободы»¹³.

Аннамари Мол¹⁴ пишет о множественном теле, множественной болезни. Так же

можно говорить и о множественном природном, принадлежащем различным местам и акторам. Здравый смысл нередко ассоциирует искусственное с технологиями, но в тот момент, когда искусственное оестествляется, технологии становятся природными и так исчезают из нашего поля зрения, позволяя дискурсивно-политическим машинам работать беззвучно-незаметно. Против этого оестествления и борется Льюис посредством радикальной искусственности.

Последняя глава лексически и тематически как будто движется в сторону природного, в направлении того, что мы обычно называем природным. Что может быть естественней, чем вода? Однако чистота воды, в которой растет плод, под вопросом. Чистота вод Средиземного моря, в котором находят мертвую женщину из Эритреи, связанную пуповиной с младенцем, тоже под вопросом. Разные воды накладываются друг на друга и разламывают идею чистоты, образ чистой воды, в которой существует ребенок. Грязное, суррогат, — это также то, что не соответствует логике существующего порядка¹⁵. Грязь воды угрожает этому порядку и требует признания, введения в действие, грязь переприсваивается — совершенный жест разделения слипшихся связей продолжается повторным склеиванием.

Вода как связь с другими видами жизни, как связь с технологиями и как «планетарный архив значений и материи» является предметом рассмотрения главы о гидрофеминизме Астриды Нейманис¹⁶. С точки зрения гидрофеминизма мы живем в водных сообществах, для которых разница между живым и неживым теряет свое значение. Интернациональная солидарность — это «водный вопрос», так как вода — это проводник, размывающий границу между природой и культурой, биологией и философией.

Смещение парадигм природного и искусственного производится через поиск сотрудничества природы и труда на концептуальном и практическом уровнях: «Труд, в том числе вынашивание зародыша, и природа, включая геном, эпигеном, микробиоту и так далее, могут совместно менять мир, трансформируя друг друга. Мы создаем друг друга. И мы можем коллективно научиться

действовать соответствующим образом. Вот эти истины я называю настоящей суррогатностью, полной суррогатностью»¹⁷.

Вопросы, давно уже знакомые, пересобранные заново в этом тексте, предстают невероятно отчетливо, в силу смелости предполагаемого действия. Почему бы не обратить капиталистическую логику суррогатности в свою пользу? Как перестать оестествлять искусственно созданные неравенства, и смотреть на мир как на радикально искусственный, изменяемый?

Самое поразительное в этой книге — работа авторки с понятиями природного и искусственного. На конкретных примерах она прослеживает, как природное становится makeable! И одновременно, как искусственное оплодотворение оестествляется, становится естественным только для некоторых классов. Таким образом, Льюис показывает, что природное не являет собой нечто противоположное искусственному, оно всегда имеет политические основания, и в этом смысле так называемое природное — основа существующего порядка.

Изабель Стенгерс¹⁸ пишет о ситуации «экономической войны», при которой рабочие являются заложниками идеологии продуктивности. Способом борьбы с этой ситуацией для нее является идея положительной критики, создающей возможности для жизни после экономического развития, открывающей новые способы действия, воображения и мышления. Согласно Стенгерс, целью критики современности является не столько забота о последствиях углеродного следа, сколько переизобретение способов производства и коопераций. Примером подобной работы как раз и является книга Льюис: «...главное отличие моей книги, я надеюсь, состоит в теоретической нескромности, утопичности и подрывном духе по отношению к людям, работающим в сегодняшних суррогатных клиниках. Ее цель состоит в том, чтобы использовать буржуазное воспроизводство (стратифицированное, товаризованное, гендерно-нормативное, неокOLONIALное) для достижения гестационного коммунизма»¹⁹.

Софи Льюис пишет о том, как превратить антиутопию в утопию, переприсвоив техноло-

гии, средства производства, включающие в себя суррогатное тело. Эта утопия включает в себя насилие, дискурсивно работает с насилием, вместо того чтобы выводить его за рамки идеального будущего мира. И в этом смысле вторит «Манифесту ксенофеминизма» в нежелании делать вид, что использование технологий не несет в себе никакого риска. Она ставит своей целью перенастройку. Подобным образом, Хелен Хестер пишет о том, что ксенофеминизм имеет дело с политикой, «не зараженной чистотой»²⁰.

Таким образом, книга Льюис в ключе «Манифеста ксенофеминизма» разрабатывает идею о том, что капитализм сам содержит основы для собственного подрыва. Близким направлением современной мысли, продвигающим эту идею, является акселерационизм. Эти два подхода сравнимы, однако ксенофеминизм обращается не к переприсвоению огромных машин, ускоряющихся на ходу, а к частичным связям²¹ в практиках и объяснительных моделях, к тому, что больше одного, но меньше двух (термин Мэрилин Стратерн²²). Структурные изменения и одновременно внимание к частному, локальному, к тому, что находится в одном общем водном потоке: «Несмотря на всемирную гегемонию капитализма, множество людей практикуют каждый день что-то схожее с “полной суррогатностью”, культивируют неэдиПальное родство, распределяют материнский труд между многими участниками и поколениями. В особенности это относится к трансгендерным людям, черным, секс-работникам, мигрантам и квир-сообществам, выжившим благодаря навыкам в этой сфере»²³.

ПРИМЕЧАНИЯ:

Этот текст — расширенная форма доклада, представленного в июне 2019 года на совместном семинаре Ф-письма и Новой философской грамматики «Как практиковать Манифест ксенофеминизма» в книжном магазине «Порядок слов» в Санкт-Петербурге.

¹ Cuboniks L. Манифест ксенофеминизма: политики отчуждения (2015). Перевод с английского Леся Прокопенко. Доступно по <https://www.laboriacuboniks.net/ru/index.html>.

² Там же.

³ Неслучайно один из первых текстов об этой книге авторства самой Льюис был опубликован в журнале *e-flux*. См. Lewis S. Full Surrogacy Now // *e-flux journal* #99 (April 2019).

⁴ Lewis S. Full Surrogacy Now: Feminism Against Family. New York: Verso Books, 2019. P. 19. Льюис ссылается здесь на следующий источник: Lewontin R., Levins R. Biology Under the Influence: Dialectical Essays on Ecology, Agriculture, Health. New York University Press, 2007.

⁵ Lewis S. Full Surrogacy Now. P. 2.

⁶ Там же. P. 7.

⁷ Там же. P. 3.

⁸ Подробнее об Алексее Сахнове, художнике, который уже 25 лет находится в заточении, см. Алексей Сахнов // Широта и долгота. Доступно по <https://shirotadolgota.com/sakhnov?fbclid=IwAR3DN8O35p24ySdFU-wOYITp41h41UTXwWTxsA3Ke2Nn9OriLPxGSupM-xFbU>.

⁹ Доступно по https://www.youtube.com/watch?v=Fzy0DsfQF1A&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3eKON7X43micX74m5dS_f-qh41qPFSaIEF5DV04jg0Jwb1jMD3IJR2pk.

¹⁰ Аристархова И. Гостеприимство матрицы: философия, биомедицина, культура. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017.

¹¹ Там же. С. 90.

¹² Там же. С. 60.

¹³ Cuboniks L. Манифест ксенофеминизма.

¹⁴ Мол А. Множественное тело: онтология в медицинской практике. Пермь: Гиле Пресс, 2018. С. 254.

¹⁵ См. подробнее о чистоте как части социального порядка: Дуглас М. Чистота и опасность: анализ представлений об осквернении и табу. М.: Канон-пресс-Ц-Кучково поле, 2000.

¹⁶ Neimanis A. Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water // *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Спасибо за рекомендацию Александре Ше-стаковой.

¹⁷ Lewis S. Full Surrogacy Now. P. 19.

¹⁸ Stengers I. In *Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*. London: Open Humanities Press, 2015.

¹⁹ Lewis S. Full Surrogacy Now. P. 21.

²⁰ Hester H. Xenofeminism. Hoboken: John Wiley & Sons, 2018. P. 1.

²¹ Авторки «Манифеста ксенофеминизма» Labo-ria Cuboniks также говорят, что используют «scalar approach» (скалярный подход), исследуя связи между конкретным, локальным и тем «абстрактным, которое возможно помыслить». Подробнее доступно по <http://www.furtherfield.org/tag/cyber-feminism/>.

²² Strathern M. *Partial Connections*. Lanham: Rowman Altamira, 2006.

²³ Lewis S. Full Surrogacy Now. P. 147.

Вита Зеленская

Родилась в 1991 году в Виннице.

Антрополог. Куратор лектория «Вслух: исследования звука» (с 2016 года) в Санкт-Петербурге.

Пишет диссертацию в Регенсбургском университете.

Живет в Регенсбурге.



Открытие выставки «Черное облако» в «Центре визуальной культуры», Киев, 2019. Третья киевская биеннале. Фото Саши Коваленко.

Алексей Буистов

Черное облако тэгов.

Отчет о Третьей киевской биеннале

**«Черное облако»
Третья киевская биеннале
«Центр визуальной культуры»,
Киев
11.10.2019–23.11.2019**

У независимой украинской институции «Центр Визуальной Культуры» есть традиция: по нечетным годам осенью устраивать в Киеве биеннале. Первые две сессии — «Киевская школа» (2015) и «Киевский Интернационал» (2017), запомнились оригинальным выбором выставочных локаций (крытый «Житний рынок», «Летающая тарелка» Института научно-технической экспертизы, Дом одежды на Львовской площади), полицией, патрулирующей основные события, скандалами с цензурой и созвездием незаурядных спикеров публичной программы. Несмотря на то, что в Европе ЦВК знают и поддерживают среди прочих Фонд ERSTE (Австрия), Фонд Принца Клауса (Нидерланды), Фонд Игоря Забеля (Словения) и Гете-Институт (Германия), на родине деятельность этой организации воспринимается скептически. Или не замечается вообще.

Напишу осторожно: Киевская биеннале стала своеобразным барометром местной художественной и интеллектуальной жизни. Не замечать эту «малую» биеннале — недопустимо, а разбираться в ее тонкостях — сущее удовольствие. При этом замечу: настоящий обзор написан под знаком избавления от иллюзий. Даже неутешительные выводы важно проговорить вслух.

Третье издание Киевской биеннале получило броское название «Черное облако» (Чорна хмара). Из скудного пресс-релиза о выставке

было понятно лишь то, что она будет как-то связана с технологиями, искусственным интеллектом, большими данными, кибервойной и (внезапно!) с Чернобылем. Интересно же, нет? Что касается основной локации, идея устроить выставку про технологии в библиотеке университета-фабрики техноэлиты казалась весьма многообещающей. Но библиотека Национального Технического Университета Украины, в которой (так и хочется написать «над которой») сгустилось «Черное облако» выставки, устроена как ТАРДИС из сериала «Доктор Кто» — четыре этажа снаружи и целых восемь уровней внутри. Закрепленный на потолке высотой в двадцать метров, мерно покачивается на длинной струне бронзовый шар маятника Фуко. Чтобы приспособить подобные пространства под выставочные цели, требуются выверенные кураторские и дизайнерские решения. Однако на «Черном облаке» так много «багов» и так мало «фич», что приходится констатировать: ни дизайн экспозиции, ни ее концептуальная составляющая в приоритете у ЦВК не были. Добро пожаловать на урок компьютерной грамотности.

Заподозрить неладное можно было уже в самом начале, у стенда на тему персональных данных «Стеклянная комната», разработанного активистами Tactical Tech из Берлина. «Стеклянная комната» успела побывать в трех десятках стран, и говорят, что если бы у «Чер-



Открытие выставки «Черное облако» в «Центре визуальной культуры», Киев, 2019. Третья киевская биеннале. Фото Саши Коваленко.

ного зеркала» был свой шоурум, он бы выглядел именно так. Допустим. Может ли шоурум быть искусством? Я не знаю. Но уверен в другом — цифровое поколение и без посторонней помощи разобралось, где находится вкладка «Incognito», и учить этих людей, что не следит за ними разве что половая тряпка, а Google и Facebook знают о них в разы больше, чем они сами, я не вижу никакого смысла. Что еще можно добавить в разговоре о личных данных пользователей после избирательной кампании Трампа и скандала с Cambridge Analytica, чего ранее не было сказано? Риторический вопрос. Кстати, на сайте «Стеклоанной комнаты» сказано, что команду Tactical Tech поддерживает корпорация Mozilla, гигант открытого программного кода, который, среди всего прочего, дал миру Огненного Лиса, браузер Firefox. Угадайте, какой браузер Tactical Tech призывают использовать во имя, так сказать, предохранения в сети?

Ликвидацию интернет-безграмотности продолжает исследовательница высоких технологий Кейт Кроуфорд из Microsoft Research. Ее сочинение «Анатомия искусственного интел-

лекта» посвящено Алексе (Alexa), умной домашней ассистентке от компании Amazon, и зачем-то распечатано на одной массивной плите. Задерживаться тут надолго смысла не имеет: опус Кроуфорд, включая инфографику с беспощадно мелким шрифтом, есть в сети. К сожалению, авторские выводы одномерны и тривиальны. Все, что вы говорите Алексе, вернется к вам в виде таргетированной рекламы. Но дело ведь не только в Алексе. Справедливости ради через запятую нужно было бы упомянуть аналогичные продукты-шпионы: Google Now, Microsoft Cortana, Apple Siri и прочие. Но поскольку исследование мисс Кроуфорд финансирует Microsoft Research, негативные параллели с продуктами данной корпорации проводить, ясное дело, было нежелательно.

Поднявшись по красивой винтовой лестнице на пятый этаж библиотеки, видим сюрреалистические и местами неслабо пугающие изображения Google Street View — это «Девять глаз» Джона Рафмана, художника, практика которого вскрывает в технологиях экзистенциальное начало. Амбициозный проект

картографирования мира корпорация Google начала еще в далеком 2007 году, и Рафман небезосновательно считает, что обыватели уже давно перестали считать гугломобиль с девятиглазой камерой на крыше вторжением в свою частную жизнь. И хотя за десять лет работа Рафмана успела изрядно поднадоесть, она незаменима как минимум в качестве названия адептов так называемой уличной фотографии. Google Street View становится полноценным художественным средством, со своими законами и диалектикой, и даже если эта технология не убьет «белковую» стрит-фотографию окончательно, кто знает, куда может завести осознание того, что улица уже сфотографирована до тебя.

По соседству с работой Рафмана на плазменной панели каждые 10–15 секунд появляется человеческое лицо. Проект «Этого человека не существует» (This Person Does not Exist) — плод кропотливого труда ученых из лаборатории NVidia, которые создали нейронную сеть StyleGAN, настолько крутую, что она может с нуля генерировать портреты несуществующих людей, да так убедительно, что заподозрить фикцию можно далеко не всегда. StyleGAN стала очень популярной — как грибы после дождя, стали появляться сайты, генерирующие котиков (This Cat Does not Exist), объявления об аренде квартир в стиле Airbnb (This Rental Does not Exist) и даже первичные половые признаки (This Vagina Does not Exist). Развитие нейронных сетей и алгоритмов глубокого обучения идет по пути, который был пройден живописью (и завел к середине XIX века в тупик), другими словами, по пути мимесиса. Чем более реалистичное изображение выдает сеть, тем выше считается ее «мастерство». Разве не так же было и с живописью от самого ее рождения и до выхода на сцену сначала сюрреализма, а потом и других авангардных направлений в начале XX века? Но если авангард с его курсом на абстракцию и искоренение мимесиса стал достойным ответом вековой традиции подражательства, то сегодня вряд ли кто-то удивится сгенерированной искусственным интеллектом супрематической композиции à la Малевич из простейших геометрических форм. Нет, мне кажется, что не через абстракцию и не через редукцию пойдет диалектическое развитие нейронных сетей, а как-то иначе.

На «Черном облаке» нашлось место и для старого видео Хито Штейерль «Как не быть увиденным: Бл*дский дидактический файл .MOV» (2013). «Работа, которой позавидовал бы Оруэлл» знакомит нас с Космическим Пикселем, специальным образом маркированной бетонной площадкой, затерянной в пустыне Мохаве в Калифорнии и некогда использовавшейся для калибровки военных систем спутникового наблюдения. Вопрос «как стать невидимым?» для Штейерль весьма личный. В 1988 ее подруга, участница оппозиционной курдской партии Karkerani Kurdistan Андреа Вольф, без вести пропала где-то на территории Турции. Мы живем в тотальном паноптикуме, так как же выходит, что люди вдруг исчезают, становятся невидимыми?

Критика высоких технологий самым нелепым образом соседствует на выставке с темой Чернобыльской катастрофы. Стоит ли за этим кураторским решением нечто большее, чем



Открытие выставки «Черное облако» в «Центре визуальной культуры», Киев, 2019. Третья киевская биеннале. Фото Саши Коваленко.

попытка сыграть на популярности одноименного телесериала HBO, сказать трудно. Факты таковы: в тексте заявки, которую Центр Визуальной Культуры подавал на соискание гранта Украинского Культурного Фонда, никакого упоминания о Чернобыле нет. Выводы напрашиваются сами собой: чернобыльская главка «Черного облака» появилась уже после, но органичного соединения ее с основной темой не вышло. «Замедленный распад» Сюзан Шуппли приехал прямиком с выставки «Грядущий мир: экология как новая политика» в музее «Гараж». При помощи передовиц главной советской газеты «Правда» Шуппли сообщает, что наше правительство нам врет. Подумать только, вот это открытие! Зато лайтбоксы с фотографиями так называемой Слоновой Ноги, застывшего сплава металла, кремния, графита и радиоактивного материала, сделанные теперь уже бывшим сотрудником ЧАЭС, а в настоящее время фотожурналистом Александром Купным, в экспликациях не нуждаются.

Фототур в Дантов ад и тот не дал бы таких пугающих изображений.

«Кино животных» итальянца Эмилио Вавареллы составлено из фрагментов видео, снятых обезьянами на мобильные телефоны, выхваченные из рук зазевавшихся туристов. Кто хоть раз становился жертвой мелких воришек, от таких видео едва ли смеется. В другом контексте, например, на фоне критики антропоцентричной картины мира, эта работа не вызвала бы никаких претензий. На «Черном облаке» же «Кино животных» лишь пополняет копилку необъяснимых кураторских ходов. Между прочим, у Вавареллы есть замечательная работа с написанными от руки в китайской деревне капчами, гораздо более релевантная тематике выставки.

На фоне проектов, количество интерпретаций которых равно единице, стоит особняком дробная фрактальная поэтика видео «Кровь звезд» коллектива художников из Индии «Raqs Media Collective». Органическое и неорганиче-



NVidia «Этого человека не существует», Третья киевская биеннале, 2019.



Tactical Tech «Стеклянная комната», Лондон, 2017.

ское, теллурическое и космическое показаны как система сложных взаимосвязей, в которой человек далеко не на первых ролях. Отражение звезды в глазах умирающего оленя. Крошечные грибы, медленно поедающие металлическую плоть метеорита. Атомы железа в человеческой крови встречаются с атомами клинка, разрезающего кожу. Симпатическая магия — так, кажется, называли эти фантастические связи наши далекие предки. Современные разговоры об Антропоцене и темной экологии — по сути, ни что иное, как попытка в XIX веке помыслить любовь желудя и кометы.

В общей сложности в библиотеке выставлено тринадцать проектов. Согласитесь: для события, которое по идее должно готовиться два года, число не просто скромное, а очень скромное. Не в пользу биеннале и тот факт, что только три работы из тринадцати созданы в этом году. Неужели это так важно? Если речь об искусстве хрестоматийном (ну, там, дюшановском писсуаре), никаких проблем нет. Извлекли из запасников, протерли от пыли — и можно выставлять. В сотый раз, в десятый — неважно. С интернетом и высокотехнологичными материалами это не работает. Художница

Джесси Дарлинг в заметке «Пост-все-равно» (Post-Whatever) из замечательной антологии «Искусство после Интернета» (You Are Here: Art After the Internet) проницательно заметила: искусство, рефлекслирующее те или иные онлайн-феномены, с большой долей вероятности завтра безнадежно устареет. Помните, в середине нулевых, на заре Web 2.0 была популярна такая штука, как облако тегов? Считалось, что это очень прогрессивный способ визуально дать понять пользователям, какие темы освещаются на сайте. Ну а когда до всех дошло, что польза от таких виджетов стремится к нулю, а визуализировать данные можно и гораздо более эстетично, облака тегов немедленно отправились на свалку истории. Кому в 2019 придет в голову делать об этом искусство?

В триумвирате знания, политики и искусства, платформой которого объявила себя биеннале Центра Визуальной Культуры, современному искусству отведена весьма скромная роль наглядного пособия, а центр масс медленно, но верно смещается в сторону публичной программы. Неприятное ощущение неопределенности представленного на «Черном



Джон Рафман «Девять глаз Google Street View», Третья киевская биеннале, 2019.

облаке» дидактического искусства не оставляло меня в библиотеке практически ни на минуту. «Необязательным» я маркирую искусство, которое можно безболезненно заменить ссылкой на статью из Википедии. Содержание работ настолько довлеет над их художественной формой, что за исключением видео «Raqs Media Collective» от выставки можно просто отмахнуться. Но и поворотом в сторону большого разговора о нашем цифровом будущем выставка в Политехе также не стала. Хорошей аналогией для «Черного облака» может послужить один старый анекдот. Отец решает «серьезно поговорить» с дочерью-тинейджером о сексе, но выясняется, что дочь в этих вопросах гораздо более подкована, чем он сам. Кто составляет целевую аудиторию этой биеннале? Прежде всего, студенты технических специальностей, молодые IT-специалисты. А это значит, что в Центре Визуальной Культуры сильно недооценили степень подготовки своего зрителя.

Сама же биеннале демонстрирует симптомы прогрессирующего институционального элитизма. Руководство ЦВК добровольно заточило себя в башню из слоновой кости, вы-

сокопарно именуемую Альянсом восточноевропейских биеннале. В Альянс вошли, кроме киевской, идеологически ей близкие «малые» биеннале Праги, Варшавы и Будапешта. Именно в Будапеште вслед за «Черным облаком» в конце апреля состоится связанная с Альянсом OFF-Biennale, и, судя по опубликованному стейтменту, на повестке дня будет знакомый набор тем: критика искусственного интеллекта, всевидящее око Большого Брата, фейковые новости и так далее. Серия выставок на схожую тематику — явление в мире современного искусства распространенное, но хочется верить, что люди из команды OFF-Biennale в Киеве побывали, и ошибки «Черного облака» повторены не будут.

Киевская биеннале, камо грядеши?

Алексей Буистов

Родился в 1980 году в Киеве.

Художник, исследователь современного искусства. Идейный вдохновитель художественно-критической платформы «Singular».

Живет в Киеве.