

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)
Николай Смирнов (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)
Nikolay Smirnov (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 «Mordere», 2020 г. Материал: доска липа сердцевидная. Левкас на желатине, горячие и холодные слои, мел, лен. Художественные изображения созданы с помощью алгоритма DeepArt (источник с использованием стилистических элементов академического рисунка неизвестных авторов конца XX века). Авторская ручная работа с разными видами художественной обработки.
Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl., 2020 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.

Челюсть Ганеши

Комикс
© ХХХХХХ
2026



МНОГО СОБИРАЛОСЬ ДРУЗЕЙ,
И Я СТАРАЛСЯ, ЧТОБЫ КАЖДЫЙ
ЧУВСТВОВАЛ СЕБЯ КАК ДОМА.
ОДИН ИЗВЕСТНЫЙ БАСНОПИСЕЦ
ИЗБЕГАЛСЯ НАД ЭТИМ.
НА ВСЕХ ДРУЗЕЙ НЕ УГОДИТЬ



К НЕМУ ПРИСОЕДИНИЛСЯ
ИСКУССТВОВЕД-ФИЛОСОФ, ЗАЩИТ-
НИК АБСОЛЮТНОЙ ИСТИНЫ
РЕАЛИЗМА И КРИТИК
МОДЕРНИЗМА

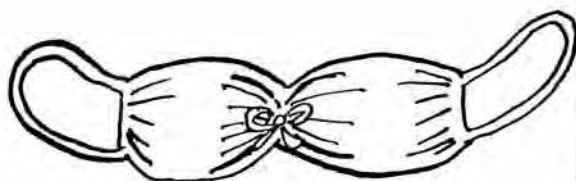


ЕРАЛАШ

КРИЗИС
БЕЗОБРАЗИЯ

Я ТОЖЕ НЕ ОСТАВАЛСЯ В ДОЛГУ

И РИСОВАЛ
ХУЛИГАНСКИЕ
ШАРЖИ
НА
МОИХ
КРИ-
ТИКОВ



Это не Лифшиц

НА САМОМ ДЕЛЕ Я НИКОМУ НЕ
ХОТЕЛ УГОДИТЬ. Я МУЧИТЕЛЬНО
ПЫТАЛСЯ СРЕДСТВАМИ
ЖИВОПИСИ ВМЕСТИТЬ В
КАРТИНУ ВСЮ РЕАЛЬНОСТЬ,
А НЕ ОТДЕЛЬНЫЕ ЕЕ
ФРАГМЕНТЫ, ПОДАННЫЕ В
РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ
МАНЕРЕ



ОДНАЖДЫ, ОСОЗНАВ, ЧТО
РЕАЛЬНОСТЬ И РЕАЛИЗМ - ДВЕ
ВЕЩИ НЕСОВМЕСТИМЫЕ, Я
В ПРИПАДКЕ ОТЧАЯНИЯ
УНИТОЖИЛ ВСЮ СВОЮ
ЖИВОПИСЬ





Продолжение следует

Художественный журнал № 114

Реальность. Реальное. Реализм.

«В последнее время, — замечает видный теоретик искусства, — мы наблюдаем растущий интерес к реализму, который долгое время считался исторически себя исчерпавшим. Но понятие реализма, — добавляет он, — не столь очевидно, как кажется» (Б. Гройс «По направлению к новому реализму»). И действительно, для того, чтобы вернуться к реализму, то есть к художественному наследию середины XIX века, необходимо переступить через весь опыт эпохи современности — через модернизм, постмодернизм, поп-арт, концептуализм, психоанализ и прочее в этом ряду. Отсюда многие — а среди них и такие высокие авторитеты, как Фредерик Джеймсон — рассматривали такую возможность онтологически нереализуемой. Ведь, как им казалось, художественное сознание более неспособно к адекватному описанию общественной реальности: поскольку «внешнее и внутреннее, субъективное и объективное, индивидуальное и общественное распались настолько необратимо, что расположены отныне в двух несопоставимых реальностях, двух совершенно разных языках или кодах, двух отдельных системах исчисления» (Б. Бухло «Аллан Секула: фотография между дискурсом и документом»). Отсюда закономерно, что в реализме не узнают себя и многие современные художники, чье творчество, как кажется, напрямую работает с реальностью, с рассказом о ней и ее наглядным воссозданием. Неприемлемой для них в понятии «реалист» оказывается «претензия на некую окончательную достоверность и объективность» (П. Отдельнов «Реализм ускользающего реального»), так как, по сути, она означает, что «реальность доподлинно доступна и рассматривается с этически верной позиции "нормативного большинства"» (И. Новиков «И снова... исключительное превосходство?»).

Однако многое в актуальном восприятии реализма зависит от определения этого понятия. Для многих реализм — отнюдь не антиномичен современности, а напротив — проходит лейтмотивом через ее историю. Так, к творческому развитию реализма можно причислить и революционный русский авангард 1920-х, немецкую фотографию Хартфильда и Тухольского, муралы, создававшиеся в США в период Народного фронта, а также немало из того, что возникало в 1960–1970-е — кинематограф Годара и Криса Маркера, романы Жоржа Перека и Дорис Лессинг, фотоискусство Марты Рослер и Аллана Секулы. Отсюда реализм обогащается разными его версиями и их определениями — аффермативный реализм, модернистский реализм, альтерреализм и так далее. (Д. Робертс «Реализм, альтерреализм и проблема распознаваемости»). Наконец, традицию реализма можно усмотреть и в концептуальном и постконцептуальном искусстве, так как это искусство «"завершает" субъективный опыт» и «чтобы быть искусством, такому искусству не надо становиться предметом опыта, а достаточно стать предметом познания» (С. Малик «Причина разрушения современного искусства»).

И если сегодня и в самом деле «наблюдается растущий интерес к реализму», так это, в частности, потому, что само понятие реальности стало проблемой — предметом медийной и властной манипуляции. «Поэтому реализм возвращается в искусство, вооруженный документальными, криминалистическими и следственными методиками, которые позволяют современным художникам-реалистам пролить свет на подноготную нашего общества» (П. Чирио «Доказательный реализм»). Реализмом становится и работа в самой реальности по созданию форумов и ассоциаций, творящих совместно свою реальность и свою истину. Такая работа «намерена превзойти автореферентность художественной среды, выйдя в мир, быть полезным для пересборки общества» (А. Пилипюк «К Идее Реализма»). Задача эта была сформулирована еще Густавом Курбе, когда в своем «Манифесте реализма» он провозглашал, что реалист должен «быть не только художником, но человеком». «Именно это частное недовольство реальностью становится интенцией, заставляющей реалистического художника увидеть более широкий конфликт, который имеет конкретные политико-экономические основания», и воссоздавать реальность не такой, какая она есть, а какой должна быть (А. Стебур «Реализм невозможного»). «Таким образом, если писатели и художники хотят быть реалистами, они должны научиться жить под подозрением, что их изображение человеческой психологии суть чистый вымысел — до тех пор, пока история не подтвердит реализм их произведений» (Б. Гройс «По направлению к новому реализму»).

МОСКВА, ИЮЛЬ 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 «Грузинд»
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

- 8
БЕЗ РУБРИКИ
ЗАДАЧИ. ЗАМЕТКИ О РЕАЛИЗМЕ ЯМЫ
Никита Кадан
- 14
ЭКСКУРСЫ
ПРИЧУДЛИВЫЙ РЕАЛИЗМ РОССИЙСКОГО ПЕЙЗАЖА
Николай Смирнов
- 24
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
РЕАЛИЗМ УСКОЛЬЗАЮЩЕГО РЕАЛЬНОГО
Павел Отдельнов
- 30
ГИПОТЕЗЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ К НОВОМУ РЕАЛИЗМУ
Борис Гройс
- 36
АНАЛИЗЫ
РЕАЛИЗМ, АЛЬТЕРРЕАЛИЗМ И ПРОБЛЕМА РАСПОЗНАВАЕМОСТИ
Джон Робертс
- 52
ПУБЛИКАЦИИ
ДЕМОНТАЖ МОДЕРНИЗМА, ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ (ЗАМЕТКИ О ПОЛИТИКЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ)
Аллан Секула
- 74
ПУБЛИКАЦИИ
АЛЛАН СЕКУЛА: ФОТОГРАФИЯ МЕЖДУ ДИСКУРСОМ И ДОКУМЕНТОМ
Бенджамин Бухло
- 88
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
С ЛЮДЬМИ ИЛИ БЕЗ, ИЛИ НЕЙТРОННАЯ БОМБА ДЛЯ ФОТОГРАФИИ. ПОРАЖЕНЧЕСКОЕ ЭССЕ О РЕАЛИЗМЕ, РАДИКАЛИЗМЕ И ДЕКОЛОНИЗАЦИИ ФОТОГРАФИИ
Максим Шер
- 100
ПРОГРАММЫ
К ИДЕЕ РЕАЛИЗМА
Анна Пилипюк
- 110
ПЕРСОНАЛИИ
ЗАНИМАТЕЛЬНЫЙ МОДЕРНИЗМ
Андрей Фоменко
- 124
ТЕНДЕНЦИИ
РЕАЛИЗМ НЕВОЗМОЖНОГО
Антонина Стебур
- 132
МЕТОДЫ
ДЕЛАТЬ ФИЛЬМ САПАТИСТСКИ. НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ФИЛЬМАХ «НОВЫЙ ТУПИК, 17. ШКОЛА МЕДЛЕННОГО ОРИЕНТИРОВАНИЯ В САПАТИЗМЕ» И «ЛЮДИ ИЗ МУКИ, СОЛИ И ВОДЫ»
Ольга Цапля Егорова
- 138
ПОЗИЦИИ
ПРИЧИНА РАЗРУШЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
Сухаил Малик
- 146
РЕФЛЕКСИИ
КВАНТОВЫЙ МИМЕСИС
Станислав Шурипа
- 156
ПРОГРАММЫ
ДОКАЗАТЕЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ
Паоло Чирьо
- 164
ПЕРСОНАЛИИ
ВТОРЖЕНИЕ РЕАЛЬНОГО
Егор Рогалев
- 172
ПАМФЛЕТЫ
И СНОВА... ИСКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ ПРЕВОСХОДСТВО?
Иван Новиков
- 178
ВЫСТАВКИ
ПОСЛЕ КОНЦА БУДЕТ ГЛИТТЕР
Георгий Литичевский



Ярослав Футымский «Флаг горит», 2019. Видеоперформанс. Предоставлено автором текста.

Никита Кадан

Задачи.

Заметки о реализме ямы

Задача: начать измерять современное искусство расстрельной ямой. Отсчитывать от ямы, существовать по отношению к ней. Места массового уничтожения людей задают остальному миру устойчивые координаты. В искусстве «историографического поворота» они входят в отношения с самим целенаправленным художественной практикой. Все «историографическое» или «архивное» искусство последних пары десятилетий (как и предшествовавшие ему проекты Хааке или Фреда Уилсона) — это дела раскапывания, только осуществляющиеся в области неких систем записей, констелляций знаков и образов, маскирующих места захоронений.

Что есть по отношению к расстрельной яме описанный Хэлом Фостером «архивный импульс»? Что есть по отношению к ней документальный реализм? Институциональная критика? Акции в городской среде? Танцы в музее? Антропоцен-проблематика? Постинтернет-проблематика? Утопическое? Антиутопическое?

Даже когда яма далеко и разговор идет как будто в совсем другом пространстве, она неустранимо присутствует как точка отсчета.

В сущности, речь идет о некоем новом пафосе, воспламеняющем и оживляющем архивно ориентированное искусство. Если Фостер завершает свой текст призывом к уходу «от меланхолической культуры, не видящей особой разницы между историческим и травматическим» и «преобразованию «мест раскопок» в «стройплощадки»¹, то мы утверждаем: пока не будут раскопаны все останки, никакое строительство не начнется. С другой стороны, раскопки расстрельных ям — это и есть строительство. Строительство вглубь, выстраивание здания памяти, вворачивающегося в толщу земли, подобного перевернутому конусу Дантова ада.

Ничто «утопическое» и никакие «конструктивные пропозиции» не перечеркнут и не отменят травму. Но именно ее и нужно сделать материалом для движения вперед. Не использовать, возвращаясь к Фостеру, «травму как метафору основания — Граунд-зиро, так сказать, «нулевого уровня» — для имперского триумфализма»², и даже для локального национализма в постколониальной обертке, но обратиться к универсалистскому, коммунистическому характеру ямы с костями, в которой мы обретаем друг друга по ту сторону любых коллективных идентичностей. Действовать в мире живых так, будто мы уже по ту сторону. Будто мы уже на свалке бесконечно схожих в своей выброшенности, отринутости частных случаев жизни.

Задача: сплести «историографическую» линию в искусстве с линией квинности.

Первыми приходят в голову проекты в духе Queer Archives Institute³ варшавского художника Кароля Радзишевского: извлекаемая из тайников история исключенных, для которой, наконец, «пришло время» и она может быть оформлена академическим способом. Художественный проект тут становится как бы первым шагом к полномасштабному общественному принятию нового сегмента исторического знания, вводя его в круг признанного на общих правах.

Однако в этом видится некая парциальность, частичность. Сегмент занимает свое место среди других сегментов и не более того. Так квинное искусство становится нишей внутри современного искусства, отказываясь от притязаний на тотальность.

Но можно помыслить эту задачу иначе: попробовать говорить квинным образом, например, о вооруженных рабочих выступлениях, о массовом голоде или о лагерях военнопленных. Обнаружить квинность расстрельных ям.

Увидеть в этих ямах нас, разобранных на части. Увидеть смещение и разбор на составляющие идентификаций, связанных с «человеческим».

Дана Кавелина говорит: «Братская могила (постсмертное бытие) как квір-утопия: разборка на части телесного конструктора, пересборка костей в произвольном порядке, разложение, способ преодолеть различия между растительным, животным, неживым, невозможность быть посчитанными, безымянность как форма со-бытия, снятие классовых, этнических, гендерных различий, вины, долга и стыда».

У нас общие кости. Наш скелет разделен и свален в ямы на Донбассе и в Сирии, в Сандармохе в Карелии и на бывшей улице Яновской во Львове, на всяком континенте, под ниточками государственных границ, пробегающими по поверхности земли, — в этом состоит тайное единство мира. Нас собирает великий Интернационал костей, всемирная ассамблея захоронений. Мы едины в братских и сестринских могилах.

Создадим механизм перманентной пересборки общего скелета. Эта пересборка и есть способ формирования исторической политики. Микрополитика сообществ, а также социальные взаимодействия здесь-и-сейчас и повсеместная экономизация политического осуществляются на уровне мягких тканей, что сопровождается кровоподтеками и усталостью мышц. Политика сегодняшнего — есть политика влажного, быстроразлагающегося. Соответственно, политика памяти — это политика костей. Она начинается там, где расходится состав. Горизонт равенства присутствует не только как горизонт стремления человеческого существа, он уже присутствует и в той общей могиле, по тонкому земельному слою над которой идут протестные манифестации.

Задача: делать искусство апофатически и антифашистски.

Идея «негативного перехода». Например, не из-мужчин-в-женщины, а просто из-мужчин. В этом же ряду находится «негативная эмиграция». Агендерность, а-национальность.

Из ямы выходит некто новый. Не гетеронормативный, не этнонормативный, не антропонаормативный. Любая идентификация отходит от костей, отсыхает, тлеет. «Воображаемые сообщества» обретают в яме общую плоть. Единение отдельных жизней свершается в момент

удара о землю или о тела, уже сваленные на дне. Но верно и противоположное: на дне ямы прежде живые и охваченные воображаемой общностью тела становятся, наконец, равны лишь самим себе. Ну а после остаются перемешанные кости, которые равны костям. Отсчитывая от ямы, мы можем переизобретать национальное и вообще заменять его совершенно другими формами общности. Это собирание иного скелета.

«Я бы не хотел, чтобы у моей родины была бессмертная душа. По-моему, только идиот может хотеть этого. На свете были тысячи народов, и они исчезли без следа. Не вижу в этом ничего страшного», — говорит Юрий Лейдерман.⁴

«Народ» стремится состояться как не-идентифицируемая общность — стремится в яму. Нестабильные общности живых возникают либо в полицейски-принудительной форме, включая самое доброжелательное патристическое взаимопринуждение, либо в форме некоего трепета воображаемой причастности. Но есть еще отказ, твердый материал отказа. Лишь отказ порождает антифашиста, человека-изъятие, пробивающего дыры в фашистском мире, апофатического человека.

«Нет никаких "нас"», — говорит Ярослав Футьмский.

Антифашизм состоит в том, чтобы снова и снова, с безграничной уверенностью сбрасывать с себя всякое недобровольно избранное «мы». Однако есть другое единство, определяемое через практику: мы, отказывающиеся. Или же живущие по отдельности, но помнящие о яме-родстве.

Пожалуй, самая слабая и невнятная часть современного искусства — это «позитивные предложения». Искусство, принявшее принцип отсчета от ямы, не авангардно — в смысле авангарда как создания инструментов конструктивно-«утопического» преобразования реальной жизни. Но стойкость в негативности может сделать современное искусство неким авангардом наизнанку. Героический авангард прошлого был предельно нечувствителен к находящейся рядом расстрельной яме, но сейчас-становящийся «негативный авангард» будет определять себя соседством этой ямы.

Ведь, в конце концов, искусство как такое — о смертности человека и конечности любой присутствующей в мире формы. В «не-



Юрий Лейдерман «Жертвы Хатыни и жертвы Катыни встречаются в пыльных холмах в пригороде Кейптауна», 2005. Инсталляция. Предоставлено автором текста.

гитивном авангарде» современного искусства это означает, что любую художественную стратегию, любую артистическую субъектность можно измерить соседством ямы. Систематическая и массовая насильственная смертность обозначает присутствие политики. Систематическое умалчивание об этой смертности — одна из главных функций культуры. Реализм расстрельной ямы антикультурен, в своей мании раскапывания он опознается как непристойный и даже преступный.

Позднекапиталистический порядок в связке с вечно обновляющимся, омолаживающимся фашизмом редуцирует нас к эффективному собственнику, прекарному работнику, аффицированному потребителю, патриоту, предателю, представителю большинства, держащемуся за «естественное положение вещей», представителю меньшинства, закабаленному полицейскими, экономическими, культурными механизмами, и, в конце концов, собственным ре-сентиментом. Мы упрощены и дегуманизированы этим упрощением.

Выход — ответить на дегуманизацию, которой подвергают нас, такой самодегуманизацией, которая предполагает возможность в перспективе самовольно ре-гуманизовать себя, собрать свое «человеческое» заново.

Искусство тут предоставляет самый необходимый ресурс: развязность, произвол. «Блажен познавший великий страх. В нем раскованность», — сказал Олег Голосий⁵. В сущности, пока лишь искусство дает возможность вжиться в положение того, кому нечего терять, но при этом продолжать рефлексировать и выговаривать себя в мир. Искусство связывает частный опыт травмы и конвенцию о памяти — сходным образом сопрягаются индивидуальное творчество и история искусства.

Задача: мыслить художественную практику как параллельное историческое музеестроительство на подвижной основе перманентной трансгрессии.

Процессы вокруг Мемориального центра Бабий Яр⁶ указывают на возможные перспективы развития и линии размежевания в «историографическом» искусстве и в политиках памяти, обращающихся к инструментарию искусства. В Бабьем Яру работает Илья Хржановский. Он строит аттракцион, где технологии глубокого погружения, инсценированный исторический опыт и эксперименты с восприятием должны привести зрителя к встрече с тем чудовищным, что не вмещается в «обыденное сознание». Иначе говоря, центр должен стать пространством концентрированной суггестии,



Антонио Манетти «Схема ада в «Божественной комедии» Данте», 1506.

где зрителем будут управлять с помощью системы рычагов, колесиков и нитей. Культурная сцена Киева — в той степени, в какой она гомогенна — прямо и без обиняков стремится изгнать Хржановского. Российские олигархические деньги помогают ему удержаться. Киевская критика в адрес Хржановского опирается на опыт прошлого проекта режиссера, «Дау», где испытание границ свободы выбора и эксплуатация предельных состояний лежали в основе художественного метода. Эта критика объединяет два типа мотиваций: первый — не дать господину из бывшей метрополии хозяйничать на месте катастрофы в бывшей колонии, второй — неприятие практик постмодернистских демиургов, эксплуатирующих и отчуждающих чужой травматический опыт, и более того, толкающих другого к травме ради эффекта своего произведения. Можно рассуждать, насколько соединение этих моти-

ваний (грубо говоря, союз националистического с лево-либеральным) внутренне противоречиво и обречено рано или поздно коллапсировать. Но можно и задаться менее очевидным вопросом: действительно ли способ действия «этического поворота» состоит в ограничении, сковывании художнического произвола? И действительно ли современному искусству с его сущностным неограниченным своеволием следует держаться подальше от мест травматической коллективной памяти? Консервативная критика «этического поворота», часто исходящая от постмодернистских демиургов на пенсии, перешедших в истеблишмент героев 1990-х, сводит этот поворот к коллективному шиканью на слишком уж вольные высказывания, касающиеся болезненных тем, к ритуалам массового осуждения, через которые конституирует себя прогрессивное сообщество. Но можем ли мы увидеть в «этическом повороте» в искусстве избыток, роскошь, а не самоограничение и покорность? Индивидуальное решение, а не страх быть отторгнутым сообществом? Да — если откажемся от принципа новой нормы, завоеванной или находящейся в процессе завоевания. Возвращение этического в современное искусство — это аскеза того, кто сполна отведал роскоши. Это надстройка на трансгрессивных практиках и программном имморализме. Более того, это превращение инструментов провоцирующей атаки, направленной во внехудожественное пространство, в орудия самобичевания в пространстве внутрихудожественном.

Ультрасуггестивный метод Хржановского реакционен не потому, что содержит элемент морально предосудительного (использование детей и пьяных или эмоционально дестабилизированных взрослых), а потому, что цементирует субъект-объектные отношения, в которых чем больше возможностей выбора, предоставляемых зрителю в рамках экспозиции (выбрать роль еврея в оккупированном Киеве, нациста, коллаборациониста), тем сильнее власть художника-демиурга, перед этим выбором ставящего.

Измеряемое расстрельной ямой искусство безвластно. И даже в институциях, работающих с записанной историей, оно должно быть гостем, а не хозяином⁷. Своей способностью подрывать идеологизированные исторические нарративы оно может привести музей

или мемориал в движение, но не может заместить его, стать инстанцией навязывания нового консенсуса.

Искусство, мыслящее соседством расстрельной ямы, может использовать форму исторического музея, заходить в музей на время или соприкоснуться с ним краями. Но оно не может занять место музея. Чудовищное искусства есть его живой нерв. И оно же свидетельствует об открытой возможности отказа от чудовищного — отказа как акта аскетической роскоши.

В историографических практиках невозможно стабилизация памяти. Постамент можно поставить на кости, можно записать на нем имена или засвидетельствовать безымянность этих костей. Но невозможно привести какой-либо мемориал в окончательное соответствие с захоронением под ним, невозможно сделать свидетельство завершенным, стабильным по форме.

Содержимое ямы всегда подвижно. Реализм расстрельной ямы основан на принципиальной незавершенности свидетельства. Характер этого реализма состоит в наполняющей его постоянной пульсации воспоминания-забывания.

Мы живем в «отравленных пейзажах», как назвал их Мартин Поллак. Статуи и обелиски, иногда появляющиеся в ландшафтах, имеют отношение не к залежам костей в земле, а, скорее, к смещающемуся нарративу о «своих». Они говорят о подвижности границы между «оплакиваемыми» [grievable] и «неоплакиваемыми» [ungrievable], о которой пишет Джудит Батлер. Каждый обелиск со сбитой звездой и каждый наскоро сваренный из железной трубы крест напоминают о том, что имена наши могут оказаться по любую из сторон этой границы в самое короткое время.

Именно поэтому нельзя привязывать к именам наши кости. Кости — это коммунизм, квир, универсальное. А имена — заложники истории.

Яма не утопична и не антиутопична. Идея утопии — ложь. «Утопические» задачи нужно понять как задачи безжалостно-реалистические. Фантастичны как раз механизмы удерживания нас в нынешних прискорбных границах. Мысля соседством всемирной, всечеловеческой могилы, обретаешь раскованность.

Задачи: Превратить чудовищное искусства в реализм, де-маскирующий ямы.

Мы будем неразстворимым остатком.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Фостер Х. Архивный импульс // «Художественный журнал» № 95 (2016). Доступно по <http://moscowart-magazine.com/issue/10/article/133#footnote-61>.

² Там же.

³ Доступно по <http://queerarchivesinstitute.org/>.

⁴ Лейдерман Ю. Путешествие по равнине // Зеркало № 52 (2018). Доступно по <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2018/52/puteshestvie-po-ravnine.html>.

⁵ Голосий О. Великий предок всего сущего, 1991.

⁶ В 2019 году созданный на частные средства Мемориальный центр Бабий Яр в Киеве пригласил в качестве художественного руководителя российского режиссера Илью Хржановского. За этим последовал уход членов научной команды, работавшей над проектом мемориала с 2015 года. Раскол в команде, а через некоторое время и выход фильма-долгостроя Хржановского «Дау», снимавшегося в 2008–2011 гг. в Харькове, спровоцировали волну скандальной критики в украинских медиа.

⁷ Здесь видится исключительно точным замечание Наталии Чермалых: «Благодаря общественной дискуссии стала явно видна вертикаль принятия решений в мемориале, где по факту художественный руководитель оказывается иерархически выше, чем ученый совет. Другими словами, если научные сотрудники не согласны с художественной концепцией, то именно они должны почему-то покинуть проект, а не участвовать в ее разработке на равных. На мой взгляд, это не только политическая, но и эпистемологическая проблема, в которой научное противопоставляется художественному. Это достаточно интересная инверсия, ведь обычно все наоборот: художественное отвергается как иррациональное, а научный дискурс превозносится как единственный метод объективного познания реальности». См.: Чермалых Н. Бабий Яр: музеефикация наизнанку. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/she/24586-antropolog-nataliya-chermaryh-babiy-yar-hrzhanovskiy>.

Никита Кадан

Родился в 1982 году в Киеве. Художник.

Участник художественной группы Р.Э.П.

и кураторской группы Худсовет.

Живет в Киеве.



Михаил Нестеров «Философы (С.Н. Булгаков и П. А. Флоренский)», 1917.

Николай Смирнов

Причудливый реализм российского пейзажа

Два понимания реализма и их объединение в религиозном материализме

Когда российский начинающий художник начинает свой путь, скорее всего, он попадает на одну из начальных ступеней системы художественного образования, унаследованной с советских времен, а именно — в художественную школу или училище, где учат «реализму». На уровне здравого смысла это слово не вызывает затруднений: реализм — это когда «похоже», «как в жизни». Здесь содержится отсылка к традициям критического реализма второй половины XIX века. Тогда художники обратили внимание на то, что их окружает: стали изображать жизнь современного города и писать портреты современников без академической идеализации, а вместо итальянских видов изображать ландшафты отечественные со всеми характерными признаками последних. В этом понимании реализма доминирует материалистическая, критическая по отношению к идеологии или даже богоборческая установка: реальными признаются только социальная и материальная ткани жизни. Изображать реальное, следуя за передвижниками, означает показывать тяготы народной жизни вместо обмана идеологии, грязь и бездорожье русских ландшафтов вместо итальянизированных видов. Однако уже у основоположников критического реализма мы находим двойственность по отношению к материалистическому пониманию реального. Хрестоматийные пейзажи из Третьяковской галереи показывают реальность не только критически, но и архетипически, как, например, поздняя работа Исаака Левитана «Озеро», которую сам художник считал эпическим образом Руси. На многих работах мы видим не просто изображение фрагмента материальной жизни в ее антиидеалистической тяжести, но неясную возможность искупления этой материальности, надежду на

что-то невысказанное, что не сводится к окружающей грязи и вещественности, предчувствие некой позитивной трансформации, как, например, в работе Алексея Саврасова «Грачи прилетели».

Но вернемся к нашему среднестатистическому современному российскому художнику-реалисту. Продолжая свой путь, он вступает в Союз художников и сталкивается с тем, что большинство его коллег пишут «реалистически», но избегают социальных язв. Их творчество чаще всего сводится к пейзажной живописи, воспроизводящей довольно ограниченный набор мотивов-архетипов, почти как в иконописи. Это виды небольших городов или деревень, которые предъявляют некий идеал гармоничного существования человека в ландшафте, но не придуманный, а как бы найденный в окружающей действительности. Авторы этих работ словно умножают кредо Валентина Серова, который «хотел писать только отрадное». Здесь мы сталкиваемся с противоположным пониманием реализма, которое наследует неоплатонизму и средневековой церковно-философской традиции: реальным признается лишь идеал, Бог, а материя — это смерть и тлен. Однако «отрадное» наших пейзажистов не так критично к материальности мира: оно требует труда по своему обнаружению в реальности, материализации в ландшафте и созданию на холсте, то есть рождается через определенные материальные трансформации и от материи неотделимо. Здесь возникает парадоксальный синтез противоположных трактовок реального, который в русской модернистской традиции был осуществлен религиозной философией и софиологией, сильно повлияв на концепцию реализма в искусстве.

Софиология — это синкретическая концепция, которая утверждает духовный, религиозный или христианско-гностицистский материа-



Владимир Фаворский Фронтиспис к «Книге Руфь», 1925.

лизм. Ее развитие связано, прежде всего, с именами Владимира Соловьева, Сергея Булгакова, Павла Флоренского и Льва Карсавина. Согласно Соловьеву, София — это Душа Мира, понимаемая как мистическое космическое существо, объединяющее Бога с земным миром. Будучи одной из эманаций Божества, София отпала от Единого и стала Софией-Ахмот, или падшей Софией. Из ее страданий и тоски по Единому родился материальный мир, который, тем не менее, содержит искры Божества, частицы Единого внутри себя. Поэтому человечество суть двойное по своей природе, божественное и тварное, а резкого разделения между естественным и сверхъестественным не существует. Человечество укоренено в Божьем мире, и каждый отдельный человек укоренен в универсальном, небесном человеке — Адаме Кадмоне. Через сознательное усилие по воплощению в себе высшего творческого начала человек способен преобразоваться, уподобиться Божественному и, тем самым, став Богочеловеком, искупить материю, просветить ее, трансформировать в Богоматерию. Этот процесс Соловьев описывает как любовь человека к Софии, целью чего является установ-

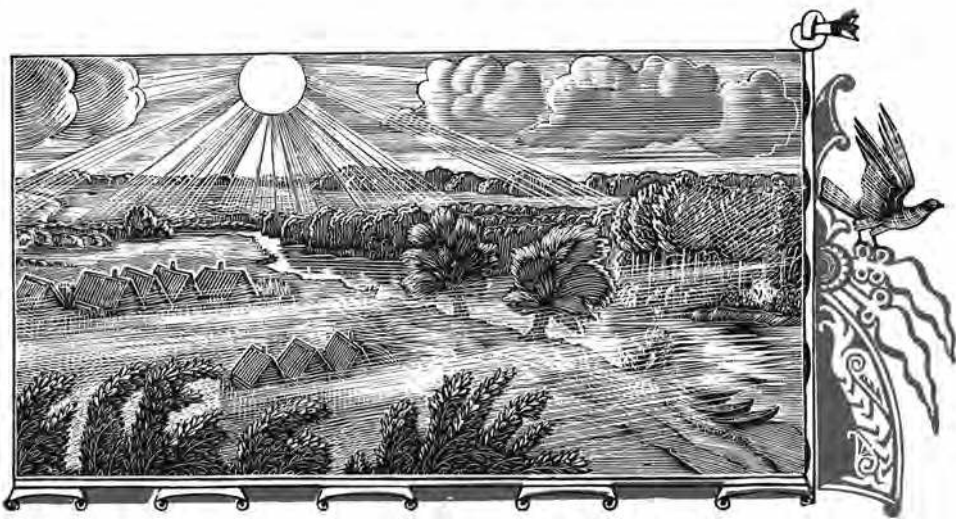
ление всемирной сизигии или брачного союза «активного человеческого начала (личного) с воплощенною в социальном духовно-телесном организме всеединою идеей»¹. Пределом вселенской религии/учения является всеединство, поэтому исторический процесс детерминирован, будучи связан с задачей возвращения к трансцендентному или воскрешением. Софиология и философия всеединства многим обязана гностицизму, у них очень сложная «генеалогия»: «отцы — романтики и славянофилы, деды — масоны екатерининской эпохи и Г. Сковорода, и наконец, пращур, немецкие мистики, теософы и алхимики»².

Всеединство — это не только возвращение разрозненных материальных феноменов к метафизическому Единому, но и объединение различных религий, традиций мысли и эстетики в синкретическую вселенскую религию/учение. Согласно этой задаче Соловьев сплавляет в своей философии, как в алхимической реторте, различные компоненты, в частности, традицию европейских мистиков. Так родоначальник европейской софиологии Якоб Бёме, комбинируя неоплатонизм, гностицизм, каббалу и герметизм, использовал язык алхимии, чтобы выразить свои антропоцентричные концепции мироздания, которые соединяют Бога, Природу и индивидуальную психологию. В частности, Бёме утверждал, что «Природа — это тело Бога», снимая дуализм материи и духа: ведь Бог творит природу не из ничего (*ex nihilo*), а из самого себя (*ex Deo*). Предшественник Бёме Иоанн Скот Эриугена объединил универсалии и вещи в едином процессе бесконечной теофании, который может быть постигнут эзотерически, мистически. Эриугена понимал становление мира как задаваемый Богом процесс деления (*divisio*). В ходе этого непрерывного онтологического и диалектического процесса идея (*universalia*) становится вещью (*res*), но никогда не может стать до конца. Сама же вещь не только *res*, но всегда немного и *universalia*. Так снимается разделение между материей и духом, Богом и миром: ведь творящее тварное начало (*natura creans et creata*) и нетворящее сотворенное начало (*natura non creans et creata*) являются здесь структурными компонентами единого процесса непрерывного разворачивания Божественного или теогонии, которая есть одновременно космогония и антропогония.

Соединяя с христианством различные гностические учения, которые сами были синкретическими плодами гибридизации христианства и язычества, а также неоплатонизм, герметизм и различные мистические традиции, Соловьев формулирует свое учение о Софии как учение о первоmaterии (философская и алхимическая *Prima materia*). Вслед за интуициями Эриугены и других мистиков здесь разрешается средневековый спор об универсалиях и, тем самым, объединяются два различных понимания реализма. В мистическом, теософском и соловьевском решениях материя содержит в себе искру Божественного, а значит, потенциально имеет к нему доступ и способна к единению с ним, перейдя в состояние самоосознания через человека и с помощью осуществляемых им трансфигураций, направленных как внутрь, так и вовне. Первоmaterия София — это как раз наиболее близкая человеку эманация Божественного, мистериально и мистически восходящая которой он способен прозревать образы идеального мироустройства и согласно им трансформировать низшее овещствление Софии — Софию-Ахамот. Здесь также узнается теория образа в традиции исихазма — православной визионерской мистики, которая утверждает как возможность просвещающего отражения тварным миром Божественного образа, так и важность эзотерического (то есть приходящего из внутреннего опыта субъекта) позна-

ния этой возможности. Согласно анализу Киприана Керна, изложенному в его труде «Евхаристия», православная традиция сохранила мистическую, эзотерическую составляющую внутри официальной церкви, в то время как католическая, рационализировавшись, изгнала ее в область алхимии и мистики. Маги и алхимики эпохи Возрождения, такие, как Пико де Мирандола или Джордано Бруно, заново открывали эзотерику, латинизируя арабские переводы гностиков, каббалу и герметический корпус, в то время как Византийская ортодоксия всегда содержала эту традицию в себе. Тем не менее, построения софиологов оказались чересчур эзотерически-внеинституциональными даже для православия, и учение о Софии было признано ересью в 1935 году как Московской Патриархией, так и Русской православной церковью за границей.

При этом значение софиологии для России трудно переоценить. Во-первых, она, через системы Соловьева, его важного предшественника Григория Сковороды и близкие интуиции Николая Федорова, легла в основание всей модернистской русской философии настолько основательно, что современный философ Александр Дугин считает, что «Русский Логос есть и есть, если и может быть, то это будет женский Логос, София»³. Во-вторых, синкретическое учение Соловьева было одним из определяющих для символизма и всей культуры Се-



Владимир Фаворский. Иллюстрация к «Слову о полку Игореве», 1950.



Николай Андронов «На севере», 1988.

ребряного Века, достаточно вспомнить различные фигуры Вечной Женственности у Александра Блока, аналогичные Софии у Соловьева, на что указал еще Андрей Белый. В-третьих, следующие за Владимиром Соловьевым софиологи, в частности Сергей Булгаков и Павел Флоренский, разработали учение о Софии по отношению к конкретным областям жизни: первый — по отношению к хозяйству, второй — к вопросу пространственности в искусстве. Идеи Флоренского через курсы, читаемые им во ВХУТЕМАСе, а также через систему близкого ему Владимира Фаворского, сильно повлияли на ряд течений в советском искусстве.

Софийный реализм в искусстве: визионерство и праксис

Философ и священник Павел Флоренский был приглашен во ВХУТЕМАС ректором Владимиром Фаворским и читал там курс «Анализ

пространственности в художественных произведениях» в 1921–1927 годах. Флоренский сразу бросается отвоевывать понятие реализма у секулярного мировоззрения: «Однако и слово и понятие реальность — слишком увесисты, чтобы приверженцам того или иного миропонимания было безразлично, останется ли оно за ними или отойдет противнику... Сторонники ренессансового жизнепонимания захватили себе и захватили эти заветные слова, похитив их у платонизма и его средневековых наследников. Но это нам не основание оставить ценности языка в устах, ими злоупотребляющих»⁴. Согласно Флоренскому, злое лишено подлинной реальности, потому что реально только благо и все от него происходящее.

Софиолог Флоренский вслед за Соловьевым уходит от всякого непреодолимого дуализма, свойственного как средневековому христианству, так и декартовскому рационализму. Будучи одаренным математиком, он начинает с выстраивания топологической модели мироздания. В своей работе «Мнимости в геометрии» Флоренский сопоставляет области действительных и мнимых чисел как мир действительный и мир идей/мир Божественного. Между ними находится тонкий экран — плоскость комплексных чисел. Действительное и мнимое пространства как бы «вывернуты» относительно друг друга: время в них идет в противоположных направлениях, в частности, в области мнимой цель (идеал) предшествует действию и является его энергией. Увидеть мнимое пространство из действительного можно через опыт сна или религиозно-духовного созерцания⁵.

Особенность творчества Флоренского — в собирании различных сфер деятельности в единый *Opus Magnum*, подобно гуманистам эпохи Возрождения. В работе «Иконостас» он уподобляет икону мембране-прокладке между пространствами, что соответствует плоскости комплексных чисел в его геометрической модели мироздания. Икона является результатом духовного визионерства по отношению к мнимому пространству, именно поэтому в ней применяется обратная перспектива, которая «вывернута» по отношению к перспективе прямой. Храм, в свою очередь, также является пространственной моделью мироздания: алтарь символизирует мнимое пространство, основной объем, где проходит служба — про-

странство действительное, а иконостас — опосредующую плоскость-мембрану. Однако смысл эзотерического опыта веры не в физическом проникновении за алтарь, а в проникновении духа в область Божественного, что достигается, в частности, путем созерцания икон — этого «богословия в красках». Таким образом фигуры художника, философа и мистика-визионера сливаются точно так же, как они были неотделимы у алхимиков эпохи Возрождения, называвших себя Художник (Artist) и Философ (Philosopher)[6]. Отец Павел Флоренский пишет: «в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и восходит в мир горний. Там без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напившись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут... ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение»⁷. Но что же созерцает душа в мире горнем, если высшие эманации апофатического Божества недоступны человеку? Она созерцает Софию, первоматерию, которая, будучи отлична от материи действительного мира, в то же время есть образ идеального мира в своей потенции, идеальная тварь. Любя Софию, то есть будучи Философом во всей неотделимости этой активности от деятельности Художника и Практика-мироустроителя (Ученого), человек способен не только материализовывать эти образы в действительном мире для всеобщего обозрения, но и трансформировать мир согласно им. Таким образом, София оказывается Матерью Мира, трансцендентальным субъектом искусства, хозяйства, техники, словом, любого праксиса, ведущего к преображению мира, а конкретный преобразователь мира или визионер — ее любовником и супругом, которому через этот брак открывается Премудрость устройства и переустройства мира. Поэтому, например, святой Кирилл в отрочестве был обручен с Софией. Отсюда же происходит «любовь издадека» (Eros der Ferne) средневековых рыцарей и трубадуров: ведь именно дистанция по отношению к материальному, особенно по отношению к Вечной Женственности, и делает рыцаря рыцарем⁸.

Преподавая во ВХУТЕМАСе, Флоренский утверждал, что «цель художества — преодо-

ление... натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общечеловеческого и общезначимого действительности. Иначе говоря, цель художника — преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и следовательно, задача искусства — переорганизовать пространство, то есть организовать его по-новому, устроить по-своему. Художественная суть предмета есть строение его пространства или формы его пространства...»⁹. Пространство оказывается центральным узлом в системе Флоренского, в нем сплетаются не только его богословские, логические и математические интересы, но также технические и искусствоведческие. Пространство физическое/действительное может быть обожено, ософияно, и познавательно-художественно-преобразовательному опыту человека, верно своей любви к Софии-Премудрости, здесь принадлежит центральная роль. Человек может создавать образы божественного пространства либо трансформировать пространство физическое в соответствии с образами горнего мира. Отношение к пространству становится не просто визионерским, но конструктивистским и преобразовательным.

Здесь также интересен интеллектуальный путь Сергея Булгакова. Он начинал в 1890-е годы как легальный марксист, но потом, «поверяя Маркса Кантом», приходит к заключению, что марксизм логически противоречив: критикуя идеализм, он в то же время исходит из социального идеала, то есть «протаскивает метафизику контрабандой». Гораздо логичней, говорит Булгаков, открыто стать на сторону практического идеализма и снять марксистский парадокс между долженствованием и свободной волей. Но марксизм неспособен признать собственный идеализм, и чтобы согласовать это скрытое и убийственное для вульгарно понятой научности противоречие, он акцентирует социальное долженствование и умаляет индивидуальную свободу. Так Сергей Булгаков в начале 1900-х годов приходит к практическому идеализму, что отражено в сборнике «От марксизма к идеализму». В 1910 году философ знакомится с Павлом Флоренским и трансформирует свою систему в сторону софиологии. Он пишет работу «Философия хозяйства», где говорит о Софии как о трансцендентальном субъекте хозяйства/экономики. Булгаков пыта-

ется представить гармонию мироустроительного праксиса и практического идеала, где одинаково оправданы и необходимы будут и экономический материализм, и визионерский идеализм. Впоследствии, в конце 1920-х годов, другой софиолог и медиевист Лев Карсавин выстроит философскую основу левого евразийства на схожей концепции идеократии, формулируя ее как синтез экономического монизма и метафизического дуализма, жизнеустроительства и идеала, философии Карла Маркса и Николая Федорова¹⁰. Своеобразным документом этой традиции неразрывности религиозного идеализма и трансформирующего мир праксиса является картина Михаила Нестерова «Философы», на которой изображены Павел Флоренский и Сергей Булгаков, прогуливающиеся на фоне ландшафта в окрестностях Сергиева Посада. Этот ландшафт ассоциировался с «Северной Фиваидой» — землей от Сергиева Посада до Ферапонтова, где вслед за Сергием Радонежским множество православных мистиков-исихастов эпохи Возрождения уходили в пустыни своего герметического уединения. Лесные абрамцевские пейзажи, во многом благодаря Нестерову, стали выражением образа идеальной России: пейзаж за спинами Булгакова и Флоренского представляет собой Ософиянную Россию-Русь, которая является одновременно причиной и объектом приложения сил философов. Нестеров написал картину в 1917 году, что невольно указывает нам на революционно-преобразовательный пафос софиологии и в то же время на раскол, пролегающий между революционно настроенными идеалистами, которые сыграли большую роль в двух первых революциях, и большевиками.

Советское и постсоветское софианство в пейзажной живописи

По отношению к изобразительному искусству идеи софиологии разрабатывал художник и теоретик Владимир Фаворский, который был близок к Павлу Флоренскому и, будучи влиятельным неформальным деятелем советского искусства, перекинул мостик от дореволюционной софиологии к соцреализму. Фаворский соединил формализм немецкого идеалистического искусствознания, воспринятого через книгу Адольфа Гильдебранда «Пробле-

ма формы в изобразительном искусстве»¹¹ и софиологию Павла Флоренского именно через феномен пространства, одинаково центральный для обоих. Фаворский обосновал свою порождающую поэтику на оригинальной философии пространства, в которой элементы формализма были заострены, а религиозно-мистические уведены в тень согласно иконоборческому интеллектуальному климату советского государства. Формалистическая система Гильдебранда была попыткой сформулировать законы восприятия пространства зрением, а также законы передачи пространства изобразительным искусством. В центре оказывалась художественная форма как таковая и ее собственное пространство, которое соотносилось с пространством действительным, но не имитировало его. Целью художника объявлялось постижение этих законов и развитие своего пространственного восприятия. Фаворский развивал эту систему дальше, рассматривая различные исторические типы построения художественного пространства — типы изобразительной плоскости, например, греческий рельеф или обратную перспективу византийской иконописи. Утверждение, что художественная форма обладает своими собственными законами и реальностью, отсылает к неоплатонизму, то есть идеализму, что быстро выяснилось в условиях воинствующего советского материализма. Несмотря на то, что Фаворский пытался связать реальность художественной формы с марксизмом, он не избежал обвинений в формализме и мягких репрессий. Гораздо важнее то, что за неоплатоническим формализмом оказался скрыт софиологический пласт, и это выразила исследователь творчества Фаворского Елена Мурина, которая много общалась с ним после смерти Сталина, когда труды Фаворского стало возможным издать. По словам Муриной, в основе мировоззрения художника лежало неартикулируемое публично убеждение, что «пространство — этоместилище Бога»¹².

Духовно-религиозная изнанка многих секулярных явлений стала проявляться в 1950–1960-е годы при ослаблении канонов соцреализма. Фигура Фаворского к этому времени была окутана почти легендарным ореолом: мудрец и книжник, немного придавленный советской властью, но еще живой и творчески активный, казался носителем тайного

знания о «настоящем искусстве», свободном от идеологических обязательств. Его опыт свидетельствовал о том, что можно сочетать вульгарно-реалистическое требование правдоподобности с некими законами искусства вообще, что встраивало художника в цепь преемственности по отношению к великим предшественникам через решение формальных задач. Казалось, что это был настоящий «философский камень», который позволял писать очередной портрет Ленина, свою жену или вид на академической даче и при этом заниматься «чистым искусством». На добычу этого алхимического эликсира в 1950–1960-е годы бросились в первую очередь художники «левого МОСХа» — молодые ребята, которые мечтали восстановить поблекшую связь с искусством Серебряного века и 1920-х годов, видя, что соцреализм вырождается в своей вульгарной литературности и проигрывает новейшему американскому искусству. И фигура Фаворского была здесь важным, хотя и не единственным, связующим элементом.

От ограниченного возвращения идей формализма питались все фланги художественного сообщества, не прошли мимо него нонконформисты и отцы-основатели московского концептуализма: достаточно вспомнить сезаннизм ранних Кабакова и Булатова или существование группы «Девять», где художники «левого МОСХа» вроде Павла Никонова объединились с нонконформистами вроде Владимира Вейсберга именно на почве приверженности формальным задачам. Однако концептуалисты быстро отошли от задач «чистого искусства», чего не скажешь про лидеров «левого МОСХа» и основателей «Сурового стиля». Это была специфическая русско-советская версия формализма, где идеалистическая и софийная части были оставлены в подсознании, а разговор шел исключительно о формальных, почти технических категориях, таких, как «пластичность», «пространство», «рельеф», «модуль», «структура», но за ними подразумевались некие метафизические смыслы. Формализм, будучи признаком левого крыла официального искусства, выступал в то же время ширмой этого более глубокого пласта смыслов. Самые изощренные и образованные художники, такие, как Николай Андронов или Андрей Васнецов, разработали сложные системы софийно-гностического



Андрей Васнецов «Затмение солнца», 2003–2004.

религиозного материализма. В позднем советском искусстве они представляли собой фигуры этаких мудрецов-алхимиков, добывающих практическое знание об искусстве живописи в результате многолетней герметической работы в мастерской.

Николай Андронов в своих поисках отправился по следам православных исихастов-мистиков в Северную Фиваиду. Здесь он подолгу живет на берегу Бородаевского озера, в Феррапонтово, где собственноручно, подобно средневековым художникам, растирает камни из местных камней для приготовления красок, ходит по окрестным лесам и рассматривает фрески Дионисия в монастыре. Образы его живописи рождаются из напластований и подтеков материальной поверхности, поэтому слово «материал» очень важно для Андропова: как художник он «слушает» материал, идет у него на поводу. Но это не просто бесформенная материальность, не делезианское Тело без органов — она неизменно складывается в пространственные образы, довольно обобщенные и архетипичные. Черная телесность Тела без органов присутствует здесь лишь в дофигуральном слое, что соответствует стадии нигредо в алхимическом делании: именно здесь происходит растворение всего оформленного до гомогенной материальной массы. Но дальше, согласно обобщенной логике алхимического магистерия, черное солнце рождает внутренний огонь, и адепт после борьбы с ма-

териалом и собой вступает на Новую Землю — преображенный мир, увиденный и рожденный из внутреннего космоса алхимика-художника через практику Живописи и обращение к эзотерическому опыту, посредством которого приходит что-то Внешнее. Это — зрение с закрытыми глазами, сочетание Неба и Земли в пластической формуле живописного ландшафта. В итоге сложного софийно-гностического праксиса возникает пейзаж, который похож на то, что видит наш глаз в окружающем мире, но в то же время это пейзаж другой реальности, преображенной, ософиянной, увиденной внутренним зрением. Именно поэтому Андронов (и его коллега и товарищ с близким пониманием искусства Андрей Васнецов), с одной стороны, наблюдает природу, вглядывается в нее и остается реалистом в простейшем понимании этого слова. Но при этом он кладет холст на пол, разливает краску, «унижает» изображение различными жестами или не соответствующими компонентами, такими, как грязь перетертого камня на незагрунтованном оргалите — то есть устраивает алхимическое действие, в котором материальная трансмутация неотделима от духовной трансформации. Это ритуал, который, исходя из формулы герметизма: «Внизу то же самое, что и наверху», снимает дуальность между материей и идеей и реализуется в процессе следования художника своему Ремеслу. Это любопытная версия традиционализма, развившаяся в СССР среди ряда наиболее образованных официальных художников, которые своим внутренним усилием и с помощью традиции русской религиозной философии освоили глубины европейской метафизики.

Но то был путь «избранных»: и Андронов, и Васнецов были детьми академиков, людьми из элитной интеллектуальной среды, где знание о формализме или русской религиозной философии никогда не пропадало. Что же оставалось остальным? Реставрация традиционализма, которая шла с 1950-х годов, обусловила общее движение в эту сторону, но для большинства художников это движение было менее осознанным. С одной стороны, официальное жизнеподобие искусства в СССР никто не отменял. С другой, все яснее осознавалась идеалистическая составляющая реализма как наиболее ценная и придающая метафизический смысл художественной деятельности.

Требование этих двух полярных пониманий реализма неизбежно приводит к софиологии, объединяющей реализм действительного и реализм идеального. Тем более, что такой опыт в России уже был. Относительно пейзажа реальным через призму софиологии признается физическая материя, максимально приближенная к своей идеальной модели деятельностью человека, то есть, пользуясь выражением Сергея Булгакова, максимально ософиянная действительность. Изобранные и начинные художники вроде Николая Андропова до гностически-алхимической основы подобного мировоззрения, ощущают этот софийный синтез как личный алхимический процесс, происходящий с помощью движения материала и почти мистического визионерства. Художник, не отталкивающий так глубоко и тем самым не оскорбляющий свою ортодоксальную религиозность подозрением в гностических и пантеистических связях, просто находит в действительности максимально приближенные к своему идеальному образу ландшафты и добросовестно передает их на холсте. Это менее еретическая и менее эзотерическая версия, которая в большей степени полагается на внешний художнику мир, чем на имплицитно «люциферианские» трансмутации материала на холсте или пахнущее оккультизмом визионерство художника. Правда, более традиционные и послушные внешнему миру русские художники, которые могли бы обвинить своих собратьев в гностицизме, алхимии и люциферианстве, сами занимаются каким-то мистическим пантеизмом при взгляде, например, с точки зрения католика или секулярного позитивиста: православие всегда было ближе к эзотеризму и пантеизму, чем католицизм. Однако смотреть на себя со стороны сложно. Сегодня софианство и реализм, понятые через традицию православного исихазма, стали фактически официальной основой творчества большинства современных художников. Путинский археомодерн закрепил не-отрационалистскую реставрацию, отлив ее в бронзовеющие на глазах формулы. В масштабных проектах вроде «Живописной России» провозглашается, что «фундаментальным общим свойством творческой деятельности в нашей стране» является то, что «художники проблематизируют Россию»¹². Всеобщие и универсалистские установки софиологии и фило-

софии всеединства оказались здесь редуцированы к национальным смыслам. И поэтому пейзажная живопись доминирует: ведь софийная Россия — Русь — являет себя, прежде всего, через пространственные образы. Многие интуитивно ощущают двойное дно реализма в России, но немногие способны проследить его интеллектуальную генеалогию или увидеть связи с софианством, пантеизмом и гностицизмом — связи опасные с точки зрения нормативного понимания традиции. Те же самые идеи, которые в руках одних людей были средством утверждения личной и духовной свободы или объединения традиций на пути ко всеединству, у других теряют эмансипативные и всеобщие функции, а в руках третьих могут оказаться средством социальной нормализации и создания геокультурных границ, материализуясь в виде идеологических институтов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Соловьев В. Собр. соч. в 10 тт. 2-е изд. Под ред. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. СПб., 1911–1914. Т. 7. С. 57, цит. по Козырев А. Соловьев и гностики. М.: Издатель Савин С. А. 2007. С. 109.

² Козырев А. Соловьев и гностики. М.: Издатель Савин С. А. 2007. С. 144.

³ Дугин А. В поисках темного Логоса. М.: Академический проспект, 2013. С. 51.

⁴ Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. С. 235–236.

⁵ Флоренский обосновывает истинность антропоцентричной или геоцентрической системы мироздания, что согласуется со строением алхимического и магического мира, который был разрушен рационализмом Нового Времени и против которого яростно борется Флоренский. Ведь согласно алхимическому пониманию элемент «земля» всегда находится в центре Великого Делания, а центр мироздания может быть где угодно, что можно сопоставить с геометрией мироздания мистика Николая Кузанского, когда у сферы/мира много центров, а окружность одна. Именно поэтому и возможна магия, преобразование и трансформация, совершаемая изнутри: любой человек/точка материи может стать центром мироздания, точкой Великого Делания, где будет постигнуто единство всего сущего и найден философский камень. Геоцентризму соответствует древний герметический принцип: «внизу

то же, что и вверху». Разрушение геоцентризма запускает радикальную нехватку: теряется связь между миром дольным и миром горним, а вместе с ней и возможность материальных и духовных преобразований. Согласно Евгению Головину, таков конец магического мира, который погиб после эпохи Возрождения с приходом рационализма Нового Времени. Флоренский называет эту утерянную замкнутую геоцентричную модель Аристотеле-Птолемея-Дантовой Вселенной. По его мнению, теория относительности Эйнштейна позволяет преодолеть геометрию Евклида, коперниковский гелиоцентризм и вернуться на новом витке к антично-средневековому пространству, но уже в облике римановой односторонней гиперповерхности.

⁶ Не здесь ли основы объединения Философии и Праксиса, а также понимания искусства как философии? И не стоит ли на новом этапе вернуться к фигуре Алхимика, объединяющей искусство, жизнестроительство и философию?

⁷ Флоренский П. Иконостас. С. 18.

⁸ Этим рассуждением я обязан Евгению Головину, см. его лекцию о Дионисе. Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=ivJuMsYR0BA>.

⁹ Флоренский П. Иконостас. С. 325.

¹⁰ Подробней смотри Смирнов Н. Универсализм украденный, спрятанный и возвращенный // «ХЖ», № 106, 208. Смирнов Н. Левое евразийство и постколониальная теория / онлайн платформа Сигма (syg.ma).

¹¹ В. А. Фаворский перевел книгу Гильдебранда на русский язык, издав ее в издательстве Academia в 1914 году.

¹² О Владимире Фаворском, диссидентстве и конформизме. Беседа с Е. Б. Муриной и Д. В. Сарбабяновым / онлайн проект «Устная история», запись от 1 ноября 2012. Доступно по <http://oralhistory.ru/talks/orh-1479>.

¹³ Якимович А. Русские вопросы. Современная отечественная живопись // Живописная Россия. Межрегиональная передвижная выставка. Альбом. М.: 2019. С. 14.

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.



Павел Отдельнов «Общее фото», 2017. Акрил, масло. Предоставлено художником.

Павел Отдельнов

Реализм ускользающего реального

*«Кличка реалиста была навязана мне, как людям 30-х годов была навязана кличка романтиков. Кличка никогда не давала правильного понятия о вещах; если бы дело обстояло иначе, произведения искусства были бы излишни»¹.
Густав Курбе*

Почему я не реалист

Для меня было неожиданно и даже странно несколько раз услышать в свой адрес «реалист». Сам я никогда так не определял свою деятельность. В слове «реалист» мне слышится претензия на некую окончательную достоверность и объективность. Ситуация усложняется тем, что само понятие «реализм» сегодня требует актуального определения «реального», что неизбежно ведет в дебри философских рассуждений. Кроме того, определение «реализм» заключено в кокон самых разных коннотаций, выросших за более чем полутора столетнюю историю. Здесь мы обнаружим все — от популярного представления о художнике, который «рисует похоже», до позднейших модификаций, как, например, «спекулятивный реализм».

Если как к первоисточнику термина обратиться к идеям, манифестированным Густавом Курбе, то мы увидим, что главный смысл определения — в решительном отказе от идеала и идеализации: «Сущность реализма не что иное, как отрицание идеала и идеализации». Или: «Отрицая идеал и все, что из него следует, я прихожу к эмансипации личности и в конечном счете к демократии. Реализм есть по существу демократическое искусство»². Именно в этом отрицании идеала было размежевание исторического реализ-

ма с предшествующими ему романтизмом и классицизмом. И, возможно, именно стремление к личностной эмансипации стало определяющим для последующих реинкарнаций реализма.

Метод создания произведения Курбе мыслил эклектично, как возможность комбинировать самые разные элементы: «Что же касается способов выражения, то их можно выбирать и комбинировать из всех элементов, которые нам оставлены»³. Единственным ограничением для Курбе была область реального и существующего, которую он приравнивал к видимому: «...живопись — по существу искусство конкретное и не может состоять ни в чем ином, как в изображении вещей реальных и существующих. Это совершенно физический язык, который в качестве слов пользуется видимыми предметами. Абстрактный предмет, невидимый несуществующий, не подлежит области живописи»⁴. Надо иметь в виду, что оппозицией «реального» — «абстрактным предметом» — для Курбе был не условный «Черный квадрат», а Мадонна и ангелы.

Сама возможность ускользнуть от идеализации сегодня кажется утопичной. Более «реалистичной» была бы констатация собственной тотальной включенности в идеологические системы и невозможность окончательной личностной эмансипации. «Реальный и существующий мир», который призвал изображать Курбе, сегодня не то же самое, что доступный в ощущениях окружающий мир, как это могло быть для художника середины XIX века. В XXI веке скорее можно говорить о реальном как невидимом. «Реальное» ближе таким определениям, как «непредставимое» или «скрытое».

Кризисы авторства и репрезентации второй половины XX века, казалось бы, окончательно лишили оснований реализм в его исторической концепции и, следовательно, фигуративное искусство, «изображающее вещи конкретные и существующие». Однако и сегодня фигуративное искусство продолжает быть важной частью современного художественного мира. Почему и на каких основаниях? Попробую ответить на этот вопрос как практикующий художник, работающий с медиумом картины как основным в моей художественной практике.

Взгляд и картина

Я мог бы определить картину как взгляд, продолженный во времени. Этот взгляд всегда сконструированный и рефлексирующий о своей природе. Взгляд, который неизбежно коррумпирован культурным и социальным бэкграундом. В этом смысле картина «честнее» фотографии, претендующей на непредвзятость и объективность, она как бы манифестирует отсутствие претензий на документальность. Мой взгляд и мой подход к созданию изображения априори не могут быть объективны. Я вижу только поверхность того, что способен увидеть, и только то, что могу назвать.

Второй важный момент — дистанция, которую может создать картина. Мой творческий метод, часть которого — обобщение и отбор, можно сравнить с работой памяти, которая отбирает самое главное и стирает детали. Фигуративная картина для меня прежде всего связана с представлением и воспоминанием об изображаемом. Она создает дистанцию между изображаемым и изображением, которую я бы назвал «временной», дистанцией воспоминания.

Третий важный для меня момент, относящийся к самому медиуму живописи, — тактильный процесс создания работы. Красочный слой сохраняет движения и прикосновения. Это создает то, что я называю «вязкостью» изображения — взгляд не скользит, как это происходит с гладкой фотографической поверхностью, он вязнет в ткани живописи. Живопись, как никакой другой медиум, может замедлить взгляд и включить эмпатию

зрителя. Это позволяет создать «долгое» изображение, растянуть его во времени. Картина хранит время, потраченное на ее создание.

«Промзона» и ненадежный рассказчик

Охарактеризую несколько разных подходов к созданию изображения в моем проекте «Промзона».

Руины. Когда я жил в Дзержинске, я почти ничего не знал о заводах моего родного города, они всегда были огорожены высоким забором с колючей проволокой. Вся история проекта «Промзона» началась с того, что мы с моим отцом решили найти цех, о котором он рассказывал чаще всего. Он провел меня на охраняемую территорию бывшего завода-гиганта. Но от цеха не осталось почти никаких следов.

Картины серии «Руины» — отстраненный взгляд человека, остановившегося перед остовом цеха XX века, как перед античной руиной. Между мной и этими руинами целая пропасть: я никогда не видел цеха работающими, не знал об их назначении и не слышал, о чем в них говорили рабочие. Это было важной частью жизни моих родителей, но для меня это почти так же далеко, как жизнь римского форума. Рядом с этими картинами я разместил тексты — фрагменты воспоминаний папы о том, что происходило в этих же пространствах 40 лет назад. Думаю, что эти воспоминания так же необъективны, как и мои картины. Память искажает события, заостряет одни детали и стирает другие. Если охарактеризовать жанр папиных рассказов-воспоминаний, то он близок к байке. Они были многократно рассказаны. Их повествование построено таким образом, чтобы его можно было воспроизвести в кругу друзей. Картины и рассказы, оказавшись рядом, предлагают два противоположных способа узнать об отсутствующем реальном. Реальное остается вне текста и вне изображения. И первое, и второе только указывают на отсутствующее в них реальное.

Следы. Серии «Доска почета» и «Следы» — результат работы с документами. В течение четырех лет я изучал заводские архивные и газетные фотографии. Здесь уместно за-

даться вопросом: является ли документ беспристрастным свидетелем реального? Мой ответ: документ, бесспорно, свидетель, но свидетель, на которого нельзя положиться. Об архивах, с которыми я работал, с наибольшей достоверностью можно говорить не как о репрезентации, а как об идеологических конструкциях, и предполагать некую систему, в которой функционировали тексты и образы. Статьи и фотографии красноречиво указывают на отсутствующее, на то, что осталось за поверхностью снимка. И тем самым парадоксально утверждают скрытое, отсутствующее в репрезентации реальное. Я провел много времени в главной российской библиотеке (в Отделе газет РГБ), где хранится периодика советских лет. Постепенно я пролистал все дзержинские заводские издания с 1930-х до 1990-х. Я проследил, как менялся образ героя-передовика производства в течение всего этого времени. Меня интересовала сама идеологическая конструкция такого портрета. Я внимательно следил за тем, как поставлен свет, что было

на заднем плане. Подмечал ретушь и типичные особенности внешности героев. Важно отметить, что за этими фотографиями и условиями их возникновения были реальные люди. Но фотографии не являют нам их, они всего лишь указывают на их существование. В серии «Доска почета» предметом моего интереса были не столько изображенные люди, сколько зазор между документом и реальным, которое всегда ускользает от репрезентации.

Растр. Я искал снимки территории промзоны Дзержинска в газетных публикациях. Поскольку заводы долгое время были засекреченными, то я их обнаружил только в газетах 1970-х годов — в рубрике «Листок народного контроля» были опубликованы фотографии разных заводских беспорядков. Я воспроизвел несколько таких фотографий на большом формате, копируя каждую точку газетного растра. Я будто бы приблизился на несколько шагов к той решетке, за которой скрыто «реальное». Но изображение при приближении распадалось на абстрактные



Павел Отдельнов. Выставка «Промзона», 2019. ММСИ. Вид экспозиции. Предоставлено художником.

точки газетного растра. В этих работах можно наглядно увидеть дистанцию, отделяющую нас от события в прошлом: при желании разглядеть больше деталей зритель подходит ближе, и иллюзия изображения распадается на абстрактные точки. Образ оказывается по ту сторону растровой решетки. Я сфабриковал газетный снимок катастрофы, произошедшей на одном из заводов 11 февраля 1960 года, взяв за основу фотографию, хранившуюся в заводском архиве. Я с особым вниманием просмотрел все газетные публикации трагического месяца и не смог найти в них ни одного намека на произошедшую катастрофу, свидетелями которой были все рабочие завода и жители близлежащих поселков. Моя работа, таким образом, воссоздает изображение и возвращает медийность событию. Сам метод рукотворного воспроизведения газетного растра стал для меня способом всмотреться, подойти вплотную к решетке, за которой скрыта история недавнего прошлого со своими социальными отношениями и конфликтами.

Музей. В разделе «Музей» есть фотографическая работа, которая называется «Ямы». Она представляет собой собранные на одном лайтбоксе многочисленные снимки ям погребов, находящихся среди леса. Работа посвящена истории рабочего поселка, которого нет на картах. Поселок, в котором жили мои предки, полностью исчез. О том, что на месте дикого леса были дома, напоминают только укрепленные кирпичом ямы погребов. Оставшийся след можно назвать минус-архитектурой.

Другая работа в этом же разделе — видео-проекция спутниковых снимков «Белого моря», шламонакопителя, в который в течение нескольких десятилетий сливали отходы химического производства. Снимки, наложенные друг на друга, анимируют изображение шламонакопителя, его поверхность все время меняется. Рядом с проекцией я нарисовал карту, которая могла дать представление о масштабах резервуара для химических отходов.

Эти работы из раздела «Музей» можно назвать «негативами» репрезентаций, где пустоты свидетельствуют о поселке, а гигантская свалка химических отходов — о масштабах деятельности завода.

Ненадежные свидетели. Кроме фигуративных картин с заводскими руинами, папиных воспоминаний, картин, связанных с архивными документами, и инсталляций из раздела «Музей» я включил в экспозицию найденные объекты, интервью с моими родственниками, фильмы, смонтированные из съемок с квадрокоптера, и переписку с бывшим немецким военнопленным, который жил на территории промзоны. В склянки с притертыми крышками я собрал образцы с поверхности шламонакопителей, запах которых мог частично воссоздать атмосферу, в которой жили и трудились мои предки. Все эти разрозненные элементы стали многочисленными свидетелями реального. Ненадежными свидетелями, лишь указывающими на «реальное». Каждый из них рассказывал свою историю, как это делали герои фильма Куросавы «Расемон» — никто из них не лгал, когда давал показания, но он видел только фрагмент произошедшего и предлагал свою интерпретацию событий. Некоторые показания противоречили друг другу, другие подтверждали. Надо заметить, что и я сам с моими картинами выступил как один из ненадежных свидетелей. Я не предложил зрителям готовое суждение или идею, для которого выставка могла бы служить упаковкой. Сформировать суждение я предложил самому зрителю. Он оказывался внутри большой сети событий и явлений, которые так или иначе связаны друг с другом, и имел возможность выступить как арбитр.

«Бесконечная сеть — все, что им нужно для смысла»

Нечто похожее на попытки создать большую сеть можно обнаружить в литературе нулевых годов, которые стали временем возвращения большой литературной формы, романа, который литературный критик Джеймс Вуд назвал «истерический реализм». В статье «Человеческое, слишком человеческое»⁵, посвященной роману Зади Смит «Белые зубы», критик говорит об излишней детализированности и «мелкости» «большого романа». Особенностью книг этого направления стало сверхподробное описание второстепенных деталей, создание писателя-

ми иммерсивной реальности и попытка при их помощи описать устройство современного общества. Таковы, по мнению Вуда, романы Томаса Пинчона или Джонатана Франзена. «Бесконечная сеть — все, что им нужно для смысла. /.../ Разные истории переплетаются, удваиваются и утраиваются. Персонажи всегда видят связи, связи, сюжеты и параноидальные параллели. Есть что-то параноидальное в убеждении, что все связано со всем остальным»⁶. Мое предположение — сеть, в которой оказывается читатель, не менее реальна, чем описываемые герои или события. Сеть стремится быть продолженной, благодаря включенности читателя (зрителя) она выходит за рамки литературного или художественного произведения.

Нельзя не заметить, что этим же методом пользуются СМИ: сеть стала способом манипуляции. Важной частью каждого выпуска новостей становится интерпретация точки зрения «другого», взгляд на ситуацию с нескольких ракурсов, который как бы предоставляет зрителю возможность выбрать самое заслуживающее доверия. При такой попытке симитировать сеть особую важность приобретает аранжировка информационного потока и последовательность. Зритель должен быть уверен, что «правильная мысль» не была преподнесена ему, а возникла в его собственной голове как эффект реального. Однако риторика государственных СМИ саморазоблачительна: она всегда апеллирует к коллективному опыту, зритель перед телеэкраном — это не индивидуальный, а коллективный субъект. Кроме того, это обычно довольно грубые манипуляции, в которых быстро становится очевидным, что обзор разных мнений является всего лишь упаковкой для главной мысли, которая должна явиться как реальное.

Сконструированный эффект

Эффект встречи с реальным всегда возникает в голове зрителя. Этот эффект невозможно точно спланировать и выстроить как некую идеальную инсталляцию. В конечном счете, важна вся сеть, в которой окажется художественное высказывание, как и сеть, в которую включен зритель. Возможно,

прием или метод, способный вызвать такой эффект, и можно было бы назвать сегодня «реализмом». Но это не может быть направлением или стилем.

Если вернуться к манифестированному Курбе определению реализма как тому, что противостоит идеализации, то стоит заметить, что это значение сохранило свою актуальность и сегодня. Однако сегодня недостаточно, подобно Курбе, провозгласить отказ от идеализации. Для осознающего собственную предвзятость и ангажированность остается сталкивать разные нарративы и создавать ситуации, в которых идеологическая составляющая могла бы быть идентифицирована. Возможно, именно это сегодня может быть путем к «эмансипации личности и демократии», манифестированными Курбе. А способы выражения, как и в середине XIX века, «можно выбирать и комбинировать из всех элементов, которые нам оставлены».

Однако я не вижу для себя необходимости в очередной раз реинкарнировать термин позапрошлого века, который сегодня возможно использовать только со многими оговорками и уточнениями.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Курбе Г. О реализме // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, речей, дневников и трактатов. Под редакцией Б. Терновца и Д. Аркина. Т. 3, М.—Л.: «Искусство». 1939. С. 407–411.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Wood J. Human, All Too Inhuman: The Smallness of the 'Big' Novel. The New Republic, 24 July, 2000.

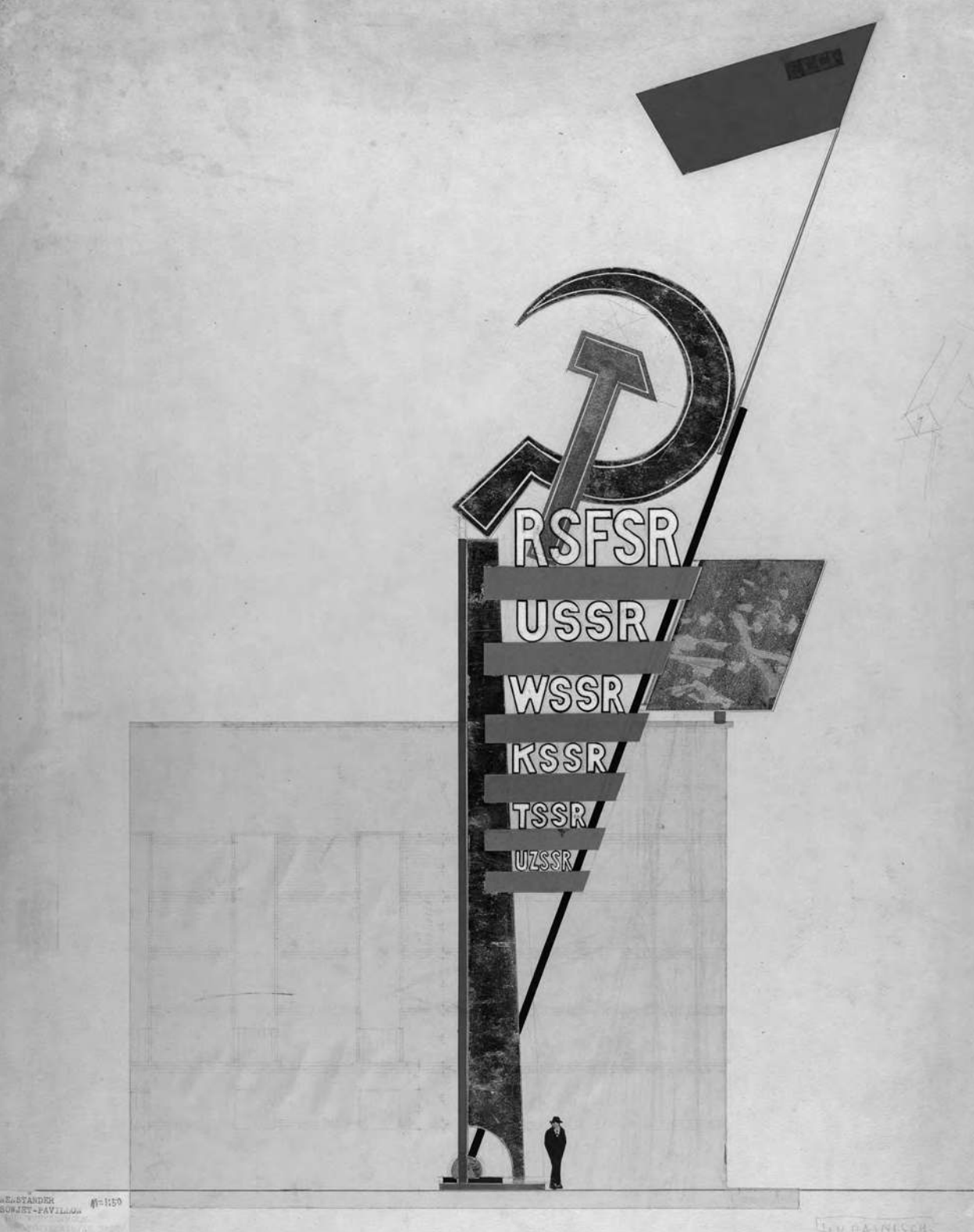
⁶ Там же.

Павел Отдельнов

Родился в 1979 году в Дзержинске.

Художник.

Живет в Москве.



Эль Лисицкий. Флаговый штандарт советского павильона «Пресса» на выставке в Кельне в 1928 году.

Борис Гройс

По направлению к новому реализму*

В последнее время мы наблюдаем растущий интерес к реализму, который долгое время считался исторически себя исчерпавшим. Но понятие реализма не столь очевидно, как кажется. Под реализмом часто понимают создание миметических образов реальности. С этим определением, конечно, можно согласиться. Однако остается открытым вопрос: как мы изначально встречаемся с реальностью? Как мы открываем для себя действительность, чтобы отразить ее в художественных образах? Конечно, можно говорить о реальности как обо всем, что предстает перед нашим естественным, неосведомленным и технологически невооруженным взглядом. Традиционные иконы кажутся нереалистичными, потому что стремятся представить иной, обычно невидимый мир. Не признаются нами реалистичными и те произведения, которые хотят раскрыть нам сокровенную суть мира или же субъективное видение индивидуального художника. Мы не будем также говорить о реализме в случае картин, созданных при посредничестве микроскопа или телескопа. Практику реализма часто связывают с готовностью отвергнуть все религиозные и философские взгляды и построения, а также технологически созданные изображения. Действительно, реализм обычно предполагает воспроизведение усредненного, обыденного, профанного взгляда на мир. Однако этот профанный образ мира не кажется нам особенно захватывающим. Желание изобразить и воспроизвести эту профанную картину мира не может быть объяснено его мнимой красотой, которой он, очевидно, не обладает.

Изначально мы открываем для себя реальность отнюдь не как простую совокупность фактов. Скорее, мы ее открываем как сумму необходимостей и ограничений, которые не позволяют нам делать то, что мы хотели бы делать, и жить так, как мы хотели бы жить. Реальность — это то, что разделяет наше видение воображаемого будущего на две части: реализуемый проект и чистую фантазию, которая никогда не может быть реализована. В этом смысле реальность проявляется изначально как «Realpolitik», как совокупность того, что может быть сделано — в противовес нереалистическому взгляду на условия и пределы человеческой деятельности. Именно в этом, собственно, и заключался смысл реалистической литературы и искусства XIX века: она представляла трезвые и точные описания разочарований, несбывшихся надежд и неудач, выпавших на долю романтических, социально и эмоционально идеалистических героев, пытавшихся воплотить свои идеалы в реальность. Европейская литература того времени — от «Воспитания чувств» Флобера до «Идиота» Достоевского — описывает фиаско всех попыток слияния искусства и жизни. В результате читатель убеждался, что ничто из того, о чем мечтали или помышляли герои, не может стать реальностью — все то, к чему они стремились, было нереалистичным или чистой фантазией. Наивысшая точка этой реалистической традиции — один из лозунгов движения 1968 года: будьте реалистами, требуйте невозможного. Таким образом, объектом изображения реалистической литературы и искусства была не сама реальность —

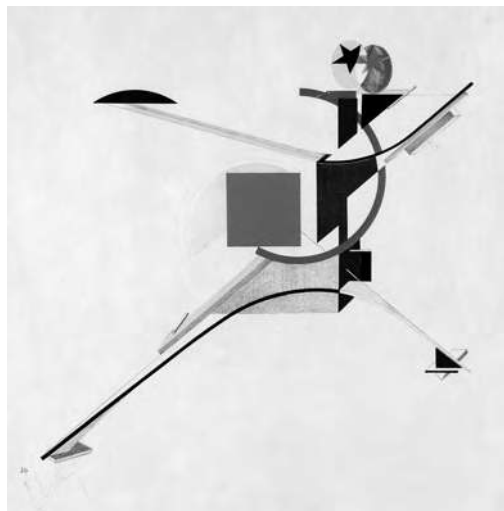
* Статья впервые опубликована в: E-Flux Journal, #77, November 2016. Публикуется с разрешения автора и редакции.

описанная естественными науками, — а травмы человеческой психики, проходящей испытание реальностью и шокированной окружающей действительностью. Реализм XIX века был, собственно, психологизмом. Реальность здесь понималась не как место объективного научного исследования, а как угнетающая сила, которая угрожала герою или даже вела его к гибели.

Искусство модернизма и современное искусство, напротив, являются результатом долгой истории депсихологизации, которую многие критики, как, например, Ортега-и-Гассет, переживали как историю дегуманизации. Художники авангарда и поставангарда хотели, чтобы их искусство было не реалистическим, а реальным — таким же реальным, как и все прочие процессы, происходящие в мире. Художественное произведение понималось как вещь среди других вещей — как дерево или автомобиль. Это не значит, что художники авангарда не хотели менять мир — напротив, они радикализировали это желание. Но для достижения этой цели они не апеллировали к психике читателя, слушателя или зрителя. Скорее, они понимали искусство как особый вид технологии, способный изменить мир посредством технических средств. На самом деле, авангард пытался превратить зрителей в людей, населяющих произведение искусства, — чтобы, приспособившись к новым

условиям среды, эти зрители изменили свои ощущения и отношение к миру. Говоря языком марксизма: искусство можно рассматривать как часть надстройки или как часть материального базиса. Другими словами, искусство можно понимать как идеологию или как технологию. Радикальный художественный авангард преследовал этот второй, технологический путь трансформации мира. В своей самой радикальной форме это направление нашло реализацию в авангардных движениях 1920-х годов: в русском конструктивизме, Баухаусе, Де Стейле.

Однако полностью преуспеть в стремлении к реальности авангарду так и не удалось. Реальность искусства, его материальная сторона, которую авангард пытался тематизировать, оказалась подверженной постоянной эстетизации, поскольку эта тематизация происходила в стандартных условиях художественной репрезентации. То же самое можно сказать и об институциональной критике, которая также пыталась тематизировать профанную, фактическую сторону художественных институций. Но как и художественный авангард, институциональная критика так и не вышла за пределы художественных институций. Однако в последние годы ситуация изменилась — благодаря интернету традиционные художественные институции уже не являются основной платформой производства и распространения искусства. Сегодня именно интернет тематизирует профанное, фактическое, реальное измерение искусства. Ведь современные авторы, как правило, работают, используя интернет, и именно там представляют свои произведения. Произведения конкретного автора можно найти в интернете в контексте другой информации — его биографии, других произведений, его политической деятельности, критических отзывов, персональных данных и т.д. Автор использует интернет не только для создания произведений искусства — но и для покупки билетов, бронирования столиков в ресторанах, ведения бизнеса и т.д. Все эти виды деятельности происходят в едином интегрированном пространстве интернета — и все они потенциально доступны для других пользователей сети. Здесь произведение искусства становится реальным и профанным потому, что интегрируется в информацию о его авторе как о реальной, про-

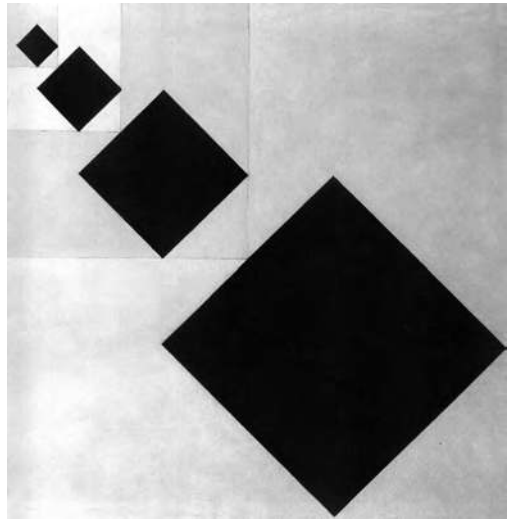


Эль Лисицкий «Новый человек», 1923.

фанной персоне. Искусство в интернете представлено как особый вид практической деятельности: как документация реального рабочего процесса, происходящего в реальном, оффлайновом мире. Действительно, искусство в интернете действует в том же пространстве, что и военное планирование, туристический бизнес, движение капитала и т.д. Google, помимо прочего, показывает нам, что интернет-пространство лишено стен.

Слово «документация» здесь приобретает решающее значение. В последние десятилетия художественная документация наряду с традиционными произведениями все чаще включалась в художественные выставки и музейные экспозиции. Однако документация не является искусством: она просто отсылает к художественному событию, выставке, инсталляции или проекту, подтверждая, что они действительно имели место. В интернете художественная документация находит свое законное место: указывая на искусство как на свое реальное, на свой внешний референт, находящийся в самой реальности. Можно сказать, что авангардное и поставангардное искусство наконец-то достигли своей цели — стать частью реальности. Но это не та реальность, с которой мы имеем дело и в которой живем. Скорее, это реальность, о которой нас информируют. Де-факто в современном мире мы сталкиваемся не с искусством, а с информацией об искусстве. Мы можем следить за тем, что происходит в художественной среде, равно как и в других сферах социальной жизни, используя современные социальные сети, такие, как Facebook, Youtube и Instagram.

Именно эта присущая современному искусству позитивистская фактологичность и порождает ностальгию по реализму. Если искусство становится реальной практикой — легитимной частью реальности, то недовольство реальностью превращается в недовольство искусством и всеми его институтами: художественным рынком, художественной выставочной практикой и т.д. И это недовольство, этот конфликт с реальностью требует их нового отображения в Новом реализме. Но почему такое описание может иметь лишь художественную форму? Ответ на этот вопрос очевиден: до тех пор, пока недовольство действительностью не проявляет себя через насильственный протест или революционное



Тео Ван Дусбург «Арифметическая композиция», 1929–1930.

действие, оно остается скрытым и, таким образом, предположительно вымышленным. Если я ненавижу свою работу, но все же ее выполняю, то я лишен объективной возможности доказать мое недовольство реальными условиями моего существования. Это недовольство остается вымышленным. И, как таковое, оно может быть описано литературой и искусством, которые традиционно считались местом вымысла, а не областью серьезного научного исследования.

Очень долгое время происхождение произведения искусства искали в психическом складе его автора. Это было время психологического реализма в литературе, искусстве и гуманитарных науках. Восстание против психологизма XIX века, определившего судьбу искусства в XX веке, было спровоцировано весьма очевидным методологическим наблюдением. Происхождение произведения не может быть найдено в психике автора, поскольку нет шансов проникнуть в его внутренний мир. Внешний зритель не способен проникнуть в субъективность автора — но и сами авторы не могут исследовать свой внутренний мир с помощью интроспекции. Таким образом, можно сделать вывод, что сама «психика» является чистым вымыслом — и как таковая не может служить объяснительным поня-



Владимир Татлин. Макет памятника III Коммунистического интернационала, 1919–1920.

тием для истории культуры. Соответственно отвергать психологизм начали и искусство, и литература. Человеческая фигура стала растворяться в игре красок и форм или же в игре слов. Реальность изображения и текста оказалась автономной от репрезентации любого вида психологии — будь то психология автора или литературных героев и изображенных фигур. Конечно, эта стратегия депсихологизации кажется совершенно легитимной. Действительно, психика не может быть доступна и научно исследована. И все же это не означает, что предположение о наличии психики, то есть о наличии внутреннего, не диагностируемого извне недовольства реальностью, должно быть отвергнуто как чисто вымышленное.

Это становится особенно очевидным, если вернуться к описанному Гегелем в «Феноменологии Духа» моменту исходного возникновения как самосознания, так и допущения наличия самосознания у Другого. Это момент, когда мы ощущаем друг друга как опасность — и даже как опасность смертельную. Конечно, мы под-

вергаемся многим естественным или технологически обусловленным опасностям. Но они не направлены лично на нас; мы воспринимаем их как случайность. Однако мы не можем воспринимать как случайность попытку кого-то убить нас, например, когда в нас стреляют. Здесь мы склонны задавать вопрос: почему? Попытка ответить на этот вопрос порождает серию фантазий, догадок и проекций, касающихся психики потенциального убийцы, которые никогда не приводят к какому-либо окончательному результату, но в то же время кажутся неизбежными. Сегодня мы можем практически ежедневно наблюдать за тем, как средства массовой информации используют психологические трактовки и домыслы, связанные с тем или иным террористическим актом. Иными словами, после того, как произошло насильственное, террористическое действие, внешние наблюдатели готовы смириться с предположением, что субъект этого насильственного действия жил в состоянии недовольства реальностью своего повседневного существования — даже если в то же самое время в новостях подчеркивалось, что субъект этот, казалось бы, должен был быть спокойным и довольным своим социальным окружением. Иными словами, до совершения акта насилия внутреннее психологическое недовольство кажется вымышленным, но после его совершения оно задним числом становится реальным. Достоевский часто высмеивал эти ретроспективные попытки психологизации преступления. Но его романы не представляют ничего иного, кроме его собственных попыток подобного рода. Вся психологическая литература в основном является литературой о преступлении. Она рассматривает человека как особо опасное животное — опасное именно как животное психологическое.

Возвращение реализма означает де-факто возвращение психологии и психологизма. И, действительно, это возвращение можно увидеть в растущей популярности психологического романа, психологического кинематографа и театра, а также, если говорить о современном искусстве, в возрастающем присутствии фото- и видеоработ, тематизирующих психологию авторов и/или их главных героев. Причина такого возвращения очевидна. Интерпретация искусства как технэ была тесно связана с ожиданиями авангарда и мно-

гих художников поставангарда, что искусство может придать определенное направление технологическому прогрессу, привести его к утопическому телосу или, по крайней мере, компенсировать его разрушительные аспекты. В наше время все эти надежды кажутся несбыточными. Динамика технологического прогресса оказалась устойчивой к любым попыткам поставить его под контроль. Именно это сопротивление контролю субъективного художественного проекта и сделало технологический прогресс реальностью. И крайне показательно, что современные постдезидеанские, неоидеонисийские, акселерационистские и реалистические поклонники технологического прогресса объясняют свои восторги исключительно в психологических терминах: как экстаз самоуничтожения, рождающий острые психологические переживания.

Реализм описывает реальность не такой, какой она есть на самом деле, а такой, какой она психологически переживается художниками. Именно поэтому Маркс и после него Лукач так любили Бальзака и других французских писателей реалистической школы. В то время как наука описывала социальную, экономическую и политическую реальность как систему, эти писатели описывали ее с точки зрения психологии как место антагонистических конфликтов и отчаяния. В этом смысле они тематизировали революционный потенциал психологического недовольства, порожденного капиталистическим обществом, которое было скрыто объективными статистическими данными и еще не вырвалось на поверхность повседневной жизни. Вымысел становится реальностью, когда оказывается ее частью — когда психологические конфликты, описанные искусством, приводят к революционному действию. До этого революционного момента реалистический вымысел остается вымыслом.

Так, возвращение реализма — это возвращение психологического. И возвращение недовольства реальностью, которая переживается как деспотическая сила. Но здесь, возможно, нужно сделать последнее замечание. Реализм часто неправильно интерпретируется как форма искусства, практикующая изображение реальности, существующей вне системы искусства — простых людей или рабочего класса. Однако система искусства, как уже было сказано, уже является частью действи-

тельности. Реализм нужен не для внешнего описания системы искусства, а для выявления его скрытой сути — недовольства реальностью художественной системы, которую переживают ее протагонисты. Только тогда, когда писатели и художники начинают ощущать себя неудачниками в конфликте с реальностью, они задаются вопросом, что значит быть в согласии с реальностью, жить простой жизнью, какой якобы живут все. Внутренняя, психологическая проблема проецируется наружу. В «Исповеди» Толстой писал о своем интересе к тому, почему простые люди не кончают жизнь самоубийством и живут дальше, даже отдавая себе отчет, что жизнь не имеет смысла и цели. Этот вопрос вызывал у него интерес к образу жизни, присущему людям, чье существование протекает за пределами привилегированных литературных и интеллектуальных кругов. Здесь, конечно, можно задать вопрос: не является ли это предположение, что простые люди внутренне, психологически живут в конфликте со своим образом жизни и считают свою жизнь бессмысленной, чистым вымыслом — проекцией Толстого своего собственного внутреннего конфликта на внутренний мир других людей? Однако насильственный взрыв Октябрьской революции посмертно подтвердил толстовский диагноз. Таким образом, если писатели и художники хотят быть реалистами, они должны научиться жить под подозрением, что их изображение человеческой психологии суть чистый вымысел — до тех пор, пока история не подтвердит реализм их произведений.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине.

Философ, эссеист, художественный критик и теоретик медиа.

Преподает в Нью-Йоркском университете.

Автор множества книг, среди которых

«Искусство утопии» (2003),

«Под подозрением» (2006),

«Коммунистический постскрипtum» (2007),

«Политика поэтики» (2012) и другие.

Регулярно публикуется в «ХЖ».

Живет в Нью-Йорке и Кельне.



Кадр из фильма Жана-Люка Годара «Все в порядке», 1972.

Джон Робертс

Реализм, альтерреализм и проблема распознаваемости*

Современные дискуссии о реализме — как правильно отмечает Фредрик Джеймисон в своей книге «Антиномии реализма» — все больше носят химерический характер: «его либо развенчивают, либо возносят до статуса идеала (эстетического или какого-либо иного)»¹. Подобное понимание реализма как трагической художественной неудачи, или же, напротив, как идеального художественного горизонта, конечно же, вряд ли может вызвать удивление. Ведь в прошлом в искусстве, литературе и кино реализм одновременно санкционировал как консервативные запреты на формальные и содержательные поиски, так и политическую боевитость, и критические разоблачения. По этой причине осмысление реализма левой мыслью редко выходит за границы классических антиномий — Дьердь Лукач против Бертольда Брехта, социалистический реализм против социального реализма, повествовательность против антиповествовательности, натуралистские установки против монтажа. Сама эта теоретическая дискуссия вокруг реализма стала фетишизироваться, сведя понимание реализма к идейной «исследовательской программе», закаленной в пламени политической жизни 1930-х годов XX века. Однако сегодня реализм столкнулся с иными, нежели в 1930-х, не говоря уже о 1870-х, социальными и эстетическими проблемами. Ныне уже нет, во-первых, функцио-

нальной связи между реализмом и массовым рабочим движением, и, во-вторых, гражданской культуры, которая делала бы высоко затребованными произведения, критически рассматривающие современную реальность. Хотя и было бы неверным говорить, что сейчас все эти дискуссии полностью утратили смысл, но все же для того, чтобы сегодня, когда опыт «великого реалистического романа», как и опыт обновления реализма через модернизм, остались в прошлом, вернуться вновь к обсуждению реализма, многое в этих дискуссиях должно быть переосмыслено. Оговорим, однако, что текст этот обойдет вниманием обширное поле мировой литературы, кинематографа и реализма XX века. Фокус его будет наведен преимущественно на Европу, на ее реалистическое наследие, на ее традицию репрезентации класса и классового конфликта в посттермидорианской и постпросвещенческой реальности политического процесса XX и XXI веков в их связи с современной революционной традицией. Иначе говоря, моя задача — пройдя сквозь классические и радикально актуальные языки реализма, прийти к адекватному определению современного реализма в его отношениях с классовой, коллективной репрезентацией и с сегодняшним «кризисом политического».

Поэтому я не буду углубляться в разбор позднего буржуазного романа с его (исчезаю-

* Настоящий текст был изначально представлен в виде доклада на конференции «Реальность искусства. Проблема реализма в истории послевоенного искусства», организованной Норбертом Шнайдером в Городской галерее Карлсруэ 16 ноября 2013 года. На английском языке в краткой версии он публиковался в «Kunst und Politik: Jahrbuch Der Guernica-Gesellschaft», Band 16, 2014, PP. 93–103, а на немецком — в «Aporetischer Realismus: Alter-Realismus Als Philosophisches Konzept Künstlerischer Horizont», Lettre International, No 109, 2015, PP. 86–91. «ХЖ» публикует новую доработанную и расширенную версию текста.

щей) героической протагонистикой, а также реалистической живописи и социалистического реализма, как и классовых аллегорий итальянского неореалистического кино или фотомонтажа. Ведь несмотря на несомненные прорывы и достижения этих практик, их предпосылки и формальные решения не дают повода к плодотворному развитию дискуссии о реализме. Причина же здесь в том, что миссию реализма в капиталистическом обществе — быть полемическим антиномичным «рассказом-правдой» — они сводят к различным техническим и формальным приемам, к образцово-типовой практике. Образцово-типовое и чисто формальное понимание реализма крайне далеко от того реализма, каким он был когда-то.

По этой причине некогда актуальное противопоставление классического реализма реализму модернистскому сегодня уже не подводит нас к проблематике реализма наших дней. Повествовательные остатки великого буржуазного романа, описание общественных отношений средствами живописной перспективы, пространственные игры фотомонтажа, классовые аллегории неореалистического кино уже не

узнают себя в некоей определенной критической позиции или в критике некоей определенной социальной группы. Поддержка этих позиций и их средств выражения не требует никакого особого политического и интеллектуального усилия. Ничего прогрессивного в монтаже самом по себе нет. Но не потому, что повествование, описание и монтаж как используемые реализмом средства выражения себя исчерпали, но потому что институты литературы, кино и искусства утратили связь соответственно с судьбоносными и миро-историческими формами позднего буржуазного романа, с послевоенным кинематографом, с реалистической живописью (исторической живописью, социалистическо-реалистической и другой живописью) и операциями вырезания вставки фотомонтажа. Общая дефляция фигуры героя в прозе (она началась еще у Льва Толстого) и повышение значимости простонародного второстепенного персонажа в натуралистском романе; вытеснение живописи постобъектом и концептуальными практиками, ставшими теперь приоритетными художественными формами, и выставки конкретных объектов цифровыми и виртуальными спосо-



Кадр из фильма Жана-Люка Годара «Все в порядке», 1972.

бами презентации, утрата политической связи между фильмом и коллективным символическим пространством культуры рабочего класса — все это развело реализм с идеологическим содержанием его старых формальных оппозиций и ресурсов.

Отсюда существуют два способа различения конца эпохи классического и модернистского реализма. Один настаивает: реализм иссяк и поэтому неотличим от наследующих ему эстетических форм. Второй, напротив, утверждает: реализм стал частью незавершенной работы модерна и критики современности при капитализме, и, следовательно, желание критиков признать кризис реализма безоговорочно отражает неудачу этих критиков в попытке следовать рефлексивным требованиям реализма как сформировавшейся в модерне критической традиции. Именно этой идеи я и склонен придерживаться в настоящей статье. Реализм — это взыскание современности и вопрошание о современности. Это не означает, что реализм есть модернизм, потому что равное и параллельное сосуществование реализма и модернизма не умаляет особую привязанность реализма к социальной распознаваемости (*legibility*) и к тому, что Лукач называл «общественной, т. е. подлинно объективной основой человеческих конфликтов»². Существеннее здесь скорее то, что реализм — в не меньшей степени, чем модернизм — в различных своих практиках и способах адресации основывается на формальной артикуляции эстетического и неэстетического, которые, в своей гетерогенности — давайте это признаем! — *противоречат* лукачевским представлениям. Таким образом, чтобы избежать понимания реализма и модернизма как двух отдельных традиций современности, целесообразно начать настоящее обсуждение с развенчания идеи, что реализм — это программа «рассказа-правды», в которой разоблачение неравенства и противоречий капитализма возвращены ему в самой неоспоримой и прямой форме, к чему, кстати, сам Лукач в ходе своей (скрытой) борьбы с социалистическим реализмом в конце 1930-х и в 1940-х относился более чем критически. Поэтому трудно не согласиться с Джеймисоном, когда он пишет, что реализм — это фундаментально «исторический и даже эволюционный про-



Кадр из фильма Жана-Люка Годара «Все в порядке», 1972.

цесс, в котором негативное и позитивное соединяются запутанным образом, а его возникновение и развитие составляют в то же время основу его собственного неизбежного уничтожения, распада и разложения»³.

Следовательно, если реализму присуще «уничтожение», то мы можем сказать, что в основе своей он апоричен: то есть не являет собой стиль или устоявшийся способ репрезентации, но наоборот он — суть процессуальное и переходное место встречи различных формальных традиций. Именно эта нестабильность основ реализма и производит его технические и понятийные категории. И раз реализм разделяет свои апорические качества с модернизмом и авангардом, то эта формальная нестабильность в не меньшей степени определяют так же и развитие модернизма и авангарда. Все они разделяют постпросвещенческое признание уязвимости положения искусства в мире, то есть признают разрыв между установкой произведения искусства на «взыскание правды» и крайне ограниченным местом искусства в общественной повседневности; все они наследуют постромантическому гегельянскому представлению об отчужденности искусства. Следовательно, устремленность искусства к своей имманентной самоартикуляции (пере-позиционированию, пере-сборке и расширению унаследованных технических, эстетических и понятийных ресурсов) проистекает из его желания преодолеть это отчуждение и ощущение своей ограниченности.

Отсюда представление, что реализм — к примеру, в романе — сталкиваясь с неподат-

ливостью реального и с пределами репрезентации, не справлялся с имманентной самоартикуляцией и самообновлением, является мифом. Как мифом является и представление, что литературный реализм в XIX веке базировался на некоей рабочей модели «прозрачного» означивания как гарантии его большей литературной распознаваемости, которой затем придерживался с незначительными изменениями. Напротив, как только в середине XIX века реалистическая модель окончательно оформилась, она начала разрушаться и перепределять свои приоритеты и внутренние установки. Например, в тот момент, когда реализм взялся за описание новых отношений буржуазной частной и публичной сфер — взаимоотношений семьи, класса, общественной власти и рынка, — используя при этом повествовательную структуру, восходящую к классицизму, рудиментам мелодрамы XVIII века и библейскому нравоучению, внутренние противоречия воссоздаваемого им мира приводят его к распаду. Оказалось, что воссоздать «общественную, т.е. подлинно объективную основу человеческих конфликтов» буржуазного и нарождающегося индустриального мира средствами классицизирующей повествовательной структуры не пред-

ставляется возможным. Все великие романисты-реалисты/натуралисты этого периода (Гюстав Флобер, Иван Тургенев, Генри Джеймс, Джордж Элиот и Лев Толстой) описывают сферу буржуазной частной жизни как место трагического женского разочарования и — что важно! — адюльтера; а потому повествовательный строй их произведений начинает определяться новыми внутренними связями и выразительными средствами. Мотив адюльтера (особенно у Флобера и Толстого), заняв в этих прозаических сочинениях центральное место, представил таким образом чувственный опыт как нечто чуждое буржуазным собственности и семейным устоям, что привело к уменьшению присущей повествовательной структуре XVIII века роли мужского, героического протагониста. Из этого переопределения женского желания и дробления повествовательной структуры возникают изменения в структуре описания «реального» и «повседневного» (повышается внимание к социальным частностям; к анализу полового разделения труда), как и, в свою очередь, возрастет смысловая значимость «настоящего времени» (исследование, к примеру, Эмилем Золя, индивидуальных состояний сознания), что, в конце концов, получает свое развитие в новом мо-



Кадр из фильма Светланы Басковой «За Маркса», 2012.

дернистском романе (Джеймс Джойс «Улисс» 1922, Джин Тумер «Тростник» 1923, Джон Дос Пассос «Манхэттен» 1925, Альфред Дёблин «Берлин, Александерплац» 1929), в котором повествование втискивается в предельно короткий хронологический отрезок времени, оказываясь при этом более сложным, чем исторические хронологии реалистического романа XIX века.

Из всего этого, если позволить себе более широкое обобщение, следует, что в своем взыскании модерности литературный реализм остается крайне всеядным в своих заимствованиях⁴. Так литературный натурализм — этот извод реализма, — приняв развитые формы, оказался не в состоянии произвести роман лишь на основе данных внешнего наблюдения, так как это чревато повествовательной бессвязностью. А потому он вынужден был вернуться к некоторым версиям реалистической хронологии — поколенческой, суточной или иной. В свою очередь реализм к концу XIX века вступает в диалог с радикальной обращенностью натурализма к «настоящему времени» — назовем его «презентизмом» — и начинает использовать в повествовании пространственные и временные разрывы, что может также ассоциироваться и с модернизмом и что, в свою очередь, выносит дальнейшие корректировки в апорические установки реализма. Пример тому — амбициозные романы Бенито Переса Гальдоса (1843–1920) с их многолюдной толпой второстепенных персонажей, занятых будничной болтовней⁵. В этих романах социально прерывистое и разнородное затопляет и прерывает поколенческую хронологию реализма. Подобно тому как реализм в первом десятилетии XX века открывается модернистской гетерогенности и «многогим»⁶, модернизм, в свою очередь, выйдя некогда из классического реализма и несмотря на свою приверженность анти-повествовательности и «презентистской» форме и риторике, продолжал использовать повествовательные структуры реализма, как если бы реализм для модернизма все еще оставался тем местом, куда роману следует отправиться для изучения ремесла рассказывания историй. Так Джойс в «Улиссе» соединяет судьбоносную структуру классической литературы, повествовательную машинерию мелодрамы и флорбе-



Кадры из фильма Светланы Басковой «За Маркса», 2012.

ровский адюльтерный роман и все это внутри гипернатуралистского «презентизма» — романа об одном-дне-жизни, наполненном переизбыточным количеством психологических и социальных деталей.

Взаимозависимость модернизма и реализма, как и реализма и модернизма, очевидна также и во влиянии на них в первых трех десятилетиях XX века фотографии, которая своими исключительными констатационными ресурсами открыла совершенно новые возможности использования «презентизма» и «повседневного». Фотография, в своем бытии в мгновении и в воссоздании вещей в их тонко прора-

ботанной фактичности, начинает занимать место самого реального. Хотя это делает фотографию союзницей позитивизма «социальных фактов» и широко распространенного определения миметической репрезентации как окна в мир, но одновременно провоцирует зарождение радикально апорического реалистического дискурса, который ставит под сомнение фактичность фотографической правды. Оказавшись способной на беспрецедентную реалистичность в воссоздании социальных фактов, фотография в 1920-е годы подрывает сложившееся тогда безоговорочное доверие к объективности фотографических средств, раскрывая легкость, с которой фотография поддается манипуляции и служит интересам буржуазной власти. Так, беспрецедентная фактичность фотографии делает ее крайне амбивалентной и, таким образом, открытой множественности прочтений.

Эта критика фотографического позитивизма и признание ограниченности его репрезентационных возможностей узнает себя в этот период в отказе модернизма от достоверного воссоздания реальности, и подобно превращению реалистического романа XIX века в реалистическо-модернистский роман в веке XX, так и претензии фотографии на реализм вышли на диалог с ее модернистскими антиподами⁷. Вот почему после усвоения фотографии модернизмом стало возможным говорить об альтерреализме, т.е. о реализме, который, в некотором роде, усвоил критику консервативного или официального реализма, чтобы продолжить реализм как проект.

Но самое главное, что отличает этот произошедший от фотографии альтерреализм от предшествовавших ему форм художественного и литературного реализма, так это его презрение к любой пассивной ассоциации реализма с модернистским «презентизмом». И объясняется это тем беспрецедентным пересмотром понятия реализма, который произвела фотография 1920-х годов. Модернистская критика позитивизма и достоверности фотографической репрезентации радикально перенаправила реализм в фотографии в сторону освоения конструктивистских и активистских средств. То есть фотографический реализм отличается от всех предыдущих претензий на реализм тем, что фотография, в особен-

ности в сочетании с текстом, может напрямую стать союзницей политического действия; фотография входит в саму текстуру политического процесса. Конечно, ключевую роль в этом сыграло фундаментальное влияние Русской революции, которая, в своей программной ассимиляции фотографии и кино в активистскую концепцию искусства, установила решительный политический разрыв с предыдущим пониманием реализма. В результате фотография и реализм безвозвратно изменились.

В ранние революционные годы прямое союзничество между конструктивистской фотографией и реализмом, ставшим теперь практикой общественного преобразования (у Александра Родченко и Эля Лисицкого), подвергло снятию предшествующее классическое и буржуазное понимание реализма. Задача реализма более не сводится к репрезентации рабочих — как тех, от кого надо избавиться, до кого можно снизить или кому симпатизировать. Скорее, реализм здесь проявляет себя как динамическое пространство общих интересов рабочего, художника и писателя, в котором художественное или литературное произведение становятся вкладом в революционный процесс и переустройство мира.

Два ключевых произведения альтерреализма этого периода, на которые оказала влияние новая русская фотография — это «Война войне!» (1924) Эрнста Фридриха и «Германия, Германия превыше всего» (1929) Курта Тухольского и Джона Хартфильда⁸. Изначально эти авторы ставили очень разные задачи: Фридрих хотел дискредитировать немецкий империализм и национализм и оплакать жертв борьбы пролетариата, а Хартфильд и Тухольский высмеивали реакционное надувательство немецкой народной культуры и растущие правые и социально-демократические нападки на рабочий класс. Однако оба эти произведения единодушны в попытке ниспровержения публичной и государственной фотографической иконографии в интересах идеологической пересимволизации буржуазной культуры. Наложение фотографии и текста, текста против фотографии, фотографии против фотографии — подвергает сатире и дискредитирует позитивистский «подчищенный» демократический реализм новой послевоенной немецкой публичной сферы иллюстрированных журналов и

патриотической пропаганды. У Фридриха в «Война войне!» мы это видим в страшных изображениях изуродованных лиц солдат, выживших на передовой Первой мировой войны. Но, более того, работы эти производят сложный, сборочный модус «видения», в котором использование последовательностей изображений и контрсинтаксического мышления предлагает критическую, пропролетарскую, тотализующую интерпретацию. В конструктивистском подходе к фотографии Вальтера Беньямина и Бертольда Брехта реализм и репрезентация наследуют этим текстово-изобразительным смещениям и пониманию фотографии как практики. Фотография и текст приглашают зрителя не принимать окружающие его в социальной жизни фотографии на веру.

Это фотографическое и литературное развитие альтерреализма было продолжено после Второй мировой войны новой плодотворной встречей модернизма и реализма, трансформируя на этот раз так же и роман, и кинематограф. Мы можем даже указать на некую версию альтерреализма, задавшую в этот период — с 1950-х до 1990-х — наиболее признанную форму реализма. Она узнается в огромном количестве литературных, кино- и художественных работ — «Золотой тетради» Дорис Лессинг, «Вещах» (1965) Жоржа Перека, «Все в порядке» (1972) Жана-Люка Годара и Группы «Дзига Вертов», в фотофильме-эссе «Взлетная полоса» (1962) Криса Маркера, «Республике ученых» (1957) Арно Шмидта, в ранних рассказах (*Lebenslaufe*, 1962) и фильмах («В опасности и огромной нужде компромисс приводит к смерти», 1974) и романах («*Schlachtbeschreibung*», 1964) Александра Клуге, в «Объятиях» (1965) Рольфа Дитера Бринкмана, «Второй смерти Рамона Меркадера» Хорхе Семпруна и в травма-драматургии «Гамлет-машина» (1977) Хайнера Мюллера и, наконец, в «Подорванных» (1995) Сары Кейн. Но хотя все эти фильмы и литературные произведения наследуют альтерреализму 1920-х, у них есть одно объединяющее их отличие — тематизация посттермидорианской проблематики класса и истории, что практически не имело места в альтерреализме 1920-х и ранних 1930-х. Этот поздний альтерреализм вновь возвращает апорический реализм, определяемый по большей части пафосом по-

ражения революционного политического прошлого, в то время как буржуазный литературный реализм, Брехт и реализм модернистской фотографии эпохи расцвета таким качеством не обладали⁹. При этом, по крайней мере, поздний буржуазный роман второй половины XIX века — пример тому, — шедевр Джорджа Элиота «Мидлмарч», опубликованный в год Парижской Коммуны, — сумел воссоздать внутри литературной формы демократическое и публичное пространство, в котором ремесленники и рабочие обрели голос. Это понимание произведения искусства как публичного пространства нашло свое продолжение и в 1920–1930-х в фотографическом реализме и в муралах, создававшихся в США в период Народного фронта¹⁰.

Однако на этом непродолжительная жизнь произведения, ставшего публичным пространством борьбы и частью политического процесса, в котором реализм встречается с интересами рабочих, прервалась. После Второй мировой войны, сталинизации и изоляции того, что осталось от Русской революции, затухания рабочего движения на Западе при социал-демократах и глобальной консолидации массовой культуры апорический характер альтерреализма в Европе принял оборотную форму. Модернистское отрицание реалий капитализма возобладало над репрезентацией конфликта «классовых интересов» и «общественных отношений».

Контрреволюционное разрушение в ходе второго Термидора политических и исторических условий реализма как «исследовательской программы» привели к тому, что практики реализма стали определяться метаисторическим чувством политического поражения, а реалистическая форма оказалась подверженной глубокому историческому насыщению. Отсюда, с начала 1950-х, альтерреализм определялся не простым возобновлением постбольшевистского реализма-как-практики, а наоборот, вопрошанием реализма-как-практики как такового и его «политических возможностей». Обращение реализма к «презентизму» и хронологии стало подвергаться дефляционистской критике: ведь настоящее лишено продуктивных смыслов, а будущее — отчетливых перспектив. Одно из последствий этих перемен — эрозия в произведении искус-

ства аффективного начала. В художественные объекты, перформансы и литературные произведения начали внедряться пустоты и мертвящие пространства, воплощенные в образах инертных и первичных человеческих проявлений и отношений. Или же, напротив, стала наблюдаться аффективная возгонка, воплощенная в формах символического руинирования тела, подвергшегося сокрушительной сверхстимуляции массовой культуры. Альтерреализм Перека, Шмидта, Клуге, Бринкмана и Мюллера картирует мир ограниченной субъектности, угасающего желания, овеществленных повседневных взаимоотношений, истощенного исторического сознания¹¹. В результате реализм становится языком, на котором говорят отчаянный «презентизм» и лишенное горизонта будущее.

Знаменательным исключением в этот период был текстово-изобразительный фотографический альтерреализм Марты Рослер и Аллана Секулы, которые с середины 1970-х обращаются к монтажу и традициям раннего фотографического авангарда (А. Родченко) и пониманию произведения как исторической интервенции в современность. Предмет их интереса — репрезентация труда (если не тела трудящегося как такового!) и повседневности как мест противоречий между рабочей силой и товарным фетишизмом: «презентизм» у них становится введением в отношения капитала¹². Но хоть Рослер и Секула восстановили связь альтерреализма с фото-текстовой продукцией 1920-х, в этот период традиция эта была предметом интереса лишь академической критики. В те годы практика реализма в американских и европейских университетских дискуссиях по большей части связывалась с «критикой репрезентации». Таким образом, в целом пост-термидоризация альтерреализма изменила сами условия повествования, описания и реализма-как-практики. Реализм стал языком изъятия субъектности и семиотикой отрицания, в первую очередь, по отношению к классу и классовой субъектности.

В условиях пост-Термидора эмансипация рабочего класса и его «открытие себя свободным» (воспользуемся здесь словами Жана-Поля Сартра)¹³ расходятся. В результате реализм перестает быть средством, в котором разделение истории и политики становятся

вновь доступным пониманию (по Лукачу), но, скорее, местом, где мертвых заставляют говорить за живых (как в театре Сэмюэла Беккета и философии Теодора Адорно)¹⁴. И поэтому Лукач был прав, когда настаивал, что реализм не может быть просто программным или активистским ответом на господствующие политические условия, одна лишь «интервенционистская» модель реализма не может представить познавательную и культурную сложность, чтобы реализм стал распознаваем. Тем не менее, именно наследие Адорно нам окажется полезным для осмысления разрыва между историей и политикой и признания, что разрыв этот нельзя сократить, снизив градус отрицания капиталистических реалий возвратом к до-термидорианскому аффирмативному реализму, реализму «отношений» и «демографии» или, что еще хуже, «надежды». Альтерреализм, таким образом, в своих попытках пополнить ресурс и открыть новый горизонт для практики не должен забывать недавнее политическое прошлое и игнорировать длительную череду своих контрреволюционных поражений; напротив, поражения прошлого и противоречия настоящего, соединившись, обретут форму и критическую различимость в «пространстве истории рабочего класса».

Поздний альтерреализм формально и познавательно сильнее всего привязан к требованиям абстракции, т.е. к возгонке противоречий и апории как механизма «говорения правды». Если выразить это иначе, то можно воспользоваться словами Хайнера Мюллера, обращенными в середине 1980-х к писателям и художникам: «Живите без надежды и без отчаяния»¹⁵. Реалисты не провозвестники, трибуны или провидцы, а собиратели прошлого и жнецы настоящего; урывками и как бы вслепую, они действуют в разрывах и паузах исторического процесса в надежде на соединение прошлых эмансипаторных будущих с настоящим таким образом, чтобы открыть заново прошлое для настоящего, не закрывая настоящее будущему; альтерреализм — это не столько новая форма «когнитивной картографии» как репрезентации «тотальности», сколько явление призрака прошлого в мертвые зоны настоящего. А это фундаментально меняет динамику отношений реализма с классом и репрезентацией.

В ситуации, когда альтерреализм существует в условиях затухания независимой пролетарской культуры, репрессивного наследия сталинизма и господства социал-демократического корпоративизма, классовая репрезентация приобретает все более призрачный характер. Таким образом, после 1950-х в этих новых условиях альтерреализм не столько отрекся от классовой репрезентации как таковой сколько следуя за ранним альтерреализмом, но только с еще большей интенсивностью, интернализирует репрезентационные ограничения. Иными словами, борьба альтерреализма за его различимость всегда начинается не с некоей воображаемой классовой идентичности или эстетики реализма, а с реальных условий существования, в которых оказываются реализм и рабочее движение. Мы можем увидеть это в фильмах Криса Маркера зрелого периода, например, в «Без солнца» (1983). «Работа исторической памяти» здесь призывает к жизни исторические реалии пролетарской борьбы и солидарности, кото-

рые проявляются в настоящем призрачной последовательностью отсутствия-присутствия, оживляя его своей негативностью.

Однако призрачность мертвых, говорящих за живых, затрагивает еще один ключевой аспект апорических условий класса и репрезентации в альтерреализме: спектральный характер самой классовой идентичности. Это приводит нас к глубокой структурной проблеме класса и репрезентации, как и формы и содержания речи рабочих: а именно — к проблеме живой связи между «презентизмом» повседневных интересов и забот рабочего класса и репрезентацией коллективных классовых интересов в посттермидорианский период, в который история, политика и репрезентация оказываются разъединенными. Несомненно, что при этом разъединение раскрывает суть реализма и альтерреализма в текущий период и неизбежно возвращает нас к апорическому вопрошанию «политических возможностей» раннего реализма-как-практики. В обсуждении этой проблемы я хотел бы рассмотреть три



Кадр из фильма Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка «Жизнь других», 2006.



Кадр из фильма Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка «Жизнь других», 2006.

подхода к «классовой идентичности», классовой речи и коллективной репрезентации в трех фильмах новейшего периода альтерреализма: «Все в порядке» (1972) Жана-Люка Годара, «За Маркса...» (2012) Светланы Басковой и «Жизнь других» (2006) Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка.

Есть много причин расценивать «Все в порядке» как одну из самых выдающихся альтерреалистских работ Годара. Репрезентация идентичности рабочих здесь полностью отделена от традиционной этнографически-символической машинерии реализма: так, репрезентация живого труда в фильме почти не представлена. Нет сомнений, что это не социальный или социалистический реализм. В фильме выявлен важный разрыв между идентичностью рабочих и репрезентацией труда *как такового*, так как речь трудящихся обретает здесь автономию без того, чтобы *наглядно* представить их в процессе труда, а в момент объявления забастовки¹⁶. Снятый на мясоперерабатывающем заводе, работники которого, добиваясь лучших условий и оплаты труда, остановили работу, фильм показывает переговоры между бастующими рабочими и менеджерами. Разведя автономию рабочих и репрезентацию их труда, Годар после выхода фильма говорил о необходимости еще одного продуктивного разъединения, которому должен

следовать радикальный режиссер: необходимости разрыва между формально-художественными задачами режиссера-революционера и достоверного воссоздания повседневности, привычек и труда рабочих. Несколько позднее он нашел своим соображениям емкую формулировку: «Рабочий бы до смерти устал смотреть на самого себя. Люди не хотят видеть собственную жизнь, разве что ее небольшой фрагмент»¹⁷.

Эти слова, постулируя отказ от репрезентации труда в символическом порядке зрелого капитализма, звучат консервативно, даже пораженчески. Однако они указывают на структурный тупик, который исключительно важен в отношениях между репрезентацией при капитале и апорической реалистичности альтерреализма. Ведь на самом деле труду вполне нашлось репрезентативное и повествовательное место в символическом порядке капитализма — фильмы, новости, романы то и дело высвечивают нам отношения между трудом и капиталом¹⁸ — но только вот репрезентация труда в этих случаях никогда не выглядит естественной частью этого порядка. Чтобы это состоялось, символический порядок капитализма должен заговорить в интересах труда, стать его представителем, что по определению невозможно из-за фундаментальной несовместимости труда и капитала. Говоря

иначе, краткие экскурсы в отношения между трудом и капиталом — в реалии фабрик и офисов, в жизнь рабочих, даже в насилие в отношениях между трудом и капиталом — не могут в символическом порядке капитала приобрести определяющий характер, так как, чтобы стать репрезентантом символического порядка, труду пришлось бы раствориться в капитале, отрекшись от себя как от отсутствующей величины. Рабочая сила стала бы символически тождественна капитализму, производя символическое короткое замыкание между отрицанием труда капиталом и реализмом как культурной формой этого отрицания. Отсюда перед нами встает ключевой вопрос: «Какой ценностью может обладать репрезентация труда, когда ее интересы совпадают со “здоровым смыслом” капитализма?» Сколько фильмов, романов и фотографий можно посвятить заводам, офисам или борьбе трудящихся, если эта борьба стала тождественной интересам самой системы? По сути, это символическое замыкание возвращает реализм к этнографическому и громогласному воспеванию труда в социалистическом реализме после Второй мировой войны, в котором овеществление «рабочего» доминирует над разрушением общественного разделения труда и лишением рабочих их классовой идентичности как таковой. Годар настаивает, что альтернативой этому овеществлению в условиях капитализма является отказ от репрезентации живого труда, который открывает режиссеру и его зрителю эмансипаторный зазор между речью рабочих и идентичностью рабочих как рабочих. Таким образом, именно установлением зазора, в который может вторгнуться не-идентитарная «мысль», и оперирует критическая функция альтерреализма. В разъединении репрезентации интересов рабочих и акта живого труда рабочие освобождаются от идентификации с репрезентацией собственного отчуждения и от наслаждения им.

Проблематика эта затрагивается в еще одном годаровском фильме, «Страсть» (1982), в котором встречаются «неопределенность» сексуальных отношений с «неопределенностью» репрезентации труда и «неопределенностью» кинопроизводства. Юная заводская работница (Изабель Юппер) вступает в конфликт с ассистенткой режиссера, при-



Кадры из фильма Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка «Жизнь других», 2006.

шедшей на завод, чтобы нанять статистов для фильма. «Можно мне спросить? — говорит Юппер. — Иногда я хожу в кино и смотрю телевизор, и в этих фильмах никогда не показывают, как люди работают. Вы не знаете почему?» «На заводах съемки запрещены», — с непроницаемым видом отвечает ассистентка.

Такова главная аксиома позднего альтерреализма: реалист ищет определяющее опыт противоречие, а не идентитарное содержание видимостей. Поэтому, если и можно согласиться с Джеймисоном, что «призвание любого

реализма — исследовать несказанное и невыраженное и придать зримую форму тому, что всегда исключалось из общественной репрезентации»¹⁹, то необходимо все же сделать оговорку в отношении репрезентации труда. Взыскание реализмом апорической правды, чтобы освободить речь рабочих от навязанных им инструментальных условий, должно быть сопряжено с критикой репрезентации живого труда. Близкой позиции придерживается еще один режиссер-альтерреалист — Харун Фароки. Фильм «Выход рабочих с фабрики» (1995) он смонтировал из эпизодов с рабочими, покидающими завод в конце смены, извлеченных из самых разных документальных и художественных фильмов. В своем тексте, написанном в связи с выходом этого фильма, он писал о фундаментальном сопротивлении кинематографа представлению производительного труда и реалий фабричной жизни. Вслед за Годаром Фароки утверждает: «Большинство повествовательных фильмов показывают ту часть жизни, которая начинается после того, как работа уже сделана»²⁰.

Стремление уйти от представления живого труда присутствует и в фильме «За Маркса...» Светланы Басковой. Но все же автономия речи рабочих представлена в нем фиктивно-кинематографической «автономной речью» или правдой-в-фикции. В этом фильме, посвященном борьбе рабочих за независимый профсоюз в постсоветский период, есть блестящая и продолжительная сцена, в которой группа рабочих, членов местного кино клуба, начинает страстно дискутировать о теории кино и Годаре. Знаменательно, что представление этой сцены не оставляет у зрителей ощущения неуместности или неестественности происходящего: перед нами рабочие, которые самым естественным образом обсуждают антиповествовательность, монтаж и отчуждающие эффекты кино. В этом есть что-то от лукачевского понятия «продуктивного исключения», которое он сформулировал в своих критических текстах против натурализма 1930-х²¹. У большинства современных российских рабочих, наверное, нет интереса или возможности обсуждать теорию кино и Годара, но это не делает невозможным обратное, т.е. возможность ситуации, когда рабочие свободно представляют себя себе. Но такая автономия

редко находит голос в посттермидорианском реалистическом повествовании, в нем работник-интеллектуал считается не просто исключением, а невозможным фантазийным персонажем. Единственный и последний раз, когда у такого персонажа была значительная роль в реалистическом романе, имел место в предвоенных революционных сочинениях Виктора Сержа, в его «Завоеванном городе» (1932), где рабочие в своих разговорах постоянно касаются проблем производства и политики²².

Безусловно, существуют романы в эпоху пост-Термидора, которые повествуют о реалиях до-Термидора и, как пишет Джеймисон, являются аномалиями в современной традиции реализма²³. И конечно, существует явное различие между фиктивной автономией рабочих у Басковой и рабочих-интеллектуалов Сержа. У Сержа соположение идеального и актуального образует революционный процесс — идеал не предает актуальное, а актуальное идеал, они сомкнуты вместе — поэтому процесс взаимодействия не является экстраординарным, в то время как у Басковой, несмотря на ее гегельянскую настойчивость в неделимости идеального и актуального, это представляет собой посттермидорианскую аномалию.

Другой образец критической имманентности, возникший как ответ на структурный тупик репрезентации труда, представляет «Жизнь других» фон Доннерсмарка. Репрезентация класса здесь перенесена в сталинистскую ГДР, т.е. в контекст, в котором интересы труда признаны частью символического порядка, только они не имеют возможности быть высказанными. Фильм создает дизъюнктивную игру между видимым присутствием коллективной репрезентации рабочих ГДР и отсутствием коллективного классового сознания в политическом процессе. В центре этой картины, снятой уже в объединенной Германии, находится капитан Штази (Ульрих Мюэ), допустивший нелояльность по отношению к своему руководству: так создается когнитивный и политический диссонанс в репрезентации истории ГДР с тем, чтобы вскрыть апорические условия сегодняшней коллективной репрезентации. Главного героя просят прослушивать квартиру знаменитого драматурга ГДР (Себастьян Кох), (списанного с Хайнера Мюллера), который много путеше-

стует, публикуется на Западе, имеет хорошие связи в журналистских и литературных кругах Западного Берлина. В результате капитан начинает испытывать отвращение к тому, что его заставляют делать, ведь он считает драматурга хорошим человеком и поэтому прикладывает все усилия, чтобы обеспечить безопасность ему и его возлюбленной, актрисе. Общественная и политическая изоляция капитана и его дистанцированность как от руководства Штази, так и от космополитических левацких умонастроений окружения драматурга, делает его попытки защитить драматурга проявлением пронзительной человечности. Его действия, таким образом, узнают себя не в ходячих персонажах сталинских службистов, а в сартровском «открытии себя свободным». Эти действия являются собой не проявление сознательности или верности системы, или позерского безопасного самопожертвования, а подлинное открытие коллективной репрезентации, хотя бы и утопической²⁴. Но оправданность его действий заканчивается с падением Берлинской Стены. Драматург, ставший писателем, добивается буржуазного литературного успеха, а капитан, став почтальоном, попадает в ряды нового, объединенного немецкого пролетариата. Он помог драматургу утвердить его право на репрезентацию, платя за это собственным от него отстранением. Но парадоксальным образом будущее открывается ему снова после того, как, уволенный из органов государственной власти, он теряет все в то время, когда литературный дар драматурга оказывается пустышкой. Это становится очевидным после публикации им художественного произведения, основанного на воспоминаниях о надзоре за ним — эдаких пафосных мемуаров «жертвы» с чудовищным названием «Соната о хорошем человеке». Однако в открывающем книгу посвящении бесилие преображается в будущность, а анонимность — в свободу. Ведь посвящена она «HGW XX/7: с благодарностью». Таково было кодовое имя капитана, которое драматург обнаружил в собственном деле в архиве Штази. В результате драматург позволяет анонимным действиям преследовавшего его человека существовать в виде непоименованной идентичности или чистого имени, разьединенного с историческим прошлым.

Эти примеры приведены не с тем, чтобы указать на решение структурной проблемы классовой и коллективной репрезентации в реалистическом кинематографе, литературе и фотографии XXI века, а чтобы показать, как альтерреализм в своих разнообразных, конфликтных и симптоматичных проявлениях может реализовать себя, только вовлекаясь в противоречия и апории и не применяя реализм как канон, эстетический идеал или активистскую политическую добродетель. Таким образом, вопрос «распознаваемости» реализма всегда связан с тем, что не может быть легко явлено видимым или сказанным в качестве условия апорического ограничения репрезентации. Игнорирование этих ограничений производит идентитарный реализм идеального, а это в XX веке приводило к катастрофическим последствиям. Так происходит в условиях, в которых репрезентация труда не может быть изоморфной символическому порядку, потому что в противном случае реализм не состоится как критический проект. Реализм в современных условиях в противоположность тому, что делал некогда Виктор Серж, должен оперировать в неидентитарном зоре между идеальным и актуальным. Именно этому в 1960-х учили нас Жан-Люк Годар и немецкая апорическая традиция альтерреализма.

И последнее, в противовес тому, во что верили многие защитники реализма. Он как апорическое вопрошание проблем репрезентации и субъектности художника существует в том же культурном пространстве, что модернизм и авангард. Он производится теми же историческими условиями, расхождениями и давлением, что модернизм и авангард (борьбой за художественную автономию и междисциплинарную форму художественной практики; приверженностью отрицанию как переходу сквозь идентичность). Таким образом, он определяет себя по отношению к авангарду и модернизму как часть большего процесса, а именно, защиты имманентного (гегельянского) самоопределения искусства как открытой исследовательской программы, как способа, которым искусство может определять и переопределять свое возможное место в мире. Поэтому реализм является философской проблемой и критическим горизонтом, а не эстетическим идеа-

лом или когнитивной системой, прикрепленной к «видимостям повседневного». Тем не менее, его вклад в это гибридное пространство несет в себе для этой «исследовательской программы» некоторые специфичные проблемы и техники, связанные с его собственной критической историей: а именно, возможности и эффективности коллективной репрезентации и ее отношения к вопросам идентичности (идентичности/коллективной автономии), проблему прообраза общества и классовой повествовательности, а в реалиях фотографии и кино стратегии общественного архивирования и документального исследования — очень важные для альтерреалистической критики эстетики с начала 1960-х и отделения реализма в искусстве от живописи. Поэтому фундаментальная связь реализма с миметическим началом нестабильна. Альтерреализм использует правдивое изображение/документ только чтобы сместить его, изменить функцию, применить в сборке и пересборке как часть постдисциплинарной и постжанровой программы. По этой причине, когда реализм пытается овеществить свои миметические возможности во имя «доступности» или снова утвердить историческую и героическую протагонистичность (впрочем, очень редкую в сегодняшнем реалистическом фильме и литературе) как источник притягательности для масс, он либо раздувает народное в защиту реалий «жизненных противоречий», либо производит обостренный образ вовлеченности, в котором мир превращается в выражение действенного желания героя или в бесконечный голый ландшафт боли и разрушения, где герой может воплотить свой идеал. Поэтому, если историческая определяющая черта реализма в том, что он ставит проблему классового повествования, коллективной репрезентации, протагонистичности, «тотальности», «правды» и семиотической неопределенности, он не может разрешить эти проблемы, практикуясь на них как на примерах. Но реализм как философская и неидентитарная программа может сделать противоречия капиталистического опыта различимыми и продуктивными, прорабатывая их, то есть и в этом поле лежит его образцовость.

Перевод с английского МАРИИ КОРОЛЕВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Jameson F. *Antinomies of Realism*. London and New York: Verso, 2013, P. 2.

² Лукач Г. К истории реализма. М.: Государственное изд-во «Художественная литература», 1938. С. 170.

³ Jameson F. P. 6.

⁴ Петер Бюргер отмечал, что поиск «новизны» и нового содержания был приоритетной задачей не только модернизма, но и домодернистской литературы. См: Бюргер П. Теория авангарда. М: V-A-C press, 2014. С. 95.

⁵ Перес Гальдос Б. Милый Мансо. Москва: «Художественная литература». 1971.

⁶ Woloch A. *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2003.

⁷ Для подробного знакомства с этой дискуссией см.: Phillips Ch. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, New York, 1989. См. Также: Fore D. *Realism After Modernism: The Rehumanization of Art and Literature*, MIT Press, Cambridge Mass.-London, 2012.

⁸ Friedrich E. *Krieg dem Kriege, Zweitausendeins*, Frankfurt am Main, 1980; Heartfield J. and Tucholsky K. *Deutschland, Deutschland, über alles*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1973.

⁹ Несомненно, реализм является пространством, в котором публичное значение придается деиерархизации классовых отношений и обмену повседневным опытом народной жизни. Даже реализм Оноре де Бальзака представляет свою версию этого явления. Но если народные голоса и появляются в реалистических романах, то их политическая речь скомпрометирована, даже патологизирована; великий буржуазный просвещенческий роман дерационализировал плебейскую речь. Конечно, плебейской речи находилось место в этой литературе, но как только она там оказывалась, ее заглушали, делали гротескной, комичной или бредовой. Несмотря на это, в то время как таких ограничений на междоусловный диалог можно ожидать от буржуазного реалистического романа, столкнувшегося с возникновением рабочего движения, открытие в реалистическом романе радикальной постбуржуазной энергии после сталинского второго Термидора столкнулось с другими дерационализирующими трудностями: неопределенностью и ограниченной эффективностью самой радикальной речи рабочего класса как выражения его коллективных классовых интересов. То

есть в то же время, как реализм открыл свое повествовательное и описательное пространство реальности народного опыта, он тут же встретился с социологическими ограничениями этого шага, вне зависимости от того, насколько он поэтичен и политически ангажирован. В посттермидорианском поражении сталинского и послесталинского рабочего класса и позднейшем неолиберальном распаде коллективных идентичностей речь рабочего класса укротили и стабилизировали в интересах «демократического натурализма». В некотором роде укрощение и усмирение речи рабочего класса прекрасно подходят под определение Лукача — «исключение» из реалистического романа в его предостережениях против натуралистской версии правды. Какая аутентичная и не натуралистичная речь может вкладываться в уста рабочим? И как она может повлиять на судьбоносный исход борьбы, в которой они представлены? Сегодня было бы аисторичным рабочим говорить так, как будто не наступила как субъективная реальность посттермидорианская эпоха контрреволюции; но для рабочих говорить из посттермидора значит деаутентифицировать свою речь, ренатурализовать ее в консервативном ключе.

¹⁰ См.: Hemingway A. *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926-1956*, Yale University Press, New Haven and London, 2002.

¹¹ Присутствующие в работах этих авторов, особенно у Перека, Клуге и Бринкмана, либидинальные аффекты не имеют ничего общего с сексуально-политическими работами Вольфа Фостеля и других работавших в то же время «капиталистических реалистов» из ФРГ, таких, как Петер Зорге с его сочетанием машинерии империалистической войны и порнографических образов женского тела. См.: Grafik des Kapitalistischen Realismus, Editions René Block, Berlin, 1971; Sorge P. *Werk-Verzeichnis der Radierungen, Lithografien Und Hand-Zeichnungen 1963-1979*, Verlag der Galerie Poll, Berlin, 1979.

¹² Rosler M. *Decoys and Disruptions: Selected Essays 1975-2001*, MIT, Cambridge, Mass., 2004.; Sekula A. *Dismal Science Photoworks, 1972-1996*, Illinois State University, University Galleries, Normal, Illinois 1999.

¹³ Сартр Ж.-П. «Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии», М.: Изд-во «Республика». 2000. С. 166.

¹⁴ Адорно Т. *Эстетическая теория*. М.: Изд-во «Республика». 2002.

¹⁵ Цит. по: Explosion of a Memory: Writings by Heiner Müller, PAJ Publications, New York, 1989. P.163.

¹⁶ Наш подробный анализ фильма «Все в порядке» см. в: Roberts J. *The Missing Factory // Mute*, Vol. 3, No 4, 2012.

¹⁷ Godard J.-L. *The Future(s) of Film: Three Interviews, 2000-2001*, Verlag Gachnang&Springer, Bern-Berlin, 2002. P. 23.

¹⁸ В качестве недавнего примера можно привести научно-фантастический фильм «Элизиум» (2013) Нила Бломкампа (с сюжетом в Лос-Анджелесе скорого будущего), в нем герой (Мэтт Деймон) показан за конвейером огромной и, очевидно, постфордистской фабрики, производящей «охранных роботов».

¹⁹ Jameson. P. 270.

²⁰ Farocki H. *Workers Leaving the Factory // Senses of Cinema*, Issue 21, July/August 2002, доступно по ссылке http://senseofcinema.com/2002/harun-farocki/farocki_workers.

²¹ Lukács G. *The Intellectual Physiognomy of Literary Characters*, *International Literature*, No 8, 1936. P. 56-83.

²² Например см.: Серж В. «Завоеванный город», М.; НПЦ «Праксис», 2002; «Полночь века» Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во: Ассоц. урал. изд., 1991.

²³ Jameson. P. 276.

²⁴ Jameson. P. 282.

Джон Робертс

Родился в 1955 году в Ноттингеме.

Историк и теоретик искусства.

Автор ряда книг, в том числе «Рассуждение неразумного: универсализм, капитализм и антипросвещение» (2018), «Мысли об индексе, данные несвободно» (2016), «Революционное время и авангард» (2015), «Фотография и ее преступления» (2014), «Необходимость ошибок» (2010), «Неосвязаемости формы: навык и декартификация в искусстве после реди-мейда» (2007).

Живет в Лондоне.



lush wino rubbydub
 inebriate
 alcoholic
 barrelhouse bum

Марта Рослер, «Бауэри в двух неадекватных описательных системах», 1975. Фотографии и текст. Фрагмент. Предоставлено художницей.

Аллан Секула

Демонтаж модернизма, переосмысление документалистики (заметки о политике репрезентации)*

I

Что, если посмотреть на искусство как на способ человеческой коммуникации, как на дискурс, соотносимый с конкретными социальными отношениями, а не как на мистифицированный, туманный и аисторичный мир чисто аффективного (само)выражения и опыта? Искусство, как и речь, есть одновременно символический обмен и материальная практика, предполагающая производство смысла и физического присутствия. Смысл, как один из вариантов понимания этого присутствия, возникает из акта интерпретации. Интерпретация обусловлена идеологией. Наше прочтение культуры прошлого зависит от скрытых требований исторического настоящего. Мистифицированная интерпретация универсализует акт прочтения, возносит его над историей.

Таким образом, смысл произведения искусства следует рассматривать скорее как *контингентный*, чем как имманентный, универсальный образом ему назначенный или зафиксированный. Кантианское разделение

на когнитивные и аффективные способности, ставшее философской основой романтизма, должно аналогичным образом быть критически упразднено. Этот аргумент побуждает к фундаментальному разрыву с эстетикой идеализма, с понятием гения — как в его первоначальной форме, так и в опошленном неоромантическом изводе — занимающим центральное положение в мифологии массовой культуры, где «гений» облачается в парадный мундир харизматичной звезды.

Я не предлагаю игнорировать или подавлять творческие, аффективные или экспрессивные аспекты культурной деятельности, поскольку это будет играть на руку продолжающемуся технократическому подавлению человеческой креативности. Я выступаю за то, чтобы мы понимали степень, до которой искусство *искушает* репрессивный социальный порядок, предлагая полностью воображаемую трансцендентность, ложную гармонию покорным и разобщенным зрителям. Культ частного переживания и опыта, пол-

* Перевод выполнен по изданию: Sekula A. Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) // *Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973–1983*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984. P. 53–76. Редакция благодарит мастерскую Аллана Секулы и лично вдову художника, профессора Салли Стайн, за разрешение публикации настоящего текста и за помощь в получении прав на иллюстрации.

ностью аффективного отношения к культуре, спрос на который формирует консьюмеристская экономика, служит тому, чтобы на какой-то момент — по выходным — стереть знание о фрагментированности, скуке и рутинизации труда, понимание себя как товара. В капиталистическом обществе художники репрезентируются как обладатели привилегированной субъективности, наделенные редким даром единения со своим трудом. Художники — носители автономии, в которой систематически и неявно отказывается экономически объективированному массовому зрителю, наемному работнику и женщине, занятой бесплатной домашней работой. Даже сам аппарат массовой культуры может подчиняться этой элитистской логике. «Художники» — люди, осуждающе и соблазнительно взирающие на нас с уличных баннеров и журнальной рекламы. Вот, например, гламурная парочка расслабляется в лофте, вроде бы в Сохо: они рассказывают нам о секрете светлого рома, который им с легкостью раскрыла Лайза Минелли на вечеринке у Энди Уорхола. Ричард Аведон предстает перед нами как почти невозможный идеал: богема и сам себе «фонд Гугенхайма». Художник и меценат объединяются в мелкобуржуазной мечте, обретающей плоть в мире превозносящей себя саму массовой культуры. Мало того, нынешнее стремление безоговорочно возвести фотографию в ранг высокого искусства, превратив фотографический отпечаток в привилегированный товар, а фотографа, независимо от контекста его работы — в автономного автора с задатками гения, по сути, если воспользоваться термином Вальтера Беньямина, воссоздают «ауру» для одной из технологий массовой коммуникации. В то же время фотограф-любитель, потребитель технологии досуга, приглашается участвовать в разграниченном, а, следовательно, иллюзорном и жалком творческом процессе, в рекламно-индустриальной фантазии самостоятельного авторства, подпитываемой властью над машиной по производству изображений и — через нее — над ее добычей.

Кризис современного искусства не только сопряжен с отсутствием «объединяющей» метакритической мысли, но и не может быть

разрешен дорогостоящими трансплантациями «междисциплинарных» органов. Проблемы искусства преломляют общий культурно-идеологический кризис, вызванный скукоживающейся легитимностью либерально-капиталистического мировоззрения. Если сформулировать в лоб, эти кризисы укоренены в материально обусловленном неравенстве, свойственном развитию капитализму, и преодолены будут только *практическим* образом, путем борьбы за истинный социализм.

Художники и писатели, которые стремятся к открытой политической культурной практике, должны отказаться от профессионального элитизма и ограниченности интересов. В этой связи может оказаться полезным теоретическое постижение модернизма и его ловушек. Проблема модернистского замыкания (closure) — «имманентной критики», которая, будучи не в силах логически преодолеть парадигму, с которой начинается, в итоге сводит любую практику к формализму — шире любой отдельно взятой интеллектуальной дисциплины, но при этом заражает их все¹. Модернистская практика профессионально упорядочена за ширмой притворной идеологии нейтралитета. (Уловку нейтралитета задействуют даже для разных научных бесчинств, вроде открыто инструменталистской экономической теории «свободного рынка» от д-ра Милтона Фридмана). В политэкономических терминах модернизм растет из основополагающего разделения на «умственный» и «ручной» труд при развитии капитализме. Первый специализирован и наделен определенными привилегиями, а также управленческим отношением ко второму, который фрагментируется и принижается. Идеология разделения, мелкобуржуазного стремления вверх, склоняет работника умственного труда к тому, чтобы смотреть на «рабочий класс» свысока, с цинизмом, презрением и искрой страха в глазах. Художники — не исключение, несмотря на свой романтизм и склонность к трущобному существованию.

Свойственный актуальному искусству идеологический сумбур, на который арт-промоутеры навесили эвфемистический ярлык «здорового плюрализма», вызван обрушением авторитета модернистской пара-

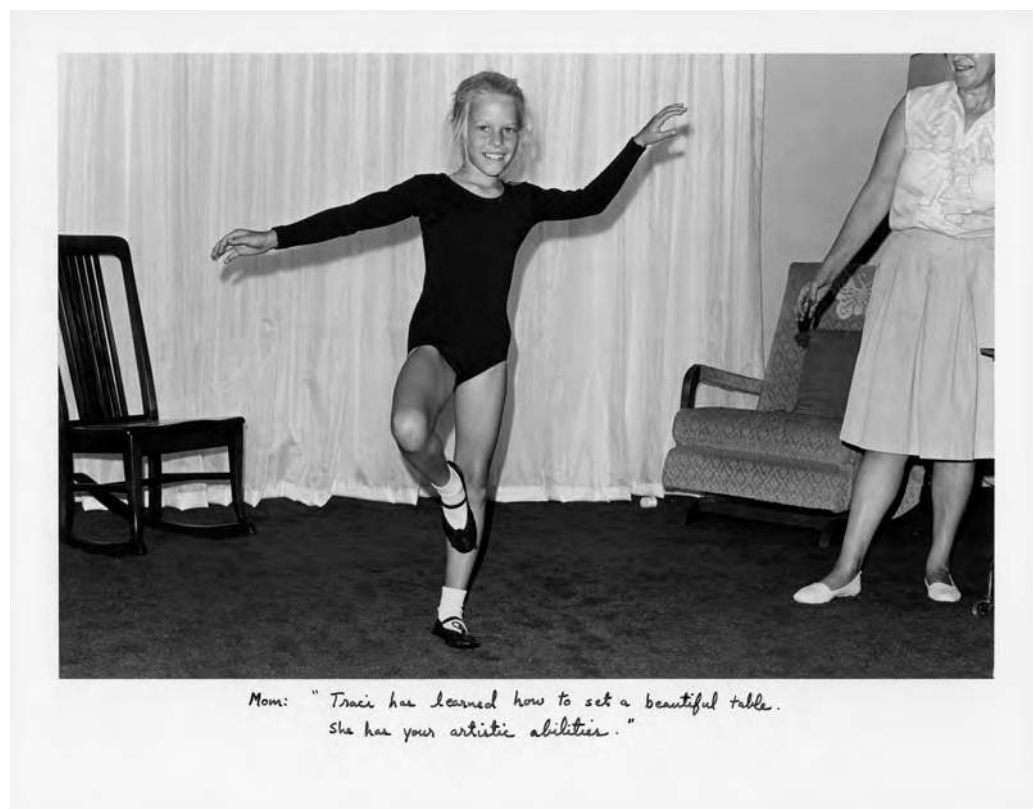
дигмы. «Чистый» художественный модернизм рушится, потому что это, в конечном счете, самоубийственный проект, со сциентистской твердостью сужающий поле художественных задач и зашедший в тупик сменяющих друг друга апелляций к вкусу, науке и метафизике. За последние пять лет из этого тупика выкатился на всеобщее обозрение, скорее, циничный и самореферентный маньеризм, частично имеющий в своей основе поп-арт. Некоторые называют этот феномен «постмодернизмом». (Художники, переживающие по поводу своей отстраненности от широких социальных проблем, уже взяли на вооружение так называемое «политическое искусство» в качестве решающей дубины модернизма, эдакого шик-авангарда. И это было бы неплохо, если бы не система арт-промоушена, которая превращает в «моду» все, к чему прикасается, попутно напуская изрядное количество либерального тумана.) Эти новые обстоятельства показывают, что единственная необходимая твердость в коммодифицированной культурной среде — это твердость непрерывного художественного «селф-промо», саморекламы. Здесь элитарная культура становится паразитической, «маньеристской» репрезентацией массовой культуры, шоу-паноптикумом для своих с собственной фотожурналистикой, колонками-обзорами сплетен, промоутерами, пантеоном знаменитостей и «устремленными к звездам» исполнителями-нарциссами. Харизма звезды арт-мира отдана во власть сверхразвитой бюрократии. Карьеры «управляют». Новаторство упорядочено и подстраивается под запросы рынка. Модернизм как таковой, а также оставшийся от него призрак божественности, превратился в фарс, в профессиональное занятие с академическими должностями, периодическими разоблачениями, спекуляцией дорогой недвижимостью в бывших фабричных кварталах ветшающих городов, массивированным государственным финансированием, полетами на бизнес-джетах и все более показным корпоративным спонсорством. Последнее обстоятельство представляет собой попытку монополистического капитала «гуманизировать» свой имидж в глазах подклассов управленцев среднего звена и профессионалов —

этих страдающих за други своя потребителей высокой культуры, то есть музейной аудитории — перед лицом обостряющегося кризиса собственной легитимности. Высокое искусство быстро становится специализированной колонией средств информации монополистического капитализма.

Политическое доминирование, особенно в ведущих капиталистических странах и развитых неоколониях, зависит от раздутого символического аппарата, от педагогики и зрелищ, от авторитарного монолога школы и СМИ. Они — основные агенты обеспечения послушности и покорности рабочего класса, главные промоутеры дутого потребительства, «лайфстайла» и — во все большем объеме — политической реакции, нигилизма и повседневно-садомазохизма. В основу любого действенного политического искусства должна быть положена работа *против* этих институций. Нам нужны политическая экономия, социология и неформалистская семиотика медиа. Нам необходимо осмыслить рекламу как основополагающий дискурс капитализма, высветить связь между языком надуманных потребностей и товарным фетишизмом. На этой основе может развиваться критическое репрезентативное искусство — искусство, открыто указывающее на социальный мир и возможности конкретных социальных трансформаций. Но нам также необходимо стремиться к пересмотру *прагматики*, к поиску форм обращения [к аудитории], в основе которых лежала бы диалогическая педагогика, к определению иного, значительно расширенного понятия аудитории, которое бы предполагало взаимодействие с идущей сейчас прогрессивной борьбой со сложившимся порядком. Впрочем, без последовательной оппозиционной политической деятельности оппозиционная культура останется несбыточной и разобщенной. Очевидно, необходимо очень много сделать.

II

Несколько современных художников создают искусство, имеющее дело с социальным упорядочением человеческой жизни. Значительная часть их работ — это фотогра-



Фел А. Стейнмец, «Кто-то ошибается», 1976. Фотокниги с текстами. Фрагмент. Предоставлено наследниками Фела Стейнмеца.

фии и видео, и в большинстве из них широко используется письменная или устная речь. Я говорю о репрезентативном искусстве — искусстве, которое отсылает к чему-то за пределами себя самого. Форма и манера — не самоцель. Эти работы могут быть о чем угодно — о материальном и идеологическом пространстве своего «я» или о доминирующих социальных реалиях корпоративного спектакля и корпоративной власти. Исходные вопросы таковы: «Как нам заново придумать свою жизнь так, чтобы вывести ее за пределы ограниченного круга возможностей, и как обладающие властью придумывают нашу жизнь за нас?» Как я уже говорил, если эти вопросы задают внутри институциональных рамок элитарной культуры, внутри «арт-мира», то ответы получаются сугубо

формальные. В силу некоторой бедности средств это искусство нацелено на более широкую аудиторию и на конкретные социальные изменения.

Наверное, соблазнительно было бы думать об этих работах как о разновидности документалистики. Пусть так, главное, чтобы мы разоблачали миф, который сопровождает понятие и [связанный с ним] фольклор фотографической правды. Это предварительное отступление кажется важным. Риторическая сила документалистики, как представляется, заключается в однозначности свидетельства камеры, в [ее] основополагающем реализме. Теория фотографического реализма исторически возникла как продукт и как служанка позитивизма. Видение, само по себе не замешанное в делах мира, с ко-



DAD: "This isn't like communist Russia where they set down the rules and feed the people only one kind of propaganda until they believe that white is black."

Фел А. Стейнмец, «Кто-то ошибается», 1976. Фотокниги с текстами. Фрагмент. Предоставлено наследниками Фела Стейнмеца.

торым сталкивается, подвержено механической идеализации. Парадоксальным образом камера служит для идеологической натурализации взгляда наблюдателя. Фотография, согласно этому убеждению, воспроизводит видимый мир: камера есть механизм фактов, генератор мира-дубликата фетишизированных внешних атрибутов, независимых от человеческой практики. Фотографии — всегда продукт конкретно-социальных встреч между человеком-и-человеком или человеком-и-природой — становятся вместительными мертвых фактов, овеществленных объектов, вырванных из своего социального контекста.

Нет нужды доказывать, что фотографический смысл есть нечто относительно неопределенное: одно и то же изображение может

нести разный посыл в разных обстоятельствах его предъявления. Взять, например, [использовавшиеся в качестве доказательств] изображения с камер, зафиксировавших ограбление банка. Поскольку они сделаны автоматически, о них можно сказать, что они не подвержены влиянию чьих-либо эмоций, то есть суть документалистика в чистом виде. Если бы у инженеров по видеонаблюдению, разработавших эти камеры, была своя эстетика, то это была бы эстетика сырой, технологичной инструментальности: «Только факты, мэм»². Но зал суда — это поле битвы [заведомых] фикций. На что указывает та или иная фотография? Молодая белая женщина держит карабин. С оружием обращается уверенно, агрессивно. От страха она едва ли не роняет карабин. Беглая на-

следница. Жертва похищения. Городская партизанка-подпольщица. Заинтересованная участница. Пример промывки мозгов. Пример бунта. Пример шизофрении³. Результат, основанный на «истинном» толковании изображения как доказательства, является функцией не столько «объективности», сколько — политического маневрирования. Воспроизведенное в масс-медиа, это изображение может свидетельствовать о всеведении государства в рамках романтизированного и мистифицирующего спектакля революции и контрреволюции. Но любая выставленная на всеобщее обозрение полицейская фотография есть одновременно и конкретная попытка установления личности, и напоминание о власти полиции над «криминальными элементами». Единственная «объективная» правда, которую несет в себе та или иная фотография, заключается в том, что ее кто-то где-то снял. В данном случае этот «кто-то» — автоматическая камера. Сверх этого факта — запечатленного следа — можно лепить что угодно.

Вальтер Беньямин писал, что улицы Парижа на фотографиях Эжена Атже сравнивали с местами преступлений⁴. Такое сравнение поэтизирует некий отстраненный (deadpan), неэкспрессионистский стиль, соединяет тоску с лишенной эмоций инструментальностью детектива. Преступление здесь становится делом сердечным и одновременно прозаическим, фактологическим. Оглядываясь назад, через Беньямина на Атже, мы видим утрату прошлого в результате непрерывных разрывов городского настоящего как формы насилия над памятью, которому тоскующий человек богемы сопротивляется актами солипсистского, пассивного присвоения. (Чувство утраты, ощущение неминуемого исчезновения, узнаваемого во многом, передает бодлеровский «Лебедь»). Я привожу этот пример только для того, чтобы поставить вопрос об *аффективном* характере документального. Документальная фотография собрала горы свидетельств. Однако таким своим живописным представлением научных и формальных «фактов» этот жанр одновременно сильно поспособствовал расширению спектакля, возбуждению сетчатки, вуайеризму, ужасу, зависти и ностальгии, и лишь немного — критическому пониманию социума.

По-настоящему критическая социальная документалистика должна формулировать, что есть преступление, что — суд, что — система правосудия и ее официальные мифы. Художники, работающие над такой задачей, могут продуцировать театрализованные и откровенно надуманные изображения, а могут и не продуцировать, могут представлять тексты, читающиеся как художественная литература, а могут и нет. Социальная правда — нечто иное, чем просто убедительный стиль. В качестве примера одной из первых попыток выйти за пределы феноменологической и идеологической поверхности социальной действительности достаточно привести откровенно *сконструированные* изображения Джона Хартфилда, в которых формальный прием полностью обнажен. В лучших своих работах Хартфилд выводит экономическую базу на поверхность за счет простейших приемов — часто каламбуров на фашистские лозунги («За мной стоят миллионы»). Здесь конструирование переходит в критическую *деконструкцию*.

Крайне необходима политическая критика документального жанра. Социально сознательным американским художникам есть много чему поучиться на успехах и ошибках, компромиссах и коллаборационизме своих предшественников времен прогрессивизма [1900–1917] и [рузвельтовского] Нового курса. Как нам оценить близкое историческое партнерство художников-документалистов и социал-демократов? Как оценить отношения между формой и политикой в работах более прогрессивной группы «Worker's Film and Photo League»? Как избежать своего рода эстетизированной политической ностальгии, глядя на работы 1930-х? И как быть с кооптацией документального стиля корпоративным капитализмом, в частности нефтяными компаниями и телевизионными сетями в конце 1940-х? Как нам освободиться от пут авторитарных и бюрократических аспектов жанра, от его имплицитного позитивизма? (Все это подтверждает каждая секунда телепрограмм Эдварда Марроу или Уолтера Кронкайта). Как нам создавать искусство, порождающее диалог вместо некритических, псевдополитических аффирмаций? Оглянувшись назад, на устроенную арт-миром шуми-

ху вокруг «фотографии как искусства», мы увидим почти патологическое уклонение от любых подобных вопросов. Когда документалистика официально признается искусством, происходит любопытная вещь. Герменевтический маятник внезапно из объективистского конца своей дуги перелетает на противоположный, субъективистский конец. Позитивизм уступает место субъективной метафизике, технологизм — авторскому стилю (auteurism). Внезапно внимание аудитории направляется на манеру, чувственность и образный строй, на физические и эмоциональные риски, которые берет на себя художник. Документалистика начинает считаться искусством, когда преодолевает свою референтную связь с миром, когда работу можно воспринимать, прежде всего, как акт самовыражения художника. Если воспользоваться категориями Романа Jakobsona, референтная (референтивная) функция схлопывается в экспрессивную (эмотивную)⁵. Культ авторства, авторского стиля (auteurism) захватывает изображение, отделяя его от социальных условий его создания и вознося над множеством прозаичных и будничных вариантов использования, свойственных фотографии в обычных условиях. В этой связи интересен созданный культурными журналистами миф Дианы Арбус. Большинство прочтений ее работ колеблется вдоль оси между противоположными полюсами реализма и экспрессионизма. С одной стороны ее портреты воспринимаются как прозрачные, метонимические носители социальной или психологической правды об ее героях: Арбус из своих персонажей вытягивает некий смысл. На другом полюсе — метафорическая проекция. Работы Арбус, как считается, выражают ее трагическое видение (подтвержденное самоубийством): каждое изображение есть, по сути, не что иное, как еще один штрих к автопортрету. Эти прочтения сосуществуют и дополняют друг друга, несмотря на взаимное противоречие. Я думаю, что универсально-эстетическая привлекательность работ Арбус, как и большей части арт-фотографии, во многом связана с этой неопределенностью прочтения, чувством оставленности между социальным анализом и рафинированным солипсизмом. В эпицент-

ре этого фетишистского культивирования и продвижения человечности художника лежит определенное презрение к «обычной» человечности тех, кто изображен на фотографии. Они становятся «другими», экзотическими существами, объектами созерцания. Все это не было бы столь подозрительно, если бы не склонность профессиональных фотографов-документалистов направлять свои камеры как бы сверху вниз — на тех, у кого мало власти или престижа. Обратная сторона этого — культ известности, отлаженное производство зависти у массовой аудитории. Самая сокровенная, человеческая по масштабу связь, страдающая от мистификации во всем этом, — тот особый вид взаимоотношений, результатом которых становится изображение, то есть взаимодействие фотографа с субъектом, чей портрет он делает, принимающее форму соблазна, принуждения, сотрудничества или жульничества. Если же мы посмотрим шире, то увидим, что в романтической истории о фотографе как художнике институциональная политика элиты и «популярной» культуры также оказывается затененной.

Продвижение Дианы Арбус (и ряда других в целом маньеристских авторов), как фотографа-«документалиста», а также ставшую общим местом популяризацию интровертного, узко-приватного и часто нарциссического вариантов применения фотографической технологии на арене арт-фотографии и массового потребительского рынка можно воспринимать как симптом двух противоборствующих, но связанных друг с другом тенденций в обществе развитого капитализма. С одной стороны, субъективности угрожает все более изощренное регламентирование повседневной жизни. Культура, сексуальность и семейная жизнь — отдушны для частного, чувствующего человека в мире, где от него требуют рационализованной эффективности. В то же время публичная сфера «деполитизируется», если воспользоваться термином Юргена Хабермаса: пассивную аудиторию граждан-потребителей подводят к мысли, что политическое действие есть прерогатива знаменитостей⁶. Взять хотя бы тот факт, что основные телеканалы во главе с «Эй-Би-Си» перестали даже делать



СПИНА ОФИЦИАНТКИ. «Он сказал, что помнит, как раньше адвокаты по делам о компенсациях действительно вовлекались в дело и добивались заслуженного. Теперь бросается в глаза, что они все больше на стороне компании, потому что так проще».

Фред Лонидьер «Игра в здоровье и безопасность: вымысел на основе фактов», 1976. Фотографии, текст и видео (фрагмент).

вид, что чтят священное разделение между «общественно-политической» повесткой и «развлечением», как того требует либеральная идеология. Новостная журналистика стала открыто вычурной, стилизованной. Политическую сферу СМИ показывают целиком как зрелище и все чаще предоставляют площадку экспрессионистской, харизматической политике правых. Телевидение никогда не было реалистическим медиумом и никогда не отличалось способностью производить нарратив, то есть логично, связно рассказывать о причинах и следствиях. Но сегодня телевидение стало открыто символистским, оно полностью заиклено на метафорическом воспевании товаров. С окончательной победой меновой стоимости над потребительной становятся возможны любые смыслы, любая ложь. Товар существует как

часть гигантского набора взаимозаменяемых элементов. Целиком оторванный от первоначального контекста, он метафорически эквивалентен всем остальным товарам.

Высокая культура позднекапиталистического периода подвержена унифицирующему семантическому режиму формализма. Формализм нейтрализует, все делает эквивалентным: это универсализующая система прочтения. Только формализм может объединить все фотографии мира в одном помещении, поместить их под стекло рам и продать. В качестве привилегированного товарного фетиша, знаточеского объекта фотография достигает высшей степени семантического обеднения. Но эта бедность преследовала фотографическую практику с самого начала.

Я хотел бы, наконец, поговорить об альтернативных способах работы с фотогра-



ОЖОГИ НЕФТЕРАБОТНИКА. «Когда вправду доходит до практической стороны дела, то сами сотрудники и не принимают всерьез безопасность. Когда речь о хлебе с маслом, и если вы требованиями стачки делаете вопрос техники безопасности. По-моему, потребуется еще много образования».

Фред Лонижье, «Игра в здоровье и безопасность: вымысел на основе фактов», 1976. Фотографии, текст и видеопленка. Фрагмент. Предоставлено художником.

фиями. Несколько современных фотографов сознательно выбрали работу вопреки стратегиям, успешно превращающим фотографии в высокое искусство. Я уже обрисовал общую политическую природу их намерений. Их работа начинается с признания того факта, что фотография оперирует на каждом уровне нашей культуры. То есть они настаивают на том, чтобы относиться к фотографиям не как к привилегированным объектам, а как к общекультурным артефактам. Одиночная, скупо подписанная фотография на галерейной стене — знак, прежде всего, стремления к эстетике и рыночному бытованию модернистской живописи и скульптуры. В этом белом вакууме смысл, как считается, возникает целиком из самого произведения. Важность дискурса о рамках восприятия маскируется, контекст скрывается. Художники

же, о которых идет речь, открыто «обрамляют» свои фотографии текстами, чтобы привлечь внимание, возразить, усилить, подорвать, дополнить, конкретизировать или выйти за пределы смыслов, предлагаемых собственно изображениями. Они — изображения — часто помещаются в более широкую нарративную структуру. И я не имею в виду «фотоочерк»⁷ — превратившуюся в набор клише форму, некоммерческий аналог фотографической рекламы. Фотоочерки (фоторепортажи) — продукт массовой эстетики иллюстрированных журналов, коммерциализованных, размеченных под рекламу журнальных полос и быстрого восторженного чтения — чтения, низведенного до холуйской роли визуального возбуждения читателя. Я также не имею в виду «концептуальное» и «постконцептуальное» использова-

ние фотографии в искусстве, так как большая часть таких работ недвусмысленно принимает ограничения существующего художественного мира.

Из авторов, о которых речь, ближе всех к формированию *метакритического отношения* к документальному жанру подошла Марта Рослер в работе «Бауэри и две неадекватных описательных системы» (1975)⁸. Название не только поднимает вопрос о репрезентации, но и указывает на ее фундаментально дефективный, искаженный характер.

Предмет работы, ее референт — не Бауэри *сама по себе*, а «Бауэри» как социально опосредованный идеологический конструкт⁹. Рослер соединила двадцать четыре фотографии с таким же числом текстов. Фотографии представляют собой фронтальные виды витрин магазинов и стен [на улице] Бауэри, снятые нормальным объективом¹⁰ с края тротуара. По последовательности номеров домов можно предположить, что автор шла по западной стороне улицы в сторону центра от Хьюстон-Стрит к Канал-Стрит мимо неприметных дверных решеток, витрин заброшенных магазинов, ночлежек, фирм-поставщиков ресторанов, скромно помеченных мастерских художников. Людей на фотографиях нет. Большую часть снимков отличает продуманная геометричность, они кажутся намеренными цитатами из Уокера Эванса. На последних двух фотографиях — снятые крупным планом выброшенные пустые бутылки из-под розового и белого портвейна, опять же напоминающие сделанный Эвансом в 1968 году снимок выброшенной в мусорную корзину канистры из-под сосновой отдушки. Холодная, *deadpan*-манера работает против экспрессионистского либерализма школы неравнодушной фотографии, занимающейся поиском попрошайек для съемки. Эта анти-«гуманистическая» дистанция подкрепляется текстом, который состоит из списков жаргонных слов и фраз — своеобразный глоссарий алкоголиков. Простое перечисление синонимов слов «пьяный» и «пьянство» предполагает одновременно образное богатство, означающее и его референтивную бедность, неспособность образа «вобрать в себя», адекватно объяснить материальную реальность, на которую он указывает.

Мы видим отсылки к морю и астрономии: *deck's awash* («с затопленной палубой») и *moon-eyed* («луноглазый»). Такое языковое «богатство» и разнообразие наводят на мысль об основополагающей цели опьянения как попытки бегства от тягостной реальности. Фотографии постоянно возвращают нас на улицу — откуда и совершается это жалкое бегство. Поэзия, найденная Рослер, начинается с самых трансцендентных из метафор — *aglow* («раздухарившийся»), *illuminated* («подсвеченный») — постепенно, через многочисленные категории символического бегства вперемешку с признаками грубого признания фактов, приходит к сленговым обозначениям пустых бутылок: «мертвые солдаты» и «мертвые матросы». Языковой запас, откупоренный Рослер, является в основном социолингвистической характеристикой рабочего класса и бедноты. В каком-то смысле свой язык, жаргон — порой их единственная собственность. Этот язык пытается справиться с неразрешимым противоречием между блаженством и саморазрушением в обществе без вариантов¹¹.

Внимание к языку отсекает порнографию «прямой» репрезентации нужды. Текст, по форме похожий на наш собственный идеологический указатель понятий, вклинивается между нами и нашим «визуальным восприятием».

Основная часть других работ Рослер посвящена интернализации дискриминационных понятий, как правило, посредством структурирования сознания женщин материальными сексуально-классовыми требованиями. Ее видео «Как легко получить жизненно важную статистику о гражданине» (1976) показывает документооборот как клинический, безжалостный инструмент правящей элиты, стремящейся к тотальному регламентированию всех аспектов социальной жизни: деторождения, воспитания, образования, труда и потребления. Женщину медленно раздевают технологи в белых халатах, измеряющие и оценивающие каждый «компонент» ее тела. Голос за кадром размышляет о насилии как режиме социального контроля, о позитивизме, о триумфе количества, о голосе хозяина, который говорит изнутри. Рослер называет тело главным «полем битвы» буржуазной культуры.

Поскольку я упомянул это видео, должен отметить, что наиболее проработанная критика иллюзорной фактологичности фотографических медиа была кинематографической, то есть внешней по отношению к фотографической традиции. Кино и видео позволяют работать со звуком и изображением или со звуком, изображением и текстом, как бы *перерабатывая* их или *сталкивая* друг с другом. Так возникает возможность отрицания и метакомментария. Изображение можно предъявить как свидетельство чего-то и тут же опровергнуть его. Фотография остается сравнительно примитивным медиумом в этом контексте. Фотографы склонны наивно верить в силу и действенность одиночного изображения. Конечно, музеологическое отношение к фотографиям поощряет эту веру, как и привлекательность рынка высокохудожественных товаров. Но даже фотожурналисты любят воображать, что хорошая фотография может «выстрелить», преодолеть «путы» собственной подписи и сюжета за счет лишь одной визуальной силы. При этом игнорируется влияние на фрагментарное высказывание общей коммуникативной системы с характерной для нее структурой и режимом обращения. Полезно вспомнить замечание Брехта по этому вопросу, несмотря на его заведомо грубую и механистическую формулировку: «Это непонимание своего положения господствующее в среде музыкантов, писателей и критиков, имеет серьезные последствия, на которые слишком редко обращают внимание. Ибо, полагая, что владеют механизмом, который на самом деле владеет ими, они защищают механизм, уже вышедший из-под их контроля»¹². Критический антинатурализм Брехта, продолженный в политически и формально рефлексивном киномодернизме Криса Маркера, Годара и дуэта Жана-Мари Штрауба и Даниэль Юйе, служит руководством к идеологически сознательному обращению с изображением и текстом. Американцы, с младенчества воспитывающиеся в духе позитивизма, как представляется, упускают это из вида. Именно американцы неправильно «перевели» рефлексивные документальные методы вертовской кино-правды и *cin ma-verit* Жана Руша, превратив их в «прямое

кино», культ невидимой камеры и жизни, застигнутой врасплох. Пришествие формалистской рефлексивности «структурного кино» тоже не помогло, послужив лишь грубой противоположностью прежней тенденции.

Фильм Джона Джоста «Откровенно говоря» (1975) и видео Брайана Коннелла «Последний бой» (1976) и «Петротейт» (1975) — редкие примеры американских работ, соединяющих проработанную левую политическую позицию с пониманием связи формы и идеологии в документальном жанре. «Последний бой» препарирует уже разложившееся тело теленостей, конструируя (или, правильнее сказать, деконструируя) детективный сюжет об американском империализме в ситуации кризиса. Сюжет складывается на основе собранного «отработанного» материала: пиаровских фотографий Госдепартамента, новостных съемок Тетского наступления, фрагментов ночных телефильмов. Американские агенты всегда задают не те вопросы и делают это слишком поздно. В другом видео — «Петротейт» — Коннелл разбирается в истории с загадочными, открыточного вида островами, плавающими у берегов калифорнийского города Лонг-Бич. Эти искусственные нефтяные платформы замаскированы под тропические райские острова с пальмами и водопадами. Буровые вышки замаскированы под небоскребы, призванные «играть роль» корпоративных штаб-квартир. Видео Коннелла предъявляет остров как образ колониальной территории, как природу, над которой господствует агрессивный и экспансионистский корпоративный порядок. Острова названы в честь погибших астронавтов, чтобы придать буровым вышкам «обаяние» лунных ракет. Коннелл противопоставляет офшорный мираж политической экономии «энергетического кризиса». В качестве контр-примера можно привести фотографии Льюиса Болца, которые как бы дают понять, что оксюморонный ярлык «индустриальный парк» — нечто естественное, некий неоспоримый элемент ландшафта и одновременно источник попартистской надменности и мертвенной элегантности дизайна¹³. Сделанные Болцем фотографии таинственных предприятий ничего не говорят нам о них,



«...Я фотографировал внутри квартиры... Я фотографировал его послужной список...»

Аллан Секула, «Аэрокосмические народные сказки», 1973. Фотографии, текст и аудиозаписи интервью. Фрагмент. Предоставлено мастерской Аллана Секулы.

если вспомнить замечание Брехта об условной фотографии заводов Круппа. Коннелл же прямо заявляет, что развитой капитализм зависит от идеологического затушевывания экономической базы. В Калифорнии, как нам пытаются внушить [фотографии Болца], никто не работает, люди просто отдыхают на протяжении восьми часов под фоновую музыку в кондиционированных, похожих на кондоминиумы постройках, которые каким-то образом сами осуществляют непорочное зачатие потребительских товаров.

«Откровенно говоря» Джоста — строго феноменологическая попытка политической автобиографии, противопоставляющая собственную субъективность Джоста — как кинорежиссера, как того, «кто говорит», как особенного и одновременно архитипичного американца, как противника войны, деревенского отщепенца, интеллектуала, любовника, друга и врага многочисленных Других — ее много-

численным намерениям и ограничениям. Джост постоянно обнажает проблематичный характер своего авторства, намекая на собственную бесчестность при попытке выстроить стройный образ «своего» мира. Он едва избегает солипсизма, сопротивляется ему посредством почти маниакально повторяющихся образов политизированного «внешнего мира». Американские бомбардировщики снова и снова сбрасывают дефолианты на Вьетнам — и так, пока зритель не будет наперед знать всю последовательность кадров. В другом сюжете бесконечно растет куча из журнальной рекламы. «Политика» работы Джоста заключается в понимании — которое он разделяет с женским освободительным движением и некоторыми секциями Новых левых, и которым обязан им, — что сексуальность, формирование своего «я» и выживание автономного субъекта являются фундаментальными вопросами революционной практики.

Эти интересы в значительной степени разделяет и Филип Стейнмец в своем шеститомном социологическом «портрете» себя самого и своей родни. Проект «Кто-то ошибается» (1976) состоит из свыше шестисот фотографий, сделанных в течение нескольких лет. Снимки отличаются качественным светом, полны ироничных случайных и реалистичных деталей, заставляющих вспомнить [работы] Рассела Ли. Стейнмец уделяет большое внимание эстетике персонального стиля, одежде и жестам, оформлению интерьеров. В подписях к фотографиям социологическая полемика перемежается с личными байками. Получился любопытный гибрид семейного альбома и своеобразного подарочного издания тонкой ручной работы. Период, охватываемый нарративом семейного альбома, сжат во времени до такой степени, что начинает раздражать масштабом и интенсивностью погружения.

Рассказывая о лично-семейных делах, Стейнмец создает синекдохическое представление о мещанской жизни среднего класса вообще. В то же время эта работа — сложносочиненная автобиография, в которой Стейнмец придумывает себя и которая, в свою очередь, придумывает его самого. Он предстает как старший сын, бывший муж, отец, отчужденный и одержимый документированием «вечный двигатель» и эскапист, одной ногой застрявший в своем провинциальном мелкобуржуазном прошлом. Проект строится на вовлеченности самого Стейнмеца, на его готовности и желании вытащить на свет свои взаимоотношения с остальными домашними, показать свое отношение к ним. Получившиеся фотокниги — результат нерегулярных театрализованных встреч: художник «навещает родню». Некоторые события полны удачных моментов для традиционных семейных фотографий: день рождения, семейный ужин. Здесь Стейнмец свой человек, действующий в логике семьи: от него ждут фотографий, даже просят снимать. В других ситуациях автор достает камеру без лишней помпы и одобрения, могу вообразить, почти украдкой. Некоторые фотографии намеренно постановочные: в один из уикендов Стейнмец фотографирует дочь перед бесконечной вереницей витрин с упакованными

играми. Она недоуменно улыбается. Судя по названиям, все игры — нравоучительные упражнения по корпоративной добродетели, мужской агрессии и женской покорности. Напоминает кадр Годара, но у этой картинки другой аффект — аффект реальных, а не символических отношений.

В итоге работа над проектом становится сама по себе семейным событием. Стейнмец приезжал к родителям со своими книжками и просил их надиктовать на магнитофон подписи к фотографиям. Другие художники и фотографы тоже проделывали нечто подобное с семейными архивами, например, Роджер Уэлч. Разница в том, что Стейнмеца не особо интересуют память и ностальгия сами по себе. Его фотографии призваны вызывать идеологические реакции, они тонко провоцируют. Проект стремится раскрыть структуру власти внутри большой семьи, мелкобуржуазные амбиции мужчин, их собственничество и участливо-подчиненную роль женщин. Отец Стейнмеца, в меру успешный строительный подрядчик, позирует у столба с названием внутриквартального проезда, которое придумал: Security Way («Проезд Безопасности»). Мать фотографа читает на кухне религиозную брошюру «Нервные христиане». Больше всех он солидаризируется со своей дочерью, рассчитывая на ее бунт.

Последняя из шести книг посвящена свадьбе бывшей жены Стейнмеца. Он присутствует на генеральной репетиции, но в каком качестве? Гостя, постороннего, официального фотографа, согладатая, призрак из прошлого? Новые свояки жены выглядят озабоченно. Фотографии вызывают забавное ощущение абсурда, заранее распределенных, но плохо сыгранных ролей, потребительского ритуала. Камера ловит некоторую неуклюжесть жестов и движений людей, закованных в смокинги и вечерние платья. Жених опаздывает, и кто-то просит Стейнмеца быть за него. Свадьба начинает напоминать комедию положений, семейный протокол превращается в абсурд.

Фред Лоницвер работает больше с публичной политикой, чем с делами семейными. «Игра в здоровье и безопасность» (1976) посвящена «работе» корпоративного капита-

лизма с производственными травмами и заболеваниями и указывает на *системный* характер повседневного насилия на рабочем месте. По статистике каждый четвертый американский рабочий ежедневно подвергается риску смерти и травмы или трудится в условиях, вызывающих болезни. Согласно докладу Нейдера, «смертность и травматизм на рабочем месте статистически по меньшей мере в три раза серьезнее уличного криминала»¹⁴. (Большой привет полицейским телесериалам.)

Одно замечание: кто когда-нибудь жил или работал в пролетарском районе, наверняка подтвердит, насколько часто на работе и на улице там можно встретить искалеченных людей. Болезни менее заметны и только в последнее время стали обсуждаться публично. Помню, как ходил в чикагский Музей науки и промышленности и зашел там в «угольную шахту». Хриплые мужики — бывшие шахтеры — в роли гидов комментировали посетителям применение технологий угледобычи. Когда дошло до безопасности, один из них устроил контролируемый минивзрыв метана. Но никто в этом вымышленном корпоративном пространстве не упомянул об антракозе — «болезни черных легких», хотя свидетельства о ней буквально вырывались из горла экскурсоводов.

В своем проекте-свидетельстве Лони́дьер анализирует двадцать семь кейсов отдельных людей — работников физического труда: они демонстрируются на больших планшетах, сверстанных, скорее, в фотожурналистской манере. Отсылка к фотожурналистике, по-моему, намеренная, потому что проект не приносит зрителю на блюдецке никаких сочувственных нюней, которые мы привыкли видеть в фотоочерках. Классического душещипательного формата для широкой публики здесь нет. Лони́дьер в курсе той легкости, с которой либеральная документалистика конвертирует насилие и страдание в эстетические объекты. Несмотря на все свои добрые намерения, Юджин Смит, например, в серии «Минамата» создал образ, скорее, своего сочувствия отравленным ртутью японским рыбакам, чем их борьбы против корпорации-отравительницы, за то, чтобы заставить ее платить по счетам¹⁵.

Повторю: субъективный аспект либеральной эстетики — это сочувствие, а не общая борьба. Жалость, опосредованная отсылками к «великому искусству», подменяет политическое понимание. Сьюзан Зонтаг и Дэвид Энтин замечали, что смитовский портрет матери из Минаматы, купающей свою неполноценную и обезображенную болезнью дочь, кажется намеренной отсылкой к Пьете.

В отличие от Смита, Лони́дьер снимает также, как мог бы снять врач. Если свидетельства находятся внутри тела, Лони́дьер копирует рентгеновские снимки. Эти изображения производят клинически-жуткое впечатление. Жизненная история каждого человека, по сути, низведена до схематического отчета о травмах, болезнях, пребывании в больницах и бесконечного бюрократического «футбола», с помощью которого компании стремятся уклониться от ответственности и своих обязательств. Чаще всего эти истории заканчиваются тем, что человек остается без работы с мизерной компенсацией. Впрочем, эти люди ведут борьбу. Слесарь-механик, страдающий от рака легких, рассказывает, что выносил с работы образцы пыли, клал их на кухонный противень, пытаясь в домашних условиях выявить асбест — материал, использование которого его начальство отрицало. Анонимность героев Лони́дьера — мера предосторожности, чтобы оградить их от репрессий. Многие до сих пор быются по судам, другие становятся жертвами травли и преследований со стороны работодателей, если делают свои мытарства достоянием общественности.

Выбранный Лони́дьером способ презентации аналогичен тому, как корпоративная бюрократия «работает» с проблемой промышленной безопасности, но он подрывает эту модель, рассказывая историю «снизу», с места, занимаемого в иерархии рабочим человеком. Форма кейсов — модель авторитарного обращения с человеческими жизнями. Верстка планшетов отражает распределение власти. Цитаты из высказываний рабочих набраны таким маленьким шрифтом, что их почти невозможно прочесть. Названия, наоборот, большие: «Легкое слесаря-механика», «Рука упаковщицы яиц». Тело и жизнь человека представлены так, будто были разо-

рваны на части менеджментом. Травма — это потеря рабочей силы, отработанный материал, издержки. Травма — не ущерб человеческой жизни, а статистическое посягательство на показатели прибыльности компании.

Опасность для этой и других работ социально сознательных художников кроется в том, что их перемалывают все те же деспотические формы и условия, которые они критикуют, заглатывает гигантская машина материальной и символической объективации. Политическая ирония вынуждена постоянно балансировать между сопротивлением и капитуляцией.

Над кейсами Лониьер дает анализ стратегий, которые задействуют корпорации и профсоюзы в борьбе вокруг вопросов охраны труда. Описываются крайние меры, на которые идут корпорации — закрытие заво-

дов и перенос производств в другое место. Из аргументации Лониьера следует вывод, что труд при капитализме не может стать безопасным в долгосрочной перспективе из-за категорического запроса на увеличение накопления капитала в условиях обостряющегося кризиса. Большинство бизнесменов это знают и сопротивляются реформам именно по этой причине. Вопрос охраны труда высвечивает безразличие к человеческой жизни, которое выходит за рамки этики. Это безразличие структурно обусловлено и избавиться от него можно только структурно.

Цель Лониьера — представить свою работу в контексте профсоюзного зала. Показы пока прошли в ряде галерей при школах искусств, в составе выставки рабочего искусства в Лос-Анджелесском музее науки и про-



«...Политический роман, в котором работникам было отказано в привилегии получить психологическую помощь... психологический роман, в котором начальник создает работников... политический роман, в котором работникам была дарована привилегия получить психологическую помощь...»

Аллан Секула, «Это не Китай», 1974. Фотографии и текст. Фрагмент. Предоставлено мастерской Аллана Секулы.

мышленности, в музее Уитни, в крупнейшем американском профсоюзе работников госсектора AFSCME District Council 37 в составе АФТ-КПП (Нью-Йорк) и в Центре изучения труда при Ратгерсовском университете¹⁶.

С конца 1940-х годов доминирующей идеологией в американском профсоюзном движении является антикоммунизм, так что по очевидным причинам «Игра в здоровье и безопасность» четко формулирует критику текущего монополистического этапа развития капитализма, но не указывает прямо на необходимость социалистических альтернатив. И это только одна из проблем с «проработкой» профсоюзной бюрократии и разворотом к широкой аудитории. В то же время надо заметить, что ряд прогрессивных профсоюзов, в основном в Нью-Йорке, начинают разрабатывать культурные программы. Потенциально это может вырасти в попытку противодействия гегемонии корпоративной культуры и восстановления некоторых культурных традиций рабочего класса, уничтоженных во время репрессий 1950-х. Недавно вышедшие документальные фильмы «Округ Харлан, США» (1976) Барбары Коппл и «Девушки из профсоюза» (1976) Джулии Райхерт и Джима Клейна поддерживают традицию активизма рабочего класса, подчеркивая в нем роль женщин. Оба фильма раскрывают важность устной истории и песни, оба — плод неравнодушного активного участия режиссеров в долгосрочной работе внутри конкретных направлений [рабочего] движения. Ни тот, ни другой не вписываются в стандарт документалистики «с авиабилетом в заднем кармане».

Практически все работы, о которых я здесь пишу, требуют критической переоценки отношений между художниками, работниками СМИ и их «аудиториями». Я не имею в виду, что можно эффективным образом просачиваться в средства массовой информации. Массовые «коммуникации» практически полностью подчинены односторонней прагматике авторитарного манипулирования потребителем «выбором». Я думаю, необходимо открывать для себя и задействовать «маргинальные» пространства, где о проблемах можно говорить коллективно: профсоюзные залы, церкви, школы, муници-

пальные колледжи, общественные клубы и, возможно, музеи. Фотографам следовало бы взять на вооружение «вульгарные» и «стремные» форматы, например, слайд-шоу, но вопросы формы могут следовать лишь за более фундаментальным пересмотром политических приоритетов. Ряд культурных деятелей в Окленде используют показы слайдов дидактически и в качестве катализатора политического участия. Брюс Кайпер сделал работу о капиталистическом образе труда, используя критическое прочтение рекламы из журнала «Fortune» и исторические материалы по научной организации управления. Работа Эллен Кайпер посвящена принудительным увольнениям и «приучению» трудившихся в промышленности женщин после Второй мировой войны. Эти выставки предназначены в основном для рабочего класса и сделаны были людьми, которые сами являются рабочими. Ферн Тайгер работает над объемной документацией классового разделения и конфликтов в Окленде. Ее метод предполагает длительное взаимодействие с людьми, которых она фотографирует. Тайгер приносит [своим героям] фотоотпечатки, чтобы преодолеть традиционную отчужденность созерцающего социолога-наблюдателя и фотожурналиста. Мел Розенталь делает похожий проект в Южном Бронксе.

Основная тема моей собственной работы с фотографиями — отношения между наемным трудом и идеологией, между материальными запросами и нашей воображаемой адаптацией к ним. Я использую «автобиографический» материал, но выдерживаю некоторую беллетристическую и социологическую дистанцию, чтобы добиться определенного уровня типизации. Моя личная жизнь здесь ни при чем, это просто вопрос погруженности в предмет, формирующей необходимый базис для адекватного репрезентативного искусства. Я стараюсь строить нарративы о кризисных ситуациях, безработице и рабочей борьбе, о ситуациях, в которых идеология не в состоянии дать «рациональное» и успокаивающее объяснение мира, если только человек уже не научился исходить из худшего. Поэтому меня интересовал и интересует крах мелкобуржуазного оптимизма — крах, который в периоды эко-

номического кризиса ведет к той или иной классовой самоидентификации людей — прогрессивной или реакционной. Работа «Народные предания аэрокосмической промышленности» (1973) — это семейная биография, главная тема которой — последствия безработицы для «белых воротничков», людей, усвоивших представление о себе как о «профессионалах» и после этого испытавших шок от того, что их выбросили за ненадобностью, пополнив ими «резервную трудовую армию». Мне стало интересно вникнуть, как безработица сказывается на семейной жизни, как семья становится убежищем, полигоном и женской тюрьмой. Как заметил Макс Хоркхаймер, безработица размывает границы между частным и социальным¹⁷. Частная жизнь все больше становится лишь ожиданием работы так же, как собственно работа — режимом ожидания жизни, отложенного удовольствия. У мужчин, усвоивших для себя производственные требования, вынужденное бездействие может вызывать малые и серьезные формы безумия — от машинального сгибания и разгибания настольной лампы до отчаяния и самоубийства.

«Здесь вам не Китай» (1974) — фотороман, выросший из попытки создания профсоюза в ресторане. Это комедия о театрализации еды, о еде как центральном фетишизированном образе отлаженной драмы «сервиса». Среди прочего я хотел показать условия, в которых люди перестают подчиняться приказам, и как колонизирует бессознательное однообразный отчужденный труд, особенно в тесном, засаленном кухонном «закулисье».

В качестве формы я использую длинные последовательности отобранных мною фотографий, обычно разбитые на «блоки» с разным числом кадров, а также пространственные беллетристические тексты и записи интервью. Фотографии — намеренные цитаты из разных стилистических источников: от раскадровок движений до клинически-отстраненной deadpan-вариации цветной фудсъемки. Нарратив сознательно балансирует между «беллетристическим» и «документальным» режимами. Многие сцены — поста-

новочные. И «Предания», и «Китай» выставлялись на стенах, выходили в виде книг и, что наиболее действенно в политическом смысле, демонстрировались как «живые» слайд-шоу людям, у которых, помимо чисто эстетического, есть какое-то иное отношение к затрагиваемым вопросам.

Чонси Хейр — фотограф, двадцать лет проработавший инженером-химиком. Этот факт биографии — важнейший для понимания его работ. Из всех, о ком я говорил, он в наименьшей степени имеет отношение к гибридизированному, изобразительно непочтительному нарративному подходу к фотографическому медиуму. Его фотография выросла из зрелой документальной традиции, которую характеризуют вера в действенность единственного снимка и желание сочетать формальную красоту с четкостью детализировки. Радикализм работ Хейра — в выборе «поля» [для изучения] и самоотожествлении с его «обитателями».

Хейр сейчас становится известен благодаря работам, сделанным за последние десять лет в поездках по Америке — аккуратным, снятым со штатива портретам людей в домашней обстановке, в основном рабочих. На фотографиях Хейра домашняя жизнь предстает как источник достоинства и грации (герои его портретов всегда владеют собой, ни в малейшей степени не напоминая гротеск от Арбус или Билла Оуэнса) и [одновременно] как нечто ущербное, захваченное бесчеловечной одинаковостью консьюмеристской культуры. Именно благодаря тому, что Хейр ухватил эту диалектику семейной и частной жизни, его можно отнести к тому же общекритическому направлению, которое я вижу в работе других политически сознательных фотографов. Более ранние работы Хейра, выставлявшиеся в 1977 году в Музее современного искусства и опубликованные фондом Aperture в виде книги под названием «Interior America», продолжают в этих контекстах укреплять господствующий американский миф о документальном фотографе как о безродном бродяге, и об искусстве — как о проекте созерцательного, но хищного взгляда.

Конечно, Хейр со своим внимательным, тактичным отношением [к героям] не разде-



Диспетчерская блока нефтеперегонки сырья, нефтеперерабатывающий завод Стандарт Ойл в Ричмонде, Калифорния, 1977.

Чонси Хейр, «Исследование сотрудников компании Стандарт Ойл», 1976–1977. Фотографии и аудио-интервью. Фрагмент.

ляет [идеи] бесцельного фланерства по континенту в духе Роберта Франка. Так что на данный момент меня больше интересует недавний проект Хейра с рабочим названием «Исследование сотрудников компании Standard Oil» (1976–1977)¹⁸. Вряд ли эта работа будет когда-нибудь выставлена в Музее современного искусства. Это культурное учреждение спонсируют Рокфеллеры, и существует оно за счет прибыли Standard Oil, кто бы что ни говорил об «относительной автономии» кураторских решений Джона Шарковски. Воспользовавшись статусом получателя фотографической стипендии Гугенхайма, инженер Хейр попросил своих работодателей о годичном отпуске, чтобы, тем не менее, каждый день приходить на работу и снимать то, в чем он видел отношения между «технологией и отчуждением». Каким-то образом корпоративные пиарщики увидели проект в позитивном свете и одобрили

его. Всего через три месяца независимое исследование Хейра было прекращено внезапно испугавшимся руководством. Странствуя по знакомой территории, Хейр фотографировал и интервьюировал людей на всех уровнях корпоративной иерархии — от рабочих нефтеперерабатывающего завода, ремонтников и операторов клавишных перфораторов до контролеров и инженерных руководителей. Его фотографии составляют своеобразную метонимическую карту абстрактной бюрократической структуры. За каждым портретом — жизнь и позиция. Видны свидетельства тщательно зашифрованных привилегий и унижений, свойственных большим предприятиям с авторитарным управлением. Начальник занимает большой офис на верхнем этаже с панорамным видом на финансовый район Сан-Франциско. В дальнем углу офиса за дорогим горшечным растением он держит маленький фотографи-



Пойнт Ричмонд, Калифорния, 1976. «Я был механиком на нефтеперегонке и был искалечен на всю жизнь. Никакой компенсации от нефтяной компании я не получил. Я до сих пор сам плачу за лекарства. Они используют вас, а когда с вами покончено, что ж... вам придется туго!» [подпись] Орвилль Инглэнд, компания Стандарт Ойл.

Чонси Хейр, «Исследование сотрудников компании Стандарт Ойл», 1976–1977. Фотографии и аудио-интервью. Фрагмент.

ческий алтарь, посвященный жене и детям. Операторы НПЗ, которым нельзя даже отлучиться с места работы на обед, едят сэндвичи, не отрываясь от испещренных приборами стен на пульте управления. Голова женщины едва видна из-за выгородки, затерянной в лабиринте помещений «отдела обработки текстов». Снова операторы НПЗ — угрюмо сидят на скамейке, а их непосредственный начальник отчитывает их за вышедший из строя клапан, который хорошо виден на переднем плане фотографии.

Фотографии Хейра требуют расширенных подписей. Взятые им интервью раскрывают субъективные аспекты практического опыта людей, на который фотографии могут лишь косвенно указывать. Они допускают своего рода self-авторство, которое портретирование может дать лишь в крайне ограниченном

и проблематичном виде. Фотограф в любом случае имеет преимущество, но [запечатленный] момент всегда, в конечном счете, лишь момент и вдобавок только видимый. Речь же дает простор для критической рефлексии, для жалоб, личных историй, страхов и надежд. Хейр выучился как технократ и прагматик, приученный к тому, чтобы все проблемы решать в логике эффективности, определяемой исключительно по показателям прибыли. Это ни в коем случае не личный выпад — скорее, просто замечание об исторической роли инженерной профессии при капитализме. Хейр привносит в свою критику нефтехимической отрасли инженерные знания вкупе с этическим объединением «фактов» и «ценностей». И при этом он видит в рабочих нефтеперерабатывающего завода отражение своей собственной, ранее

скрытой пролетаризации. Он преодолевает презрение, которое обычно испытывают инженерно-технические специалисты к людям, реально обеспечивающим каждодневную работу крупного нефтеперерабатывающего комплекса. НПЗ становятся все более опасными производствами как для самих работников, так и для тех, кто живет рядом. Многие заводы, испытывающие нехватку сотрудников и находящиеся в плохом техническом состоянии, — потенциальные мины замедленного действия. Трубопроводы изнашиваются и взрываются, операторы вынуждены мириться с двойной и тройной рабочей нагрузкой. Эта кризисная ситуация хорошо заметна по фотографиям Хейра и расшифровке интервью. Рабочий сфотографирован посреди наливного комплекса для автоцистерн, за который отвечает он один, тогда как в норме их здесь должно быть трое. Несколько сотрудников компании, снятых Хейром, с тех пор умерли от рака. Район калифорнийского Ричмонда, где живет и работает Хейр, — центр нефтехимии, отличающийся одним из самых высоких в стране показателей заболеваемости раком на душу населения. Будучи известным человеком в своем районе и другом своих героев, Хейр снимает людей у них дома, в частной обстановке, на пенсии. Именно среди пенсионеров он обнаруживает максимально разнообразные истории о травмах, которые так никто и не компенсировал, и об эпидемии злокачественных опухолей. Те, кто помладше, знают, что их ждет, и говорят о возможных вариантах.

Как и Лонидьеру, Хейру пришлось обезопасить многих своих героев от потенциальных последствий их слов, от корпоративных репрессий. Однако он взял на вооружение совершенно иной подход к проблемам визуальной репрезентации, отдав предпочтение портретам, а не клинически-отстраненному стилю deadpan-фотографии. Лонидьер принимает материализованную форму визуального изображения и работает на ее подрыв с помощью текстов и политического анализа. Хейр начинает с «гуманизированного» изображения, но встраивает портрет в более широкую рамку, помещает его в центр бюрократического лабиринта и современной «автоматизированной» версии мрачной сатанин-

ской мельницы с ее рутиной, скукой, стерильностью и невидимыми ядами.

III

Итак, я выступаю за искусство, документирующее неспособность монополистического капитализма обеспечить условия для полноценной жизни человека, за искусство, отсылающее к замечанию Беньямина в его работе «О понятии истории», что «[н]е бывает документа культуры, который не был бы в то же время документом варварства»¹⁹. Насилию против человеческого тела, окружающей среды, способности рабочего человека управлять своей собственной жизнью мы должны противопоставить активное сопротивление, одновременно политическое и символическое, а растущей власти и высокомерию монополистического капитализма — сопротивление, нацеленное в итоге на социалистические преобразования. Наивную веру в привилегированную субъективность художника как одну крайность и в фундаментальную «объективность» фотографического реализма как другую можно преодолеть только через признание культурной работы как *практики*.

Как писал Маркс, «только в общественном состоянии субъективизм и объективизм, спиритуализм и материализм, деятельность и страдание утрачивают свое противопоставление друг другу. [Р]азрешение теоретических противоположностей само оказывается возможным только практическим путем, только посредством *практической* энергии людей»²⁰.

Дидактическая и критическая репрезентация — необходимое, но недостаточное условие для преобразования общества. Нужна более широкая, всеобъемлющая практика.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Определение модернизма как имманентной критики см.: Greenberg C. Modernist Painting // Arts Yearbook, № 4, 1961. P. 103.

² Устойчивое выражение, вошедшее в разговорный язык из американского детективного сериала 1950-х годов «Облава» (Dragnet). Прим. пер.

³ Секула, очевидно, имеет в виду произошедшее в 1974 году в Сан-Франциско ограбление банка Hibernia, организованное леворадикальной Симбионистской армией освобождения. В нем участвовала Патти Хёрст — ранее похищенная членами этой группировки внучка миллиардера Уильяма Хёрста. Прим. пер.

⁴ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости (1936) // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 205.

⁵ Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм: «за» и «против». М.: 1975. Цитируется по: <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-75.htm>

⁶ Хабермас Ю. Проблема легитимации позднего капитализма. Перевод с немецкого Л.В. Воропай. М.: Праксис, 2010.

⁷ Термин «фотоочерк» использовался в советской фотографии во времена написания этого текста, поэтому переводчик счел уместным употребить именно его, чтобы перевести авторское «photo essay». Современные примерные аналоги — фоторепортаж, фотоистория. Прим. пер.

⁸ Эта работа была напечатана в книге Rosler M. 3 Works, Halifax, 1981.

⁹ Бауэри (The Bowery) — улица и район на Манхэттене, в течение более ста лет вплоть до конца 1970-х известные тем, что в здешних трущобах и ночлежках жили в основном страдавшие алкогольной зависимостью бедняки, бродяги и попрошайки, а также художники. Улица и район стали именем нарицательным и многократно воспеты в поэзии, литературе, музыке и кино США. Прим. пер.

¹⁰ «Нормальным» автор, скорее всего, считает объектив с фокусным расстоянием 50 мм, поле зрения которого примерно соответствует полю зрения человека, смотрящего прямо перед собой (в отличие от искажающих теле- и широкоугольных объективов). Прим. пер.

¹¹ Читатель может сравнить словарь Рослер со словарем, составленным в других условиях. См. Wilson E. The Lexicon of Prohibition (1929) // The American Earthquake. New York, 1958, P. 89–91.

¹² Брехт Б. Об использовании музыки в эпическом театре // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 169. Перевод Елены Михелевич. В этом переводе фрагмента из Брехта уместнее представляется слово «аппарат», а не «механизм». Прим. пер.

¹³ Имеется в виду серия Льюиса Болца «The New Industrial Parks» (1974), состоящая из фотографий корпусов новых заводов в Калифорнии. Прим. пер.

¹⁴ Nader R. Introduction // Page J. A., O'Brien M. Bitter Wages. New York, 1973. P. XIII.

¹⁵ Smith W. E., Smith A. Minamata. New York, 1975.

¹⁶ Работа была с тех пор напечатана в журнале «Praxis»: Lonidier F. The Health and Safety Game // Praxis, № 6, 1982. P. 77–97.

¹⁷ Horkheimer M. Art and Mass Culture (1937) // Critical Theory: Selected Essays. New York, 1972. P. 276.

¹⁸ Фотографии из этого исследования были опубликованы в книге Hare Ch. This Was Corporate America. Boston, 1984.

¹⁹ Беньямин В. О понятии истории (1940) // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 241.

²⁰ Маркс К. Экономическо-философские рукописи (1844) // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Политиздат, 1974. Т. 42. С. 123.

Аллан Секула

Родился в 1951 году в Эри (Пенсильвания).
Фотограф, писатель, кинорежиссер, теоретик
и критик.
Скончался в 2013 году в Калифорнии.



Рабочие очищают химический разлив после взрыва
на перерабатывающем заводе. Лос-Анджелесская гавань,
Вилмингтон, Калифорния. Октябрь 1992.
Из «Рыбной истории» Аллана Секулы (1989–1995), глава 1.
Предоставлено мастерской Аллана Секулы.
Пометка: оригинальные изображения в цвете.

Бенджамин Бухло

Аллан Секула: фотография между дискурсом и документом*

*Пейзажи, головки и обнаженные женщины именуются художественной фотографией, а снимки текущих событий — фоторепортажем.
Александр Родченко.
«Пути современной фотографии».*

Как фотография служит легитимации и нормализации существующих властных отношений?..

Как с помощью фотографий сохраняется, преобразуется, ограничивается и стирается историческая и общественная память?

Аллан Секула.

«Фотография между трудом и капиталом».

Каждое новое поколение художников, следуя господствующим в обществе требованиям и законам его образного представления, перестраивает отношения между дискурсивным полем фотографии и дискурсивным полем художественного производства. Каждая методика художественного производства в каждый отдельный момент предлагает и предполагает различные эстетические и идеологические инвестиции: это могут быть притязания на эмпирическую истину и на активистскую критическую негативность, либо претензии на статус носителя изобразительной полноты или эстетической и исторической памяти. Отслеживание пересечений этих полярных культурных практик, угроз (и обещаний), которые они ад-

ресуют друг другу или по поводу друг друга (например, стародавнее обещание фотографии превзойти живопись), может рассказать нам больше о положении изобразительной культуры в данный исторический момент, нежели рассмотрение ее широковещательно провозглашаемых авангардных намерений в четко очерченных однородных полях.

Этот подход особенно оправдан в ситуации, когда дискурсивное поле фотографии начинает следовать иерархическому порядку традиционных художественных жанров, поместившему живопись на вершину, а фотографию — на нижний уровень изобразительных технологий, то есть в ситуации, которую — как указывает эпиграф — Родченко осознал еще 80 лет назад. Однако, похоже, что в настоящее время иерархия (фотографических) жанров функционирует несколько более причудливым образом. Она помещает фотографические производные от художественных практик, такие, как фотомонтаж и восходящую к жанровой живописи фотографию, на вершину иерархической пирамиды (предположительно, в силу их производственной связи с рекламой), продолжая в то же время следовать традиции, согласно которой документальная фотография должна находиться в иерархическом подножии (за исключением случаев, когда образцы низших фотографических жанров поддаются зрелищной репрезентации).

История восприятия фотографического творчества Аллана Секулы является наглядным примером того, как официальный авангард

*Впервые опубликовано в каталоге «Fish Story. Allan Sekula». Rotterdam and Düsseldorf: Witte de With Center for Contemporary Art and Richter Verlag, 1995. P. 189–200.

и музейная культура маргинализируют (а недавно возникшая фотографическая музейная культура делает это еще и с особой мстительностью) те практики, чья близость к «низким» фотографическим жанрам воспринимается либо как угроза статусу высокого фотографического искусства, недавно признанного в этом качестве, либо как невнимание или игнорирование актуальных кодов «правильного» авангардного пересмотра иерархий.

«Низким» в творчестве Аллана Секулы как художника (в отличие от его деятельности критика и историка фотографии) расценивалось его программное обращение к семиотическим и текстовым средствам, дисквалифицированным долговременными запретами модернизма — к документальной фотографии, к историческому повествованию и, более всего, к типу означивания, которое исходит из комплексного функционирования знака как полуавтономной дискурсивной структуры и в то же время как материального конструкта, сверхдетерминированного историческими и идеологическими факторами. Секула обосновывает это в 1984 году во введении в свою первую книгу:

«Тринадцать лет назад, когда я только начал серьезно заниматься фотографией, первостепенной привлекательной чертой этого художественного средства были для меня его неизбежная социальная референтность, его обращенность подчас хоть и к загадочному, сбивающему с толку, упрощенному и зачастую поверхностному описанию мира общественных институтов, жестов, нравов, отношений... Фотография, как тогда показалось мне, являет собой альтернативу чрезмерно специализированному, эзотеричному, самореферентному языку позднего модернизма, который, приведу лишь один пример навскидку, по большому счету не нашел, что сказать о войне во Вьетнаме»¹.

Эта кажущаяся «несчитываемость» творчества Секулы для современных художественных практик (хотя дело здесь, скорее, в культурном умолчании) указывает на несколько параметров исключения. Прежде всего они касаются (не)возможности в наши дни иконографии труда в обществе, самопровозгласившем себя постиндустриальным, в котором нет более рабочего класса, и широкие сегменты трудовой деятельности и производства оказываются сокрытыми от взгляда обы-

вателя в силу того, что их экспортируют на геополитические окраины. В результате воссоздание опыта производства и условий промышленного труда подпадает под запрет модернистской визуальной культуры².

Все это именно так, поскольку сегодня визуальная культура все больше функционирует не только как социальная система, насаждающая нарциссическую элитарность и классовое разделение, но и — в случае, если она вообще обращает внимание на «реальное» — как иронический паллиатив повсеместным потребительству и отовариванию.

Второй аспект творчества Секулы, объясняющий сложности вприятии его искусства, — это его приверженность «критическому реализму», структурно и семиотически противостоящему принятому в настоящее время фотографическому означиванию, которое, если воспользоваться выражением Виктора Бёрджина, отдает предпочтение «политике» означающего перед означиванием политики. Как объясняет сам Секула: «...Я хотел конструировать произведения *изнутри* определенных жизненных ситуаций, с присущими им открытым или активным столкновениями интересов и представлений. Если у меня и был какой-либо интерес к искусственному или сконструированному диалогу, то он был частью моих поисков некоего "реализма", реализма не видимостей или социальных фактов, а повседневного опыта внутри и в сопротивлении хватке позднего капитализма. Этот реализм стремился чествовать традиционный реализм против шерсти. В противовес фотоэссеистическому обещанию "жизни", схваченной камерой врасплох, я стремился работать изнутри мира, уже наполненного знаками»³.

Не приходится удивляться, что критика Секулы метода структурного означивания и его скепсис по отношению к «семиотическому высвобождению» («semiotic détournement») оказались особенно трудным уроком чтения для публики из «мира искусства», воспитанной на образцах современного «высокохудожественного» производства. Следует также признать, что проект «критического реализма» Секулы противостоит идеологии симулякра в не меньшей мере, чем психоаналитическим теориям субъективности; этот реализм оспаривает ис-

ключительность постструктуралистской семиотики не менее, чем традиционалистское понимание реализма, присущее левому эстетическому дискурсу.

Ведь даже в теории Новых левых историческая дисквалификация изобразительной эстетики была признана неопровержимым фактом. Начиная с шестидесятых годов, большая часть западной неомарксистской эстетической мысли поспешила отмежевываться от традиций реалистической эстетики, представлявшейся основательно замаранной своей причастностью к социалистической и сталинистской версии реализма 1930-х. Например, модернистское вето Теодора Адорно на изображение истории, как и другой его более известный запрет на поэзию после Освенцима, перекликаются с библейским иконоборчеством и с сакрализацией исторической травмы, когда он говорит: «Имя истории не должно быть названо, ибо то, что было бы историей, Другое еще не начало»⁴.

Позднее даже Фредрик Джеймисон, один из последних теоретиков марксистской эстетики, вдумчиво занимавшийся наследием Георга Лукача, также догматически провозгласил запрет на изображение, повествование и реализм. Джеймисон, вникавший в споры Адорно и Лукача, Адорно и Сартра, Брехта и Бенямина, выводит свой скептицизм из неудачных попыток левой эстетики обновить реализм. Так актуальная невозможность реализма обосновывается исторически: реализм отменяется не введенным модернизмом эстетическим законом, его неприемлемость теперь задается онтологически. Поэтому согласно Джеймисону художники, которые подобно Аллану Секуле пытаются сегодня вернуть в модернизм «реалистическое» измерение, дискредитированы как никогда ранее (ход мысли, в котором отзывается эхо меланхолической фантазии Лукача о реализме, еще совсем недавно доступном, но безвозвратно утерянном в настоящем). «То, что возможность сюжетного повествования



Сварщик работает на быстроходном универсальном транспорте снабжения ВМФ США. Государственная сталелитейная и судостроительная компания. Сан-Диего, Калифорния. Август 1990.

Из «Рыбной истории» Аллана Секулы (1989–1995), глава 2. Предоставлено мастерской Аллана Секулы.

является подтверждением жизнеспособности общественного организма, — пишет Джеми-сон, — мы можем вывести от противного, из нашего собственного времени, когда эта возможность более не имеет места, когда внешнее и внутреннее, субъективное и объективное, индивидуальное и общественное распались настолько необратимо, что расположены отныне в двух несопоставимых реальностях, двух совершенно разных языках или кодах, двух отдельных системах исчисления, преобразовать которые уже более не представляется возможным. Отныне, с одной стороны, находится экзистенциальная правда отдельной жизни, которая в полной мере непередаваема, а в своем универсальном значении суть не более, чем история болезни; с другой — интерпретационный стереотип, позаимствованный чаще всего из социологических описаний коллективных общностей, оперирующих типажми или же статистическими и вероятностными расчетами. Но во времена классического романа все это еще было не так, и, сталкиваясь с наглядностью того, как на наших глазах интеллектуальные судьбы сплетаются между собой и медленно, в процессе взаимодействия, превращаются в коллективную субстанцию, мы не против сохранить хотя бы на время “реалистический” способ мышления о жизни»⁵.

Отсюда остается не до конца проясненным, какой из двух запретов на изобразительность — а они определенно имеют разное обоснование — является основным предметом критики Секулы: модернистское вытеснение повествования и изобразительности или марксистская самокритика прошлых неудачных попыток вернуть к жизни функции изобразительности и исторической повествовательности⁶.

То, что проект Секулы посвящен возвращению критического реализма после и вопреки аннулированию фотографии модернистской эстетикой, становится очевидным в первую очередь в его длительном использовании тех фотографических практик, которые Родченко в свое время определил как «нехудожественные» — фотожурнализм, (американскую) традицию уличной фотографии и документальную фотографию. Хотя поп-арт шестидесятых и семидесятых обращался к цитированию этих фотографических практик, видя в них «указателей» на усредненную повседневность или «следы» «реального» (например, банальные

фотожурналистские снимки в картинах Роберта Раушенберга, любительская фотография в картинах Герхарда Рихтера, подвергнутые цензуре жестокие новостные фотографии в серии об автомобильных катастрофах Энди Уорхола), однако использование фотографического цитирования позволялось здесь при условии, что цитата будет изъята из повествования и останется снятой в игре между референтностью и ее нивелированием условностью формы и что в итоге в результате этого снятия она сведется к чисто эстетическому объекту, следующему модернистским нормативам (столь же долговременным, сколь и скрытым) — отстраненности, незаинтересованному отражению, преимущественному вниманию к означающему.

Если поп-арту оказалось дозволено использовать материал массового производства образов (рекламы, фотожурналистики, любительской фотографии) для мнимой попытки умерить свои высокохудожественные притязания (а де факто для того, чтобы поспособствовать своему включению в культуриндіустрию), что он и осуществлял, обращаясь к жестам в духе кэмп, к маневру сожительства несовместимого, к позе критического самоотрицания, то лишь десять лет спустя художники вроде Секулы, которые начали исследовать популярные языки фотожурналистики и уличной фотографии и попытались проанализировать истинную позицию и идеологическую функцию этих языков в изобразительной индустрии, по большей части были сочтены культурно «нечитаемыми».

Это противоречие проясняют критические соображения Секулы о поп-арте, которыми он в то же время объясняет и свою намеренную дистанцию от поля современного художественного производства:

«Стратегия здесь сродни той, что начал и ввел в обиход поп-арт начала шестидесятых. Эстетически просвещенный зритель изучает артефакты массовой или “популярной” культуры отстраненно, иронично и даже презрительно. Для поп-арта и его производных взгляд утонченного зрителя всегда выстраивается в отношении с предваряющим его низшим взглядом. В этом способе восприятия меня раздражает скрытый элитизм, не выраженная открыто претензия на статус “высшего” взгляда. Снисходительное, туристическое и псевдокритическое отношение к “китчу” служит упорче-

нию статуса высокой культуры, которая во многих своих аспектах становится все более неотличимой от массовой культуры, в особенности в своей зависимости от маркетинга, рекламы и завороченности системой звезд»⁷.

Второй уровень в творчестве Секулы, который указывает на его «реалистический» подход к фотографии, заключается в ее структурном преобразовании, а именно — в его решении организовать фотографии, следуя повествовательной последовательности. Таким образом, отказываясь от как бы случайной компоновки «найденных» снимков в форме свободно дрейфующих неупорядоченных единиц, как и от серийного накопления образов, заданного четко обозначенным сюжетом, Секула дистанцируется от двух принципов организации произведений, которые, начиная с шестидесятых, направляли фотографическую деятельность в современных художественных практиках. Напротив, он переоценивает глубоко дискредитированные начала текстового повествования и фотографической последовательности. Эти стратегии неизбежно еще дальше увели творчество Секулы от художественных (фотографических) практик, которым, начиная с шестидесятых, уделяли тенденции находившиеся между поп-артом и концептуальным искусством — от наследия эстетики фотомонтажа (которая стала крайне популярной с тех пор, как Раушенберг ввел в контекст Нью-Йоркской школы ее полностью выхолощенный вариант) до фотографии «новой вещественности» (повторно инкорпорированной в художественное производство в творчестве немецких фотографов Бернда и Хиллы Бехеров).

Хотя создавать сериальные произведения в духе визуальной археологии промышленной архитектуры позднего XIX и раннего XX веков, чем, собственно, и занимались Бехеры, и признавалось возможным (то есть культурно читаемым), но представить повествовательный фототекстовый отчет о реально существующих условиях труда (например, в современной пиццерии в Сан-Диего, как в «Это не Китай: фотороман» Секулы 1974 года) в культурном восприятии 1970-х (а на самом деле и поныне) было совершенно недопустимо. Кстати сказать, более раннее произведение Секулы, которое почти программным образом позиционировалось им в диалоге с Бехерами и которое

уже поставило вопрос о (не)возможности изображения труда, также не преуспело в контакте с аудиторией того периода. Это произведение 1972 года являло собой оставшуюся без названия слайд-проекцию и воссоздавало рабочих, покидающих фабрику Конвэр/Дженерал Дайнемикс, производящую военные воздушно-космические аппараты в Сан-Диего. Здесь Секула поставил под вопрос представления (и дискурсивную ограниченность) Бехеров, которые для того, чтобы соответствовать нормативам модернистской визуальности, в своем монументальном описании основных мест промышленного капитализма XX века сочли возможным исключить их деятельных участников, отказать им в возможности быть представленными. Похоже, что в своем подходе Секула настаивает на особенностях фотографического образа, которую Вальтер Беньямин распознал уже в 1931 году в статье «Краткая история фотографии». Когда Беньямин называл фотографию новым, политически развитым способом видеть, преодолевающим исповедуемый буржуазным субъектом культ внутреннего, видением, растворяющим интимную замкнутость в пользу общественного озарения деталей, он в то же время подчеркивал, что «отказ от человека оказывается для фотографии делом почти невозможным»⁸.

Таким образом Секула, пытаясь развивать традиции «критического реализма», видит своей целью преодоление этого вмененного модернистской эстетикой «отказа», запрета на изображение труда. Но в то же время его творчество обращается к еще одному симптоматичному присущему проекту Бехеров ограничению — их меланхолическая археология промышленного производства не только исключает изображение людей, но также не предполагает и изображения современных мест и строений действующего в настоящем промышленного производства.

Наконец, слайд-серия Секулы о фабричных рабочих, пребывая в динамическом, темпоральном и последовательном становлении, противостоит дискурсивной исключительности, которой наделены наиболее почитаемые фотографические объекты — мнимо самодостаточные, однокадровые, черно-белые статичные образы — форматом репрезентации, который подчеркивает свое двойственное положение по отношению как к «классической»

статичной фотографии, так и к «современным» кинематографическим и электронным технологиям. Секула таким образом отрекается как от кинематографической чувственности или видео образности, способной создать видимость вуайеристской близости к рабочему как к подлинной, зрелищной жертве, запечатленной в процессе производства прибавочной стоимости, так и от фотографии, увековечивающей рабочего путем его изолирования и извлечения из его действительного контекста.

Третий важный аспект творчества Секулы, который делает очевидным его отход от господствовавших в художественной практике шестидесятых и семидесятых способов использования фотографической образности, можно назвать семиологическим различием. Вместо того, чтобы постоянно применять лишь один фотографический принцип — стратегия, которая, как кажется, предопределила функционирование художественной практики как промышленного предприятия, — Секула в своей работе всегда пытался сопоставлять

спектр крайне сложных и противоречивых фотографических выразительных средств. Вместо сведения фотоснимка к регистрационной фиксации, то есть очевидному аналогу реди-мейда или к средству бесстрастной документации упрощенных построений и действий, как это происходило у концептуалистов, Секула создает то, что можно назвать риторикой фотографического. Его объяснения нестабильности фотографического значения неизменно колеблются между контекстуальным пониманием фотографии (то есть как фикции, заданной дискурсивно и институционально) и референтным пониманием фотографии (то есть как достоверной регистрации неких материальных условий).

Подобный подход неизбежно оказывается менее привлекателен для критиков фотографии и историков искусства, привыкших к удовольствиям от фотографического текста, которые им доставляют художники, намеренно изводящие зрителя от тягостной задачи размышлять о труде репрезентации или о репре-



Мужчина собирает кирпичи из снесенного прибрежного склада. Рейнхавен, Роттердам, Нидерланды. Сентябрь 1992.

Из «Рыбной истории» Аллана Секулы (1989–1995), глава 2. Предоставлено мастерской Аллана Секулы.

зентации труда и предоставляющие взамен привычную, дизайнированную радикальность эстетики монтажа или обыгрывающие образность рекламы и исторической живописи.

Хотя в концептуальном искусстве шестидесятых и семидесятых представлялось возможным, к примеру, создавать, используя реди-мейдный подход, эстетически привлекательные серии любительских фотографий калифорнийских бензозаправок или парковок, скрупулезное исследование Секулой отношений между экономической макроструктурой калифорнийской воздушно-космической промышленности и микроструктурой семейной динамики безработного инженера-ракетостроителя («Воздушно-космические народные сказки», 1973) вновь оказывалось культурно нечитаемым⁹. Или, в качестве другого примера своеобразных ограничений, налагаемых на использование фотографии модернистским дискурсом, можно рассмотреть фотографическое производство Дэна Грэма, к которому он обратился во второй половине шестидесятых под влиянием Эда Рашэ. Грэм пытался представить «социальное измерение» повседневной жизни, вступая таким образом в открытое противостояние с выдвинутым поп-артом упрощенческим подходом к «реальному». Однако в то же время фотографическое творчество Грэма избегает какой-либо попытки систематического исследования или последовательного анализа социальности, он представляет его фундаментально недостижимым, в конечном счете неизобразимым, произвольно непоследовательным и неупорядоченным. «Социальное» в фотографиях Грэма — как в дюшановской парадигме реди-мейда в целом — всегда закрыто от исследовательского просветительского проекта (такого, как, например, документальная фотография), не говоря уже об установках на вмешательство в него и его преобразование. Это отсутствие у Грэма предопределенности в выборе социальных субъектов, их случайность получает свое развитие в его стратегии подчеркнутого отказа от фотографического мастерства, в использовании дешевой технологии. «Депрофессионализация» Грэмом фотографии отрицает правомочность притязаний фотографической

документалистики обеспечить — если не гарантировать — более точное, достоверное и выверенное описание социального опыта.

Сравнение творчества Секулы с некоторыми из господствующих в семидесятые методов художественного задействия фотографии в концептуальном искусстве позволит выявить точки критического преодоления им этих методов. Избегая ловушек подрыва фотографического мастерства, чему посвятили себя Рашэ или Грэм, как и присущего Бехерам настойчивого использования фотографии в качестве избранного средства представления «реального», отказываясь от возможности представления социального в кэмповом жесте, как и присущих документальной фотографии претензий на контроль над социальной реальностью, Секула развил диалектический метод, который был глубоко укоренен в его определении фотографического мастерства. Посвящая себя фотографии, следует с максимальной точностью и полнотой использовать имеющиеся у нее традиционные выразительные средства для передачи фактов и деталей от микроскопической научной съемки до крупномасштабных фотографических панорам. Техническое исполнение выявляет уникальную предрасположенность фотографии к воссозданию реального и воздает должное тем фотографам прошлого (например, Уокеру Эвансу), чье ремесленное мастерство пребывало в наглядном соответствии их вере как в выразительные средства, так и в метод. Мастерство собственно и подтверждало их право браться за документирование реального и давало уверенность в возможности постижения социальной реальности¹⁰.

В то же время иконография Секулы последовательно отрицает принципы, которые — при отсутствии сдержек — могли бы привести к выстраиванию внутренней иерархии, аналогичной той, что действует в модернистской фотографии. Напротив, его постоянная игра с выразительными средствами может оставить ощущение, что главная проблематика его творчества — это анализ риторики фотографии. Так, в его фотографических сериях внезапный фокус на деталях, кажущихся мало значимыми и банальными, подобно брехтовскому приему «отчуждения», прерывает общее повествование, напоминая зрителям/читателям об условной природе находящегося перед

ними изображения. Наконец, от традиционно-го реализма творчество Секулы отличает то, что предметом интереса его фотографических повествовательных сиквенций являются социальные субъекты, их пространственные контексты и их опыт в той же мере, в какой его интересует и условная природа художественного языка и институций. Вместо того, чтобы менять означаемое, Секула обращается к институциям и дискурсам (фотографического) означивания; именно в это поле он и совершает свои «реалистические» вторжения, воспроизводя сдвиг, который в постструктуралистской критике произошел при переходе от Ролана Барта к Мишелю Фуко.

Подобно тому, как Секула подверг в своем творчестве пересмотру функции искусства фотографии, с начала семидесятых пересмотрел он и функции текста, что потребовало критического преодоления ограниченности установок концептуализма. Концептуальное искусство сделало язык своим основным выразительным средством, что позволило ему задействовать лингвистические ресурсы, восходящие от аналитической философии и структурной лингвистики до чистой перформативности, но несмотря на присутствие языковых процедур в фактографических и описательных репортажах Секулы, в выстраиваемых им достаточно связанных и обстоятельных сюжетах (как бы саморефлексивно он при этом не вскрывал их относительно условный характер), воспитанная на концептуальном и постконцептуальном искусстве публика исключала его творчество из «читаемой» традиции продвинутой авангардной практики.

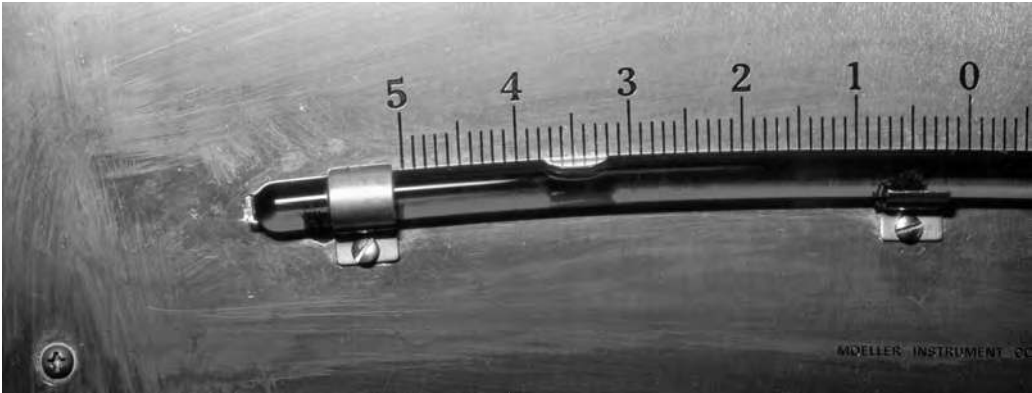
Наконец, можно утверждать, что метод позиционного «критического реализма» Секулы основан на радикально другом понимании зрительского восприятия, а именно — на том, которое предполагает, что коммуникативный акт между зрителем/читателем, с одной стороны, и автором художественного высказывания, с другой, далеко не всегда является предзаданным, то есть отнюдь не требует или оправдывает герметичную структуру и непрозрачность знака¹¹.

Напротив, используемый в творчестве Секулы метод коммуникативного действия отталкивается от возможности вторжения художественного высказывания в разделяемую зрителем и производителем реальность, что, следо-

вательно, оспаривает предзаданное представление, что произведения искусства неизбежно действуют в пространстве пассивного дискурсивного созерцания; он также исходит из того, что высказывание носит контекстуальный характер, который задается социальными институтами коммуникационного обмена и конвенциями. Этот подход раскрывает значимость «общих мест» (что, собственно, и было предъявлено в недооцененной документальной и уличной фотографии), но не так, как это делал поп-арт, у которого обращение к «общим местам» служило культурным оправданием опыта потребительского овеществления, а скорее, в продуктивном определении «общего места» Жана-Поля Сартра: «Эти точные слова — общее место — имеют несколько значений; без сомнения, они относятся к самым расхожим мыслям, но дело в том, что эти мысли становятся местами встречи сообществ. Каждый узнает в них себя и других. Общие места принадлежат другим и мне; они — присутствие каждого во мне. Они, по сути, общность; чтобы присвоить их себе, я должен произвести действие, действие, которым я отнимую частность, чтобы присоединиться к тому, что является общим, чтобы стать общностью. Не просто напоминать всех, но быть именно воплощением всех. Этим неизбежно общественным действием ассоциации я отождествляю себя со всеми другими созданиями в неразличимости универсального»¹².

Именно эта модель эстетического коммуникативного действия была дискредитирована ныне сведением эстетического опыта к семиотике Бессознательного. Эта эстетика с особой очевидностью проявляется в современных авангардистских толкованиях модернистского монтажа. Критика Секулы этой эстетизации монтажных образцов исторического авангарда и одновременное продвижение им современного парадокса «монтажа реализма» делают вновь актуальными давние споры о функции радикальных практик монтажа¹³.

Аналогичные вопросы, касающиеся диалектики между единичным фотоизображением и фотомонтажем/фотосиквенцией, между технически изолированным образом и моментальным фотоснимком, между фотографическими эстетиками монументальности и случайности, озвучивались, как известно, на страницах *Нового ЛЕФа* в знаменитом фотографическом



Наклономер. Деталь. Посреди Атлантического океана. Рейс 167 контейнеровоза теплоходного «Си-Ленд Кволити» из Элизабет, Нью-Джерси, в Роттердам. Ноябрь 1993.

Из «Рыбной истории» Аллана Секулы (1989–1995), глава 3. Предоставлено мастерской Аллана Секулы.

споре между советскими практиками и критиками фотографии. Родченко и Осип Брик, с одной стороны, Борис Кушнер и Сергей Третьяков, с другой, осмыслили тогда образительные функции фотографии в современных промышленных (социалистических) обществах (начиная с ее новых форм распространения и заканчивая ее новыми определениями авторства) и структурные и перцептивные стратегии ее восприятия.

Фотографическое изображение было тогда определено как динамическое, контекстуальное и обусловленное. Серийное структурирование зрительной информации подчеркивало открытость формы и потенциальную бесконечность не только избираемых фотографических субъектов в новом общественном коллективе, но в равной мере и обусловленных, фотографически фиксируемых деталей и граней, которые конституировали бы каждого отдельного субъекта внутри постоянно меняющихся деятельности, общественных связей и объектных отношений. Осип Брик, например, утверждал: «Выделение отдельных объектов для их живописной фиксации — есть явление не только техническое, но и идеологическое. Не только живопись, но и литература дооктябрьского периода (феодалного и буржуазного) ставила себе задачей выхватить отдельных людей и отдельные события из общего контекста и на них фиксировать внимание людей... Для современного сознания отдельная личность может быть понята, может быть

оценена только в общей связи со всеми остальными, с теми, которые в дооктябрьском сознании расценивались как фон»¹⁴.

Этот аргумент предполагает радикальное переопределение самого фотографического объекта. Он больше не понимается единичным отпечатком, тщательно проработанным художником-фотографом в студии, заключенным в раму и представленным как эквивалент картины. Наоборот, в определении Брика (как и Родченко, см. примечание 14) именно быстро и дешево произведенный фотоснимок сместит традиционный синтетический портрет. Формой его организации и распространения станет фотографическая серия — свободно организованный архив, более или менее связанное накопление снимков, относящихся к определенному сюжету и документирующих его. Но в то же время фотосерии не следуют жесткому строю архивного порядка, извне навязанному началу, которое стало одной из основополагающих дискурсивных форм фотографии. И наконец, фотосерия, несмотря на подчеркнута случайную обусловленность сюжетов и форматов, никогда не будет управляться чистым принципом произвольности и случайной встречи, структурным эквивалентом анонии, который определял фотографические накопления начиная с шестидесятых.

Может показаться заманчивым назвать советский метод фотосерии предшественницей эстетики реалистического монтажа Секулы, в частности, в самом его сложном образце —

в его «Рыбной истории». И действительно, этот метод заявил о себе во многих чертах творчества Секулы, о которых мы пытались говорить выше — в присущих ему диалектике обусловленности и контекстуальности, противостоянии повествовательной последовательности и случайной встрече, а также техническом напряжении между отказом от «мастерства» и признанием, что фотографическая истинная ценность коренится в профессиональном ремесле. Секула подчеркивал, что открытие им в начале семидесятых фотографической и кинематографической эстетики советских художников оказало на него определяющее влияние¹⁵. Но стилизация этого наследия, его превращение в стилистическую аффектацию, что в конце семидесятых и начале восьмидесятых произошло у некоторых художников его поколения и что привело к общей деисторизации эпистем и стратегий советского авангарда в пользу эстетизации его продуктов, — для Секулы было совершенно неприемлемо.

Фотография в руках масс и всеобщее превращение из культурных потребителей в авторов — утопия рабочих фотографов в Советском Союзе и Веймарской Германии в конце двадцатых и начале тридцатых — очевидно, больше не может быть вопросом или реальностью в фотоэстетике эпохи, последовавшей за Второй мировой войной. Напротив, исходной точкой этой фотоэстетики станет антиутопическая вселенная любительской фотографии, одна из крупнейших индустрий, возникших в послевоенное время и проанализированных, к примеру, Пьером Бурдые в «Общедоступном искусстве». Творчество Секулы не мог направлять революционный идеал фактографической эстетики, развивавшейся в Советском Союзе, так как уже в конце двадцатых стало понятно, что фотожурналистика и расцвет американоподобной фотопрессы гарантируют полное исчезновение подлинного переживания истории, что первым заметил Зигфрид Кракауэр в своей необыкновенной статье 1927 года: «Ни одна эпоха не знала себя настолько хорошо, если “знать себя” означает иметь изображение вещей, которое, в фотографическом смысле, похоже на них. Будучи документальными фотографиями, большинство изображений в журналах относится к предметам,

которые существуют в действительности... На самом деле, однако, еженедельный фотосборник вовсе не отправляет к подобного рода объектам или прообразам. Если бы его задачей было помочь памяти, то память должна была бы сама утверждать выбор объектов. Но поток фотографий смыкает все дамбы памяти... В иллюстрированных журналах публика разглядывает тот самый мир, воспринимать который непосредственно ей мешают иллюстрированные журналы... Ни одна эпоха не знала себя так плохо... То, что мир все это поглощает, является признаком страха смерти. Воспоминание о смерти, присущее любому образу памяти, фотографии намереваются отогнать, эти самые образы накапливая»¹⁶.

Проект критического реализма Секулы, претерпев двадцатилетнее развитие, в масштабной фотографической инсталляции «Рыбная история» пришел к своей кульминации. Его трудозатратные исследования, путешествия, научные и теоретические справки об изменениях в сфере мореплавания и мире гаваней служат в первую очередь метонимическим подробным отчетом об общих политических и экономических преобразованиях, порожденных позднекапиталистической глобализацией. В то же время заключенный в произведении парадоксальный конфликт между повествованием эпических масштабов и подчас незначительными фотографическими фактами, что выглядит как сдержанная пародия на повествовательную и документальную традиции, его название, «Рыбная история», хоть и самоуничтожительное и обращенное к чему-то, чья значимость двусмысленно преувеличена, отсылают к великому антиподу этого произведения Секулы — к героическому и трагическому роману о мореходе и предпринимателе Капитане Ахаве, «Моби Дик» Германа Мелвилла.

Именно из этого парадокса — из его первого уровня, становится очевидным, что одной из целей «Рыбной истории» является попытка связать монументальность с исчезновением исторического и материального факта из фотографической — скорее, даже электронной — репрезентации (а с ними и — как утверждал Кракауэр — полным исчезновением также опыта и памяти). Усилие и широта охвата этого произведения дают нам понимание того, какой текстовый и фотографический труд необходим в настоящий истори-

ческий момент для того, чтобы вернуть хоть что-либо от «действительного», «общественного» и «политического» и спасти память средствами фотографии в эпоху доминирования культуры телевидения. Эти трудозатраты также означают, что оптимистичный прогноз Брехта, что текстовой подписи к снимку достаточно для того, чтобы воссоздать читаемость и историческую информацию фотографии (то, что Кракауэр называл «контекстуальными рамками, доступными познанию»), уже не действен; что необходима целая система подписей, сложным образом прослеживающих сети тайных отношений, скрытых непрерывностью «зрительной информации». Таким образом, поскольку «Рыбная история» является риторикой фотографических дискурсов и выразительных средств, она также оказывается аллегорической (ре)конструкцией возможности понимания истории в эпоху электронных медиа: кажущиеся устаревшими практики фотосъемки соотносятся с устаревшими и исчезающими местами мифического мира гаваней и романтизированных представлений о мореходном пролетариате.

Второй уровень парадокса «Рыбной истории», который позволяет нам распознать историческую дистанцию, разделяющую его реалистические стратегии и фактографические авангарды двадцатых, — это само понимание «действительности». В методологии советского фактографического письма или фотографии «факт» еще мог считаться эпистемой освободительных форм знания. «Факт» подразумевал дистанцию от, если не полное отсутствие мифа и господства постольку, поскольку он предполагал участие в материальном строительстве исторической действительности. «Факты» в «Рыбной истории» Секулы всегда являются частью распавшейся фактичности мира, то есть они есть места утаивания злоупотреблений, мифов, нелегальной и тайной «публичной» деятельности. Эта деятельность капитала; непрерывный процесс смещения, перемен, общественной и политической реорганизации определяет скорость и интервалы этих фактов. Парадокс «реалистического монтажа» Секулы порождает не столько семиотический монтаж, сколько записывает эти интервалы, про-

странственные и временные разрывы, происходящие в процессе производства этих «фактов». Если они входят в (ре)презентацию вообще, то кажутся обособленными и несвязанными, чтобы предотвратить их становление понятными и прозрачными. Так что «факты» в «Рыбной истории» являются и местами эксплуатации и господства, и строем контроля над речью, которые в первую очередь требуют вмешательства автора/читателя для слома сокрытия и обособления, чтобы стать хоть как-то читаемыми. Но реалистический монтаж Секулы в то же время сохраняет изначальную стратегию шока и случайного события, поддерживая несоразмерность случайных измерений этих фактических интервалов против сверхкодированной регулярности фотожурналистики и традиционной документалистики, которые всегда полагаются на идеальное соответствие фотографического жанра мотиву.

Последний уровень, который мы рассмотрим, будет касаться семиотических функций в «Рыбной истории». Секула подчеркивает, что это произведение является и письменным, и фотографическим¹⁷. Письмо в «Рыбной истории», с одной стороны, работает как главная помеха речевой иерархии фотографических жанров, с другой же, строит «полифоническое, темпоральное фотографическое произведение»¹⁸, которое сопротивляется немедленному удерживанию внутри архивного порядка накопленных фотографий и жесткой редукции многочисленных семиотических функций к единому модусу (быть модернистом — значит устранять наложение иконического и символического). Синтагматическое измерение, которое Секула пытается породить во множестве голосов и фотографических средств, действующих одновременно в «Рыбной истории», в первую очередь действует внутри собственного строя, а не как очередной случай межтекстовой связи в сложной истории модернизма. Другими словами, это межтекстовая связь, которая — вместо того, чтобы опираться на свою речевую природу, — обращается к строительству переживания и памяти в диалоге с читателем/зрителем.

Перевод с английского МАРИИ КОРОЛЕВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Sekula A. *Photography against the Grain: Essays and Photoworks 1973–1983*. Ed. Benjamin Buchloh. Halifax, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984. P. IX. Предисловие к этому изданию прослеживает интеллектуальное и художественное развитие Секулы и кратко очерчивает его «теорию фотографической практики».

² Все эти параметры, разумеется, выявляются в диалектике фрагментирования и тотальности, которая была в сердцевине модернизма с момента его зарождения в 1830-х и задала его основополагающие оппозиции — его аристократическую тягу к непрозрачности и самодостаточности означивания, направленную против буржуазного порядка всеобщей инструментальности (воплощенная в линии, идущей от Теофила Готье до Стефана Малларме), и коллективистское, если не сказать социалистическое измерение, воплощенное в реализме Курбе, и в настоячивости, с которой им прочерчивается связь между референтом, репрезентацией и классом, между художественным производством и ремесленным или промышленным трудом.

Когда Готье заявлял в 1834 году: «Воистину прекрасно только то, что абсолютно ни на что не годится; все полезное уродливо, ибо служит удовлетворению какой-нибудь потребности, а все потребности человека отвратительны и гнусны, равно как его немощное, убогое естество» (в романе «Мадемуазель де Мопен»), — он заложил основы эстетических споров, которые отдаются эхом и по сей день, особенно вышеупомянутый запрет на представление условий производства и труда, признание телесной и экономической нужды, дисквалификация эстетики утилитарных функций.

Последующее упразднение этой модернистской диалектики (реализм в итоге был ее изначальной и неотъемлемой составной частью) в пользу исключительной и господствующей эстетики фрагмента (как, например, фокус на означивающие приемы, структурную самодостаточность знака) дисквалифицировало почти все последующие попытки (пере)строить сложную эстетику реалистической и референциальной изобразительности.

³ Sekula A. *op. cit.* note 1. P. X.

⁴ Адорно Т. Заметки о Кафке (1953). Перевод с немецкого Герберта Б. Ноткина. Доступно по <https://www.kafka.ru/kritika/read/zametki-o-kafke/3>.

⁵ Jameson F. *Metacommentary* (1971) // *The Ideologies of Theory: Essays 1971–1986*, vol 1. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1988. P. 25.

⁶ Показательный спор между реалистической позицией ортодоксальных левых и противоположной позицией модернистов очевиден в дискуссиях о фотомонтаже. Для ортодоксальных левых (таких, как Лукач) радикальная эстетика (фото)монтажа была в конце концов лишь еще одним указанием на разложение империализма и буржуазной уловкой с целью эстетически зацементировать экзистенциальный опыт фрагментации в качестве универсального состояния опыта: монтаж воспекает полное уничтожение значения в пользу общепринятого условия пассивного господства и анонии. Адорно — не замеченный в симпатиях дадаизму и Хартфилду — будет позже критиковать это простецкое отвержение эстетики дадаистского монтажа левыми традиционалистами, исходя из почти протоструктуралистского определения текстовости:

«Легко обличить новейший неодадаизм за нехватку политической отсылки и вдвойне отвергнуть его как лишенный смысла и цели. Забывают о том, что его продукты показывают, что происходит со значением, без всякой оглядки, в том числе и на самих себя как на произведения искусства».

См.: Адорно Т. Эстетическая теория. Перевод с немецкого Александра В. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 223. Перевод слегка изменен.

⁷ Sekula A. *Photography between Labour and Capital* // Buchloh B., Wilkie R. (eds.) *Mining Photographs and Other Pictures: A Selection from the Negative Archives of Leslie Shedden*. Halifax, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983. P. 200.

⁸ См.: Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем Пресс, 2015.

⁹ Уместно упомянуть, что Фред Лонидае, друг и в семидесятые «политический наставник» Аллана Секулы в Сан-Диего, и в самом деле в качестве прямого ответа на накопления случайных (фотографических) объектов Рашз создал произведение «Двадцать девять арестов», документирующее действия полиции в Сан-Диего во время политической демонстрации противников войны во Вьетнаме, протестовавших против отбытия из порта судов с солдатами и оружием.

¹⁰ Прекрасный пример этой диалектики внедрен в спроектированный Секулой плакат для выставки «Рыбная история (работы в стадии выполнения)» в Университетском художественном музее в Беркли (1994). В тесном графическом пространстве листа он сопоставляет два изображения: на одном — крупноплановый снимок наклонмера судна, а на втором — романтический панорамный вид на запредельный

простор из контейнеров на грузовом судне, стремящийся в кажущийся бесконечным океан и сгущающийся над ним тучи.

Секула многократно упоминал о своем интересе к картинной и фотографической панораме как существенно антимодернистскому понятию изображения, чья явная функция заключается в максимизации зрительной информации, цитируя как пример свою очарованность в ранние годы панорамными полотнами Жозефа Верне и геодезической функцией панорамной фотографии.

¹¹ Полюса этих споров, разумеется, фокусируются на двух противостоящих методах производства смысла. Традиционалистский, будучи основан на понятиях эмпирического наблюдения, был эффективен на протяжении большей части XIX века и действовал означивание референтности. В начале XX века его сменил метод, настаивавший на приоритете структуры и различия над отношениями означающих и материальных объектов.

Но приоритет семиотического над референциальным, разумеется, подразумевал допущение, что эстетический опыт в первую очередь, если не исключительно, происходит на уровне языка и бессознательного. Даже в таких эстетических теориях, как адорновская, именно бессознательное в конечном счете теоретизируется как место господства и, соответственно, место освободительного и эмансипаторного эффекта эстетического. Более поздняя пересборка этого понятия модернистской эстетикой монтажа будет сделана в понятиях «семиотики» Юлии Кристевой (в ее более строгом определении термина) и ее идея о функциях эстетического в качестве «хоры», которую она рассматривает как успешный сплав метода означивания структурной лингвистики и психоаналитических понятий эстетического опыта.

¹² *Sartre J.-P. Préface à Nathalie Sarraute. Portrait d'un Inconnu. Paris: Gallimard, 1957.*

¹³ Критический отход Джона Хартфильда и Георга Гросса от использовавшегося в дадаизме метода монтажа был мотивирован их неприятием радикального отказа от семантики в непрозрачности фрагментированного означающего. Оба они настаивали на необходимости нового (реалистического) коммуникативного рабочего метода монтажа.

¹⁴ *Брик О. От картины к фото // Фото и кино. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 9–10.*

Далее в том же тексте Брик объясняет, как конфликт между традиционными формами изображения и новыми общественными и политическими реалиями должен быть разрешен средствами фотографии:

«Всякая изоляция наркома от окружающей его среды — есть иконография, есть отношение к нему как к героической фигуре, как к тому Наполеону, который является будто бы центральной фигурой в наполеоновских войнах. <...> Фотография, не вынужденная выделять отдельного человека для того чтобы его заснять, имеющая возможность заснять его вместе со всей окружающей обстановкой, заснять его так, что будет ясно и очевидно эта его зависимость от окружающей среды, — фотограф имеет возможность решить эту задачу, которую живописец решить не может». Там же: С. 11–12.

Александр Родченко, используя почти идентичную терминологию, поддерживает формальные преобразования опыта восприятия в согласии с политическими переменами: «Никакой революции нет в том, что вместо портрета генерала стали снимать рабочих вождей в том же фотографическом подходе, как и при старом режиме или под влиянием художественного Запада». См.: *Родченко А. Предостережение // Новый ЛЕФ № 11 (1928). С. 36.*

¹⁵ Этот фотографический спор в то время был доступен в переводах лишь частично. Обширный интерес Секулы к фотографическому и кинематографическому наследию советского авангарда исходно спровоцирован его знакомством с фильмом Дзиги Вертова «Человеком с киноаппаратом».

¹⁶ *Кракауэр З. Фотография (1927) // Орнамент массы. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем Пресс, 2014.*

¹⁷ Секула действительно хотел, чтобы его произведение прямо ассоциировалось с настоящей практикой, с которой он также познакомился в середине семидесятых, с книгой Джона Хартфильда и Курта Тухольского «Германия, Германия превыше всего» 1929 года.

¹⁸ Аллан Секула, разговор с автором, июнь 1994.

Бенджамин Х. Д. Бухло

Родился в 1941 году в Кельне.

Художественный критик, историк искусства.

Автор книг «Формализм и историчность:

образцы и методы в искусстве XX века» (2015),

«Неоавангард и культурная индустрия:

статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов» (2000, русское издание 2015).

Преполагает историю искусства в Гарвардском университете.

Живет в Нью-Йорке и Кембридже.



Сергей Новиков, Максим Шер «Психотронная война как социальная анестезия». Из проекта «Infrastructures», 2019. Предоставлено автором текста.

Максим Шер

С людьми или без, или Нейтронная бомба для фотографии. Пораженческое эссе о реализме, радикализме и деколонизации фотографии

*Представьте, если бы у нас было
панорамное зрение:
не было бы тогда слов «впереди»
или «сзади» <...> и метафор на их основе
вроде «отсталого общества»
или «передовой науки».
Возможно, мы и думали бы
тогда по-другому.
Яннис Алоимонос¹*

Работы Аллана Секулы, в частности, его *magnum opus* под названием «Рыбная история» (*Fish Story*), во многом вдохновили наш с Сергеем Новиковым проект «*Infrastructures*», вышедший в виде книги в 2019 году, но с теоретическими выкладками Секулы — а он много писал о теории и политической экономии фотографии — хочется поспорить. Ниже станет понятно, что в этом нет противоречия.

Критикуя проекты, представленные в 1975 году на выставке «*New Topographics*», Аллан Секула саркастически заметил, что такая фотография — отстраненная (*deadpan*) и «безлюдная» — для него будто предъясняет эффект нейтронной бомбы: людей нет, видна только недвижимость². Один из ключевых тезисов Секулы, который он про-

двигал практически во всех своих текстах и проектах, как раз в этом — что современная ему арт-фотография и фотожурналистика, а также все современное искусство и тем более массмедиа, будучи элементами политической экономии развитого капитализма, последовательно и сознательно стирают из репрезентации человека вообще и человека труда в частности, не вскрывают причинно-следственные связи, не критикуют капитализм, не показывают его бесчеловечные последствия. Современный художник, точнее, его образ, культивируемый арт-промоутерами и массмедиа — модернистский «гений», небожитель, часть элиты, наделенный, как и она, привилегией выступать от своего имени с эстетическими и политическими манифестами, в отличие от бессловесных масс потребителей, которые этой привилегии лишены. Искусство, по Секуле, апеллирует к узко элитарной буржуазно-аристократической группе его покупателей и ценителей, а должно — к широким массам. Говоря конкретно о современной ему фотографии, он обвинял ее авторов в бесцельном фланерстве (Роберт Франк), либерально-отстраненном сочувствии вместо соучастия в борьбе (Юджин Смит), в абстрактно-деполитизирующей созерцательности (Льюис Болц) вместо



Максим Шер «Палимпсесты», 2013. Предоставлено автором текста.

активной политической позиции и погружения в насущные проблемы общества. Критику массмедийной фотографии оставим за скобками, там и так все ясно. Нам интересна критика начавшегося в 1970-е годы активного включения фотографии в арт-рынок, что, по мнению Секулы, вырывало ее из социального контекста, а фотографа едва ли не наделило статусом «гения», критикуемого им. Все это, очевидно, говорит о четком политическом позиционировании Секулы как левого, политически ангажированного художника, призывающего, по сути, к новому пролеткульту, возрождению левого реалистического искусства, ориентированного на эстетические запросы и отражающего политические чаяния широких масс.

Своим главным проектом Секула сделал переизобретение документального реализ-

ма в фотографии вопреки высказанному в начале 1970-х Фредриком Джеймисоном мнению о невозможности такового, не в последнюю очередь из-за его дискредитации советским соцреализмом³. Секула прав в том, что кооптирование фотографии рынком, ее вхождение в музейно-галерейный оборот из-за элитарной ауры этих мест и быстро взлетевших цен отрывало ее от социума, возводило стену отчуждения между «великим» автором и обществом. Причем «великими» авторы становятся не обязательно в силу своих творческих достижений, а усилиями конкретных заинтересованных людей, которые «удачным» для художника образом оказываются на их пути. Некритическая рыночная трескотня о «величии» художника — по сути, форма маркетинга — действительно чаще всего мешает понять его идеи или на-

мерения. Рискну предположить, что именно этот факт, а не пластические, технические или социально-критические свойства самих по себе снимков, например, Стивена Шора и других «новых топографов» подвигли фотографа и автора текстов о фотографии Луиджи Гирри сравнить в 1987 году эффект от их работ с даром царя Мидаса: их звенящая резкость и техническое совершенство якобы превращают запечатленную на них социальную реальность в мертвое непроницаемое «золото»⁴. Но те, кто вслед за Секулой критикует «новую топографику», часто упускают из вида, что сам он, говоря о «нейтронной бомбе», пощадившей недвижимость, делал оговорку, что работы «новых топографов», в частности, Льюиса Болца, хоть и не затрагивают напрямую социальные конфликты и не показывают классовую борьбу, все же за счет отсутствия людей в запечатленном на фотографиях ландшафте визуализируют свойство этого ландшафта как реалии капитализма, который как раз и стремится к их устранению из репрезентации, к обезличиванию их и превращению в безликую массу потребителей⁵. Если внимательно вчитаться в тексты самих фотографов, их интервью и манифесты, будет видно, что все они действовали в социально-критическом ключе, только эта критика была скорее социал-демократического толка, то есть для Секулы — недостаточно радикальная. Так, Фрэнк Голки в своем проекте «Мера пустоты. Зернохранилища в американском ландшафте» на протяжении нескольких лет — с 1972 по 1977 гг. — снимал зерновые элеваторы на пространствах Великих равнин и написал в 1979 году, что хотел их зафиксировать, сделать видимыми, потому что усмотрел в этих утилитарных, казалось бы, постройках важнейший элемент и даже символ экономики этого аграрного района, из которого сам родом. Они, будучи часто в совместном владении фермеров, стали хранилищами не только зерна, но и общей истории и знаний этих людей, частью американского ландшафта и американской культуры, по сути, они этот «американский» ландшафт и создали⁶. Естественно, с позиции сегодняшнего дня эти храмы индустриального агропрома можно справедливо назвать симво-

лами колонизации земель коренных жителей Америки, но надо учитывать годы создания проекта. Его ценность в том, что в полном соответствии с призывом Секулы к демонтажу модернизма с его безликими абстракциями и эффектными ракурсами, Голки (за несколько лет до секуловского призыва демонтировать модернизм) перевел оптику с внушавших благоговение абстрактных «красот» дикой американской природы (как у Ансела Адамса) на самую что ни на есть повседневную и в целом невидимую ранее реальность — зернохранилища и никому не известные городки Среднего Запада, в которых они расположены.

Льюис Болц, которому от Секулы досталось больше других, писал, что взявшись за документирование капиталистической экспансии — бума промышленной, коммерческой и жилой недвижимости, начавшегося в 1960-х на юге Калифорнии, — его заставил именно ужас перед лицом рыночной стихии, захватывавшей новые территории прямо у него на глазах. Он воспринимал и снимал новую субурбию как уже готовые руины, которые начали трескаться и производить мусор вокруг себя, не успев возникнуть. Болц в своих работах может и не прямо, но все же критиковал новую американскую идеологию технологического возвышенного, культ технологий как залога капиталистического прогресса и успеха⁷. Ровно за то же ратовал Секула 10–15 лет спустя. Помимо социально-экономического и культурно-критического посыла, Болц в своих работах создавал так называемое «персональное контрвозвышенное» (personal Counter-Sublime)⁸. Иными словами, фотографируя строительный мусор, свалки и стандартные дома для среднего класса, наспех возведенные на загрязненной земле, художник отказывался принимать на веру мейнстримные сказки об американской мечте, навязывавшиеся массовой культурой и идеологией капитализма.

И здесь мы подходим к одному из двух смысловых узлов настоящего текста, а именно, к вопросу о степени радикальности социально-критической позиции художника и о том, что она ему дает как стратегия. Секула выступал за радикальное переосмысление фотографии, за ее освобождение от пут

рынка и капиталистических массмедиа. Помимо выбора конкретных и острых социальных тем, которые, на взгляд Секулы, не находили достаточного отражения ни в СМИ, ни, тем более, в искусстве — безработицы, защиты трудовых прав, классового неравенства, дискриминации меньшинств и женщин, войн и хищнической добычи природных ресурсов — он призывал переосмыслить понятие «правды фотографии», ее считавшуюся на тот момент незыблемой имманентную «документальность». Для этого он считал необходимым дополнять фотографию, например, авторскими текстами. Приводя в пример художников своего круга, Секула говорил, что они «обрамляют» свои фотографии текстами, чтобы привлечь внимание, возразить, усилить, подорвать, дополнить, конкретизировать или выйти за пределы смыслов, предлагаемых собственно изображением⁹. Эту стратегию использовали мы с Сергеем Новиковым в нашем проекте «*Infrastructures*». Но ведь тексты и так постоянно сопровождают фотографию, например, в СМИ. Дело, конечно, не в самих текстах, а в их содержании и в политической позиции авторов. Тем более фотографии Секулы — очень профессионально сделанные — ничем пластически не отличаются от работ фотожурналистов его времени. Секулу, по сути, не устраивала лишь недостаточно радикальная политическая позиция стерилизованного модернистского искусства и либерально-консервативной прессы того времени. Точно так же и нас — двух постсоветских фотографов, живущих на периферии глобального арт-мира, — не устраивает шаблонность тропов и дискурсов в современной фотографии, особенно когда речь идет о репрезентации постсоветского пространства. Но об этом чуть позже.

Говоря о борьбе за новую, более радикальную, левую документалистику, сам Секула подчеркивал, что «без последовательной оппозиционной политической деятельности оппозиционная культура останется несбыточной и разобщенной»¹⁰. Классовый конфликт, по Секуле, есть в том числе конфликт репрезентаций, и помимо активной политической позиции он требует политической практики: «дидактическая и критическая ре-

презентация — необходимое, но недостаточное условие для преобразования общества»¹¹. И здесь возникает парадокс: призывая выходить за рамки сложившихся дискурсов и форм и апеллировать к более широкой аудитории, чем аудитория музеев и СМИ, Секула по факту призывал лишь к очередному переосмыслению медиума и вместо расширения аудитории катастрофически ее сузил до микроскопического круга интересующихся политико-теоретическими и философскими основаниями фотографии и современного искусства. Из-за этого проекты и тексты Секулы остаются целиком лишь фактами искусства и критики, благодаря чему и выставляются в музеях и галереях, публикуются в виде книг художника для очень узкой аудитории знатоков (ср. «Рыбную историю»), о которой шла речь выше), а сам художник обеспечил себе таким образом место в истории искусства, но не политики. Стремление занять более активную, более критичную политическую позицию остается индивидуальным выбором конкретного индивида, определяющим его образ как бескомпромиссного, свободного от корпоративных обязательств интеллектуала, вступающего от своего имени. Эта критическая позиция — часть символического капитала художника, и в этом он сближается с фигурой «гения»-одиночки, которую так критиковал Секула и которая, как медийный образ, никуда не исчезла. Призывы же к новому пролеткульту, к левой культурной политике, а именно их имел в виду Секула, когда говорил о недостаточности работы только на символическом поле, звучат в левых медиа до сих пор¹², но они нереализуемы, пока левые силы более или менее основательно не придут к власти. Но во многом благодаря в том числе и Аллану Секуле современное искусство стало более критичным, более левым, оно жестко и справедливо критикует капитализм, хотя одновременно превратилось в его многомиллиардную отрасль.

Тот факт, что искусство и критика — левые, вроде бы разумен и резонен: не может быть иной действенной и убедительной критики современного капитализма и власти, чем критика слева. Марксизм как



Валерий Нистратов «Документы Природы», 2008. Предоставлено автором текста.

критико-теоретическая рамка по-прежнему продуктивен и актуален. Но опять же в силу разных причин, поиск которых выходит за рамки задач этого текста, левые силы раз за разом терпят политическое поражение. Критическая позиция остается лишь критической позицией, и капитализм, в сущности, присвоил, кооптировал ее.

Освоение левого дискурса — наивное или лицемерно-расчетливое — ключ, открывающий двери в элитарный мир современного искусства, художественной критики и социально-гуманитарных наук со своим малоопытным широкому кругу жаргоном. Этот круг столь же узок и самореферентен, как и во времена написания первых программных текстов Секулы (1970-е). Институциональная критика как жанр возникла давно — Ханс Хааке еще в 1971 году сделал свой эпохальный проект «Шапольски и др.» (кстати, с применением ровно тех же формальных средств —

фотографий и текстов — о которых семь лет спустя писал Секула в «Демонтаже модернизма»), но реальные ее результаты, пока достаточно скромные и спорадические, например, избавление музеев от сомнительных корпоративных спонсоров, привлечение внимания к условиям труда работников культурных институций, стали появляться лишь в последние пару лет. То есть социальные изменения минимальны, место в истории искусств обеспечено. Реальное сопротивление капитализму и колониальности — будь то Standing Rock, Шиес, независимые профсоюзы или эксперименты с децентрализованным социалистическим самоуправлением в сирийской Рожаве — сегодня возникает в целом стихийно и без какой-либо связи с мейнстримным левым движением и наукой, которые могут только выражать солидарность постфактум или «исследовать» их, а про Шиес скорее всего даже не слышали.



Александр Гронский «Меньше единицы», 2006. Предоставлено автором текста.

Последнее, кстати, неслучайно. Это симптом и второй узловой момент этого текста.

Оуклившись в иерархизированную индустрию, критические дискурсы, в том числе столь актуальный для сегодняшнего дня постколониальный дискурс, достигли состояния некой обязательной и объективирующей нормативности, причем касающейся в основном так называемого первого и третьего миров, но не слишком восприимчивой к столь пестуемому на словах ими самими многообразию форм знания, искусства и критики, которые может предложить бывший второй мир — постсоветский. Об этом пишет, в частности, деколониальная исследовательница Мадина Тлостанова: «Постколониальная теория по большей части останавливается на уровне изменения содержания, а не самих условий и правил дискуссии»¹³. «Институциональная дисциплинарная рамка, закодированная в слове “исследова-

ния”, не предлагает помещения теории и жизненного мира на одну ось с практиками деколонизации в повседневном письме, мышлении и активизме»¹⁴. Это в полной мере касается и искусства, и — даже еще больше — фотографии как его части. Отказ западного арт-истеблишмента по-настоящему реализовывать деколониальные идеи виден как в непризнании им искусства, непонятного с ходу, минимально отклоняющегося от привычных представлений и рамок восприятия, так и в повседневных практиках общения. Я вспоминаю эпизод, когда знакомый немецкий фотограф и художник, делающий замечательные проекты по истории рабочего класса, взял у меня смартфон, чтобы записать свой новый имэйл, и увидев русскую раскладку клавиатуры, спросил: «А как поменять клавиатуру на нормальную?»

Постсоветский мир выпадает из постколониального дискурса и по-прежнему ре-

презентуется с помощью небольшого числа избитых этнографических клише. Тот факт, что к этой территории не всегда применимы теоретические рамки, историко-искусствоведческие подходы и политэкономические термины и повестки, разработанные и понятные для Запада и его бывших колоний, не принимается в расчет. Этой проблематике целиком посвящены отличные тексты «Бывший Запад и Новый Восток» Ольги Сосновской и Алексея Борисенка¹⁵ и «Будущности российской деколонизации» Анны Энгельхардт. Энгельхардт, в частности, пишет: «Политическая игра "нового востока" не видит различий в безликом ряду советских остановок, панелек, статуй Ленина и так далее, втискивая локальный материал в готовую западную оболочку или оболочку, удобоваримую для запада»¹⁶. Все, что не укладывается в эту оболочку, отмечается, так как требует времени, чтобы вникнуть, а времени ни у кого нет!

Российский арт-истеблишмент, к сожалению, пока не очень чуток к этим животрепещущим вещам и, с одной стороны, склонен критиковать российскую фотографию с рыночной позиции ее «вторичности» (якобы она некритически заимствуют формы и повторяет то, что «уже было» на Западе), а с другой — не прочь и дальше «торговать» постсоветской экзотикой, потому что на нее хотя бы есть спрос. Но что если просто допустить уместность и актуальность тех или иных форм, даже если они уже применялись в прошлом в конкретных политэкономических условиях Запада, в качестве действенных инструментов здесь и сейчас (на пространствах Северной Евразии в 2010–2020-х годах), в том числе для деколонизальной критики, допустить возможность многообразия подходов, идентичностей, «разных скоростей», разных исторических и политэкономических контекстов, множественности опыта и учитывать это?

Критик Виктория Мусвик приводит мнение историка фотографии Ирины Толкачевой о российской deadpan-фотографии: «[Н]е все еще каталогизировано и описано, есть еще большое пространство разговора, для которого этот язык хорошо подходит». Здесь мы возвращаемся к тому, с чего нача-

ли — ландшафтной фотографии и споре о наличии и отсутствии людей в ней. Этот спор идет и сегодня. В упомянутой выше статье Мусвик, в которой она критикует постсоветский deadpan за неактуальность, цитируется мнение литературоведа Патриции Мейер Спэкс. Последняя считает deadpan взглядом людей «привилегированных <...>, отрезанных удачным стечением <...> обстоятельств от остальной массы»¹⁷. Но сразу хочется возразить: во-первых, что с того, что специалист по скуке Спэкс, при всем уважении, так считает? Во-вторых, к нам это не относится. Под нами я имею в виду себя и других фотографов, работающих с deadpan-оптикой, в частности тех, чьи работы были представлены на выставке «Новый пейзаж»¹⁸. Какие привилегии могут быть, например, у типичного представителя постсоветского прекариата (меня), который не знает, чем в следующем месяце будет платить за съемную квартиру, и зарабатывает только своим творческим трудом?

Еще один важный момент: мало кто из постсоветских фотографов встроен в какой бы то ни было арт-рынок — тот, который, по словам Секулы, превращает в моду все, к чему прикасается, и тем нейтрализует любой критический заряд. Но в отличие от полностью включенных в арт-рыночный оборот американских левых художников круга Секулы и их современных последователей, «Новый пейзаж» вызывает резонанс у той самой широкой публики, к которой апеллировал Секула, в том числе у аудитории профессиональной, но не связанной напрямую с искусством — я имею в виду архитекторов, урбанистов, антропологов, социологов. Радикальность этого взгляда — в осмысленности его подходов к собственному культурному контексту, в том, как он перерабатывает травму догматического соцреализма с его запретом на несанкционированную репрезентацию повседневности и публичных (или правильнее сказать, государственных) пространств.

Именно они, а не труд, были главной фигурой умолчания в советской фотографии. Постсоветская ландшафтная фотография таким образом совершает важную освободительную операцию по возвращению и одно-

временно дезэкзотизации повседневного. В этом, кстати, одно из ключевых различий в актуальности тем и политических рамок: если западную ландшафтную фотографию критиковали и критикуют за недостаточность изображения человека труда, то что с того, что человека труда постоянно изображала советская фотография? И что с того, что Секула в своих проектах фотографировал людей, а художник Марио Пфайфер сделал проект, визуализирующий секуловскую критику безлюдных фотографий Льюиса Болца?¹⁹ Все это остается только фактом истории искусств и товаром на рынке искусств и критико-интеллектуальных репутаций. Вряд ли в жизни попавших в кадр людей после съемки что-то изменилось. Чтобы добиваться изменений по-настоящему, приходится отказываться от занятий проблемами репрезентации и поступать радикально, например, как Чонси Хейр, о котором Секула подробно писал в «Демонтаже модернизма»²⁰. Сделав три ярких антикапиталистических фотопроекта в 1970-е, Хейр бросил фотографию и занялся психотерапией — помогал жертвам корпоративных злоупотреблений.

Понимание, что тот же ландшафт и его репрезентация могут иметь разные культурные коннотации, разную историю репрезентации и не всегда они однозначно перекликаются с западными, стало приходиться и к некоторым западным критикам. Так, разбирая аргументацию Секулы в отношении недостаточной критичности [западной] ландшафтной фотографии и отсутствия в ней человека (труда), критик Альберто Тоскано приводит теорию ландшафта *фукеи-рон*, предложенную в конце 1960-х японскими художниками-активистами Масао Адачи, Мацуо Масадой, Такумой Накахирой и др.²¹ Основная ее идея — вместо массмедийной драмы, эффектности и актуальности делать акцент именно на безлюдном, бессубъектном ландшафте как продукте слившихся воедино институтов государственной власти, национального государства и капитала, которые стирают человека, лишая его субъектности²². С подачи авторов теории ландшафта само слово «ландшафт» (*фукеи*) стало звучать как синоним терминов с отрицательной политической коннотацией «порядок» или «система»²³. Иными словами, это и есть ре-

презентация свойственной конкретной политической культуре сути обитаемого ландшафта, максимально антагонистичного, где субъектностью обладает только власть, а людям отведена роль элементов композиции. Думаю, в полной мере это можно отнести и к постсоветскому ландшафту и, кстати, это перекликается опять же с мыслями Аллана Секулы о ландшафтах капитализма (см. примечание 5). С другой стороны нельзя рассматривать эти пространства отвлеченно. Да, они навязаны людям властью, но они кое-как ими обжиты, многими считаются родными, это места, где непосредственно проживаются жизни, где прорастает повседневность, а репрезентация повседневности как раз и есть действенное орудие против государственных «означающих». Отсюда чувство узнавания типичного как своего, даже удивление: среда повседневного обитания людей вдруг становится видимой благодаря тому, что ранее стала объектом чьего-то художественного интереса. Именно такие впечатления и мнения высказывали многие зрители выставки «Новый пейзаж».

Одна из получивших в последнее десятилетие распространение парадоксальных своей доступностью и одновременно недоступностью форм для независимых и критически настроенных фотографов-художников — фотокнига (ей же отдавал предпочтение и Аллан Секула). Но и в этом аутсайдерском виде искусства мы сталкиваемся с негласной сегрегацией по линии Север — Юг, когда о глобализации, постколониальности, субъективности, феминизме, гендере, насилии, имперской истории, политэкономии капитализма, политике репрезентации и других универсальных темах говорят — то есть делают проекты на эти темы — в основном только «северные» художники. «Южные» же (к ним относятся и постсоветские) должны довольствоваться представлением своей экзотико-этнографической идентичности, причем делать это они должны как бы эссенциалистски, чтобы «северной» аудитории было легко ее разложить по давно сформированным эпистемологическим ячейкам. Иными словами, есть фотография вообще (коей считает себя западная фотография), и есть японская фотография, индийская фотография, российская фотография, аргентинская фото-

графия. В РФ, по подсчетам арт-группы RIS, в 2019 году было выпущено около 80 независимых зинов и фотокниг²⁴, но практически ни одно из этих изданий не удостоилось сколько-нибудь значимого внимания в западных обзорах, не говоря уже о чем-то более серьезном. То же можно сказать об остальных незападных книгах — латиноамериканских, восточноевропейских, китайских или индийских. Фотокниги — тоже, прежде всего, рынок, диктующий свой спрос, обусловленный практически непреодолимой культурно-классовой пропастью между глобальным Севером и всеми остальными. Книжки, сделанные за пределами Севера, интересны, как правило, только тем, кто этими конкретными регионами интересуется профессионально.

Аллан Секула и сам видел слабость своей позиции относительно выхода художественной практики и критики за собствен-

ные пределы: «Опасность для <...> социально сознательных художников кроется в том, что их перемалывают все те же депотические формы и условия, которые они критикуют, заглатывает гигантская машина материальной и символической объективации. Политическая ирония вынуждена постоянно балансировать между сопротивлением и капитуляцией»²⁵.

Что остается делать критически мыслящему художнику-фотографу, не желающему встраиваться в наличествующие институциональные рамки и иерархии? Выбирать стратегию Секулы: пестовать свою автономию, открыто выражать критическую позицию ко всему, в том числе и к институтам критики, быть своего рода трикстером — просачиваться в господствующие институты, выстраивать ситуативные коалиции, проникать в существующие иерархии, но не встраивать-



Сергей Новиков, «Grassroots», 2016. Предоставлено автором текста.



Валерий Нистратов «Документы Природы», 2008. Предоставлено автором текста.

ся в них. Дело не в том, «с людьми или без», а в подлинной независимости художника, в том, как не давать себя кооптировать, как ставить под сомнение доминирующие дискурсы независимо от их конкретной политической ориентации, даже и левые, потому что левый дискурс, формулируемый на Западе, точно так же становится колониальным по отношению к незападным ситуациям, системам знаний и культурам, ибо просто не «видит» их и мало знает о них.

Какой именно должна быть критическая позиция? Мне представляется, что в постсоветском контексте она может быть только деколониальной и «панорамной», холистической. Что это значит? Необходимо перестать некритически заимствовать западные идеи, формы и дихотомии, а работать с ними творчески, искать и осмыслять сходства и различия капитализма западного и постсоветского, усложнять и углублять дискурсы, распутывать исторические закономерности и противоречия, предлагать такую критическую рамку, которая бы упразднила разделение на «передо-

вых» и «отсталых», «цивилизацию» и «варварство», «демократию» и «авторитаризм», а практики угнетения Запада и Востока анализировала бы с позиции «оба «хороши»». Главное же — не идти на поводу у ориентализма (западного и доморощенного) и перестать заниматься (само)экзотизацией в попытке получить быстрое признание. Можно назвать эту позицию пораженческой, а можно — реалистической. Как писал философ фотографии Даниэль Рубинштейн, «у фотографии XXI века не может быть ничего общего с лицемерным постколониальным морализаторством»²⁶.

Автор благодарит Викторию Мусвик за помощь при работе над текстом.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Streitberger A. The Return of the Panorama // Heterogenous Objects. Intermedia and Photography after Modernism. Leuven University Press, 2013, P. 59.

² Sekula A. 'Translations and Completions', Exhibition Notes, California Stories, Christopher Grimes Gallery, California, 2011. Цит. по: Toscano A. The Neutron Bomb School of Photography. Блог Cartographies of the Absolute. Доступно по <https://cartographiesoftheabsolute.wordpress.com/2012/08/23/the-neutron-bomb-school-of-photography/>.

³ Buchloh A. Allan Sekula: Photography Between Discourse and Document // Sekula A. Fish Story. Richter Verlag, Düsseldorf, 1995. P. 192.

⁴ Ghirri L. The Vanishing Point // Ghirri L. The Complete Essays 1973–1991. Mack Books, 2017. P. 137.

⁵ Toscano A. Landscapes of Capital. Блог Cartographies of the Absolute, 02.03.2015. Доступно по <https://cartographiesoftheabsolute.wordpress.com/2015/03/02/landscapes-of-capital/>.

⁶ Gohlke F. Silos of Life // Gohlke F. Thoughts on Landscape. Collected Writings and Interviews. Hol Art Books, 2009. P. 65–68.

⁷ Ryan J. As If Machines Were Gods // Lewis Baltz. Catalog. 2012. P. 73.

⁸ Там же.

⁹ Секула А. Демонтаж модернизма, переосмысление документалистики // «Художественный журнал» № 114 (2020). С. 61.

¹⁰ Там же. С. 55.

¹¹ Там же. С. 72.

¹² Olah N. For a Left Cultural Politics. Jacobin, Доступно по <https://jacobinmag.com/2020/04/left-cultural-politics-working-class-media>.

¹³ Тлостанова М. Постколониальный удел и деколониальный выбор: постсоциалистическая медиация // «Новое литературное обозрение», №161 (1/2020). С. 73.

¹⁴ Там же. С. 75.

¹⁵ Сосновская О., Борисенок А. Бывший Запад и Новый Восток // «Художественный журнал» №101 (2017). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/55/article/1126>,

¹⁶ Энгельхардт А. Будущности российской деколонизации // К-Р-А-П-И-В-А, 20.04.2020. Доступно по <https://vtoraya.krapiva.org/buduschnosti-rossiiskoi-dekolonizatsii-20-04-2020>.

¹⁷ Мусвик В. Политика скучного. Концептуальная фотодокументальность 1970–1990-х и современный российский deadpan. Готовится к печати. 2020. См. также Мусвик В. Снимая непредставимое. Травма, дистанция, аффект: рецепция «Camera lucida» Ролана Барта и современная российская фотография // Торос, №1–2, 2019. С. 36–66.

¹⁸ Петр Антонов, Александр Гронский, Валерий Нистратов, Сергей Новиков, Лиза Фактор, Анастасия Цайдер, Максим Шер. Впервые показана в Ельцин-Центре в 2018 г., затем в музее ПЕРММ, в фонде «Екатерина» (Москва) и др. площадках в 2018–2019 гг.

¹⁹ В 2009 г. он снял видео внутри одного из калифорнийских предприятий, за 35 лет до этого снятых Болцем снаружи, тем самым вернув в кадр человека труда. См. Mario Pfeifer. Reconsidering The New Industrial Parks near Irvine, California by Lewis Baltz, 1974. Synchronized dual 16mm film installation with sound, 13", B/W. 2009. Доступно по <https://www.mariopfeifer.org/reconsidering-the-new-industrial-parks-near-irvine-california-by-lewis-baltz-1974new-page>.

²⁰ Секула А. Демонтаж модернизма, переосмысление документалистики. С. 69.

²¹ Эта теория была ими положена в основу фильма «А.К.А Serial Killer». Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=2t4ztcQnLdA>.

²² Toscano A. The Equator of Alienation. Taipei Biennial, 2012. Доступно по https://www.taipeibiennial.org/2012/en/alberto_toscano_theequatorofalienation.pdf.

²³ Hatakeyama N. Artist Talk: About Fukei, Focus on Japanese Photography, September 2017. San Francisco Museum of Modern Art. Доступно по <https://www.sfmoma.org/publication/focus-japanese-photography/landscape-situation-about-fukei>.

²⁴ Доступно по <https://www.facebook.com/RussianIndependentSelfpublished/>.

²⁵ Секула А. Демонтаж модернизма, переосмысление документалистики. С. 67.

²⁶ Rubinstein D. What is 21st Century Photography. The Photographers' Gallery. Доступно по <https://thephotographersgallery.org.uk/content/what-21st-century-photography>.

Максим Шер

Родился в 1975 году в Ленинграде.

Художник, фотограф.

Живет в Москве.



Анна Пилипюк, Владимир Шипотильников «Антология советской домашней фотографии», 2017–2020. Из серии «Телята», найденные фотографии. Предоставлено автором текста.

Анна Пилипюк

К идее реализма

Главный тезис этого текста — в искусстве сегодня есть место для реализма как ясного и отчетливого представления общего в его типических чертах.

Резонно возразить: как возможен реализм, если при ретроспективном рассмотрении возникают сомнения в наличии стабильного значения и объема, присущих этому понятию? Да и современная реальность, после деконструкции и философии различия, не дает возможности монистического описания. «Когда мы говорим о "постправде", исключительно важно подчеркнуть, что нет "нормы", к которой можно вернуться: скорее, есть различные конкурирующие реальности, в прошлом и в настоящем; каждая из которых пытается навязать свой собственный набор ценностей, верований и моделей поведений», — пишет Йонас Стал¹. Если существует множество миров, то и реализмов, дающих в представлении эти миры, много. Отсутствие представления о норме предстает как кризис обоснования, при котором запрещено утверждать и остается только воображать парящие в воздухе горизонты.

Низвержение платонизма, универсальных ценностей и абсолютной истины на практике оборачивается невозможностью помыслить и познать что-то единое, общее и целостное. Все относительно, все течет, но вместе с тем обладает реальностью во множественных мирах. Философия Жюль Делеза наиболее точно описывает эту господствующую идеологию современности, диагностируя наступление эпохи необарокко и постулируя особую природу идеи. Деконструкция коллапсировала в радикальный конструктивизм, уравнивающий претензии аутопоэтических реальностей на обладание достаточным основанием.

Понимая распространенные в актуальном искусстве практики как утверждающие и оправдывающие определенную реальность,

то есть как реалистические, проследим их теоретические предпосылки и следствия. Установив условную таксономию реального по оси внутреннее — внешнее, рассмотрим искусство, работающее с идентитарной проблематикой (с реальностью внутреннего), и искусство нечеловеческого поворота (соответственно, работающее с реальностью внешнего). Реальность, конституированную во времени, разделим надвое — искусство историографического поворота (утверждающего реальность истории) и искусство форума (направленное на конструирование сообществ в настоящем).

Из обособленности представления реального упомянутыми вариантами реализма укажем на необходимость актуализации реализма, захватывающего типичное и общее. Программа типичного реализма — обновление реалистического принципа в искусстве, который, согласно Фридриху Энгельсу, «предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»². Возможно только опытным путем, изобразив общее и типичное, удастся обрести основу для мышления о нем, преодолеть самозамкнутость множественных миров, организовать в монадах окна.

I. Необарокко и идея реализма

Необарокко — это состоящий из монад мир в условиях отсутствия упорядочивающего принципа предустановленной гармонии и главной монады. «Больше нет никакой привилегированной точки зрения, нет и объекта, общего для всех точек зрения. Нет никакой иерархии ... неиерархизованное творение представляет собой сгусток сосуществований и одновременность событий», — утверждает Делез³. Если реальный мир Лейбница — наилучший из возможных миров, определенный наибольшей непрерывностью и взаимосовме-

стимостью монад, то реальность современного мира образована многими мирами, каждый из которых — обладатель достаточного основания в бытии наилучшим. «Пришла эпоха необарокко — разобщенные серии наводнили один и тот же мир, несовозможности вторглись на одну и ту же сцену — ту, где Секст насилует и не насилует Лукрецию, Цезарь переходит и не переходит Рубикон, а Фан убивает, делается убитым, и не убивает, и не делается убитым», — пишет Делез⁴.

Идея, понятная для эпохи необарокко, описана Делезом в «Различии и повторении», обосновывающем возможность философии вне тождества. Различие — не опытное отношение между вещами, а принцип, составляющий достаточное основание для эмпирического разнообразия мира. «Различие и повторение» показывает, как индивидуация сущностей (проявление отдельных вещей в мир) про-

исходит путем актуализации (овнешнения) дифференцированного виртуального поля идей или множеств, которые сами меняются в каждом событии индивидуации.

Мышление — это динамический процесс, связанный не с представлением о сущности, а с полем движения мысли как решения задач, содержащихся в идее. Мышление и идею Делез связывает с происхождением и становлением реального опыта, а не с возможностью опыта вообще, что, например, характерно для критической философии Канта. Делез пишет, что «проблема мышления связана не с сущностью, но с оценкой того, что имеет или не имеет значения, с распределением особенного и упорядоченного, примечательного и обычного, целиком происходящим в несущностном или в описании множества по отношению к идеальным событиям, создающим условия “задачи”. Иметь идею не означает ничего другого»⁵.

Идея или множество — процесс прогрессивной детерминации дифференциальных элементов, дифференциальных отношений и сингулярностей. «Идеи содержат все многообразие дифференцированных отношений и все дистрибуции особых моментов, сосуществующих на различных уровнях и “вбираемых” друг другом»⁶. Идея имеет виртуальное и актуальное содержание. Виртуальное не противостоит реальному, а противоположено возможному. Возможное отсылает к форме тождественности концепта, тогда как виртуальное обозначает чистую множественность идеи, исключающую тождество как *ratio essendi*. Виртуальная идея — матрица трансформации для материальных систем, в которой проявлена чистая множественность идеи. «Когда виртуальное содержание Идеи актуализируется, многообразие отношений воплощается в различных видах, а корреляция особых моментов, соответствующих ценностям многообразия, воплощается в различных частях, характеризующих тот или иной вид»⁷. Так, вторя идее цвета, звука, языка у Делеза, идея реализма подобна чистому реализму, содержащему в себе элементы и связи всех реализмов, но актуализирующемуся в различных реализмах во времени и в соответствующих им пространствах.



Анна Пилипюк, Владимир Шипотильников «Антология советской домашней фотографии», 2017–2020. Из серии «Мой первый телек», найденная фотография. Предоставлено автором текста.

Для прояснения процесса актуализации виртуального содержания идеи Делез использует концепт двойной дифференциации. «Мы называем дифференциацией (differentiation) определение виртуального содержания Идеи; мы называем дифференциацией (differentiation) актуализацию этой виртуальности в различных частях и видах. Дифференциация видов и частей, соответствующая случаям решения задачи, всегда производится исходя из дифференцированной задачи, в соответствии с условиями дифференцированной задачи»⁸. Стоит заметить, что негативное по Делезу не проявляется в ходе дифференциации. Негативное всегда производно и воспроизведено, идея не знает отрицания — процесс различия и дифференциации первичен по отношению к негативному процессу противопоставления.

Решению содержащейся в идее задачи по Делезу предшествует конденсация всех особенностей в одном высшем случае (Kairos), взрывающем решение. Делез пишет, что «у каждой Идеи есть как бы два лица, любовь и ярость: любовь — в поиске фрагментов при постепенном определении, сцеплении идеальных корпусов присоединения; ярость — в конденсации особенностей, посредством идеальных событий определяющая назревание “революционной ситуации”, взрывающая идею в актуальном». Важно, что для Делеза существует определенная «объективность такого присоединения и конденсации — то есть объективность условий, означающая, что Идеи, так же как и задачи, находятся не только у нас в голове. Они — и там и там — в производстве актуального исторического мира»⁹.

Идея реализма, таким образом, каждый раз может быть понята как процесс актуализации множества содержаний, задач и проблем. Различные реализмы — случаи решения. Не зная внутренней негативности, идея реализма пребывает в процессе становления в каждой актуализации ее виртуального содержания и действует силой положительного различия как вечного возвращения. Теперь, указав на специфическое понимание идеи по Делезу и приняв предположение об эпохе необарокко, обратимся к актуальной художественной ситуации, синхронно содержащей множество реализмов.



Анна Пилипюк, Владимир Шипотильников «Антология советской домашней фотографии», 2017–2020. Из серии «Мой первый телек», найденная фотография. Предоставлено автором текста.

II. Внутреннее-внешнее, прошлое-настоящее

Несмотря на недостаточность любой классификации, укажем в направлении реальностей, описываемых системой координат актуального искусства. Первая дихотомия реального проходит по оси внутреннее-внешнее. С реальностью внешнего работает искусство нечеловеческого поворота. Оно стремится преодолеть гуманистическую модель мира, снимает различие природного и культурного, предлагая описывать мир как совокупность связей, в которой человек оказывается лишь одним из актантов в сложностойной сети взаимопроникновения всего со всем.

Теоретические предпосылки реальности внешнего полагают возможность познания и взаимодействия с миром вне представления, «в себе и для себя». Вещь освобождается от накинута на нее рамки человеческого. Объекты искусства «становятся самостоя-

тельно действующими единицами, сопротивляющимися приручению с помощью того или иного якобы присущего им смысла»¹⁰. Сетям нечеловеческих актантов выдается большой кредит доверия: агентность человеческого актора-художника как бы оказывается вынесена за скобки. Автор, преодолевший корреляционизм, уже не несет ответственности за произведенные внутри работы смыслы, являясь лишь медиатором освобожденной агентности вещей и одним из зрителей техно(био)ценоза.

Существуют разные варианты взаимодействия с внешним. Один, пессимистический, сопровождаемый пафосом неизбежной катастрофы, делает искусство экологического поворота новым травматическим реализмом¹¹. В таком случае искусство предоставляет пространство для работы с «аффективной и эмоциональной травмой» климатических измене-

ний: «нам нужны способы выражения коллективной потери, которую мы переживаем, и места для выражения эмоциональных потерь от жизни в разрушенном мире»¹². Другой сценарий искусства внешнего — товарищество людей и нелюдей. В ситуации климатического реализма считается, что невозможна эксклюзивная освободительная борьба для людей. Искусство нечеловеческого поворота предлагает пакт о совместной эмансипации с внешним, провозглашает интерсекциональную и межвидовую солидарность: «вообразить иную экологию, в которой человеческое, не-человеческое, иное-чем-человеческое товарищество обеспечит не просто выживание, а трансформацию»¹³.

Реальность внутреннего — это реальность переживаний, желаний, аффектов, идентичностей, тел. Вместо описания агентности внешнего как нечеловеческого, реальность в таких практиках разворачивается из эссенциализации внутреннего.

Субстантивированные идентичности и тела, понятые как исторически угнетенные, обретают субъектность и голоса. Исторический ревизионизм искусства внутреннего направлен на редакцию канона в истории искусства. Освободительная деятельность феминистского, квир, деколонального искусства предполагает возможность ретроактивного достижения справедливости, часто замыкаясь, однако, в производстве пространств «для себя и в себе».

Просветительский рационализм и позитивизм в теории познания, как инструменты, связанные с угнетателями, смещаются. «Мы сорвали маски с доктрин объективности из-за того, что они угрожали нашему нарастающему чувству коллективной исторической субъектности и агентности, и нашим “воплощенным” истинам», — объясняет Донна Харауэй¹⁴. Искусство внутреннего практикует эпистемологический анархизм¹⁵: количество референтных значений знания и познавательной деятельности расширяются в бесконечность, включая интуитивное, аффективное знание, унаследованную мудрость *et al.* Наряду с расширенным пониманием знания и методами познания, возникают нормативные ограничения возможности высказывания, укорененные в реальности внутреннего.



Анна Пилипюк, Владимир Шипотильников «Антология советской домашней фотографии», 2017–2020. Из серии «Мой первый телек», найденная фотография. Предоставлено автором текста.

Эпистемический перспективизм и ситуативное знание обязывают говорящего быть заложником *genius loci* своего высказывания. Предметное содержание сказанного обрамлено «эссенцией» говорящего. Универсальность возможности рационального постижения мира смещается в пользу познания, обусловленного реальностью внутреннего. Максимизация значения аффектов внутреннего вписывает искусство, работающее с реальностью экспансии различий внутреннего, во всеобщую экономику переживаний и капитализированных чувств.

Расположенные на временной оси прошлого и настоящего, следующие типы искусства вовлечены в реальность истории и реальность настоящего как общественного собрания или форума.

Искусство историографического поворота или новой архивности участвует в борьбе памяти и забвения, реальной истории и исторической политики. «С квази-романтической идеей предполагаемой исторической дали (или ее темноты), столь важной для исследовательского предприятия, они [художники историографического поворота — А.П.] погружаются в архивы и разнообразные исторические коллекции (здесь появляется магическая формула “художественное исследование”), окунаясь в бездонную темноту дальних закоулков истории», — пишет Дитер Рульстрате¹⁶.

Появление «на месте истории» художника «без знания и без веры, лишь с желанием вложить персты в раны»¹⁷, сигнализирует о попытке сопротивления рекурсивной современности. Если нет свидетельства цивилизации, которое одновременно не являлось бы документом варварства, на искусстве историографического поворота лежит приговор к дисъюнктивной вовлеченности в конфликты государственной исторической политики и противоречия мемориальной культуры.

«Союз искусства и археологии является компенсацией одного трагического изъяна, который явно калечит предполагаемые критические высказывания и влияние текущего “историографического поворота” в искусстве: его неспособность ухватить или даже посмотреть на настоящее, и тем более *раскопать будущее*», — заключает Рульстрате¹⁸. Подобно художественным практикам, определение ко-



Анна Пилипюк, Владимир Шипотильников «Антология советской домашней фотографии», 2017–2020. Из серии «Мой первый телеик», найденная фотография. Предоставлено автором текста.

торых происходит в надежде на воображаемый горизонт будущего как самоисполняющегося пророчества, искусству архивного поворота не чуждо историческое воображение, проявленное в выставочном равноправии исторической фантастики и исторически строгих работ. Идея обнаружить революционный потенциал настоящего в исторической темноте может оказаться антиномией. Ведь обремененное мессианской идеей историографическое искусство, извлекая символическую прибавочную стоимость найденных на раскопках предметов, время от времени рискует выйти из исторической темноты неразличимым с черной археологией.

Искусство форума вовлечено в организацию реальности общественной жизни. Превосходя поле современного искусства, оно существует в форме гражданской активности, нацеленной на апроприацию системных задач государственного аппарата. Цель форума — создание пространства коллективного рассмотрения вопросов, традиционно попадающих в сферу компетенций государственных институций, таких как система судопроизводства или международная политика. Ценностный ориентир ангажированного искусства — быть общественно полезным, способствовать консолидации групп в атомизированном обществе. От краткосрочной организации малых сообществ в игре, совместных трапез или групповых пер-

формативных практик, как внутри, так и вне институций культуры, до публичной презентации результатов исследований, искусство форума вовлечено в создание временных общественных ассамблеяж.

Например, деятельность группы Forensic Architecture (Судебная архитектура) — это междисциплинарный союз архитектурной теории, звуковой аналитики, фотографии, журналистских расследований, правозащитной деятельности и спекулятивного дизайна, позволяющий оспорить государственную монополию на обеспечение судебной доказательной базы, открыть новые формы добычи и презентации свидетельств. «Криминалистическая экспертиза (forensics) состоит из *полевой работы* и *работы форума*. Она не только о науке как инструменте расследования — *поле*, — но также и о науке как средстве убеждения — *форуме*», — объясняет Эяль Вайцман специфику расследования как доказательства¹⁹.

Временные парламентские ассамблеи для государств без государства, автономистских групп и непризнанных организаций в ходе «Нового мирового саммита»²⁰ — попытка создания среды, объединяющей активистские силы вопреки и вне оформленного путем официальной процедуры множества международных собраний. Стал пишет о необходимости искусства как прогрессивной контр-пропаганды: «нам нужны инфраструктуры и нарративы, которые мобилизуют воображение, чтобы построить другой мир. Чтобы достичь этого, нам станет нужна эмансипационная пропаганда и эмансипационное пропагандистское искусство»²¹.

Искусство форума присваивает сферы реального, традиционно свойственные гражданскому обществу или подчиненные государственному аппарату и его геополитической системе. Форум намерен превзойти автореферентность художественной среды, выйдя в мир, быть полезным для пересборки общества.

III. Типичный реализм

Итак, различные комбинации проблем, представленных системе координат внутреннее-внешнее, прошлое-настоящее, являются сюжетообразующими в производстве актуаль-

ного искусства. Участвуя в борьбе претендентов на обладание наибольшим освободительным потенциалом, они расходятся кругами по воде безосновного мира необарокко. Обозначив карту подходов к реальному, укажем на возможность актуализации реализма как проблемы представления общего и типичного. Вопреки гегемонии конструктивизма и философии различия, типичный реализм заявляет свое *credo quia absurdum est*, предлагая вернуть в искусство возможность познания и представления целого, общего как конкретного и действительного.

Аксиоматика реализма закрепляет за произведением искусства способность адекватного изображения мира. Начала материалистической эстетики и теории отражения, служившие основой оправдания реализма у Дьердя Лукача и Михаила Лифшица, в ситуации безальтернативности однополярного мира не сопровождаются общественным построением коммунистического идеала, оказываясь в подвешенном состоянии. Держа на виду эту апорию реализма, восстановим существенные моменты для реалистического искусства, чтобы посмотреть, может ли реализм быть возведен в ранг принципа для актуальной художественной ситуации.

Началом ответственного художественного производства и сопротивления субстантивации перспективы может стать утверждение сознательности художественного сознания. Лифшиц пишет о решительной разнице между редукцией художественного сознания к фактической данности, «функции, инструменту, прямой или обратной связи, информации, продукту жизнедеятельности субъекта, слепому выражению ее, знаку, жесту, приему» и понимании его «именно как сознание в смысле сознательности, вменяемости и ответственности перед судом абсолютной истины»²². Такова установка реализма в познании.

Аффирмация, которую должен совершить приспособленный к условиям современности реализм, — утверждение реальности общего, типичного, выражение общественной правды. Бертольд Брехт пишет, что «художники-реалисты подчеркивают существенное, "земное", в высоком смысле типическое (исторически значительное)»²³. «Правда искусства есть правда *изображения жизни*», —

утверждает Лифшиц²⁴. Материалистическая эстетика настаивает на понимании общего как общественной правды, имея дело с диалектикой сущности и явления, общего и частного. Реалистическое изображение общего конкретно осуществляется на уровне художественной необходимости. «Чтобы привести случайное к правильной взаимосвязи с необходимостью, необходимость должна уместиться внутри самой случайности и действовать извне ее деталей. Деталь должна заранее быть подобрана и установлена в действительной внутренней связи с целым», — пишет Лукач²⁵. Итак, сознательность сознания, общественная правда, необходимость в соотношении целого и части — целевые причины реализма как принципа в искусстве.

Практические варианты решения апории реализма, от которых способен оттолкнуться новейший реализм, можно обнаружить, на-

пример, в работах Аллана Секулы. Его вариант реализма — переосмысление документальной фотографии как критического предметного искусства (critical representational art). «Я говорю о репрезентативном искусстве — искусстве, которое отсылает к чему-то за пределами себя самого. Форма и манера — не самоцель»²⁶, — говорит Секула. Новая документальность возникает в процессе осознания социального контекста производства изображений и должна подвешивать существующий порядок власти. Такая документалистика осознает то, что фотография оперирует в разных культурных полях, не сводимых к музейным стенам. Эта новая документальность призвана показывать общественную правду: «по-настоящему критическая социальная документалистика должна формулировать, что есть преступление, что — суд, что — система правосудия и ее официальные



Анна Пилипюк, Владимир Шипотильников «Антология советской домашней фотографии», 2017–2020. Из серии «Автобусы», найденная фотография. Предоставлено автором текста.



Анна Пилипюк, Владимир Шипотильников «Антология советской домашней фотографии», 2017–2020. Из серии «Автобусы», найденная фотография. Предоставлено автором текста.

мифы. Художники, работающие над такой задачей, могут продуцировать театрализованные и откровенно надуманные изображения, а могут и не продуцировать, могут предъявлять тексты, читающиеся как художественная литература, а могут и нет. Социальная правда — нечто иное, чем просто убедительный стиль»²⁷, — пишет Секула.

Образцово отвечают реалистической задаче и работы Ольги Чернышевой. Серии акварелей с торговыми палатками или фотографические серии с шапками, с охранниками показывают конкретность мирской истины, схваченной в произведениях. Истина проявляется, когда удается «найти соответствие внешне грубых и несправедливых с очевидной, т.е. привычной, точки зрения событий с теплым и благодатным мировым подшерстком. Соотнести очевидность с невидимым», — замечает Чернышева²⁸. В таких произведениях правда искусства есть правда изображения жизни. Как пишет Лифшиц, «это съемка, и притом замедленная или даже неподвижная, тех образ-

ных форм, в которых совершаются все события мира»²⁹.

Таким образом, сегодня назрела «революционная ситуация» для актуализации идеи реализма как типичного реализма, как проблемы репрезентации общего. Изобразить, а не вообразить *sensus communis* — справиться с усталостью от безосновного мира необарокко. Вместо дизъюнктивных ходов, предложенных современниками типичного реализма в утверждении исторически реального и конструктивизма, вовлеченного в производство общественного, пора зафиксировать уже наличное общее и типичное, простое и отчетливое, узнаваемое, имеющее объединяющий, конъюнктивный потенциал. Вместо вопроса способности искусства вообразить другое будущее стоит обратиться к его миметической способности, наглядно доказать возможность общего. Иначе прав черт из «Доктора Фаустуса», говоря композитору Лёвкерюну: «Твое, друг мой, почтительное отношение к объективному, к так называемой правде, и наплеватель-

ское к субъективному, к чистому переживанию, — это, право же, мещанская тенденция, которую нужно преодолеть. Ты меня видишь, стало быть, я для тебя существую. Какая разница, существую ли я на самом деле? Разве действительно не то, что воздействует, разве правда — это не переживание, не чувство? То, что тебя возвышает, что увеличивает твое чувство силы, могущества, власти — это, черт побери, правда, будь она хоть трижды ложью с добродетельной точки зрения. Я хочу сказать, что умножающая силы неправда без труда потягается с любой бесполезно добродетельной правдой»³⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ *Staal J. Propaganda (Art) Struggle // e-flux journal #94 (October 2018).*
- ² *Энгельс Ф. Письмо Маргарет Гаркнесс, начало апреля 1888 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Издательство политической литературы, 1965. Том 37. С. 35.*
- ³ *Делез Ж. Платон и симулякр // Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. С. 341.*
- ⁴ *Делез Ж. Складка, Лейбниц и барокко. М.: Издательство «Логос», 1997. С. 143.*
- ⁵ *Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 234.*
- ⁶ Там же. С. 252.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же. С. 253.
- ⁹ Там же. С. 235.
- ¹⁰ *Серкова Н. Песня первой любви: искусство против смыслов // «Художественный журнал» № 107, (2018). С. 140–149.*
- ¹¹ *См. Foster H. Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge: The MIT Press, 1996. P. 130.*
- ¹² *Davis H. Art in the Anthropocene // Posthuman Glossary. Edited by Rosi Braidotti R., Maria Hlavajova M. London: Bloomsbury Academic, 2018. P. 65.*
- ¹³ *Staal J. Climate Propagandas // e-flux journal #108 (April 2020).*
- ¹⁴ *Haraway D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective // Feminist Studies. Vol. 14 #3 (Autumn, 1988). P. 578.*
- ¹⁵ *См. Фейерабенд П. Против метода. Очерк анархистской теории познания // Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М., 1986. С. 125–467.*
- ¹⁶ *Roelstraete D. The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art // e-flux journal #04, (March 2009).*
- ¹⁷ *Кадан Н. На месте истории // «Художественный журнал» № 104 (2018). С. 156–161.*
- ¹⁸ *Roelstraete D. The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art.*
- ¹⁹ *Weizman E. Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums // continent. #4.4 (2015). P. 83.*
- ²⁰ *См. Стал Й. Искусство безгосударственного государства // «Художественный журнал» № 106 (2018). С. 110–117.*
- ²¹ *Staal J. Propaganda (Art) Struggle.*
- ²² *Лифшиц М. К спорам о реализме // Лифшиц М. Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. С. 505.*
- ²³ *Брехт Б. О социалистическом реализме // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. М.: Искусство, 1965. Т. 5/1. С. 194.*
- ²⁴ *Лифшиц М. К спорам о реализме. С. 527.*
- ²⁵ *Lukács G. Kunst und objektive Wahrheit // Lukács G. Werke. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1971. Band 4. Probleme des Realismus I. P. 624–625.*
- ²⁶ *Секула А. Демонтаж модернизма, переосмысление документалистики // «Художественный журнал» № 114 (2020). С. 56.*
- ²⁷ Там же. С. 58.
- ²⁸ *Чернышева О. Этика без рецепта // «Художественный журнал» № 57 (2005).*
- ²⁹ *Лифшиц М. К спорам о реализме.*
- ³⁰ *Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом // Манн Т. Собрание сочинений. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Том пятый. С. 316.*

Анна Пилипюк

Родилась в Севастополе в 1993 году.
Историк философии, художник
(работает совместно с Владимиром Шипотильниковым).
Живет в Киеве.



...Вы в магазине сначала цены посмотрите... этим-то сносу нет...
...You are in the store first look at prices... these will not wear out...

Елена и Виктор Воробьевы «Базар», 1990–2006. Деталь инсталляции. Цветная печать, найденные объекты. Фото с выставки «Места: одно за другим», Москва, 2018. Предоставлено автором текста.

Андрей Фоменко

Занимательный модернизм*

Вряд ли в языке описания актуального художественного процесса найдется слово более популярное, чем «исследование». Фактически этот термин, повторяемый как критиками, так и художниками в комментариях к собственным работам, превратился в синоним слова «искусство», заменив в этой роли такие понятия, как идеалистическое «творчество» или материалистическое «художественное производство». Складывается впечатление, что гносеологический скепсис, отличавший искусство модернизма, окончательно преодолен: искусство наших дней с лихвой вернуло себе уверенность в собственной способности познавать и описывать реальность, используя методы социальных наук и попутно делая эту реальность если не «лучше», то хотя бы «веселее». В наши дни риторика, приписывающая искусству дескриптивные функции, в тех или иных пропорциях комбинируется с риторикой жизнестроительной, неоутопической, прямо или косвенно апеллирующей к традиции авангарда 1920-х годов и идее преодоления автономии искусства.

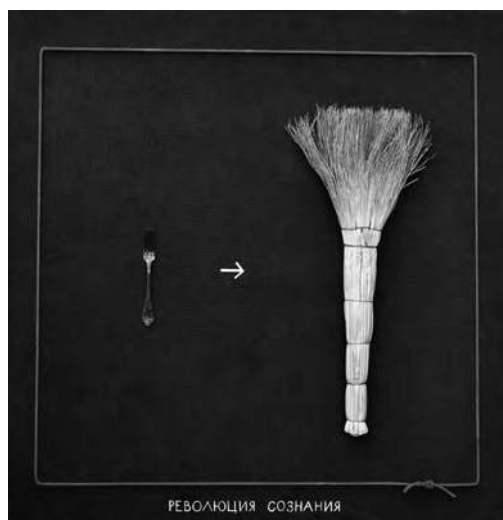
В связи с этим произведение искусства зачастую понимается сегодня как презентация результатов исследовательского проекта, где форма вторична и по большому счету случайна, а все внимание сосредоточено на содержании. Способы такой презентации могут быть разными (и даже желательно, чтобы они были разными, дабы не акцентировать определенный медиум и не быть заподозренным в «формализме»; современное искусство в буквальном смысле

лавирует «между медиумами», как описывал это состояние Майкл Фрид). И одним из наиболее популярных является фотография, используемая в «неспецифической», нейтральной форме документа или квазидокумента.

При первом приближении работы современных казахстанских художников Елены и Виктора Воробьевых кажутся подходящей иллюстрацией к такому пониманию. Начать с того, что в большинстве своих проектов они используют как раз фотографический медиум. И хотя в ряде случаев либо само изображение, либо (чаще) предмет съемки подвергаются специальным манипуляциям, все равно фотография сохраняет статус документального, достоверного свидетельства, информирующего нас о фактах, имевших место в самой реальности, — пусть даже эти факты частично инсценированы художниками.

Соответственно, искусство Воробьевых можно назвать «визуальным исследованием» современного Казахстана и, шире, всех бывших советских республик — отражением социальных, политических и экономических процессов, происходивших в этом регионе, включая распад Советского Союза («Забор», 2004–2012), переход к рыночной экономике («Базар», 1990-е–2006), формирование имиджа независимого Казахстана («Казахстан. Голубой период», 2002–2005), установление авторитарного режима («Мини-пропаганда», 2012) и призраки новых политических потрясений («Оранжевая эволюция», 2008; «Винтаж», 2018). Во всех этих

* Настоящий текст представляет собой расширенный вариант статьи, опубликованной в каталоге выставки Елены и Виктора Воробьевых «Художник спит». См.: Елена и Виктор Воробьевы: Художник спит / Каталог выставки в Музее искусств им. А. Кастеева, Алматы; куратор Виктор Мизиано. — Алматы: Aspan Gallery, 2015. С. 21–27.



Елена и Виктор Воробьевы «Революция сознания» (из серии «Эволюция — революция», 1995. Сменная техника. Предоставлено автором текста.

проектах регистрируются как изменения во внешнем облике общественной среды, так и то неизменное, что определяется, скажем, характером ландшафта (в работах «Один из способов выравнивания горизонта» и «Реориентация», обе — 2010) — в полном согласии с классическим представлением о документальной сущности фотографии. Подводя предварительный итог деятельности дуэта, Елена Воробьева пишет: «Смена политических систем всегда влечет за собой изменения в культурной политике государства, соответственно, изменяется визуальный ландшафт социума. Все наши работы последних лет — это своеобразные исследования этой визуальной поверхности»¹.

Эта самохарактеристика вроде бы соответствует современной версии реализма — искусства социально-политической «симптоматики», документации событий, относящихся к «объективной» реальности общественной жизни, — и созвучна тому повороту в сторону «жизни» (часто под лозунгом «вовлеченности»), прочь от модернистской авторефлексии, который произошел в современном искусстве уже достаточно давно. Однако мне такая фактографическая

интерпретация этих работ кажется как минимум неполной, а ключевым термином в процитированных выше словах Елены Воробьевой представляется «визуальная поверхность». Хотя слово «поверхность» использовано тут в переносном смысле — как обозначение неопределенно широкой совокупности фактов, являющихся взору наблюдателя и противопоставленных «глубине» детерминирующих эту «очевидность» экономических, политических, психологических и прочих причин (знаковая поверхность vs глубина значения), — сдается мне, что и буквальный смысл этого понятия в данном случае тоже немаловажен. Я имею в виду поверхность картины, поверхность медиальную — ту самую, которую тематизировали в своих произведениях классики модернизма, о которой писал Клемент Гринберг (ныне объявленный догматиком) и другие теоретики модернизма.

В более широком смысле работы Воробьевых, будучи путеводителем по визуальному миру постсоветского Казахстана, с таким же успехом могут рассматриваться как путеводитель по парадигмам модернистского искусства — от абстрактного экспрессионизма («Забор») и монохромной живописи («Казахстан. Голубой период») до минимализма («Базар») и концептуализма («Внеклассное чтение», 2000; «Реориентация»; «Алфавит», 2017). Важной особенностью этих реминисценций классической модернистской проблематики — проблематики «искусства как искусства» (по выражению Эда Рейнхардта, одного из наиболее последовательных представителей позднего модернизма, всеми силами противостоявшего любым формам утилизации абстрактной живописи) и медиальной авторефлексии — служит то, что в версии Воробьевых она приобретает юмористическую окраску. Согласно известному афоризму Маркса, то, что однажды случилось как драма, повторяется как фарс, а лучше сказать — как легкая комедия, остроумная, с неожиданными поворотами сюжета и массой занимательных подробностей, что, однако, не мешает ей раз за разом ставить под вопрос претензии современного искусства на познание и изменение реальности.

Образцово-показательным примером этого юмористического модернизма является акция Воробьевых «Зимний сублимирующий объект» (2003), зафиксированная в серии из пятнадцати фотографий. В ней художники вскипятили ледяной чайник — то есть кусок льда в форме чайника, — который при этом, разумеется, растаял. Можно усмотреть в этой работе остроумную иллюстрацию к знаменитой формуле Маршалла Маклюэна «The medium is the message» (наверное, побившей все рекорды цитируемости в гуманитарной области) — вернее, к ее строго модернистской интерпретации, гласящей, что основным содержанием сообщения является средство или носитель этого сообщения. В данном случае медиум, или форма (чайник), и месседж, или содержание (вода), действительно совпадают, причем (опять же в строгом соответствии со сверхзадачей модернизма: «изобразить Ничто, то есть само бытие, очищенное от всех его качеств»²⁾) результат коммуникации нулевой. Значение испаряется вместе с чайником. Перед нами как бы аллегория аллегории (в модернистском, автореферентном, значении слова «аллегория»). В этом удвоении — юмор работы: история про медиум и месседж, про форму и содержание, про Великое Ничто модернизма рассказана своим языком — языком повседневных вещей и дел.

При желании можно увидеть здесь пародию на модернистскую идею автономии эстетического опыта и медиум-специфичности. Однако стоит обратить внимание, что, будучи инсценирован в неспецифической, бытовой среде, с привлечением подручных материалов, этот опыт оказывается вполне успешным. Напротив, альтернативные модели, наделяющие искусство либо познавательной, либо утилитарной ценностью, подвергаются откровенному осмеянию, что особенно заметно в некоторых ранних работах Воробьевых.

Так, в проекте «Эволюция — революция» (1995) прочитывается насмешка над попытками искусства информировать нас о реальных, объективных процессах и связях. Работа представляет собой серию стендов, каждый из которых включает не-

сколько однотипных предметов, например маленькую и большую вилки, инструмент для рыхления почвы, вилы («Эволюция роста») или вилку и веник («Революция сознания»). Соединяющие предметы стрелки указывают направление эволюционного или революционного развития, заявленного в подписях. Таким образом, дискретные объекты выстраиваются в ряд, призванный иллюстрировать генетическую зависимость, где вилка, к примеру, является прародителем веника. Основной формальной процедурой, обеспечивающей этот порядок, служит изоляция каждой группы объектов, подчеркнутая веревочной рамкой, буквально огораживающей прикрепленные к стенду предметы. Роль этой веревки двойственна: будучи одним из элементов ассамбляжа (наряду с вилкой, веником и т. д.), она в то же время играет роль рамы, отделяющей пространство картины от окружающей среды и наделяющей элементы внутри этого пространства статусом означающих. Другими словами, это внутренняя авторефлексивная рама вроде тех, что можно найти в ряде произведений модернистской живописи (в коллажах Пабло Пикассо и Жоржа Брака, «окнах» Анри Матисса и Хуана Гриса и т. д.). И хотя все эти элементы картины-ассамбляжа, равно как и поле, которому они принадлежат, имеют пространственную природу, приписанное им означаемое носит характер нарратива, разворачивающегося во времени и претендующего на объяснение мира за очерченными веревочной рамкой пределами картины, выступающей в качестве наглядного пособия. Заведомая несостоятельность такого объяснения возвращает нас к пространственным и формальным категориям — внешнему сходству и различию, размещению, обрамлению, — которые, собственно, и составляют подлинную реальность произведения и в то же время обладают способностью порождать временные, нарративные фантомы.

Если «Эволюция — революция» служит примером своего рода шутильной гносеологической критики, мишенью которой оказывается претензия искусства на познание реальности, то в проекте «Мутирующий объект любви» (1998) внимание Воробьевых

смещается на жизнестроительные амбиции искусства, пытающегося преодолеть свою изоляцию от жизненной практики и стать полезным для общества или предложить некие альтернативные модели социального взаимодействия и обмена (в работе прочитывается намек на одну из последних на тот момент реинкарнаций жизнестроительного импульса, принявшего форму «съедобного искусства» в таких знаковых проектах начала девяностых годов, как инсталляция с кучей конфет Феликса Гонсалес-Торреса «Без названия (США сегодня)» (1990) и перформанс Рикрита Тиравани, готовившего карри в нью-йоркской галерее «303» (1992)³). Этот синтез искусства и жизни, идеального и материального, знака и референта получает у Воробьевых буквальное воплощение. Суть их работы состоит в проекте создания некоего синтетического объекта-прототипа, объединяющего психологическую потребность в любви (ее воплощением служит собака) с физиологической потребностью в пище и рассчитанного на массовое производство, в чем можно усмотреть намек на истоки жизнестроения в искусстве исторического авангарда с его идеей растворения искусства в производстве. «Производство объектов любви (собачек) и производство продуктов питания (рыбы) должны будут слиться в одну технологическую линию, выдавая конечный продукт в виде неких мутантов, пригодных как для одной, так и для другой цели», — пишет Елена Воробьева в сопроводительном тексте⁴. В реальном воплощении этот «мутант» оказывается разорванной пополам фотографией таксы, средняя часть туловища которой замещена настоящими кусками порезанной копченой рыбы. Таким образом, «мутация» затрагивает не только человеческие потребности, но и статус изобразительного знака. Картина превращается в обеденный стол, а изображение объединяется с референтом — правда, не своим, а чужим (рыба вместо собаки). В итоге «синтез» оборачивается безумным, шизофреническим коллажем в духе «изысканного труп» («встречей зонтика и швейной машинки на анатомическом столике»), опять же построенным по принципу внешнего по-

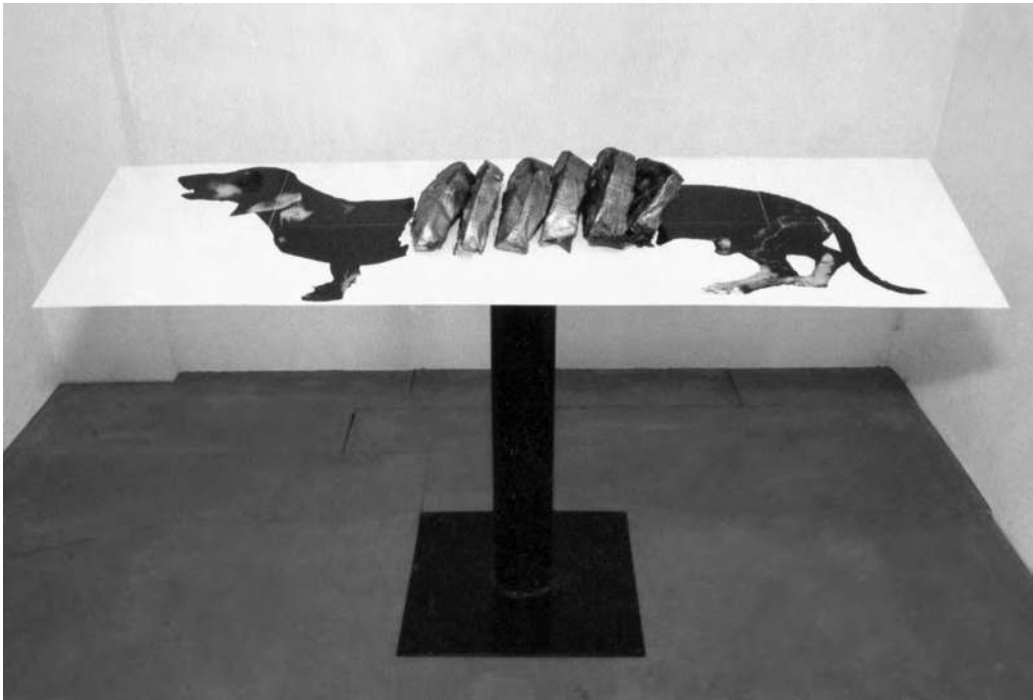
добия и состоящим из дискретных, неспособных срастись элементов, а попытка объединить искусство и жизнь, знак и референт приводит к комическому эффекту (в процессе экспонирования работы зрители съедали ее «вещественную» часть, обнажая тем самым разрыв, авторефлексивную пустоту в самом центре конструкции).

Погружение модернистской проблематики в быт, совмещение абстракции с бытописанием становится со временем отличительной чертой искусства Воробьевых. Среди более поздних его образцов — «Один из способов выравнивания горизонта»: десять крупноформатных, но не равных по размеру фотографий, демонстрирующих панораму степи с удаляющейся отарой овец и пастухом на лошади. Основная тонкость этой работы — в способе экспонирования: фотографии расположены таким образом, чтобы соблюсти единую линию горизонта, как бы пронизывающую все десять фотокартин (вдобавок к этому размеры фотографий варьируются в приблизительном соответствии со степенью удаления от объекта, то есть как бы отступают от зрителя вместе с пейзажем). Эта линия оказывается своего рода осью, на которую фотографии нанизаны независимо от того, насколько велика доля земли и неба на каждой из них. В результате работы развешаны с нарушением естественной логики — одни выше, а другие ниже, — и внимание зрителя парадоксальным образом смещается на внешнюю форму фотокартины как прямоугольного плоского объекта, соотносенного с другими такими же объектами. Парадокс состоит в том, что целью этих манипуляций является как будто поддержание целостности репрезентации — не только в рамках одной, отдельно взятой картины, но и во всей их совокупности, — ради точного соблюдения перспективного кода, где линия горизонта выступает как некий универсальный ориентир, основа основ. Необходимость акцентировать ее тем более настоятельна, что в данной ситуации, то есть в казахской степи, ориентироваться больше не на что: ни тебе линий глубины, ни точки схода. Стоит овцам уйти из поля зрения, и останется одна только линия горизонта,

что почти и происходит в последних фотографиях серии, символически изображающих утрату предметности (работа может быть прочитана как аллегория происхождения абстрактного искусства, кстати, не столь уж далекая от истины, если вспомнить ключевую роль, которую сыграл при этом жанр пейзажа). Но акцент на этой линии одновременно если не устраняет, то во всяком случае остраивает третье измерение миметической репрезентации, обнаруживая ее конвенциональную основу — чистую геометрию картины.

Что тут первично, а что вторично — концептуальная абстракция или феноменология пространства, — сказать невозможно. Выявляя автореферентную, дедуктивную логику модернистской картины, проступающую сквозь частный случай миметического изображения, Воробьевы одновременно дают точную, афористически лаконичную характеристику этого случая — среднеази-

атской степи. Последняя, в свою очередь, может пониматься как метафора универсальной и однородной поверхности экспозиционного поля современного искусства. Другой способ описания этой однородности предлагается в серии «Реориентация», где пейзаж размечен табличками, концептуалистская тавтологичность которых — «Высоко», «Низко», «Близко», «Далеко», «Слева», «Справа», «Горизонт» — вступает в резонанс с тавтологичной монотонностью пространства. В данном случае ирония концептуализма, мишенью которой были претензии модернистской живописи (в частности, геометрической абстракции) на автономию и чистую оптичность, меняет свою направленность. Воробьевы инсценируют попытку вернуть искусству способность репрезентировать пространство жизненного опыта (и, в конечном счете, социальную значимость), а это требует для начала удостоверить способность искусства описы-



Елена и Виктор Воробьевы «Мутирующий объект любви», 1998. Деталь инсталляции в Центре современного искусства Сороса, Алматы. Цветная печать, объект (копченая рыба). Предоставлено автором текста.



Елена и Виктор Воробьевы «Один из способов выравнивания горизонта», 2010. Цветная печать. Представлено автором текста.

вать трехмерное физическое пространство. Однако средство, используемое для этого, вызывает противоположный эффект: геометрические таблички с надписями возвращают нас к опыту картины как плоскости, ни одна из частей которой не находится ближе или дальше другой.

Авторефлексивный импульс закономерным образом приводит Воробьевых к исследованию собственного медиума, то есть фотографии, путем пересъемки уже имеющихся фотографических изображений, включенных в пейзаж. Эта стратегия берет начало в серии «Фотография на память» (2002), где художники фотографировали жителей нищей казахстанской глубинки на фоне панорам мегаполисов (но так, что где-нибудь сбоку непременно проглядывал фрагмент реального пейзажа), продолжается «Оранжевой эволюцией» и находит завершение в «Обратной стороне пейзажа» (2010). Как и в «Выравнивании горизонта», в этой работе использована форма сегментированной (трехчастной) фотопанорамы, изображающей предельно однообразный — в данном случае зимний — пейзаж, в глубине которого видна фигура идущего человека. Всего таких панорам пять и каждая дополнена еще одной, снятой с противоположной стороны и обнаруживающей, что человеческая фигура в действительности является плоским фоторельефом — вырезанной по контуру фотографией, поддерживаемой с изнанки деревянной конструкцией (наподобие популярного аттракциона — фотографий с изображениями знаменитостей, тоже предназначенных для перифотирования). На уровне сюжета натурализация приема подкреплена тем, что

снимки людей сделаны в городской среде, а затем перенесены в природный ландшафт. Таким образом, «Обратная сторона пейзажа» составляет своего рода пару к «Фотографиям на память»: там изображение включало фиктивный фон, здесь — фиктивную фигуру. Смысл подмены очевиден: фотографическое, реалистическое изображение не то, чем оно кажется; пытаясь уловить реальность, фотография улавливает самое себя, устремляясь в глубь (иллюзорного) пространства, встречается с имитирующей эту глубину плоскостью. Не столь очевиден, но не менее важен другой аспект проекта: обратная сторона фоторельефа служит автореферентным отражением самих представленных работ, визуализацией их скрытой изнанки, той самой «обратной стороны пейзажа», которая упомянута в названии и представляет собой абстрактную плоскость, удерживаемую в вертикальном положении несущей конструкцией. Эта конструкция есть не что иное, как символ институциональной — и одновременно материальной — инфраструктуры искусства, роль которой, однако, кардинальным образом изменена: призванная обеспечивать отличие эстетического объекта (фигуры) от окружающей повседневной среды (пейзажа), она выполняет здесь ровно противоположную функцию: вписывает фигуру в пейзаж. Эстетическое удовольствие, напоминают нам Воробьевы, двойственно по своей природе: оно рождается в игре иллюзии и ее разоблачения, во взаимодействии лицевой и обратной сторон, знака и его медиального носителя.

Если в рассмотренных выше работах за основу берется форма плоского изображе-

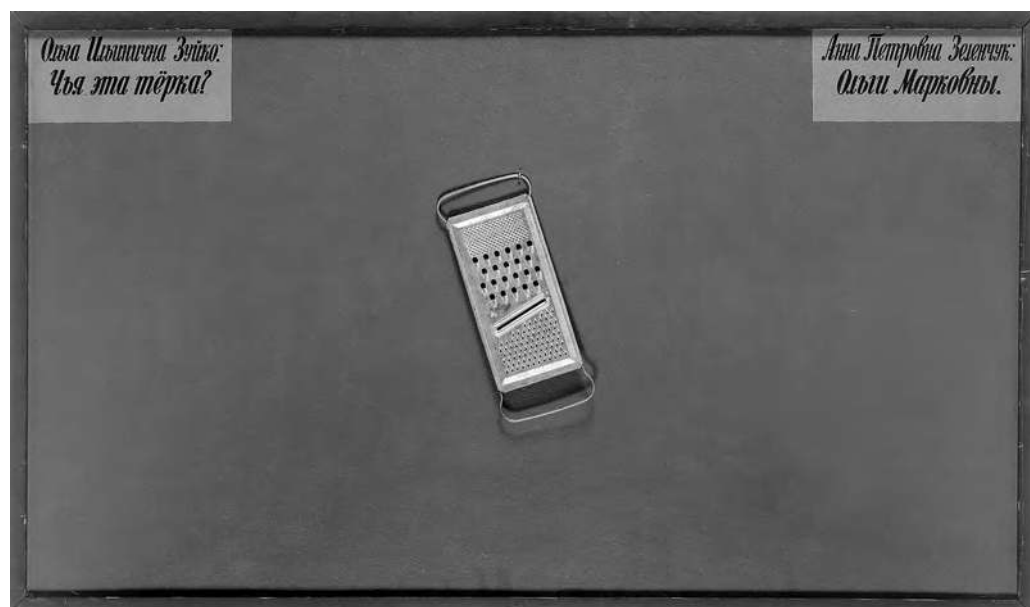


ния — (фото)картины, — то в инсталляции «Базар» Воробьевы обращаются скорее к модернистской скульптуре. Инсталляция представляет собой серию фотографий, сделанных на блошинных рынках. На каждой запечатлен чей-то прилавок или экспозиция — уникальный набор товаров-экспонатов, судя по всему, отражающий биографию автора-продавца, чей голос доносится до нас в виде короткого сопроводительного комментария. Одним словом, документальный реализм в действии. Словно в продолжение этой реалистической манеры сам способ экспонирования фотографий имитирует способ экспонирования сфотографированных вещей: снимки наклеены на очень низкие подиумы, превращаясь тем самым в подобие натюрмортов-обманок. И только отдельные объекты, купленные на этих развалах, немного возвышаются над общим горизонтальным уровнем (этим приемом «Базар» перекликается с «Мутирующим объектом любви»). Это своего рода вещдоки, удостоверяющие реалистичность изображения, которое стремится совпасть с изображенной реальностью: фотография подкреплена референтом, включенным в работу, так сказать, собственной персоной.

Напрашивается сравнение «Базара» с работами Ильи Кабакова позднесоветского (так называемого «жэковского») периода⁵ — прежде всего с его оргалитовыми стендами, в центре которых закреплен какой-нибудь предмет кухонной утвари (кружка, ковшик или терка), а в верхних углах приведены реплики невидимых, но названных по имени, отчеству и фамилии персонажей, предположительно обсуждающих этот предмет на коммунальной кухне: «Ольга Ильинична Зуйко: Чья это терка? — Анна Петровна Зеленчук: Ольги Марковны» («Чья это терка», 1982). В инсталляции Воробьевых имеются и найденные объекты

наподобие кабаковских, и текстовые комментарии оставшихся за кадром персонажей. На этом фоне четко вырисовываются различия между этими двумя проектами, принимающими характер неявной полемики.

Важная особенность стендов Кабакова — изоляция предмета, размещенного на нейтральном фоне, в отрыве от бытового контекста, о котором напоминают только реплики отсутствующих персонажей. Важно и то, что стенды имеют отчетливо картинный формат; они, собственно говоря, и представляют собой картины — с той разницей, что место изображения занимают реальный предмет в сочетании с текстом. Другими словами, работы этого цикла, будучи своего рода эпитафиями, современными эмблемами *vanitas*, одновременно могут быть истолкованы как аллегории музеификации. Вещи становятся произведениями искусства в результате их выделения, переноса в художественное пространство, в буквальном смысле *подвешивания* — то есть приостановки процесса практического использования, осуществляемого в пространстве, где преобладают горизонтальные планы утилитарных поверхностей — обеденных столов, кухонных плит и полок; причем ключевую роль в этом процессе играет вербальное, дискурсивное, идеологическое обрамление. Недаром в текстовых комментариях всегда ставится один и тот же вопрос о принадлежности этих вещей или, если угодно, об их атрибуции: вопрос «Чья это терка?» может быть с равным успехом понят и как «Кто владелец этой терки?», и как «Кто автор этой терки?». В некоторых случаях, вроде процитированного выше, этот автор оказывается известен, в других нет, и тогда дается ответ «Не знаю», что в целом сопоставимо с ситуацией посещения музея или художественной галереи, где мы сталкиваемся с произведе-



Илья Кабаков «Ольга Ильинична Зуйко: Чья эта терка?», 1982. Оргалит, масло, эмаль, объект (терка). Предоставлено автором текста.

ниями как известных, так и малоизвестных или вообще неизвестных — скажем, забытых — авторов. Но решение о сохранении этого предмета принимается независимо от степени успешности его атрибуции. Собственно, Кабаков и ставит под вопрос критерии селекции, согласно которым одни предметы считаются достойными музея, а другие — нет; одни сохраняются обществом, а другие обречены на исчезновение⁶. Предельно ясно эта мысль выражена в его инсталляции «Человек, который никогда ничего не выбрасывал» (1988), где инсценирована тотальная, «демократическая» музификация всего и вся.

В отличие от этого, Воробьевы стремятся показать именно общий, реальный контекст циркуляции вещей. Даже фактическое выделение одного из товаров с каждого прилавка отчасти включено в этот процесс (поскольку художники приобрели этот предмет, выступив в роли покупателей). Они, как уже было отмечено, имитируют утилитарную горизонтальность пространства блошиного рынка — пространства, где переме-

щаются товары, переходящие из рук в руки, и человеческие тела, переходящие с места на место. Текстовые комментарии продавцов представлены не в изолированных табличках, а в виде своего рода фрагментарной бегущей строки с многоточиями в начале и в конце каждой реплики, указывающими, опять же, на контекст, из которого они вырваны, но который незримо присутствует в пространстве инсталляции. И речь в этих комментариях идет вовсе не об авторизации вещей, а об их потребительских качествах («Очень хорошая ножовка. Советский металл»), стоимости («Берите больше — дешевле отдам»), происхождении («От разных животных: барсуков, белочек...») и различных сопутствующих, контекстуально обусловленных обстоятельствах. Наконец, перед нами вещи, чьи владельцы готовы расстаться с ними, передать другим пользователям, вернуть их в процесс обмена и эксплуатации, который в какой-то момент (при желании можно отождествить этот момент с советским социализмом) приостановился или замедлился, — словом, отказаться от

авторизации. В отличие от «человека, который никогда ничего не выбрасывал», невидимые персонажи Воробьевых именно *выбрасывают* свои вещи — но не в мусорную кучу, похожую на музей тем, что, попадая в нее, вещи тоже выпадают из процесса циркуляции (отсюда сближение этих двух пространств у Кабакова), а на продажу. Впрочем, можно предположить, что расхождение между этими двумя проектами скорее количественное, чем качественное; что Воробьевы стремятся превзойти Кабакова по части тотальности музеификации, сделав ее предметом не просто вещи или даже вещи заодно с их фиктивными авторами, а общий контекст обмена и потребления вещей, в котором участвуют анонимные продавцы и покупатели.

Как бы там ни было, в этой своей буквальности реализм «Базара» неожиданно обращается в собственную противоположность, оказываясь очередной цитатой из истории модернизма. На сей раз речь идет о десублимации скульптуры, сведении ее к горизонтальной поверхности, совпадающей с поверхностью земли и при этом часто включающей в себя некий интерактивный элемент (прием, опять же, предвосхищенный «Мутирующим объектом любви»), то есть возможность произвольной манипуляции художественным объектом. Эта парадигма блестяще описана Розалинд Краусс на примере горизонтальных скульптур Альберто Джакометти, по мнению Краусс, связанных с концепцией «низкого материализма» Жоржа Батая⁷. В этих работах традиционная вертикальность монумента, противостоящего силам распада, забвения, стирания различий, буквально опровергается, обрушивается на горизонталь земной поверхности. Вариации этой парадигмы мы найдем и в живописи — в картинах Джексона Поллока в технике дриппинга, «Отпечатке шины» Роберта Раушенберга (1953), «Танцевальных диаграммах» Энди Уорхола (1962) и др. Но самые характерные и подходящие к нашему случаю примеры дает минималистская и постминималистская скульптура, в частности работы Карла Андре, сделанные из силикатного кирпича или из металлических пластин (так называемые

«ковры»), или «Гексаграмма» Ричарда Серры (1970): эти «скульптуры», почти или совсем лишенные вертикального измерения и объема, лишь выделяют и размечают некое место в пространстве. Другим немаловажным аспектом этих и ряда других произведений неоавангарда служит энтропия. Это понятие, заимствованное из языка физики и означающее неизбежный распад любого структурного порядка, стремление мира к единообразию и безразличию, приобрело генеративное значение у Роберта Смитсона, усмотревшего, по словам Ива-Алена Буа, «в самой непреклонности этого процесса перспективу решительной критики человека и его амбиций»⁸, — включая амбиции искусства, вознамерившегося постичь или преобразовать окружающий мир. Многие художники конца 1960-х–1970-х годов в своих работах инициировали процесс распада этих самых работ, буквально бросая их на произвол судьбы, отдавая во власть стихий — природных, как Роберт Смитсон с его «Спиральной дамбой», или культурных, как Гордон Матта-Кларк с его распиленными домами, предназначенными под снос.

Воробьевы находят точный аналог этим модернистским стратегиям в повседневной жизни: ведь отличительной особенностью блошиного рынка является как раз его максимальная близость земле: для образования прилавка или витрины достаточно просто постелить кусок ткани или газеты, который очерчивает границы экспозиционного/торгового поля. И покупатели на блошином рынке ходят, глядя не перед собой, как в универсаме или в музее классического типа, а себе под ноги, постоянно рискуя при этом наступить на один из товаров/произведений. Оказываясь на блошином рынке, первым делом отмечаешь зыбкость грани, отделяющей прилавок от неприлавка, а товар от мусора, в который этот товар иной раз и превращается, не будучи востребован никем из покупателей, — наглядная иллюстрация закона энтропии.

Фактография в работах Воробьевых оказывается способом реактуализировать классические модели модернистского искусства — пусть и с оттенком иронии. Но

обратное тоже верно: модернизм здесь выступает как видоискатель, глядя в который, начинаешь по-новому видеть то, что и так видел много раз, но как-то не замечал. Так, энтропия в инсталляции «Базар» отсылает не только к определенной традиции модернистского искусства, но и к распаду СССР. И если ранние работы художников были пронизаны скепсисом в отношении способности искусства описывать мир, не говоря уже о способности прямо на него воздействовать (помимо приведенных в начале этой статьи примеров, можно также упомянуть проект «Прощание классики с народом» (1997–1999), где искусство в форме восковых слепков античной пластики в буквальном смысле возвращалось в быт, чтобы столь же буквально в нем растаять), то с начала 2000-х годов их позиция усложняется. Отсылая к опыту высокого модернизма и акцентируя его авторефлексивные аспекты, Воробьевы одновременно получают возможность реконтекстуализировать не только чисто феноменологический, но и социально-исторический опыт. Первым свидетельством этого сдвига была серия «Фотография на память», а одним из самых характерных его результатов является фотоинсталляция «Забор».

Материалом для этой работы послужили фотографии конкретной визуальной поверхности, а именно — ограды, сконструированной из жестяных щитов с наполовину осыпавшимися изображениями гербов советских республик — своего рода приватизированного железного занавеса, обнаруженного авторами на окраине Алма-Аты. Будучи емкой метафорой политических событий последних двух с половиной десятилетий, «Забор» параллельно соотносен с целым рядом событий истории модернизма, прежде всего с абстрактным экспрессионизмом и его энтропийной критикой в искусстве неоавангарда (от энкаустической живописи Джаспера Джонса с использованием реди-мейд-образов до «Окисленных картин» Энди Уорхола, пародирующих поллоковскую технику дриппинга). Причем Воробьевы усиливают одновременно оба уровня значения, фиксируя случайные и намеренные трансформации апроприирован-

ных знаков большой истории. Три крупноформатные фотографии демонстрируют три «состояния» герба: первый относительно целый, второй — разъеденный коррозией, а третий — покрашенный зеленой краской в попытке ее приостановить — попытке, судя по всему, довольно безуспешной, поскольку пятно ржавчины, приблизительно соответствующее границам герба, пробивается сквозь красочный слой⁹.

На первом уровне это прочитывается как три стадии памяти/забвения: символический порядок, воплощенный в государственном символе, деградирует до состояния бесформенного пятна, своего рода десимволизированного негатива, как кислота проедающего знаковую поверхность реальности; советский герб превращается в коллективный тест Роршаха, обнаруживающий вытесненный травматический опыт. Но вступая в резонанс с другим (формальным) комплексом значений, эти ассоциации наводят на мысль о *другом* опыте, относящемся уже к эстетической истории, — опыте модернизма, который так же предательски, так же тревожно и так же комично проступает сквозь ткань репрезентаций.

В этом контексте закономерна постановка вопроса о месте и роли художника в обществе, его позиции по отношению к жизни за пределами искусства. Воробьевы высказываются по этому вопросу в двух работах, разделенных двадцатилетним интервалом и при этом демонстрирующих развитие одного сюжета.

Первая работа, «Художник спит» (1996), представляет собой камерный вариант эстетики тотальной инсталляции в духе Кабакова: некое подобие мизансцены или декорации, воссоздающей место действия без самих действующих лиц. Снова, как и в случае «Базара», где перекличка с классиком московского концептуализма имеет гораздо более опосредованный характер, стоит обратить внимание на смысловые сдвиги, которыми она сопровождается. Наиболее близким аналогом «спящего художника» служит «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1985–1986) — первая работа Кабакова в этом в высшей степени театральном жанре. Напомню, что в ней воссоздан интерь-

ер жилой комнаты в коммунальной квартире, обитатель которой, предположительно художник — потому что «речь здесь, как и во всех других инсталляциях Кабакова, идет о художнике»¹⁰, — покинул ее с помощью самодельной катапульты, используя в качестве стартовой площадки собственную кровать; о факте полета можно догадаться по остаткам катапульты и большой дыре, зияющей в потолке. Стены комнаты оклеены советскими пропагандистскими плакатами и чертежами катапульты, связывающими этот проект с большой традицией советских социальных и эстетических утопий, как авангардных, в духе Татлина и конструктивистов, так и официозных, соцреалистических.

Воробьевы предлагают свою, мягкую версию этого драматического эскапистского сценария: у них художник мирно спит, завернувшись с головой в одеяло, на железной кровати под ковриком-гобеленом с изображением идиллической сцены — образчиком позднесоветского кича, знаком своего рода приватной, бытовой утопии, заместившим идеологические символы. «Спящий художник» выглядит абсолютно буднично, он не пытается продолжить — или оспорить — утопическую традицию и не помышляет ни о каких полетах в космос (а если и помышляет, то нам об этом ничего не известно). Но сказать, что он целиком и полностью принадлежит своему окружению, своему времени и своему месту, тоже нельзя. Иначе говоря, радикальное бегство из реальности — а исчезновение героя Кабакова является, как обычно, метафорой смерти, — сменяется временным отрешени-

ем, таким отсутствием в присутствии. Авторский комментарий к работе — своего рода манифест, включенный прямо в инсталляцию и, возможно, написанный самим этим безымянным художником, — не оставляет сомнений насчет его позиции, равно как и позиции самих Воробьевых. «Художник спит, — гласит он. — Будить его, трясти, призывать соответствовать времени — одно из бесполезнейших занятий. Тот же, кто вечно не дремлет, у кого всегда „ушки на макушке“, „нос по ветру“ и ремесло наготове, почему-то мало кого устраивает. Остается только ждать, когда эта спящая глыба зашевелится, протрет глаза и встанет как бы „по нужде“. Вот тогда не пропустите момента. Результатом его усилий может оказаться шедевр». Вместе с тем можно предположить, что под одеялом никого нет, что художник в действительности отлучился, замаскировав свое отсутствие с помощью свернутых тряпок, как в приключенческом фильме, и сейчас находится в каком-то другом месте. Так или иначе, он внеаходим, его лицо неразлично в его собственной работе, и эмблемой этого сокрытия служит одеяло — ключевой элемент инсталляции.

Это одеяло и стало главным героем нового проекта Воробьевых, в котором они попытались представить, что станет со «спящим художником», если он, проснувшись через пару десятков лет, решит — в духе времени — заявить о своей политической позиции и вольется в уличную акцию протеста. Название проекта, «Винтаж», обыгрывает сленговое значение этого слова: захват протестующих силами правопорядка (от глагола «вин-



Елена и Виктор Воробьевы «Забор», 2004–2012. Деталь инсталляции. Алюминий, цветная печать. Предоставлено автором текста.



Елена и Виктор Воробьевы. Из серии «Винтаж», 2018. Бумага, тушь, акрил, печать. Предоставлено автором текста.

тить»). В нем использованы найденные в сети фотографии подобных инцидентов; при этом Воробьевы как бы заворачивают фигуры людей, которых “винтят” полицейские, в розовое одеяло из первой версии своей инсталляции. С одной стороны, здесь очевидна злая (или горькая?) ирония насчет возможных последствий прямого участия художника в политических выступлениях и перспектив ангажированного искусства. С другой, как замечает Елена Воробьева, «никогда не знаешь, куда заведет тебя работа». «По мере того, как мы делали эту серию, постепенно иронический настрой стал превращаться в драматический, — поясняет она. — Образы стали приобретать почти „библейский“ характер. Художник под одеялом перевоплотился в „Христа под плащаницей“»¹¹.

Однако, как мне представляется, есть еще одна, третья, сторона, которая в каком-то смысле определяет две другие. Она за-

ключается в том, что розовое одеяло на монохромных принтах визуально превращается в плоское пятно; интегрированное в фотографическое изображение, оно одновременно выпадает из него как некая загадочная, в буквальном смысле неуловимая сущность, которая перемещается из одной работы в другую, меняя при этом свою форму и конкретное значение (употребление), но всякий раз ускользая от попыток ее за/привинтить. Это одеяло — не что иное, как плавающее означающее модернизма: «простая форма или, точнее, символ в чистом виде, способный принимать любое символическое содержание»¹². И если наука, проводя исследования, стремится зафиксировать этот «избыточный символический запас» или, как уточняет Леви-Стросс, хотя бы отчасти его «дисциплинировать», то искусство задействует его в чистом и неприрученном состоянии, без всякого прироста знания.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Воробьева Е. Визуальный ландшафт авторитарного периода (рукопись).

² Краусс Р. О Джексоне Поллоке — абстрактно // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. А. Матвеевой и др. М.: «Художественный журнал», 2003. С. 240.

³ Обе работы воспринимаются сегодня в контексте реляционной эстетики. Следует уточнить, что отсылки к этим проектам в работе Воробьевых носят ненамеренный характер: в момент создания этой работы ее авторы не имели ни малейшего понятия ни о Тиравании и Гонсалес-Торресе, ни о реляционной эстетике.

⁴ Воробьева Е. Мутирующий объект любви // Елена и Виктор Воробьевы: Художник спит / Каталог выставки в Музее искусств им. А. Кастеева, Алматы: Aspan Gallery, 2015. С. 74.

⁵ Приведу в этой связи фрагмент беседы Кабакова с Борисом Гройсом на тему мусора, где первый из собеседников говорит: «Часто можно видеть, как на базарах, на барахолках стоят люди и продают всякую дрянь — какие-нибудь железки. Тут всегда возникает вопрос: кто может заинтересоваться всем этим мусором? Кому это может быть нужно? ... Это какой-то совершенно иррациональный жест — выставить все это и затем ждать: а вдруг кто-то подойдет и заинтересуется». См.: Кабаков И.; Гройс Б. Диалоги (1990–1994). М.: Ad Marginem, 1999. С. 107.

⁶ Этот же вопрос постоянно ставится и в текстах самого известного комментатора работ Кабакова — Бориса Гройса, как в связи с Кабаковым (см. Гройс Б. Художник как куратор плохого искусства // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 311–316), так и в более широком контексте (см. Гройс Б. В потоке / Пер. А. Фоменко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 6–13).

⁷ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. С. 52–90.

⁸ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года / Пер. под ред. А. Фоменко и А. Шестакова. М.: Ad marginem, 2015. С. 550.

⁹ Этот зеленый монохром заслуживает отдельного внимания. Будучи, по словам Елены Воробьевой, «цветом ислама», он одновременно является цветом «природы», или, как выразился Казимир Малевич, «зеленого мира мяса и кости» (sic!), войну которому объявил русский авангард (см.: Малевич К. О новых системах в искусстве // Ма-

левич К. Собрание сочинений в пяти томах / Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. М.: Гилея, 1995. С. 157). В свете этой отсылки закрашивание советского герба зеленым выглядит как попытка стереть шрам истории, вернуться в рай чисто природного существования.

¹⁰ Гройс Б. Статьи об Илье Кабакове. М.: Ад маргинем, 2016. С. 98.

¹¹ Воробьева. Е.. Винтаж (рукопись).

¹² Леви-Стросс К. Предисловие к трудам Марселя Мосса // Мосс, Марсель. Социальные функции священного / Пер. И. Утехина. СПб.: Евразия, 2000. С. 432.

Андрей Фоменко

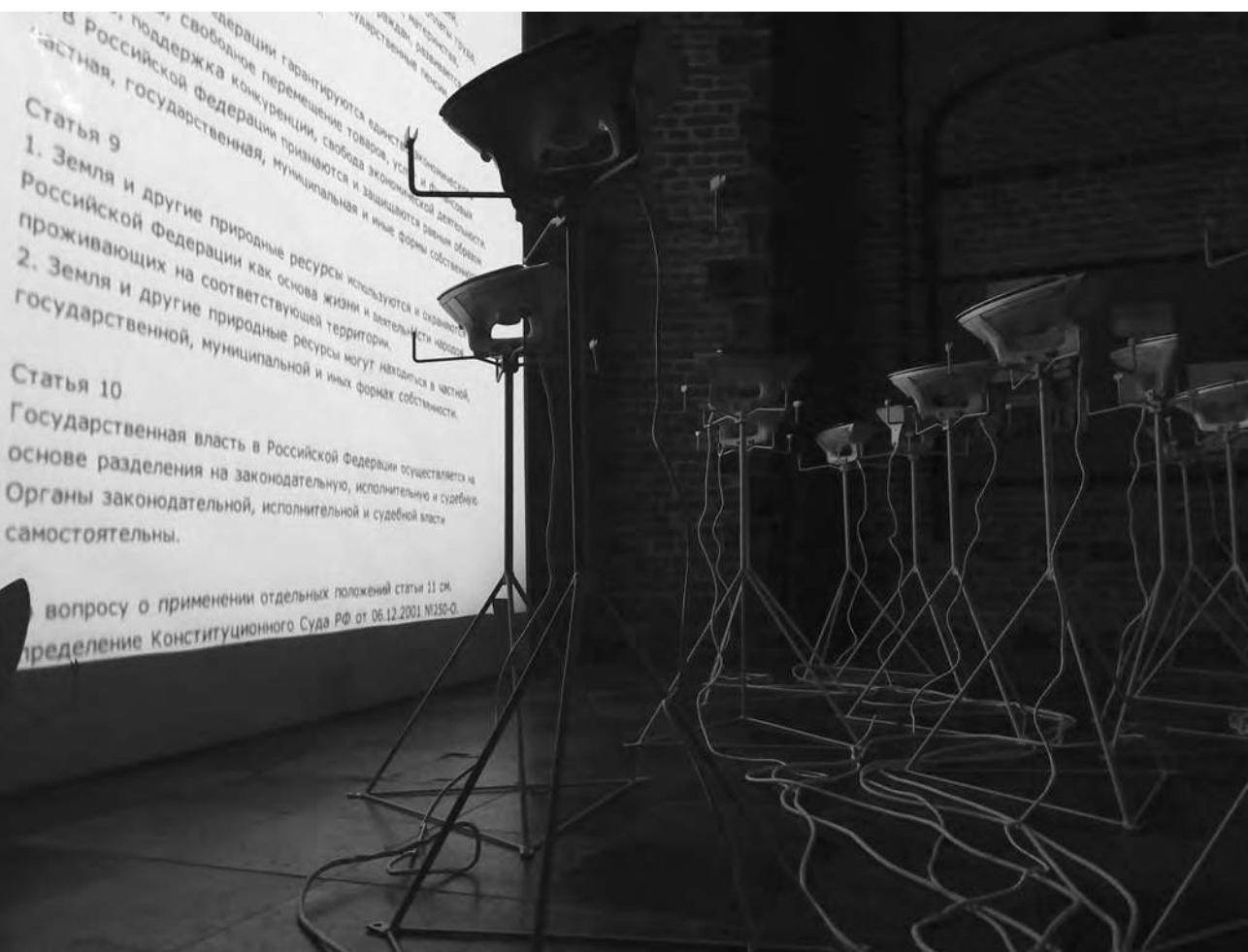
Родился в 1971 году в Сургуте.

Историк и критик современного искусства, переводчик, эссеист.

Автор книг «Архаисты, они же новаторы» (2007), «Монтаж, фактография, эпос» (2007), «Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства» (2011).

Преподает на факультете свободных искусств и наук СПбГУ.

Живет в Санкт-Петербурге.



«Куда бегут собаки» «Испарение Конституции Российской Федерации», 2018. Предоставлено автором текста.

Антонина Стебур

Реализм невозможного

*Если ты не владеешь
формальным языком —
танцуй, как умеешь,
не думай ни о чем.
Техно-поэзия
«Танцуй, как умеешь», 2016*

Один из самых известных лозунгов парижских событий 1968 года, который в силу своей парадоксальности приписывают Морису Бланшо: «Будьте реалистами — требуйте невозможного», построен на несовпадении посылы и следствия, утверждения и требования. Обыденное сознание, конструируемое через практику и частоту употребления тех или иных языковых конструкций, подсказывает, что обычно мы говорим «будьте реалистами», чтобы смириться с плохими новостями, снизить уровень своих ожиданий, позволить себе не выходить из зоны комфорта — одним словом, для оправдания консервативных действий или бездействия. В парижском лозунге все словно перевернуто с ног на голову: реализм соотнесен напрямую с требованиями невозможного.

Это противоречит определению реализма в искусствоведении, где он трактуется как направление, целью которого является изображение действительности, как она есть.

При таком понимании сам реализм выглядит одним из самых беспомощных и невнятных направлений в искусстве, из него как будто что-то изъяли. Определение реализма кажется каким-то неуверительным, неполным — слишком широким и чересчур узким одновременно.

Создается впечатление, что элементом, который был исключен из реалистического искусства, является политическая позиция. Однако в своих истоках реализм не был беззубым объективистским явлением — он был политически ангажирован. В 1855 году Гюстав Курбе

в знак протеста против Салона и его цензуры организует в Париже «Павильон реализма», где демонстрирует сорок своих работ. Тогда же появляется так называемый «Манифест реализма». Таким образом, Курбе совершает разрыв с системой художественных институций, а сама форма манифеста строится по принципу политического манифеста — лаконичного, острого заявления. Четко артикулированная политическая позиция была принципиальной для Гюстава Курбе и рассматривалась им как неотделимая от художественной практики. Он активно участвовал в политике времен Коммуны, организовал выставку в поддержку жен базирующихся французских рабочих на военных заводах. И именно эта политическая позиция была очень неудобной при включении художника-реалиста в большой канон истории искусства. Чтобы решить проблему, искусствоведение «пытается разорвать его на две части, отделив живописца от политика»¹. Политическая деятельность Курбе описывается как ложная, его представляя как невежественного провинциала, наивного человека, тем самым деполитизируя не только фигуру Курбе, но впоследствии и весь реализм. В результате последний лишается своего эмансипаторного потенциала, базисного политического основания и сводится к невнятной, неуверительной формуле отображения действительности как она есть.

Однако Гюстава Курбе, и более широко — реализм, необходимо рассматривать как феномен в искусстве, тем самым вернув ему политическое измерение. Как отмечает Линда Нохлин, показать «Курбе, для которого опыт Коммуны был главным, Курбе, политическая и художественная практики которого были неразделимы и представляли собой скорее две стороны одного и того же, чем противоположные тенденции»².

Возвращение политического измерения в деятельность Курбе позволяет реактуализировать и пересмотреть: что значит быть художником-реалистом сегодня?

В своем Манифесте Гюстав Курбе пишет: «Знать, чтобы делать — это было моей идеей. Быть в состоянии перевести обычаи, идеи, внешний вид моего времени в соответствие с моей собственной оценкой, быть не только художником, но и человеком, короче говоря, создавать живое искусство — такова моя цель»³. Из его манифеста, а также активной политической деятельности следует, что важнейшими составляющими деятельности Курбе являлось осознание себя ангажированным, эмоциональным, психологическим актором, а также выявления горизонта будущего. То есть не просто критическое осмысление существующей реальности, но и формирование возможных сценариев будущего.

В таком отношении, реализм оказывается не направлением в истории искусства, а художественной позицией, причем позицией неудобной и оттого опасной. Не «радость узнавания» является отличительной чертой реализма, а три важнейшие характеристики, которые и создают зону напряжения и делают его необходимым требованием в повестке современного искусства.

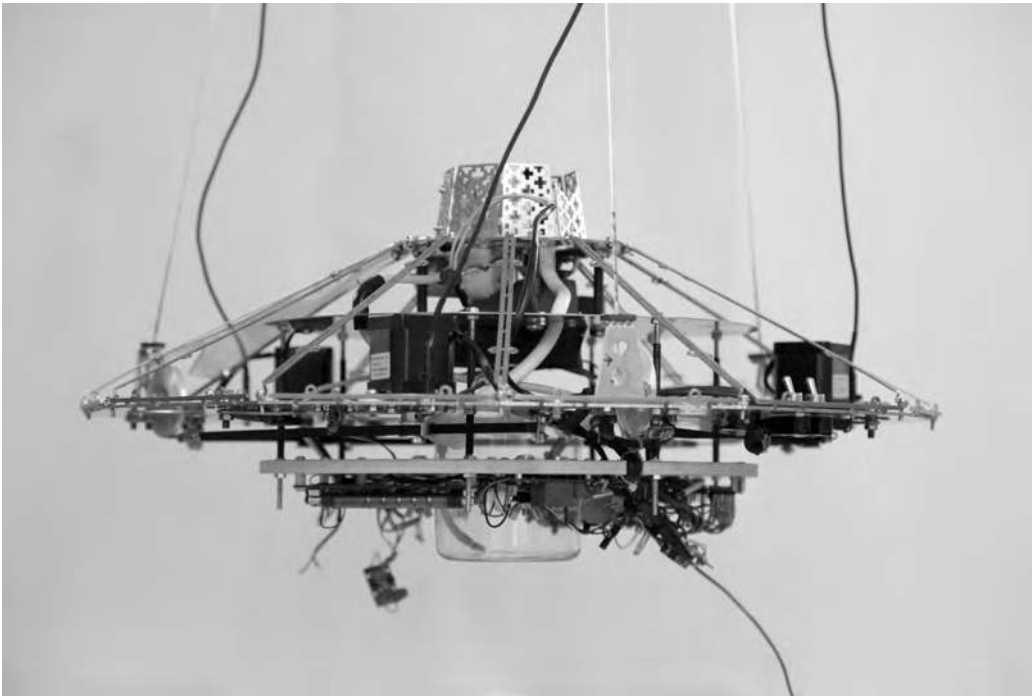
Первая характеристика — актуализация политического, сопряженная с социально-политической критикой существующей действительности. Именно это вырывает реализм из шаблонных искусствоведческих определений. Потому что реализм не имеет каких-то специфических стилистических и жанровых предпочтений, не имеет специфических медиумов существования. Реалистическими могут быть нематериальные объекты и жесты в искусстве, поскольку в основе любого нематериального феномена, тенденции или объекта лежат строго конкретные, материальные политэкономические отношения. В этом смысле интернет также материален, как и смартфон, который мы можем взять в руки, поскольку оба функционируют и играют свои роли в конкретной производственной драме. Именно политическая повестка делает из реализма не направление, но позицию — позицию художника по отношению к окружающей действительности.

Вторая характеристика — горизонт будущего. Искусство немислимо без силы воображения — способности художника воображать новые, несуществующие миры, тем самым вырываясь из существующих логик настоящего. Такое искусство, помноженное на политическую позицию, и создает тот самый эмансипаторный потенциал, который важен для реализма и выражен у Курбе фразой «знать, чтобы делать», то есть критиковать наличную действительность, задавая новые воображаемые модели будущего.

И наконец, третья характеристика, которая освобождает художника от статуса невовлеченного субъекта, — это аффективная сторона реализма. Как справедливо отмечает Борис Гройс в эссе «На пути к новому реализму»: «Реализм описывает реальность не “как она есть”, а то, как она психологически переживается художниками»⁴. Другими словами, именно это частное недовольство реальностью становится интенцией, заставляющей реалистического художника увидеть более широкий конфликт, который имеет конкретные политико-экономические основания. Что выражено в манифесте Курбе словами «быть не только художником, но и человеком»⁵, то есть признание своей уязвимости, ощущение себя неудачником.

Возвратимся к лозунгу 1968 года. Быть реалистом — значит психологически и политически осмыслять окружающую действительность, выдвигая требования невозможных, то есть с позиции здравого смысла не представимых моделей будущего. В такой перспективе лозунг звучит не парадоксально, а реалистично.

Три выше обозначенные характеристики, которые мы можем найти в самих истоках реализма и которые были изъяты из него в ходе работы большой исторической машины по созданию канона классического искусства, сегодня могут быть пересмотрены и реактуализированы в качестве понимания реализма как политической позиции. Как такая реалистическая программа работает в искусстве, можно посмотреть на примере трех художественных групп, коопераций, творческая деятельность которых на первый взгляд никаким образом не может быть рассмотрена как искусство реализма.



«Куда бегут собаки» «Робокадило», 2017. Предоставлено автором текста.

Куда бегут собаки

Реализм как позиция, и позиция, в первую очередь, политическая, прослеживается в работах екатеринбургской группы «Куда бегут собаки». Такие их работы, как «Испарение конституции Российской Федерации» и «Робокадило», имеют ярко выраженный политический посыл.

Инсталляция «Испарение конституции Российской Федерации», которая была впервые показана в рамках 4-й Уральской Индустриальной Биеннале, поднимает вопрос о конституции как реально действующем документе. Группа перевела текст конституции на язык азбуки Морзе. Точки и тире, то есть капли и паузы, падают с потолка на раскаленные утюги. Все это вызывает тревожное и одновременно фантасмагорическое ощущение. Художники в этой работе акцентируют внимание на кризисе политического в самых своих основаниях, ведь конституция де-юре является главным юридическим и политическим документом, однако де-факто представляет собой,

скорее, своеобразный джентльменский набор государства, нежели рабочий инструмент.

При этом сама инсталляция не столько предлагает вернуться к борьбе за конституцию, сколько ставит вопрос о новом политическом языке, который должен работать в нестабильной, пластичной реальности. В этой связи, на первый взгляд, абсолютно эпистемологические проблемы, такие, как сбор и анализ данных, прочитываются политически.

Зритель одновременно присутствует при испарении, уничтожении, исчезновении текста конституции и при переписывании документа через другие системы кодирования, в других реальностях. И в этом смысле технологическое измерение работы не дополнительный, декоративный элемент, не машина по производству аттракциона, а, в первую очередь, фиксация в едином высказывании признания кризиса политического и его критики, неуверенности и растерянности перед изменениями, а также создание потенциальных моделей будущего или их пунктирное очерчивание.

Очевидно, что сам проект порожден недовольством сегодняшней ситуацией, и эта недовольственность носит не холодный дистанцированный характер и соотносена не с мыслящим художественным субъектом — это недовольство живого человека, его экзистенциальная неустроенность, аффективное состояние, «недовольство, которое было скрыто под “объективными” статистическими данными и еще не пробилось сквозь поверхность повседневной жизни»⁶. В конечном счете, такое недовольство заставляет обратиться к базису, к политэкономическим отношениям, которые мыслятся как само собой разумеющиеся и которые в трех рассматриваемых практиках подвергаются сомнению. В случае с инсталляцией «Испарение конституции Российской Федерации» мы в буквальном смысле видим процесс испарения, нивелирования, исчезновение политических прав. К проблеме политического зрителя подключают через аффект — он оказывается внутри странного техноп пространства, шипение воды на утюгах лишь увеличивают уровень тревоги. Сам текст конституции, переведенный на азбуку Морзе, отправляет к сигналу SOS — самому знаменитому посланию на морзянке.

Дематериализация конституции в прямом смысле обнажает реальные политические, экономические, идеологические отношения и материальную основу любой реальности, которая может быть пересмотрена, а значит, заданы и новые конфигурации будущего. То, каким образом конституция перекодируется — текст в сигнал, а тот, в свою очередь, в символ — задает новые формы социальных и политических отношений, которые, с одной стороны, находятся в режиме постоянного переопределения и переписывания, а с другой — подключают разнообразных агентов, в том числе и нечеловеческих, в политическую сферу.

Работа «Робокадило» имеет несколько версий — портативную, которая была разработана в 2016 году, и «Робокадило PRO», представленную в рамках Триеннале современного искусства в Гараже в 2017 году. «Робокадило» также связывает эпистемологию и политику. Это устройство анализирует гамма-излучение и, будучи подключенным к интернету, обрабатывает новостную ленту. Если новости негативные, оно начинает раскачиваться, то есть кадить, тем самым как бы очищая окружающее

пространство от зла. Его портативная версия анализирует не новостную ленту, но подключена к личному аккаунту пользователя в соцсетях и работает с данной информацией по такому же принципу.

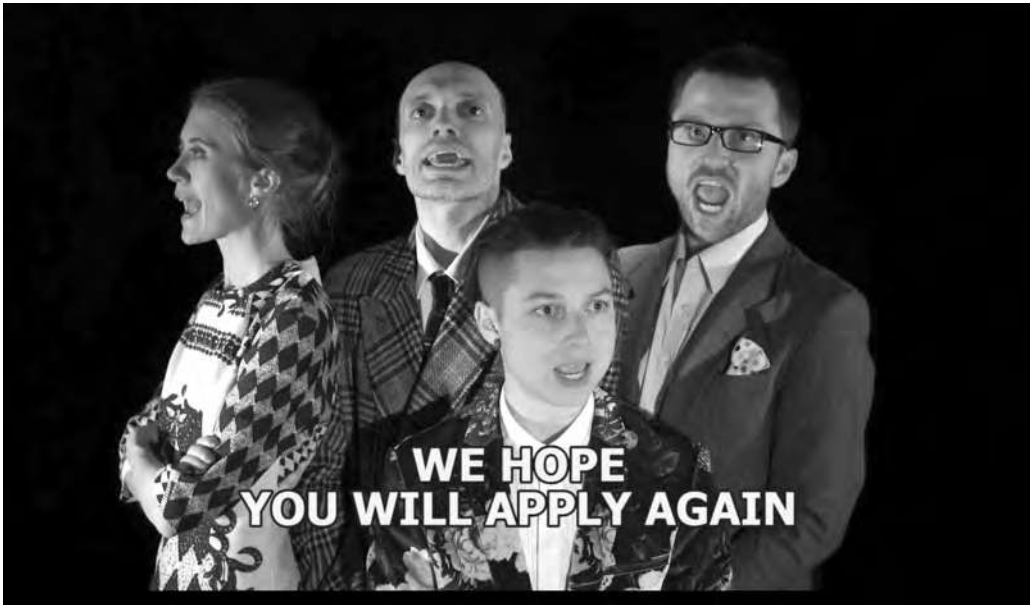
С одной стороны, работа напрямую апеллирует к консервативному повороту, где высокие, развитые технологии соседствуют с мифологическими представлениями, в виде инструментальных примет и ритуалов, то есть противоречие между рациональным и обыденным сознанием.

С другой стороны, это попытка художников работать с различными языками и гластами реальности, с которыми обыденный человеческий язык не справляется. И тогда робокадило — это метафора, которая является склейкой противоречивых концептов и визуализацией того, как большие данные могут быть политизированы и алгоритмизированы.

Работа затрагивает фундаментальный вопрос о различимости добра и зла. Самообучающаяся машина делит новости на хорошие и плохие и одновременно выполняет инструментальную функцию — защиты пользователя, «верующего», пространства от зла. Что ставит перед нами целый ряд политических вопросов: от знаменитого определения религии как «опиума для народа», растерянности перед большими данными до возможных вариантов будущего.

Техно-поэзия

Кооператив «Техно-поэзия» на первый взгляд выглядит как музыкальная группа, которая сконцентрирована на политически актуальной повестке. Однако музыкальным его можно назвать лишь условно. Это — художественный проект четырех участников и участниц: Анастасии Вепревой, Антона Командирова, Романа Осминкина, Марины Шамовой. «Техно-поэзия» присваивает форматы и стили поп-музыки — рэп, хип-хоп, техно, рейв и другие, — придавая ей политическую ангажированность и через критическую дистанцию, и через аффект, прямое вовлечение, «заражение» аудитории, и через анализ. Как отмечает Роман Осминкин: «Техно-поэзия — это лаборатория по скрещиванию разных языков — вербального, аудиального, визуального, телесного — для достижения конкретной задачи: внед-



«Техно-поэзия» «We hope you will apply again», 2019. Предоставлено автором текста.

рения в культуру индустрию эмансипаторного и критического вируса»⁷.

«Техно-поэзия» организует концерты в музейных и галерейных пространствах, выступает на улицах, на политических демонстрациях и акциях солидарности, снимает клипы, которые можно посмотреть на YouTube, в социальных сетях. Как художественный проект, «Техно-поэзия» содержит в себе политическую повестку, которая исходит из психологической интенции недовольства окружающей обстановкой. Кооператив продвигает левую и феминистскую политические позиции, разделяя ценности ЛГБТ+ и эко-активизма. Кооператив в скрытом или явном виде концентрируется на создании моделей невозможного будущего.

В кооперативе «Техно-поэзия» политическое становится центральной проблемой. В одном из интервью Марина Шамова говорит: «Речитативное высказывание — это социальный голос, политическое требование, способ снять напряжение у тех, кого регулярно изматывает эмоциональный активистский труд, это формат для голосов дискриминируемых групп и локальные контексты сегодняшней России, в конце концов»⁸. Из названий песен-высказываний можно составить представление о круге

проблем, которые осмысляют участники кооператива. Среди них: «Долой патриархат», «Gender will die», «Классовая борьба», «Рэп стареющих мужчин», «Рано брить подмышки», «Кровавый режим», «Кто такие преступники в России?» и т.д.

И конечно, группа «Техно-поэзия», в основе которой лежит формула «солидарность через аффект», исходит из недовольства наличной ситуацией. В песне «Уберем руки от влаги и культуры» Марина Шамова поет: «Современный мир не дает пристанища», то есть акцентирует внимание на ненадежности, невозможности чувствовать себя защищенной или хотя бы спокойной в современной политэкономической ситуации. А песня «We hope you will apply again», которую кооператив представил в 2019 году, направлена на критический анализ нестабильной и precarious позиции художника в индустрии современного искусства. Группа обнажает известную многим ситуацию, когда художник должен заполнить буквально конвейер заявок, чтобы получить возможность реализовать свой проект. Такую работу можно назвать бессмысленной, эмоционально затратной, поскольку большая часть подобных заявок не получает положительного отклика.

Анастасия Вепрева подчеркивает, что героями данной песни являются все участники «Техно-поэзии» и большая часть работников искусства, потому что в ней «про наши художнические отказы, про всю несправедливость переизбытка в неолиберальной системе совриска, а также это иллюстрация бесконечного круговорота художнических попыток встроиться в систему современного искусства, где есть четкая иерархия и где художник — лишь расходный материал, который легко можно заменить чем-то другим, более новеньким и более сговорчивым»⁹.

Эта шаткая позиция художника в современном мире, растерянность, усталость и истощение сближает его с фигурой пролетария. Роман Осминкин использует термин «поэтарий», он представляет его как воображаемую, собирательную фигуру, где сходятся поэт, пролетарий и прекарий. Именно это шаткое положение, принципиальный негероизм, исключенность дают художникам голос — голос критический и эффективный — для транслирования политического недовольства.

Политико-аффективную программу Роман Осминкин описывает, используя следующую метафору: «Такой перформанс как фабрика с круговым конвейером — внутри нее все движется, скрипит, клокочет, гудит, шумит и в итоге выбрасывает еще не остывшие слепки знаков — клубы пара, на краткое время заслоняющие видимость, но после схождения пелены открывающие ту же самую действительность в другом свете, под иным углом зрения, в других тактильных ощущениях, другом запахе и послевкусии, в особой мышечной моторике и, может быть, даже политической чувственности»¹⁰.

Текстуальная, то есть критическая, часть сильно связана и даже, в определенной степени, подчинена аффективной части — музыке, исполнению, телесным движениям.

Вместе с тем «Техно-поэзия» концентрируется не только на настоящем моменте, но и конструирует невозможные формы будущего, подключая воображение. «Вопросы про будущее всегда ставят в тупик, — говорит Анастасия Вепрева. — Сейчас сложно представить какую-либо его внятную парадигму в условиях все усиливающейся прекарности и политической непредсказуемости. Мы часто работаем с принудительным моделированием желаемо-

го будущего и сонастройкой на него. Возможно, такой вариант сработает»¹¹. И тогда коллектив моделирует такое настоящее и будущее, которое игнорирует наличные условия, например, пишет тексты и музыку так, «как будто бы Россия находится в самой сердцевине классовой борьбы»¹².

Партия мертвых

«Партия мертвых» также может быть рассмотрена через формулировку реализма как позиции, что позволит еще раз увидеть, каким образом реализм может быть понят вне традиционного определения как направления в искусстве, которое ориентировано на отображение действительности как она есть.

«Партия мертвых» — это ультимативная коллективная деятельность на стыке политической партии и художественного проекта. В своем интервью основатель партии Максим Евстропов описывает деятельность «Партии» следующим образом: «Партия мертвых — это этико-политический проект в форме художественного. Все эти вещи (сделай так, чтобы мертвые заговорили, и так далее) кажутся безумными или дико смешными, хотя когда я говорю о смерти мертвых, я имею в виду реальную смерть и реально умерших»¹³.

В случае «Партии мертвых» политическая повестка носит форму политической партии и содержит политические требования и лозунги, как ироничного характера, например, «Если ты не с нами, но ты еще не с нами», так и вполне конкретного прямого действия — «Меньше выплат — больше мертвых». Более того, в основании идеи «Партии мертвых» лежит проблема исключения в максимально гипертрофированном смысле: «Смерть — самое радикальное исключение, и мертвые — образцовые исключенные. Они — то самое “инородное”, что предельным образом сопротивляется своей интеграции в порядок»¹⁴.

Группа регулярно участвует в акциях и демонстрациях с целью критики и изменения существующей политической ситуации. Например, в 2019 году провела пикет на кладбище под названием «Народ безмолвствует». В фильме «Революция мертва, да здравствует революция!», который партия снимала в день памяти снятия блокады Ленинграда, в адрес современного человека звучат слова: «Такие

большие и страшные вещи, как война, деньги, нефть, корпорации, парламент, наемный труд — лишили их человеческого облика. Зависимость этих вещей от людей и от характера человеческих отношений в сознании живых утрачена [...] Но если живые больше не могут бороться — бороться будут мертвые»¹⁵.

Недовольство современной политической ситуацией «Партия мертвых» очерчивает весьма широко. От прямого указания: «Слишком многое на сегодняшней "политической" сцене — уже труп, но еще не знает об этом»¹⁶. До мысли, что экзистенциальное и есть политическое: «В целом, я думаю, что экзистенциальное неотделимо от политического, и все глубоко личные и сокровенные вещи, такие, как смерть и самоубийство, имеют также политическое измерение»¹⁷.

Реализм «Партии мертвых» заключен в политическом требовании невозможного, в радикализации и ультимативности требования включенности исключенных. И таким образом, она обнажает кризис политического и необходимость пересборки будущего. В парадоксальном лозунге «Выбирая партию мертвых — вы выбираете будущее!», пересобираются новые, невозможные, ультимативные модели будущего.

Аналогичным образом следует задать новые способы переконфигурации почти мертвого термина «реализм», осмыслить его ретроактивно, провести ревизию, включить в него изъятый исторической машиной по сборке больших нарративов истории искусства политический элемент, психологический, аффективный аспект неустойчивости и неудовлетворенности художественной позиции по отношению к действительности с целью вообразить новые невозможные модели будущего. Именно на этих основаниях реализм может быть прочитан как актуальный феномен, как радикальная художественная позиция.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Калитина Н. Гюстав Курбе в дни Парижской Коммуны // Французский ежегодник, 1965. М.: Наука, 1967. С. 250.

² Нохлин Л. Деполитизация Гюстава Курбе: трансформация и реабилитация при Третьей республике // «Художественный журнал», № 86–87, 2012.

³ Courbet G. Exhibition and sale of forty paintings and four drawings, Paris 1855. Доступно по <https://www.musee-orsay.fr/en/collections/courbet-dossier/courbet-speaks.html>.

⁴ Groys B. Towards the New Realism. Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>.

⁵ Courbet G. Exhibition and sale of forty paintings and four drawings. Там же.

⁶ Groys B. Towards the New Realism. Там же.

⁷ Неткачев И. Интервью с кооперативом «Техно-поэзия». Техно * поэзия = ?. Доступно по https://spec-tate.ru/technopoetry/?fbclid=IwAR2XRePI8aPr8E_DDI1UmGMLv_PttUeQjsfDwjvnUE7kM6bQ33e81sbj_Bw.

⁸ Неткачев И. Интервью с кооперативом «Техно-поэзия». Техно * поэзия = ?. Там же.

⁹ «Нам нужен перформер, пишущая тексты, чтобы пекла между антрактами кексы». Доступно по <https://www.colta.ru/articles/art/22736-klip-kooperativ-tehno-poeziya-we-hope-you-will-apply-again-premyera>.

¹⁰ Осминкин Р. Иисус спасает — патриарх карает: «техно-поэзия» как прием. Доступно по <https://syg.ma/@roman-osminkin/iisus-spasaiet-patriarkh-karaiet-tiekhno-poeziia-kak-priem-zvezda>.

¹¹ Неткачев И. Интервью с кооперативом «Техно-поэзия». Техно * поэзия = ?. Там же.

¹² Там же.

¹³ Евстропов М. Создатель «Партии мертвых» — о русской смерти, юношеской депрессии и превосходстве мертвецов. Доступно по https://vk.com/@vetka2_ru-death-death-death?fbclid=IwAR0X7P5CXjhZRMatceWwC1WzVyh1o5LTy6mCBYaVJ8cx2pi1tVCI1VLe4.

¹⁴ Партия мертвых: слева или справа? Доступно по <https://stenogramme.ru/b/around-the-fire/party-of-the-dead.html>.

¹⁵ Партия мертвых. Революция мертва, да здравствует революция! Доступно по [https://www.youtube.com/watch?v=QpsdYGp5cO0&fbclid=IwAR2-ETYPuNqV-mDNZqLUKfG53Hdy85TNKEK0-dfp0qzvCMGWmyVDMB6119AM \[0:40-1:25\]](https://www.youtube.com/watch?v=QpsdYGp5cO0&fbclid=IwAR2-ETYPuNqV-mDNZqLUKfG53Hdy85TNKEK0-dfp0qzvCMGWmyVDMB6119AM [0:40-1:25]).

¹⁶ Евстропов М. Создатель «Партии мертвых» — о русской смерти, юношеской депрессии и превосходстве мертвецов. Там же.

¹⁷ Там же.

Антонина Стебур

Родилась в 1984 году в Могилеве.

Куратор и исследовательница.

Живет в Москве.



Коллектив «Что Делать» «Новый Тупик, 17. Школа медленного ориентирования в сапатизме», 2017.
Видео. Предоставлено автором текста.

Ольга Цапля Егорова

Делать фильм сапатистски. Несколько замечаний о фильмах «Новый тупик 17. Школа медленного ориентирования в сапатизме» и «Люди из муки, соли и воды»*

Вступление

В творчестве нашей группы особое место занимают два фильма: в процессе их производства был выращен метод, который мы теперь называем «сапатистским». В этих заметках я пытаюсь сформулировать, из чего он складывается и почему так важен для нас. Его главным источником является книга субкоманданте Маркоса «Другая революция». Ее перевод на русский язык, сделанный Олегом Ясинским, вышел в 2000 году и оказал на нас решающее влияние. Однако работу над созданием «сапатистского» метода мы начали только в 2017 году, после поездки в Мексику, в штат Чьяпас, на родину сапатистского движения, где открыли для себя, что сапатизм — это не только политическая литература, но и реальность, трансформированная поэтическим воображением.

Вернувшись в Петербург, мы решили заново перечитать книгу Маркоса вместе с участниками нашей Школы Вовлеченного Искусства. Нам было важно понять, смогут

ли наши товарищи — молодые художники и интеллектуалы — найти свой собственный интерес в сапатистском движении.

Маленькую книгу Маркоса мы читали на протяжении шести месяцев, внимательно останавливаясь в каждой смысловой точке и пытаясь проанализировать все поэтические метафоры, чтобы найти основные принципы, пружины и механизмы сапатистского движения. После этого, в течение двух недель, мы жили на даче в деревне Сиверская, где пытались практиковать найденные принципы, воплощая в реальность русской деревни метафоры, рожденные в Чьяпасе.

Позднее на основе этих практик и был создан наш первый сапатистский фильм «Новый Тупик, 17. Школа медленного ориентирования в сапатизме».

Наш второй сапатистский фильм — «Люди из муки, соли и воды» — мы сделали летом 2019 года вместе с нашими товарищами из *Free Home University*, — это экспериментальный педагогический проект, создан-

* Настоящий текст писался для публикации на английском языке в «When Roots Start Moving. Chto Delat and Free Home University: between Displacement and Belonging» (eds: Alessandra Pomarico and Nikolay Oleynikov). Free Home University-Archive Books, Berlin, Milan, Lecce, 2020.

ный в 2014 году на юге Италии активистами, интеллектуалами и художниками. Его кураторы А. Помарико и Н. Олейников позвали нас в деревню Кастильоне. Там находится кооператив «Дом сельскохозяйственных культур», где принята модель общественной собственности. В каждодневных практиках этого кооператива, в том, как его члены относятся к земле, культуре и коллективности, мы обнаружили много черт, которые можем назвать сапатистскими, поэтому совместная работа с ними была исключительно важна для дальнейшего развития нашего метода. Кроме того, к участию в фильме мы пригласили группу мигрантов, наших товарищей, вынужденных бежать из своих стран в Африке и из Курдистана. Во время работы над фильмом у нас, конечно, не было возможности подробно изучать книгу Маркоса, но зато к нам из Венеции приехал Кристиан Певьерери — активист, участник итальянского сапатистского движения, который поделился с нами своим непосредственным мексиканским опытом. Несмотря на то, что эти два фильма, конечно, разные, они имеют общие смысловые и формообразующие черты, которые мы рассмотрим ниже. Но сначала несколько соображений о необходимости и возможности создания сапатистского метода:

— Перефразируя призыв Годара: «Делать фильм политически» — «делать фильм сапатистки», значит, делать фильм не о сапатистском движении, а исходя из самих методов сапатизма.

— Почему нужно учиться у сапатизма? Потому что привычный мир внезапно изменился, и старые способы политической борьбы больше не работают. Мы поставлены перед необходимостью искать новые пути. Возможно, они начинаются в Чьяпасе.

— Караколи (деревни сапатистов) полны искусством — это в основном картины-политические плакаты, которые, по большей части, располагаются на стенах домов. Эти муралы, выполненные как самими сапатистами, так и приглашенными художниками, трансформируют пространство их повседневной жизни, насыщая смыслами каждую ее минуту и сантиметр. Иногда сапатисты проводят ритуалы, которые мы можем на-

зывать перформансами. Время от времени они устраивают международные фестивали, посвященные научным открытиям, борьбе женщин, музыке и искусству. Но, несмотря на то, что мы восхищаемся искусством караколей, под сапатистским искусством мы имеем в виду нечто другое. Мы не хотим копировать формы сапатистской культуры — она принадлежит не нам, мы хотим научиться духу сапатизма, который принадлежит всем.

— Как мы, люди из России, можем учиться сапатизму и, мало того, пытаться создавать собственные принципы производства искусства, то есть некоторые руководства к действию, основанные на реальной жизненной практике группы людей, живущих на другом конце земного шара? Есть ли в этом смысл? Есть ли у нас на это право?

— Сапатисты говорят: «Чтобы стать сапатистом, не нужно ехать в Чьяпас. Нужно оставаться на своем месте и менять ситуацию вокруг себя». Мы — художники. Наша ответственность — искусство. Это наша территория, которую мы можем менять. Именно здесь мы вырабатываем наши собственные сапатистские принципы.

— Наши сапатистские принципы не имеют прямого отношения к сапатистским требованиям. Они созданы нами на основе наших размышлений. Мы не исключаем возможности, что сами сапатисты могут с ними не согласиться.

Остановимся теперь на выработанных нами принципах более детально и покажем, какое воплощение они находят в наших сапатистских фильмах.

1. Равенство — важнейший, основополагающий сапатистский принцип. В сообществе сапатистов все равны: женщины и мужчины, партизаны и мирное население, военные командиры и дети. Такой тип равенства требует каждодневной работы, постоянных усилий для его поддержания, иначе он может легко рассыпаться и стать иерархией. Получается, что сапатисты не исповедуют равенство, а практикуют его. Этот принцип мы положили в основу процесса работы над нашими фильмами. Нужно отметить, что практиковать равенство вместе со студентами нашей Школы для нас довольно легко и естественно — несмотря на разницу опыта



Коллектив «Что Делать» «Новый Тупик, 17. Школа медленного ориентирования в сапатизме», 2017. Видео. Предоставлено автором текста.

и социального положения, наши отношения строятся на общности интересов и идеалов. Кроме того, это длительный процесс, имеющий в своем развитии взлеты и падения. Съемки итальянского фильма потребовали от нас другой степени включения в практики равенства. Наш коллектив состоял из людей, многие из которых встретились в первый раз. Некоторые из нас не имели ничего общего — ни общего опыта, ни общей истории, ни общего языка. Часть группы принадлежала этой земле по праву рождения, часть — только мечтала о получении вида на жительство. В такой ситуации иерархия и неравенство возникают сами собой. Но если мы хотим практиковать сапатизм, то должны от них планомерно отказываться, каждый день возвращая ситуацию равенства.

2. Процесс важнее, чем результат. Сапатисты решительно отвергают тезис «Цель оправдывает средства». Ты живешь сейчас. Ни завтра, ни вчера. Сейчас. И если ты поступаешь жестоко сегодня — грабишь и убиваешь ради прекрасной идеи, — то ни

какое светлое завтра тебя не оправдает. Каждый день имеет свое значение и свой вес. Поэтому мы называем наши фильмы, построенные на сапатистских принципах, — фильм-процесс.

3. Антикульминация — это положение, противоположное кульминации. Обычно мы считаем, что кульминация — это самое главное, то, к чему мы движемся, то, в чем находят разрешение наши стремления и желания. Это — наивысшая точка, которая озаряет своим светом все вокруг. При этом все вокруг тонет во мраке не-различия и не-интереса. У сапатистов все не так. Они отказываются от кульминации. Даже в момент своей блистательной победы, в день завершения своего похода в Мехико, когда десятки тысяч людей собрались приветствовать их на центральной площади города, они заняли самую невыигрышную позицию — в углу площади. И тем самым вывернули пространство наизнанку. В обоих наших сапатистских фильмах нет кульминации. Есть главы, каждая из которых требует собствен-



Коллектив «Что Делать» и Free Home University «Люди из муки, воды и соли», 2019. Видео (73 мин.). Предоставлено автором текста.

ного осмысления, но, в то же время, является частью большего процесса. Эти главы — как бусы, собранные в довольно произвольном порядке («Новый тупик №17» зритель может пересобрать самостоятельно, заглянув к нам на сайт — каждая глава там отдельна и можно не просто смотреть фильм, но собирать его из этих фрагментов, нанизывая сюжеты и смыслы каждый раз заново). Каждая глава посвящена какому-то событию нашей жизни, которое мы прожили вместе с участниками проекта.

4. Взгляд снизу — сапатисты считают, что «если смотреть сверху, мир съезживается, и в нем нет места ни для чего, кроме несправедливости. А если смотреть снизу, мир огромен — в нем хватит места для веселья, музыки, песен, танцев, честного труда, справедливости, в нем ценится мнение и мысли каждого, пусть даже все они очень разные, если внизу они такие, какие есть». Чтобы точнее занять это место внизу, мы сделали часть героев наших фильмов куклами — животными, объектами или маленькими людьми. Мы не только наблюдаем за тем, как они действуют, мы стараемся смотреть на мир их глазами.

5. Слабость побеждает силу. Если сравнить силу ELZIN (Сапатистской Армии Национального Освобождения) и силы всего мексиканского государства, то понятно, кто сильнее. Но сапатисты все равно побеждают. Они никогда не ставят на прямую силу — в их случае это просто не может работать — они проявляют силу того, что в неолиберализме считается слабостью: невидимое, незаметное, уязвимое, никому не нужное оказывается важнейшим. Поэтому герои нашего итальянского фильма сделаны из теста (муки, соли и воды) — материала хрупкого, но бессмертного.

6. Медленное движение. Сапатисты нигде не торопятся. Например, когда они принимают решения, они должны убедиться в том, что каждый член коллектива (включая детей) обдумал эту идею и вынес свое суждение. Конечно, это требует времени, и главный сапатистский символ — улитка [caracol] — выползает именно оттуда. Поэтому наши фильмы такие длинные. Сказать по правде, они должны были бы быть еще длиннее — каждый момент нашей жизни мог бы быть осмыслен и назван, но мы волевым

решением останавливали процесс монтажа: пока хватит, может быть, потом вернемся к этому.

7. Рассказывать сказки — излюбленное занятие сапатистов (во всяком случае, субкоманданте Маркоса). Они считают, что слово — их главное оружие. Из слов они создают такие метафоры, которые расшатывают привычные конструкции нашего мира. Поэтому в наших фильмах мы также стремимся создать условия, в которых рождаются метафоры, поются колыбельные и рассказываются новые сказки. Участники нашей Школы в России придумали передвижной кукольный театр, а в Италии вместо театра у нас был большой стол, на котором мы нарисовали реки, моря, горы и создали идеальную большую землю, которая включала землю каждого из нас. У каждого была земля такая, какую он хотел. Своя собственная земля.

8. Земля. «Для неолиберализма все является товаром, все продается и эксплуатируется. А эти индейцы могут говорить "нет", потому что земля — это мать, потому что она хранит их культуру, потому что в ней живет их история и потому что в ней живут их мертвые. Сплошной абсурд, который не вмещается ни в один из компьютеров и не котируется ни на одной из бирж». Смысл этой цитаты мы начали понимать только в Италии, когда одну часть нашей группы составляли люди, которые вернулись к своей земле, а другую — люди, которые потеряли свою землю.

9. Гостеприимство. Это самый далекий от реальной жизни сапатистских общин принцип. Напротив, они не очень охотно принимают чужаков в своих караолях, даже если те являются с самыми сапатистскими намерениями. Они считают, что мир, который они строят, может быть разбалансирован пришельцами, которые попытаются привнести в их жизнь свои идеи. Поэтому они оставляют за собой право закрыться, молчать, уйти во внутреннюю работу. Но мы считаем необходимым изобрести этот сапатистский принцип. Гостеприимство означает, что мы не только готовы с открытым сердцем принять людей, принадлежащих другой культуре (может, даже более архаической, тотали-

тарной, патриархальной), но и понимаем, что нам в результате того, что в нашем обществе появились новые члены, возможно, придется изменить свой мир и свое социальное поведение. И выстраивать новое равенство (см. пункт 1).

10. Чудо — является важнейшим составляющим сапатистского метода, поскольку все вышеизложенные принципы, а также многие другие, нами еще не открытые или не осмысленные, могут выйти за границы искусства и сапатистских караколей только при помощи чуда. Однако внушает надежду то, что стрекоза в нашем фильме «Люди из муки, соли и воды» действительно прилетала дважды. В первый раз она танцевала над нашим столом, когда мы только набросали на нем контуры нашей грядущей прекрасной земли, а потом она вернулась к нам, когда у нас опустились руки, и мы поняли, что больше не знаем, что с ней делать.

Ольга Цапля Егорова

Родилась в Хабаровске в 1968 году.

Художница, режиссер, педагог.

Участница группы Фабрика Найденных Одежд (1995–2014).

Одна из основательниц группы «Что делать».

Тьютор Школы Вовлеченного Искусства.

Живет в Санкт-Петербурге.



Аллан Капроу «Ярд», 1961.

Сухаил Малик

Причина разрушения современного искусства*

Что для вас значит произведение искусства? Какой смысл вы в него вкладываете? Заложена ли в основу современного искусства парадигма, делающая ответ очевидным: смысл произведения зависит от вас. Несомненно, ваше восприятие произведения направляется некими мягкими ограничениями — его тематикой (настолько вы способны ее определить), характером его материального носителя и репрезентации (в том числе, в эфемерной виртуальной реальности), а также информацией, которую вы можете почерпнуть из релиза, из «области интересов» художника, или же из вашего общего представления об искусстве. Но мы называем эти ограничения «мягкими», поскольку им свойственны открытость, свобода и неопределенность, позволяющие зрителю пойти в постижении произведения собственным путем. Произведение задает зрителю вопрос, формулируя его туманно, не вкладывая определенного смысла. Ваша реакция обычно вызвана не самим произведением искусства, а, скорее, неким сдвигом в вашей собственной системе представлений, ценностей и даже самим способом, каким вы выражаете мысли на языках, которыми владеете. Вы сами становитесь центром произведения искусства. Или, как точно подмечает Джулиана Ребентиш, поскольку произведение искусства — это не просто его материальное бытование, но и создаваемый им смысл и ценности, то первичным в современном искусстве — его условием и горизонтом — является художественный *опыт*, сформированный в процессе изменения как субъективности зрителя, так и произведения искусства. «Эстетический опыт, — пишет она, — это

отнюдь не то, чем может обладать субъект. Термин “опыт” относится к процессу, разделяемому субъектом и объектом, который трансформирует их обоих — объект, поскольку он призывается к жизни как произведение искусства в и через динамику собственного опыта, и субъект в той мере, в какой он становится таковым через саморефлексивность и перформативность»¹.

Ребентиш здесь точно отмечает и показывает, что понятие «эстетического опыта» предполагает, что современное искусство зависит от принимающего субъекта, адресанта работы, который создает ее в большей мере, чем ее исходный творец. Попросту же говоря, искусство «оставляет место» для зрителя с тем, чтобы он придал произведению законченность. Современное искусство — это искусство, которое предвосхищает эстетический опыт. С исторической же точки зрения, все это является результатом творческой работы, продолженной, начиная с конца 1950-х годов, Алланом Капроу и другими авторами, посвятившими себя критике высокого модернизма (в чем им помогла переоценка реди-мейда Марселя Дюшана). Тенденция эта набирала обороты в 1960-е, проявив себя в концептуальном искусстве и минимализме, а также в раннем перформансе, с тем, чтобы с середины 1980-х достигнуть полного господства в западных художественных центрах, а начиная с середины 1990-х годов — и по всему миру. Это представление об определяющей роли эстетического опыта как условия и перспективы искусства нашло свое теоретическое оформление в трудах Умберто Эко, Ролана Барта и, ретроспек-

* Первая версия настоящего текста была опубликована в: Spike Art Magazine, № 37, 2013. Перевод выполнен по изданию: Realism Materialism Art. Annandale-on-Hudson, NY: Center for Curatorial Studies, Bard College; Berlin: Sternberg Press, 2015. Публикуется с разрешения автора.

тивно, Михаила Бахтина, поставивших под сомнение претензии автора на определение смысла произведения и отдавших предпочтение интерпретации как ключевого момента в создании смысла.

То, что такая реальность как искусство может быть воспринята только мышлением или через ее осознание, и что она непременно должна сопровождаться признанием того, что мышление и сознание являются ее обязательным условием — это, собственно, и является тем, что Квентин Мейяссу называл корреляционизмом². Ведь корреляционизм как раз и исходит из постулата, что все оценки действительности непременно тождественны тому, как эта действительность мыслится или познается. Иными словами, действительность не может познаваться «сама по себе», так как она всегда осмысливается или воспринимается сознанием. Мысль никогда не исходит от себя самой лишь потому, что мыслит исход и все, что находится за его пределами: то, что вы знаете, всегда является тем, что знаете лично вы. Мы оставим в стороне многие сложные философские проблемы саморефлексии, которые продолжают допускать возможность познания действительности, не зависящей от мысли — то есть реализма, как и подробный отчет о различных философских течениях последнего времени, собранных под общим термином спекуляционный реализм (СР), который как раз и пытается выйти за пределы корреляционизма. Более актуальным здесь представляется идея о том, что, имея субъект эстетического опыта в качестве условия своего существования, современное искусство является корреляционизмом.

Чтобы было еще понятнее: современное искусство как эстетический опыт создания смысла и ценности, как совместное производство художественного субъекта и объекта, подразумевает корреляционизм, который занимается его воспроизводством и подтверждает его в каждый момент своего не имеющего предела опыта. Произведения искусства и дискурсивная концептуализация современного искусства — объектов, событий, перформансов, изображений, пресс-релизов, рецензий, журнальных статей, каталогов аукционов, направляют и формируют, то есть коррелируют то, как искусство должно восприниматься его аудиторией. Современное искусство обра-

щается к своим адресантам, предлагая им самим определить искусство в их собственных терминах и не исключая возможных разногласий между зрителями, что преподносится как подтверждение его подлинной «демократичности». Художники «показывают свой интерес» к тому или другому; произведение искусства или выставка «исследует», «рассматривает», «изучает» или «проявляет чувствительность» к той или иной теме. Дать всему этому более определенные или точные оценки не представляется возможным, так как это уменьшает способность зрителей самим выносить определяющее суждение об искусстве.

Этой приоритации опыта прекрасно способствуют абстракции. При всех их существенных различиях именно опыт является ключевой категорией в основных теориях современного искусства. Так эта категория пребывает по обе стороны разрыва, заданного Майклом Фридом, между «поглощением» и «театральностью»; является она и условием существования «эстетического режима искусства» Жака Рансьера, политическое воздействие которого осуществляется через реорганизацию опыта; именно опыт узнает себя в понятии «интерактивности», почувствовать которую или ощутить можно лишь через ее материальность (Жан-Франсуа Лиотар), как и в сингулярности аффекта, который можно использовать, но не воспринимать или концептуализировать (Жиль Делез), или в понятии события, ускользающего от согласованности и логики идентификации в инэстетике (Ален Бадью). Каждое из этих философских учений, единодушно отказывающих мысли и концепции в коммуникабельности, что подчас принимает формы антиэстетики, настойчиво утверждают, что произведение искусства — суть поле субъективного опыта, который невозможно осмыслить или рационализировать, не исказив его безвозвратно. То же стремление к примату в искусстве сенсорного и пространственно-временного опыта несет в себе и акцент на материальности: материя считается отчужденной, неконтролируемой, чрезмерной или процессуальной и, в любом случае, протестующей против формы/концепции/мысли/намерения; ложной, остаточной материи или внезапно возникающей материальной организации, ускользающей от контроля или управления критериями произведения искусства, навязываемыми художником. Как еще



Роберт Моррис «Коробка для стояния», 1961.

можно постичь хроматическую избыточность отпечатка, светопоглощающую мрачность скульптуры, вязкую эластичность краски по отношению к фигурам, представленным в подобном материальном воплощении? Если предположить, что условием и определением искусства является сенсорный и глубинный опыт, то произведение являет собой некое неартикулируемое или избыточное присутствие, артикуляция которого будет неизбежно иметь форму лингвистического последствия, способного лишь утратить его или оставить непознанным. Это сугубо материальное присутствие лишено присущих языку семантики и подлежащего передаче измерения. На этой бессмыслице, следуя тут за Батаем с его известным термином «бесформенное» (*informe*), настаивали в своих историко-художественных построениях Розалинд Краусс и Ив-Ален Буа³, что сегодня находит свое продолжение даже в цифровом производстве, где особая роль уделяется поме-

хам, шумам, искажениям формы и стереотипности, в свою очередь привлекающих внимание к тому, что производится и создается средствами «самого» производства, а также через манипуляцию со стороны художников как человеческих агентов-посредников.

При всей антиконцептуальности этих подходов, их ставки на опыт, как и парадоксальной антифилософичности современной постконцептуальной художественной практики⁴, все они являются проявлением философии корреляционизма. А потому будут отвергнуты любым последовательным реализмом. (Реализмом, претендующим на восприятие реального вне мышления или условий субъективного опыта, который при этом не следует путать с реализмом как стилем или жанром изобразительного искусства, приверженным «достоверному» воссозданию действительности, так как этот реализм подразумевает репрезентацию в форме дистанцирования от какой-либо ре-



Йоко Оно «Картина, в которую надо вбить гвоздь», 1966.

альности). Современное искусство, эстетизированное и художественно условное, ничего не может предложить некорреляционному реализму. Иными словами, последовательный реализм может легко отказаться от искусства в его нынешнем виде без потерь и ограничений. А если еще иначе, то провокация искусства реализмом, даже при признании его непреложной материальности, предполагает отказ от эстетического опыта как условия или определения искусства. То есть реализм спекулятивно указывает на условия существования иного искусства, отличного от современного.

Однако в наших подходах к реализму важно сохранять некоторую осторожность. Как в полной мере показала 13-я Документа, мобилизация объектно-ориентированных вариантов спекулятивного реализма в рамках современного искусства — затея банальная, если не консервативная. Взаимосвязь объектов, которую человек якобы не контролирует, очень хорошо вписывается в формалистическое и, возможно, прото-модернистское представление об искусстве, которое ставит его объекты и их элементы — внутренние и связанные между

собой — выше *внешнего* зрения и слуха и которое, если и признает причастность субъекта к произведению, то отводит ему ограниченную роль. Художник или зритель могут выступать здесь в качестве посредников, однако в этом нет крайней необходимости. К другим следующим этой логике явлениям относятся иммерсивное искусство, сетевое искусство, системное искусство и так далее.

Этот присущий объектно-ориентированным подходам акцент на связях (или их отсутствии) между объектами, ставящий под сомнение примат человеческого субъекта как предпосылки их взаимного (не)понимания, как и акцент на равенстве между художественным объектом, создателем или адресатом, узнает себя в выше описанных идейных клише, настаивающих на неподвластности материальности и объектов человеческому контролю. Это низвержение примата *интерпретации* приходит, в конечном счете, к провозглашению сосуществования предмета и (иногда) человека-субъекта⁵, который остается носителем эстетического опыта современного искусства.

Существует, однако, иная, диаметрально противоположная версия спекулятивного реализма, чья кажущаяся парадоксальной позиция предполагает, что реальное или абсолютное постигаются исключительно *рациональным* мышлением, без какого-либо антропоморфного, антропоцентрического или нооцентрического искажения. Изначальной моделью здесь становится наука (у Мейяссу — это наука, организованная математически, у Рэя Брассье — это технорационализм, у Франсуа Ларюэля — пересечение мысли и реального, без решения в пользу первого). Требования же к современному искусству тут совершенно нетривиальны: субъективная интерпретация, или опыт как условие существования, или телос произведения искусства подвергаются снятию, разрушая таким образом саму конструкцию парадигмы современного искусства. Идея эта не должна представлять непосредственного интереса для современного искусства, поскольку программа рационалистического спекулятивного реализма не предполагает участия в ней искусства (и может пренебречь им или отвергнуть как безнадежный случай). А потому рационалистический реализм оказывает на современную художественную, интеллектуальную и идеологическую парадигму искусства

воздействие разрушительное, что на самом деле крайне необходимо, поскольку современное искусство сегодня продолжает перерабатывать банальные тропы антифундаменталистской критики, этического благочестия, аполитичной политичности и культурной гегемонизации. Современное искусство может быть отвергнуто рационалистическим спекулятивным реализмом без последствий для последнего, что позволяет ему предъявить искусству ряд требований и критериев, используя понятия, отличные от тех, что присущи современному искусству. Так теоретически представит перспектива, каким могло бы быть искусство, отличное от искусства современного, то есть которое не сводится к полету воображения или к несбывшейся мечте, а подлежит рациональному познанию.

Мы можем, не откладывая, попытаться вернуть эту перспективу: критика корреляционизма, которой занимается рационалистический спекулятивный рационализм, не является обобщением эстетического опыта. Напротив, она демонстрирует представление о существовании знания, которое никогда не было подтверждено опытом (у Мейясу — это ископаемое или грядущий Бог; у Брассье — смерть Солнца; у Иена Гамильтона Гранта — природный, нечеловеческий концепт). Искусство, чутко реагирующее на этот теоретически обусловленный императив, будет равнодушно к его опыту, оно не предполагает возвращения к эстетике, какой бы минималистической или плодотворной она ни была. Условия существования и горизонт подобного искусства заключаются не в том, чтобы их как-либо ощущали и оценивали, или вкладывали в них смыслы, оправдывающие их как именно современное искусство, что подтверждало бы право зрителя на художественные переживания и суждение. Безразличное к эстетическому опыту, это искусство — суть искусство рационального знания. «Знание» же здесь означает, что если и существует опыт, которым можно было бы обладать, то его можно не только сформулировать при помощи последовательной логики и системы рассуждения (даже если результатам этого будет присуща историческая иррациональность), но и делать его предметом предиктивного и генеративного усилия разума, получая на выходе новую организацию материи, мысли и опыта. Предпосылки такого рода ис-

кусства существуют уже сейчас. К примеру, в момент перехода от модернизма к современному искусству возникла практика так называемых «произведений по инструкции» (instruction pieces), редуцировавшая эстетику и безразличная к их созданию или восприятию. Ведь работы эти и в самом деле должны были создаваться анонимными сотрудниками художественных институций по инструкции, отпечатанной, как правило, на машинке. Подобное творчество можно описать как «эстетику администрирования»⁶, где инструкции принимают форму административных или бюрократических указаний, которые впоследствии подверглись коммодификации и эстетизации, так как, приняв статус архивного и художественного объекта, стали частью художественного рынка. При этом произведения эти воплощают собой общепринятые нормы современного искусства, поскольку их «завершение» осуществляется не только в результате их создания в соответствии с требованиями инструкций, но они — на чем настаивали несколько художников объединения Fluxus — завершаются также и их адресатом. И все же настоящая эстетизация инструкции не является ее операционной логикой, а, скорее, отказом от нее. Ведь то, что подобные инструкции предполагают в своей неограниченной воспроизводимости (что, собственно, и ожидаемо от инструкции), равно как и то, что предполагают произведения, чья конструкция или презентация этими инструкциями задана, так это — 1) безразличие такого искусства к любому предмету или приписываемому ему значению, отличному от самого лишь факта его систематического производства, 2) что созданное по инструкции произведение искусства безразлично к его собственным материальным условиям (для этого искусства не имеет значения, линована бумага или нет, используется ли шрифт Courier или Times New Roman, будет кто-то читать их или нет и т.д.). Так, в своей написанной в 1963 году «Декларации об изъятии эстетической ценности» Роберт Моррис, провозглашая ее материальное сокращение, как и материальное сокращение произведения искусства, этой изъятости ценности соответствующее, утверждая состояние искусства, которое само по себе суть «инструкция»⁷, показывал, что такое искусство является в большей мере концептуально и системно организованным, нематериально детерминированным, субъек-

тивно безразличным, эстетически сокращенным и рационально обоснованным. Оно не нуждается в опыте. Это «искусство-созданное-по-инструкции» задает парадигму всему постконцептуальному искусству, «завершая» таким образом субъективный опыт, поскольку для того, чтобы быть искусством, такому искусству не надо становиться предметом опыта, а достаточно стать предметом познания. Условно говоря, такое искусство есть критика искусства, рождаемого из страха, что искусство откажется от своей сингулярности в пользу систематичности. Подобная реакция как раз и нашла свое отражение в банальных суждениях, которые Бенджамин Бухло приписывает Солу Левитту, выдавая их за критику высокого модернизма.

«Творчество Левитта, — пишет он, — показало, что модернистское стремление к эмпирической саморефлексии не только выросло из научного позитивизма, пребывающего в основах логики капитализма (подпитывая его индустриальные формы производства так же, как науку и теорию), но, поскольку художественная практика, интериоризировавшая этот позитивизм, настаивает и на чисто эмпирическом подходе к художественному видению, то она станет его окончательным уделом. А удел этот сведется к тому, чтобы найти себя в тавтологии»⁸.

Найдет он себя также и в том, что Бухло мог бы назвать утверждением сингулярности, то есть в утверждении уникальности своего субъективного восприятия. Именно это условие и предназначение искусства может быть отменено спекулятивным реализмом при условии, что он сможет действовать эффективно⁹.

Это лишь один, самый незначительный пример того, какие требования рационалистический спекулятивный реализм предъявляет к искусству. При этом антирациональная апология опыта, как условия существования или предназначения искусства, имеет теоретические и философские истоки, а потому не представляет проблемы, так как сама по себе имеет рациональное обоснование.

Как и нет необходимости в поиске художников, кураторов и критиков, продвигающих «рационалистическое искусство спекулятивного реализма» с тем, чтобы его оправдать или обосновать. Искусство, которое востребовано,

которое разрушает интерпретационную парадигму современного искусства, а также сопроvoждающий его тихий героизм художественной, кураторской или интерпретационной антисистемности, является искусством рационального усилия, в котором отживший свой век эстетический опыт подвергается снятию. Концепция, а не чувство, рациональное и формализованное, а не бессмысленное и невосприимчивое, безразличное и закрытое для зрителя — такова связующая сила разума, направленная в сторону реального, способная разрушить современное искусство как искусство неопределенности.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Rebentisch J. Answers to Questionnaire on the Contemporary // October 130, Fall 2009. P. 101. См. также: 7 Negations: Against Aesthetics Affirmationism // Aesthetics and Contemporary Art, ed. Armen Avanessian and Luke Skrebowski. Berlin: Sternberg Press, 2011. P. 51–64; и The Aesthetics of Installation Art. Berlin: Sternberg Press, 2012.*

² *См. Meillassoux Q. After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency. London: Continuum, 2008; Meillassoux Q. Time without Becoming // Spike 35, Spring 2013.*

³ *См. Krauss R., Bois Y.-A. Formless: A User's Guide. New York: Zone Books, 1997.*

⁴ Концепция Питера Осборна постулирует современное искусство как «постконцептуальное», то есть сознательно или нет, искусство сегодня воспринимает критическое наследие концептуализма как заданное условие, в том числе безразличие к специфичности медиа как условие предоставления определенных онтологических привилегий. *См. Osborne P. Anywhere or Not at All. London: Verso, 2013.* Осборн утверждает, что современное искусство не является «искусством эстетическим в любом философски значимом смысле этого определения», а скорее, лишь своим несходством с буквальностью повседневности (С. 10). По Осборну, современное искусство, в таком случае, является искусством без эстетики. В настоящем тексте, напротив, утверждается, что современное искусство является образцом эстетической конструкции искусства.

⁵ Грэм Харман подчеркивает эстетику в качестве «первой философии» в работе «Об опосредованной каузальности», *Collapse 2* (March 2007): 187–221. Харман также тематизирует эту точку зрения в работе *The Quadruple Object* (Aldershot: Zero Books, 2011) как восхождение «пан-психизма» объектов.

⁶ Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October 55, Winter 1990. P. 105–143.

⁷ Моррис: «Нижеподписавшийся, РОБЕРТ МОРРИС, создавший металлическую конструкцию под названием ЛИТАНИИ, описанную в Приложении А, настоящим отзываю у упомянутой выше конструкции все эстетические качества и содержание, заявляя о том, что начиная с даты, указанной в настоящем документе, данная конструкция лишена таких качеств и содержания. Дата: 15 ноября, 1963 [подпись] Роберт Моррис». В то время как «Декларация» воспринимается с точки зрения истории искусства как факт оспаривания неуплаты гонорара, причитавшегося Моррису за «Литании» от Филипа Джонсона (работы, которая является непосредственным референтом заявления); теории, поддерживающие современное искусство, рассматривают ее либо как пример более широкого отрицания материально-оптической специфики и объективности в пользу взаимодействия с институциональными и языковыми конструкциями, что сегодня является нормой современного искусства (см.: Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. P. 117–118), или, в соответствии с таким определением, в не меньшей степени характерным для норм современного искусства, в качестве «ироничного» избыточного определения произведения искусства, которое является его прямым референтом, который делает дюшановский реди-мейд общим условием как для высказывания, так и для создания самого произведения искусства (Buskirk M. The Contingent Object of Contemporary Art. Cambridge, MA: MIT Press, 2005). Вопреки этим эстетически экспансивным соображениям, Декларация здесь воспринимается более категорично и становится описанием собственных условий существования в качестве произведения искусства. То есть Декларация Морриса является одновременно перформативной и констативной сама по себе, но в связи с жалобой Бухло на научный «позитивизм» эмпирического подхода концептуального искусства, процитированной позже в основном тексте, не является тавтологией в том смысле, в каком является гетерогенно перформативной, создавая свои условия существования искусства

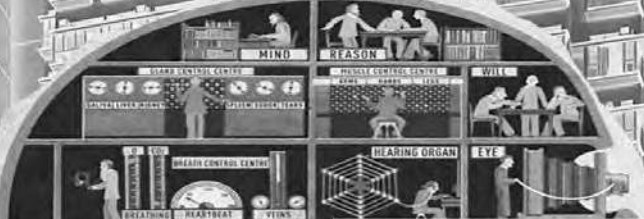
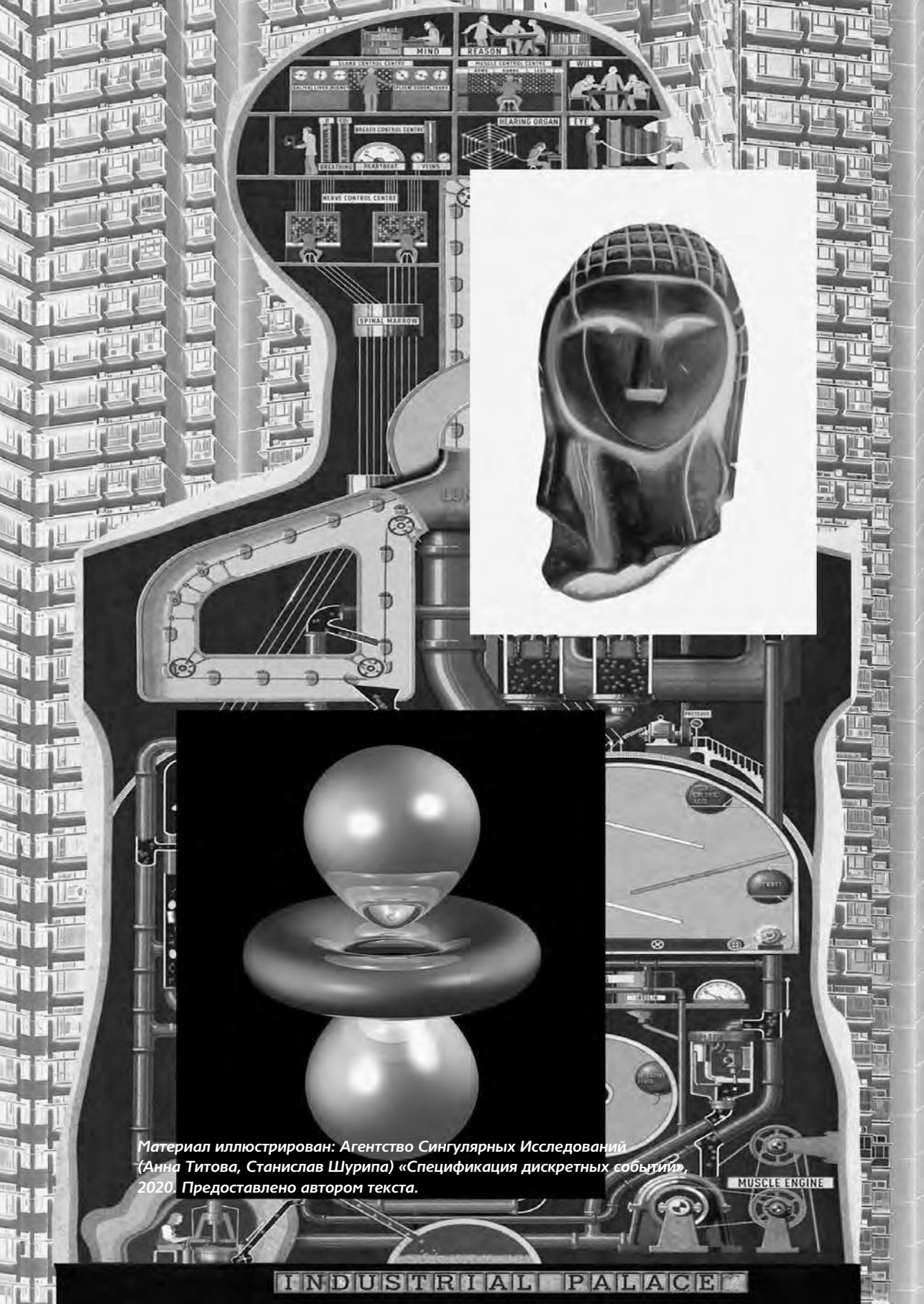
в силу рационального и дидактического отделения «искусства» Литаний от его материального внешнего референта. Эта «деэстетизация» была хорошо описана Гарольдом Розенбергом в 1970 году, хотя он идентифицирует это «движение» или тенденцию с возвращением к «примитивизму» в своем отказе от артефактов. (См.: De-Aestheticization // Conceptual Art: A Critical Anthology. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. P. 220–222). В этой характеристике Розенберг находился не безосновательно, учитывая ограничения искусства того времени и повсеместное отождествление концептуализма с антиформализмом, понимаемым как антиидеализм и, следовательно, как проматериализм. Здесь, скорее, поддерживают рационализм Декларации, благодаря которой искусство занимает место в его форме презентации, здесь или где-либо еще, строго равной форме презентации в документе, подписанном Моррисом лично; то есть это искусство, которое существует в силу его буквального, а не материального синтеза.

⁸ Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. P. 115.

⁹ Наряду с этим, также отменены первые четыре Параграфа о концептуальном искусстве Левитта (1969), которые до сих пор служат «системной программой» для современного искусства и его предполагаемого критического осмысления: 1. Художники-концептуалисты — скорее мистики, чем националисты. 2. Они приходят к выводам, непостижимым для логики. 3. Рациональные суждения повторяют рациональные суждения. 4. Суждения, лишённые логики, ведут к новому опыту. (Conceptual Art. P. 106). Если пятый параграф Левитта о том, что «иррациональным мыслям нужно следовать абсолютно и логически», служит достаточно хорошей характеристикой поразительной философии Мейясса, то любое ожидаемое здесь совпадение должно быть связано с более существенным расхождением: то, что для Левитта подобная иррациональность возникает, несмотря на какие бы то ни было причины и вопреки им, у Мейясса обусловлена разумом и действует от его имени.

Сухаил Малик

Политический философ и теоретик искусства.
Преподает в Голдсмите, Лондон,
и в Бард Колледже, Нью-Йорк.
Живет в Лондоне.



Материал иллюстрирован: Агентство Сингулярных Исследований
(Анна Титова, Станислав Шурипа) «Спецификация дискретных событий»,
2020. Предоставлено автором текста.

Станислав Шурипа

Квантовый мимесис

Плоские политонтологии

Чем доступнее технологии производства образов, тем быстрее они двигаются и сильнее влияют на жизнь сообществ. В цифровых средах их власть непредсказуема и молниеносна. Подобно призракам, образы проходят сквозь барьеры сознания; они fasciniруют, обездвигивают, гипнотизируют, но при этом заставляют и действовать. Образы вызывают смех, страх, наслаждение, обиду, гнев — аффекты, способные как объединять, создавая ощущение причастности, так и разделять, перекраивая социальные связи. Образ — место встреч присутствия и отсутствия, близкого и далекого, идеи и тела.

Откуда приходят образы? Может быть, их исток — некая особая субстанция, образность? Обычно то, что предстает субстанцией со спекулятивных позиций, с критической точки зрения оказывается действием или процессом. Образность — способность воспринимать образы, симптом нейрокогнитивной мутации, в силу которой быть человеком означает чувствовать переносные смыслы. О том, что эта способность (воображение) миметична — знали еще древние греки. Сегодня, благодаря ей, обитатели глобальных коммуникационных сетей видят множество ярких и волнующих вселенных там, где сталкиваются и взаимодействуют технологии, языки, тела, социальные, психические и экономические системы.

Мимесис — это не только способность живых существ к подражанию, но и загадочная власть образов над реальностью, считавшаяся разновидностью волшебства уже в доисторических обществах. Изображение позволяет управлять изображаемым; образы хранят «королевскую дорогу» к душам своих референтов — в этом и есть их смысл с точки зрения анимизма и магии. В эпоху глобальных цифровых коммуникаций действуют не только

архаические предрассудки, но и другие, более масштабные силы. Каждый образ создает своего зрителя посредством различных каналов на сознательном, эмоциональном и кинестетическом планах, имплантируя собственную модель реальности в тела потребителей. Как и архаическая магия, массовые идентификации и отчуждающее воображение черпают силу в бессознательном подражании; отличие нашего времени от архаики в том, что сегодня главным объектом подражания выступает машинное, техническое, абстрактное.

Образы обретают самостоятельность, превращаются в источники действия. Эволюция цифровой техники меняет форму реальности посредством потоков образов, чья мобильность, легкость и текучесть непрестанно растет. Локальные вычислительные сети, сжатие данных, беспроводные технологии и другие открытия конца прошлого века помогли создать открытую инклюзивную архитектуру сетевых коммуникаций, способствующую неограниченному производству идентичностей. Но как нередко бывает, цветение сложности становится легкой добычей иерархий и вертикалей. Вместе с новыми идентичностями в XXI веке просыпаются и духи места, и древние чудовища. Их притягивает «темная материя» социального — вытесненные тревоги, неуверенность и резентмент. От присущей цифровым сетям фрактальной симметрии — как наверху, так и внизу — больше не ждут освобождения, как в эпоху постмодерна. Теперь локальные сети легко создают собственные нарративы, традиции, прошлое и другие культурно-политические инструменты. Невидимые стены растут уже не по указанию метрополий, а имманентно, в силу фрактального повторения глобальных моделей и «лучших практик».

Симметрия как ключевое свойство коммуникаций — вещь не совсем неизвестная.

Обмен образами или коммуникацию можно представлять себе по-кантовски — как дело договорное и обеспеченное «золотым запасом» трансцендентального доверия. На практике более распространен диалектический фьючерс кожевской борьбы, порождаемой симметрией желаний. Сетевая эпоха не снизила накал противостояний, как могло показаться на ранних стадиях цифровой революции, а наоборот — принесла больше симметрии, больше повторения и напряжения, больше стратегий конфликта.

Симметрия — это и главное свойство микромира элементарных частиц, который описывает квантовая физика. Мир этот значительно ближе к повседневности, чем кажется на первый взгляд. Квантовая реальность, как и семиокапитализм, настолько сложна и подвижна, что микропроцессы, слабые сигналы, эфемерное, мимолетное и виртуальное способны производить внезапные и масштабные эффекты. Коммуникационными сетями, как и элементарными частицами, управляют силы условной природы: вероятностной, статистической, виртуальной. На глобальных аренах семиокапитализма сталкиваются и конфликтуют различные логики: либидинальная экономия и эволюция техники, производство знаний и борьба нарративов, пульсации ожиданий и переформатирование исторического опыта.

Квантовый мир пуст и в то же время наполнен виртуальными событиями. Противоположности не сдерживают, а только подстегивают друг друга: одновременно растут разнообразие и стандартизация, коммуникации и контроль. Развиваются связи и множатся разрывы: между машиной и человеком, вертикалями и горизонталями, образами и смыслами. Производство и циркуляция образов и нарративов неудержимо растут, но классическая публичная сфера при этом пустеет. В лучах массовых коммуникаций, в идеологических и технологических силовых полях индивидуумы утрачивают целостность, превращаясь в вероятностные облака субличностных ситуативных качеств и числовых абстракций — номеров, паролей, пин- и QR-кодов, личных данных и цифровых следов.

Эти субъективности — не индивидуумы, социальные атомы, а элементарные частицы,

в которых страсть к Реальному сталкивается с коллективными фантазиями и пустотностью символических сущностей — профилей, аватаров, IP-адресов, юзерпиков. Квантовое — это слабые, обитающие в коллективном и массовом силы и феномены, которые действуют под, до или помимо личности. Мозаичная ризоматическая субъективность Делеза и Гваттари и есть портал в квантовый мир. Пластичность и текучесть, дискретность и распределенность сетевого интеллекта помогают его формациям, подобно колониям организмов, удерживать связь и адаптироваться к волнам кризисов.

Семиокапитализм, как и квантовая реальность, не поддается полному и непротиворечивому описанию в рамках какой-либо общей теории. Мы лишь чувствуем тотальность миросистемы в разнообразии ее проявлений, в волнах разрушения и созидания, мозаичности и полифонии, но сама эта тотальность превосходит возможности воображения, оставаясь при этом невыразимой. Глобальные платформы структурируют множественность с помощью локальных сетей. Формы жизни огромного числа субъективностей, включенных в эго-коммуникации, питают либидинальной энергией технополитические системы, определяющие метрику и топологию социальных пространств. Производство идентичностей определяют медийные форматы, алгоритмы и протоколы. Как и в мире элементарных частиц, здесь господствует неопределенность, нелинейные темпоральности и роевое сознание, манифестируемое набором дискретных состояний, случайных, но предсказуемых, как набор фото в профиле в соцсети.

Этика и физика

Одна из влиятельных теорий квантовой реальности изложена Карен Барад в книге «Встреча с Вселенной на полпути» и более поздних статьях. Барад считает, что пришло время объединить онтологию, эпистемологию и этику в единую теорию. Разделять бытие, познание и поведение — значит ограничивать себя условными разделительными линиями, проведенными кантианской рациональностью в соответствии с представ-

лениями, сложившимися еще в эпоху паровых машин. Барад — специалист по квантовой физике, дисциплине, из которой и возникла научная сверхидея XX века о построении «единой теории всего». Поэтому ее проект этико-онто-эпистемологии предлагает открыть границы между мирами субъективного и объективного. Агентский реализм Барад — это версия философии нового материализма, стремящейся преодолеть систему координат классических наук о природе с их субъекто-объектными дистанциями, презумпцией нейтральности познания и рационалистическим принципом корреляции разума и мира.

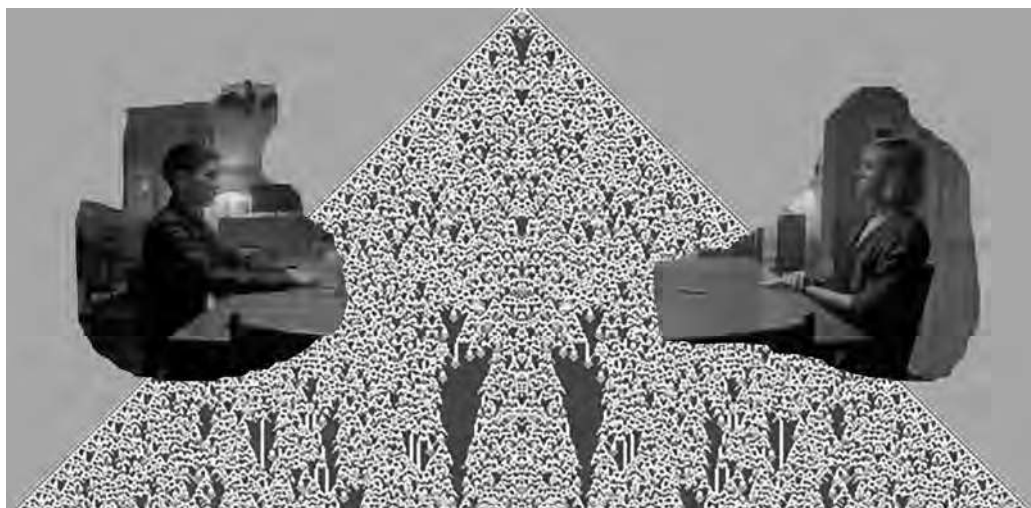
Законы этики, познания и природы одни и те же. Это вытекает из принципов плоской онтологии, объединяющих самых разных представителей нового материализма. С другой стороны, примерно так думали и великие спекулятивные мыслители до-кантовского периода — например, Спиноза, считавший этику почти что разделом геометрии. Дух спекулятивной философии возвращается в XXI веке, но не для того чтобы сковать просвещенный разум тьмой метафизических догм, а чтобы открыть для нашего времени новые инструменты и способы

борьбы за освобождение, передний край которой сегодня находится в поле политик идентичности и культурного разнообразия.

Пустой расколдованный универсум Ньютона-Канта — консервативная фикция для Барад, чья позиция опирается на «Копенгагенскую интерпретацию» квантовой механики. Это научно-философское толкование экспериментов в квантовой физике, сделанное в свое время двумя ее крупнейшими представителями Бором и Гейзенбергом. Мир от «Копенгагенской интерпретации» больше не подчиняется классическим законам. В этой Вселенной точка зрения или присутствие наблюдателя оказывает на наблюдаемый объект решающее влияние. Более того, здесь даже нельзя сказать, что у вещей есть какие-либо собственные характеристики до или после вторжения наблюдателя. То, что мы узнаем о вещах в момент наблюдений, экспериментов и измерений — это свойства не самой Вселенной, а ситуации измерения.

Реальность оживает под нашим взглядом, наполняется теми сущностями и процессами, которые способна различить, сконструировать или спровоцировать оптика.





Это и есть «встреча с Вселенной на полпути»: познающий выходит в область абстрактных конструкций, чтобы встретить там не столько сам мир, сколько его проявления, возникающие в момент встречи, — экспериментальные данные. Материя, пространство и время утрачивают статус объективных параметров реальности и превращаются в бурлящий поток становления: *space-time-mattering*. Эту постоянную генеративную активность, связывающую природу и культуру, объективное и субъективное, точные науки и этические максимы, Барад называет интра-действием. Это и есть фундамент мироздания — неопределимые игры, столкновения и сопряжения гетерогенных импульсов, все еще принимаемые подчас за проявления фундаментальных законов природы.

Мир квантовой физики наполнен виртуальностями и пульсациями; здесь не просто отличать события от структур, сущности от процессов, источник действия от его эффектов. *Space-time-mattering*: за иллюзиями стабильности и непрерывности, замкнутыми контурами и четкими линиями перемигиваются вспененные виртуальности. Вероятностная дымка поглощает причинно-следственные связи. Больше нет ни субъектов, ни объектов; исток действия в терминологии Барад — это агентское сечение, ситуативное сочетание взаимодействий, сил и отношений, распознаваемое при наблюдении. «Агентское сечение» может быть мгно-

венным и подвижным, в любом случае оно неотделимо от гущи событий, от квантовой пены дней, в отличие от картезианского сечения, эвакуированного из материальности когито.

Этика вовлеченности — прямое следствие онтологии, заявляющей о себе в экспериментах с элементарными частицами. В самом сердце фундаментальной структуры материи действует принцип неопределенности: каждая элементарная частица — это в то же время и волна; любое более точное знание требует вмешательства наблюдателя. Сама же материя — непрестанное движение несвязной и несчетной множественности. Идентичности перформативны; в паутине интра-действий индивидуальное и коллективное перемешиваются, публичное распаляется в частном, производство — в потреблении. Ты можешь чувствовать себя волной, частицей, античастицей или всеми ими вместе в зависимости от агентского сечения, проводимого той или иной ситуацией.

Котят Шредингера

В цифровых средах взгляд наблюдателя меняет предмет наблюдения. Поведение людей зависит от того, наблюдают за ними или нет. В 20-е годы прошлого века Эрвин Шредингер для иллюстрации законов квантовой механики предлагал представить кота, который и жив, и мертв одновременно. Откры-

тия квантовой физики тех времен — основа цифровых технологий, создавших сегодняшнее коммуникационное общество. Сетевые идентичности — узлы телеприсутствия, и живые и неживые обитатели дискурсивных формаций, чье поведение определяется законами социальной квантовой механики.

Два главных свойства квантовой реальности — прерывистость и неопределенность. Вещи меняются не плавно, как в мире больших количеств, а рывками. Не только малые группы, но и огромные массы способны мгновенно самоорганизовываться и резко менять общественные реалии. Скачкообразность изменений объясняется присущей числам дискретностью, прерывистостью числового ряда. Это не временный дефект сетевой реальности, который будет сглажен дальнейшим развитием, а сама природа чисел; она заявляет о себе в производстве и прогнозировании, в играх, ритуалах и конфликтах. Неопределенность тоже стала и привычной средой для жизни глобальных множеств, и средством управления сложными системами. Неопределенность и прерывистость — основные компоненты прекарности, характерной для семиокапитализма. Прекарность — это не просто неизвестность; дело здесь, скорее, в ожидаемости неожиданного, в полной зависимости от воли волн мирового политэкономического океана.

Обитатели нескончаемых лабиринтов глобальной сетевой деревни нередко оказываются в неоднозначных ситуациях: сады расходящихся нарративов, конфликты интерпретаций, квантовые скачки и спутанность, разбавленные надеждами кризисы, дезориентация и неопределенность. Темпоральности цифровых сетей отличаются и от модернистской линейности, и от постмодернистской цикличности, но включают их осколки и отголоски. Длительности и моменты, фазы и частоты, подъемы и спады — из них состоит машинное расширенное настоящее. В его полях темпоральные потоки способны неожиданно менять скорость и интенсивность, искривляя и распыляя тайм-лайны, взращивая кристаллы конца истории, впитывая фрагменты различных прошлых и будущих — реальных, воображаемых и условных.

Поэтому основной моделью темпоральности и становится время сериалов. Физик Ри-

чард Файнман в свое время разгадал механизм, благодаря которому элементарные частицы со сверхкратким временем жизни могут «занимать у будущего» нужную им энергию. Такие живущие в кредит частицы он назвал виртуальными. Этой виртуализации времени на уровне микромира в культурной квантовой механике соответствуют пунктирность и телескопичность времени сериалов. Как и в микромире, оно может идти по-разному — смешиваться с другими потоками, перескакивать, менять направление. Смартфоны, беспроводной интернет, умные вещи, подобно слайсерам, нарезают потоки времени тонкими ломтиками, ослабляя хватку трансцендентальной апперцепции. Жить в таком обществе означает быть ежесекундно на связи с множеством людей и не-людей. Количество сетей, в которые включены обитающие в продолженном настоящем идентичности, увеличивается, все дальше уводя нас от представлений о линейном и непрерывном времени.

В темпоральных вихрях и омутках исчезает и постмодернистская привычка к сглаживанию бинарных оппозиций. В квантовой реальности напряжение между противоположностями нарастает; ее дискретный характер только способствует поляризации. Расширенное настоящее — медиализованное и квантифицированное время, арена взаимодействий, наслоений и конфликтов самых разных, подчас взаимоисключающих тенденций.

Коммуникации пересобирают социальную ткань, отделяя коммуникацию от присутствия, язык от тела, тем подрывая главное условие публичности: вовлеченное, открытое, настроенное на рациональную дискуссию присутствие. Вместе с традиционной публичной сферой сжимаются привычные дистанции и границы. Виртуальные сонмы котят Шредингера пульсируют темной энергией новых локализмов; сквозь сетевую архитектуру проступают силовые линии власти-знания.

Производство субъективности связано с переработкой времени, как промышленное производство с использованием электричества. Поэтому не только живые темпоральности, но и немалое количество образов другого времени — прошлого и будущего — работают в толще этого продолженного настоящего в качестве аттракторов.

Они создают ощущение цветущей сложности в культуре нескончаемого настоящего, обещающая доступ к другим мирам, бегство или возвращение домой, в схематизм коллективных фантазий и безвременье архетипов.

Свет будущего, которым жил прошлый век, почти угас. Квантово-ориентированное будущее — это не спин-офф линейности или цикличности. Оно граничит с расширенным настоящим: грядущая эпоха тотальной автоматизации, биотехнологий и искусственного интеллекта. Ее отражения можно почувствовать в эпизодичности сериалов, каиротехнике видеоигр и скользящем взгляде семионавтов.

Подобно униформе и табели о рангах, классическое пространство Ньютона-Канта служило установлению дисциплины — как в жизни, так и в метафизике. Молекулярная революция, о которой говорил Феликс Гваттари, трансформировала молярные пространства дисциплины и стала началом перехода к квантовой реальности.

Молекулярные пространства различий, созданные потребительскими обществами к концу прошлого века, были ориентированы на текучую посткартезианскую субъективность с ее онтологией желания. С развитием сетевых коммуникаций, нейронаук и искусственного интеллекта появляются новые возможности для эксплуатации инфра-субъективных сил. Психическая система, она же душа, становится многофункциональным узлом в сетях семиокапитализма: сценой, фабрикой, интерфейсом, акционерным обществом.

Чего хотят документы?

Пластичная и подвижная память цифровых сетей несет с собой новую культуру документальности. С развитием индустрий субъективности растет и производство документов. Документальность — не просто область, к которой обращаются для подтверждения каких-либо фактов. Это материал и инструмент производства субъективности, мана и дримтайм расколдованного мира бюрократических машин. Пространство документальности состоит из пересечений памяти и политики. Документы не нейтральны, наоборот, это одно из самых употребляемых средств управления действительностью. И оптика для наблюдения

невидимого: следов ушедших событий, сигнатур отсутствия на поверхности вещей.

Каждое движение оставляет след. Цифровые сети записывают почти все, что происходит. Активированная документальность производит не только дискурсы и представления, но и факты и опыт — как «легкие», так и «плотные» слои реальности. Каждый документ — это клубок ассоциаций с теми или иными представлениями о человеке и обществе. Документы, как и живые существа, обитают в своих экосистемах, в которых обретают смысл, жизненную силу, устанавливают связи с другими.

В основе власти документов лежит фантазматическая уверенность в том, что если есть след, то есть и факт. Современность автоматически узнает в документе след факта; вера в факты означает и веру в фотографии, автографы, аудио и видео — в записи и отпечатки. Сфера документального эволюционирует, неудержимо расширяясь, задействуя все известные медиа и языки. Документальность — не только канал связи с прошлым, абстрактным и отсутствующим, но и среда общения людей и машин. Каждое из миллиардов ежедневно производимых фото, видео, сообщений — еще один документ. Они существуют по собственным законам, питаются постоянно растущими массивами данных, циркулируют, создавая, поддерживая и трансформируя окружающую их социокультурную среду. В поле документальности сегодня больше «безумия неожиданного», чем в стандартизованных мирах массового воображения.

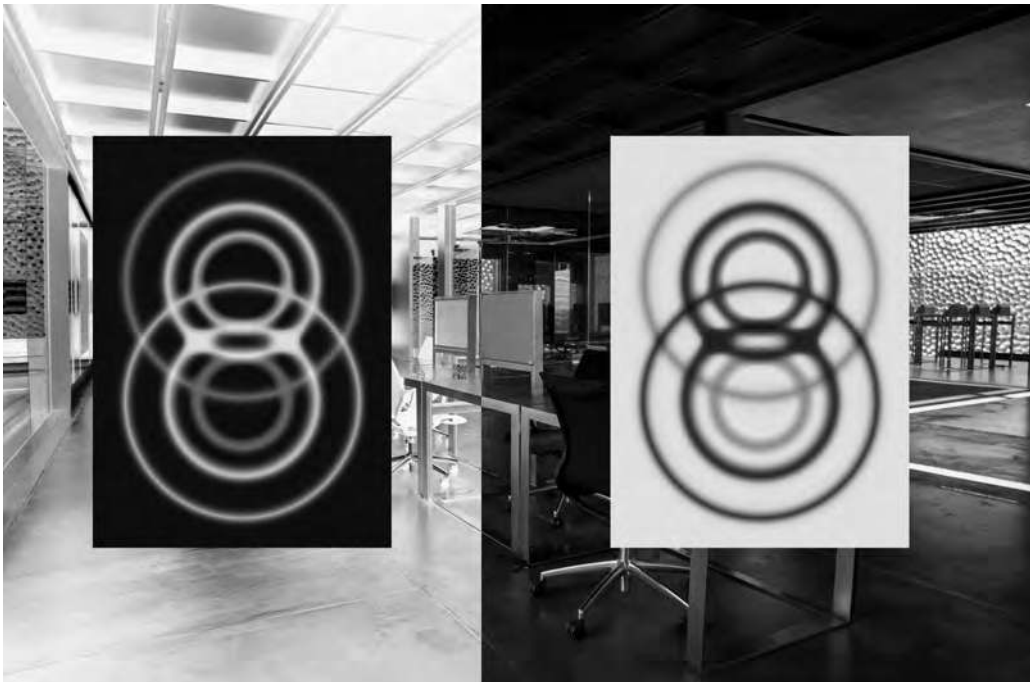
Активированная документальность впрыскивает в повседневность возможное, вымышленное и даже фантастическое. Доведение к документам размывает границы фактов и вымысла. Это эпоха альтернативных историй и цифрового волюнтаризма образов. Ее черта — невиданная производительность знаков, слов и образов, создающих все новые и новые миры. Фантастика и действительность, эстетика и эпистемология переходят одна в другую незаметно, как стороны ленты Мебиуса. Устаревая, образы будущего теряют притягательность и глубину, а затем забываются. Потерянные альтернативы, несбыточные мечты, утраченные иллюзии, нереализованные сценарии, упущен-

ные шансы, забытые ожидания — это огромное количество неизвестных возможных миров-притоков обыденной повседневности. Медиа помнят все; даже вышедшие из ротации «прошлые будущие» сохраняют призрачное присутствие в настоящем. Так сай-фай середины прошлого века стал источником сюжетов про зомбирование, чипирование и рептилоидов для сегодняшних конспирологических теорий.

Квант коммуникации может выглядеть поразному. Термин «мем» был придуман в 1970-е популяризатором науки Ричардом Докинзом для обозначения самораспространяющейся культурно значимой информации. Значение интернет-мемов наших дней в основном состоит в ретрансляции чувства принадлежности к сообществу. Этот формат — двусторонний: чтобы мгновенно узнаваться, вирусный образ должен быть общим местом. Другая сторона мема — специфичность: связь с определенным контекстом, знакомым целевой аудитории. Мем — образ, который действует очень быстро, посредством микропорции контекстного юмора на мгновение приоткрывая двери восприятия, оживляя замыленное

скользящим взглядом внимание. Если считать, что каждый образ несет в себе модель пространства, то мем — это квант фонового излучения, исходящего от обломков классической публичной сферы.

Новые эры эволюции техники обычно наступают после открытий недоступной обыденному опыту реальности. Технологическая основа семиокапитализма складывалась по результатам продвижения вглубь микромира: молекулы, атомы, электромагнитные поля, субатомный и квантовый уровень. Когда открывается очередная версия иного мира, вырастают и новые ветви эволюции техники. Каждое поколение медиа переписывает форматы коммуникаций, производящих сюжеты, нарративы, образные системы и культурные ландшафты. Развитие техники напоминает эволюцию жизни, только во много раз быстрее; поэтому и последствия изменений бывают непредсказуемыми. Эта эволюция — комбинаторная: надо не ждать медленных генетических изменений, а конструировать. С развитием техники мир начинает меняться рывками, ломая классические представления о прогрессе.



Вещи после человека

Для плоских онтологий эпохи когнитивного капитализма нет решающей разницы между идеей и материей. Вслед за гаджетами и сама материальность стала умной; она пропитана знаниями, данными, дискурсами, вовлечена в сети взаимодействий с символическими и воображаемыми мирами. Сети контекстов открываются уже не только за явлениями культуры, а и вокруг вещей, материалов и процессов. Больше не бывает просто камней, металлов, пластиков или найденных объектов. Вещи уже не кажутся инертными, они рассказывают истории, играют роли, принимают решения и действуют.

Не только вещи, но и материальность оказывается культурно-природным ассамбляжем, связанным с историей, антропологией, практическим или научным знанием.

XXI век — это мир мыслящих систем, в котором уже почти и не просматривается особое положение субъекта или индивидуума. Главные действующие лица в этом мире — вещи. Понимаются они не как единства, а как множества, ансамбли, сети, системы. Традиционно человек относился к вещам высокомерно; считалось, что они должны подчиняться желаниям людей. Кантовское различие субъекта и объекта стало аналогом ужесточения крепостного права в раннее Новое время. Провозглашенный Эдмундом Гуссерлем лозунг феноменологии «к самим вещам!» хоть поначалу трактовался в идеалистическом ключе, но с точки зрения самих вещей это был явный признак скорого конца империи гуманистического идеализма, с ее догмами автономии и суверенитета Разума.

Активизация вещей стала побочным эффектом освобождения людей от потребностей.

Каждое техническое достижение — это шаг прочь от данности, забот и тревог. Вещи и материальность — то, что в классической и даже постклассической традиции полагалось пассивным, лишенным актантности, — оказываются деятельным началом. Вещи становятся процессами. Ситуации обретают субъективность. Их цифровые души связаны в сети из тысяч кибер-анимистских плато. В доцифровую эпоху активизация вещей была явлением несчастным, случайным и маргинальным. Из времен «новой вещественности» до

нас дошли сведения об Одрадеке из рассказа Кафки, сгустке пыли и мусора, говорящем непонятно что и ускользающем от общения.

Цифровая повседневность делает вещи более обходительными. Это дружелюбие не мешает техническим объектам подчинять себе людей. Мы автоматически реагируем на разнообразные машинные сигналы, наполняющие наш жизненный мир. Эти импульсы не замечают гештальтов разума или тела; они работают на уровне фрагментов, органов, локализаций. Техника — и планетарный паноптикон, и его вездесущий надзиратель, который видит не уникальные и целостные личности, не человека, субъекта или вот-бытие, а операции, серии и алгоритмы. Машины управляют движениями частей тела — пальцев, глаз, ног, рук, шеи. Их коллажное (умо)зрение различает лишь частичное в этой фрагментации телесных и психических контуров и заявляет о себе то, что Делез и Гваттари называют машинным порабощением.

Квантовая реальность — это мир мыслящих и чувствующих явлений и вещей.

Самовоспроизводящаяся множественность — главное действующее лицо «Пульсирующей материи» Джейн Беннет. Источниками действия, мысли, главными действующими лицами становятся самые разные объекты, паттерны и соположения вещей, сил, обстоятельств.

Субъект — категория молярная, трансцендентальный полтергейст в дисциплинарных интерьерах. Молекулярная революция превратила этого главного героя Нового времени в текучую и мозаичную ризому. Ее главные черты — не суверенность и изоляция, а включенность и способность к действию, к созданию собственных темпоральностей, а, значит, и миров; Беннетт называет это агентностью.

Вещь — это то общее, что есть у события и пространства. Каждая вещь — констелляция мировых сил, сопряжение противоположностей, памяти, коммуникаций, множества ситуаций, вместе производящих энергию сопротивления, гомеостаза, формообразующих порывов, конатуса (Беннет заимствует термин из метафизики Спинозы, чтобы именовать присущий вещам «инстинкт самосохранения»). Вещи хранят, ретранслируют и производят многочисленные сигналы, которыми наполне-

ны социальные пространства. Вещей-в-себе больше нет; это доцифровые предрассудки. Вещи — это множества, сочетания, созвездия сил и сущностей, форм и систем, сети взаимосвязей и процессов, относящихся к различным полям, порядкам, регистрам, реальностям. Каждое микродвижение, атом, звено «великой цепи бытия» взаимодействует с другими, порождая при этом новые возможности для еще не известных взаимодействий, состояний, событий.

Механический балет мироздания, как он представлялся Новому времени, закончен. Реальность чистого разума или мирового Духа растворилась в цифровом тумане.

Вещи — больше не «бильярдные шары» классической физики. Их очертания размыты и проницаемы; каждая вещь — это сеть, вписанная в другие сети тенденций и возможностей, открытая непредсказуемости изменчивого будущего. В миросистеме семиокапитализма объект и не может не превращаться в процесс, серию состояний, обусловленную влиянием множества других серий, далеких и близких. Да и понятия далекого и близкого в сетевых средах обретают другой смысл: ближе то, с чем интенсивнее обмен, а не то, что рядом.

По мере угасания просвещенного нарциссизма чистого разума вещи покидают привычную сцену эпистемологического спектакля, двигаясь навстречу публике. Для Беннетт актерами в сетевом действе, «способными к производству тонких драматических эффектов», могут быть самые разные — подчас сложные, условные и многоуровневые сущности: ствольные клетки и перепады напряжения в электрической сети, продукты питания и сплавы металлов, мусорные свалки и пыльца растений, следы от выстрелов и популяции червей. Чтобы быть актором, совсем не обязательно иметь четко определенные границы и центрированную структуру; можно надевать самые разные маски, костюмы и среды, пульсируя в циклах превращений и трансмутаций.

Вся материя по-своему живая, но в основе этой жизни — не единство организма или сознания, а аутопоэтические серии вибраций и различий, ассамбляжи — Беннетт задействует термин из словаря Делеза и Гваттари. Ее идея распределенной агентности развивает

делезианское понятие ризомы — вещи и мыслящей, и протяженной, клубка или вихря различий и отношений, в которых переплетено и обретает новые смыслы субъективное и объективное, активное и пассивное, изменчивое и постоянное, живое и мертвое. Вместо замкнутых контуров и неподвижных границ, фиксированных перспектив и территорий — слоистые, пластичные и фрагментированные, сжатые и распыленные силы, импульсы и процессы.

Единое не существует. Этот тезис, центральный для мысли XXI века, приводит Беннетт к необычной трактовке понятия Абсолюта. Его среда — не всеединство, тотальность или соборность, как учила фалло-логоцентристская метафизика. Новая безусловность квантового Абсолюта заявляет о себе в единичном, неразличимом для правил, в неповторимости событийного. Не сила, а слабость: подражание Абсолюту означает распыление. Рассеянные актанты — множества связей, чьи переплетения и узлы могут в тот или иной момент казаться элементами или единицами. Но за их действиями нет рационального плана, умысла или интенции; нет субъекта или сущности, к которой сходились бы перспективные линии наблюдения. Вещь — это открытые границы, роение событийного, постоянное производство различий, обменов, ситуаций. Любое движение — это действие, а действие (акция), согласно Беннетт, — это всегда трансакция, результат множества предшествующих состояний дел, тенденций и изменений, порождающий новые возможности.

Станислав Шурипа

Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске.

Художник, куратор, критик и теоретик

современного искусства, преподаватель

Института проблем современного искусства.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Седи Барнетт «Дело моего отца в ФБР. Проект 4». 2017.

Паоло Чирио

Доказательный реализм*

Пишущий правду, разумеется, должен вести постоянную борьбу с неправдой, но правда не должна у него превращаться в нечто многозначительное, высокопарное и абстрактное, [но] должна быть чем-то истинным, неоспоримым, имеющим практическую ценность [...] очищая эти слова от ложных или слишком абстрактных скрытых значений.
Бертольд Брехт «Пять трудностей пишущего правду», 1935 год.

Реализм вне поля зрения

Реальность есть нечто наличное и конкретное, однако в силу ее многомерности, масштаба, скорости изменений и непроясненности она выпадает из нашего поля зрения. Распознать в социальном ландшафте признаки современности на первый взгляд крайне непросто. Ведь несмотря на то, что социальная действительность обращает на себя наше внимание своими подчас шокирующими проявлениями, мы, тем не менее, чаще всего не видим порождающих их систем и процессов. Поэтому сегодня реализм возвращается в искусство, вооруженный документальными, криминалистическими и следственными методиками, которые позволяют современным художникам-реалистам пролить свет на подноготную нашего общества.

Традиционно реализм представлял сцены социального угнетения, изображая их правдиво и достоверно. Отсюда в изобразительном искусстве он обращался по преимуществу к средствам фигуративной живописи, фотографии и кино. Сегодня же, чтобы увидеть и отразить всю сложность современного обще-

ственного устройства, реализм нуждается в расширенном понимании. Доказательный реализм исследует лежащие в основе современного общества экономические, политические, правовые, лингвистические и культурные структуры. Эти различные общественные сегменты тесно связаны между собой, но зачастую крайне сложны и не схватываются восприятием, так как действуют тайно, незаметно, незримо, используя продвинутые риторические приемы. Реальность сегодня можно в полной мере постичь, лишь указав на свидетельства, содержащиеся в языке, программах, инфраструктурах, отношениях и технологиях, при помощи которых структуры власти управляют, манипулируют и скрывают данные. На эти современные поствизуальные условия реальности впервые указал Тревор Паглен, комментируя работу Харуна Фароки: «Войны ведутся при помощи систем, которые являются поствизуальными, а точнее, систем, чьи возможности визуализации превышают возможности человеческих глаз настолько, что становятся для них невидимыми»¹.

С конца шестидесятых годов художники начинают искать подходы к этой новой реальности, столь запутанной социально-политически и технологически. Возможность ее прямого изображения была поставлена под сомнение Джеком Бернхэмом и Хансом Хааке, заявившим, что «станковое искусство больше не может передавать тонкости и сложности международного делового мира... Если вы просто создаете образы протеста, то, скорее всего, останетесь вне многомерности этой системы»². В свою очередь Марта Рослер определила унаследованные из прошлого реалистическое понимание объективности и способы

* Перевод выполнен по изданию: «Evidentiary Realism. Investigative, Forensic, and Documentary Art» (catalogue), NOME gallery, Berlin, 2017. Публикуется с разрешения автора.

представления сложных социальных проблем «неадекватными описательными системами»³, настаивая, что наглядный факт не является исчерпывающим доказательством, так как он может быть маскировкой реальности или «надстроенным» над ней, как говорил применительно к фотографии Ролан Барт⁴. Эта аналитическая работа раскрыла противоречивость понятия документальности, но, как недавно отметил Хэл Фостер, «критика документального источника в значительной степени оказалась воспринятой, и многие художники перешли от позиции деконструкции к позиции реконструкции»⁵. И действительно, доказательные реалисты обращаются к документальному свидетельству с тем, чтобы подвергнуть нашу запутанную и непроявленную, рассыпавшуюся на фрагменты реальность сборке и тем самым восстановить связь с историческим наследием реализма и документальными практиками. Как отметила Розалин Дойч, «сегодня критические практики, претендующие на наследие реализма [...] исследуют, насколько восприятие нашим сознанием реального опосредовано репрезентацией и насколько оно предопределено конкретными условиями данного исторического момента»⁶.

В результате эпистемологическая критика документа оказывается неотторжимой от воссоздаваемых в произведении реальных фактов. *Доказательный реализм* исходит из того, что реальность можно увидеть только путем одновременного учета множества порождающих ее инфраструктурных сигналов, референтов, отношений и процессов различных параметров. Именно с помощью *доказательного реализма* художественные исследования системных и структурных аппаратов раздвигают границы того, что можно увидеть за границами видимого.

Усиленный реализм власти

Сегодня помимо усвоения эпистемологического самоанализа, реализм в искусстве усиливается также и за счет развития технологических и познавательных возможностей, позволяющих художникам как никогда прежде воспринимать, постигать и перерабатывать реальность. Современные технологии обнаружения и презентации обеспечивают более про-

стые, быстрые и дешевые средства для визуализации, показа и обмена соответствующей информацией. Бесконечный «технологический поворот»⁷ в средствах массовой информации и науке вносит в повестку дня новые формы свидетельств, тогда как «нынешнее поколение интерактивных и телематических технологий [...] позволяет пользователям получить доступ к ранее недоступным данным о сложных (и часто скрытых) социальных отношениях»⁸. Художники могут их исследовать и декодировать с помощью широкого спектра материалов и методов — от фотокамер высокого разрешения, сканеров и спутниковых изображений до анализа данных, полученных из открытых источников и социальных сетей, а также в результате взломов, утечек, сбора архивных или сверхактуальных новостей. Эти материалы теперь можно рассчитывать на таймлайнах, позволяющих группировать связанные между собой события, и в базах данных, которые коррелируются с географическими, архитектурными, биологическими и финансовыми данными. Даже самые сложные черные ящики расследуются при помощи других черных ящиков, запрограммированных для того, чтобы пролить свет на существование загадочного искусственного интеллекта, высокочастотного трейдинга и больших данных нашего компьютерного общества.

Расширились также и форумы презентации и легитимизации. Как свидетельства, так и произведения искусства распространяются по социальным сетям и, в свою очередь, коллективно обсуждаются и проверяются. Гражданская журналистика, исследования и критика дополняют институциональные и мейнстримовские СМИ, оценивая значение произведения, основанного на документальном свидетельстве, тогда как широкая аудитория прознает такие доказательства через различные сети распространения. Как отмечал Эаль Вейцман, «протоколы и языки форума будут реорганизованы в соответствии с новыми эстетическими, материальными и системными требованиями. Форумы имманентны, условны, рассеяны и объединены в сети; они появляются, расширяются и сокращаются»⁹.

Определяемые количественно, исчисляемые и используемые совместно документальные формы создают ощущение усиленного



Эаль Вейцман и Томас Кинан «Череп Менгеле», 2012.

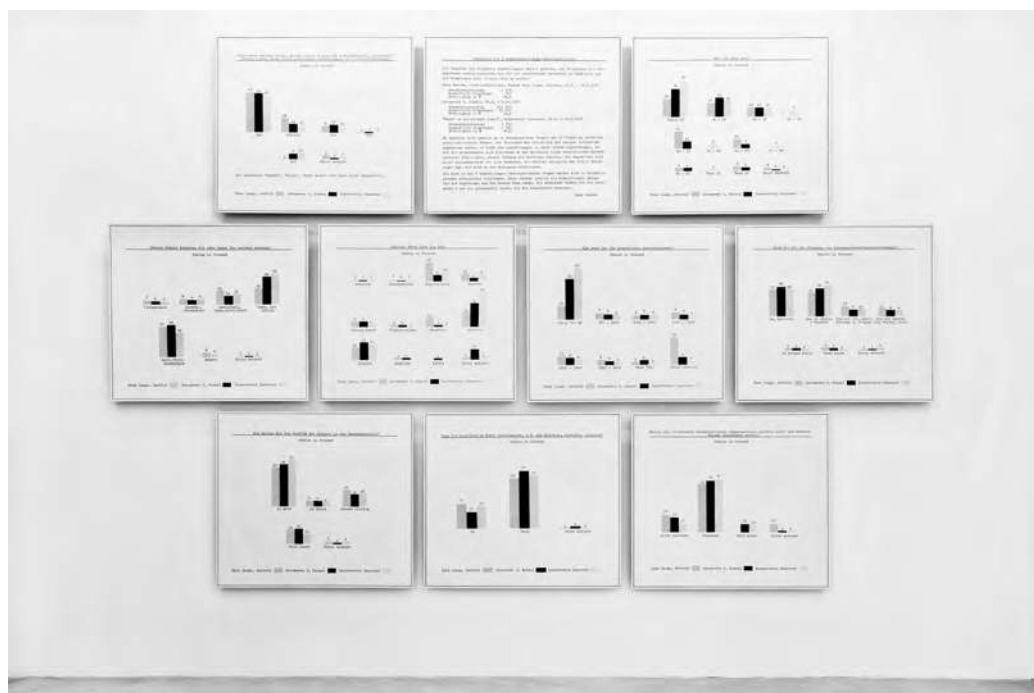
реализма. Незримая реальность предстает перед нами как более наглядное доказательство, как только ее перехватывают и расшифровывают во всей ее многомерности. Расширенный реализм в документальном искусстве может быть сформулирован как «криминалистическая информация», которая здесь широко интерпретируется как глубокий анализ медиа и контента, собранного из множества источников и техник, и в сочетании с «криминалистической лингвистикой» используется для анализа способов риторики, репрезентации и восприятия. Однако усиление реализма в искусстве выходит за рамки использования инструментов, материалов и знаний, доступных сегодня. Реализм можно заархивировать только с помощью независимых исследований и критики социальных, экономических, правовых и политических контекстов институциональной власти. Как заявил Вейцман, «криминалистика — это криминалистическая экспертиза, где не существует законов, кроме государственного»¹⁰. Автономность исследований также зависит от результатов работ. «Результаты "произведения исследовательского искусства", как

и результаты журналистских расследований, не имея юридической силы, могут выступать в качестве агента перемен, влиять на общественное сознание, побуждать к действию»¹¹.

Такая политика репрезентации и представления доказательств связана с областью эстетики. Придание доказательствам значимой художественной формы касается артикуляции намерений, результатов и контекстов, в рамках которых существуют произведения искусства; именно так художники, представляющие *доказательный реализм*, обращаются к условиям, порождающим создание их произведений — так они расширяют границы реализма.

Реализм доказательной эстетики

В доказательных произведениях исследуется эстетика скрытности, многомерности, риторики и контроля над социальными, экономическими и технологическими системами. Доказательство представлено при помощи разнообразных художественных стратегий — противопоставления, реди-мейда, реконструкции, абстракции и инсталляции, — раскрывающих сети отношений, языков, действий и ин-



Ханс Хааке «Сравнение данных посетителей трех художественных выставок», 1972–1976.

фраструктур. Находясь по ту сторону визуальной презентации, доказательство артикулируется диалектической рефлексией, дискурсом и его репрезентацией. Но произведения искусства в стиле доказательного реализма не используют лозунги и не ссылаются на субъективность художника — представленные свидетельства призваны говорить сами за себя.

Эстетика *доказательного реализма* часто бывает «постзрелищной», ее «образность задана аналитическим взглядом на свидетельства насилия, способные представить нам то, что мы не можем увидеть»¹². Процесс расследования, природа материала и чувствительность художников в итоге превращают свидетельства в высокоэстетичные визуальные произведения. Однако подобная эстетизация свидетельств отличается от традиционного документального искусства. Вместо этого она может синтезировать сложные системы и сделать их доступными, катализируя реакцию аудитории, которая в противном случае не восприняла бы доказательства эмоционально

и визуально — подобно тому, как Лора Пойтрас описывает свои проекты, «одновременно создающие эстетический опыт и раскрывающие информацию, которая вызывает эмоциональный отклик»¹³. Сочетание эстетических и стилистических форм, возникающих из свидетельств, побуждает зрителя к глубокому осмыслению задействованного художниками эмоционального начала. Используя формальный визуальный язык и художественные техники, доказательные реалисты взаимодействуют с присущими документальной традиции формальными средствами. Они пытаются передать свидетельства через абстракцию, фигуративное изображение или в художественном комментарии. Невидимые, сфабрикованные или голые свидетельства изображаются в рамках особой эстетики, форм и концептуальных рамок визуального искусства. Например, «визуальная перспектива и пространственная репрезентация сложных систем»¹⁴ применялись в диаграммах Марка Ломбарди в качестве фиксации точного расположения

объектов и техники визуального искусства. Используемые в работах доказательного реализма формальные средства фотографии, кинематографа, рисунка, живописи и скульптуры являются захватывающим методом, превращающим материал расследования в доказательство. Материализация интеллектуального, эмоционального и интуитивного художественного процесса создает вещественные доказательства, схожие с понятием «вещественное доказательство» в юридическом поле. Такими вещественными доказательствами являются предметы, которые доставляются в суд для того, чтобы служить доказательством, где эстетика восприятия, посредничества, повествования и представления доказательств играет судебскую роль. Аналогичным образом физические артефакты, композиции и инсталляции, собранные доказательными реалистами, являются объектами, представляющими свидетельство в форме произведений искусства.

Эстетика расследований — междисциплинарная художественная практика, которую описывают исследования и полевая работа в области прав человека, военных преступлений, экоцида, политических заговоров, правового и финансового неравенства. Художественные исследования изучают ткань ассоциаций и цепочек взаимодействий между людьми, средой, событиями и вещами. Допрос, поиск, связывание и исследование утечек и найденных доказательств подпитывают процесс создания художественных произведений-доказательств, возникающих из чувствительности, любопытства и интуиции художника. Художники часто раскрывают реалии, уже в полной мере присутствующие в мире, в виде открытых секретов, или утечек из систем, слишком сложных и масштабных для того, чтобы быть полностью скрытыми и неразличимыми. Тем не менее, найденные доказательства могут все еще находиться на грани видимости или скрываться под покровом секретности и многомерности. Во всех этих случаях доказательные произведения искусства представляют собой неразборчивые свидетельства или связи, существующие между разгаданными подсказками, или уточненные детали, позволяющие раскрыть их смысл. Последователи доказательного реализма целенаправленно

оспаривают распознаваемость сложных систем, чтобы показать и подчеркнуть то, что невозможно обнаружить с первого взгляда и квалифицировать как свидетельство.

Несмотря на то, что целью *доказательного реализма* является разоблачение скрытой реальности, он необязательно является политическим искусством в классическом понимании. Его социальная функция вписана в его собственное право. Она ставит под сомнение фундаментальную политику репрезентации как таковую, с ее глубокими философскими вопросами о создании искусства и его аудитории, роли и использовании в обществе. *Доказательный реализм* усиливает традицию исторического реализма в искусстве, при этом произведения искусства становятся передовыми инструментами обучения, призванными сформировать глубокие социальные знания и критическую теорию.

Возвращение реализма

Возвращение реализма выходит на первый план в обществе развитого капитализма, ведущего планету ко все более тяжким общественным потрясениям. Изменение в восприятии реального мира и движение к реализму в искусстве крайне значимо в наши дни, когда никто с философской и научной точек зрения не осмеливается открыто отрицать изменение климата. Это возвращение реальности уже было отмечено несколькими социальными кризисами, итогом которых стало массовое требование правды и социальной справедливости. Движение против войны в Ираке, Occupy Wall Street, Wikileaks, Эдвард Сноуден, утечка документов Panama Papers, климатический марш, движение «Black Lives Matter» и борьба с Дональдом Дж. Трампом и Брекзитом — это лишь самые заметные признаки все большего признания ключевых социальных проблем и понимания роли правды.

В искусстве это время кризиса осмысливается через расширение эстетики социальной ангажированности, социально-критическое и протестное искусство, интервенционизм, институциональную критику и описанный здесь *доказательный реализм*. При помощи исторической перспективы мы можем заметить, что возвращение эстетики реализма естественным



Дженни Хольцер «Белый дом. 2002. Белый. Зеленый», 2017.

образом отражает время социально-экономических кризисов. Ведь реализм в искусстве заявил о себе во Франции после революций девятнадцатого века, заставивших художников отказаться от романтизма ради реалистичных изображений голода, труда и политических потрясений. После этой первоначальной волны реализма появился импрессионизм, возвысивший личное над социальным. Эта волна эстетики, колеблющаяся между приматом социальной или субъективной реальности, появилась и получила развитие во времена экономической рецессии 1930-х годов, в послевоенный период и во времена социальных потрясений шестидесятых и семидесятых годов. Можно сделать вывод: сегодня — после последних десятилетий XX века, для которых были характерны поп-арт, нигилизм и постмодернизм, — мы переживаем новую волну реализма. Именно с началом XXI века социальная сфера и ее репрезентации вновь выдвигаются на передний план социальной теории.

Коренья в критике глобализации, неолиберализма и разрушения окружающей среды, возвращение реальности и стремления к реализму в искусстве можно проследить после 11 сентября 2001 года. Как писал Джулиан Сталлабасс, «пробуждение документалистики стало результатом чрезмерного распространения неолиберальной власти, в частности [...] развязывание военных конфликтов, радикальное разделение мира на союзников и врагов и нарушение принципов демократии привело документальное искусство к новому признанию»¹⁵. Падение башен-близнецов стало знаком упадка субъективизма в постмодернистской и постструктуралистской философии, занимавшей главенствующие позиции с конца семидесятых и до начала девяностых годов. Двойственность реальности, которую Жан Бодрийяр обнаружил в башнях-близнецах¹⁶, превратилась после террористической атаки в единую реальность. В этот исторический период постмодернистский релятивизм, ставивший реальность под вопрос, постепен-

но теряет дискурсивное влияние, в то время как острота экономических, социальных и экологических кризисов приобрела драматически значимое звучание. Даже в так называемую эпоху постфактуальности правда, кажется, создается простыми способами: вопиющая ложь, похоже, воспевается как сила отрицания очевидных фактов. В эпоху постправды реальность отрицается, ей противостоят авторитарные голоса, что в итоге является реакцией на повсеместный страх перед возвращением к реальности.

Тогда как на протяжении веков манифестация и мистификация политической риторики находили все новые формы насилия, именно актуальная опасность распространения дезинформации в интернете делает для большинства людей факт-чекинг обычным занятием. Тем не менее, изменение климата, игнорирование военных преступлений, наблюдение за населением, пренебрежение гражданскими правами и свободой слова приближает человечество к критической стадии глобального кризиса. Это привело к новой теоретической переоценке документального искусства и той роли, которую оно играет в этом социальном и политическом контексте. Подобно тому, как французские реалисты отошли от романтизма, сегодня мы видим исчерпание постмодернистского релятивизма и его парадигмы, теряющей свою репрезентативную актуальность. На своем пике эстетика реализма может пожелать отказаться от субъективности, двусмысленности, аллегории и зрелищности. Сьюзан Зонтаг напомнила нам в 2002 году, что «настоящие войны — это не метафоры»¹⁷. Таким образом, доказательный реализм учитывает глубокую картину современной жизни.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Paglen T. Trevor Paglen on Harun Farocki // *Artforum*, Feb 2015. Доступно по <https://www.artforum.com/passages/id=50135>.

² Burnham J. *Recent Works: Hans Haacke* (exhibition catalog), Chicago: The Renaissance Society at the University of Chicago, 1979. Доступно по [\[naissancesociety.org/exhibitions/296/hans-haacke-recent-works/\]\(http://naissancesociety.org/exhibitions/296/hans-haacke-recent-works/\).](http://www.re-</p>
</div>
<div data-bbox=)

³ См.: название произведения Марты Рослер «Улица Бауэри, воссозданная двумя неадекватными описательными системами», 1974–1979 (Marta Rosler «The Bowery in two inadequate descriptive systems», 1974–1979).

⁴ Барт Р. Фото-шоки // Мифологии. М.: Издательство М. и С. Сабашниковых, 2004. С. 325–331.

⁵ Foster H. *Real Fictions: Alternatives to Alternative Facts* // *Artforum*, April 2017. Доступно по <https://www.artforum.com/inprint/issue=201704&id=67192>.

⁶ Deutsche R. Hans Haacke // *October Files* 18, MIT Press, 2015.

⁷ Keenan Th., Weizman E. *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*. Berlin: Sternberg, 2012.

⁸ Shanken E. A. *Investigatory art: Real-time systems and network culture*. November 22, 2012.

⁹ Weizman E. *Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums*. Ost Idern: Hatje Cantz, 2012.

¹⁰ Weizman E. *Forensics Is Forensics Where There Is No Law* // *MetaMute*, Dec 16, 2014. Доступно по <http://www.metamute.org/editorial/articles/forensics-forensics-where-there-no-law>.

¹¹ Shanken E. A., op cit.

¹² Lange Ch. *The Limitations of Photojournalism and the Ethics of Artistic Representation* // *Frieze*, June 2010. Доступно по <https://frieze.com/article/shooting-gallery>.

¹³ Poitras L. Laura Poitras: *Astro Noise*. New York: Whitney Museum of American Art, 2016.

¹⁴ Christov-Bakargiev C. *Mark Lombardi, dOCUMENTA 13*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.

¹⁵ Stallabrass J. *Documentary*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art, Cambridge: MIT Press, 2013.

¹⁶ Baudrillard J. *Simulations*, Los Angeles: Semiotext[e], 1983.

¹⁷ Sontag S. *Real Battles and Empty Metaphors* // *New York Times*, September 10, 2002.

Паоло Чирио

Родился в Турине в 1979 году.

Художник, хактивист, критик и куратор.

Живет в Нью-Йорке.



Бану Ченнетоглу «BEINGSAFEISSCARY», dOCUMENTA 14, Кассель, 2017. Предоставлено Rodeo Fine Arts.

Егор Рогалев

Вторжение реального

Надписи, изображения и списки

По задумке кураторов, dOCUMENTA 14 была рассредоточена между двумя городами — Афинами и Касселем — и проходила под девизом «Учиться у Афин». Желание перенести часть мероприятий в самую проблемную точку Евросоюза выглядело предельно понятным и логичным, но не снимало вопросы. Социально-экономическая ситуация — прямое следствие политики, основным инициатором которой выступала как раз Германия, давно сделала местных жителей привычными к необходимости отстаивать собственные интересы на улицах и превратила масштабные столкновения с полицией в обыденное явление городской жизни. Оказавшись внутри настолько взрывоопасной и насыщенной противоречиями социальной ситуации, «насаждаемое сверху» искусство стало казаться избыточным, а подчас и неуместным — реальная общественная жизнь в Афинах настолько интенсивна, что попытки дополнить ее таким образом в большинстве случаев оказывались неубедительными.

Возмущение греческой общественности росло и в результате пренебрежительного отношения организаторов к аудитории, выражающегося в отсутствии прямых обращений к жителям города и внятного гида по выставке с адекватными описаниями работ, как и маршрута по местам их расположения. Отсюда полноценное ознакомление с программой, безусловно, продуманной, насыщенной и в каком-то смысле прорывной, оказалось проблематичным. В итоге в Афинах выставки и другие публичные мероприятия dOCUMENTA 14 проходили на фоне многочисленных призывов к бойкоту со стороны местно-

го художественного и активистского сообществ.

В это время в Касселе турецкая художница Бану Ченнетоглу пересобирает текст на фронтоне центрального городского художественного музея Fridricianum и, добавив несколько недостающих букв, воспроизводит граффити со стены Национального Технического университета в Афинах — beingsafeissary (бытьвбезопасностистрашно). Этот простой и лаконичный жест невероятно точно передает ощущение от происходящего — короткая фраза из четырех слов, сливающихся в одно, не только делает видимой саму парадоксальность отношений двух мест, соединенных одним художественным событием, но, похоже, претендует на то, чтобы выявить основной нерв социальной и политической ситуации, из которой осуществляется культурная политика Евросоюза.

Опыт dOCUMENTA 14 хорошо продемонстрировал, что социальные практики во многом сайт-специфичны и не всегда могут быть безболезненно перемещены из одного пространства в другое. В то же время работа Ченнетоглу, ставшая важной и значимой частью проекта, убедительно заявляет: высказывания, предметы и артефакты за счет точной смены контекста могут раскрываться в своей полноте и в итоге подтягивать за собой целые цепочки разных смысловых конфигураций. Надпись, размещенная на улице, попав на стену музея и заменив собой его название, в каком-то смысле оказывается не внутри, а снаружи искусства. Этот факт не просто раскрывает ее претензию на метаописание, но и одновременно с этим указывает на то, что здесь, в отличие от классического рэди-мейда, перенос производится

из одного публичного пространства в другое, то есть из жизни в жизнь. Произведение художницы задействует реальный материал, взятый непосредственно из уличной повседневности, и при этом оказывается способным проявлять отношения и связи, объем и масштаб которых явно выходит за рамки повседневного опыта. В общем контексте DOCUMENTA эта работа важна также и тем, что наглядно демонстрирует способность европейских художественных институций к самокритике и готовность показывать произведения, в каком-то смысле подрывающие их собственные установки.

Возможность переноса знаков и образов из одного контекста в другой привлекала Бану Ченнетоглу достаточно давно, логично вытекая из ее изначального интереса к фотографии и последующей работы с форматом печатных публикаций, что выразилось в ее участии в издательском проекте «Bent». Своеобразной штаб-квартирой этого проекта стало небольшое пространство, основанное художницей в Стамбуле, — что-то среднее между читальным залом библиотеки и архивом, где представлены печатные произведения искусства: концептуальные книги и зины от альтернативного гида по Стамбулу Шенера Озмена, где через личные и политические нарративы создается новая картография города, и до работы Феликса Гонзалеса Торреса «Untitled» (Death by Gun) — бесконечного архива смертей от огнестрельного оружия, который по инструкциям художника продолжает вестись и после его гибели.

Из этого контекста естественным образом вытекает практика Ченнетоглу, основанная на наблюдении информационных потоков и вскрытии недоступных для нашего внимания механизмов структурирования, классифицирования и архивирования различных данных. Основовоплагающей для художницы является проблема того, как информация, наполняя социальное поле, способствует постоянной трансформации не только личного в политическое, но также и обратно — политического в личное.

Работа «Catalog 200», представленная в 2009 году в турецком национальном павильоне на Венецианской биеннале в рамках

совместной выставки Ченнетоглу и Ахмета Огюта «Lapses» (Упущения), представляла собой книгу, мимикрирующую под каталог товаров и состоящую из 450 фотографий. На страницах каталога личное (малоинформативные для посторонних портреты и пейзажи) соседствует со случайно сделанной художницей документацией катастрофы 9.11, интерьерами турецкого парламента и снимками демилитаризованной зоны под управлением ООН на границе Северной и Южной Кореи. Содержание сгруппировано в 15 категорий: «композиция», «цвет», «предположение», «обсуждение условий», «функционирование», «суэта», «корректировка», «перемещение», «осторожность», «любовь», «захват», «деяние», «акт», «вторжение» и «заме-на». Очевидно, что целью Ченнетоглу был пересмотр иерархий и классификаций, используемых в различных банках изображений на материале собственного визуального архива, а также перераспределение отношений между фотографиями ради выстраивания между ними новых, неочевидных связей. Эти новые связи прерывисты — между самими снимками, а также между изображениями и зрителями часто возникают паузы и разрывы, которые оказываются созвучными названию выставки, проблематизирующей традицию восприятия собственной истории в Турции, отмеченную множеством умалчиваний и «темных пятен». При этом, по сути, книга действительно функционировала как каталог — у зрителей была возможность заполнить специальную форму, вписав в нее номер фотографии для последующего скачивания¹.

В начале 2010-х художница начала собирать коллекции ежедневных информационных изданий, выпущенных в течение одного конкретного дня, и сделала несколько вариантов этой работы в разных европейских странах. Подобные коллекции в виде огромного количества газет и журналов, раскладываемых стопками на столах в выставочных пространствах, показывают тотализирующую способность информационных потоков структурировать человеческую жизнь, нарезая ее на конкретные временные и пространственные блоки. Массивы представленных на выставке данных явно превосхо-



Бану Ченнетоглу «КАТАЛОГ», 2009. Предоставлено Rodeo Fine Arts.

дят возможность даже беглого прочтения и ознакомления, однако позволяют ощутить материальность информации как таковой, фактически трансформируя устаревший и становящийся достоянием истории формат новостной печатной продукции в подобие скульптуры или памятника. На одной из выставок стопки газет сопровождала надпись «Ich weiss zwar, aber dennoch» (Я знаю очень хорошо, но тем не менее), составленная из медленно сдувающихся и плавно опускающихся вниз воздушных шаров, выполненных в форме букв латинского алфавита. Фраза, в каком-то смысле перекликающаяся с той, что была размещена на фасаде музея в Касселе, позаимствована из одноименного эссе французского психоаналитика и этнолога Октава Маннони, вышедшего в 1969 году. В окружении бесконечного количества газет и журналов это парящее под потолком высказывание позволяет задаться вопросом: где пролегает граница между политическим

действием и бездействием в ситуации, когда идеологическое искажение информации настолько явно, что его уже невозможно наивно игнорировать.

В одной из своих статей американский художественный критик и историк искусства Дэвид Джозелит вводит понятие агрегаторов как художественного формата, который представляет собой коррелят того самого «множества», которое концептуализировали в своих работах Паоло Вирно, Антонио Негри и Майкл Хардт². Множество в понимании Хардта и Негри — «это плюральность, не поддающаяся упрощению; единичные социальные различия, присущие множеству, всегда должны находить выражение и не должны нивелироваться до состояния одинаковости, единства, общей идентичности или нейтральности»³. Джозелит проводит четкое разграничение между монтажом, архивом и агрегатом как разными методологиями. По его мнению, «в монтаже отдель-

ные элементы поглощаются общей композиционной логикой», и его «компоненты, как правило, лишаются той обезоруживающей независимости, что характерна для агрегата, который все время угрожает распасться на части» в то время, как в архивах «принцип отбора является инклюзивным относительно темы, институции, периода или события» и «служит для собирания, хранения и даже создания свидетельства как опоры эпистемологической стабильности». Работы Ченнетоглу, отмеченные неясными и интуитивными принципами отбора, часто переводят архивные материалы в статус агрегата. Благодаря своей парадоксальной неспектаклярной монументальности они активно сопротивляются встраиванию в любые существующие системы распределения и аккумуляции образов и в итоге оказываются способными их подрывать. Продолжая сопоставлять логику Джозелита с поэтикой Ченнетоглу, можно сделать вывод, что ее метод действительно в состоянии проявлять «сверхнакопление» (в первую очередь информации) и через это

делает «неравномерность глобализации пластичной и видимой»⁴.

В прошедшей недавно онлайн-дискуссии⁵ философ Елена Петровская достаточно точно указала на то, что современные художники оказались в ситуации, когда выразительные способности любого медиума уже полностью исчерпаны. В итоге перед ними встает амбициозная и во многом непосильная задача выразить то, что практически невозможно визуализировать, — невидимое пространство отношений и связей, которое выстраивается между самими образами, а также между образами и различными средствами их выражения. Ченнетоглу — одна из немногих, кому это действительно удается.

В 2007 году художница начала работу над долгосрочным проектом «The List» (Список) в коллаборации с европейской организацией по противодействию фашизму, расизму и национализму UNITED for Intercultural Action, оказывающей поддержку нелегальным мигрантам. Проект изначально не планировался и не позиционировался как художе-



Бану Ченнетоглу «Дневник Курбе», dOCUMENTA 14, Афины, 2017. Предоставлено Rodeo Fine Arts.



Бану Ченнетоглу «Дневник Курбе», dOCUMENTA 14, Афины, 2017. Предоставлено Rodeo Fine Arts.

ственный, в связи с этим постоянно возникали проблемы с финансированием, получить которое в итоге все-таки удалось именно от художественных институций. Работа, представляющая постоянно обновляемый список имен иммигрантов, лишившихся жизни в результате попыток попасть в Европу в поисках политического убежища, в дальнейшем принимала разные формы и была представлена в разных частях мира в виде уличных плакатов, экранов, специальных рубрик и разделов в печатных изданиях и онлайн⁶. По словам самой Ченнетоглу, «правительства стараются скрывать эти записи, так как они могут довольно много рассказать об их политических установках, есть небольшие НГО, которые пытаются собрать эти данные, но картина всегда получается неполной и хрупкой. Необходимо, чтобы кто-то отдельно занимался обнародованием этой информации. Я всегда хотела участвовать в этом и делать все, что в моих силах, но полностью избегая

эстетизации, так как считаю, что такую темноту невозможно репрезентировать художественными средствами⁷. Будучи представленным в первый раз в Амстердаме в 2007 году, «Список» состоял из 7 128 имен. В 2018-м — уже из 34 361. По случаю Всемирного дня беженца 20 июня 2018 года британская газета «The Guardian» опубликовала эти материалы в виде специального приложения тиражом в 210 000 экземпляров. Во время Ливерпульской биеннале летом 2018 года работа была реализована в виде плакатов, размещенных на одной из городских улиц. В июле большая часть плакатов была сорвана и уничтожена. Через некоторое время работу восстановили, но уже в августе она снова оказалась испорченной и разрисованной расистскими надписями. В итоге художница приняла решение оставить плакаты на улице в существующем виде, без изменений, сделав вторжение реального в виде такой «общественной реакции» частью проекта.



Бану Ченнетоглу «Бану Ченнетоглу», SculptureCenter, Нью-Йорк, 2019. Предоставлено Rodeo Fine Arts.

Дневник («Я выгравировала свое сердце в горах»⁸)

«Она пишет о музыке, которую любит: о ливанской певице Файруз, о великом армянине Араме Тигране, по большей части исполнявшем песни на курдском языке, о сладеньком аргентинце Родриго. Она пишет о тяжелой и неудобной униформе, о ботинках не по размеру (у нее 38-й, но ей приходится носить 43-й). Иногда она пишет стихи. Но по большей части она озабочена разницей между тем, что значит быть интеллектуалом и борцом за свободу. Она стремится ко второму. Быть в безопасности страшно. Где-то мы это уже слышали/видели. Через год после того, как ее убили (ее ноги оказались взорванными танком, сделанным в Германии), ее дневники были опубликованы в Германии. В 2014 небольшое издательство смогло опубликовать их в Турции. Через некоторое время, в разгар государственного переворота, дневник оказался запрещен. Тебе удалось раздобыть копию.

Ты ее прочитала. Ты думаешь о ней. Ты даже решила найти психотерапевта, чтобы понять, почему ты на ней так заиклилась. Ты, Бану, рожденная в 1970 в Анкаре, думаешь о ней, рожденной в 1965 в Зивере. Ты воскрешаешь в памяти ее ботинки 43-го размера, в которых скользят ее ноги 38-го размера»⁹.

Вторая работа Ченнетоглу «Gurbet's Diary» (Дневник Гурбет), представленная на DOCUMENTA 14 в библиотеке Геннадия в Афинах, состояла из 145 литографских печатных форм, предназначенных для печати дневника Гурбетелли Ерсоз, курдской журналистки и редактора газеты «Özgür Gündem» (Свободная повестка). Газета, активно освещавшая курдский вопрос, подвергалась постоянным преследованиям со стороны турецких властей из-за обвинений в пропаганде в пользу Рабочей партии Курдистана, запрещенной в Турции и признанной террористической организацией Евросоюзом и многими другими странами. В декабре 1993 года

офис газеты в Стамбуле был оккупирован полицией, Гурбетелли Ерсоз и ее семнадцать коллег были арестованы и после тринадцати дней допросов и пыток оказались в тюрьме. Уже через год Гурбетелли досрочно освобождают, но она, полностью лишившись возможности легально заниматься своей профессией, в итоге решает примкнуть к курдскому партизанскому движению. «Партизаны часто вдохновляются на ведение дневников, ими движет желание оставить свой непокорный след в истории, которая подвергается постоянному стиранию и переписыванию»¹⁰. С 1995 года Гурбетелли ведет подобный дневник, в котором успевает сделать 107 записей до своей трагической смерти в 1997-м.

В ходе реализации этой работы Ченнетоглу столкнулась с большими сложностями в связи с осложнением отношений между Турцией и Грецией после попытки государственного переворота в 2016 году и возникшей в связи с этим опасностью политических преследований на родине. Изначально проект должен был быть представлен в виде серии газетных публикаций. Убедившись в полной невозможности этого, художница решила попробовать реализовать его в формате радиосюжетов, от чего в дальнейшем тоже отказалась, в первую очередь из-за нежелания подвергать опасности свою семью, оставшуюся в Стамбуле. Вторжение реального в очередной раз определило финальную форму работы. Дневник, расположенный в самом центре пересечения личного и политического как для Бану, так и для самой Гурбетелли, оказался неопубликованным, но был запечатлен в виде потенциальности — формы для печатного процесса, который может состояться в дальнейшем.

Круг замыкается, надпись на музее в Касселе оказывается захваченной историей Гурбет и воспринимается как посвященная ей. Окаменевшие и фактически ставшие недоступными для нормального чтения, ее записки превращаются в подобие монумента, отличительной особенностью которого является способность указывать не только на прошлое, но и на возможное будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Freedman A. Sampling the Document or Documenting the Sample: An Interview with Banu Cennetoglu. Art 21 magazine, 2011. Доступно по <http://magazine.art21.org/2011/03/11/sampling-the-document-or-documenting-the-sample-an-interview-with-banu-cennetoglu>.

² Джозелит Д. Об агрегаторах. «Художественный журнал» № 93 (2015). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/2>.

³ Хардт М., Негри А. Множество: война и демократия в эпоху империи. М.: Культурная революция, 2006. С. 135–136.

⁴ Джозелит Д. Об агрегаторах. Там же.

⁵ Онлайн-дискуссия «Нормативность и подрыв» из серии «Меняющийся ландшафт» при участии Елены Петровской, Аллы Митрофановой и Виктора Мизиано, 2020. Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=3r2npLpN3QE>.

⁶ Сайт Ливерпульской биеннале (доступно по <https://www.biennial.com/2018/exhibition/artists/banu-cennetoglu>) и сайт проекта «The List» (доступно по <https://www.biennial.com/2018/exhibition/artists/banu-cennetoglu>).

⁷ Higgins C. As long as I have resources, I will make The List more visible (интервью с Бану Ченнетоглу) // Guardian, 2018. Доступно по <https://www.theguardian.com/world/2018/jun/20/banu-cennetoglu-interview-turkish-artist-the-list-europe-migrant-crisis>.

⁸ Название, использованное в первом издании дневника Гурбетелли Ерсоз — *Gurbet's Diary. I Engraved My Heart into the Mountains*, Koeln: Mesopotamien Verlag, 1998.

⁹ Текст Нерапа Азими о Бану Ченнетоглу из dOCUMENTA 14: Daybook, Kassel: documenta und Museum Fridericianum, Prestel, 2017. Отрывок доступен по <https://www.documenta14.de/en/artists/13494/banu-cennetoglu>.

¹⁰ Там же

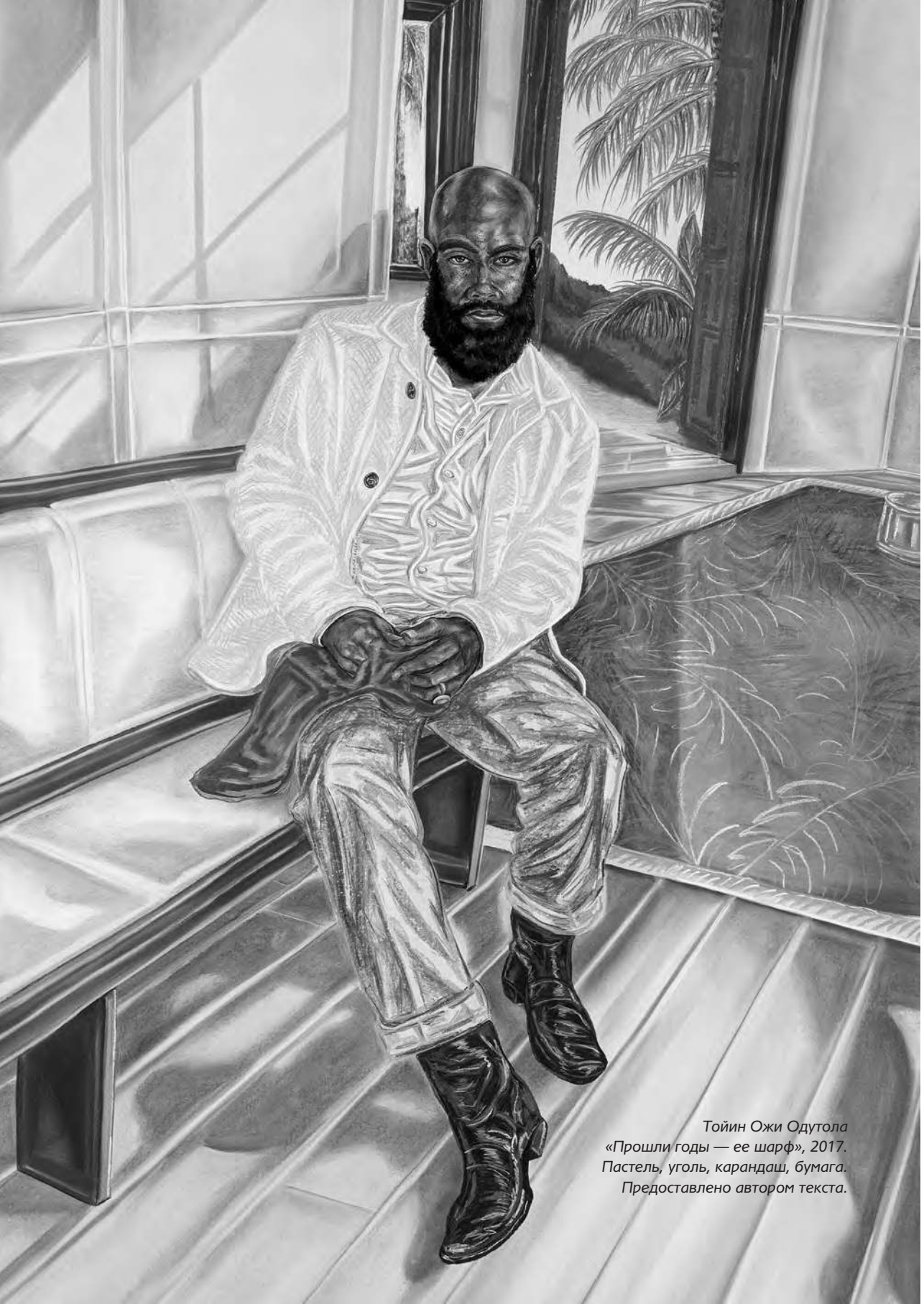
Егор Роголев

Родился в 1980 году в Ленинграде.

Художник, автор текстов об искусстве.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве и Санкт-Петербурге.



Тойин Ожи Одутола
«Прошли годы — ее шарф», 2017.
Пастель, уголь, карандаш, бумага.
Предоставлено автором текста.

Иван Новиков

И снова... исключительное превосходство?

Возможно, этот разговор стоило начать раньше, но, честно говоря, мне это казалось чем-то неважным. Я всегда думал, что по большому счету с консервативными идентичностями всем все и так понятно. Вера в прекрасных единорогов, филлипинских хилеров, волшебный доступ к реальности — это личное дело каждого, и кто я такой, чтобы критически об этом высказываться? Но нарастающий гул полемики об одной из таких чарующих идеологических конструкций — «реализме»¹ — частенько вынуждал меня обращаться на него внимание. Откуда такой интерес?

Конечно, дежурные ответы всегда приходят на ум: мы живем в эпоху неоконсервативного поворота, когда с каждым днем усиливается социальное неравенство и происходит разочарование в существующих художественных стратегиях. Все это, возможно, верно, но подобные общие суждения и так регулярно звучат в многочисленных дискуссиях о «реализме», которые в России превратились в обыденность. Бесконечные обсуждения — каким он может быть, а есть ли он сегодня, а кто ему противостоит, а почему, и так далее. Не буду скрывать, что и сам участвовал в публичных и частных спорах об этом, но, скорее, с критических позиций. Каждый раз меня поражал тот факт, что многие, более чем корректные люди, старались обойти идеологию иерархии, исключительности и власти, которые наполняют «реализм». Большинство такого рода полемик развивается в духе разговоров об «обратном расизме»: «реализм» несправедливо ущемляют и лишают предыдущих предпочтений, и давайте вернем ему его права?!

Однако, на мой — безусловно, ангажированный — взгляд, размышляя о «реализме» сегодня, необходимо постоянно помнить о его

исторической укорененности в идеях «белого превосходства» и провластного конформизма по отношению к государственным структурам угнетения. Такое понимание родилось преимущественно из дискуссий последних лет, но так же и по причине моей былой заинтересованности «реалистическим» искусством. Я всерьез стремился понять — что же сегодня из себя представляет эта очень громкая художественная идеология? И да, мне самому всегда было важно разобраться: как сегодня можно помыслить эту художественную концепцию именно в России, с ее живым наследием социалистического «реализма»? Но каждый раз, даже при самом критическом подходе, я становился свидетелем слабо аргументируемой полемики, которая заходила в тупик. И причин тому, мне видется, как минимум две: терминологическая и содержательная.

Во-первых, сам термин каждый раз представляется крайне неопределенным. Строго говоря, мало кто в контексте современного российского искусства обсуждает «реализм», предложенный Густавом Курбе. Или, точнее будет сказать, даже в случаях дискуссий о релевантности подхода, предложенного великим французским живописцем сегодняшнему дню — редко кто говорит об этом всерьез. И дело даже не в том, что в наше время художественные методы белых буржуазных цисгендерных западноевропейских мужчин требуют особых усилий. Уместнее будет сказать, что еще в XIX веке сама концепция реализма в искусстве перестала сводиться лишь к его основателю и каждый раз нуждалась в пересборке. Таким образом, снова и снова «реализм» рождался и перерождался в обновленных определениях, часто не имеющих очевидной связи с другими его прочтениями. Так, можно вспомнить о разнице между «Новым



Тойин Ожи Одутла «Стена послов», 2016. Пастель, уголь, карандаш, бумага. Предоставлено автором текста.

реализмом» (например, Арманом) и «Капиталистическим реализмом» (например, Зигмаром Польке) — найти между ними общность гораздо сложнее, чем различия.

Во-вторых, даже если согласиться с предположением, что существует некий инвариант «реализма», то сталкиваясь с еще одной причиной проблемности этого термина. Этот неизбежный и тран исторический художественный концепт сегодня в России (подчеркну, что стараюсь избегать глобальных обобщений) представляет собой не особую методику отображения правды силами искусства. Нет, «реализм» есть нечто большее — это идеологический конструкт, вокруг которого группируется воображаемое сообщество «реалистов». Я намеренно использую столь прозрачные аналогии, чтобы подчеркнуть полемическую заостренность этой сложно устроенной концепции.

Конечно, существуют примордиальные теории «реализма», которые стремятся найти

некую извечную сущность у этого явления. Они базируются на идее, что этот художественный подход² существовал всегда: и в наскальной живописи, и в древнерусской иконописи, и в китайской живописи гохуа. С этих точек зрения, «реализм» представляет собой все хорошее, что есть в искусстве, соответственно выступая против всего неудобного. (Следует заметить, что даже на примере исторических дискуссий о «живоподобию» в иконописи Оружейной палаты можно обнаружить спорность примордиальной теории «реализма».) В логике этих теорий «реализм» имеет приоритетный доступ к реальности, тем самым подразумевая, что иные подходы к искусству структурно не способны к этому.

Художественное высказывание, определяемое автором или его референтной группой как «реалистическое», при внешнем рассмотрении являет собой, скорее, фиксацию автора (или сообщества, к которому он себя относит) на социокультурном контексте его деятельности. Это не есть что-то негативное само по себе, вовсе нет! Более того, это вполне естественный и предсказуемый ход творческой мысли. Но маркируя произведение как «реалистическое» (даже потенциально), художник претендует на нечто большее, нежели контекстуальную документацию, чем, скорее всего, является его работа. Артикуляция доступа, репрезентации или, в совсем крайних случаях, «правдивого отображения» реальности — создает оппозицию иным, самым разнообразным формам искусства. И в этом заключается сложность разговора о «реализме».

Не вдаваясь в полемику о наличии у «реализма» какой-либо сущности, которая прослеживается в разных периодах истории, — думаю, стоит честно признать: сегодня это определенная идеология. (Важно отметить, что речь идет в первую очередь о российском контексте, хотя предполагаю наличие сходных проблем и в других точках мира.) Определяя собственную практику как «реалистическую», художник стремится солидаризироваться с некоторой (впрочем, это всегда происходит крайне избирательно) традицией и воображаемым сообществом, которое разделяет эту творческую «идентичность». Повторюсь, артикуляция собственной практики как чего-то репрезентативного для реальности априор-

но предполагает, что иные типы художественной рефлексии не релевантны поставленной задаче. То есть концепция «реализма» предполагает системную недоступность реально-сти для иных художественных методологий.

При этом необходимо подчеркнуть, что речь идет не о документальности в искусстве. Это, безусловно, важная стратегия в современном искусстве отнюдь не сводится к «реалистическому» методу. Например, произведения Марии Айнхорн, Джереми Деллера или Лоуренса Абу Хамдама базируются на множестве авторских стратегий, таких как художественное исследование, работа с документами и с архивами. Тем не менее, обозначить их практики как «реалистические» — было бы, мягко говоря, слишком поверхностным и неточным суждением. Думаю, сама концепция «реализма», за редкими исключениями, и не подразумевает строгого следования логике верификации и работы с источниками или историографией. Более того, в этой художественной методологии важным является убедительность конечного произведения как чего-то «правдивого». При этом спекулятивный и даже манипулятивный характер художественного высказывания зачастую скрывается, маскируется идеологической риторикой.

Впрочем, подобная художественная наглость — не есть само по себе что-то плохое. Художники, исповедующие «реализм», всего лишь объединяются общей идентичностью, которую держит очень особая «скрепа», и это вполне их законное право. Но проблема в том, что в российских условиях это слипается с имеющейся в постсоветской культуре³ традицией благоговейного отношения к самой идее «реализма», в том числе на государственном уровне. Появляется болезненно «здоровая» структура, в которой эстетическая позиция не имеет четкой демаркации, но строго определена идеологическая. Такое понимание «реализма» строится на фундаментальном положении, что задачи искусства имеют социально-позитивную повестку сделать общество лучше, показав его типические (привет тебе, Фридрих!) явления. В этой логике внутренним стержнем художественной поэтики является некая сверхпозиция, из которой реальность доподлинно доступна и рассматривается с этически верной позиции «нормативного» боль-

шинства. Более того, эта «вертикальная» оптика в российских условиях предполагает апелляцию к историческому наследию «реализма» последних столетий. И это отнюдь не практики Аллана Секулы или Ива Кляйна (последний, хочу напомнить, тоже «реалист», пускай и «новый»), а к совсем другим авторам.

Впрочем, не буду ходить вокруг да около. С моей точки зрения, в сегодняшней России обращение художников к практикам и артикуляции «реализма» — есть некритическая попытка встроиться в провластную систему культурной индустрии угнетения. Это ни в коем случае не обвинение в адрес художников, открыто или тайно разделяющих идентичность



Тойин Ожи Одутола «Невостребованная собственность», 2017. Пастель, уголь, графит, бумага. Предоставлено автором текста.



Тойин Ожи Одутола «Зимнее отправление», 2016. Пастель, уголь, графит, бумага. Предоставлено автором текста.

реалистов. Но, тем не менее, в нынешних российских реалиях подобная позиция очень легко апроприируется официальным дискурсом, так как разделяет его ключевую ценностную установку — видение большинства («типичное», «правдивое», «прогрессивное» и т. д.) важнее и правильнее иных точек зрения.

Здесь необходимо подчеркнуть, что описанные мною выше особенности бытия «реализма» в российском контексте — скорее всего, не уникальны. Думается, что сама концепция этого типа художественной практики с различными вариациями характерна для большинства его региональных и контекстуальных подвидов. «Критический», «социалистический», «капиталистический», «новый» и многие другие «реализмы» в самых разных странах мира внутри себя имели одну общую черту: все они описывали картину мира с позиции «типичной нормы». И это в целом ис-

торически обусловленная и понятная художественная стратегия. Но важно отметить, что это было применимо в прошлом, когда в ходу был неприкрытый сексизм, расизм, классовая дискриминация и другие формы культурного угнетения. Сегодня же такая точка зрения, по меньшей мере, рождает этические вопросы. (Лично мне было бы очень интересно узнать о художниках-«реалистах», которые не были бы белыми цисгендерными мужчинами. Уверен — они существуют, но я о них ничего не слышал.)

Стоит отметить, что определение своей художественной деятельности как «реализм» не только задает институт превосходства (и да, он преимущественно белый), но также сразу корреспондирует с характерной традицией. Вот в этом и состоит фундаментальное отличие российской ситуации. Художник артикулирующий, даже если это происходит в завуали-

рованной форме, свою «реалистическую» повестку, соотносит себя в первую очередь с критическим и социалистическим «реализмом» в искусстве. Попадание в этот контекст происходит по целому ряду причин, но в первую очередь — из-за сохранившихся культурных институтов, но также из-за бурной истории данной методологии в российском XX веке. И, конечно, до сих пор живое наследие советской школы «реализма» в искусстве не позволяет так легко выстраивать дистанцию к этой методологии.

Значимую роль в этом играет и культурная политика государства. Проверенный в прошлом веке инструмент «реализма» как способ идеологического контроля и подавления не забыт и поныне. Многочисленные проекты и экспозиции о реализмах показываются не только внутренней, часто достаточно консервативной публике, но даже и зарубежному зрителю. Перечислять все подобные выставки, думаю, не имеет смысла — настолько они на слуху. Но все же нельзя не отметить определенную настойчивость в репрезентации именно этой художественной концепции на отечественной сцене. Не считая это чем-то абсолютно негативным, тем не менее, думаю, важно обратить внимание на эту близость «реализма» с властными институтами. В России это принимает формы часто анекдотические, но от этого не менее этически спорные. Даже в современном искусстве государственные институции стремятся поддерживать те инициативы, которые ближе всего к идеологии «реализма».

Из всего вышеперечисленного вовсе не следует, что те, кому близка идентичность «реалистов, сразу оказываются людьми, поддерживающими угнетение и дискриминацию в различных формах. Конечно, это было бы слишком грубым заявлением, но важно понимать — их поэтика этически спорная. На сегодняшний день очень многие художники работают с этим идеологическим конструктом, смело его деконструируя. Причина тому — до сих пор развитая сеть образовательных учреждений, которые свои идеалы открыто называют реалистическими, и в широкой государственной поддержке. Но все же такая авторская позиция в наше время мне представляется этически спорной, если не сказать аморальной.

Возобновившиеся дискуссии о «реализме» не только осмысляют его исторический опыт, но, что на мой взгляд более пугающе, нормализуют эту дискриминационную идеологию превосходства. А с этим я не могу согласиться — современное искусство не место для шовинизма и ксенофобии, которыми порожден «реализм». Однако не следует думать, что моя критика этого художественного подхода продиктована какой-то оппозирующей поэтикой. В том-то и дело, что сегодня «реализм» против модернизма не релевантная поляризация искусства. Да и раньше, смею предположить, такое противопоставление было скорее манифестационным, нежели существующим в действительности. Гораздо точнее будет утверждать, что оппозицией «реализму» выступает вся та множественность художественных подходов, которые не утверждают свой приоритетный доступ к реальности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Здесь и далее термин «реализм» я буду использовать в кавычках. Причина этого не в том, что я предполагаю наличие какого-то подлинного «реализма», (не)верной интерпретацией которого является его отечественный вариант, отнюдь! Кавычками я надеюсь подчеркнуть проблемность самого понятия и его словоупотребление в российском дискурсе современного искусства.

² Несколько сторонники примордиализма понимают «реализм» как подход, а не как что-то иное — вопрос открытый и, возможно, требующий исследований и уточнений.

³ Существование этой постсоветской культуры — безусловно, вопрос открытый. Однако в данном случае я намеренно апеллирую к концепции «постсоветского человека» Ю. Левады, с которой по большому счету не согласен.

Иван Новиков

Родился в 1990 году в Москве.

Художник, член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

Георгий Литичевский

Изоляция как прием

**Андрей Ройтер «Treasure Island»
Галерея Akinci, Амстердам
29.02.2020–25.05.2020**

О каком бы направлении в искусстве ни шла речь, делается ли ставка на мимесис или фантазию, на конвенциональность или провокацию, и независимо от того, стремится ли художник поддержать и укрепить окружающую реальность или опротестовать, в любом случае искусство если не создает для реальности проблемы, то проблематизирует ее. Достаточно ограничиться рассмотрением самих произведений искусства. Однако, будучи, несомненно, реальными физическими телами (или, по меньшей мере, информационными единицами, что в наше время так же равнозначно реальному статусу), при каких условиях они являются реальными арт-объектами? Насколько они реальны, не будучи увиденны? А будучи увиденны (или зафиксированы каким-то иным образом), где гарантия, что они были восприняты — пусть даже не именно так, как хотелось бы их создателю — с учетом их художественной составляющей, а не просто как ничего не значащие предметы, например, мусор? Возможно, реальность искусства не столько в его наличии и даже не в его восприятии, сколько в обсуждении воспринимаемых предметов и эффектов восприятия.

Художник (куратор или иной представитель на художественной сцене) нередко сам сопровождает произведение аннотацией, формулируя концепцию, рассказывая о решаемых задачах и, как минимум, сообщая названия представленных на выставке работ. Дискурсивное приложение к артефакту дает дополнительный импульс к его обсуждению. Тут, правда, возникает риск, что в фокусе обсуждения окажется как раз предложен-



Материал иллюстрирован работами Андрея Ройтера, представленными на выставке «Treasure Island», 2020. Галерея Akinci, Амстердам. Предоставлено художником.

ное приложение, а не предъявленный артефакт. Чем выразительнее и красноречивее дискурсивная компонента, тем больше вероятность смещения фокуса. Впрочем, этот риск не более велик, чем соблазн дискурсивных заготовок, хранящихся в интеллектуальном багаже приглашенных или случайных участников обсуждения.

Выставка Андрея Ройтера, прошедшая недавно в амстердамской галерее Akinci, уже своим названием «Treasure Island» («Остров сокровищ») вызывает множество ассоциаций. Но вопреки всем хорошим правилам интеллектуальной «корректности», более сильным оказывается соблазн отталкиваться не от литературных, кинематографических и иных параллелей, а от неожиданного совпадения — буквально *каламбурной* общей ситуации, в которой выставка открылась и проходила. В слове *island* (остров) слышится отзвук латинского *insula*, но также и итальянского *isola*, от которого происходит слово «изоляция». И стоило выставке с таким названием открыться, как через несколько дней весь мир погрузился в беспрецедентную (само)изоляцию в связи с пандемией covid-19.

В социальных сетях было немало высказываний художников, что изоляция не была для них радикально новой реальностью, поскольку она — естественный и постоянный спутник профессии как в негативном, так и в позитивном смысле. Нет сомнения, что и Андрею Ройтеру, с его советским прошлым и нынешними перипетиями странствующего художника, было что рассказать об экзистенциальном и профессиональном опыте изоляции. Но биографический и экзистенциальный уклон — это еще одна опасность отвлечься от обсуждения реальности произведений. Впрочем, формалистическое описание и анализ изолированных художественных данных а-ля Вельфлин — тоже, конечно, утопия. Правда, работы на выставке «Остров сокровищ» и в самом деле могут на первый взгляд показаться свободной игрой форм. Но формальная изоляция от какого-либо внехудожественного контекста не безусловна. Напротив, представленные на картинах формообразование, *предметные* и *абстрактные* одновременно, вызывают эффект узнавания, и они как будто изъяты из бывших контекстов. Лишенные прежних предметных связей, новые предметы-абстракции получают самостоятельный, хотя и не поддающийся определению статус.

В художественно-исторической перспективе может возникнуть ассоциация с Магриттом. Причем не с парадоксальными предмет-

ными сочетаниями, по которым принято узнавать Магритта, а с магриттовским приемом *каллиграммы*, проанализированным Мишелем Фуко. Это образ-знак, который с одной стороны «устраняет непреодолимую пустоту»¹ (что не под силу словам, дискурсу), а с другой — однажды показавшись, готов тут же распасться и исчезнуть, «не оставив иного следа, кроме собственной пустоты»². Можно предположить, что потребность в подобных каллиграммах возникает во время обострения конфликта реальности как предметной всеобщности и реальности как пустоты, конфликта, который, возможно, постоянно ощущается художником. Свои фигуры-знаки Ройтер извлекает из обширного ресурса визуальных конфигураций и, предельно изолируя их, получает своего рода образные первоэлементы. В свое время Клод Леви-Строс мечтал выстроить элементы мифологического мышления в таблицу, наподобие таблицы Менделеева. Призрак некой таблицы элементов визуальности возникает при рассмотрении ройтеровских картин-каллиграмм.

Впрочем, ресурс происхождения фигур-знаков «Острова сокровищ» не безграничен. Он очерчен преимущественно кругом образных ассоциаций современной технологизированной цивилизации. Углы и простейшие угловатые структуры, нечто напоминающее то ли кубы, то ли ящики, то ли технические приборы, изгибы трубок, вроде совершенно узнаваемых офисных стульев³, архитектурные мотивы, но невозможной архитектуры, контуры то ли айсбергов, то ли гор, то



ли городских горизонтов — все исполнено невероятно виртуозно, крайне убедительно, с использованием всего арсенала художественных средств, включая отчетливые двухмерные схемы и весь спектр приемов светотени, объемов и глубины, эффект которых подчеркнут легкостью точного каллиграфического жеста. Так что здесь каллиграммы еще и в смысле высококлассной каллиграфии. И все это могло бы быть встроено в некую идеальную каллиграмматическую таблицу, если бы не полная к тому неподатливость этих якобы «каллиграмм», а на самом деле фигур выразительной неопределенности. Их своенравный характер поддерживался галерейной экспозицией, напоминавшей квест, что создавало атмосферу загадочности и таинственности, а восприятие визуальных знаков, мерцающих и высвечиваемых из темноты, превращалось в настоящее островное приключение-поиск.

Абстрактный реализм «Острова сокровищ» — это предметность в отсутствие предметов. Каллиграфический квази-объективизм, его парадоксальная виртуозность не являются в то же время самоцелью. Изоляция предметных признаков от самих предметов направлена не на демонстрацию эффектов мастерства — она провоцирует рефлексию об изоляции как одном из базовых приемов искусства. Искусство возникает как способ изоляции фрагментов текучей невнятной действительности и передачи их в виде доступных восприятию образов. Собственно, первоначально искусство и создает предметную реальность, проецируя на изолированные участки кривых поверхностей вселенской пещеры внятные образы, получающие статус предметов. Уже затем из сферы творческого образного мышления предметы перемещаются в плоскость номенклатуры, классификаций, таблиц, словарей, грамматик и прочих специальных технологий.

«Требование (the claim) быть творцом, производителем (maker) вещей, перешло от живописца к инженеру — оставив художнику лишь маленькое утешение быть творцом (maker) снов»⁴. Можно согласиться в целом с той общей оппозицией, которая заявлена

в словах Эрнста Гомбриха, но в то же время следует воздержаться от их поспешно оценочной интерпретации. Не следует их воспринимать как свидетельство иерархических отношений инженерной и художественной деятельности.

Художник, конечно, не инженер ни в плане технических инноваций, ни в смысле социальной инженерии, хотя в той и в другой области есть спрос на чертежников и оформителей. Находясь в сопредельной с инженерными реальностями зоне, художник, в своей относительной творческой изоляции, обеспечивает постоянную перезагрузку общего когнитивного аппарата. Предмет его поиска — не *предметы*, не обычные вещи, а некие «сокровища острова», потенциальные фрагменты постоянно меняющейся предметной реальности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Фуко М. Это не трубка. СПб.: «Художественный журнал», 1999.

² Там же

³ Ознакомившись с данным текстом, Андрей Ройтер подтвердил, что вдохновлялся дизайном мебели классика Баухауса Марселя Брейера с его металлической арматурой, прообразом которой были гнутые трубки рулей велосипедов. Инженерный предмет, переосмысленный в дизайне, получает новый уровень художественно-изолированного переосмысления в живописи. Металлическим изгибом революционного дизайна Ройтер посвятил в свое время целую серию работ.

⁴ Gombrich E.H. Art and illusion. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969. P. 97.

Георгий Литичевский

Родился в 1956 году в Днепропетровске.

Художник, художественный критик.

Участник многочисленных групповых и персональных выставок.

Член редакции «ХЖ».

Живет в Москве и Нюрнберге.