

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 «Игры в которые играют люди» 1999–2021 г.

Материал: Доска липа сердцевидная. Левкас на желатине, горячие и холодные слои, мел, лён.

Художественное изображение создано с помощью программы 3DS MAX. Авторская ручная работа выполнена в технике пассивирования. Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2021 г.

«Художественный журнал» издается
при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ
GARAGE
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART



**THE BLACK
FOUNTAIN**

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.

Т Е О Р Е М А З А Б О Р О В

Комикс
© ХЖОРАЛ.
2021

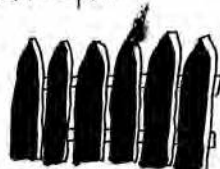


МНЕ ОДИН НЕМЕЦ
ЖАЛОВАКСЯ! — Какой
же трудный русский
язык! У ВАС
ВСЁ ОБОЗНАЧАЕТСЯ
ОДНИМ СЛОВОМ!

И ЧТО ЖЕ
ЭТО ЗА
СЛОВО?

— САПОР.

ОН ИМЕЛ В
ВИДУ
ЗАБОР...



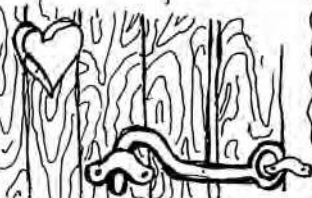
...СОБОР...



...САПОГ...



...ЗАПОР...



...ЗАМОК...



...ЗАМОК...

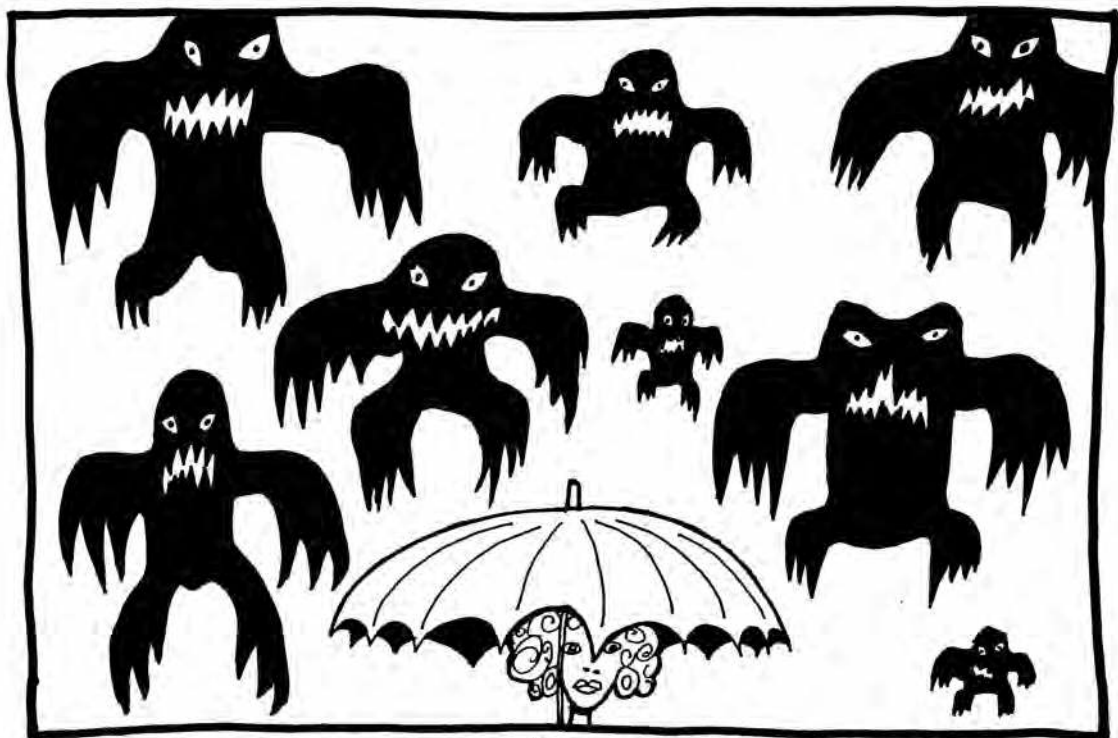


НАВЕРНО ЕЩЁ
И — ЗАБОТА?



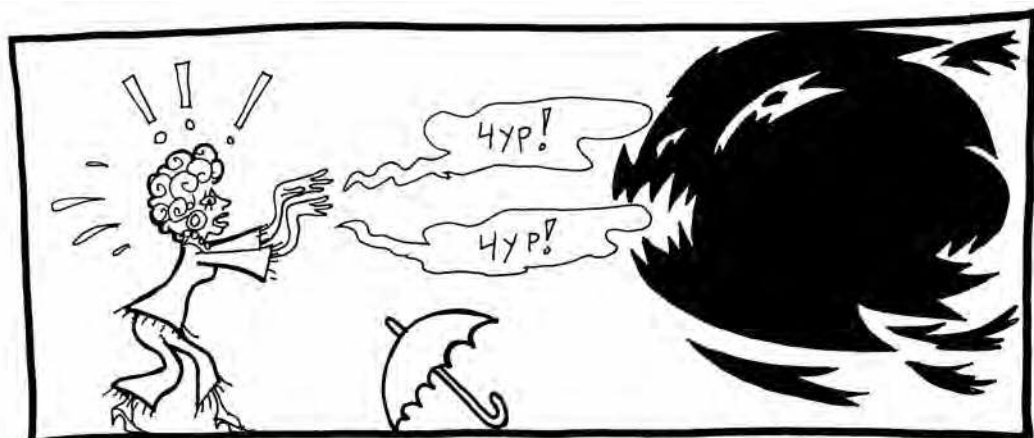
Нуу... МНЕ КАЖЕТСЯ,
ЧТО ЗАБОТА —
ЭТО ЧТО-ТО
ДРУГОЕ...

А ЧТО
ЭТО
ТЫ СИДИШЬ
В КОМНАТЕ
ПОД ЗОНТОМ?



Можно подумать, что под зонтом ты укрываешься
от тёмных сил, чтобы набраться смелости
озаботиться неотложными заботами





Для этого потребуются правильные заклятия и заговоры



Одного «Чур!» тут конечно не достаточно. Чтобы заговорить тьме, нужны свежие точные слова

Чтобы тьма обратилась в свой негатив, нужен радикальный неологизм — реальный негологизм



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 116

Что называется заботой?

«Что называется заботой?» — вопрошает выдающийся мыслитель и тут же дает определение моменту, в котором этот вопрос стал столь актуальным: «В середине второго десятилетия XXI века мы, будучи небесчеловечными существами, обнаруживаем себя живущими в ситуации чрезвычайного положения, которое является постоянным, универсальным, непредсказуемым, и, похоже, неизбежно станет непригодным для жизни» (Б. Стиглер «Что называется заботой?»). А если описать ситуацию более конкретно, то речь идет о том, что «различные формы заботы, которые ранее предоставляло социальное государство, — медицинское обслуживание (особенно бесправных, малоимущих и безработных), уход за психическими и физическими недееспособными, престарелыми и жертвами семейного насилия, а более обще — забота, гарантированная социальной справедливостью, межотраслевыми союзами, коллективными правами и экологической справедливостью, — все это к настоящему времени, по сути, ликвидировано» (ИЛ. Фокианаки «Бюро заботы»). Проблема эта за последний год лишь усугубилась из-за охватившей мир пандемии, которая в свою очередь «рождает вопрос о том, что общим в перспективе максимальной изоляции и защиты тел остается общность угрозы, так как вирус существует для всех и угрожает всем телам. Неужели это единственное общее, которое у нас остается?» (И. Будрайтскис «Что общего у нас останется после пандемии?»).

Все эти вопросы находят разные и неоднозначные ответы. Так, неолиберальному, капиталистическому миру, где «одиночество, эгоизм и социальная изоляция продолжают доминировать над кооперацией, демократической солидарностью и взаимопомощью», стала противопоставляться метафора «commons», которая «в своем простом определении отсылает к любому сообществу людей, осознающих свои общие интересы и взаимозависимость» (А. Кальк «Червивая утопия...»). Примечательно и то, что в нашем глобализованном и индивидуализированном мире, где до недавних пор «номадизм» являлся наиболее «захватывающей и вдохновляющей идеей и практикой», «все больше и больше людей (в политике и в культуре) начинают говорить о формах существования и традициях коренных народов, укорененности на Земле, принадлежности к местной истории, балансе между средой и человеком и т.д.» (Д. Виленский «От номада к корням. И обратно»). И еще одна показательная черта реальности наших дней: в самых разных частях глобального мира людей консолидирует протест, являющий себя в новых формах, — это протест без лидеров и политических партий, в котором «всякая индивидуальность» кажется «неэтичной и подозрительной» (А. Толстов в «Мы — живые и уязвимые»).

Однако опыт последних месяцев дает основания и для других наблюдений. Спровоцированный пандемией «страх обострил массовые ожидания заботы и защиты, и государства, почувствовав свой новый шанс, предстают супер-фукидианскими всевидящими мега-машинами заботы» (С. Шурипа «Что общего у нас останется после пандемии?»). Наряду с этим «в гражданских и художественных институтах ставится вопрос о заботе, но не о саботаже производства и потребления», то есть — установка на солидарность и взаимопомощь не подвергает сомнению политико-экономические основы неолиберального капитализма (К. Чухров «О либидинальных и клинических предпосылках отринутой эсхатологии»). А «неубиваемые левые надежды на всеобщую коллективную любовь и творчество» игнорируют то, что объединению людей обычно сопутствуют «конфликты, однообразие и подавление различий» (А. Кальк «Червивая утопия...»). А потому ратовавший годами за творческую коллективность художник может сегодня сказать: «Я принимаю решения, какие были бы приняты совместно, — и так же делает каждый из нас, сообразно своему пониманию того, чем была наша совместность. При этом настоящие повзрослевшие мы уже совершенно ни о чем договориться не можем...» (Н. Кадан «О самоненависти и освобождении»).

Так противоречия современности, усугубленные опытом пандемии, выводят на первый план категорию тела, которое взыскует заботы другого и одновременно обостренно переживает свою единичность. «Сегодня мы думаем, что субъект — это, прежде всего, не душа, а тело, а тела всегда неповторимы, индивидуальны... Однако существует универсальное требование, касающееся их всех: они должны быть здоровыми, потому что их здоровье является общей предпосылкой для их способности выполнять все остальные требования. Это универсальное требование конституирует универсальный субъект» (Б. Гройс «Больница и музей»).

МОСКВА, ФЕВРАЛЬ 2021

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

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

в Санкт-Петербурге:

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

в городах:

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

- 8
БЕЗ РУБРИКИ
РАБОТА НАД СОБОЙ
Хаим Сокол
- 14
ПУБЛИКАЦИИ
**ЧТО НАЗЫВАЕТСЯ ЗАБОТОЙ?
ПО ТУ СТОРОНУ АНТРОПОЦЕНА**
Бернар Стиглер
- 28
IN MEMORIAM
**TAKE CARE AND BE CAREFUL.
ПАМЯТИ БЕРНАРА СТИГЛЕРА**
Зейгам Азизов
- 34
РЕФЛЕКСИИ
**О ЛИБИДИНАЛЬНЫХ И КЛИНИЧЕСКИХ
ПРЕДПОСЫЛКАХ ОТРИНУТОЙ ЭСХАТОЛОГИИ**
Кети Чухров
- 46
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ИДЕЙНЫЙ БАЗИС РЕЛИГИОЗНОГО
ИММАНЕНТИЗМА В РОССИИ**
Николай Смирнов
- 56
ДИАЛОГИ
**ЧТО ОБЩЕГО У НАС ОСТАНЕТСЯ
ПОСЛЕ ПАНДЕМИИ?**
Илья Будрайтскис и Станислав Шурипа
- 64
ПРИЗЫВЫ
ОТ НОМАДА К КОРНЯМ. И ОБРАТНО
Дмитрий Виленский
- 70
ПРОГРАММЫ
**«БЮРО ЗАБОТЫ». ВВОДНЫЕ ЗАМЕТКИ
О ЗАБОТЕ И БЕЗЗАБОТНОСТИ**
иЛиана Фокианаки
- 82
ПУБЛИКАЦИИ
**МАНИФЕСТ. ЗА ИСКУССТВА ОБСЛУЖИВАНИЯ
1969! ПРЕДЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ВЫСТАВКИ
«ЗАБОТА»**
Мирле Ладерман Юкелес
- 86
ПУБЛИКАЦИИ
ЗАРПЛАТА ПРОТИВ ДОМАШНЕЙ РАБОТЫ
Сильвия Федеричи
- 94
ОБЗОРЫ
**ЧЕРВИВАЯ УТОПИЯ: МЕЧТЫ
О РАЗРУШЕННОЙ КОЛЛЕКТИВНОСТИ**
Анастасия Кальк
- 104
АНАЛИЗЫ
**БОЛЬНИЦА И МУЗЕЙ.
ДВЕ ИНСТИТУЦИИ ЗАБОТЫ**
Борис Гройс
- 108
ОПЫТЫ
**КУРАТОР ВСЕГО: ТРИ КРИЗИСА ПОНЯТИЯ
«КУРАТОРСКОЙ ЗАБОТЫ»**
Саша Бурханова-Хабадзе
- 114
ПРОГРАММЫ
О КОИНСИДЕНТАЛЬНОМ ИНСТИТУТЕ
*Коинсидентальный Институт
(Йозель Регев, Алек Петук)*
- 122
ЭССЕ
ЛЕТНИЙ ЛАГЕРЬ
Лера Конончук
- 130
СИТУАЦИИ
**РАСШИРЕНИЕ ФАЙЛА: ЦИФРОВОЕ
ПРИСУТСТВИЕ КАК НОВАЯ ЗАБОТА
ИСКУССТВА О ТЕБЕ, ОБО МНЕ И ВСЕХ НАС**
Наталья Серкова
- 142
ПОЗИЦИИ
О САМОНЕНАВИСТИ И ОСВОБОЖДЕНИИ
Никита Кадан
- 148
ОПЫТЫ
ВСПОМНИТЬ КРАСНЫЙ
Иван Новиков
- 156
ДИАЛОГИ
«МЫ — ЖИВЫЕ И УЯЗВИМЫЕ»
Антонина Стебур и Алексей Толстов
- 166
СИТУАЦИИ
**DARK ACADEMIA: ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОЛЛЕКТИВНОСТИ**
Марыся Пророкова, Дмитрий Тестов
- 176
ВЫСТАВКИ
ПРЕТЕНЗИИ НА ПРЕТЕНЗИЮ
Денис Столяров
- 182
ВЫСТАВКИ
ГРАНИЦЫ МОЕГО ЯЗЫКА
Злата Адашевская



Материал иллюстрирован: Бела Тарр «Туринская лошадь», 2011. Кадры из фильма.

Хаим Сокол

Работа над собой

*Мы должны творить,
и творчество будет нашим ростом.
Казимир Малевич
«К вопросу изобразительного искусства»*

*Мне скучно, бес.
А.С. Пушкин «Сцена из Фауста»*

В статье «Арт-коммунизм и искусственный дефицит»¹ Дэвид Гребер и Ника Дубровская указывают на противоречие между постоянно воспроизводимым в обществе представлением о творчестве как о «высшей ценности и реализации подлинной человеческой свободы» и абсолютной интегрированности и даже системообразующей роли современного искусства в неолиберальной экономике. Однако в современном мире «творчество» давно понимается как способность к раскрытию и реализации творческого начала, присущего каждому человеку, то есть как способность нестандартно мыслить, проявлять изобретательность и оригинальность. В русском языке эту способность стали обозначать словом «креативность». И всем понятно, что это слово принадлежит в большей степени лексикону бизнеса, чем искусства. Креативность как совокупность интеллектуальных и духовных способностей человека давно уже стала одним из главных ресурсов эксплуатации и, что для нас более существенно, создания конкуренции и выстраивания иерархий. Признавая и даже поощряя креативность, современный капитализм, путем постоянного сравнения, оценки и отбора, провоцирует бесконечную войну талантов. Творчество из общечеловеческой родовой черты превращается в индивидуальный набор навыков и умений. Если так, то никаких противоречий нет. Сегодня каждый чело-

век стал художником. Все должны проявлять творческий подход — и уборщик, и офисный работник, и художник. Но что в таком случае отделяет занятие искусством от занятия, скажем, бизнесом? Есть ли (или потенциально может быть) сегодня какое-то принципиальное отличие в работе художника?

Режиссер Бела Тарр после выхода фильма «Туринская лошадь» объявил, что больше не будет снимать кино. В 2010 году ему было 55 лет. На вопрос о причинах столь радикального решения режиссер ответил: «Все самое важное я сказал. А быть буржуазным режиссером я не хочу»². Из чего можно сделать два вывода о представлении Тарра об искусстве. Во-первых, художник (если он художник) говорит всегда и только о чем-то важном и шире, искусство — это нечто очень важное. И во-вторых, если этого не происходит, то режиссер (художник, музыкант, писатель, актер и т.д.) — это просто профессия, которая мало чем отличается от всех прочих. Но что это — «важное»? И важное для кого — для художника, зрителя, для всех?

Джорджо Агамбен в эссе «Opus Alchymicum»³ описывает феномен искусства как работу над собой. Процесс создания произведения неотделим для таких художников от внутренней работы над собой. Труд души воплощается в произведении искусства. Агамбен, впрочем, на протяжении всего текста пытается понять, что имеется в виду под «работой над собой», так и не приходит к ясному, однозначному ответу. Он определяет ее (работу) как процесс изменения личности и сравнивает его с алхимией: «Алхимия является средой, где работа над собой и создание изделия наглядно представляют собой единый и нерасторжимый процесс. Термин *opus alchymicum* на



деле подразумевает, что трансмутация металлов происходит одновременно с изменением личности субъекта, что поиск и добытие философского камня совпадают с духовным созданием или перерождением субъекта, совершающего эти действия»⁴. Нередко, как пишет Агамбен, художники такого рода резко прерывают свою артистическую деятельность. Радикальным примером такого категорического отказа от искусства служит жизнь Артюра Рембо. Это также ранний пример, по мнению Агамбена, разочарования в романтической иллюзии о том, что можно совместить процесс создания произведения и изменения личности автора. Вслед за Гегелем, Агамбен констатирует смерть искусства, но не в пользу науки, а в направлении политики. *Roeisis* трансформируется в *praxis*. Искусство авангарда, а вслед за ним современное искусство, в своем стремлении сосредоточиться на творческом процессе, то есть через последовательный отказ от произведения, «соскальзывает», по Агамбену, в политику. Однако вместе с исходом, подчеркивает Агамбен, прекращается и работа над собой. «Художник, отказавшийся от произведения ради возможности сконцентрироваться на

преобразовании собственной личности, теперь абсолютно не способен произвести в самом себе ничего... Это человек без содержания, который созерцает... пустоту, оставшуюся внутри него после исчезновения произведения»⁵.

Пессимизм Агамбена по отношению к авангарду можно понять. В конце концов, и алхимический проект закончился ничем, и романтизм стал основой эстетизированной политики нацизма. Да и современное искусство в массе своей постоянно разочаровывает, неизменно оставляя осадок от выхолащивания смысла и формы. И все же приведенные Агамбеном примеры — Дюшан, Ив Кляйн, Клее, дада, ситуационизм — скорее опровергают, нежели подтверждают вынесенный им суровый приговор. Множество художников по всему миру упрямо ставят актуальнейшие вопросы современности, опровергают устоявшиеся конвенции, противостоят насилию, вызывают к справедливости. Кроме того, искусство давно уже преодолело дихотомический разрыв между процессом и производением. И насколько действительно несовместимы *roesis* и *praxis*, искусство и политика, может ли быть, к примеру, *roesis* как *praxis*? Это

дает нам право вновь задаться вопросом — что же это такое: «работа над собой»?

Разумеется, не стоит сводить понимание изменения личности лишь к моральной аскезе, к попытке утвердить категорический императив внутри себя. (Хотя в итоге это помогает сдерживать буйство страстей и преодолевать собственные слабости.) Можно ли локализовать его в понятиях истины, справедливости, добра? Или счастья, в терминах Агамбена? Не является ли работа над собой синонимом или чем-то близким к «важному» Тарра? Не в этом ли заключался истинный смысл призыва Бойса «каждый человек — художник»? И не это ли имел в виду Годар, утверждая императив «снимать кино политически», то есть совершая в творческом труде, прежде всего, действие над собой? Если так, тогда, возможно, стоит переосмыслить верно подмеченный Агамбеном парадокс, когда задачи искусства внеположны искусству, но не в негативном,

а в позитивном ключе. Требуется новое или альтернативное определение автономии или, точнее, источника автономии. Художни_к_ца, работающие в режиме «работы над собой», бесконечно одиноки в сложившейся институциональной системе искусства. Ведь он(а) не может быть частью системы, насквозь пропитанной цинизмом и лицемерием, основанной на несправедливом распределении ресурсов и эксплуатации, дискриминации, кумовстве и личных связях, существующей зачастую на преступные деньги. Он(а) не может мириться с ложными иерархиями, которые подпитывают тщеславие и алчность коллег, с самодурством кураторов и различного ранга менеджеров, с их снобизмом и барскими замашками, с бюрократизмом и косностью институций, с бесчеловечностью рынка. В такой системе художни_ку_це, работающим над собой, невыносимо душно. Кажется, что в этой ситуации единственно возможным



остается метание фекалий по примеру одинокого борца с системой Александра Бренера. Либо исход. Мы вновь возвращаемся к противоречию, на которое указывают Гребер и Дубровская, но уже на новом уровне. Оно заключается в принципиальной несовместимости творчества, понятого как постоянная работа над исправлением окружающего мира (и соответственно, себя как неотъемлемой части этого мира), и сложившейся системы искусства. И все же было бы неверно и несправедливо свести все лишь к этическому противостоянию. В конце концов, современное искусство, несмотря на свои недостатки, остается важнейшим демократическим институтом. И в нем тоже заложены механизмы для «работы над собой». Возможно, различия следует искать на более глубоком, экзистенциальном уровне.

В эссе «Одинокий верующий человек»⁶ рав Соловейчик комментирует первые две главы книги Бытия, в которых даны две не вполне совпадающие истории сотворения человека. Соловейчик предлагает рассматривать это как описание различных ипостасей человеческой природы. Он условно называет эти составляющие природы челове-

ка — Адам 1 и Адам 2. Первый Адам — существо социальное и деятельное. «Он — энергичен, смел и стремится к победе»⁷. Он действует исключительно в прикладной плоскости. «Любознательность его ограничена вопросом о способе действия»⁸. Иными словами, его интересуют только практические знания. Постигание мира для него заключается в его освоении и использовании. «С точки зрения, намерения, плана и системы, он утилитарист»⁹. Практическое освоение (покорение) мира необходимо, чтобы достичь необходимого уровня славы (достоинства, чести, величия), чтобы затем можно было нести за мир ответственность. Именно в несении ответственности за мир (разумном и достойном управлении) заключается, по Соловейчику, человеческое предназначение Адама 1. Соловейчик уподобляет первого Адама ученому-математику. «Современный ученый, — пишет Соловейчик, — не пытается объяснить природу. Он только создает ее дубликат. Во всем величии он создает свой собственный мир и каким-то удивительным и непостижимым образом ему удастся осуществлять контроль над окружающей средой, манипулируя



созданными им математическими конструкциями». Вместе с тем Соловейчик отмечает, что Адам 1 — эстет, которому не чуждо чувство прекрасного. Но «разум его стремится не к истине, а к приятному и полезному, находящемуся в сфере эстетики, а не в области логики и этики».

К истине стремится Адам 2. Он тянется не к прекрасному, а к возвышенному. Не к физическому, а метафизическому измерению Вселенной. Его занимает не вопрос «как?», а «почему?» и «что это?». Он ищет смысл бытия. В отличие от первого Адама, второй «исследует не абстрактный научный мир, а непреодолимо прекрасный качественный мир»¹⁰. Свое человеческое предназначение он видит в обретении себя. Соловейчик определяет Адама 2 как человека верующего. Мы позволим себе сравнить его с человеком коммунистическим. «Первый Адам хочет освободиться от естественного замкнутого и неосмысленного существования, став существом с достоинством и величием, способным властвовать над окружающей средой. В отличие от него, второй Адам видит свою обособленность от природы и экзистенциальную неповторимость не в достоинстве, почете и величии, а в чем-то другом. Он ищет иной образ жизни, — посредством которого человек может найти самого себя, — это поиск не достоинства, а избавления»¹¹.

Совершенно очевидно, что сложившаяся система современного искусства — это творение рук первого Адама. В то время как художник, совершающий работу на собой, — второй Адам. Институциональная система со всеми ее достоинствами и недостатками — «естественная община», то есть та необходимая социальная среда, без которой невозможно обретение достоинства, почета, величия, поскольку все эти категории лишены смысла вне социума. Но Адаму 2 в такой общине бесконечно одиноко, потому что не там и не так обретается избавление. Соловейчик постулирует: «Почет приходит к человеку на вершине успеха, а избавление — а глубинах кризиса и поражения»¹². Безусловно, в каждом художнике, как и в каждом человеке, как и в авторе этого текста, сосуществуют и борются два Адама. И до

недавнего времени неизменно побеждал первый. Но похоже, что сегодня, когда все человечество находится «в обстановке кризиса и бедствия», когда величие человека обернулось катастрофой, есть шанс, что зародится новая форма товарищества — община верующая. Можем ли мы и при каких условиях назвать ее «коммунистической»? В любом случае, если верить Соловейчику, она возможна только через взаимное самопожертвование, «не благодаря покорению, а благодаря отказу и отступлению»¹³.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гребер Д., Дубровская Н. Арт-коммунизм и искусственный дефицит // Художественный журнал, №112 (2020). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/99/article/2190>.

² Цитирую по памяти. Этот вопрос был задан режиссеру на премьере фильма «Туринская лошадь» в Москве в 2011 году.

³ Агамбен Дж. *Opus Alchymicum* // Агамбен Дж. Костер и рассказ. М.: Grundrisse, 2015. С. 131–165.

⁴ Там же. С. 146.

⁵ Там же. С. 142.

⁶ Соловейчик Й.-Д. Одинокий верующий человек // Соловейчик Й.-Д. Катарсис. С. 96–155, Иерусалим: Амана-Маханаим. С. 131–165.

⁷ Там же. С. 104.

⁸ Там же. С. 102.

⁹ Там же. С. 103.

¹⁰ Там же. С. 106.

¹¹ Там же. С. 108.

¹² Там же. С. 113.

¹³ Там же. С. 115.

Хаим Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске.

Художник. Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

Бернар Стиглер

Что называется заботой?

По ту сторону антропоцена*

Памяти Рудольфа Бёма

*Несколько лет тому назад,
посещая, или, вернее, обследуя собор
Парижской Богоматери,
автор этой книги заметил в темном углу одной
из башен вырезанное на стене слово: ANAGKH.
Греческие письмена, почерневшие от времени
и довольно глубоко высеченные в камне,
неуловимые особенности готического письма,
сквозившие в их форме и расположении
и словно свидетельствовавшие о том,
что их начертала средневековая рука,
а более всего – мрачный и роковой смысл,
заклюкавшийся в них, живо поразили автора.
Он раздумывал, он старался отгадать, чья
скорбящая душа не пожелала покинуть этот мир,
не оставив клейма преступления
или несчастья на челе старинного собора.
... И вот, кроме хрупкого воспоминания,
которое автор этой книги
посвящает таинственному слову,
высеченному в мрачной башне
собора Парижской Богоматери,
ничего не осталось ни от этого слова,
ни от той неведомой судьбы, итог которой
был столь меланхолически подведен в нем.
Человек, начертавший его на стене,
исчез несколько столетий тому назад
из числа живых,
слово, в свою очередь, исчезло со стены собора,
и самый собор, быть может,
вскоре исчезнет с лица земли.
Из-за этого слова и написана настоящая книга.*

Виктор Гюго «Собор Парижской Богоматери»

1. Заботливо думать в антропоцене, чтобы «пытаться жить»

В середине второго десятилетия XXI века мы, будучи небесчеловечными существами, обнаруживаем себя живущими в ситуации чрезвычайного положения, которое является постоянным, универсальным, непредсказуемым и, похоже, неизбежно станет непригодным для жизни. Мы все ощущаем эту насущность, но в основном предпочитаем ее отрицать — за исключением тех случаев, когда у нас нет иного выбора, кроме как наблюдать за его непосредственным разрушительным воздействием на нашу повседневную жизнь, которая все более сводится к существованию, то есть к выживанию.

Это постоянное, универсальное и непредсказуемое чрезвычайное положение затрагивает всю биосферу, угрожая всем формам жизни. А в том, что касается ноэтической формы жизни — то есть тех небесчеловечных существ, которыми мы пытаемся оставаться, — оно влияет на все формы инвестиций и, следовательно, на все наши социальные конструкции, ведя их к распаду и к политическому регрессу. Пример тому — Франция: здесь провозглашение «чрезвычайного положения» позволяет правительству приостановить действие легитимного права в ответ на чрезвычайные обстоятельства, которым еще только предстоит о себе заявить.

На протяжении последующих нескольких лет эти чрезвычайные обстоятельства будут неумолимо ухудшаться, так как именно сейчас мы подходим к концу геологической эпохи,

* В основе настоящего текста — лекция, прочитанная Бернаром Стиглером в Нанкинском университете (Китай) в 2016 году. С разрешения автора его записи были отредактированы и переведены на английский язык Дэниэлом Россом, предоставившим текст для публикации в «ХЖ».

известной как антропоцен или капиталоцен, в которой *anthropos* стал определяющим фактором эволюции биосферы и которая является также тем, что Мартин Хайдеггер назвал «современной технологией».

В 1993 году антропоцен преодолел определенный предел: через всемирную паутину, то есть с помощью глобальных цифровых сетей, условия для *распада* окончательно сложились. Капитализм теперь, ставший отныне капитализмом вычислительным, способен систематически пресекать любые теоретические разработки, социальные апроприации, как и коллективные индивидуации, любые законодательные ограничения и политические дискуссии.

В ситуации распада технология третичного удерживания *настигает и опережает* мышление, какую бы форму оно ни принимало, создавая повсюду *теоретический и правовой вакуум*. Это ставит вопрос: *возможно ли еще мыслить* в антропоцене — особенно, если мы согласимся с Георгом Вильгельмом Гегелем, для которого мышление — это не просто изолированная ментальная и психическая деятельность, одинокая и атомизированная, а процесс, с помощью которого ум или дух социализируется, причем с некоторым неизбежным запозданием¹.

Это запаздывание узнает себя в том, что в серии книг «Техника и время» я определил как происхождение по умолчанию, которое должно стать предметом нашей заботы (*et qui doit être pensé*). Это то, что, уже после выхода последней книги этой серии, я стал понимать не как вопрос диалектики, идеалистической или материалистической, а как *необходимость* (Ἀνάγκη) *квазиупричинности*, как она, отправляясь от стоической морали и ницшеанской концепции воли к власти, была описана Жилем Делезом.

Понимаемая в этом ключе квазиупричинность — это то, что берет на себя происхождение по умолчанию, чтобы оно стало тем, что необходимо. Первые три тома «Техники и времени» описывают последствия происхождения по умолчанию как периоды, эры и эпохи того, что Жак Деррида назвал «историей дополнения», основываясь на понятии «процесса экстерииоризации» у Андре Леруа-Гурана. В дальнейшем, в «Автоматическом обществе»

и «В распаде», я поставил вопросы об энтропии, негэнтропии, антропоцене, капиталоцене и понятии экзосоматизации. Это последнее было заимствовано Николасом Георгеску-Регеном из работ Альфреда Лотки с целью *заново обосновать* экономическую теорию³.

Так при каких условиях мы все еще можем думать в антропоцене? При условии, что мы думаем о нем (*penser*), чтобы лечить его, чтобы о нем заботиться (*panser*).

Думать, чтобы заботиться, значит «пытаться жить» — в смысле возвышенного напряжения прекрасного, как в «Кладбище у моря» Поля Валери (повторено и проинтерпретировано Хаяо Миядзаки в «Ветер крепчает»). Этой «попыткой жить» может быть, например, занятие биологией как жизненно важной функцией в экзосоматизации, как это трактовал (*panser*) Жорж Кангильем, когда в начале книги «Знание жизни» в качестве отправного пункта и основания своего метода провозглашал, что «знать только для того, чтобы знать, имеет немногим больше смысла, чем есть — чтобы есть, убивать — чтобы убивать»⁴.

2. Антиантропия

Заботливо думать об антропоцене — значит думать *за пределами* антропоцена — в сторону негантропоцена⁵. Негантропоцен — эта та перспектива, которую необходимо *открыть* изнутри заблокированного горизонта, которым является антропоцен. Но для этого требуется негантропология⁶.

Негантропология определяет нозтическую форму жизни как негантропную. Негантропия представляет собой результат комбинирования различных способностей живого временно и локально задержать энтропию (Эрвин Шредингер называл это негативной энтропией), которая возникла как следствие факта экзосоматизации. Экзосоматизация же не просто ведет к негативной энтропии или антиэнтропии⁷: она ведет к негантропии, или антиантропии.

Такой процесс представляет собой нозтическое *различание* (*différance*), то есть темпорализацию и пространственную организацию, происходящие как *экзосоматизация*. Экзосоматизация — это форма органогенеза, которая создает органы неживые, но необходи-

мые для выживания организма, который, таким образом, оказывается оснащен не только эндосоматическими, то есть органическими, но и экзосоматическими, то есть органо-логическими органами.

В отличие от органических органов, взаимоотношения между органо-логическими органами не определены, равно как и отношения, которые формируются у них с эндосоматическими органами, с психосоматическими организмами, которые из них составляются, и с социальными образованиями, внутри которых они развиваются. Следовательно, экзосоматизация порождает фармакологическую ситуацию, в которой экзосоматические дополнения одновременно спасают ту нозтическую форму жизни, какой является экзосоматизированная жизнь, и угрожают ей — в качестве антропии и негантропии⁸.

Ноззис здесь обладает жизненно важной функцией (в том смысле, как это понимают Жорж Кангильем и Альфред Норт Уайтхэд) увеличения негантропического потенциала и избавления от антропических тупиков, в которые экзосоматизация всегда одновременно и неизбежно ведет.

3. Гиперкритика

Заботливо думать (*panser*) об антропоцене в XXI веке — значит думать о пределе мыслимого (*pensable*) и поддающегося заботе (*pansable*). Это думание, которое заботится о пределе, требует от нас мыслить предел⁹. Оно требует того, что в «Технике и времени 3»¹⁰ описано как новая критика, но которую можно назвать и гиперкритикой, и которая — скажем это так — доводит понятие предела до его предела в тестировании космологических границ, что было немыслимо для классической критики, и что одновременно возникает как энтропическая процессуальность расширяющейся Вселенной, антропный тупик, который и есть антропоцен и экзосоматическое состояние любого ноззиса.

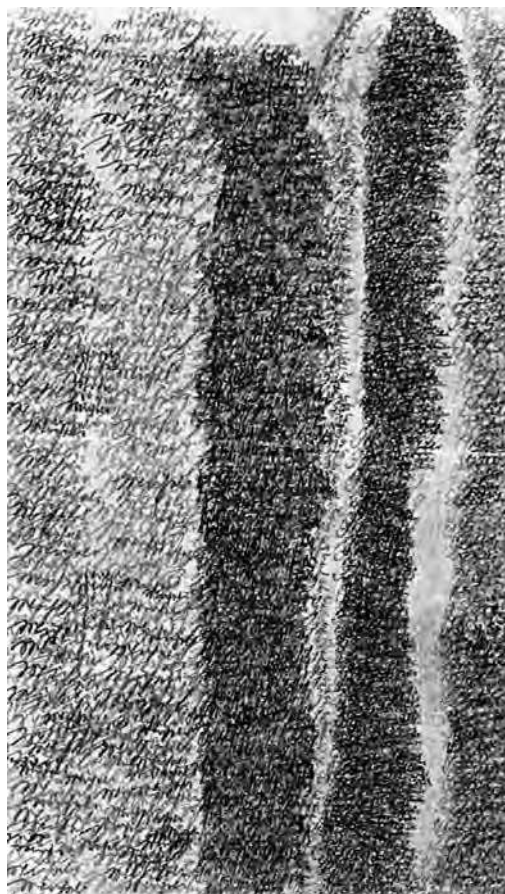
Гиперкритика думает о границах думания, то есть о самой критике в условиях и при условии экзосоматизации, так, что тем самым она конституирует и опустошает здесь (*Da*), как и то, что здесь имеется (*es gibt*), то есть как то, *es*, так и то, что дает, *gibt*¹¹. Экзосоматизация,

постольку, поскольку она «трансцендирует» нозтическую жизнь, *вменяя* себя ей, трансформирует *сюрреальности* в различные формы трансценденции. Эти сюрреальности, которые простираются по всей истории экзосоматизации (от магии, божественного пантеона, Бога единого и истинного, до, если можно так сказать, проистекающих от него форм сакрального в секулярном обществе — политики и священного профанного закона), составляют то, что в «Автоматическом обществе 2» описано как сюрреалистическая космология.

Именно в этом смысле то, о чем Мартин Хайдеггер старался мыслить, именуя это *Gestell*, и что представляет собой пустую сюрреальность пустыни, которая Фридриху Ницше виделась последним пределом «нигилизма», после Иммануила Канта и в эпоху антропоцена (который, будучи капиталом, ведет к всеобщей пролетаризации, навязанной вычислительной калькуляцией, заменяющей собой думание, как и знание, то есть заботу) гиперкритика, которая заботится о границах думания, а, следовательно, о самой критике, должна быть не только фармакологией, но и органо-логией¹².

Органо-логия рассматривает нозтическую жизнь в троичной перспективе — психической индивидуации, технической индивидуации и коллективной индивидуации. Эти три формы индивидуации, отношения между которыми трансдуктивны (это означает, что ни одна из них не может совершаться без двух других), являются результатом процесса экзосоматизации — то есть того факта, что примерно три миллиона лет назад возникла форма жизни, *незавершенная в своей материальной форме*, то есть в своем органо-генезе. Это было пришествием неотенической формы жизни, для которой постоянное производство новых искусственных органов, на протяжении многих поколений, является условием выживания, что в свою очередь требует от *социальных образований* обеспечения обмена органами между экзосоматическими организмами и приспособления этих органо-логических органов к органическим органам данных организмов.

При этом слова, рассмотренные в такой перспективе, также являются органами, плодами *poiēsis*'а, и каждое поколение должно



заново заучивать их в ожидании прямого и косвенного создания новых. Создание новых слов, подобно созданию инструментов и других органологических органов, всегда является коллективной деятельностью, и эта коллективность производит цепи трансиндивидуации, которые в свою очередь поддерживают коллективность¹³.

Организационные функции, обеспечивающие социальную общность, — в том смысле, на который указывает Эмиль Дюркгейм, когда говорит об органической солидарности — будучи обменями органологическими органами, являются *экономикой*, а приспособлением этих органологических органов к психосоматическим телам — в чем и состоит жизнь — *образованием*. Учиться говорить, или стрелять из лука (что является жизненно необхо-

димым в индейском обществе, где такое обучение начинается в раннем возрасте), или играть на музыкальном инструменте, или считать, а в итоге *заботиться о вещах тысячами способов* — это то, чего требует экзосоматизация с первых моментов жизни новорожденного. Именно магия, сверхъестественное, религия и/или политика управляют отношениями между экономикой и образованием — по крайней мере, вплоть до распада, который будет последней крайностью антропоцена, поскольку *порвет с экзосоматизацией*, понимаемой как социальная солидарность: в распадае, *радикализированной* формой которого является трансгуманизм, общество дезинтегрируется.

Производство экзосоматических органов и обмен ими — это необходимое условие формы жизни, свойственной ноэтическим существам, которыми мы являемся или пытаемся быть, — основной тезис, разработанный Карлом Марксом и Фридрихом Энгельсом в «Немецкой идеологии». Они показали, что при помощи этих экзосоматических органов, чье производство является движущей силой общественной эволюции, создаются и действуют системы доминирования, которые в свою очередь поддерживаются знанием, и все это ведет к классовой борьбе.

Более того, в третьей из «Экономическо-философских рукописей 1844 года», а позднее в «Манифесте коммунистической партии» 1848 года, где это стало ведущей темой, Маркс отмечал, что в эпоху индустриального капитализма, то есть с появлением экзосоматических достижений, ведущих к антропоцену в пределах того, что Владимир Вернадский называл биосферой, захват знания и удержание его внутри аппарата производства приведет «абстрактный труд» (как называли это Маркс и Энгельс) к разрушению живого знания. Тем самым антропоцен ведет — в том числе как распад — к тому, что в «Экономических рукописях 1857–1859 годов» было описано как полная автоматизация¹⁴.

Этот процесс автоматизации — а мы называем его распадом, собственно и составляет суть текущего периода антропоцена. Однако период этот отличается структурной несостоятельностью: автоматизация приводит к разрушению покупательной способности

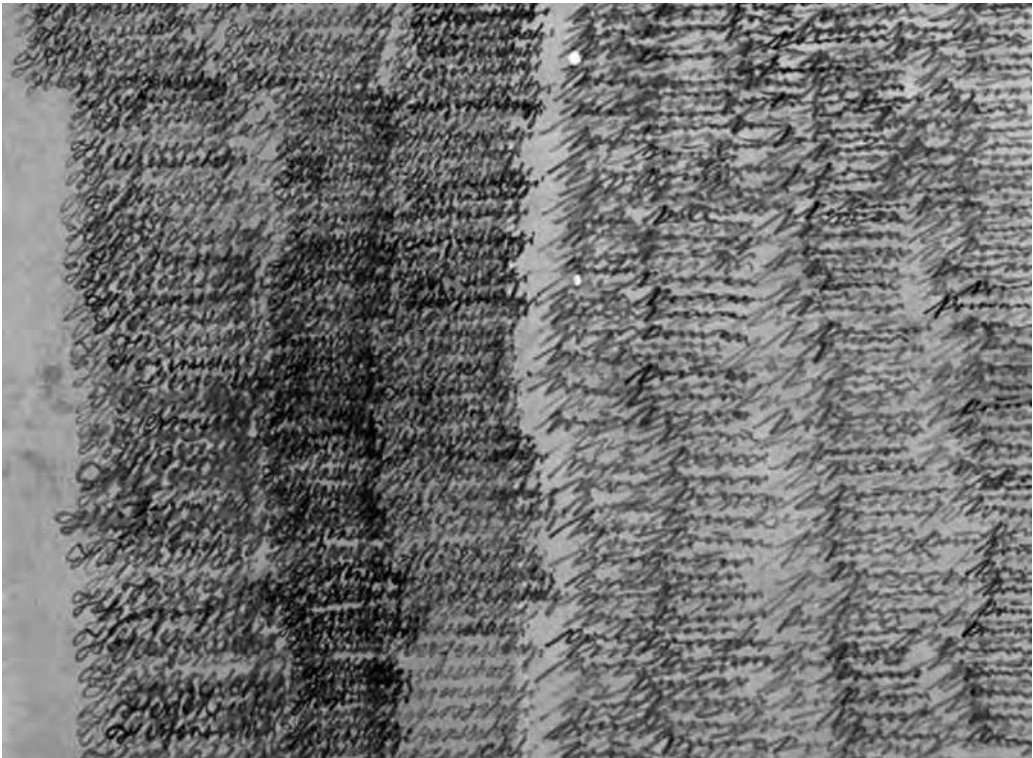
и, следовательно, рыночной платежеспособности¹⁵. А это означает необходимость макроэкономических изменений в глобальном масштабе.

Живое знание, как Маркс понимал его в 1844 году¹⁶, является по своей структуре открытым к бесконечному и невероятному. В этом качестве оно негигантско. В свою очередь современная экономика данных становится производительной силой, исключаяющей и аннигилирующей живое знание, поскольку в процессе цифровой грамматики трансформирует его в просчитываемую информацию, становясь, таким образом, наиболее продвинутой стадией фиксированного капитала.

Более того, полностью автоматизированный фиксированный капитал имеет тенденцию превращаться в *закрытую систему*: в своей борьбе с наметившимся падением нормы прибыли, такой капитал структурным образом увеличивает показатель энтропии. Система же эта благодаря ее самореферент-

ной и техногеографической функциям¹⁷, превращающим пользователей информации в ее рабов, принимает вид ассоциированной среды¹⁸. Индивидуумы растворяются в системе, становясь в ней «дивидами»¹⁹, а повторение (которое Деррида также именовал «итерацией») больше не ведет к различанию ни в том смысле, как употреблял это понятие Деррида (*différance*), ни в делезовском. Так пустыня захватывает новые пространства.

Проблема же здесь состоит в гипомнезическом третичном удерживании. И первым, кто осознал ее, то есть экстериоризацию знания и его пролетаризацию, был на самом деле не Маркс, а Сократ, когда в своем диалоге с Протагором затронул тему фармакона²⁰. С тех пор на протяжении всей истории философии проблема фармакологии является первой и последней. Ее рассмотрение начинается в органо-логической ситуации, которую после Хайдеггера и Деррида мы называем «метафизической» (предметом деконструкции) и подвергаем постоянному отрицанию²¹.



Если понимать ноэзис как процесс экзосоматизации, где то, что Уайтхэд называл функцией разума, состоит в обеспечении *непросчитываемых, невероятных, а значит, неантропических* критериев для терапии, требуемой этой фармакологией, — а эта терапия формирует то, что мы называем формами знания, — то проверка и испытание *границ ноэзиса в настоящем* необходимы, поскольку в этом «настоящем» сам антропоцен достигает своих пределов. Антропоцен входит в свою финальную фазу как распад и как «сдвиг»²², приближая полную хаотическую бифуркацию (что также будет катастрофическим, в том смысле как это слово употребляет Рене Том).

Заботливо думать в антропоцене — значит оценивать и переоценивать распад как последнюю крайность нигилизма — это та оценка, которая осуществляется из перспективы переоценки той переоценки всех ценностей, которую провозглашал Ницше в качестве насущной необходимости прыжка (*Sprung*) по ту сторону «последнего человека». Это означает прыжок за пределы нигилизма, который привел к глобальному распространению *ресентимента*²³ в гегемонии просчитываемых посредственностей.

В следующих томах «Техники и времени», как в книге «Автоматическое общество 2. Будущее знания», вопрос будет стоять о *переоценке ницшеанской переоценки, именно потому, что экзосоматизация была тем, чего Ницше не мог знать или помыслить*.

4. Призвание, провокация, падение

Заботиться об антропоцене — значит думать о нем в перспективе прыжка, способного *пронзить заблокированный горизонт*²⁴. То, что Хайдеггер в «Бытии и времени» называл *Dasein*, определяемое своей «способностью ставить под вопрос» бытие, может подвергаться сомнению фактически только постольку, поскольку само поставлено под вопрос²⁵. Это постановка под вопрос (или вопросы), этот вызов, является фактом техники, которая сама возникает из предшествующих брошенных вызовов, из предыдущих случаев постановки под вопрос, на которые отвечает как *операция(-и)*²⁶ *Dasein*, поставленного под вопрос (позже я объясню, почему настаиваю на этом

слове — *операция*), она всегда *провоцирует* новые вызовы и новые вопросы и всегда ставит новые проблемы — проходя через различные *призвания*, которые возникают также благодаря и ей.

Сегодня бытие, поставленное под вопрос, и *провокация* (*herausfordern*, «бросать вызов, провоцировать»), которой оно и является, перед лицом проблем, поставленных предшествующими ответами на предыдущие вызовы, пересекает порог, прокладывая путь бифуркации безмерной силы, — в истории того, что Хайдеггер называл *Dasein*, а также в истории того, что Деррида называл различием и дополнением. Эта бифуркация — прыжок в безмерное, то есть в чрезмерное: в надменность и насилие (*Gewalt*²⁷), открывающий путь в то, что Хайдеггер назвал бездной (*Abgrund*).

Эти вопрос и вызов представляют собой то, что Хайдеггер, столкнувшись в 1940-х с тем, что стало *непостижимым* в процессе этого вопрошания, начал в «Вопросе о технике» называть *Gestell* — как требующее прыжка к *Ereignis*²⁸. Бытие, поставленное под вопрос(ы), проистекающие из *провокации*, в которой, собственно, и состоит *Gestell*, поскольку оно может *положить конец любой возможности вопрошания как таковой*²⁹, происходит как завершение антропоцена — того, что в свое время Хайдеггер называл «современной технологией».

Завершение антропоцена, понимаемое таким образом, является завершением периода нигилизма-ставшего-капитализмом: это нигилизм как подсчет. Именно на основе этого алгоритмического и разбивающего на квадраты подсчета распад устанавливает то, что Томас Бернс и Антуанетта Рувруа называют алгоритмической системой управления — полностью основанный на подсчете капитализм, который полагает начало эры *абсолютного незнания*.

В этом абсолютном незнании само знание дезинтегрируется в информацию, порождая полностью автоматизированным подсчетом, и в фиксированный капитал, который, вместе с «большими данными», формирует гиперсинхронизированную ассоциированную среду — или то, что я называю цифровым Левиафаном³⁰ — созданным при помощи прикладной математики соотносительных алго-

ритмов. В этой гиперсинхронизированной среде *диахроническое* более не может экстерпретировать себя иначе, чем как дьявольское, то есть находящееся вне любой цепи трансиндивидуации, или другими словами, вне любой синхронической метастабильности.

Именно на основе этого *herausfordern*, как новая эпоха того, что Хайдеггер назвал «постоянным резервом» (*Bestand*), сегодня, в ситуации распада, возникла псевдонаучная идеология, именующая себя «трансгуманизм». Этот трансгуманизм воплощен в глобальном индустриальном проекте в форме стратегического маркетинга беспрецедентной вирулентности³¹.

Это про-призвание (как первый момент вдвойне эпохального удвоения), однако, призывает к борьбе против трансгуманизма, а эта борьба (*polemos*, а не только *eris*) есть *призвание*³², то есть создание ноэтических цепей, открывающих эру новой эпистемы (*epistēmē*). Это *herausfordern* призывает ко второму моменту вдвойне эпохального удвоения, которое есть *Ereignis* — и как «призвание»: *fordern*, требовать, заявлять, запрашивать.

Трансгуманизм пытается вписать в саму экзосоматизацию структурное короткое замыкание этого призыва, которое является функцией разума — именно так капиталоцен старается навязать свою гегемонию *ad vitam aeternam* через бесконечное расширение власти подсчета.

Провокативная постановка вопроса(ов), являющаяся *Gestell*, продуктом ноэтических фантазий *Aufklärung* (Просвещения), более чем исторична (*Geschichtlich*): она ставит под вопрос саму историчность. А значит, приглашает нас к пересмотру всего хайдеггеровского мыслительного наследия, начиная с вопроса о судьбе (*Geschick*) — как и ницшеанской *amor fati*. Это вызов не только историчности, но и ноэтичности, что широко проявляется сегодня в виде де-ноэтизации, причем первой жертвой этого становится сам Хайдеггер.

Падение жертвой (*déchéance*), которое случилось с Хайдеггером после прихода к власти нацистов, происходит из более ранней де-ноэтизации, описанной Гуссерлем в «Кризисе европейских наук». Этот кризис означал прерывание (*defection*) передачи знания между поколениями и был следствием фармакологи-

ческого кризиса. Тот факт, что провозгласивший себя мыслителем падения, *verfallen* и *Verfallenheit*, сам пал его жертвой, еще более усиливает необходимость тщательного прочтения его мысли и ее истории. В этой связи Рудольф Бём в «Мысли и техника»³³ убедительно показал, как центральный и мучительный для Хайдеггера вопрос о *tekhnē* тесно переплетается с индивидуацией его собственного *Dasein*.

Исторический факт падения Хайдеггера жертвой нацизма полностью определяется теми окольными путями, которыми он пытался идти в своем осмыслении *tekhnē*. Как *pharmakon*, и как не-мышление науки, но также как философия и закон, а, следовательно, и политика, *tekhnē* есть то, что провоцирует более или менее локальные регрессии, которые характерны для XX века — и самым ужасным выражением которых является нацизм, — и все то, что стало предвестием великой планетарной регрессии, которую мы оказались вынуждены переживать в начале XXI века.

В 1935 году, после плебисцита, приведшего Гитлера к власти — весьма сомнительно, что Хайдеггер проголосовал бы против или воздержался, — Эдмунд Гуссерль в «Кризисе европейских наук» написал, что «ныне мы лишь со скорбным чувством можем внимать» гимну «К радости», ведь «нельзя и представить себе что-либо более контрастирующее с нашей сегодняшней ситуацией»³⁴. 19 августа 1934 года Гитлер получил 89,93 процента голосов в поддержку своего предложения, чтобы после смерти президента фон Гинденбурга он сам совместил функции президента и канцлера и таким образом стал полноправным фюрером немецкого народа, согласно воле народа, выраженной его «свободным голосованием»: «Будучи твердо и глубоко убежден, что вся государственная власть исходит от народа и должна быть санкционирована свободным и тайным голосованием, я прошу, чтобы решение правительства было безотлагательно вынесено на утверждение немецким народом на свободном плебисците»³⁵.

Это свобода голосовать, по отношению к которой философская смелость — а она всегда также является и политической ясностью, и в ней, прежде всего, состоит любая философская истина (как вспоминал Фуко в по-



следние месяцы своей жизни) — оказалась абсолютно отсутствующей у Хайдеггера, который так никогда и не позаботился о столь необходимом восполнении этой нехватки.

5. Смелость заботиться о настоящем

Думать в том смысле, на который претендует Хайдеггер, когда определяет думание как заботу (*Sorge*), то есть *panser* — в том смысле, что необходимо позаботиться о заботе как таковой (*panser le panser lui-même*), и одновременно думать о самом думании, как предлагает нам Хайдеггер в «Что значит мыслить?»³⁶ — это всегда думать и заботиться об общей форме того, что любой век называет сегодня. Это всегда думать и заботиться о ней, исходя из сегодняшней сингулярности, которая есть, или становится, или происходит здесь (*là*), как *Da* в *Da-sein*, как то, что происходит в этом сегодня и с ним, как, так сказать, «наша текущая ситуация».

В ситуации, внутри которой оно преподносит себя, это «сегодня», если оно, действительно, себя преподносит, сейчас преподносит себя, как никогда прежде, как остающееся несводимым к любому обобщению, — не идущее ни на какой компромисс: «неподатливое», как сказал Ролан Барт о том, что он называл *punctum*³⁷, которое,

именно как таковое (поскольку эта несводимость превосходит *studium*, исключительность), есть то, что требует — как императив — «смелости истины».

Смелость истины, которой очевидно не хватало мыслителю *verfallen* и *Verfallenheit* (падения жертвой, запутанности, деградации, упадка, разрушения, распада, коллапса, поражения), в той же мере отсутствует у тех, кто повторяет его дискурс, как ослы, пораженным образом снабженные способностью попугая, так же точно и у тех, кто отказывается читать его³⁸. В 1936 году, вопреки этому историческому малодушию мысли, Гуссерль прочел лекцию «Происхождение геометрии», где поставил под вопрос весь свой философский проект, бросив вызов предприятию, начало которому было положено в конце XIX века перед лицом кризиса математических оснований. При этом он заново поставил вопрос о *фармаконе*, возникший у самых истоков философии.

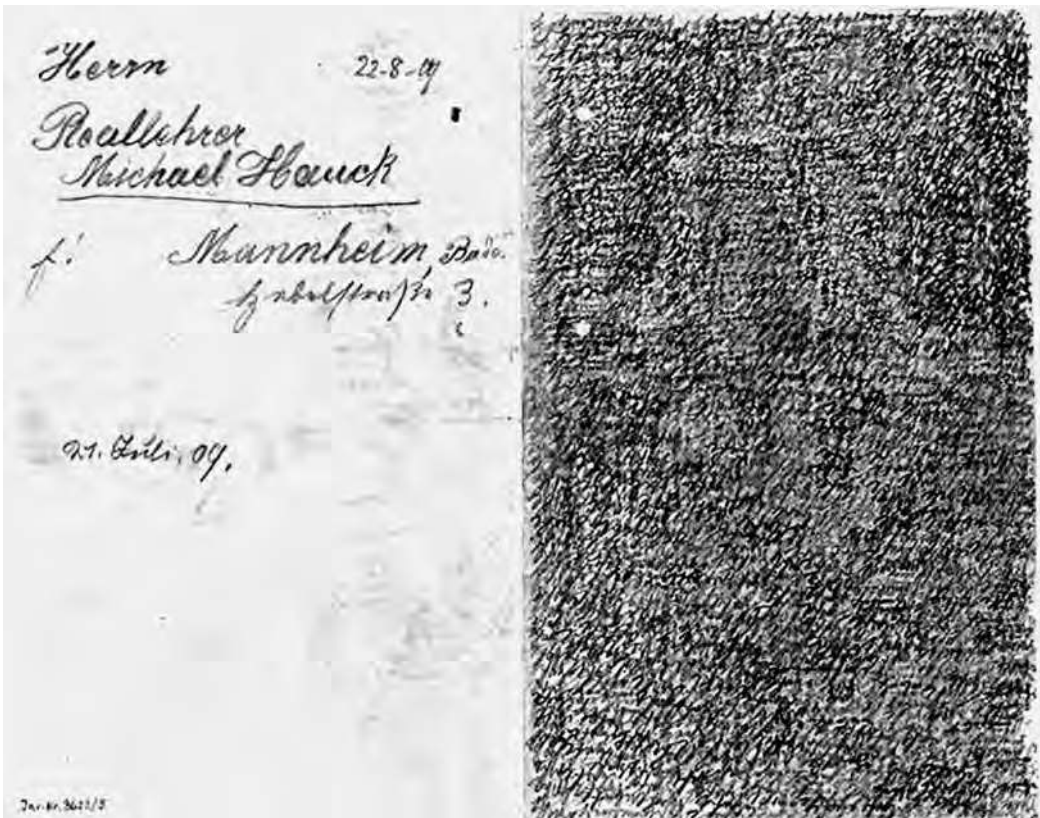
Масштаб этой постановки под вопрос(ы), все еще, даже после Деррида, остающийся глубоко не исследованным, продолжает ускользать от внимания большинства профессоров феноменологии. Для сегодняшних более молодых поколений это подтверждает представление о том, что для понимания сингулярности теперешней ситуации и рассмотр-

рения ее наличия здесь феноменология бесполезна и тщетна. Поистине, *нашего здесь нет здесь* (*notre là n'est pas là*) — и в этом-то и состоит проблема, проблема «эпохи» «отсутствия эпохи».

Тем не менее, лишь после феноменологии, доведенной до крайности Гуссерлем и «подобранной» (*relève*) Деррида в качестве логики дополнения, стало возможно увидеть эту бесполезность и тщетность. Хайдеггер, тот *Da-sein*, которым был Хайдеггер, был неспособен прояснить ситуацию, которая проявила себя на глазах у Гуссерля между 1934 и 1936 годами, кризис, который в дальнейшем приведет к не-бытию-здесь, где *сегодня* возвращаются все те фантазии, которые поймали в ловушку Хайдеггера (а также некоторых других, которыми тоже нельзя пренебрегать), только потому, что Хайдеггер и эти другие не знали и не могли подумать о *фармаконе* — а это также означает, что они не могли позаботиться

о нем, — в отличие от Гуссерля, то есть в *различии* с гуссерлевской постановкой в «Происхождении геометрии» вопроса о техническом условии *al theia*, понимаемой как имеющая сущностное отношение к *apodeixis*³⁹ и, в этом ноэтическом различии, создающая экзосоматическое различие.

Что касается сегодняшнего дня вообще — поскольку, будучи здесь, он учреждает настоящее исторически, то есть в терминах Хайдеггера, так как *преподносит* бытие как «предназначение» (*Geschichtlichkeit*) и как эпоху истории бытия — в том, что касается сегодня в его «всеобщности», и поскольку «для любого времени» сегодня и есть то, что *определяет эпоху* и ставит себя в настоящем как таковое, как то, что, следовательно, представляет себя, темпоральность этого сегодня происходит из того, что Хайдеггер подразумевал под *Anwesenheit*, как способ мысли о времени бытия⁴⁰.



Присутствие, *Anwesenheit*, в сегодня Германии 1920-х и 1930-х, в том сегодня, на которое было направлено понимание *Da-sein* Хайдеггера, всегда есть вообще и также то, что *поставляет себя как настоящее*, когда происходит «судьбоносный» (*geschichtlich*) момент, и для *Dasein* вообще — поскольку оно есть бытие, которое задает самые общие вопросы, — *обязательно как опрокидывание, ставящее под вопрос Gegenwart*, настоящее: и в этом качестве оно есть также то, что делает его отсутствующим, то есть опустошает ожидания в настоящем и в своего рода не-бытии-здесь(-еще).

Самое двусмысленное и необходимое, что может быть, — это такое ожидание, которое является протенцией, а точнее, архипротенцией, которая происходит от бытия-к-смерти (*Sein-zum-Tode*). Это *Sein-zum...* действительно ориентировано в направлении актуализации энтропии, каковой является смерть, но, как *Entschlossenheit* в *eigentlich*, то есть в «с мой собственной» или «изначальной» или «аутентичной» темпоральности, это бытие-к..., или бытие-в направлении..., является не только неэнтропийным, но и негантропологическим.

Я начал исследование этой темы в книге «К распаду»⁴¹ с постулирования, что бытие-к-смерти (не только также, но фактически, в первую очередь — и как бытие-к-будущему (*avenir*), постольку, поскольку оно не может быть сведено к становлению (*devenir*)) — есть архипротенция, требуемая таким бытием-для-жизни, которое превосходит жизнь. «Бытие и время» не исследует эту тему.

Архипротенция бытия-к-жизни преподносит себя в сердцевине этого присутствия лишь как пустота отсутствия, которая также есть тревога. Эта мучительная пустота, которая наполняет *Sein-zum-Tode* (бытие-к-смерти), является навязчивостью (спектральностью), которая *возвращается из третичного удержания*, поскольку образует *Weltgeschichtlichkeit*, но о которой тому *Dasein*, который был Хайдеггером, не удалось ни подумать, ни позаботиться (*verbinden, versorgen*) — и которая является условием возможности и невозможности того, что Деррида именвал «выживанием» или «продолжением жить» (*la survie*).

6. Думать о ране в опыте заботы

Будь Хайдеггер французом, он мог бы сказать, что на старофранцузском языке мы можем услышать нечто весьма важное для мысли⁴². Ведь *penser*, думать, раньше означало *soigner*, заботиться, лечить: «Слово *panser* сначала писалось *penser*. Такое правописание сохранялось до XVIII века, хотя формы *panser* и *panser* засвидетельствованы с 1453 года. В XVII столетии обе формы использовались для различения двух значений, что привело к разделению этих двух глаголов. *Panser* сначала означало “заботиться о, задавать корм (лошади)”. Значение “кормления” сформировалось под влиянием другого глагола *panser*, означающего “питать, наполнять желудок, рубец (у жвачных)” (от *panse*); глагол всегда использовался в отношении лошади, но в значении “заботиться, ухаживать, чистить, расчесывать”»⁴³.

На основании этих историй слова *panse*, которые, несомненно, привели бы в восторг Ницше, следовало бы создать *органологию pansée*, постольку, поскольку она была бы написана как — а значит «думала бы о себе» (так сказать) как — *pensée*, и как акт заботы, прежде всего, через вскармливание, поддержку — причем этот вопрос о вскармливании является также вопросом об ассимиляции, что могло бы стать темой непрестанных размышлений для Ницше⁴⁴.

«В 1680 Ришле сообщил о том, что выражение *panser les oiseaux*, “кормить птиц, заботиться о них”, выходит из употребления. Современный медицинский смысл, “лечить раны человека” (1314), мы встречаем в старинном выражении *penser la plaie*. Позже начинает встречаться конструкция с прямым дополнением, *panser une plaie, un blessé* (1472), и абсолютная конструкция (1845–1846, *panser à sec*). Это слово иногда используется в переносном смысле, в значении “облегчать, успокаивать (начало XIV века)”»⁴⁵.

Значит, думать будет означать заботиться, позаботиться, что также значит говорить, действовать, делать — (то самое) различие: это всегда будет значить думать о ране. Но о какой ране?

Эта рана — *надменность (hubris), delinquere, насилие (Gewalt)* неизбежного отсутствия, которое также *затрагивает* Персефону — как ее *palaïou pentheos*, ее древний плач, ее древняя

скорбь, ее «древняя рана»⁴⁶. Эта рана — болезнь, чувство, и этот *аффект* также может стать зараженным.

Следовательно, *надменность* нуждается в тех, кто *сделает перевязку, будет лечить, заботиться и исцелять* эту рану: *panseurs*. Слово *panseur* «употребляется в XV веке в отношении тех, кто ухаживает за лошадьми, а начиная с 1623 года — в медицине (*panseurs de vérole*, те, кто занимаются лечением сифилиса)». *Думать* всегда будет значить *осуществлять терапевтическую деятельность: надменность (hubris)* — а мы увидим, что Хайдеггер будет называть этим словом как насилие (*Gewalt*), так и беспокойство (*Unheimlichkeit*, *жуткое*)⁴⁷ — есть то, что как *чрезмерность экзосоматизации* порождает *pharmaka*, которые *требуют мыслителей (panseurs)*. Это требование, этот запрос, этот «спрос», этот «призыв», *требует — fordern — призывания*.

Чтобы углубить этот путь заботы, который проходит через «заботу о молодежи и о поколениях»⁴⁸ и который ведет нас к тому, чтобы ввести некоторые нелогизмы, особенно странные в своем правописании — *p(a)nsée* и *p(a)nsér*. И здесь нам будет необходимо обратиться к тому, что написал Деррида относительно неправильного правописания, ошибок в орфографии, которые предполагает различие (*différance*)⁴⁹, — мы должны возвратиться к первым шагам, которые были приняты в начале «Техники и времени» на основании анализа палеоантропологии Леруа-Гурана: где появляется *traceology* (изучение следов) недостатка, которая является предметом заботы, *p(a)nsér*, чтобы сделать то, что необходимо, как изучение следов мышления.

Перевод с английского КИРИЛЛА МЕЛАМУДА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Stiegler B. *States of Shock: Stupidity and Knowledge in the XXI Century*. Cambridge: Polity, 2015.

² На протяжении всего настоящего рассуждения Стиглер постоянно употреблял необычные термины, *panseur* и *panser*, встречающиеся в основном в старофранцузском. Хотя он подробно объясняет использование этого термина в тексте в 6 разделе, поясняя, что его первоначальное значение — забо-

таться о лошадях, ухаживать за ними и кормить их, важно и необходимо обратить внимание на сходство между *panser* и *penser* (думать). В этом отношении связь, установленная Стиглером между этими двумя терминами, представляет намного большую проблему, чем проводимая Хайдеггером связь между *Denken* (думать, мыслить) и *Danken* (благодарить). Однако, как становится ясно далее по тексту, замена у Стиглера буквы *e* на *a* является в меньшей мере отголоском Хайдеггера и в большей — наследия Жака Деррида с его *différance* (различение) вместо *différence* (различие). И это несмотря на то, что заглавие лекции Стиглера — «*Qu'appelle-t-on panser?*» (Что называется заботой?) — осознанно обыгрывает название курса лекций Мартина Хайдеггера 1951–1952 гг. — «*Was Heisst Denken?*» (Что называется мыслить?) — прим. Д. Росса.

³ См.: Georgescu-Roegen N. *The Entropy Law and the Economic Process*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971. Доступно по <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674281653>.

⁴ См.: Canguilhem G. *Knowledge of Life*. New York: Fordham University Press, 2008. P. 17.

⁵ Негантропоцен — это то, о чем пытается думать негантропология, где думать также означает заботиться. Контуры, аксиомы, тезисы и гипотезы негантропологии описаны в: Stiegler B. «*La société automatique 2. L'avenir du savoir*» (готовится к печати). Негантропология направлена на выяснение того, во что должен перейти антропоцен, «переоцененный» негантропоценом, открывая тем самым как новую эпистемную эру для нозтических форм жизни (противостоя де-ноэтизации, которая совершается сейчас), так и возможность контрибутивной экономики, основанной на новой *epistémè*, порождающей в свою очередь новые формы знания — о том, как жить, поступать и понимать — начиная с квази-каузальной (и не-«диалектической») отмены того, что оказалось *абсолютным не-знанием*.

⁶ Теоретические элементы, представленные здесь как основания такой негантропологии, более систематически разработаны в «*La Société automatique 2*».

⁷ См.: Bailly F. & Longo G. *Biological Organization and Anti-Entropy* // *Journal of Biological Systems*, 2009, 17. PP. 63–96. Доступно по <https://doi.org/10.1142/S0218339009002715>; Деррида Ж. *Différance*. Томск: ВОДОЛЕЙ, 1999.

⁸ Эти понятия, впервые выдвинутые в Stiegler B. *Automatic Society, Volume 1: The Future of Work*.

Cambridge: Polity, 2016 и Stiegler B. Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou? Paris: Les Liens qui Libèrent. 2016, получают дальнейшее развитие в Stiegler B. La Société automatique 2.

⁹ Это то, что так волновало Жоржа Батая и о чем он в свое время и по-своему заботился (*panse*).

¹⁰ См.: Stiegler B. Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise. Stanford, CA: Stanford University Press, 2011.

¹¹ «Есть», *es gibt*, появляется как постановка вопроса под вопрос, когда Хайдеггер, перед лицом *Gestell*, позволяет вопросу о «есть» быть снятым.

¹² Подобная «критика», очевидно, не предполагает «мастерства», в противоположность тому, как это представлялось некоторым читателям «Техники и времени 3», которым слишком сильно хотелось все время повторять одно и то же. См.: Stiegler B. Technics and Time, 3.

¹³ Эта поддержка может быть также непереносимой, как это показано в фильме братьев Тавиани «Отец-хозяин» (1977).

¹⁴ См. мои комментарии в: Stiegler B. States of Shock, chap. 6 и Stiegler B. Automatic Society, Volume 1, chap. 5–7.

¹⁵ Вот почему ассоциация «Ars Industrialis» (arsindustrialis.org) настаивает на необходимости введения безусловного базового дохода. Подобный экспериментальный подход был предпринят в городском регионе Plaine Commune (recherchecontributive.org).

¹⁶ См.: Henry M. Marx: A Philosophy of Human Reality. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

¹⁷ В расширенном смысле понятие техногеографической среды было представлено в трудах Жильбера Симондона (см.: Simondon G. On the Mode of Existence of Technical Objects. Minneapolis: Univocal, 2017), у которого, однако, речь идет о физической географии, в то время как мы здесь говорим о географии человеческой, социально-экономической. См. Stiegler B. Automatic Society, Volume 1, §22.

¹⁸ См. Simondon G. и мои комментарии в: Stiegler B. Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus. Stanford, CA: Stanford University Press. 1998., Stiegler B. The Re-Enchantment of the World: The Value of Spirit Against Industrial Populism. London: Bloomsbury. 2014. и Stiegler B. Automatic Society, Volume 1.

¹⁹ См.: Deleuze G. Postscript on Control Societies. // Negotiations. New York: Columbia University Press, 1995 и Stiegler B. Automatic Society, Volume 1.

²⁰ Stiegler B. For a New Critique of Political Economy. Cambridge: Polity. 2010.

²¹ Об отрицании см.: Stiegler B. Dans la disruption. §§12, 34, 50, 72, 101, chap. 15.

²² Об этом сдвиге см.: Barnosky A. D. et al. Approaching a State Shift in Earth's Biosphere // Nature 486: 52–58, 2012. Доступно по <https://doi.org/10.1038/nature11018> и Stiegler B. Dans la disruption, §20.

²³ Stiegler B. La Société automatique 2, chap. 2.

²⁴ Это препятствие, блокирующее горизонт, есть то, что Флориан, мой безмолвный собеседник, в «Dans la disruption» называет «концом».

²⁵ Stiegler B. What Makes Life Worth Living: On Pharmacology. Cambridge: Polity, 2013.

²⁶ Об операциях *Dasein*, то есть о его ретенциях и протенциях, Симондон говорит как об аллагматическом. По этому вопросу см. выступление Анаис Нони в 2016 году на летней академии *pharmakon*.fr.

²⁷ Этот вопрос насилия, надменности (*hubris*) и справедливости, очевидно, должен артикулироваться в контексте мыслительного наследия Вальтера Беньямина.

²⁸ См.: М. Хайдеггер «Время и бытие». М.: Республика, 1993.

²⁹ Я разрабатываю эту тему в Stiegler B. What Makes Life Worth Living, гл. 1. О том, чем, в отношении этой постановки под вопрос(ы), определяется позиция Хайдеггера и «четверичность» в «метафизике», а также позиция тех, кого, особенно во Франции, мы называем «хайдеггерианцами», см.: Stiegler B. Dans la disruption, §126, и Stiegler B. La Société automatique 2.

³⁰ Stiegler B. Automatic Society, Volume 1, гл. 5.

³¹ Книга «La Société automatique 2» имеет конкретную цель: показать, что этот новый век идеологии (в смысле «Немецкой идеологии») совпадает с новым веком (в том смысле, как мы говорим о золотом или бронзовом веке или веке огня) экзосоматизации, который трансгуманисты понимают как не требующий никаких других критериев, помимо рынка, то есть подсчета, чтобы не-аллагматически осуществлять (*opérer*) выборы, порожденные искусственным отбором, путем которого, за последние три миллиона лет, техническая жизнь экзосоматически осуществляла органогенез живого.

³² См.: Stiegler B. Acting Out. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.

³³ Boehm R. Pensee et technique. Notes preliminaires pour une question touchant la problematique heideggerienne // Revue Internationale de Philosophie 14, 1960. P. 194–220.

³⁴ Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: Введение в фено-

менологическую философию. СПб.: Владимир Даль, 2004, С. 25.

³⁵ Адольф Гитлер, текст указа, датированного 2 августа 1934 г., с предложением о проведении плебисцита 1934 г., цит. в Jessen and Richter 2011, 240.

³⁶ Хайдеггер М. Что значит мыслить? // Разговор на проселочной дороге. М.: 1991.

³⁷ См.: Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997.

³⁸ Подобное отношение мы наблюдаем и к наследию Деррида: к нему либо относятся как к богу, которого надо буквально повторять, что в случае мыслителя о буквах — более чем смешно, либо игнорируют, считая «хайдеггерианцем».

³⁹ См.: Гуссерль Э. Начало геометрии. М.: Ad Marginem, 1996.

⁴⁰ Здесь мы должны вступить в диалог с Патриком Бушероном и его замечательной Вступительной речью в Коллдеж де Фран. Этот диалог будет возвращен в «La Société automatique 2».

⁴¹ Stiegler B. Dans la disruption, §116.

⁴² Точнее, как указал в беседе со мной Уоррант Сэк, на провансальском. Что касается старофранцузского и старонемецкого («старого высокого немецкого»), они несут в себе целый вопрос и проблему нахождения здесь и более-не-здесь в отсутствии эпохи. В следующих томах «Техники и времени», в частности в последнем томе, я буду рассматривать эти вопросы не-бытия-здесь как таковые, то есть: как вопросы локальности. Мы увидим, что локальность есть то, о чем Хайдеггер не мог позаботиться (*prendre*), потому что, как большинство философов XX века, за исключением Бергсона, он игнорировал тему энтропии и тему локальностей, которые формируются негантропически — хотя здесь *Dasein*, поскольку оно всегда предъявляет себя как бытие (еще) не здесь, является негантропическим. Это здесь, которого еще нет, и которое, в этом здесь, еще не мыслимо (см.: Хайдеггер М. «Что значит мыслить?», текст, в котором он думает о мышлении, прежде всего, как о памяти), является экзосоматическим. Это означает, что это простая локальность, такая как *Umwelt* животного. Это этос, а значит, и хора имени места, которую ограничивают дике и айдос как критерии искусственного отбора, для которого фюсис не обеспечивает смертным ничего данного, никакой дарственной, кроме чистой фактичности внутри отсутствия, так что оно может, а значит, и должно, стать тем, что необходимо, *ананке*. Эти вопросы будут тщательно распутаны (*débroussaillées*) в «La Société automatique 2»,

что проложит путь тому, что откроется в последних трех томах «Техники и времени», как прорыв от антропоцена к негантропоцену.

⁴³ Rey A. Dictionnaire historique de la langue française. Paris: Le Robert. 2012, P. 1453.

⁴⁴ См.: Платон. Менон // Платон. Собр. соч. в 4-х томах. Том 1. М.: Мысль, 1990–1994.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Эти вопросы ассимиляции и отбора будут рассмотрены в тесной связи с Ницше и анализом Барбары Стиглер (представленным в: Stiegler B. Nietzsche et la biologie. Paris: PUF. 2001 (доступно по <https://doi.org/10.3917/puf.stieg.2001.01>) и Stiegler B. Dionysos et la critique de la chair. Paris: PUF. 2005 в «La Société automatique 2», гл. 3.

⁴⁷ См.: Хайдеггер М. Введение в метафизику. СПб.: НОУ – «Высшая религиозно-философская школа», 1998 и Boehm R. Pensée et technique.

⁴⁸ См.: Stiegler B. Taking Care of Youth and the Generations. Stanford, CA: Stanford University Press. 2010.

⁴⁹ См.: Деррида Ж. Différance.

Бернар Стиглер

Родился в 1952 году в Сене и Уазе (Франция). Философ. Автор множества книг, среди которых трехтомник «Техника и время» (1994–2001), трехтомник «Неверие и дискредитация» (2004–2006), двухтомник «О символической нищете» (2004), «То, что делает жизнь стоящей. О фармакологии» (2010). Жил в Париже. Скончался в августе 2020 года.



Материал иллюстрирован: кадры интервью с Бернаром Стиглером из фильма Дэниэла Росса и Дэвида Бэрисона «Истр», 2004.

Зейгам Азизов

Take care and be careful. Памяти Бернара Стиглера

6-го февраля 1872 года Фридрих Ницше, читая лекцию «О будущности наших образовательных учреждений», заявил: «Здесь наша философия должна начинаться не с удивления, а со страха»¹. Эти слова в 2017 году стали девизом очередной Летней академии Эпинёй-ле-Флёрель (известной так же, как *pharmacy.fr*), основанной выдающимся философом и культурологом Бернаром Стиглером, к великому сожалению, ушедшему из жизни в августе этого года. Девиз был выбран им не с тем, чтобы испугать или смутить студентов, но помочь осознать трагический характер эпохи, в которой нам довелось жить. Трагизм нашего века обусловлен грандиозным распадом картины мира, в которой вектора ориентации были направлены не на материальные объекты, как полагают сегодня некоторые, а на объекты темпоральные. И хотя распавшаяся (в гамлетовском смысле) связь времен невосстановима, мы всегда можем извлечь уроки из того, что прервано и разобщено. Обычно «возвращение учит нас, что знание того, как надо жить, всегда приходит слишком поздно, и в этом опоздании знание того, как надо жить, принимает форму жизненной неудачи, ее единственно-го вопроса»².

В понимании Стиглера возвращение это учит нас жить, проявляя заботу. Ведь сейчас уже не вызывает сомнений: если мы продолжим беззаботно эксплуатировать мироздание, то неизбежно разрушим его. Оно также предполагает и возрастающую роль искусства, понятого как форма заботы, — искусства, вовлеченного в заботу об обществе и чуткого к общественному сознанию, утраченную символическую связь с которым оно должно попытаться восстановить: «Худож-

ник, любой художник, должен иметь дело [à faire] и взаимосвязь [affaire] с публикой. Какова бы ни была его стезя, он лепит социальную скульптуру, как выразился Йозеф Бойс, своим собственным языком (tongue), из которого он создает язык (langue) как символическую среду, или своим взглядом, наделенным руками, он творит явственность, сотканную органами трансиндивидуации, к которым он добавляет глину, пигменты, уголь, бумагу, холсты, музеи и т. д. Все это способствует формированию аудитории, именуемой публикой. Иными словами, публика органолептически сверхдетерминирована в своей конфигурации. Но сегодня ее воззрения порождаются и фактически разрушаются культурными индустриями»³.

В наши дни, — отмечал Стиглер, — человечество охватило предсказанное Ницше трагическо-меланхолическое настроение, и призывал людей сохранять способность мечтать о лучших временах и освободиться от всеохватного господства технологий, грозящих получить полный контроль над популяцией. Сложность заключается в том, что в результате технологизации культурная индустрия развивается без учета намерений художника. Технологии — это запись человеческой памяти, и если оставить их без внимания, они беспрепятственно завладеют человечеством. Оптимистический взгляд на проблему побуждает к мысли о будущем, которое может/должно быть обустроено согласно новым индустриальным моделям. Какие образы может создать искусство, чтобы совершить прорыв или «действовать» в понимании Стиглера? И как это действие сохранит связь между возрастающей технологизацией и творческими замыслами?



Вслед за Деррида Стиглер осмыслял и теоретизировал концепцию памяти, неотделимую от процесса технологизации, причем первой технологией явилось письмо (*écriture*), превратившееся в наше время в письмо цифровое. С ростом автоматизации труда память экстерииризуется до такой степени, что, являясь хранилищем времени, пребывает вне мозга, все более отделяя субъектов от внешнего мира⁴. И это, с одной стороны, означает возможность бездумного автоматического копирования информации, а, с другой, создает условия для осознанного использования всего того, что может быть заимствованно в процессе автоматизации. Стиглер определял это повсеместно встречающееся явление как «фармацевтический эффект»⁵. Разработанная Стиглером сложнейшая теория экзосоматизированной памяти настаивает на том, что память полностью отделена от мозга, поскольку с самого начала гоминизации сохранялась посредством техники.

Постоянное рециклирование памяти приводит к увеличению количества изображений, являясь при этом частью процесса экстерииризации. Отсюда любое произведение искусства — это артикуляция экстериирированной памяти, где модель подражания отсутствует и может быть обнаружена только путем интерииризации того, что было экстериирировано. При этом на самом деле экстериирированность/интериирированность противостоит тотальной индустриализации памяти. Отсрочка, вызванная экстерииризацией, неизбежно приводит к индустриализации, также порождает (технические) объекты — остатки памяти, которые важны не только для бессознательной имитации, но и для реминисценции опыта, восстановленного из наследия коллективной памяти. Технические объекты исторически способствовали культурной памяти, и в этом смысле человек неотделим от техники и трактуется как форма экстерииризации. Именно экстерииризация задает связь между отсутствующим измерением времени и остатками времени. Остатки времени фиксируются в технических мнемонических устройствах, в которых интериирированность человеческого существа экстериирируется в орудия труда и другие формы

«организованной неорганической материи», то есть техники, где люди — это технические объекты⁶. И именно так мы переживаем время: как технический объект, мы имитируем время переживания заключенной в технических устройствах памяти.

Отнюдь не заигрывая с господствующим в современном искусстве и культуре технократическим миром, Стиглер верил в человеческое существо как в мощную технологию, сочетающую в себе то, что греческая философия называла *техне* (искусство), и эпистему. Эффективно справиться с прессингом технологий можно только через понимание навыков преодоления кризиса, навыков, неотделимых от художественного опыта. Более того, искусство — это всегда совокупность индивидуального опыта, непременно артикулирующего коллективную память, что является условием транс-индивидуации. Коллективная память сохраняется, чтобы передаваться будущим поколениям в технических объектах, варьирующихся от самых ранних форм письменности до новейших цифровых эמודзи, как новой формы письма. Цифровая технология, как новая форма письменности, также подразумевает автоматизацию, мобилизующую все технические объекты для проектирования, заканчивающегося потерей любой формы знания. В то же время эта потеря ориентирует на сокрытое в технических объектах знание. Вопрос в том, как добиться автономии от гетерономии, от потери и приобретений? Речь здесь идет о «битве за интеллект»⁸.

Сама биография Стиглера напоминает о мифологическом словосочетании «битва за интеллект». Вехи его биографии: в юные годы, чтобы выжить и прокормить семью, работа чернорабочим, участие в студенческих восстаниях 1968 года, затем вступление во французскую Коммунистическую партию и вскоре разочарование и выход из ее рядов, владелец бара в Тулузе, тюремный срок за вооруженное ограбление банка, в период тюремного заключения пробуждение интереса к философии, дружба с Деррида и впоследствии приобретение международной известности благодаря книге «Техника и время», и, наконец, роль влиятельного интеллектуала, критикующего глобаль-

ную цифровизацию знаний и исследующего возможности сопротивления ей.

Сила философии Стиглера в том, что через суровую критику она вселяет надежду. В своей работе он настаивает на конституировании техники и на возрождении древнего понятия *фармации*, чтобы обратить внимание, как много знаний о повседневной жизни мы потеряли, в том числе и понимание того, как следует жить, работать и думать, что вслед за Марксом Стиглер называл «пролетаризацией». Принимая во внимание нынешнее положение дел, нам необходимо задуматься о восстановлении этой утраты, во имя того, чтобы иметь шанс сделать все возможное в обществе, которое в отличие от того, что утверждал в своих работах Адорно, еще не полностью контролируется культурными индустриями. Как следствие эффекта *фармации* потеря является обязательным условием приобретения. Заимствованное из лингвистики понятие «грамматизация» (Сильвен Ору) в сочетании с введенным Деррида понятием «различания» убедительно показало, что эти техники доступны для реструктурирования утраченного знания. Таким образом, сама катастрофа является условием избежания катастрофы, как и в вышеупомянутом понятии *фармацевтического* эффекта, пришедшем от Сократа через диалоги Платона: яд и лекарство являются необходимыми условиями для жизни, работы и мышления. Не следует питать иллюзий относительно обещания счастья (*promesse de bonheur*), эпоха постигины способна научить нас общаться с миром, только заботясь о нем.

Через двойное отрицание и эпохальное удвоение энтропией и негэнтропией (отрицательной энтропией) Стиглер сумел выдвинуть на первый план необходимость прочтения Платона, Канта и Маркса, критически пересматривая теории Франкфуртской школы, что открывает путь к новой форме транс-индивидуации. Он видел в работах Адорно, Зон-Ретеля, Маркузе, а также Делеза и Деррида (последние, в свою очередь, обратили внимание на философа Жильбера Симондона и палеонтолога Андре Леруа-Гурана) возможность разработки идеи, что «техника предшествует мышлению». Неосмотрительно игнорируя необходимость постоянного



познания, мы обречены на потерю всех наших ориентиров в мире, дезориентированном чудовищным давлением капитализма. Стиглер внимательно изучал работы русских мыслителей — Владимира Вернадского, Льва Выготского и Михаила Бахтина, — поскольку его интересовал широкий спектр трудов по математике, физике, биологии, палеонтологии, лингвистике и искусству, служивших для дальнейшей проблематизации вопроса об энтропии с точки зрения избежания ущерба, который принесет эпоха антропоцена, учитывая ее опасность для ноосферы и ноэтического существа.

Однако, прежде всего, забота означает выявление связи между поколениями⁹. Стиглер не только писал об этой проблеме, но и создал ряд институций для воплощения своих теорий. Помимо упомянутой выше Летней академии, в 2006 году при Центре Жоржа Помпиду он основал Институт по исследованиям и инновациям (ИРИ). Его концепты, относящиеся к проблематике памяти — такие, как «темпоральные промышленные объекты» и «третичное удержание» (третья память), сопряженные с жизненно важными вопросами антропоцена и энтропийными силами термодинамики, с одной стороны, и конфликтом знания и информации, с другой, — являются ключевыми понятиями, формирующими основы новой философской теории органологии. Органология как новая онтология — это новаторское исследование о том, как возродить способность к жизни/работе/мышлению у популяции, чье «монтажное сознание» подключено к автоматизированным цифровым сетям. Несмотря на то, что Стиглер был очень критичен к культурным индустриям, он в то же время был полон положительной энергии и, как я уже сказал, в отличие от Адорно, уделял много внимания целительной стороне нашего токсичного века, оптимистично подчеркивая необходимость работать и делать как можно больше для создания новых промышленных моделей, теорий и искусства.

Бернар был очень добрым и мягким человеком, интеллектуально глубоким и энергичным. Он был ко мне чрезвычайно внимателен, и краткие диалоги по электронной почте, обмен идеями, несколько случайных

встреч и замечательных бесед — одни из наиболее значимых событий в моей жизни. Понятие Стиглера «действие из», означающее переход от одной фазы к другой, при котором обе фазы влияют друг на друга, очень важно для меня, поскольку моя работа — это сочетание художественного творчества и философии, как раз и позволяющее мне принимать решения. Принятие решений — это шаг к бережному отношению к себе, представляющему собой новую форму индивидуации.

Я отправил Стиглеру экземпляр моей новой книги, изданной в мае этого года¹⁰. В последнем сообщении за неделю до внезапной трагической смерти он написал: «Дорогой Зейгам, я получил книгу, большое спасибо. Я еще не успел ее прочитать, но, конечно, сделаю это. С наилучшими пожеланиями, Бернап!»

Лондон, сентябрь 2020

Перевод с английского КЛАВДИИ ВАЩИЛЛО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ницше Ф. Цитата по: Ross D. Mind Snatchers of Anthropocene: Can Aspects Dawn within the Gulag Architectonic? Доступно по https://www.academia.edu/34075666/Mind_Snatchers_of_the_Anthropocene_Can_Aspects_Dawn_within_the_Gulag_Architectonic_2017_.

² Stiegler B. Nous entrons dans le revenir de Jacques Derrida, Rue Descartes, vol. 48, no. 2, 2005. P. 64–66.

³ Stiegler B. The Tongue of the Eye: What “Art History” Means, in *Releasing the image: from Literature to New Media*, (eds.) Jacques Khalip and Robert Mitchell. California: Stanford University press, 2011. P. 235–299.

⁴ До недавнего времени память считалась самым сложным понятием для научного объяснения. Основываясь на идеях, почерпнутых из художественной литературы и теории, ученым удалось создать научную модель памяти, существующей вне мозга. Например, исследователи из Московского физико-технического института разработали устройство, которое действует как синапс в живом мозге, накапливая информацию и посте-

пенно забывая ее, когда к ней долго не обращаются. Новое устройство, известное как мемристор второго порядка, основано на оксиде гафния и открывает перспективы для разработки аналоговых нейрокомпьютеров, имитирующих процесс обучения биологического мозга.

⁵ Stiegler B. *Technics and Time 3: Cinematic time and the Question of Malaise*, California: Stanford University press, 2011.

⁶ Термин «техника» используется во множественном числе в работе Стиглера, чтобы подчеркнуть, что человек — это сочетание техники, знания и желания.

⁷ Stiegler B. *Technics and Time 1: The Fault of Epimetheus*. California: Stanford University press, 1994.

⁸ Stiegler B. *Technics and Time 3: Cinematic time and the Question of Malaise*.

⁹ Stiegler B. *Taking Care of Youth and the Generations*. California: Stanford University press, 2010.

¹⁰ Azizov Z. *The Time of the Image: A Philosophical Exploration of the Image in the work of Bernard Stiegler*. Cologne: Herbert von Halem Verlag, 2020.

Зейгам Азизов

Родился в 1963 году

в городе Сальяны (Азербайджан).

Художник, теоретик современного искусства.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Лондоне.



Материал иллюстрирован: «Стойкий принц», режиссер Ежи Гротовский, 1967

Кети Чухров

О либидинальных и клинических предпосылках отринутой эсхатологии

I Эсхатологический поворот

Причина, по которой эсхатология приобретает особое значение в ситуации пандемии, состоит в том, что ее чрезвычайные условия поставили на карту безотлагательность приостановки капиталистической циркуляции, побуждая нас к кардинальному пересмотру норм потребления, производства и дистрибуции. Подвешивание основных форм потребления в первые месяцы пандемии, пусть на короткое время, проявило возможности иного модуса экономики; оно задействовало непривычную для капиталистического общества социальную хореографию и даже новые модели темпоральности. Стало очевидно, что запрос на переход к экономике умеренности касается не просто преобразования экономических привычек, но предполагает изменение форм времени, пространства и оптики; и эти новые привычки — не просто новые правила социального поведения, но они немедленно оказываются частью психофизики и физиологии. Эсхатологическое измерение становится в таком случае как бы неким концептуально-семантическим добавлением к каждому предмету или временному отрезку, позволяя переключить оптику, перспективу, взгляд. Так, будто время становится Временем времени, а место — Местом места. Такое время можно сравнить с временем исповеди Блаженного Августина или с «пустым» временем Зона, которое Жиль Делез описывает в «Логике смысла» и «Различии и повторении». В такого рода времени не происходит ничего, кроме него самого. Таково время ради-

кальной событийности или время произведения искусства — оно превышает хроническое время. Однако если в событии или в произведении искусства подобная форма временности длится недолго, в условиях эсхатологического поворота все время становится подобным «пустым» временем — временем, которое исполнено лишь собой в ожидании доселе неизвестного исхода.

Ситуация пандемии изменила не только темпоральность, но и социальные пространство и оптику. В новой постпандемической социальной хореографии, которая привычно конструировалась публичным взаимодействием взглядов, мы неожиданно стали невидимыми. Даже если «другой» номинально присутствует, логистика избегания другого исключает оптику взаимного взгляда, тем более, что все лица должны быть защищены масками. Модерный и современный город всегда был соткан из подобной россыпи взглядов между горожанами. Мода, индустрия красоты и развлечений, публичные мероприятия поощряли это ожидание горожанина к признанию и оценке, получаемым от другого. Публичная репрезентация себя зависела от такой взаимной оптики. Потребительские маршруты капиталистического города, как и его товарная логистика, всегда поощряли либидинальную инвестицию в фантазматическую лепку себя, зеркально отраженного во взглядах других. Например, наши лицевые и пластические подвижности в значительной степени производны от того, как они отражаются в зеркале, но также и от того, как их отражает лицо другого челове-



ка: «Я» леплю свое лицо в зависимости от того, как меня воспринимает взгляд другого. Сдвиг, который можно было наблюдать в первые месяцы пандемии, проявил провал этих привычных маршрутов быть отраженными во взглядах других. Речь идет не только о ментальной, но пластической, физиологической трансформации. Она доказывает, что наши лица и тела по определению конструируются нашим фантазматическим желанием быть увиденными определенным образом. Подобный оптический обмен, — так как он отпечатывается в пространстве капиталистического социума, — произрастает из либидинальной экономики. Маршруты селекции и потребления товаров играли важную роль в построении публичного взаимодействия такого рода. Но если представить, что лицо или тело больше не зависят от оптики, которая полагала их в той или иной социальной роли, или наделяла побуждением упорствовать в либидинальном усовершенствовании своего спроектированного образа; если представить, что «мое» лицо, «мой»

«образ» невидимы для других, не замечены ими, тогда его наблюдает лишь «Бог» или дигитальный аппарат. В таком случае, лицо лишается привычек лицевого, а тело — привычной социальной хореографии, которые строились с целью быть отраженными в зеркале публичного взгляда. Лицо будто осталось оголенным, не выставленным на публику, но всего лишь маркированным эсхатологически или обозреваемым дигитально. Такое лицо — Лицо лица; подобно эсхатологически маркированному времени, которое стало Временем времени.

В этой связи можно упомянуть технику лицевого известного польского театрального режиссера Ежи Гротовского: согласно его методу, исполнение роли актером должно завершиться к концу спектакля полнейшим обнажением, срыванием с себя всех тех свойств изображаемого характера, которое актер строил в течение всего действия; к концу спектакля должно остаться лишь прото-лицо, Лицо лица откровения, лишенное всех разыгранных в течение действия свойств и качеств¹.

II Эсхатологическое измерение «базовой потребности»

Итак, причина, по которой вопрос об эсхатологии заслуживает внимания, состоит в следующем: новая социоэкономическая потенциальность крушения либидинальной экономики (этого горючего капиталистического производства) возникла сегодня благодаря не политическим действиям, а фатальной неизбежности новой биоэкологической ситуации.

Несмотря на то, что определенные типы потребления перешли в виртуальную экономику — с монетизацией сетевого пространства в период первых локдаунов возникло четкое предчувствие того, что основное соотношение спроса и предложения в постпандемической экономике должно измениться, урезая излишки привычных форм потребления. Сразу зазвучали призывы к экономике «базовой потребности» (basic need) и умеренности, которая традиционно являлась средоточием политэкономической системы исторического социализма и всегда

считалась в прогрессивной левой критической теории олицетворением непродуктивности и авторитарности.

Франко Берарди, например, написал о необходимости перехода к немонетизированной экономике потребительской стоимости; эта мера никогда не пользовалась популярностью даже среди наиболее про-социалистически настроенных политиков². Славой Жижек в своем тексте «Why are we tired all the Time?» признал необходимость раз-отчуждения (non-alienation), призывая к новому порядку, ограничивающемуся «самыми основными вещами» (flat basics); хотя до этого было сложно представить, что Жижек, обычно критикующий политэкономические методы исторического социализма, может занять подобную позицию³.

Наследие исторического социализма с его цензурированием и криминализацией прибавочной стоимости традиционно считается ошибочным перекосом в отношении экономического производства. Это потому, что, как считалось, распределительная плановая экономика, наряду с искоренением прибавочной стоимости, кастрирует и подавляет свободу желания и его либидинальные предпосылки. Теоретики, которые высказывали сомнения в действенности экономики потребительской стоимости, настаивали на этом, так как не верили, что либидинальная подноготная может исчезнуть с упразднением прибавочной стоимости и торгового фетишизма. Действительно, с одной стороны, социалистическая экономика официально демонстрировала свою умеренность, в то время как наслаждения подпольно процветали в теневой экономике.

Итак, эсхатологическое измерение пандемии, неожиданно для зрелого капиталистического общества, выявило необходимость квазисоциалистической умеренности в производстве и распределении. Тем не менее, со второй волной пандемии стало очевидно, что удержание либидинальной логики капиталистического производства было всего лишь кратковременным миражом, который рассеялся, как только после обвинений крупными компаниями и бизнесменами-либертарианцами мировых правительств в разрушении экономики они были

вынуждены подчиниться нуждам капиталистического производства. Интересно, что общие настроения граждан мало отличались в этом отношении⁴. В гражданских и художественных институциях ставился вопрос о заботе, но не о саботаже производства и потребления как альтернативе либидинальной экономике.

Локдауны главным образом ассоциировались с ограничительными мерами, навязываемыми властями сверху, но мало кто смог усмотреть в них новый эсхатологически полагаемый инструмент для переопределения способов производства — как средство переустановки общих представлений о потребности. Вопрос о базовом доходе был поставлен на повестку, а вопрос о базовой потребности — не был. Неразличение социальных функций базового дохода (basic income) и базовой потребности (basic need) можно наблюдать в видеоролике «Что грянет после капитализма» Яниса Варуфакиса. В нем подчеркивается ценность базового дохода в качестве необходимого условия всеобщего блага, но не ставится вопрос об универсальной постулируемой базовой потребности⁵.



Варуфакис пытается предвосхитить посткапиталистические формы общности, предвидя их как распределение излишков дохода и прибавочной стоимости между потребителями. Он исходит из предположения, что в условиях дигитального капитализма мы все производим стоимость для google, facebook, wi-fi, amazon и т. д. Следовательно, мы, потребители, создающие стоимость для этих мегакомпаний, должны иметь возможность получать доход от них. В этом случае мы как бы создаем коллективную дигитальную общность (digital commons). Такой экономический прием имеет сродство с базовым доходом, но он не меняет логики производства и потребления, которая зиждется на прибавочной стоимости и не предвещает замены экономики прибавочной стоимости экономической, основанной на потребительской стоимости — переход от либидинальной экономики к нелибидинальной экономике. Другими словами, Варуфакис предлагает более справедливое распределение благ, но не говорит, должно ли меняться само наше отношение к благам или благосостоянию. Традиционно большая часть антикапиталистических аргументов блокируется на этапе, когда дело доходит до главной предпосылки, предполагающей финализацию капиталистической социальности — а именно, на этапе вопроса о криминализации частной собственности и прибавочной стоимости в пользу экономики потребительской стоимости. Дискуссии на этом этапе задействуют следующую аргументацию: упразднение частной собственности и экономики прибавочной стоимости насильственно и тоталитарно, оно подавляет различные виды творчества, конкуренции и производства; меры, которыми упраздняется капитализм, могут упразднить и различные формы свободы, не говоря уже о том, что они ведут к дефициту продуктов первичного потребления. Другая причина, по которой можно наблюдать пренебрежительное отношение к экономике потребительской стоимости, следующая: подавление принципа удовольствия и товароориентированной экономики в пользу экономики базового потребления на самом деле не упразднит либидинальные компоненты в образовании стоимости; следова-

тельно, воззрения о нелибидинальной социалистической экономике фиктивны и иллюзорны, ибо таковая может в реальности привести не к социализму, а всего лишь к новым формам государственного капитализма.

Именно по этим двум причинам почти все антикапиталистические постулаты — в программных работах Луи Альтюссера, Корнелиуса Касториадиса, Жилия Делеза, Феликса Гваттари, Франсуа Лиотара, Мишеля Фуко, Джудит Батлер, Фредерика Лордона, Само Томсича, или даже Славоя Жижека — не выходят за рамки мебиусной логики капитализма, которая поощряет нас искать пути эмансипации лишь в рамках либидинальных режимов капиталистического производства.

Вместо того, чтобы грезить об исходе из либидинальной экономики в русло экономики базового потребления, мебиусная логика антикапиталистической критики остается в рамках режимов либидинальной экономики, рассчитывая на то, что субверсивные практики противостояния постепенно достигнут посткапиталистической социальности или изобретут параллельные транскapиталистические диаграммы внутри него. В этой связи интересно задаться вопросом, в какой степени наши представления об эмансипации, свободах или гражданском активизме переплетены либидинальностью капиталистического производства с капиталистическими модусами желания. Может ли быть, что именно наша непреодолимая зависимость от либидинальных режимов желания и наслаждения порождает наше опрометчивое отношение к эсхатологическому измерению пандемии (и как следствие, неспособность к трауру).

III Эмансипация в горизонте либидинальной экономики

Теперь взглянем, как вышеупомянутая мебиусная логика функционирует в антикапиталистической критике, которая неминуемо остается в тисках либидинальной экономики: негативные параметры отчуждения приобретают в ней маркеры чего-то желаемого и сулящего наслаждение. Другими словами, именно то, что подавляет, содержит субверсивную потенциальность освобождения. На-

пример, у Альтюссера — Субъект создается посредством его подавления в акте интерпелляции. У Фуко — без клинического надзора над сексуальностью невозможно создать лексикон сексуального наслаждения. У Лакана — без отсрочки желания и наслаждения и их нехватки невозможно производить их избыток и прибавочность. У Лиотара — отчуждение можно преодолеть только ценой его усиления.

Подобная мебиусная неизбежность очень тонко описана и в «Психике власти» Джудит Батлер⁶, где она показывает, как тело в поиске освобождения избавляется от многоуровневой конструкции аппаратов и социального контроля (captivation), чтобы найти хотя бы минимальный непорабощенный остаток. Этим минимальным остатком, свободным от аппаратов, становится для Батлер гендерно маркированное тело, которое противостоит дискурсам власти лишь в области индивидуальной психики и индивидуальной телесной субверсии. В этом полном отторжении любых форм социального управления управление всеобщим благом тоже предстает властью и авторитарностью. В результате подобного вычитания всех форм управления — (ибо они автоматически интерпретируются как власть) — именно сугубо клиническое тело, сведенное к рефлексам, пароксизмам, конвульсиям, удовольствиям и аффектам, рассчитано на репрезентацию как социального освобождения, так и субверсивного желания эмансипации. Это тело, свободное в своем наслаждении, должно отсоединить себя от любых претензий на всеобщее благо, ибо оно — это благо — насаждается сверху властными аппаратами. Вот почему все вышеупомянутые мыслители не считают топологию всеобщего блага и нелибидинальную этику базовой потребности какой бы то ни было новой эмансипаторной онтологией. В топологии сопротивления Батлер социальность маркирована негативно, а субверсивное противостояние против подчинения порождено изначальной утратой Другого и связано с нарциссической интернализацией подобной утраты. Именно поэтому Батлер говорит о неизбежной печати меланхолии в эмансипаторном лексиконе гендерного тела. Такое

тело эмансипации *клиническое и либидинальное*. Тем временем, и в контрпсихоаналитических интерпретациях либидинальной экономики, и в программных работах Лиотара и Делеза/Гваттари эмансипация маркирована клинически.

В итоге происходит застревание в ситуации, когда, независимо от того, имеем ли мы дело с негативной критикой желания — как в психоанализе или гендерной теории, или с его (желания) аффирмацией как производства — в обоих случаях мы неизбежно размещаем эмансипацию в «клинике». Эмансипация не может избежать репродуцирования либидинальной экономики; в то время, как субверсивное противостояние позиционирует топологию освобождения как клиническую. Следует помнить, что клиника — это вовсе не лазарет для пациентов, рассчитанный на диагностику и лечение болезней; это, в первую очередь, отношение к социальности, в котором все то, что превосходит тело и его импульсы, — долг, идеальное, базовая потребность, всеобщее благо — оказывается репрессивным. В этом случае как либидинальная аксиоматика капитализма, манипулирующая желанием, так и нелибидинальный исход из этих манипуляций ассоциируются, как уже было сказано выше, с подчинением.

IV Клинический солипсизм желания

Вопрос о парадоксальном взаимопроникновении эмансипации и контрсоциального нарциссического солипсизма — постоянно побуждающего эго гнаться за наслаждением, в его неспособности подвесить (удержать) желание ради Другого или выразить скорбь по отношению к Другому — не мог не привести нас к программной работе Фрейда «Скорбь и Меланхолия»⁷. Основной аргумент этой работы хорошо известен: в отличие от скорби, в режиме которой удается проститься с умершим объектом любви посредством ритуала оплакивания и погребения, в режиме меланхолии не получается признать утрату; и воображаемая жизнь утраченного объекта для эго таким образом продлевается. Меланхолия интернализирует утраченный объект. Согласно Фрейду, в ме-

ланхолии либидо не перемещается с утраченного объекта на другой объект, но уходит обратно в эго, регрессирует в «Я». Именно такая регрессия порождает нарциссический поворот, в котором привязанность к утраченному объекту накладывается на привязанность к собственной персоне.

Неспособность совершить различие между объектом любви и собой имеет последствием амбивалентное неразличение между любовью к объекту и ненавистью к нему. Упоминая роль амбивалентности при обращении меланхолика с объектом (психоаналитический Другой), Фрейд подчеркивает неспособность меланхолика принять решение насчет того, ценен ли для него объект или профанен. В меланхолии утраченный объект интернализируется потому, что утрата не признается; более того, отрицание утраты объекта совершается благодаря умалению значимости данного объекта (другого).

Как пишет Батлер в «Психике власти», девиз меланхолика — «Я никого не терял/а, так как я никого не любил/а»⁸. В связи с этим



возникает два вопроса: 1. Что именно удерживается меланхолическим и нарциссическим эго в форме объекта (Другого), если этот Другой и не утрачен (не отвергнут), и не удержан (не любим): он не является ни существующим, ни отсутствующим; 2. Как получается, что безразличие (атараксия) меланхолика проявляет себя либидинально как импульсивное влечение, желание и наслаждение и воплощается политэкономически — через производство и потребление.

Начнем с того, что важно помнить о взаимосвязи между нехваткой (утратой) и избытком (surplus). Фрейд упоминает, что во многих случаях меланхолия скатывается в манию, и, следовательно, нужда в утраченном объекте любви и одновременно его отторжение могут трансформироваться в маниакальную либидинальную погоню за новыми объектами — причем неважно, эротические это объекты или товарные. Другими словами, Фрейд утверждает, что та форма меланхолии, которая «связана с регрессией либидо к нарциссизму»⁹, ведет к мании. То есть именно в маниакальной форме меланхолии «Я» скорее претендует на преодоление утраты объекта через его нейтрализацию и игнорирование, нежели его скорбное «оплакивание». Процитируем Фрейда: «Больные с маниакальными состояниями отчетливо демонстрируют нам освобождение от объекта, от которого они пострадали, после чего с жадностью набрасываются на новые объекты, которыми стремятся завладеть». (by seeking as hungry for a new object cathexis)¹⁰.

Таким образом, меланхолическое эго регрессирует к нарциссической либидинальной охоте за новыми объектами именно потому, что недостающий, утраченный и интернализованный объект обесценивается. Следовательно, мы наблюдаем погоню за все большим количеством объектов, которые — вполне подобно самому утраченному объекту — являются не чем иным, как фантазматическими тенями. То есть все объекты — будь они интернализованными или внешними — иллюзорны и фантазматичны. Неудивительно, что нехватка объекта и страдание от этой нехватки могут гаситься и насыщаться лишь за счет переизбытка (sur-

plus) этих замещающих объектов и их либидинальной привлекательности и соблазнительности. Чем же является объект, за которым так гонятся, как не товаром — призраком и тенью вещей, отношений и коммуникаций в их искаженной, «превращенной» форме, как о товаре писал Маркс¹¹.

Итак, эго меланхолика демонстрирует неспособность любить, но также неспособность признать свою неспособность. Этот узел либидинальности, нарциссизма и погони за прибавочным удовольствием является для Фрейда клиническим случаем.

Ларс фор Триер в фильме «Нимфоманка» (2013) подробно документирует похожую клиническую формулу прибавочного удовольствия: неспособность любви, неспособность признать эту неспособность и, как результат, бесконечную гонку за потреблением объектов — когда уже не важно, идет ли речь о неодушевленных товарах или сексуальных объектах, которые поглощаются без какой-либо на то необходимой потребности и без возможности насыщения.

Политическую повестку такого солипсистского клинического тела прекрасно описал Андре Лепеки в книге «Exhausting Dance»¹². Он считает солипсистское клиническое измерение желаемым горизонтом эмансипации. Для Лепеки хореографическое тело драматической западной модерности — это колонизирующее тело. Оно — в своем поиске искусственно созданной красоты момента и событийного, драматического (кинетического) типа времени — олицетворяет репрессию. Но разве тело трагической эсхатологии, которое ниспровергает Лепеки, не является тем телом, которое способно на траур и скорбь? При этом постхореографическое, постдраматическое тело — которое, согласно Лепеки, должно эмансипироваться от идеалистической, революционной и драматической темпоральности — олицетворяет неподвижное и длящееся настоящее. Принцип такого солипсистского тела — природная длительность биологического организма. Именно подобное клиническое тело, сведенное к имманентным ему природным



биоритмам и импульсам, признается Лепеки де-колониальным и эмансипаторным. В то время как тело, которое совершает событийные акты траура, осуждается в дискурсе такого рода как «модерное» и репрессивное. Современный танец, постдраматический театр и новые формы перформативности воочию демонстрируют, как клиническое измерение пересекается с либидинальным. Апологией подобных клинических тел, сведенных к своим аффектам, пароксизмам и удовольствиям, принятым за эмансипацию, явилась, например, публичная программа Документы 14 «Парламент Тел»¹³.

Итак, с одной стороны, как мы уже убедились сегодня, биомолекулярное внедрение в тело и микротехнологии цифрового наблюдения оказались еще более коварной формой контроля, чем дисциплинарные методы управления обществом (полиция,

школа, клиника). С другой стороны, если мы проанализируем представления о свободе и эмансипации в постиндустриальную эпоху, мы убедимся, что в критической теории последних двух десятилетий именно такое биомолекулярное, клиническое тело воображалось как желанное. Аппараты здравоохранения и наблюдения сегодня обвиняются в сведении наших гражданских прав к биологическому существованию. Но мы не можем не признать, что теории постгуманизма, новых медиа и когнитивизма, а также квир-исследования часто инициировали подобный крен в сторону биологизации, причем задолго до аналогичных процессов в государственном управлении и здравоохранении. Таким образом, технобиологизация, которую мы сегодня критикуем как медицинский эссенциализм¹⁴, возникла как важная научная и художественная тенденция, которая разрабатывалась как попытка заменить критическую традицию гуманитарного знания позитивизмом естественных и технических наук. Достаточно упомянуть влияние на критическую теорию «Манифеста киборгов» Донны Харауэй, как один из симптомов данного парадокса, или противопоставление политической философии и лаборатории в пользу последней у Бруно Латура в его «Нового времени не было»¹⁵.

То есть мы не можем не осознавать, что конец философской идеации должен был привести к кибер-клинике и биомолекулярному эссенциализму. Ведь мы сами эстетизировали и эротизировали клинику так, чтобы она функционировала не просто как гетеротопичная зона контроля, но как область субверсивной пермутации, где можно было бы ниспровергать и расстраивать любые сущности.

В этой связи важно помнить, что в постструктурализме философская метафизика деконструировалась не просто по причине присущего ей идеализма и нематериальности. Метафизика подвергалась критике по причине детерминистского отношения к идеальному, к онтологическим инвариантам. Таким образом, борьба в постструктурализме происходила не против идеации, но против эссенциализации форм идеации. Именно поэтому, говоря о теле, Делез имеет в виду не биологическое или органическое

тело, но *тело без органов*, тело трансверсального ускользания. Аналогично, когда Делез говорит о молекулярности, то имеет в виду молекулярную *революцию*, то есть молекулярное измерение вещей в свете *события*, а не просто биологический номинализм частиц.

Деррида, в свою очередь, тоже деконструирует абстрактные инварианты языка и сигнификации и делает это посредством своего метода различания (*différence*)¹⁶, для того, чтобы избежать эссенциализации однозначного номиналистского присутствия. Для Деррида девиз новых материализмов, согласно которому все соотношения и корреляции онтологически не действительны, и валиден только тотальный *Dasein* материальных частиц — был бы наиболее вопиющей формой метафизического эссенциализма. Это значит, что в постструктуралистском повороте от классической онтологии к перформативным имманентностям философская идеация никогда не разрушалась.

V Обрезание (Circumcision) vs кастрация

Теперь мы видим, что наше изначальное утверждение о неспособности признать эсхатологическое измерение во время пандемии пересекается с либидинальной экономикой семио-капитала. Именно поэтому образцовым телом эмансипации парадоксальным образом оказывается клиническое де-социализованное тело нарциссического солипсизма. Бессознательное нежелание этого тела положить конец капиталистической логике либидинальной экономики связано и с неспособностью этого тела к трауру.

В своем тексте «Политика апокалипсиса: между грядущей реальностью и перманентной возможностью»¹⁷ политический теоретик Илья Будрайтскис позиционирует эсхатологическое измерение как незаменимый горизонт политической эмансипации, которая позволяет превзойти перманентную имманентность капиталистического настоящего. Эсхатологическая перспектива способствует приостановке одного модуса политической экономики (а значит, и онтологии) в пользу нового модуса. Именно эсхатологическое измерение наделяет «просто» время значе-

нием и потенциальностью политического экспериментирования для того, чтобы пре-
взойти тотальное настоящее капиталистиче-
ской имманентности.

В пронзительной автобиографической книге Деррида «Circumfession»¹⁸ название является неологизмом, которое семантически совмещает акт исповеди (confession) и акт обрезания (circumcision). В этой книге, поводом к возникновению которой послужила смерть матери философа, интонация исповеди предполагает «обрезание» всех предыдущих модусов жизни во имя события траура. Исповедь так же, как и обрезание, — это не просто ритуал; она предусматривает момент, когда жизнь лишает себя режимов привычного, повседневного, потребительского. Как пишет Деррида: «I am tearing off my skin, I unmask and de-skin myself»¹⁹. Он подчеркивает в связи с этим, что одно из изначальных этимологических значений французского слова «deuil» (траур) — это срывание одежды, обнажение, разоблачение.

Таким образом, обрезание — это эсхатологическая рецессия либидинальности. Но если кастрация является запретительной блокировкой желания, обрезание символически и этически отличается от него. Оно подвешивает режимы желания и делает это, вовсе не руководствуясь необходимостью запрета чего-либо. В обрезании приостановка режимов либидинальности вызвана событием, которое переводит бытие в особое измерение, в котором былые привычки и желания, казавшиеся когда-то нормальными, приостанавливаются. Жизнь в этом случае переключается в режим эсхатологии вместо того, чтобы пребывать в гомеостазе «просто и всего лишь» жизни.

Термин «просто жизнь» (*blosses leben*) впервые употребил Вальтер Беньямин в работе «К критике насилия» («Zur Kritik der Gewalt», 1921). Беньяминовская «просто» жизнь подразумевает повседневную жизнь обывателя, которая не руководствуется никакими идеями и представлениями, кроме частных интересов; такая жизнь не достигает измерения «божественного». Понятие «божественного» для Беньямина не принадлежит к области религии, но определяет сферу эсхатологического у(об)-резания регулярно-

стей жизни во имя откровенностных форм жизни и политики.

Именно в условиях пандемии представления о базовой потребности и приостановленных «нормальностях» либидинальной экономики проявили себя не только в политическом, но и эсхатологическом контексте. Антикапиталистическая критика в рамках капитализма поощряет различные виды протестной активности, институтирующих практик, инициатив, задействующих заботу. Забота (care) стала одной из важнейших повесток в условиях пандемии как в гражданском активизме, так и в критической теории и институциональных практиках современного искусства²⁰. Некоторые художественные институции и инициативы даже призывают заменить художественное производство актами заботы и терапевтического содействия. Начнем с того, что эта тенденция только подтверждает наш тезис о стремлении эмансипаторной критики к режимам клиники и к мимикрии репродуктивных форм труда. Считается, что репродуктивные формы труда относятся не к производственному труду, создающему прибавочную стоимость, а к действиям поддержания жизни и заботы (maintenance, sustaining)²¹. А это — формы деятельности, не производящие прибавочную стоимость, и потому не попадающие в область жестких форм эксплуатации у Маркса. Например, Дэвид Грэбер в связи с этим делает вывод, что если care-work не производит стоимость, то такой труд автоматически переводится в область немонетизированного эмоционального обмена. То есть, с одной стороны, это наиболее ущемленные, непродуктивные и низкооплачиваемые формы деятельности, а с другой — это и есть подлинная суть рабочего класса: не оплачиваемая забота о более обеспеченных слоях общества. Как утверждает Грэбер, труд вообще, включая любые виды производства, происходит от заботы (например, мост строится потому, что кто-то позаботился о тех, кому нужно перейти через реку).

Такие контрмарксистские рассуждения являются симптомом того, что жесткая эмансипация (криминализация частной собственности) представляется невозможной; про-

грессивный средний класс с левыми убеждениями чувствует вину за неэффективность эмансипаторной риторики. Кроме того, на самом деле, услуги репродуктивных работников — уборка, уход за телом, детьми, здоровьем, доставка еды — гораздо более обозримы, чем труд мануфактурный или индустриальный, его мы как раз не видим. В результате на авансцене появляются проекты по эмпатической и аффективной обработке тех форм труда, которые нас чаще всего окружают. Как выразилась Джанна Грэм, у институции, которая посвящает себя заботе о различных сообществах, нуждающихся в ней, и делает это с эмоциональной вовлеченностью, будто появляется «душевность», которую, например, работникам детских домов и домов престарелых запрещено проявлять по закону, дабы не привязывать к себе ее обитателей²². Симптоматично, что, как и у Лепеки, забота и терапия у Грэбера, как и у других авторов, ассоциируется со свободой. Забота хороша, потому что в отличие от целеполагания труда в историческом социализме она не является потребностью, но доставляет тому, о ком заботятся, удовольствие; подобно ребенку, о котором мать заботится, чтобы он получил удовольствие и в итоге с удовольствием поиграл (Грэбер). Получается та же самая апоретическая парадигма, которую мы описывали выше: именно клиника (забота, терапия) — область свободы и удовольствия, а свобода — это сфера клиники и терапии.

Однако инициатив заботы недостаточно для политической эмансипации, которая осуществляется правовым и юридическим оформлением политического субъекта и передачей ему власти. То есть в социальной активности посредством различных форм заботы не вырабатывается воля и, тем более, политическое основание для существенных политэкономических и юридически оформленных трансформаций. Другими словами, вопрос в том — зачем обществам благосостояния или даже его прекарным агентам переключаться на экономику умеренности (*frugality*), если эмансипаторный горизонт для них состоит в равенстве прав на благоденствие и удовольствие. То есть социальная критика капитализма, инициативные про-

екты заботы или даже протестные настроения и активизм непривилегированных работников не приводят к переопределению и переустановке того, чем является благосостояние. Мы презираем капитализм, когда не являемся его бенефициарами; но как только мы становимся таковыми, наша критика остается лишь культурной риторикой просвещенных граждан или социальной благотворительностью. Это происходит потому, что антикапиталистическая критика часто не делает различий между всеобщим благом (*common good*), которое полагается через всеобщую базовую потребность, и благосостоянием (*welfare*), полагаемым через удовлетворение желания. Вопрос в следующем: в чем суть контрkapиталистических представлений о равенстве? Они — в доступе каждого к удовлетворению желаний, как полагает Аарон Бастани в своей книге «Автоматизированный коммунизм роскоши»²³; или отживание капитализма связано с фундаментальной трансформацией либидинально полагемого *modus vivendi*, что предполагает трансформацию онтических, онтологических и космологических аспектов жизни и производства?

Именно в этом смысле базовая потребность может быть заявлена как социальная повестка выхода из экономики прибавочной стоимости, завязанной на режимах либидинального фантазма. Эсхатологическое измерение, возникшее благодаря планетарному масштабу пандемии, катализировало причины, по которым базовую потребность можно рассматривать как моральную ставку будущего мира; ибо ее отрицание просто означает выбор в пользу капиталистического производства и наше нежелание переключаться к экономике потребительской стоимости. Пандемия выявила, что система, основанная на либидинальной экономике и прибавочном удовольствии, неотделима от эко-социальной катастрофы, которая неизбежно станет их следствием. Планета Земля не имеет времени на ожидание того, что капитализм будет постепенно преобразовываться в посткапиталистическое общество справедливости и изобилия. Если не произойдет разворот к *modus vivendi* базовой потребности, мы можем неизбежно

оказаться в обществе дигитального феодализма, управляемого принципами социальной евгеники.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Grotovski J. *Towards a Poor Theatre* (1968). New York: Routledge, 2002. P. 133–175.

² “Bifo” Berardi F. *Beyond the Breakdown: Three Meditations on a Possible Aftermath* // e-flux conversations, March 31, 2020.

³ Žižek S. *Why Are We Tired All the Time?* // The Philosophical Salon, April 2, 2020. Доступно по <https://thephilosophicalsalon.com/why-are-we-tired-all-the-time/>.

⁴ Например, Альберто Тоскано в своем недавнем тексте «Положение Пандемии» вначале делает предположение, что, возможно, чрезвычайные меры, предпринимаемые при эпидемии правительствами, могли бы быть рассмотрены как зародыши коммунистического управления, но потом приходит к выводу, что это всего лишь усилило бы государство, и это не должно произойти, даже если государство решает быть социальным. См. Toscano A. *The State of the Pandemic* // *Historical Materialism* 28.4 (2020) 3–23.

⁵ Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=oMR0wgD0ZZs>.

⁶ Батлер Дж. *Психика Власти*. СПб.: Алетейя, 2002. С. 112–126.

⁷ Freud S. *Mourning and Melancholia* // *Complete Psychological Works by Sigmund Freud*. Translated and edited by James Strachey, Vol. XIV (1914–1916), London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1957. P. 243–258.

⁸ Батлер Дж. *Психика Власти*. С. 118–119.

⁹ Freud S. *Mourning and Melancholia*. P. 255.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Marx K. *Theories of Surplus Value, Part 1* (1861–1863). London: Lawrence & Wishart, 1969.

¹² Lepecki A. *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. Routledge, 2006. P. 100–123.

¹³ «The Parliament of Bodies» — название публичной программы Документы XIV, автор идеи и куратор Пол Б. Пресьядо, 2017.

¹⁴ Основные положения такой критики см.: Cayley D. *Questions about the current Pandemic from the Point of View of Ivan Illich* // *Quodlibet*, April 8, 2020. Доступно по <http://www.davidcayley.com/blog/2020/4/8/questions-about-the-current-pandemic-from-the-point-of-view-of-ivan-illich-1>.

¹⁵ Латур Б. *Нового времени не было*. СПб.: Издательство Европейского Университета, 2006.

¹⁶ Деррида намеренно искажал написание «différance» заменяя «е» на «а» как в слове «différence», чтобы обозначить не только аспект «различия», но и отсрочки значения. Это понятие — одно из основополагающих для деконструкции.

¹⁷ На правах рукописи.

¹⁸ Derrida J., Bennington G. *Circumfession* // *Derrida J. Religion and Postmodernism*. The University of Chicago Press, 1993. P. 3–315.

¹⁹ Ibid. P. 240.

²⁰ Reckitt H. *Support Acts: Curating, Caring and Social Reproduction* // *Journal of Curatorial Studies*, 5:1, P. 6–30.

²¹ Graeber D. *From Managerial Feudalism to the Revolt of Caring Classes*. Доклад на 36-м конгрессе Chaos Communicaion. 27.12.2019. Доступно по <http://opentranscripts.org/transcript/managerial-feudalism-revolt-caring-classes/>.

²² Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=1OOW4Q4SonU>.

²³ Bastani A. *Fully Automated Luxury Communism*. Verso, 2019.

Кети Чухров

Доктор философских наук,
доцент Школы философии
и культурологии ВШЭ.

Автор статей по теории искусства и философии. Среди ее книг «Practicing the Good. Desire and Boredom in Soviet Socialism» (University of Minnesota Press/e-flux, 2020), «Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства» (ЕУ, СПб, 2011).

Член Редакционного совета «ХЖ».
Живет в Москве.



Николай Смирнов

Идейный базис религиозного имманентизма в России*

Три базовых семейства: народная вера, софиология и марксизм

Многие явления в России с философской точки зрения могут быть объяснены как «религиозный имманентизм». Под этим я имею в виду обширное семейство синкретических мировоззрений, которые обладают двумя чертами.

Во-первых, они в той или иной мере разрушают трансцендентную установку, то есть переносят внимание на «этот мир»: землю, космос, ойкумену, материальную сферу, социальную ткань и т.д., делая их главным объектом приложения человеческих сил. Именно в этом смысле они являются имманентизмами — воззрениями, сконцентрированными на имманентном человеку мире.

Во-вторых, это не исключает религиозную установку и веру. Можно говорить о том, что одни религии более имманентны, чем другие. Например, буддизм или пантеизм по сравнению с христианством. Конкретная религиозность может обладать очень слабым трансцендентным принципом или не обладать им вовсе, подобно тому, как божества анимиста живут с ним в одном мире. В других случаях религиозность может утверждать трансцендентный принцип, но концентрироваться на имманентном. Подобно тому, как русский космизм в лице Николая Федорова исходил из догм христианства, но весь свой проект сводил к практикам преображения тварного мира, то есть к непосредственной работе с имманентным.

Иные, как марксизм, критикуют любую религиозность, однако пытаются раскрыть

в мире действие над-индивидуальных сил и в этом смысле соответствуют расширенному философскому пониманию религии, как системы, связывающей человека с «последними причинами» (от лат. religare — «связывать, соединять»). Практическая установка на самореализацию человечества расценивает мировой процесс как заданный внешне, то есть predetermined, и, в то же время, как задание для каждого представителя этого человечества. Это позволяет посмотреть на марксизм как на разновидность религиозного сознания, а также делает его тактическим союзником любого имманентизма, стремящегося к преображению мира. В результате возникают гибридные имманентизмы, сочетающие марксизм и религиозные системы.

В данном тексте я исследую основы религиозного имманентизма в России. Их можно свести к трем компонентам. Во-первых, это «народная вера», в которой, по сравнению с «образцовым» христианством, всегда были сильны примеси анимизма, пантеизма и различных ересей. Во-вторых, это религиозно-философские системы наподобие русского космизма и софиологии. Возникнув на почве христианства, они содержат элементы гностицизма или «народной веры», что делает их не просто неканоническими, но еретическими. Влиятельные среди русских интеллектуалов, эти системы считают преображение тварного мира главной задачей человека, вложенной в него Богом. Их сторонники верят в искупление материи и разделяют модернистскую проектную установку, тем

* Настоящий текст является исходной авторской версией статьи, подготовленной для e-flux journal.

самым истончая трансцендентный принцип либо имманентизируя его. В-третьих, это марксизм как радикально секулярный социальный имманентизм, столь важный для России с конца XIX века.

Задача состоит в том, чтобы показать три семейства этих взглядов как строительные кирпичи для любой разновидности религиозного имманентизма в России. Ведь прежде чем исследовать многочисленные эффекты, нужно выявить основу, которая их образует. Говоря об исходных формах, я намерен уделить отдельное внимание их сочетаниям, потому что некоторые элементы в каждом из семейств делают сближение между ними неизбежным.

Народная вера, или Крестьянское христианство

В середине XIX века, на волне романтического «открытия народа»¹, возник интерес к особенностям народной веры в России. Славянофил Степан Шевырев в 1847 году обнаружил в библиотеке Кирилло-Белозерского монастыря Паисиевский сборник, многие из документов которого, датируемые XI–XIV веками, были направлены на борьбу с языческими суевериями в народе. Основываясь на их анализе, было разработано понятие о «двоеверии»². Согласно нему, русский народ всегда практиковал христианство с сильными чертами язычества, словом, более имманентное мирозерцание, чем ему приписывалось официально. Например, Евгений Голубинский, анализируя раннюю русскую церковь, писал о сельских полах, которые, будучи ближе к народу, разделяли с ним веру в сакральность материального мира. Напротив, христианство аристократии было радикально трансцендентным и скорее отрицало материальное, концентрируясь на духовном. Таким образом, раскол или градация по линии имманентное/трансцендентное помещались внутри самой церкви по линии различия между «черным» и «белым» духовенством. В целом это коррелировало с различием между верой элит и «народной верой»³.

Примечательно, что специфически религиозная связь народа с миром, то есть зем-

лей, была гендерно окрашена. Писатель-народник Глеб Успенский в тексте «Власть земли» приводил былинку «Святогор и Микула Селянинович». Великан Святогор не может поднять упавшую котомку пахаря Микулы Селяниновича, что последний делает одной рукой, объясняя источник своих сил: «Я Микула есть, мужик я, Селянинович, меня любит Мать-Сыра Земля». Другой историк церкви Сергей Смирнов пишет об обычае «исповеди земле», который связывает как с конкретными сектами вроде стригольников, так и с общенародными воззрениями⁴. Мать-Сыра Земля вскармливает и дает силы, ей исповедуются и просят о помощи, ее тело обрабатывает пахарь, роняя в него семена, чтобы взошел хлеб. Позднее московские концептуалисты пародийно обыгрывали эту оргиастическую религиозность в таких произведениях, как «Оплодотворение земли» (группа «Гнездо», 1976 год), или в образе патристической секты землебогов (писатель Владимир Сорокин, «Голубое сало», 1999)⁵.

Конечно, для нормативного взгляда элит, следящего за соблюдением православного канона, подобные религиозные воззрения народа были как минимум подозрительными, находясь на грани ереси и анимизма. При этом гендерный аспект заострялся обеими сторонами. Тот же Сергей Смирнов в труде «Бабы богомерзкие» (1909) связывал практику натуральной магии, анимизма и пантеизма с женщинами-колдуньями, ускользающими от властной патриархально-догматической нормализации. Здесь мы встречаемся с архетипической парой мужского и женского. При определенных обстоятельствах это становится противопоставлением горизонтали и вертикали, материального и духовного, имманентного и трансцендентного⁶.

Обнаруженный славянофилами религиозный раскол между элитами и народом сразу стал соединяться с революционными проектами народного освобождения. Открытие двоеверия подогревалось выводами правительственных экспедиций середины XIX века, когда оказалось, что как минимум треть населения страны придерживается неканонической антииерархической религиозности, близкой социализму⁷. Связь народной веры с эмансипацией от элит и гендерной специ-

фикой позже закрепились марксистскими и феминистскими исследователями. Советские историки были заинтересованы в том, чтобы подчеркнуть раскол, который привел к революции 1917 года⁸. Западные слависты XX века в целом приняли теорию более языческой, то есть более материалистической и имманентной веры русского народа по сравнению с элитами. Но по сравнению с советскими историками они активнее исследовали гендерные аспекты «народной веры»⁹.

Сегодня концепция двоеверия осознается как идеологически комплиментарная ее создателям: славянофилам, народникам и марксистам, либо даже воспринимается как академический миф. Так, Ев Левин предупреждает о политизированном использовании термина «двоеверие» марксистскими и феминистскими исследователями¹⁰. А Стелла Рок указывает на то, что в Средневековье термин «двоеверие» означал слабость в вере, неуверенность в догмате, а не то протестное сочетание язычества и христианства, которое придали ему в эпохи национального романтизма и политического модернизма¹¹.

Деконструкция модернистской концепции обогащает наше понимание, однако она, как минимум, не избавляет от необходимости учитывать тот же самый аргумент по отношению к самой себе: ведь постсоветские исследования развиваются в условиях программной критики советской историографии. Кроме того, даже после деконструкции понятия «двоеверия» в нем сохраняется смысл, что признают и его критики. Очевидно, что явления народного религиозного имманентизма не были только выдумкой ангажированных гуманитариев. Напротив, они были широко распространены, в какой бы дискурсивный контекст их ни поместить.

Русская религиозная философия: от искупления материи до ереси

Софиология сложилась в рамках русской религиозной философии в конце XIX — начале XX вв. Если обобщить — это учение о преображении тварного мира и искуплении материи силами человека. София — это, с одной стороны, ангел-хранитель твари, идеальный образ, к которому стремится мир.

С другой, это мир как данность, павший и непреображенный, но содержащий потенции или искры этого преображения внутри себя. Таким образом, София разделяется на Небесную и Земную, Идеальную и Павшую. В процессе преображения или «ософияния» мира разделение между ними исчезает.

Учение о Софии актуализировал Владимир Соловьев. Он не изобретал его, заимствовал многое у гностицизма, каббалы, гуманистов эпохи Возрождения и мистиков, в частности Якоба Бёме и Григория Сковороды. Для Соловьева София — это посредник между Богом и человеком, мировая душа и грядущее универсальное человечество. Апофатическое Божество является человеку как София, любовь к которой есть стремление человека к Богу и двигатель мирового процесса. При этом она неотделима от задач всеединства и создания идеального человечества. Через сознательное усилие человек способен реализовать потенцию содержащегося в мире высшего творческого начала, преобразовать себя и мир. В результате устанавливается всемирная гностическая сизигия, или брачный союз «активного человеческого начала (личного) с воплощенной в социальном духовно-телесном организме всеединою идеей»¹². Испорченная земная материя переходит в состояние материи тонкой, очищается до состояния первоматерии. Таким образом, философия Соловьева представляет из себя «религиозный материализм», где, по словам Алексея Лосева, Божество понимается материалистически, но при этом сохраняется вся христианская догматика¹³.

Дальнейшее развитие софиологии связано с именами Павла Флоренского и Сергея Булгакова.

Священник Павел Флоренский, который читал лекции во ВХУТЕМАСе, связал софиологию с деятельностью художника и человеческим праксисом вообще. Согласно ему, «София, — эта истинная Тварь или тварь во Истине, — является предварительно как намек на преображенный, одухотворенный мир, как незримое для других явление горнего в дольном»¹⁴. Люди, стремящиеся преобразовать мир, через свою любовь к Софии способны созерцать ее и, тем самым, получать образцы такого преобразования. Так

как эти образцы являются через образы, то визионерство художника и его последующая деятельность по воплощению увиденного становятся очень важны. «Передавая имя Софии на совр. язык, следовало бы говорить Жиздительница, Мастерница, Художница и т. п.»¹⁵. Таким образом, София у Флоренского выступает покровительницей, ангелом и субъектом любого праксиса, направленного на преобразование мира. Следуя мысли Соловьева о необходимости «вселенской религии», Флоренский утверждает, что в обручении с Софией красота, истина и добро, то есть эстетика, знание и этика, а значит, искусство, наука и праксис сливаются. Он переосмысливает гностическое разделение Софии на идеальную и павшую как разделение на до-мирное существо и величину в мире строимую, как план преобразования мира и сам преобразуемый мир.

Под влиянием Павла Флоренского марксист Сергей Булгаков начинает трансформацию в сторону идеализма и софиологии. Вначале Булгаков провозглашает единство задач религиозной философии и теории прогресса, утверждая: «жалок, поэтому, тот, кто в наше время неспособен видеть сияние абсолютного нравственного идеала в сердцах людей, отдающих себя на помощь пролетариату в его борьбе за свое человеческое достоинство, умеющих жить и умирать за дело свободы»¹⁶.

Но затем Булгаков вводит различие между «богочеловеческим» и «человекобожеским» процессами, трактуя первый как «обожение человечества» на пути к Богу, а второй — обличая как люциферианское отпадение от него. Именно ко второму он сводит философские системы Фейербаха и Маркса. Суммируя свои выводы в тексте «Карл Маркс как религиозный тип», Булгаков обвиняет Маркса в пренебрежении личностью: «он топит личную индивидуальность в "родовом существе" во славу "человеческой эмансипации"». Булгаков переосмысливает марксистскую концепцию свободы через религию: в его понимании именно внутриличностные потенции ведут человека к Богу, а значит, и к свободе от нужды этого мира, то есть к прыжку из царства необходимости в царство свободы.

В труде «Свет не вечерний» 1917 года Булгаков подытоживает свою критику Маркса и немецкой философии вообще. Он видит в ее различных «струях» от Лютера и Якоба Бёме до Канта, Гегеля и Маркса различные проявления имманентизма с общей религиозной основой: «Столь слабо ощущается в нем расстояние между Творцом и творением, что он роковым образом приближается к миру и человекобожью разных оттенков и проявлений»¹⁷. Имманентизм соблазняется божественностью мира и человека, подменяя антропологию антрополатрией, то есть знание о человеке «по образу и подобию Божию» поклонением ему. По иронии судьбы софиология Булгакова была в 1935 году осуждена православной церковью как пантеистическая и гностическая ересь, то есть попала под его собственное определение сатанинского человекобожия и религиозного имманентизма.

Для Булгакова София — это, с одной стороны, идеальная первоматерия, мир идей, Умопостигаемый Космос, с помощью которого апофатическое Божество, или уклон творит все остальное из мзона, или ничто. С другой стороны, она есть Мать-Сыра Земля, физическая материя-матерь, то есть лоно и могила всякой твари, та Великая Матерь, которую чтит древние¹⁸. София есть двойная основа мира, его идеальная энтелехия, *Anima Mundi* (мировая душа), начало, связующее и организующее мировую множественность, «универсальная связь мира... которого ищет новейшая спекулятивная философия»¹⁹. Она одновременно едина и многоипостасна, все рождает и все в себе содержит.

При этом земля есть в своей потенции Бог-земля или становящаяся София: ведь Матерь таит в себе Богоматерь — София рождает Богородицу. Материя влечется к собственной форме-идее, и «когда "natura naturans", идея, просвечивает через окаменевшую "natura naturata"»²⁰, последняя дышит зноем желаний, волнуется волнением любви. Таков панэротизм природы²¹. Но если брать мир в его данности, он отличается от Софии как отличается потенция от своей идеи: «мир есть София в своей основе и не есть София в своем состоянии»²².

Развивая идею Космической Софии как пульсирующего материального бытия-небы-

тия, Булгаков поет гимны, неотличимые от пантеизма или «народной веры»: «Великая мать, земля сырая! в тебе мы родимся, тобою кормимся, тебя осязаем ногами своими, в тебя возвращаемся. Дети земли, любите мать свою, целуйте ее иступленно, обливайте ее слезами своими, орошайте потом, напойте кровью, насыщайте ее костями своими!»²³. Впоследствии Булгаков трактовал Софию как «принцип ипостасности», затем как природу Бога и предельную природу мира, но эти трактовки лишь еретически повышали статус Софии.

Отметим, что вся русская религиозная философия и, в частности, космизм оказываются в этом семействе религиозных имманентизмов. Система Николая Федорова, будучи по сравнению с софиологией более наивной и «самодеятельной», тем не менее, полностью соответствует ее желанию оправдать материю при сохранении христианских догматов. Для Булгакова идеи Федорова были проявлением экономизма и магизма — то есть имманентизма. Более того, «учение Федорова и есть именно то, о чем смутно мечталось марксизму»²⁴, «магически-хозяйственное царство мира сего». Неслучайно позже левые евразийцы устами бывшего софиолога Льва Карсавина провозглашали своей задачей синтез Федорова и Маркса!²⁵

Великое Делание человечества и Карл Маркс как Илия-художник

Не требует доказательства, что марксизм — это радикальный имманентизм и что он оказал огромное влияние на судьбы России с начала второй половины XIX века. Нас здесь интересуют те особенности марксизма, которые облегчали его синтез с религиозными системами, в частности интеллектуальные связи с герметизмом и гностицизмом.

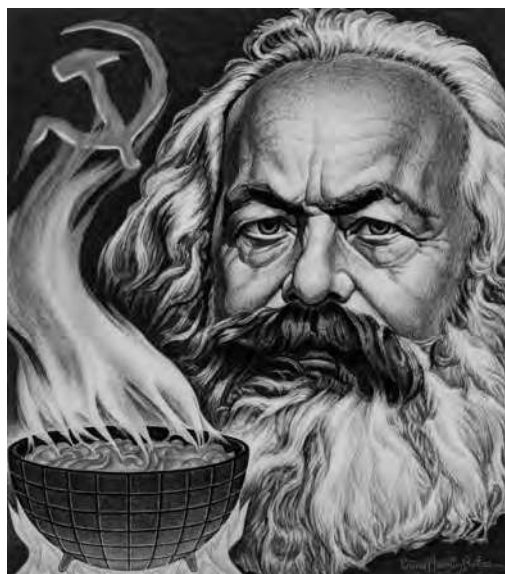
Проблема отчуждения от мира, центральная для философии XIX века, находит явные рифмы в гностическом мифе. Согласно ему, мир создан не Богом, а демиургом («князем»). Но Евангелион-свет (Гнозис-знание) будит пневматиков, которые, уничтожая злой мир, воссоединяются с Богом, то есть преодолевают отчуждение. Гностицизм, тем самым, — это религия революции, что поз-



Титульный лист книги Павла Флоренского «Столп и утверждение истины».

воляет назвать марксизм политическим гностицизмом²⁶.

С другой стороны, герметическая традиция, актуализированная в Европе гуманистами эпохи Возрождения, утверждала полную гомологичность между миром и человеком. Как гласит Изумрудная Скрижаль: «То, что внизу, аналогично тому, что сверху». Это значит, что человек может изменять мир путем трансформации самого себя, в том числе через работу с идеями, и наоборот. Это приводит к попытке преобразовать мир, достигнуть человеческого могущества с помощью магии, астрологии, духовного мистицизма и алхимии. Причем, внешняя алхимия или трансмутация веществ здесь неотделима от алхимии внутренней или трансформации человека, его сознания, а делание материальное — от делания дискурсивного. По мысли британского социалиста Сирила Смита еретико-герметическая традиция приходит к Марксу через Гегеля, который открыто идентифицировал свою спекулятивную философию с герметическим мистицизмом²⁷.



Эрнест Хэмлин Бейкер «Карл Маркс». Обложка журнала «Time» от 23 февраля 1948 года. Предоставлено автором текста.

Согласно Смиуту, эти связи проявляются у Маркса в концепции самореализации, или самоосуществления человечества (*Selbstbetätigung*)²⁸. Он особенно активно использует язык герметической алхимии в «Капитале», особенно в его первых главах. Дэвид Харви считает, что этот язык надо воспринимать лишь как метафоры, но, как я покажу, процесс самореализации человечества у Маркса и различные его стадии, такие, как обмен товаров или развитие форм стоимости, можно расценивать как описание всеобщего социально-алхимического *Opus Magnum* (Великого Делания, или магистерия). То есть речь не об отдельных метафорах, а о замкнутой системе смыслов.

Цель Великого Делания — создание человеком самого себя, власть над своей судьбой. Ранее эта концепция применялась только к индивидам (лат. *individuum* — «неделимый»), но Маркс делает это по отношению к социуму. Алхимиком становится все человечество, а магистерий переходит на всеобще-социальный уровень. Именно отсюда возникает концепция тотальности общества

и понятие «всеобщее социального» (*allgemeine gesellschaftlich*).

Как и в любой алхимии, материальная трансмутация неотделима от трансформации сознания. Дева-первоматерия, или пятый элемент — это человеческий труд²⁹. Он содержится повсюду, но дан в загрязненном виде. Поэтому первоматерию нужно очистить-осознать, выделить Царскую Корону из Венеры — нечистой материи Камня, превратить проститутку в Деву.

Очищение идет в несколько этапов. Вначале пятый элемент в качестве конкретного человеческого труда вступает во взаимодействие с четырьмя другими элементами (материальным миром). Это химическая свадьба первого уровня. В результате получается потребительная стоимость. На втором этапе потребительные стоимости вступают в обмен. Обращение становится колоссальной общественной ретортой (*alchymistische Retorte der Cirkulation*³⁰), в которой первоматерия проходит ряд трансмутаций (развитие форм стоимости). В итоге кристаллизуется чистая первоматерия. Это галерта (*Gallerte*), желе абстрактного человеческого труда. Попутно получается денежный кристалл³¹ (наиболее развитая на тот момент всеобщая форма стоимости), но это лишь знак, указывающий, что Адепт находится на верном пути.

«Капитал» начинается с описания двойственной природы товара. Это самый сложный момент, соответствующий стадии нигredo или «Опус в черном». В ходе его происходит алхимическая пытка, разделение монады или расщепление единого (товара) на Короля и Королеву, серу и ртуть (меновую и потребительную стоимость). Адепт всегда использует геометрию, и Маркс объясняет форму товара как эллипс — фигуру с двумя фокальными точками, где эксцентриситет есть внутреннее противоречие товара между потребительной и меновой стоимостью. Движение точки по дуге эллипса — это одновременно падение к его раздвоенному центру и удаление от него, чему соответствует постоянный метаморфоз товара³².

Товар — это алхимический гермафродит, ребис, с получения которого начинается любое Делание, и философская работа «Ка-

питала» тоже. Разделение монады завершается свадьбой Короля и Королевы, гностической сизигией в облике уже деконструированного Марксом товара. Алхимическая триада ртуть, сера и соль существуют как потребительная стоимость, меновая стоимость и принцип товара. Ведь ртуть и сера образуют твердые вещества лишь в присутствии фиксатора (соли), в нашем случае — товарная форма. Так Адепт получает чистую Первоматерию, субстанцию стоимости, кристаллы абстрактного человеческого труда³³.

От кристаллизации первоматерии до получения философского камня один шаг — ведь она способна превращаться в любое вещество, в том числе в золото. Но это пока еще не осознано тем Адептом, который осуществил все эти преобразования в истории — коллективным человечеством. Он в плену ложных представлений и фетишизма, не видя в сердце товаров вложенной туда им самим первоматерии.

Более того, эта первоматерия захвачена гомункулом — Капиталом, и поставлена им себе на службу. Человечество в процессе магии невольно создало анимированного монстра (*beseeltes Ungeheuer*), самодвижущуюся субстанцию, которая «получила оккультную способность творить стоимость в силу того, что она сама стоимость»³⁴. Это мертвый труд, который постоянно самовозрастает путем присоединения живого фермента рабочей силы к мертвым элементам образования продукта. Люди не видят, что этот монстр есть лишь гомункул, и начинают служить ему, не понимая, что могущество денег есть лишь могущество кристаллизованной в них первоматерии.

Но Делание должно продолжаться как философская работа и политическая борьба. Знание добывается с помощью критической теории — философского алькагеста (универсального растворителя). Основатель марксизма выступает как Илия Художник (*Helias the Artist*) — пророк грядущих времен для «сынов искусства», которые поймут его откровение и благодаря этому смогут преобразовывать металлы и создавать универсальные лекарства³⁵. Согласно традиции Алхимик носит имена Художника и Философа, обозначающая слияние искусства, науки и праксиса³⁶. На

социологическом уровне нигредо — это крайне униженное положение пролетариата и пробуждение его внутреннего огня с помощью критической теории. Возникает огонь на черном шаре. Последняя стадия магии — это рубедо, или «опус в красном». Пролетариат, а с ним и все человечество, переплавляет себя из черного нигредо унижения в красного льва, проглотившего солнце!

Софийно-языческий марксизм, или Точки гибридизации

Три семейства религиозных имманентизмов обширны и различны, но в каждом из них есть черты, которые тянут их друг к другу, делают гибридизацию и образование идейно-алхимических химер неизбежными.

Теория «народной веры» ощутило повлияла на русскую религиозную философию второй половины XIX века. В частности, концепции «народного православия» и «бытового исповедничества» занимают центральное место в Евразийстве, а влияние народных представлений о Матери-Сырой Земле на софиологию Булгакова уже упоминалось.

С другой стороны, сегодня язычество осознается как исторический союзник анархически ориентированных марксистов в их борьбе с капитализмом. «Большинство ранних антикапиталистических движений (Левеллеры, Луддиты, Белые Ребята, бунты Ребекка) заявляли об участии в языческих обрядах во имя борьбы против чудовищной системы, уничтожающей то, что свято»³⁷. Современные язычники-антикапиталисты не только видят у Маркса много пересечений с собственным магическим пониманием мира, но также утверждают, что сделанное им и есть настоящая алхимия — «объединение явно различных и противоположных идей и процессов в мощный нарратив, который все еще "бродит", как говорится в "Манифесте Коммунистической партии"»³⁸. Наследие Маркса предлагается изучать, как изучают магов Возрождения или древние гримуары.

С третьей стороны, скрещение русской религиозной философии и марксизма происходила многократно. Укажем на левое евразийство, которое в 1920–1930-х годах пыталось совместить Маркса с Федоровым

и концептуально выстроить такую систему, в которой «исторический монизм» будет дополняться «метафизическим дуализмом». Также характерно, что сегодня разработкой космизма на поле современного искусства занимаются именно марксистски ориентированные художники и теоретики³⁹.

Дело дальнейшего исследования — продемонстрировать, как в процессе исторического развития образовывались новые идейные формы, основанные на базисных семействах. Как, например, софиология Соловьева проявилась в проекте советской кибернетики и наукометрии через мистический анархизм Василия Налимова. Или какова концептуальная генеалогия физиологического коллективизма Александра Богданова и ноосферной регуляции Владимира Вернадского. И почему современные российские коммунисты ходят крестным ходом. Очевидно, что скрещение народной веры, русской религиозной философии и марксизма образовало специфическую химеру синтетического религиозного имманентизма, без которой сложно понять многие процессы идейного ландшафта России в XX и XXI веке.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Термин Питера Бурка. См. *Burke P. Popular Culture in Early Modern Europe*. London: Temple Smith, 1978.

² См. например: *Срезневский И.* Свидетельство Паисиевского сборника о языческих суевериях русских // *Москвитянин*. 1851. Ч. 2. № 5. Кн. 1. С. 52–64; *Голубинский Е.* История Русской Церкви. М.: Тип. Лисснера и Романа, 1880–1911; *Гальковский Н.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Харьков: Епархиальная типография, 1916.

³ Монашество, или «черное» духовенство, придерживающееся более жестких трансцендентных принципов, традиционно формировалось в большей степени из аристократии, в то время как «белое», или приходское духовенство было более мирским, разделяя многие черты мировоззрения своей паствы.

⁴ *Смирнов С.* Древнерусский духовник. Сергиев Посад, 1899.

⁵ Образ совокупления с землей появляется у Владимира Сорокина в 1979 году в романе «Норма».

⁶ Современный философ-традиционалист неоевразиец Александр Дугин, исследуя то, что он называет «русским Логосом», разделяет его на вертикальный логос элит и горизонтальный логос народа, связывая последний с «царством земли», то есть женского, «мистерией зерна» и другими мистериями дионисийского типа.

⁷ Подробнее смотри *Smirnov N. Shaman, Schismatic, Necromancer: Religious Libertarians in Russia* // *E-flux Journal* # 107, March 2020. Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/107/321338/shaman-schismatic-necromancer-religious-libertarians-in-russia/>; *Смирнов Н.* Шаман, расколник, некромант: религиозные либертарианцы в России // *Художественный журнал*, № 112 (2020). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/99/article/2203>.

⁸ *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. М.: Наука, 1981; *Никольский Н.* Избранные произведения по истории религии. Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Ин-т науч. атеизма. М.: Мысль, 1974. Другие исследования, например, «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры» Бориса Успенского и Юрия Лотмана, или концепция троеверия Никиты Толстого, будучи более тонкими и неоднозначными, тем не менее, в целом подтверждали связь различной скорости рецепции религиозных нововведений у разных страт общества с социальными революциями.

⁹ *Hubbs J.* Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

¹⁰ *Levin E.* Dvoeverie and Popular Religion / In *Seeking God: The Recovery of Religious Identity in Orthodox Russia, Ukraine, and Georgia* ed. S. K. Batalden. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1993.

¹¹ *Rock S.* Popular religion in Russia: 'Double belief' and the making of an academic myth. London; New York: Routledge, 2007.

¹² *Соловьев В.* Полное собрание сочинений и писем. Т.7. М.: Наука, 2000–2002. С. 57. Цит. по Козырев А. Соловьев и гностики. М.: издатель Савин С.А., 2007. С. 109.

¹³ *Лосев А.* Владимир Соловьев и его время. М.: Прогресс, 1990. С. 250. Цит. по *Глазков А.* К вопросу о религиозных основаниях эсхатологии Владимира Соловьева // *Соловьевские исследования*. Выпуск 3(27), 2010. С. 62.

¹⁴ *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. М.: Путь, 1914. С. 391.

¹⁵ Там же. С. 752, примечание к С. 326.

¹⁶ *Булгаков С.* Основные проблемы теории прогресса // *От марксизма к идеализму*. Сборник ста-

тей (1896–1903). СПб: Товарищество «Общественная польза», 1903. С. 149.

¹⁷ Булгаков С. Свет невечерний. Т.1. М.: Искусство, СПб: Инапресс, 1999. С. 23.

¹⁸ Творение мира, по Булгакову, таково. Творя мир, Абсолют сначала как Ум (*vouç*) создал идеальную первоматерию, мир идей — Небесную Софию — исток и цель твари, в которой потенциально уже содержался весь мир. Затем, взяв мзон (*μῆζον*), или ничто, он засеменяет его с помощью Софии. Так образовалась земля, или космическая София: «Умопостигаемый Космос смотрится в первозданный Хаос, делается его внутренней потенцией, и Хаос зачинает Космос, становится хао-космосом» (Булгаков С. Свет невечерний. Т.1. С. 215). Это всематерия, «родимый Хаос», в котором, с одной стороны, ждут своей актуализации искры Небесной Софии, и в ощущении этой всеобщей одушевленности мира состоит великая правда оккультизма и пантеизма. В то же время, в мире присутствует мзональная первоматерия, которая периодически «прорывается» силами аннигиляции сквозь его ткань. Мзон — это специфический признак твари, тот субстрат, из которого Бог создал ее, он отделяет и защищает мир от опаляющего апофатического Абсолюта. Но он же может и закрыть для твари туда путь. Ошибка нигилизма и материализма — в принятии мзона за сущность мира, в то время как он есть небытие. «Материи вообще вовсе не существует, ибо есть лишь идейно оплодотворенная, зачинающая материя» (Булгаков С. Свет невечерний. Т.1. С. 216).

¹⁹ Булгаков С. Свет невечерний. Т.1. С. 204.

²⁰ Средневековые термины. У Баруха Спинозы «*natura naturans*» относится к самопорождающей активности природы, в то время как «*natura naturata*» обозначает природу, рассматриваемую как пассивный продукт бесконечной каузальной связи.

²¹ Булгаков С. Свет невечерний. Т.1. С. 227.

²² Там же. С. 202.

²³ Там же. С. 175.

²⁴ Там же. С. 317.

²⁵ Подробнее смотри Smirnov N. Left-wing Eurasianism and Postcolonial Theory // E-flux Journal # 97, February 2019. Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/97/252238/left-wing-eurasianism-and-postcolonial-theory/>.

²⁶ Thorp N. Marxism as Political Gnosticism // The Epoch Journal, spring 2018.

²⁷ Smith C. Karl Marx and the Future of the Human. Lexington Books. 2005.

²⁸ Маркс вводит этот концепт в «Немецкой идеологии», в то время как в «Капитале» он описывает его детали, не давая названия.

²⁹ И здесь Маркс следует по стопам алхимиков — уже Парацельс считал человечество пятым элементом.

³⁰ Marx K. Das Kapital. Vierte Auflage. Hamburg: Verlag von Otto Meissner, 1890. P. 77.

³¹ «Die Cirkulation wird die grosse gesellschaftliche Retorte, worin alles hineinfliegt, um als Geldkrystall wieder herauszukommen» (Marx K. Das Kapital. P. 95).

³² «Die Ellipse ist eine der Bewegungsformen, worin dieser Widerspruch sich eben so sehr verwirklicht als lost» (Marx K. Das Kapital. P. 68).

³³ «eine blosse Gallerte unterschiedsloser menschlicher Arbeit» (Marx K. Das Kapital. P. 4); «Werthkrystall» (там же, S. 76).

³⁴ «Er hat die okkulte Qualität erhalten, Werth zu setzen, weil er Werth ist» (Marx K. Das Kapital. P. 117).

³⁵ По словам Ириней Филалета «Илия Художник уже родился, и славные вещи уже предсказаны о Граде Божиим» (Philaethes E. Secrets Reveal'd: or, An Open Entrance to the Shut-Palace of the King. London: 1669. P. 47).

³⁶ Не отсюда ли понимание деятельности художника как философа концептуалистами в XX веке?

³⁷ Wildermuth R. All that is sacred is profaned. A pagan Guide to Marxism. Gods & radicals, 2019. P. 6.

³⁸ Там же. P. 21.

³⁹ См. Anton Vidokle, Boris Groys, Arseny Zhilyaev, Marina Simakova and others Institute of Cosmos / доступно по ссылке <https://www.cosmos.art/>

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Работает как художник, куратор, географ и исследователь с теоретическими фикциями касательно пространственных практик и репрезентаций пространства в искусстве, науке, музейной практике и повседневности. Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Vhils. Университетский госпиталь Сан-Жуан в Порту, Португалия, 2020.

Илья Будрайтскис и Станислав Шурипа

Что общего у нас останется после пандемии?

Илья Будрайтскис: Первый большой вопрос к нашему разговору о заботе и солидарности связан с главным противоречием прошедшего года пандемии — ростом взаимопомощи снизу и усилением контроля сверху. Мы видели не две параллельные линии в реакциях общества и государства на распространение коронавируса, но два полярных способа оценки событий. Первая оптика была представлена целым кругом авторов, самый последовательный и радикальный из которых — итальянский философ Джорджо Агамбен. Эта группа мыслителей рассматривала ситуацию пандемии с точки зрения чрезвычайного положения, связанного с экспансией биополитической власти. По их мнению, контроль над телом и право на жизнь в качестве абсолютного аннигилировали все остальные права. Если раньше дилемма свободы и безопасности предполагала возможность выбора или баланса между этими полюсами, то в ситуации пандемии право на жизнь было провозглашено абсолютным и священным; оно дало возможность полной ликвидации того, что прежде считалось пространством свободы или реализации притязаний, превосходящих право на жизнь. Таким образом, биополитическая власть пришла к своему пределу — к обозначению того самого скрытого субъекта суверенитета, источника власти и права, который проявил себя в чрезвычайном положении. Другая оптика в самых разных вариациях отстаивала позицию, согласно которой пандемия, во-первых, выявила ограниченность капитализма, несостоятельность неолиберализма и веры в саморегули-

руемую рыночную систему в принципе. В соответствии с этой позицией вспышка коронавирусной инфекции обнаружила первичность социального и, соответственно, необходимость государства как активной социальной силы, которая берет ответственность за воспроизводство общества, а не ограничивает себя лишь полицейским контролем. Стал явным провал всех представлений об отсутствии необходимости в социальной сфере и всеобщем здравоохранении; на новый уровень вышло обсуждение базового дохода: из предмета дискуссии эта идея начала превращаться в реальность — ведь именно в этот период впервые настолько массово осуществлялись прямые безусловные выплаты населению со стороны государств. Наконец, ситуация пандемии обозначила незащищенность работников прекарного труда и необходимость коллективной борьбы за трудовые права. В то же время обратной стороной пандемии стал реальный процесс атомизации и распада общества. Действительно, возможности реального коллективного действия были ограничены, если не полностью ликвидированы: произошла инкапсуляция в приватном мире, что и создало возможность для полицейской экспансии государства в духе чрезвычайного положения. Можно сказать, что сам институт «чрезвычайного положения» получил дополнительное измерение проникновения в приватное — каждый человек в пределах своего жилища стал мини-сувереном, вводящим для себя самого чрезвычайный режим и посредством этого экстраполирующим суверенное решение на свой частный мир.

Так в какой мере все это многообразие позиций находится между собой в конфликте? Или мы можем говорить об их парадоксальном совмещении?

Стас Шурипа: Сложно не согласиться с тем, что пандемия способствует усилению неравенства — гендерного, культурного, социального, — обостряя противоречия в отношениях индивида, общества и власти. Сегодня эти три инстанции существуют в тесной взаимосвязи, пронизывая одна другую на практически нано-уровне — вплоть до мимолетных впечатлений, слабых сигналов и машинной семиотики. При этом и «голая жизнь» атомизированных индивидов, и коллективные фантазии, и социальные институты, и силовые поля власти — все элементы трехмерного мира действуют и в четвертом измерении коммуникационных сетей. Это цифровое или виртуальное измерение становится новой природой, истоком социальных связей, домом бытия. Небывалая легкость и быстрота виртуального — это один из уроков начала XXI века — способны не только сглаживать, но и обострять противоречия. Сети и сближают, и отдаляют, они наполнены семиотическими демонами Максвелла, поляризующими, фрагментирующими, атомизирующими. В этом плане пандемия действует как сто лет назад Первая мировая война, ускорившая все процессы и обострившая конфликты своего времени. Тогда технологии, которые должны были вести человечество по дороге прогресса, привели к катастрофе. Сегодня технологии ведут нас к катастрофам, более растянутым во времени, а если говорить о коммуникациях — к ускоренному развитию аппарата контроля. Конечно, это лишь обратная сторона света знаний, которым те же самые мыслящие машины озаряют наш мир.

В отличие от вирусов прошлого, например, испанского гриппа, ковид распространяется не по деревням, а по сетям. Сто лет назад солдаты ехали на поезде с фронта, потом от вокзалов медленно расходились по деревням, пандемия планомерно шла от больших городов к маленьким, от метрополий к перифериям. Сегодня люди намного более мобильны и двигаются по разветвленным транспортным сетям, чья структура в общем-то повторяется коммуникационными сетями. Соответственно и пандемия вспыхивает сразу во всем мире, создавая ситуацию планетарного чрезвычайного по-

ложения. Это всемирное чрезвычайное положение, в свою очередь, продолжает на новом уровне самое начало века, чрезвычайное положение глобальной «войны с террором», начатой после 11 сентября 2001 года. Прозорливый Жан Бодрийяр еще в конце прошлого века указывал на структурное сходство вируса и терроризма как социологических феноменов цифровой эпохи. Акселерация власти-знания, которой сопровождается глобальная чрезвычайная ситуация, — это попытка ответа на глобальную паническую атаку. Ее исток в индивидуальном, в страхе за свою жизнь, превращающемся в страх заражения, страх других. И в сердце государства — тоже страх.

Большинство государств не справилось с вирусом, никакие стратегии не привели к победе, вызывая лишь рост недоверия к властям. Но тот же самый страх обострил массовые ожидания заботы и защиты, и государства, почувствовав свой новый шанс, предстают суперфукодианскими всевидящими мега-машинами заботы.

В то же время над запуском социальных пространств и руинами публичной сферы парят мириады одиноких космических станций — квартир, где заперты их жители. Они летят в этом космосе страха, открывшегося XXI веку, обмениваясь потоками данных с центрами управления полетом. Страх за себя притупляет и сочувствие к более слабым, например, к тем, кто не может спрятаться дома. Пандемия, почти как некогда Великая депрессия, обостряет ощущение тупика неолиберализма. Это возвращает нас к идее общего в понимании Антонио Негри и Майкла Хардта. Их оптимизм по поводу революционной роли языка и коммуникации, на первый взгляд, может показаться не своевременным. Этот пласт общего — сетевая открытость, виртуальная публичность, лингвистические игры, нематериальный труд — в 2010-е годы поглощался корпоративной архитектурой сетей, инструментализировался, джентрифицировался и уберизировался. Сегодняшние техники контроля и управления, методы пропаганды выросли из возможностей тех же коммуникаций, которые должны были бы, согласно Негри и Хардту, стать семиологическим ресурсом для освобождения.

Вместо этого продолжением коммуникаций стал вирус, превративший людей в физическую угрозу друг для друга. Реальность этой угро-

зы — симптом общества знаний. Если бы не цифровые технологии, мы бы, наверное, все еще думали, что просто стало больше случаев пневмонии, надо теплее одеваться. Вирус — это, конечно, не медийная выдумка, но отношение к нему полностью медиализировано, определено потоками новостей, статистики, интерпретаций научных данных, прогнозов. Мы видим панораму с множеством точных деталей — шествие инфекции по миру, который тут же, в реальном времени, меняет форму. Глобальное пространство потоков подмерзает и превращается в призрачное распределение данных. Мир, скованный страхом и загипнотизированный знанием. Надеюсь, что маятник качнется и в другую сторону, и начнется эпоха нового чувства свободы и желания радоваться жизни. Возможно, путь к ней лежит через информационное «восстание масс», неожиданное переизобретение архитектуры цифровых коммуникаций «снизу», захват и reclaiming глобальных сетей, как это происходило с улицей и общественными зданиями в 1968.

И.Б.: Ты сделал ряд очень интересных, точных и перспективных замечаний, среди которых я хотел бы в первую очередь прокоммен-

тировать тему страха. Как мы помним, гоббсовская идея государства как фиктивной сущности основана на страхе людей друг перед другом. Этот страх восприятия другого как потенциальной угрозы в ситуации пандемии приобрел совершенно открытые и универсальные черты: каждый является угрозой и препятствием для другого. Из эмоции страха, как господствующей и ключевой, Гоббс выводил свою модель государства в качестве воображаемого отношения, у которого отсутствует собственное тело. Бестелесное государство питается страхом реальных физических тел по отношению друг к другу. Эта идея стала чрезвычайно популярной и обрела новую актуализацию в последние десятилетия в связи с либертарианскими фантазиями об облачном государстве, выступающем как безличный, дегуманизированный менеджмент. В соответствии с этой концепцией государство приобретает черты искусственного интеллекта, который будет модерировать отношения между людьми. С другой стороны, в период пандемии парадоксальным образом вернулось другое отношение к государству — у него есть обязанности по отношению к обществу, и именно благодаря



The Rebel Bear. Глазго, Великобритания, 2020.

этому первое продолжает получать легитимность от второго. Возвращение этой идеи, которое можно было наблюдать за последний год, связано с возвратом к пространственному порядку. Идеи Негри и Хардта, во многом опиравшихся на гоббсианскую перспективу понимания государства, были так или иначе ориентированы на постепенное отмирание границ пространственного порядка в пользу новой ситуации — Империи, в которой уже отсутствует империалистическое пространство разделения и конфликта. Однако пространственный порядок, характерный для начала Нового времени, вернулся именно в ситуации пандемии, когда из-за закрытия границ и связанного с ними проявления суверенитета мы снова ощутили возможность непосредственно почувствовать государство физическим образом. Поэтому, с одной стороны, можно сказать, что пандемия стала великим ускорителем, акселерировавшим процессы, которые мы наблюдали в предшествующие два десятилетия. С другой, она вернула в поле внимания то, что казалось архаичным, отмирающим и неактуальным. На самом деле пандемия не стала реали-

зацией основного противоречия капитализма (на предположении которого так или иначе основаны и акселерационизм, и подход Негри/Хардта). Ведь эта точка зрения предполагает, что есть некий главный структурирующий конфликт, который определяет будущее и создает основания для оптимистического взгляда на рост технологий. Но в ситуации пандемии наоборот — мы увидели сложную констелляцию событий, которые не имели основного источника. Именно поэтому можно было наблюдать, казалось бы, взаимоисключающие явления и тенденции, когда, с одной стороны, мы оказались в ситуации абсолютно свободного обмена между атомизированными телами, но с другой — пережили возвращение пространственного порядка, границ и телесности государства. Все это происходит одновременно и сводит разные и конфликтные по отношению друг к другу тенденции в одной точке в виде большого события пандемии; и оно, безусловно, рождает новую причинность всего последующего развития мировых процессов.

С.Ш.: Возможно, новая причинность, а значит, и форма реальности возникает в силу того,



Ласина. Берлин, Германия, 2020

что сами стороны основного противоречия — частное и общественное — переструктурируются. Зум и другие платформы создают реальность, в которой они перемешиваются на субатомном уровне, творя новые формы социальной ткани. Это тоже часть процесса переопределения отношений телесного и семиологического, тела и духа. Абстракции материализуются, конкретное развоплощается, оставляя зияния в повседневном. Телесность государства заполняет опустевшие публичные пространства, оставляя на экранах тень — мир-таблицу в духе геометрической абстракции — страны «красной», «желтой», «зеленой зоны». Повседневные условия жизни, наоборот, способствуют радикальной раскоординации тела и духа. Тела томятся в космических станциях квартир, пока дух витает в виртуальных пространствах новостных лент, мессенджеров и сериалов, растворенный в сетях общего интеллекта. Дымка относительной автономии вьется вокруг имобилизованного и подконтрольного государству тела. Мы почти достигли состояния, которое любят описывать в дистопическом сайфае: тела зрителей планетарного спектакля закапсулированы в коконах и ими питаются машины, которые на основе откачанного из организмов либидо создают увлекательные картинки для нашего сознания, затерянного в лабиринтах глобального спектакля. И пока мы висим в цифровых коконах, десоциализируясь в своих квартирах, государство, наоборот, — мобилизуется, крепнет, рассказывает нам про новые технологии заботы. Ему оказалось намного легче слиться с миром мыслящих машин, чем индивиду.

Похоже, что процесс переопределения, или переизобретения человека тоже ускоряется. Речь об этом идет уже давно — по крайней мере, со времен цифровой революции в конце прошлого века. Разного рода пост- и трансгуманизмы, начиная с тех времен, и служат идеологическим выражением мира интернета и гаджетов. Переопределение тела, духа и возможностей их взаимодействия должно привести к новому пониманию социальности, связей между людьми и роли сообществ. Эта грядущая полифоническая постиндивидуальная субъективность станет ответом сегодняшней неоабсолютистской стратегии государств: «вы разрешаете нам знать о вас все и контролировать каждый ваш шаг, а мы за это позаботимся

о сохранности ваших тел в социальных рефрижераторах ваших квартир». Пока что власть-знание наступает, как и во времена абсолютизма. Пандемия идет на фоне растерянности большинства. Здесь можно вспомнить и идею Бернара Стиглера о периоде дезориентации, когда цифровые медиа развиваются так быстро, что не успевают переписывать культуру в новые формы, что порождает историческую психотравму: новые смыслы пропитывают старые образы, размывая ощущение времени и истории. Похожие вещи, хотя и с других позиций, имеет в виду и «темный эколог» Тимоти Мортон, когда говорит об Эре Асимметрии, в которой человек включен в диссонансную музыку сфер нечеловеческих гиперобъектов.

И.Б.: Это очень интересно, потому что в привычной постановке вопроса тело отвечает за действия и поведение, а дух — за ценность и мотив, побуждающий к действию. В ситуации пандемии они полностью меняются местами: тело становится статичной ценностью, которая определяет подвижное действие духа, витающего в этом информационном космосе.

С.Ш.: Тело становится ядром духа.

И.Б.: Да, оно перемещается в сферу ценностных ориентаций из сферы поступка. Дух проявляет себя в мире, в то время как тело остается в покое, защищенном государством.

С.Ш.: Дух — это облако коммуникаций, которое управляется находящимся внутри него телом, а не наоборот, как было в привычной метафизической схеме.

И.Б.: Именно так, и подобное радикальное изменение этих отношений подразумевает новую природу духа, потому что включает в себя, во-первых, некую универсальность и, во-вторых, свое воплощение в социальных формах. Это ставит следующий вопрос: как подобная трансформация может повлиять на перемены в социальных и политических формах? С другой стороны, физическое тело в качестве главной трансцендентной ценности предполагает дискуссию о ценности вообще: если все наши молитвы вознесены к нашему собственному телу, которое все-таки является смертным и не может быть предметом поклонения, то перед нами встает проблема ограниченности и ущербности религии тела. Впрочем, это говорит о ее временном или ограниченном характере.

С.Ш.: Если мы вступаем в эпоху «после конечности», когда искусственный интеллект и биотехнологии внесут какие-то, еще непонятные коррективы в традиционные представления о бренности тела и компенсирующей ее вечности духа, то и выворачивание наизнанку того, что принято называть традиционной психофизической проблемой, найдет неожиданные и непредсказуемые из сегодняшнего дня формы. Искусство, например, уже давно прикладывает множество усилий, чтобы показать, что дух — это не субстанция, а событие, не вечность, а момент взаимопонимания и взаимодействия тел.

Тем не менее, современное тело пока что подчинено большому нарративу индивидуализма, усиленному глобальной цифровой архитектурой. На чем основана сила социальных сетей? На эго-коммуникации, на беспрецедентных возможностях предъявить свое «Я» всему миру, делать его темой для обсуждения, объектом интереса и подражания для других. А ведь это и есть главная тайна западной цивилизации — невидимый и вездесущий буйный дух Эго. Вероятно, в скором будущем и саму эту цивилизацию, и ее главную тайну ждет радикальное переформатирование. Эго будет уже не «призрак в машине», а, скорее, принцип со-

существования тел в социальных пространствах. Полифоническая субъективность обретет новые горизонты для трансформаций в эпоху биоинженерии и квантовых компьютеров, когда тело будет в большей степени пониматься как конструкция. Оно уже — объект разнообразных манипуляций, но пока они полностью подчинены логике массового потребления, все тем же эго-коммуникациям.

Поэтому сегодняшнее тело — порабощенное семиокапитализмом, изолированное в приватной лингвистической клетке знания и страха — наверное, это старомодное тело, уже неадекватное грядущему сетевому миру сверхсложности и гиперхаоса. Вирусы — это тоже наследие того индустриального прошлого, той последней стадии антропоцена, из которой вышли и дисциплинированные, индивидуализированные, но такие хрупкие тела современных людей и их потомков. Неслучайно и ковид, и многие другие мутации вирусов возникают в районах с очень высоким уровнем промышленного загрязнения.

И.Б.: Все это рождает вопрос о том, что общим в перспективе максимальной изоляции и защиты тел остается общность угрозы, так как вирус существует для всех и угрожает всем телам. Неужели это единственное общее, ко-



Ponywave. Калифорния, США, 2020.

торое у нас остается? Или возможно в этой ситуации воссоздать общее как социальную целостность, которая неизбежно потребует институциональных изменений? Новому общему будет необходимо возвращение экономики под свой контроль — то, что стоит на повестке дня в связи с изменениями климата — и сокращение производства ради интересов каждого, а не потребностей изолированных индивидов. Это вызов социального, который происходит параллельно или вопреки угрозе заражения.

С.Ш.: По крайней мере, сокращение загрязняющих производств. Общее — это в том числе и угрозы: вирусы, глобальное потепление, исчезновение видов животных и растений. Возможно, что в двадцатые годы мир ждут не только политические, но экологические революции, эко-пробуждение множеств, которое и сможет установить пределы промышленному загрязнению и уничтожению биосферы. Для этого экологическая повестка наравне с гендерной и социальной должна занять центральное место в сознании как можно большего числа людей. Если есть такая вещь, как общество, то это не сами по себе индивиды, не корпорации и не государство, а относительно свободные, не зависящие от иерархий коммуникации. Общество в наши времена пронизано архитектурой эго-коммуникаций, которые, при всех их преимуществах, как раз и оказались слишком чувствительными к логикам массового потребления и знания-власти.

Общество, образованное коммуникациями и способное оказывать сопротивление администрирующим и коммерциализирующим силам, — это и есть пространство общего, сочувствия, взаимопонимания. Оно начинается как подвижная среда между телами — с наших движений, жестов, взглядов, с плотного и многоуровневого бытия-в-мире, с вещей невербальных и подавляемых экранной культурой виртуального общения. В наши ожесточенные времена примеров таких пространств сочувствия и взаимопонимания не так уж много. Да, существует множество сообществ единомышленников, и цифровые коммуникации этому способствуют, но они же оказываются и эхо-камерами, поляризующими мнения и возводящими непроницаемые прозрачные стены между носителями разных мнений. Тут вспоминается такое исключение из этого правила.

Фото времен сражений между BLM и белыми супремасистами прошлым летом, кажется, в Лондоне. Активист BLM вытаскивает из боя раненого расиста, спасая врага (который далеко не факт, что сделал бы то же самое на его месте). Мне кажется, это обнадеживающий образ сочувствия, способного разрушать стены резентмента.

Это значит, что образы могут не только разжигать страсти, но и призывать к сопереживанию.

Поэтому искусство как область экспериментального исследования образов обладает большим потенциалом для создания новых форм общественных связей, взаимопонимания, реорганизации отношений тела и духа. Процесс переизобретения человека и общества легче начинать на относительно автономной территории арт-мира. Надеюсь, что и ковид, и другие вирусы смогут в будущем стать если не нашими друзьями, то товарищами, смогут рассказать нам что-то важное, обрести свое место и лицо в обществе сопереживания, и искусство поможет нам найти с ними общий язык.

Москва, 30.12.2020

Над материалом работал МАТВЕЙ СЕЛЯКИН

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, теоретик, публицист.

Преподаватель «Шанинки»

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

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

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.



FROM NOMAD TO ROOTS



Материал иллюстрирован: Дмитрий Виленский «От номада к корням. И обратно», коллажами к докладу, 2020. Предоставлено автором текста.

Дмитрий Виленский

От номада к корням. И обратно*

Часть 1. Трансформация номадизма

На протяжении долгого периода времени многие деятели культуры расценивали номадизм как наиболее актуальную, захватывающую и вдохновляющую идею и практику, ведь всем нам так не терпелось стать «мобильными», попасть в глобальные потоки творческой энергии (и капитала), оставив позади любые формы принадлежности.

Сейчас, похоже, в воздухе повеяло переменами, которые наиболее точно характеризуют изменения духа времени. Примечательно, что все больше и больше людей (в политике и в культуре) начинают говорить о формах существования и традициях коренных народов, укорененности на Земле, принадлежности к местной истории, балансе между средой и человеком и т.д. Нынешняя пандемия — с полной остановкой любых путешествий, с вынужденной изоляцией людей на беспрецедентный период времени — заставляет переосмыслить свое отношение к индивидуальной свободе передвижения и, очевидно, усиливает тенденцию ухода от ценностей номадического образа жизни. Насколько эти изменения способны по-настоящему трансформировать нашу жизнь, или же они являются еще одним из способов извлечения прибыли из вновь возникающих ресурсов локальных сообществ, направленных на заботу, взаимную поддержку и поддержание устойчивого развития своих мест обитания?

Готов ли мир искусства доказать, что он открыт переменам и способен к изменениям,

которые потребуют отказа не только от привычной глобально ориентированной модели производства, но и от самих привычных принципов функционирования — финансовых спекуляций на символической ценности произведений искусства и переходу к признанию и поддержке других форм существования искусства как важнейшей части всеобщего репродуктивного труда и заботы о формах самой жизни?

Политические тенденции последнего десятилетия также говорят о том, что низовые движения, несмотря на их акцентированную интернациональную солидарность, все больше и больше определяют себя через местную повестку. Эту тенденцию очень точно описал Майкл Мардер в своем анализе движения «Оккупай»: «Стойкость (участников «Оккупай») связана с тем, что протестующие остаются в выбранном ими месте, и с их вызывающей настойчивостью не уходить из этого места, оставаясь “на месте” (in a locale)»¹.

Исходя из всех этих предпосылок к размышлению, имеет смысл заново рассмотреть идею номадизма и понять, почему она стала такой притягательной и какие трансформации произошли с этой революционной концепцией после описания ее Делезом в начале 1970-х годов.

Я хорошо помню тот безграничный энтузиазм возможностей номадизма, который охватил всех нас — бывших советских граждан — в конце 1980-х — начале 1990-х годов. Мы все, выросшие в СССР, за железным за-

*Настоящий текст является переработанной и отредактированной версией доклада, прочитанного на конференции «Искусство в эпоху распада систем» («Art in times of collapsing systems»), организованной «Luxembourg Art Week» 4–5 ноября 2019 года.

навесом, совершенно неожиданно обрели возможность ездить по миру, встречаться с людьми, говорить на разных языках. Стоит отметить, что у всех нас долгое время были паспорта уже не существующей страны, и мы действительно оказались в буквальном смысле слова номадами — полностью потеряв свои национальные, территориальные и культурные корни.

В это самое время инфраструктура и экономика глобальной арт-сцены росла невероятными темпами, форсируя наше мобильное блуждающее существование. Возникали новые сети взаимодействий и взаимных привязанностей, местные повестки подверстывались под глобальные, а глобальные практически мгновенно интегрировали в локальное. Не будет преувеличением сказать, что номадический образ мышления и действий стал главенствующим, и мы уже не спрашивали «где ты живешь?», а спрашивали «где ты находишься?»

Ева Альдеа в статье «Кочевники и мигранты: Делез, Брайдотти и Европейский Союз», опубликованной в 2014 году, приветствует создание нового номадического уклада жизни, но при этом игнорирует его важнейшую составляющую — его негативность и поиск освободительных путей ускользания от репрессий и подчинения. Вместо этих принципиальных установок мы видим здесь рассуждения с позиций бюрократически-административных, назидательно говорящих нам, что элиты должны последовательно развивать надлежащее номадическое сознание и ликвидировать любые формы принадлежности, поскольку они порождают реакционный локализм и национализм. Алдеа настаивает на утверждении номадических форм жизни как на наиболее прогрессивном способе построения Европейского Союза — нового типа государства. Она пишет: «Производители информации, элиты и потребители информации из всех слоев общества несут ответственность за создание моделей социального воображения, которое способствует росту номадического сознания. Только посредством коллективных усилий по созданию подобных моделей восприятия Европейского Союза, в котором мы уже живем, можно противодействовать чувству

страха, тревоги и потери идентичности, которое влечет за собой переход от оседлых к кочевым отношениям. Эти усилия могут оказаться решающими для развития всего проекта Европейского Союза»². Подобное нормализованное прочтение идеи номадизма открыто демонстрирует ее инструментализацию деспотическими монстрами государства, как эти силы назвал бы Делез.

Мое ограниченное прочтение текстов Делеза позволяет мне разделить его бескомпромиссный поиск радикальной субъективности, когда он на страницах «Анти-Эдипа», как и в других своих текстах и устных высказываниях, настаивал, что революционная проблема состоит в том, чтобы найти возможности единства в разнообразной борьбе, не прибегая к деспотической и бюрократической организации партии или государственного аппарата. Его призыв создать «машину войны», которая бы не воссоздавала аппарат государства или деспотическое внутреннее единство, а номадическое единство в противостоянии Внешнему, стал манифестом номадической программы освобождения.

Делез вводит фигуру номада как модель революционной субъективности (в отличие от ставшей несостоятельной субъективности рабочего и крестьянина), и его видение стало решающим фактором для развития социальных движений после 1968 года. И сейчас оно продолжает оставаться основной ролевой моделью в активистской среде, повсеместно перешедшей на горизонтальные формы организации. Но, как мы заметили с самого начала, что-то произошло с этим радикализмом — все чаще мы понимаем, что вместо спекуляций о перманентной революции нам нужны некоторые базовые стратегии выживания, а с учетом повсеместного экологического кризиса — необходимость в милитантном энвайронментализме. Эта тенденция наиболее ярко проявила себя во время пандемии, когда мы на своем опыте осознали потребность в создании устойчивых цепочек производства на местном уровне — от производства продуктов питания до отношений. Этот новый энвайронментализм включает в себя не только срочные меры по защите отношений между людьми, приро-

дой и неживыми агентами, но и необходимость изобрести структуры поддержания совместной жизни, которые не подчинялись бы капиталистическим отчужденным отношениям. Как мы можем переиначить знаменитое выражение: конец света — это и есть конец капитализма, и вместе их представить проще всего.

Милитантность нового энвайронментализма проявляется в его открытой антикапиталистической направленности.

Часть 2. Искусство и кочевой образ жизни

Мир искусства только совсем недавно перешел от «оседлой» локальной модели развития (национальных школ) к номадической. Можно сказать, произошло это только в ситуации позднего постмодернизма после 1989 года. Это не означает, что художники раньше не путешествовали: Альбрехт Дюрер однажды поехал в Венецию учиться, а затем вернулся в родной Нюрнберг. В начале эпохи модернизма многие художники

ездили в Париж и жили там, участвовали в выставках, бывали на них, посещали студии. Они либо становились частью очень насыщенной, космополитической парижской художественной жизни, либо возвращались домой с новыми знаниями и идеями. Похожие процессы шли и после революции, когда Москва и СССР начали привлекать многих художников из-за рубежа, которые приезжали посмотреть на развитие новой советской страны и вносили свой весомый вклад в местную жизнь, чтобы затем вернуться в Мексику или куда-то еще. Так же, как в Париж в начале XX века, в 1970-х, сотни художников из разных стран съехались в Нью-Йорк. Внутри национальных государств всегда было больше возможностей миграции — художники переезжают в мегаполисы, столицы, где культурная жизнь начинает обретать новый смысл и влиять на другие места. Но при этом они оставались в рамках так называемых национальных школ.

Лишь позже, с растущей глобализацией, распадом советского блока и резким воз-



растанием финансовых спекуляций в области современного искусства, была установлена гегемония номадических отношений. Циркуляция искусства все больше оказывалась связанной с растущими потоками глобального капитала и его проникновением во все сферы человеческой деятельности. Номадическое распространение искусства осуществляется через постоянные перемещения художников и их работ внутри сетей, лишенных локальных привязок. Это означает, что процесс движения по умолчанию становится доминирующим по отношению к пространству. В пространстве больше не живут, в нем перемещаются. При этом некоторые художники могут задерживаться на одном месте надолго, а то и навсегда. Однако их отношение к месту, которое они занимают, подчинено принципу движения.

В этой ситуации, безусловно, есть определенные положительные стороны — искусство требует должного острашения и дистанцирования. Развитие искусства нуждается в разнообразии, креолизации опыта, методов, языков и тел. Новые места за пределами старых центров требуют видимости и, достигнув ее, встраиваются в новую сетку для профессиональных туристов между биенналями и арт-ярмарками. Или оказываются встроены в так называемый «интернационал маргиналов» (the international of the margins — термин, придуманный Джоном Робертсом³). Но в определенный момент оказалось, что эти процессы все больше инструментализируются новыми формами «деспотизма». В отличие от времен Делеза, эти новорожденные монстры больше не являются нам в формах национального государства, они не используют прямые формы репрессии и цензуры, скорее, они представляют новые гибкие машины мягкого контроля, основанные на безграничной безответственности и ненаходимости. Моменты флюидного, номадического ускользания оказались синхронны новым возможностям извлечения прибыли — чем меньше мы телесно присутствуем в локальности, тем больший шлейф коммерциализированных отношений мы неизбежно запускаем.

Что делать? Любое возвращение к локализму и корням звучит подозрительно, пото-

му что ретерриториализация в основном осуществляется правыми, консервативными, националистическими силами, которые явно используют этот момент кризиса и разочарования. Так какая же субъективность нам нужна в мире искусства, и какие институты и проекты она может создать?

Мне нравится отстаивать идею милитантного энвайронментализма в культуре, который защищает разнообразие многих неизвестных и хорошо известных видов и особенно чуток к феноменам, находящимся под угрозой исчезновения. Похоже, что сегодня, когда все громче звучат требования принять срочные меры по сохранению климата, мы не должны забывать, что нам необходимо сохранить и определенные культурные явления. Это становится очевидным, когда мы говорим о культурных манифестациях коренных народов, но я бы включил и некоторые другие явления, которым грозит исчезновение.

Имеет смысл, вслед за Вальтером Беньямином и другими мессианскими мыслителями, рассматривать любой прогресс как серию катастроф и при этом не прекращать усилия по спасению освободительного смысла из руин прошлого. Речь идет о необходимости спасения позабытых идей, погибших визионеров, призраков восстаний, утопических сновидений и о возможности политики отчаяния, которая во многом связана с утраченной оригинальной номадической традицией. Нам нужно сохранять и защищать не нашу ветхую, полуразрушенную, колонизированную капитализмом культурную среду и ее несправедливую историю, а использовать все возможности для защиты другого мира, который оказался спрятан в глубинах этой вечной катастрофы. Нигде в других местах его нет. И быть не может.

Заключение.

Бруно Латур в последнее время получил очень серьезное и заслуженное внимание, особенно за его страстные работы, пропагандирующие концепцию территории и земли. Он напоминает нам, что левым политическим силам следует пересмотреть классовый состав как геосоциальный фено-

мен и стоит начать говорить о территории, защите, традициях и принадлежности. Тогда можно спросить, как мы отличаем эту позицию от реакционного почвенничества? Сделать это довольно просто — руководствуясь принципами, которые будут сочетать эти вопросы со справедливостью, равенством и радикальным гостеприимством по отношению к людям и другим видам живого и неживого существования. И самое главное, необходимо осуществить разрыв (de-link) между жизнью на своей территории и земле и национальным государством — именно то, что курды и сапатисты пытаются уже давно осуществить на практике.

В рамках интернациональной культурной повестки в искусстве нам необходима реди-стрибуция гигантских средств глобального культурного капитала и его локализация для использования местными сообществами. Вместо нескольких многомиллионных проектов нам нужны сотни проектов с достаточной поддержкой реализации работы множества художников. Нам необходимо построить экономику искусства и культуры как экономику заботы, солидарности и участия. Кроме того, художникам и институциям необходимо определенное мужество, чтобы противостоять новому биополитическому режиму контроля и изоляции и новым формам технологического извлечения прибыли из дистанцирования людей. Искусство и культура должны стать такими же храбрыми, как массы людей по всему миру, протестующих против социальной и расовой несправедливости в разгар пандемии, потому что они осознали угрозу со стороны власти, которая осуществляет масштабное разрушение общества.

Но не имеет смысла требовать возврата к прошлой «нормальности», в то время как новое общество рождается из ситуации изоляции, экранов, болезней и страха. Это новое общество выживет только в том случае, если сможет соединить революционную функцию номадизма как взывания к новым людям и новой земле, с прорастанием новых корней, прямо у нас под ногами, прямо здесь, а не где-то там, за горизонтом. Ведь неукорененных существ не бывает, просто имеет смысл сделать понимание корней

более открытым — мы движемся неизвестно куда и готовы пустить наши корни там, где мы готовы защищать наши жизни, наши смыслы и не сдвигаться, несмотря ни на что.

Как напоминает нам Донна Харауэй: ты должен быть здесь, а не повсюду.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Resist like a plant! On the Vegetal Life of Political Movements. Доступно по <https://www.michaelmarder.org/articles/texts-in-pdf/>.

² Доступно по <https://www.opendemocracy.net/en/can-europe-make-it/nomads-and-migrants-deleuze-braidotti-and-european-union-in-2014/>.

³ См. его книгу: Roberts J. Revolutionary Time and the Avant-Garde. London: Verso, 2015.

Дмитрий Виленский

Родился в 1964 году в Ленинграде.

Художник, член рабочей платформы «Что делать?».

Живет в Санкт-Петербурге.



Петра Бауер «Сестры», фильм, 2011.

иЛиана Фокианаки

«Бюро заботы».

Вводные заметки о заботе и беззаботности*

В моих ранее опубликованных текстах была описана новая форма власти, названная «нарциссический авторитарный этатизм» (НАЭ)¹. Власть эта, выдающая себя за демократию и глобально представленная государственными функционерами, национальными лидерами и их политикой, имеет неолиберальную властную структуру, в которой оказались совмещенными старые компоненты национального государства с современными формами корпоративного транснационализма, которые я собственно и определяю как нарциссизм. Мною уже были рассмотрены присущие НАЭ механизмы замедленного и быстрого насилия, ставшие через политику и законодательство нормативными, а также исследовано, как художественные институции могут быть одновременно и составной частью этого порядка вещей и его критиками. Основные характеристики этого типа власти, как и присущие ему формы насилия, с особой наглядностью проявились в ходе эпидемии Covid-19, показавшей в большинстве стран снижение качества заботы социальных служб. Отсюда, продолжая анализ НАЭ, я считаю оправданным задаться вопросами: как отразились события текущего года на политике и практике заботы и какую роль в них сыграли художественные институции.

Различные формы заботы, которые ранее предоставляло социальное государство, — медицинское обслуживание (особенно бесправных, малоимущих и безработных), уход за психическими и физическими недееспособными, престарелыми и жертвами семейного насилия, а более обще — забота, гарантированная социальной справедливостью, межотраслевыми союзами, коллективными правами и экологической справедливостью, — все это к настоящему времени, по сути, ликвидировано. Лишая граждан заботы, НАЭ тем не менее извлекает выгоду из индивидуалистского ее понимания, активно продвигаемого как «забота о себе» через индустрию с миллиардными доходами. В ответ на этот вызов и принимая заботу о себе на себя, современные субъекты так называемого «развитого» мира озабочены своими переработанными телами, и все меньше и меньше — благополучием тех тел, что находятся за пределами их семьи, класса, рабочего места, города, страны и континента. Более того, они обременены индивидуальной ответственностью за заботу о себе, поскольку забота перестала быть правом человека и стала платной услугой.

* Настоящий текст был опубликован в 113-м номере e-flux journal и является частью цикла четырех статей, две из которых вышли в ноябре 2020, а еще две — в феврале 2021 года. Настоящий цикл развивает темы, поднятые на фестивале современного искусства «Survival Kit 11», прошедшем в Риге 4 сентября – 4 октября 2020 года под общим названием «Быть в безопасности — это страшно». Публикуется с разрешения редакции e-flux и автора.

Полностью пренебрегая политикой и этикой заботы, современная власть стремится вытравить из коллективного сознания представление об общем благе. И подозреваю, что стремление это связано не только с классической риторикой НАЭ — апелляцией к необходимости восполнения финансовых потерь и «наведению порядка» в экономике. Но это также стратегическая и преднамеренная попытка подавить любую возможность собираться, дискутировать, организовывать и эффективно сопротивляться националистическим нарративам, «альтернативным фактам» и жестким реалиям, которые власть стремится навязать. Я буду говорить и о концептуализации заботы и проблем, возникающих из-за феминализации заботы в современном обществе, но также остановлюсь на новых типологиях «заботы», практикуемых теми, кто решает жить и самоорганизовываться иначе, и тем самым делают возможным представить и осуществить иные формы коллективной заботы.

1. Несколько комментариев к истории заботы

Слово «забота» происходит от латинского слова *cura*, которое, как считают некоторые лингвисты, восходит к мифологической фигуре, известной как Кура. Миф о Куре можно найти в трудах римского автора I века Гая Юлия Гигина, который задокументировал устные истории своего времени в своей книге «Fabulae» («Мифы»)². «Fabulae» включает примерно триста очень коротких мифов, которые могли быть утеряны для истории, и бесценна своими ссылками на авторов греческих трагедий, в частности, на Эсхила. Осталось очень мало рукописных экземпляров «Fabulae», сохранились только фрагменты оригинального текста, первый перевод 1535 года был обнаружен в библиотеке одного из баварских монастырей; еще один фрагмент сегодня находится в библиотеке Ватикана. То есть мифы прошлого теперь хранятся в сейфах патриархальной религиозности.

Миф о Куре повествует историю создания первого человека. Богиня Кура вылепи-

ла из глины фигуру мужчины. Тут появляется Зевс, и Кура просит его подарить душу безжизненному созданию и наречь ее именем. Зевс исполняет ее первое желание, но, следуя патриархальной традиции, настаивает, чтобы новый человек носил его имя. В разгар этого спора появляется богиня Земля и в свою очередь требует, чтобы новое творение было названо в ее честь, поскольку его плоть создана из земли, почвы (*humus*). Прекращает спор четвертое божество, Кронос, рассудивший, что пока человек живет, он будет принадлежать Куре, после его смерти Зевс заберет обратно дарованную им душу, а Земля — тело. Кронос выбрал и имя — *homo* (человек), поскольку существо было создано из земли (*humus*).

В этой типичной для античной мифологии фабуле отчетливо проступает дуализм «заботы». Кура создает людей и «владеет» ими, но одновременно несет их бремя. На латыни слово *cura* имеет двойной смысл. С одной стороны, оно означало волнение и беспокойство из-за стресса, вызванного необходимостью заботиться о вещах и людях, бременем обязанностей. С другой стороны, оно означало именно то, что сегодня принято понимать под заботой — удовлетворение от заботы о ком-то или о чем-то, то есть это слово с позитивной коннотацией.

Миф о Куре и дуализм значения латинского слова вновь оживает в трудах философа Мартина Хайдеггера. В своей главной книге — «Бытие и время» — он ставит знак равенства между Курой и своей концепцией *Dasein* (бытия-в-мире). Хайдеггер выделяет и особо подчеркивает роль Куры как творца, что кардинально отличается от доминирующей и сегодня традиционной христианской генеалогии человека. Тем самым Хайдеггер отступает от общепринятого представления о женщине, как о втором после мужчины творении Бога, не способном создавать себя. И, тем не менее, его понимание заботы пока еще ограничено особой логикой противостояния индивидуума и общества. *Dasein* Хайдеггера — это существование, которое структурно «вместе» с другими, но в то же время отделено от них. По-

хоже, он предлагал принять этику заботы, то есть самосовершенствования через акт заботы, но не понимал или не анализировал заботу как коллективное устремление и способ существования.

Забота — самая важная составляющая хайдеггеровского объяснения «бытия-в-мире». Но слово «забота» в немецком языке — *Sorge* — также означает «беспокойство» или «тревога». На первый взгляд может показаться, что его определение «заботы» бросает вызов общепринятому пониманию, хотя и с точки зрения отдельного человека; забота — это действие одного человека по отношению к другим и способ «улучшения себя» (как через заботу о себе, так и через заботу о других). Но возвращаясь к Хайдеггеру сегодня, я не могу не задать вопрос: действительно ли его концепция заботы остановилась на отношениях отдельного человека с миром и другими людьми, или все-таки его интересовали потенциал и сила коллективной заботы? И тут надо признать: хотя *Dasein* у Хайдеггера описывается как идея «бытия-с-другими», он также обращает внимание и на ограничения, налагаемые этими «другими». Возможно, что он (как и некоторые другие мыслители и авторы после него) заложил традицию понимания заботы исключительно через анализ отдельной личности и его/ее отношений с другими, а не коллективной практикой, с которой собственно и надо бы начинать. Именно это классическое наследие евроцентричной мысли, возможно, и заложило основу «благотворительной» заботы, присущей современной неолиберальной субъективности.

В свою очередь то, что отличает в последние десятилетия работу теоретиков и активистов феминизма, так это их понимание заботы как коллективной ответственности и коллективного действия, осуществляемого и олицетворяемого обществом в целом. При этом подобная позиция на протяжении истории была краеугольным камнем знаний и практик коренных народов. Отсюда именно на эти уже существующие знания и практики и опирается феминизм в провидимой им программе коллективной заботы. Примером такой коллектив-

ной защиты может быть основанная Ребеккой Гомбертс голландская неправительственная организация «Women on Waves» («Женщины на волнах»), которая предоставляет средства для нехирургического и нестационарного аборта, как и услуги по раннему аборту, а также ведет просветительскую работу с женщинами в странах, где аборт ограничен законодательно. На своих так называемых «кораблях для абортов» члены этой организации, «женщины на волнах», пользуясь законами международного мореходства и водных границ, могут легально заниматься своей деятельностью даже в странах, где аборт запрещен. Другой пример коллективной медицинской заботы — каталонская группа «GynePunk», обеспечивающая женщин цитологическими исследованиями (мазок Папаниколау), диагностическими лабораторными тестами и процедурами, которые они называют «мудростью тела предков»³. Последнее в этом списке перекликается с традициями многих коренных народов, с тем, как они понимают заботу о своем сообществе и природе. Такие понятия маори, как *manaakitanga* (забота и поддержка других) и *kaitiakitanga* (забота об окружающей среде и людях), всегда обсуждаются как коллективные практики. По словам Джейда Бега, мексиканского кинорежиссера, выходца из коренных народов: «Сейчас, как никогда ранее, мы просто обязаны отказаться от индивидуализма и вернуться к общинной заботе»⁴.

Как в случае с «GynePunk», коллективная забота часто ориентируется на разнообразные сложившиеся до периода нового времени (или на не западные современные, или отличные от современных) традиции и непатриархальные социальные структуры (для некоторых из них характерны матриархальные отношения), где совместная забота на всех уровнях человеческой деятельности — распространяясь, возможно, и на нечеловеческую сферу — формирует понимание людьми мира и своего существования в нем. Например, в Гватемале — по словам теоретика и активистки Глэдис Цул — у некоторых групп коренного населения политическая субъективность понимается как

«коллективная и общинная, а не либеральная, где отдельный индивидуум существует, представленный и защищенный государством»⁵. Подобные представления определяют и то, как субъект воспринимает себя; и то, что политика и этика заботы — это не столько груз ответственности или идеалистический и «благотворительный» акт, делающий человека лучше, сколько совместная радость и личностная реализация.

Вытравить или вытеснить память об этой истории — точка приложения постоянных усилий патриархата и НАЭ. Вот почему современные общественные структуры, сформированные наследием колониализма, империализма, промышленной революции и глобализации, сделали общепринятым представление о заботе как об индивидуальной ответственности, а не коллективной радости.

2. Убывание заботы и ее феминизация

Все эти процессы — забвение коллективной радости от проявления заботы и отсутствие государственной помощи — с особой наглядностью выявила смертоносная пандемия Covid-19. Однако, принимая во внимание общее снижение уровня заботы и ее все большее распространение как индивидуальной и одиночной практики, нельзя не признать — значимость заботы снижалась задолго до событий этого года. Патриархальные общества, особенно начиная с XVII века, сделали все, чтобы все формы труда, связанные с заботой, отождествлялись в большей степени с женщинами, с их, как принято считать, врожденным инстинктом заботиться о своих семьях и сообществах. И, несмотря на феминистскую революцию 1970-х, представление это доминирует в обществе и сегодня, оно постоянно возрождается наследниками Филлис Шлэфли и сторонниками «движения чаепития».

В этом контексте понятно, что забота воспринимается как гендерная обязанность, «естественное» поведение. Начиная со второй волны феминизма и до сегодняшнего дня, многие теоретики феминизма — от Суламифь Файерстоун и Сильвии Федеричи до Кристин Дельфи — особо подчеркивают взаимосвязь заботы в домашнем хо-

зяйстве с производительностью на рынке, выступая с такими инициативами, как «Заработная плата за домашнюю работу». Сорок лет спустя, из-за глобальной пандемии в условиях турбулентности капитализма, стало еще более очевидным, что домашний труд, как оплачиваемый, так и неоплачиваемый, остается феминизированным. А когда он оплачивается, то, как правило, речь идет о низкой зарплате и плохих условиях труда⁶. И, как считали и Сильвия Федеричи, и Энкарнасьон Гутьеррес Родригес, класс, выполняющий эту работу и состоящий большей частью из женщин, является воплощением прекарности⁷. Но даже если эту работу выполняют не женщины, она все равно остается феминизированной; пример тому — тысячи женщин и не только женщин, занятых из-за пандемии в новых видах труда по уходу и заботе — курьеров, помощников похоронных бюро, гробовщиков, сборщиков мусора, секс-работников, преподавателей и медсестер.

Что же касается неоплачиваемого труда по уходу, то под влиянием феминистской борьбы (главным образом, в так называемых странах первого мира) неолиберальная государственная политика готова признать необходимость ее денежного вознаграждения через льготы для неработающих родителей и опекунов, только вот в последние десятилетия льготы эти стали сокращаться или вовсе отменяться.

Важным вкладом в понимание этого процесса стало исследование Сабрины Шмидт, Герда Мутца и Биргит Эрбе «Экономика ухода: вклад феминизма и дебаты в экономической теории»⁸. В нем они рассматривают, как понимается и оказывается услуга заботы различными формами власти — государством, рынком, гражданским обществом и в домашних хозяйствах — и каким образом эти структуры укрепляют социальную несправедливость. В своем исследовании особое внимание авторы уделяют современным феминистским инициативам по коллективному уходу и его роли в формировании новых форм экономики. К примеру, теолог Ина Преториус, одной из основных тем исследований которой является феминистская этика, предложила противо-

действовать угасанию социального государства включением в государственную политику коллективной заботы. В 2016 году Преториус участвовала в трехдневном мастер-классе, организованном покойным ныне Дэвидом Гребером и Фондом Генриха Бёлля, где говорила о том, что заботу не следует понимать с точки зрения экономической ценности. Подобное представление, — утверждала она, — было создано «белыми европейцами-мужчинами XIX века».

В ходе последних десятилетий дискуссия о неоплачиваемом и оплачиваемом труде по уходу и то, как этот труд валоризируется, все более актуализировалась. По мере того, как женщины из стран «первого мира» становились оплачиваемой рабочей силой, их прежний неоплачиваемый труд переходил преимущественно к женщинам-мигранткам из стран так называемого «второго» и «третьего мира». И это был труд с низкой оплатой и нестабильными условиями из-за почасового договора найма и неустойчивого (подвижного) рабочего контракта. Миграция и феминизация труда неразрывно связаны между собой. Как и бремя труда по заботе, его низкая денежная стоимость в прямой связи с неравенством. Необходи-

мость полной реорганизации работы по уходу побудила феминисток объединяться в движения, направленных на создание общества, основанного на заботе (*care-ful society*). Они критикуют неолиберальную политику и турбокапитализм, продвигая идеи, наработанные феминизмом: перераспределение власти, социальную справедливость и экологическое сознание.

Одна из таких групп — основанная в 2002 году и базирующаяся в Мадриде «Precarias a La Deriva». Ее участниц (*derives*) объединила общая цель — создать картографию феминизированных нестабильных условий труда и образа жизни через обмен опытом и идеями борьбы и сопротивления⁹. В их тексте 2009 года предметом обсуждения стала «физиогномика кризиса заботы», которая может быть описана через четыре основные характеристики:

1 «Переход от социального государства к «рисковому менеджменту».

2 «Овнешнение дома: многое из того, что ранее делалось дома, теперь осуществляется на рынке».

3 «Отсутствие времени, ресурсов, признания и желания взять на себя неоплачиваемую работу».



«Forensic Architecture» «Бомбардировка Рафаха в Газе», фильм-реконструкция, 2020.



Академия «The Rojava Film Commune», 2017.

4 «Кризис (и разрушение) соседской солидарности и чувства сообщества у рабочего класса» и «приватизация публичного пространства», что препятствует выстраиванию «связей ... и отношений солидарности и заботы»¹⁰.

Этот последний пункт вышел на первый план как раз в период вызванного пандемией «чрезвычайного положения». И тут предложенная *derivas* программа действия может многому нас научить: «Необходима забота, которая, отказываясь от охранительной логики, берет ответственность за тела и вместо изолирования стремится к обустройству жизни, а также основывается не на страхе, а на сотрудничестве, взаимозависимости, даре и социальной экологии»¹¹.

3. Организуясь вокруг заботы

То, что декларировали *derivas* в 2006 году, сегодня стало еще более очевидным: единственный способ трансформации концепции заботы возможен только через коллек-

тивный, феминистский, междисциплинарный путь. Нам для этого надо будет создать нечто вроде «бюро заботы» (*bureau of care*), основной заботой которого должна стать забота, понятая как коллективная и структурная практика не только для других, но и вместе с другими. Отсюда здесь крайне важен двойственный подход — необходимо не только принять к сведению идеи и теоретические дискуссии последнего десятилетия, но и практически их реализовать — воплотить в жизнь заботу как коллективную практику.

Несомненно, практика эта должна принимать в расчет многие теоретические конструкции, однако крайне важным представляется избежать типичной для неолиберализма стратегии коммерческого присвоения знаний, сложившихся в гражданском обществе, в общинах коренных народов и в активистских сообществах, как и важным является отказ от превращения знания в жесткую, теоретическую модель, подчиняющую себе живой опыт коллективной за-

боты. Напротив, мы должны внимательно взглянуть в практику тех, кто сегодня осуществляет коллективную заботу с тем, чтобы очертить, обрисовать и определить ее как парадигму коллективной заботы. «Рецепты» эффективной коллективной заботы мы можем получить от различных движений и коллективов, рабочих профсоюзов и активистских кругов, которые вопреки попыткам воспрепятствовать их работе накопили здесь бесценный опыт. В моей родной Греции такие инициативы предлагает организация «O Allos Anthropolos», создавшая общественную столовую, «Открытая школа для мигрантов» в Пирее и «Melissa».

«O Allos Anthropolos» («Другой человек») — организация, которая избегает регистрации или признания государственными или надгосударственными структурами с их механизмами финансирования, предпочитая оставаться неофициальной институцией, не принимающей средств от государства или ЕС, а поддерживаемой исключительно частными пожертвованиями и волонтерством. Она была создана в 2012 году сорокалетним безработным, которому однажды довелось наблюдать, как двое мальчишек дерутся на открытом рынке в центре Афин из-за объедков. На следующий день мужчина приготовил дома еду и вернулся на рынок, чтобы раздать ее другим. С тех пор его инициатива стала расти в геометрической прогрессии; на момент написания этой статьи в рядах «O Allos Anthropolos» состоят более двух тысяч добровольцев, самостоятельно готовящих и раздающих нуждающимся более пяти миллионов порций еды.

В свою очередь «Открытая школа для мигрантов» в Пирее работает с 2005 года; ее цель — поддержка проживающих в Греции иммигрантов и беженцев, для которых «школа» проводит образовательные культурные мероприятия. Школа функционирует на принципах самоорганизации и прямой демократии. Все решения принимаются на общих собраниях с участием учителей, родителей и учеников, ее цель — «создание широкого социального фронта для защиты образования как бесплатного общественного блага»¹². Аналогично функционирует и «Melissa» — сетевая структура для живу-

щих в Греции женщин-мигранток и беженок. Основанная в сентябре 2014 года при активном участии выходцев из этой среды, она ориентирована на создание и поддержание связей между женщинами с разным социальным происхождением, которых должен вдохновлять смысл, заключенный в слове *мелисса* («пчела» по-гречески), символически отсылающий к пчелиным ульям и, соответственно, к коллективной практике заботы. Подобные примеры можно найти по всему миру, и они являются верным показателем того, как феминизм фокусируется на коллективной заботе как ответ на патриархальное лицо НАЭ.

4. Политика заботы и художественная институция

Для мира искусства и его политики забота всегда была предметом пристального интереса, глобальная же пандемия сделала этот интерес еще насущнее. Однако способен ли он привести изменения в наше институциональное поведение и в наши рабочие отношения, или же влияние его остается поверхностным? Может ли забота, при вдумчиво заботливом к ней подходе, привести к решению проблем, с которыми сталкиваются люди искусства и его институции? Как объяснить, что институции современного искусства склонны вальяжно обсуждать тему заботы, оставаясь при этом столь беззаботными?

Глобальная пандемия сделала эту институциональную беззаботность еще нагляднее. В первые же месяцы эпидемии наиболее незащищенные трудовым законодательством сотрудники крупных художественных институций — Нового музея, Тейта и других — были уволены или отправлены в бессрочные отпуска, что вызвало резкую ответную реакцию. Неравенство в оплате труда рядовых сотрудников и руководства — еще один признак усиливающегося в западном мире классового расслоения. То, как управляющие советы и директора распределяют институциональные фонды, и то, как они оценивают труд сотрудников, не оставляет сомнений — политика и этика заботы в их поле зрения не попадают¹³.

Более того, отсутствует политика заботы и во взаимоотношениях институций с публикой: в течение десятилетий художественные программы адресуются лишь специализированной и подготовленной аудитории, имеющей вполне определенную классовую принадлежность. В своих публичных высказываниях руководство институций обычно игнорирует современные общественные проблемы и политику идентичности. И только в 2020 году глобальное движение «Black Lives Matter» вынудило их обратиться к этой тематике и продемонстрировать свою «отзывчивость», но делают они это подчас с привычной им беззаботностью, или же, что еще хуже, — продолжают отказываться от ответственности за свою беззаботность, манипулируя, замалчивая и препятствуя гражданскому объединению рядовых коллег.

С 2019 года кампания «За лучший Гуггенхайм» и подобные ей инициативы смогли привлечь внимание общественности к бытующим в ведущих музеях разнице в заработной плате и расовой дискриминации. Поводом стала выставка «Ущерб» Баскиа: нерассказанная история», куратора которой, Чейдрию Лабувье, музей обошел в признании ее заслуженного организаторского и исследовательского вклада. Это вызвало всплеск общественных обвинений в недостаточном внимании музеев или полного ими игнорировании проблем расового неравенства¹⁴. Подобные инициативы, расследуя случаи внутриинституциональной несправедливости и оказывая поддержку жертвам музейного руководства, пытаются оказать коллегам коллективную заботу, в которой им столь позорно отказано самими институциями. В программном заявлении кампания «За лучший Гуггенхайм» определяет свою миссию как «желание возвысить тех, кого так долго подавляли и заставляли молчать», «предоставить возможность восстановительного правосудия тем, кто был обделен в правах, и преобразовать музей из корпорации в сообщество»¹⁵.

К счастью, некоторые художественные институции — в основном малые и средние — уделяют пристальное внимание программе и практике коллективной заботы. Так, с 2014 года Художественный институт

Каско в Нидерландах и художница Аннет Краусс разрабатывают программу обучения «Site for Unlearning» («Программа по отвыканию»). Это коллективный исследовательский проект, изучающий властные иерархии художественных институций и то, «как редко мы подвергаем сомнению социальные нормы и формы структур, которые бездумно принимаем и тем самым их поддерживаем. Краусс задействует “отвыкание” как коллективный метод коллективного острашения наших привычек с тем, чтобы наши поведение и мышление обрели себя в практике общего дела»¹⁶. В том же ключе коллективную заботу в художественных институциях исследует куратор Люси Лопес. Став одной из соучредителей лондонской институции «Jupiter Woods», построенной на модели «медленного производства», она инициировала кураторские проекты, исследующие «типы обмена и экономических отношений, которые отстаиваются и становятся приоритетными благодаря работе небольших низовых художественных институций»¹⁷.

В свою очередь, художница Петра Бауэр — давний сторонник коллективного подхода в кинопроизводстве — пытается следовать в своей работе традиции феминистского кинематографа, который не только создавал фильмы о реальных людях, но и делал это вместе с ними. Фильм Бауэр «Сестры!» (2011) был снят в сотрудничестве с адвокатским бюро «Southall Black Sisters», защищающим интересы женщин, принадлежащих к этническим меньшинствам, жертв бытового насилия или нуждающихся в получении убежища. Ее же фильм «Работники!» (2016) — также результат сотворчества, на этот раз с «SCOT-PEP» — Шотландской благотворительной организацией секс-работниц. Недавно Бауэр и сама основала коллектив под названием «Feminist Research Group» («Феминистская исследовательская группа»). Вместе с кураторами и теоретиками Наташей Петрешин-Бачелез, Мариусом Дибвадом Брандрудом, Бинной Чой, Кирстен Ллойд, Фрэнсис Стейси и Мариной Вишмидт организация исследует коллективные практики на основе междисциплинарной стратегии феминизма. Петрешин-Бачелез вместе с коллегой-куратором Еленой

Сорокиной также формируют альянсы в рамках своего нового проекта «Practices and Visions of Radical Care» («Практики и перспективы радикальной заботы»).

Этими инициативами поиск новых форм культурной практики не исчерпывается. Так, например, группа «Forensic Architecture» («Судебная архитектура») понимает коллективную заботу как достоверный рассказ, демонстрируя в своих проектах неопровержимые свидетельства фактов медленного и быстрого насилия. В свою очередь коллектив «The Rojava Film Commune» («Рожавское киносообщество») ставит перед собой цель распространения экологически ответственной и междисциплинарно-феминистской парадигмы Рожавской революции за пределами геополитических границ Сирии. В свою очередь дуэт Либии Кастро и Олафура Олафссона уже несколько лет занимается проектом «В поисках магии — новая Конституция Республики Исландия», в рамках которого ими был недавно проведен

масштабный перформанс. В ходе его они вместе с сотнями граждан потребовали внести изменения в конституцию страны. Наконец, «сообщество и солидарная экономика» — это то, на чем основаны многие проекты художественного коллектива «Что делать?». Например, их «Школа вовлеченного искусства» или культурное пространство «Дом культуры Розы» имеют целью «создать сообщество товарищей, занимающихся культурной деятельностью и самообразованием»¹⁸.

Но, пожалуй, самой мощной инициативой коллективной заботы, с которой я столкнулась за последнее время, стал проект «Pirate Care Project» («Проект пиратской заботы»). Основанный Валерией Грациано, Марселем Марсом и Томиславом Медаком, он представляет собой транснациональную исследовательскую сеть активистов, ученых и деятелей культуры, выступающих против криминализации солидарности¹⁹. С конца 2019 года они документируют по всему



Экспозиция выставки Лизы Рандон в галерее «Jupiter Woods», 2016.

миру многочисленные инициативы, направленные на противодействие неолиберальной политике по демонтажу коллективной заботы. Они также проводят встречи и организуют групповое чтение, а в 2021 году планируют провести выставку, где существующая проблематика оказания помощи будет представлена как «глобальный кризис»²⁰. Общий круг их исследований — впечатляющая библиотека по политике и этике заботы — доступен на их веб-сайте.

Представленные здесь примеры свидетельствуют о том, что для работников искусства коллективная забота становится все более важной парадигмой в их усилиях по трансформации условий труда и повседневной жизни. По мере того, как мы приступаем к этой работе, важно, чтобы мы относились к активистам и работникам других профессиональных сфер как к равным партнерам, и более того, как к первопроходцам в деле преобразования художественных институций. Мы должны двигаться от институциональной критики к трансформации институций. В течение многих лет институциональная критика выявляла проблемы, но сами институциональные изменения оставались незначительными. С 1970-х на поверхность постоянно всплывают все те же проблемы: неравенство в оплате труда, неравенство классовое и расовое, гетеронормативность и т. д.

К этим уже существующим проявлениям неравенства НАЭ присовокупил новые формы насилия, создав токсичную среду, концептуально опустошающую идею заботы. Мы же должны структурировать институцию иначе, в соответствии с идеей коллективной заботы. Представьте себе, например, музей, где зарплаты всех сотрудников рассчитываются с той же валоризацией, которая используется для расчета зарплаты директора. Каким образом можно обеспечить равную заботу всем сотрудникам институции? Забота не должна быть милостью, которую некие избранные оказывают некоторым другим, но ее условием должно быть равенство для всех. Возможно, это звучит романтично и утопично (вину за компрометацию романтики и утопии я возлагаю на капиталистический патриар-

хат), но речь здесь просто о необходимости перестройки властных структур и их круга обязанностей. Мы можем и должны перенимать опыт структур НКО, лагерей для беженцев и инициативных групп, которые осуществляют заботу без участия государственных систем. Эти организационные структуры, часто основанные на принципе коллективной ответственности, доказывают, что работа в группе может быть более эффективной для всех, а не только для тех, кто в этом остро нуждается.

Если раньше институциональная критика была озабочена разоблачением неравенства и несправедливостей, то теперь настало время менять институции, требуя более справедливого распределения заботы, используя опыт борьбы интерсекционального феминизма, коренных народов, гомосексуалов и черных. Мы должны использовать весь разнообразный набор возможностей, накопленных коллективной заботой: опыт целительства, младшего медперсонала, родителей, социальных работников, педагогов, работников культуры. Использование опыта уже существующих коллективов крайне полезно и для институций современного искусства, чтобы изменить их нынешнюю структуру, почему-то застрявшую в 1990-х. Началом же нашей работы может быть просто пересмотр того, как мы понимаем культурную практику. Надо больше экспериментировать с горизонтальными структурами и обменом знания, отказаться от использования маркетинговых стратегий и научиться коллективной формулировке программных целей, реальному взаимодействию с аудиторией, переоценке компенсаций и ценности всех работников, ротации задач и роли лидерства, поиску материала и работников на местном уровне, уменьшению потребляемого количества ископаемого топлива. И еще — поменьше бумажной волокиты! Все ведь было уже начертано много веков назад. Наша же задача — реализация. Так самым мы демонтируем старые институции, превратив их в ульи заботы.

Перевод с английского КАРИ МИСКАРЯН

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Fokianaki iL. Narcissistic Authoritarian Statism, Part 1: The Eso and Exo Axis of Contemporary Forms of Power // Journal #103, October 2019. Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/103/292692/narcissistic-authoritarian-statism-part-1-the-eso-and-exo-axis-of-contemporary-forms-of-power/>; Fokianaki iL. Narcissistic Authoritarian Statism, Part 2: Slow/Fast Violence // e-flux journal, no. 107, March 2020. Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/107/322561/narcissistic-authoritarian-statism-part-2-slow-fast-violence/>.

² См.: Grant M. (trans. and ed.) The Myths of Hyginus, University of Kansas Press, 1960.

³ Доступно по <https://gynepunk.tumblr.com>.

⁴ См.: Begay J. Decolonizing Community Care in Response to Covid-19. Доступно по <https://ndncollective.org/indigenizing-and-decolonizing-community-care-in-response-to-covid-19/>.

⁵ См.: Hernández O. J. Confronting the Narrative: Gladys Tzul on Indigenous Governance and State Authority in Guatemala // Upside Down World, February 10, 2014.

⁶ Rodríguez E. G. The Precarity of Feminisation: On Domestic Work, Heteronormativity and the Coloniality of Labour // International Journal of Politics, Culture and Society 27, no. 2 (June 2014), pp. 191–202.

⁷ Federici S. Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction and Feminist Struggle (PM Press, 2012), а также ее лекция Precarious Labour // In the Middle of a Whirlwind A Feminist Viewpoint. (доступно по <https://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com>); Rodríguez E. G. Domestic Work-Affective Labor: On Feminization and the Coloniality of Labor // Women's Studies International Forum, no. 46, 2014. pp. 45–53.

⁸ Schmitt S., Mutz G., Erbe B. Care Economies: Feminist Contributions and Debates in Economic Theory // österreichische Zeitschrift für Soziologie, no. 43, 2018, pp. 7–18.

⁹ Tirler J. Precarias a la Deriva // Krisis, no. 2, 2018.

¹⁰ См.: Precarias a la Deriva. A Very Careful Strike: Four Hypotheses // The Commoner, no. 11; Spring 2006. P. 37–38.

¹¹ Там же. P.40.

¹² Доступно по http://solidarityschools.gr/?page_id=12293&lang=en.

¹³ Pogrebin R. Museum Boss Salaries: Reduced but Still an Issue Amid Wider Cutbacks // New York Times, August 18, 2020.

¹⁴ В июне 2020 года кураторы музея Гуггенхайма подписали коллективное письмо протеста, которое вскоре (в октябре) привело к отставке главного куратора музея Нэнси Спектор. См.: сайт движения «За лучший Гуггенхайм». Доступно по <https://abetterguggenheim.com>.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Доступно по <https://casco.art/en/studylines/site-for-unlearning>.

¹⁷ См.: Lopez L. Collective Practices: Instituting with Care // лекция, прочитанная в Художественном музее, Лодзь, Польша.

¹⁸ Vilensky D. Rosa House of Culture — Short and Updated Description 2019 // chtodelat.org, November 2019.

¹⁹ См. сайт группы. Доступно по <https://pirate.care>.

²⁰ Доступно по <https://syllabus.pirate.care/topic/coronanotes/>.

Илиана Фокианаки

Родилась в 1980 году в Салониках.

Критик и куратор современного искусства.

Основатель и директор художественной институции «State of Concept» (Афины), в рамках которой проводила активную выставочную и публичную программу.

Является также учредителем и руководителем исследовательской программы «Бюро заботы».

Живет в Афинах и Роттердаме.



Материал иллюстрирован:
Мирле Ладерман Юкелес «Мытье / Лестница / Уборка: Снаружи», 1973.
Уодсворт Атенеум в Хартфорде (Коннектикут).
Из серии «Перформансы искусства уборки», 1973–1974.

Мирле Ладерман Юкелес

Манифест

За искусства обслуживания 1969!

Предложение для выставки

«Забота»

I. Идеи

А. Инстинкт смерти и инстинкт жизни

Инстинкт смерти: разделение; индивидуальность; Авангард *par excellence*; следовать собственным путем к смерти — заниматься своим делом; динамичное изменение.

Инстинкт жизни: единение; вечное возвращение; сохранение и ОБСЛУЖИВАНИЕ рода; системы выживания и функционирования; равновесие.

В. Две основополагающие системы: Развитие и Обслуживание. Камень преткновения любой революции: а кто после революции в понедельник утром будет убирать мусор?

Развитие: чистое индивидуальное творчество; новое; изменение; прогресс; достижение; воодушевление; бегство или исчезновение.

Обслуживание: сотрите пыль с чистого индивидуального творчества; оберегайте новое; поддерживайте изменение; защищайте прогресс; отстаивайте и расширяйте достижения; возобновляйте воодушевление; убегайте вновь; покажите свою работу — покажите ее снова; держите музей-современного-искусства в тонусе; не дайте домашнему очагу потухнуть.

Системы развития — это системы частичной обратной связи с большим пространством для изменений.

Системы обслуживания — это системы постоянной обратной связи с небольшим пространством для преобразований.



С. Обслуживание — это бремя; оно занимает все чертовое время (буквально).

Скука пугает и раздражает.

Обслуживающий персонал имеет низкий статус = минимальная заработная плата, статус домохозяйки = отсутствие оплаты.

Приведи в порядок рабочий стол, вымой посуду, помой пол.

Постирай одежду, вымой ноги, поменяй подгузник младенцу, закончи отчет, исправь опечатки, почини забор, осчастливь клиентов, выброси зловонный мусор, остерегайся совать свой нос в чужие дела, что же мне надеть, у меня нет носков, оплати счета, не мусори, не выделяйся, помой голову, смени простыни, сходи в магазин, у меня закончились духи, повтори еще раз — он не понимает, залатай пробоину — подтекает, иди на работу, это искусство пыльное, убери со

стола, позвони ему снова, спусти воду в туалете, поддерживай форму.

D. Искусство:

Все, что я называю искусством, — есть искусство. Все, что я делаю, — есть искусство.

«У нас нет искусства, мы стараемся все делать хорошо». (Балийская поговорка).

Авангардное искусство, которое претендует на абсолютное развитие, заражено штаммами идей обслуживания, работ по обслуживанию и материалов обслуживания.

Концептуальное и особенно процессуальное искусство претендуют на абсолютное развитие и преобразование, однако фактически используют технологии обслуживания.

E. Выставка искусства обслуживания «Забота» сосредоточится на чистом обслуживании, представит его как современное искус-



ство и, разводя противоположности, внесет ясность в вопрос.

II Выставка обслуживания «Забота»

Три части: Личное, Общее и Обслуживание Земли.

А. Часть первая: Личное

Я — художница. Я — женщина. Я — жена. Я — мать. (Порядок произвольный).

Я чертовски много стираю, убираю, готовлю, обновляю, поддерживаю, оберегаю и т.д. Кроме того, в свободное от всего этого время я «делаю» искусство.

Теперь же я просто буду делать эти повседневные дела, буду доводить их до сознания и выставлять как Искусство. Я буду жить в музее и на время выставки существовать в привычных домашних заботах с мужем и ребенком. Годится? Или, если вдруг вы не хотите меня видеть ночью, я могла бы приходить каждый день и выполнять повседневную работу как публичную художественную деятельность: я буду подметать и натирать мастикой полы, протирать пыль, мыть стены (т.е. «напольная живопись, работы из пыли, скульптуры из мыла, настенные росписи»), готовить, приглашать людей перекусить, собирать и размещать весь функциональный мусор.

Выставочное пространство может казаться «свободным» от произведений искусства, но будет обслуживаться на виду у всех.

МОЯ РАБОТА БУДЕТ РАБОТОЙ

В. Часть вторая: Общее

Каждый делает чертовски много нудной обслуживающей работы. Общая часть выставки будет состоять из интервью двух видов.

1. Заранее подготовленные индивидуальные интервью, напечатанные и представленные публике.

Интервьюируемые принадлежат, скажем, к 50 различным категориям и родам занятий, охватывающих широкий диапазон обслуживающего персонала, от горничной, уборщица, почтальона, профсоюзного деятеля, рабочего-строителя, библиотекаря, бакалейщика до медсестры, врача, учителя, директора музея, бейсболиста, коммивояжера, ребенка, преступника, президента банка, мэра, кинозвезды, художника и т.д.

Освещаемые вопросы:

— как вы думаете, что собой представляет обслуживание;

— как вы относитесь к тому, чтобы тратить некую часть своей жизни на обслуживание;

— какая связь между обслуживанием и свободой;

— какая связь между обслуживанием и жизненными устремлениями?

2. Комната для интервью — для посетителей выставки.

Помещение со столами и стульями, в котором профессиональные (?) интервьюеры будут предлагать посетителям выставки те же самые вопросы, которые задавали авторам прежде напечатанных интервью. Ответы должны быть персональными.

Эти интервью записываются на пленку и транслируются по всему выставочному пространству.

С. Часть третья: Обслуживание Земли

Ежедневно в музей будут доставлять контейнеры со следующими видами мусора:

— содержимое одного мусоровоза;

— контейнер с загрязненным воздухом;

— контейнер с загрязненной водой Гудзона;

— контейнер испорченной земли.

На выставке каждый контейнер будет обслужен.

Содержимое очищено от загрязнений, обеззаражено, реабилитировано, переработано и законсервировано различными техническими (и/или псевдотехническими) способами мной либо учеными.

Эти процедуры обслуживания повторяются на протяжении всей выставки.

Перевод с английского КЛАВДИИ ВАШЦИЛЛО

Мирле Ладерман Юкелес

Родилась в 1939 году в Денвере, Колорадо. Художник и активист.

Одна из основательниц и ведущих представителей американского феминистического искусства.

Живет в Нью-Йорке.



Материал иллюстрирован: Марта Рослер «Семиотика кухни», 1975.

Сильвия Федеричи

Зарплата против домашней работы

Они говорят, что это любовь.
Мы говорим —
это неоплачиваемая работа.
Они называют это фригидностью.
Мы называем это абсентизмом.
Каждый выкидыш —
это несчастный случай на работе.
Гомосексуальность
и гетеросексуальность —
это условия работы,
но гомосексуализм — рабочий контроль
над производством, а не конец работы.
Больше улыбок? Больше денег.
Ничто так не разрушает
целительную силу улыбки.
Самоубийства, десексуализация —
профессиональные заболевания
домохозяйек.

Очень часто трудности и сомнения, которые испытывают женщины при обсуждении платы за домашнюю работу, связаны с тем, что она сводится к плате за работу, к горстке денег, а не рассматривается как политическая перспектива. Между тем разница здесь огромная. Рассматривать плату за работу по дому как факт, а не перспективу — означает отделение конечного результата нашей борьбы от самой борьбы, игнорирование ее (платы) значения в демистификации и упразднении той роли, которая отведена женщине в капиталистическом обществе.

Рассматривая плату за домашний труд столь редуکتивно, мы неизбежно задаемся вопросом — а насколько эти деньги изменят нашу жизнь? Мы даже можем согласиться, что у многих женщин, лишенных альтернати-

вы домашней работе и браку, они действительно имеют большое значение. Но для тех из нас, у кого есть и другие возможности — профессиональная работа, просвещенный супруг, жизнь в коллективе, нетрадиционные отношения или же комбинация всего этого — большого значения это иметь не будет. Для нас существуют и другие пути достижения экономической независимости, а получить ее, идентифицируя себя с ролью домохозяйки, — это, наверное, последнее, чего мы хотим, поскольку такая жизнь — и здесь мы все с этим согласимся — хуже смерти. Проблема же заключается в том, что добавляя в своем воображении немного денег к нашей дерьмовой жизни и затем спрашивая себя «ну и что?!», мы исходим из ложного предположения, что когда-нибудь сможем эти деньги получить, избежав борьбы и ничего кардинально не меняя в наших семейных и социальных отношениях.

Но если мы, женщины, выберем плату за домашнюю работу как политическую перспективу, то увидим, что эта борьба произведет революцию в наших жизнях и в нашем общественном влиянии. Очевидно и то, что если нам кажется, что нам «не нужны» эти деньги, то происходит это потому, что мы согласились с теми специфическими формами проституции телом и образом мысли, с помощью которых получаем деньги, чтобы скрыть эту потребность. Как я попытаюсь дальше доказать, заработная плата за работу по дому — не только революционная перспектива, но это *единственная революционная перспектива с точки зрения феминизма и, в конечном счете, — революция всего рабочего класса.*

«Труд любви»

Важно понимать, что когда мы говорим о домашней работе, мы не говорим о ней, как о других работах, а подразумеваем самые распространенные манипуляции, самое изощренное и завуалированное насилие, которое капитализм когда-либо использовал против какой-либо группы рабочего класса. Да, спору нет, при капитализме каждый рабочий подвергается манипуляции и эксплуатации всеми, а его/ее отношения с капиталом мистифицируются. Хотя заработная плата и дает ощущение справедливой сделки — ты работаешь, тебе за это платят, следовательно, ты и твой начальник равны, но на самом деле зарплата — не столько оплата за твою работу, сколько способ скрыть неоплачиваемую работу, которая идет в прибыль. Но, по крайней мере, зарплата — это признание того, что вы работаете и, следовательно, можете торговаться и бороться за условия договора и сумму зарплаты, условия и объем работы. Получать зарплату — значит быть частью социального контракта, и здесь нет вопросов: ты работаешь не потому, что тебе это нравится, или не потому, что она (работа) пришла к тебе естественным путем, а по той причине, что это единственное условие, при котором тебе дана возможность жить. Но как бы тебя ни использовали, *ты не есть эта работа*. Сегодня ты почтальон, завтра — таксист. Имеет значение только, какой объем работы ты обязан выполнять и сколько тебе за нее платят.

В случае с домашней работой дело обстоит совершенно иначе. Разница в том, что женщинам не только навязали работу по дому, но она превратилась в атрибут нашего женского тела и нашей личности, внутреннюю потребность, стремление к ней, якобы исходящее из глубины нашего женского существа. Работа по дому была обречена на то, чтобы стать естественным атрибутом, а не признанным общественным договором, потому что с самого начала в системе капитала эта работа для женщин была задумана как неоплачиваемая. Капитал должен был убедить нас в том, что это естественное, неизбежное и даже приносящее удовлетворение действие, чтобы заставить нас согла-

ситься с нашей неоплачиваемой работой. В свою очередь, условие, что домашний труд не должен оплачиваться, остается самым мощным оружием для укрепления убеждения, что *работа по дому не является работой*, тем самым предотвращая борьбу женщин против нее, допуская разве что ссоры в частном пространстве кухни-спальни, которые в обществе принято вышучивать, унижения тем самым главного действующего лица борьбы. Нас считают ворчливыми стервами, а не рабочими, борющимися за свои права.

Насколько «естественно» быть домохозяйкой, демонстрирует тот факт, что для этого требуется как минимум двадцать лет социализации — ежедневного неоплачиваемого тренинга, проводимого матерью, — чтобы подготовить женщину (дочь) к этой роли, убедить ее в том, что дети и муж — это лучшее, чего она может ожидать в этой жизни. И тем не менее получается это с трудом. Не важно, насколько хорошо мы обучены, мало женщин, которые не почувствовали бы себя обманутыми, когда после свадьбы оказались перед грязной раковиной. Многие из нас еще живут в иллюзии, что выходят замуж по любви. Многие из нас признают, что вышли замуж из-за денег и гарантированной защищенности. Но пришло время признать, что любовь или деньги здесь мало что значат, значит лишь то, что нас ждет непосильная работа. Вот почему старые женщины любят повторять: «Наслаждайтесь свободой, пока это возможно, покупайте все, что хотите, здесь и сейчас...». Но, к большому сожалению, почти невозможно наслаждаться свободой, если с самых ранних дней вашей жизни вас учат быть послушными, подчиняться, зависеть от кого-то и, что самое важное, — уметь жертвовать собой и даже получать от этого удовольствие. А если вам это не по душе, то это только ваша проблема, ваш проигрыш, ваша вина, ваша ненормальность.

Признаем, что капитал весьма преуспел в маскировке нашей работы. Он создал настоящий шедевр за счет женщин. Отказавшись оплачивать домашнюю работу и превратив ее в акт любви, капитал одним выстрелом убил двух зайцев. Прежде всего, он

получил чертовски много неоплачиваемой работы и уверенности в том, что женщины, не готовые бороться с этим, будут даже искать такую работу как лучшее, что может с ними случиться в жизни (волшебные слова — «да, дорогая, ты настоящая женщина»). В то же время это дисциплинировало и работника-мужчину, поставив его женщину в зависимость от его работы и его заработка, поймало его в ловушку этой дисциплины, предоставив ему домашнюю обслугу после тяжелой работы на заводе или в офисе. По факту, наша роль как женщин состоит в том, чтобы быть бескорыстными, но счастливыми, а самое главное — любящими, служанками «рабочего класса», то есть тех слоев пролетариата, которым капитал в противном случае должен был бы предоставить больше социальной власти. Точно так же, как Бог создал Еву, чтобы доставить удовольствие Адаму, так и капитал создал домохозяйку, чтобы она физически, эмоционально и сексуально обслуживала работника-мужчину: растила его детей, штопала ему носки, латала его эго, когда оно подавляется работой и социальными отношениями (на самом деле — отношения одиночества), которые капитал для него зарезервировал. Именно это своеобразное сочетание физических, эмоциональных и сексуальных услуг, которые навязываются женщине капиталом, формирует тот специфический тип прислуги — так называемой домохозяйки, — работа которой столь же обременительна, сколь и незаметна. Неслучайно большинство мужчин задумываются о браке, как только получают свою первую работу. И не только по причине того, что теперь они могут себе это позволить, но и потому, что иметь дома кого-то, кто заботится о вас, — это единственный выход, чтобы не сойти с ума после дня, проведенного на конвейере или за рабочим столом в офисе. Каждая женщина знает: это именно то, что она должна делать, чтобы быть настоящей женщиной и чтобы ее брак был «успешным». И чем беднее семья, тем больше женщина поработана, и не только из-за материального положения. Капитал на самом деле ведет двойную политику: одну, рассчитанную на средний класс, другую — на пролетарскую

семью. Неслучайно, что самые агрессивные формы мачизма встречаются в рабочих семьях: чем больше ударов мужчина получает на работе, тем больше у него потребность проучить готовую к покорности жену, тем больше ему позволено восстанавливать свое эго за ее счет. Вы бьете свою жену и вымещаете на ней свой гнев, когда вы разочарованы или утомлены своей работой, или когда терпите поражение в борьбе (работать на фабрике — уже поражение). Чем больше мужчина служит кому-то и чем больше им руководят, тем больше у него потребность руководить самому. Дом мужчины — это его крепость, и жена должна научиться молча выжидать, пока он в дурном настроении, поддерживать его, когда он сломлен и зол на весь мир, отвернуться от него в постели, когда он говорит, что «сегодня вечером слишком устал», или когда слишком быстро занимается любовью, что, как выразилась одна женщина, он мог бы с таким же успехом проделать с банкой майонеза. (Правда, женщины всегда находили способы дать отпор или отомстить, но только в отдельных и частных случаях и немногие. И проблема теперь в том, как эту борьбу из кухни и спальни перенести на улицу.)

Этот подлог, который подается под видом любви и брака, затрагивает нас всех, даже если мы не в браке, потому что, когда работа по дому стала полностью натурализованной и сексуализированной, когда она стала женским атрибутом, всех нас как женщин оценивают по этой шкале. А если какие-то определенные вещи делать естественно, то и ожидается, что их будут делать все женщины и даже получать удовольствие. В том числе и те, кто благодаря своему социальному положению мог бы частично или полностью избежать этой работы (если их мужья могут позволить себе взять горничную и психотерапевта, или другие формы релаксации и развлечения). Мы можем не служить отдельному мужчине, но мы все служанки по отношению ко всему мужскому миру. Вот почему называться женщиной — унижение. («Улыбнись, дорогая, что с тобой?» — это то, что каждый мужчина считает вправе спросить тебя, будь он твоим мужем, твоим начальником или мужчиной, который проверяет у тебя билет).



Революционная перспектива

Революционные последствия требования заработной платы за работу по дому становятся очевидными при первом приближении к анализу. Это требование, на котором заканчивается наша «природа» и начинается наша борьба, потому что даже просто хотеть получить зарплату за домашнюю работу означает не принимать эту работу как выражение нашей природы и, следовательно, отказаться от той женской роли, которую придумал для нас капитал.

Требование зарплаты за работу по дому само по себе негативно скажется на том, что от нас (женщин) привыкло ожидать общество, поскольку эти ожидания — основа нашей социализации — все еще работают на наше неоплачиваемое положение в быту. В этом смысле абсурдно сравнивать борьбу женщин за заработную плату с борьбой мужчин-рабочих на производстве за увеличение зарплаты. Когда мы боремся за заработную плату — мы непосредственно и недвусмысленно боремся против своей социальной роли. Точно так же есть качественная разница между борьбой наемного рабочего и борьбой раба за зарплату против своего рабства. Однако здесь надо еще прояснить, что когда мы боремся за заработную плату, это вовсе не борьба за вступление в капиталистические отношения, поскольку мы из них никогда и не выходили. Мы боремся за то, чтобы сломать план действий капитала в отношении женщин, который является важным моментом продуманного разделения труда и социальной власти внутри рабочего класса, благодаря чему капитал и смог сохранить свою власть. Заработная плата за домашний труд, следовательно, — это революционное требование не потому, что оно подрывает капитал, а потому, что атакует его, вынуждая перестраивать социальные отношения на более для нас приемлемые и, соответственно, более приемлемые для сплоченности класса. То есть, на самом деле, из требования зарплаты за работу по дому не проистекает, что если нам начнут платить, то мы будем продолжать этим заниматься. Это означает прямо противоположное. Заявление, что мы хотим денег за нашу работу по дому — только первый

шаг к отказу от нее, потому что требование зарплаты делает нашу работу видимой, что главное и необходимое условие для начала борьбы с ней, как непосредственно с самой работой по дому, так и с более коварным врагом — «женственностью».

В ответ же на обвинения в «экономизме» мы должны напомнить, что *деньги — это капитал, то есть власть над трудовой деятельностью*. Следовательно, повторно присваивать деньги, которые являются плодом нашего труда — и труда наших матерей и бабушек — одновременно означает подрыв власти капитала, навязывающего нам принудительный труд. И у нас не должно быть сомнений в важности роли заработной платы в демистификации нашей феминности, чтобы стала видимой наша работа, наша феминность как работа, поскольку именно отсутствие зарплаты стало решающим фактором в оформлении этой роли и сокрытии нашего труда. Требовать плату за работу по дому — значит сделать очевидным тот факт, что наши мысли, тела и эмоции были деформированы для определенной функции, а затем брошены нам обратно в качестве эталона, которому мы все должны соответствовать, если хотим, чтобы в этом обществе нас принимали как женщин.

Заявить, что мы требуем оплаты домашней работы — значит сделать наглядным тот факт, что работа по дому — это уже есть работа на капитал, что капитал зарабатывал и продолжает зарабатывать деньги на нашей готовке еды, улыбках и сексе. Одновременно это демонстрация того, что мы годами готовили, улыбались, занимались сексом не потому, что нам это было проще, чем кому-то еще, а потому, что нам не оставили другого выбора. Наши лица деформировались из-за необходимости постоянно улыбаться, наши чувства иссыкали от такой любви, наша гиперсексуализация сделала нас полностью десексуализированными.

Зарплата за домашнюю работу — это только начало, но его послыл понятен: *они должны платить нам, потому что отныне мы, женщины, больше ничего им не гарантируем*. Мы хотим, чтобы работу называли работой, и тогда, со временем, мы сможем заново открыть для себя, что такое любовь, создать

новую сексуальность, о которой мы даже не подозревали. А с точки зрения работы мы можем требовать не одну, а много зарплат, потому что нас принуждали трудиться на многих работах одновременно. Мы и домработницы, и проститутки, и няни, и психотерапевты — и в этом на самом деле сущность «героической» жены, которую мы чествуем на «День матери». Мы заявляем: хватит прославлять нашу эксплуатацию, наш мнимый героизм. Отныне мы требуем денег за каждый ее (эксплуатации) момент и, как следствие, права от чего-то отказаться, а в итоге от всего. И в этом плане самое эффективное — это показать, что наши женские достоинства имеют расчетную денежную стоимость. До сегодняшнего дня — в пользу капитала, усиливавшего давление на мере того, как мы терпели поражение; отныне — против капитала *для нас*, в той мере, в какой мы сможем выстроить нашу власть.

Борьба за социальное обеспечение

Провозглашенное выше — это самая радикальная перспектива, которую мы можем обрести, потому что даже если мы потребуем всего — детских садов, равной оплаты, бесплатных прачечных — мы никогда не добьемся каких-либо реальных изменений, пока не пойдем в наступление против укоренившейся в обществе роли женщины. Наша борьба за социальное обеспечение, то есть за лучшие условия труда, принесет лишь разочарование, если мы сначала не докажем, что наша работа — есть работа. Если мы не будем бороться против всего, мы никогда не достигнем побед ни в чем по отдельности. Нас ждет поражение в борьбе за бесплатные прачечные, если сначала мы не будем бороться против того, что должны проявлять свою любовь только ценой бесконечной работы, день за днем калечащей наши тела, нашу сексуальность, наши социальные отношения; если мы с самого начала не искореним шантаж, когда наша потребность дарить и получать любовь работает против нас как обязанность, и из-за чего мы постоянно испытываем обиду на своих мужей, детей и друзей и чувствуем себя еще и виноватыми за это. Получение второй ра-

боты не меняет эту роль, о чем и сегодня свидетельствуют годы и годы женского труда за стенами дома. Вторая работа не только усиливает нашу эксплуатацию, она воспроизводит ту же нашу роль, но в других формах. Куда бы мы ни посмотрели, мы можем констатировать, что работа, которую выполняют женщины, — это продолжение тех же условий работы по дому во всех ее смыслах. То есть мы не просто становимся медсестрами, горничными, учителями, секретарями — ко всем этим функциям мы хорошо подготовились в домашних условиях. Но мы находимся в тех же узах, которые мешают нашей борьбе в домашних условиях: изоляция, факт, что жизни других людей зависят от нас, или невозможность увидеть грань между тем, где наша работа начинается и заканчивается, где заканчивается наша работа и уступает место нашим желаниям. Приносить кофе своему боссу и болтать с ним о его семейных проблемах — это секретарская обязанность или личное одолжение? Является ли то, что мы должны беспокоиться о своей внешности на работе, условием работы или это женское тщеславие? (До недавнего времени бортпроводников в США периодически взвешивали, и им приходилось постоянно сидеть на диете — знакомая всем женщинам форма пытки — из-за страха увольнения). Когда рынку наемного труда требуется присутствие женщины, часто принято говорить, что «женщина может выполнять любую работу, не теряя своей женственности». Что на самом деле подразумевает, что чем бы вы ни занимались, вы все равно остаетесь детородным органом.

Что касается предложений социализации и коллективизации домашнего труда, пары примеров будет достаточно, чтобы провести грань между этими альтернативами и нашей точкой зрения. Одно дело создать детский сад таким, каким мы его хотим, и требовать, чтобы государство оплачивало его. И совсем другое дело — передавать наших детей государству и просить государство их контролировать, воспитывать, учить уважать американский флаг, причем не пять часов, а пятнадцать или двадцать четыре часа. Одно дело организовать обще-

ственное питание так, как мы хотим (сами, в группах и так далее), а затем просить государство платить за это, и совсем другое — просить государство организовать наше питание. В одном случае мы снова устанавливаем контроль над своей жизнью, в другом — расширяем контроль государства над нами.

Борьба против домашней работы

Некоторые женщины спрашивают: а как зарплата за домашний труд изменит отношение к нам наших мужей? Разве наши мужья не будут, как и раньше, ожидать от нас тех же услуг, что и прежде, и даже больше, если нам за это будут платить? Но эти женщины не осознают, что от нас ждут так много именно потому, что нашу работу не оплачивают, полагая, что это «женские дела», которые нам не стоят больших усилий. Мужчины научились принимать наши услуги и получать от них удовольствие, полагая, что работа по дому нам дается легко и что мы получаем от нее удовольствие, поскольку делаем это ради их любви. Они действительно ждут от нас благодарности за то, что женившись на нас или живя с нами, они дали нам возможность реализоваться как женщинам (то есть служить им): «Тебе повезло, что ты нашла такого мужчину, как я». Только когда мужчины будут воспринимать нашу работу как работу, и нашу любовь как работу, и что самое важное, нашу *решимость отказаться и от того, и от другого*, их отношение к нам изменится. Они испугаются и почувствуют себя ущемленными как мужчины только в том случае, когда сотни и тысячи женщин выйдут на улицы, чтобы заявить: бесконечная уборка, постоянная эмоциональная доступность, секс по команде из страха потерять работу — это тяжелый, ненавистный труд, мы растрачиваем нашу жизнь впустую. Но это лучшее, что может случиться для мужчин, потому что таким образом мы разоблачаем капитал, который удерживает нас разделенными (дисциплинируя их через нас и нас через них — друг против друга, против друг друга), что мы их (мужчин) костыли, их рабы, их цепи. Тем самым мы открываем путь к их освобождению. В этом смысле зарплата за

работу по дому более эффективна, чем попытки доказать, что мы можем работать как они, выполнять ту же работу. Мы оставляем эти небезвыгодные усилия «карьерным женщинам», женщинам, которые вырываются из своего порабощения не через единство и борьбу, а через власть в роли босса, через власть и подавление — как правило, других женщин. И мы не должны доказывать, что да, мы можем «сломать ошейник». Многие из нас преодолели этот барьер уже давно, но обнаружили, что комбинезон дает нам не больше силы, чем фартук, и даже меньше, потому что мы теперь должны носить и то, и другое, и у нас остается меньше времени и сил бороться. Мы должны *разоблачать то, что мы уже делаем, что капитал делает с нами, а также доказать нашу способность (силу) бороться с этим.*

К сожалению, многие женщины, большей частью одинокие, опасаются перспективы платы за работу по дому из страха даже на секунду отождествить себя с домохозяйкой. Они знают, что у домохозяек самое бесправное положение в обществе, и поэтому не хотят признавать, что они тоже домохозяйки. Но именно в этом их слабость, которая воспроизводится снова и снова из-за нежелания самоидентификации. Мы желаем и должны заявить, что мы все домохозяйки, мы все проститутки и мы все геи. Пока мы не признаем наше рабство, мы не сможем принять и нашу борьбу с ним, потому что пока мы считаем, что мы чем-то лучше домохозяек, тем самым мы принимаем логику хозяина, которая является логикой разделения, а для нас — логикой рабства. Мы все домохозяйки, потому что независимо от того, где мы находимся, хозяева всегда могут рассчитывать на то, что мы будем еще больше работать, больше бояться требовать и меньше оказывать на них давления из-за денег. Могут надеяться, что наши мысли будут работать в другом направлении — к тому мужчине в нашем настоящем или будущем, который «позаботится о нас».

И мы также обманываем себя, полагая, что можем избежать работы по дому. Сколько из нас таких, кто, несмотря на работу вне дома, сумел избежать этого? И действительно ли мы можем так легко отказаться от

идеи жить с мужчиной? А что если мы потеряем работу? А как насчет старения и потери даже минимума той энергии, которую дают нам сегодня молодость (продуктивность) и привлекательность (женская продуктивность)? А что насчет детей? Будем ли мы испытывать когда-нибудь сожаление, что сделали выбор не заводить их, не имея на самом деле возможности даже задаться этим вопросом? И в состоянии ли мы позволить себе однополюсные отношения? Готовы ли заплатить за изоляцию и маргинализацию? Можем ли мы на самом деле позволить себе отношения с мужчинами?

Вопросы здесь вот в чем: почему это наши единственно возможные альтернативы и какой путь борьбы позволит нам выйти за их границы?

Нью-Йорк, весна 1974

Перевод с английского КАРЫ МИСКАРЯН

Сильвия Федеричи

Родилась в 1942 году в Парме (Италия).

Политический философ, социолог, антрополог.

Один из ведущих теоретиков

и активистов феминизма.

Автор многих трудов, среди которых

наиболее известный

«Калибан и ведьма: Женщины, тело и первоначальное накопление» (2004).

Почетный профессор Университета Хофстра.

Живет в Бруклине, Нью-Йорк.



Символ движения «Власть черных», которое организовали радикальные активисты борьбы за права темнокожих в США в 1960-х гг. Впоследствии поднятый вверх левый кулак стал символом цветных революций.

Анастасия Кальк

Червивая утопия: мечты о разрушенной коллективности

Коллективность — одна из основных надежд современной левой политики и философии. В неолиберальном, капиталистическом мире одиночество, эгоизм и социальная изоляция продолжают доминировать над кооперацией, демократической солидарностью и взаимопомощью — то и дело объясняют революционные философы от Венди Браун до Джудит Батлер, от Жан-Люка Нанси до Сильвии Федеричи¹. Людям остро не хватает взаимной заботы и тесных множественных связей с Другими, — пишут в корона-кризис феминистки, квир-активисты и организаторы черного сопротивления Мариам Каба, Дива Вудли, Лин Сигал, Дин Шпаде². Настало время строить новые коллективности и решительно действовать, — призывает юрист и критический теоретик Бернارد Харкерт в своем свежем монументальном обзоре современной критической философии «Критика и Практисис»³. Диагнозы и схемы лечения современности, прописанные сегодняшними антикапиталистическими мыслителями и активистами, мало чем отличаются друг от друга. Симптомы болезненного одиночества и социального отчуждения, вызванного отсутствием демократических способов управления, а также капиталистической конкуренцией, неравенством, институтами нуклеарной семьи и частной собственности, актуальная левая философия, вместе с ее вдохновителями XIX и XX века Гегелем, Марксом, Коллонтай и Маркузе, предлагает лечить классическим методом: коллективным действием и/или созданием заботливого сообщества. Звучит, как минимум, приятно.

Яркая утопия коллективности и сообщества (противопоставленная капиталистической и либеральной индивидуальности) зани-

мает центральное место в критическом мышлении и практике освободительных социальных движений 1960–2020-х. Эту утопию желают и регулярно пытаются реализовать квир, феминистские, экологические, антирасистские и антиколониальные проекты, причем как художественные, так и политические. Больше-больше коллективности! Под таким лозунгом возникают уличные движения, появляются журналы, образуются коммуны, учреждаются кооперативы, собираются кружки, запускаются онлайн-флешмобы и youtube-каналы. Даже в период глобальной эпидемии. Процесс построения сообществ непрерывно перезапускается, бесконечно множатся хрупкие связи между людьми и не только. А что еще нужно для освобождения планеты и борьбы с системой? Больше различных форм коллективности.

Что же такое эта дефицитная коллективность, в чем именно она заключается: как выглядит, чему противостоит? Любая ли коллективная инициатива или событие непременно оказываются освободительными и революционными? Вот на первый взгляд очевидные теоретические вопросы, но их не поднимают политические мыслители, обрушиваясь с критикой на (западный, либеральный, капиталистический, патриархальный) индивидуализм. Тем временем, эти вопросы меня серьезно мучают. Думаю, что ответы на них могли бы существенно продвинуть современное размышление о социалистической и демократической альтернативе. Вместо очередного идеологического повторения давно ставшей догматической формулы «сообщество, солидарность, коллективность» я предлагаю внимательнее присмотреться к основным образам и практикам «идеальной» левой коллек-

тивности, честно задавшись вопросами: как мы — философы, социальные исследователи, художники, культурные работники и политические активисты — сегодня представляем настоящую, революционную коллективность? Кому и зачем она вообще нужна? Какие есть ограничения и проблемы у наших утопических представлений? И главное: насколько критично текущее радикальное изображение о коллективном?

В анализе господствующих представлений о коллективности я буду руководствоваться теми, которые можно найти в актуальной политической философии и политической культуре США и России. У такого решения две основные причины. Во-первых, я просто лучше ориентируюсь в этих эстетических пространствах, чем в каких-либо других, а, во-вторых, я бы хотела оставить роль исследования ситуаций коллективности в современном искусстве за читателями этого текста. Новые-старые формы левой коллективности с одинаковым успехом можно обнаружить в любой социальной сфере: политике, искусстве, образовании. Сфера современного искусства в этом смысле не является исключительной, и я убеждена, что она не занимает особого, более или менее привилегированного статуса в производстве радикальных идей и обществ 2020-х. Обращаясь к основным утопическим представлениям критических теоретиков и организаторов социальных движений (например, кампаний в поддержку Сестер Хачатурян и Юлии Цветковой, BLM, «Justice for George Floyd and Breonna Taylor», «Black Protests» в Польше и др.), я надеюсь, что эти политико-эстетические дискуссии о настоящем и будущем окажутся до боли знакомыми всем, кто сегодня пытается строить другой социальный мир вне зависимости от области их строительства.

Толпа-Аудитория

Все образы утопической коллективности, популярные в левой теории и практике, можно условно разделить на две большие группы. В первую попадут радикальные мечты о больших, массовых, уличных энергичных собраниях людей, публично заявляющих о своей народной воле. Вспомните, например, очарованность недавними протеста-

ми в Беларуси или масштабными протестами за право на аборт в Польше. С точки зрения политических философов, именно так должна выглядеть настоящая демократия: сотни тысяч людей, действующих сообща. Во вторую группу я бы объединила микро-образы заботливых сообществ, групп взаимопомощи, коммун и кооперативов. Сюда относятся, например, инициативы по раздаче еды и лекарств во время пандемии, группы поддержки политзаключенных. Конечно, это деление очень условно и не может охватить всего разнообразия левых альтернатив, но оно включает два самых распространенных их типа. В зависимости от политической традиции, к которой себя относит тот или иной теоретик или активист, социалистической или анархистской, она может быть более вдохновлена спонтанными, креативными уличными массами или напротив: субверсивным действием мини-группы, подрывающей повседневный порядок и цельность системы. Нередко, конечно, сразу двумя формами революционной коллективности. В этом тексте я опишу некоторые недавние примеры первой и второй мечты о совместности, для того чтобы показать, насколько некритичными могут быть оба современных левых идеала.

Ссылаясь на работы Бахтина о толпе, Сьюзан Бак-Морс⁴ и Джоди Дин⁵ приписывают уличным протестам особую креативность, способность создавать новые общественные отношения и менять системы. В толпе, пишет Бак-Морс, человек чувствует себя элементом общего коллективного тела, воплощением истинной свободы и равенства. В уличном движении и партии, добавляет Дин, индивид ощущает, что преодолевает границы персонального тела, сливаясь с другими в общем революционном целом⁶. Такой романтический образ спонтанной толпы давно преследует политических теоретиков, начиная еще с Французской Революции. Марксистская и постмарксистская философия рассматривает революционные баррикады в качестве высшего проявления позитивной свободы — кульминацию народного, коллективного творчества. В противовес буржуазной парламентской демократии с ее ограниченными институтами участия и представительства, революционная философия в качестве альтернативы выдвигает

прямую демократию улицы или, вернее, публичных народных собраний. Когда люди собираются вместе, утверждают Арендт, Бак-Морс или Негри⁷, они приобретают креативную власть управления своей жизнью и изменения основ устройства общества: абсолютную учредительную власть создавать иные общественные правила.

Креативные и субверсивные свойства уличных протестов, однако, редко заметны в сегодняшних новостях. Куда чаще актуальные марши, демонстрации и даже забастовки повторяют готовые, старые сценарии, идут по известному плану и совсем необязательно провоцируют чувство коллективной идентичности и сообщества. Напротив, согласно наблюдениям исследователей общественных движений, уличные протесты последних десяти лет не приводят к образованию новых протестных форм и сильных групповых идентичностей⁸. Как проезд в метро не ведет автоматически к появлению солидарности и коллективности пассажиров общественно-

го транспорта, так и участие в уличном протесте не означает принадлежности к группе или возникновения заботливого сообщества. Я считаю, что многие недавние массовые движения справедливо сравнивать, скорее, с событиями музыкальных концертов, участие в которых само по себе не открывает возможности для спонтанного народного переосмотра социальной системы. Правило, что, чем больше соберется на митинг людей, тем он будет более трансформативный — также не работает. Миллионы женщин и мужчин на забастовках против запрета абортов и феминистов в Польше, Аргентине и тысячи активисток на улицах в России не образуют демократические советы народного управления и даже не приводят к творческому переизобретению эстетики и лозунгов движений. Бесконечно повторяющиеся протесты и пикеты, как две капли воды, похожи один на другой, один на другой.

Иначе говоря, в идентичных уличных протестах как таковых нет ничего романтически-



Участники протестов после гибели Джорджа Флойда рисуют на проезжей части слоган «Defund the Police», Сан-Франциско, 20 июля 2020 г.



Плакат Федерации независимых профсоюзов России, 2020.

го или особенно радикального. Они далеки от того, чтобы быть примерами бурлящей революционной креативности, поддержки и свободы, которые ищут в политике Бак-Морс, Батлер, Браун или Федеричи. Велосипедные заезды сторонников движений «Black Lives Matter» и «Justice for George Floyd and Breonna Taylor», хоть и отражали желание совместного действия, были еще к тому же и хорошим примером дефицита спонтанной коммуникации внутри протестного публичного пространства. На велосипедные заезды с требованиями «#Defund the Police» приходили отметить, посмотреть, сколько приедет других таких же людей. В этом простом количественном измерении охвата аудитории и заключается одна из центральных функций современной демократической акции. Марши и митинги в США, даже на велосипедах и многомиллионные, стали частью повседневной рутины, неотъемлемым де-радикализированным элементом текущей либеральной политической машины. Структура коллективности феминистских, экологических и антирасистских акций схожа с коллективностью молчаливой аудитории телеграм-канала, слушателей подкаста, подписчиков на youtube или,

например, посетителей кинотеатра. Она по определению не противостоит, не подрывает, а вполне удачно сочетается с доминирующими формами обезличенных соединений в современном капиталистическом обществе.

Тем не менее, несмотря на изменение форм и смысла протестной, уличной политики в конце 2010-х, критическая философия продолжает видеть в первой исключительно ситуации реализации мечты о народном самоуправлении и преодолении неолиберальной изоляции людей друг от друга. Как и десять, двадцать, тридцать, пятьдесят лет назад. Фотографии многотысячной толпы предстают в качестве главных вдохновляющих символов лучшего настоящего и будущего. Сюзан Бак-Морс даже недавно выпустила книгу «Революция сегодня»⁹, в которой вместе с цитатами из Вальтера Беньямина собрала сотню изображений различных мировых протестов последних двадцати лет. Философ и теоретик искусства Бак-Морс описывает эту работу как манифест визуальной власти миллионов граждан, захватывающих публичные пространства. В ее каталоге собраны десятки низовых движений, граффити, изображения феминистских растяжек в Египте, Индии, Мексике, «создающие солидарность через язык, религию, этничность, гендер и другие возможные различия»¹⁰. «Революция сегодня», на мой взгляд, как нельзя более удачно иллюстрирует феномен романтизации любых уличных собраний в социалистической мысли и эстетике. А что если современные массовые демократические митинги, марши и забастовки не так романтичны и коллективны, как кажутся? Что если они сами усиливают или, как минимум, воспроизводят социальное отчуждение и чувство одиночества? Что если их участницы и участники не хотят менять общественные институты, а лишь требуют их более эффективной работы? Что тогда?

Сообщество-Взаимопомощь

Помимо креативной, массовой коллективности улиц, постмарксистская философия прославляет создание низовых самоорганизаций и сообществ на местах. В последнее время в критической теории стала особенно привлекательной метафора «commons», продвигаемая итальянскими (пост)автономистами

Негри, Хардтом и Федеричи¹¹. В своем простом определении слово «commons» отсылает к любому сообществу людей, осознающих свои общие интересы и взаимозависимость. Революционные commons противостоят агрессивному империалистическому капитализму, институтам буржуазной парламентской демократии. Самым частым современным примером commons теоретики называют сапатистские территории Чьяпаса в Мексике или курдские коммуны в Рожаве. Commons Федеричи — это прекрасная мечта о гармоничном сосуществовании заботливых людей на одной территории, которым, благодаря борьбе, удалось вырваться из-под контроля централизованного, капиталистического государства. Мерцающая зона утопической автономии и коллективной свободы.

В мире общностей не действуют законы капитализма и авторитаризма. Здесь нет классовых иерархий и гегемонии частной собственности. Репродуктивный труд равно распределен между всеми членами сообщества вне зависимости от гендера и считается такой же работой, как и любая другая. Коммунальные кухни, обеды и ужины выступают важным

элементом общественного сожительства. Жители регулярно встречаются на общих ассамблеях, чтобы принять решения относительно ремонта, строительства новых домов, распределения налогов, образовательного и медицинского бюджетов и т.п. Стоит отметить, что все перечисленные предложения не являются и никогда не были какой-то недосягаемой философской мечтой, а уже давно и много раз реализованы на практике: достаточно просто взглянуть на историю еврейских киббуцов, курдских кооперативов и коммун Рожаве, эко-сообществ в США, Европе, Канаде и т.п. Сотни тысяч людей по всей планете уже живут в подобных условиях. Более того, в ситуациях военных кризисов, угрозы в семье и экологических катастроф люди непрерывно продолжают находить возможности образовать собственные commons для того, чтобы выжить. Так, например, ЛГБТК активисты собираются в городские коммуны и ищут chosen queer-families, сбегаая из гомофобного дома¹².

Главный вопрос к утопии commons и ее современным описаниям в критической теории заключается в том, насколько эти описания



Минск. Граффити, созданное белорусскими анархистами в знак солидарности с российскими анархистами.

искажают понятие сообщества. Помимо любви, свободы и творчества, которые критические теоретики ожидают от освободительной коллективности, она неизбежно предполагает конфликты, расколы, различия и сопротивление. Коллективность в целом глубоко неприятна. Момент, который часто упускают, когда рассуждают о сообществах: далеко не любое сообщество или commons автоматически расчищает путь к светлому демократическому будущему. Даже наоборот: большинство существующих сообществ (в том числе идеологически левых) имеют тенденцию к авторитарному лидерству, замалчиванию и подавлению конфликтов во имя общей идеи, стиранию индивидуальностей их участников. Сообщества могут контролировать жизнь их жителей до самых мельчайших деталей, устанавливать жесткие барьеры входа и выхода. Без непрерывных конфликтов и сопротивления жизнь в автономном сообществе становится не менее, а часто более, репрессивной и тяжелой, чем жизнь в современных государствах и городах. Многочисленные примеры американских хиппи

и эко-коммун из 1960–2020-х — тому прямое доказательство¹³.

Выходом из опасного царства идей коллективного счастья, победивших в постмарксистской философии, может служить масштабный пересмотр теории коллективности. Что это означает? В первую очередь признание группового конфликта и раскола как основного движущего механизма освободительной политики. Коллективности необходимо разрушаться и ломаться, чтобы противостоять неравенству и создавать новые институты. Кроме радости она приносит боль и разочарование. В ней нет абсолютно ничего святого. Пересмотр идей коллективного предполагает, кроме того, разрыв устойчивого союза между левой политикой и гармоничной коллективностью. В коллективности, то есть группе людей, собравшихся по какой-то причине вместе, как я уже выше утверждала, нет ничего сущностно революционного и освободительного. Она может быть авторитарной, капиталистической, консервативной, нацистской, расистской, сексистской и т.п. Может воспроизводить все формы не-



Советский агитационный плакат.

равенства и угнетения, существующие в обществе, и даже создавать новые. Самоорганизация и кооператив в капиталистической экономике, основанной на расширении прибыли, представляют собой лишь еще одну бизнес-инициативу, чья главная задача — выдержать конкуренцию и платить достойную зарплату сотрудникам.

Все, что я здесь пишу, может показаться чересчур пессимистичным. Однако трудно вообразить какую-то более политически оптимистичную идею, чем идея о разрушенной, испорченной коллективности. С этой исходной предпосылки можно начинать долгий разговор о том, зачем именно социалистам и коммунистам нужна коллективность, и какие преимущества коммунистическая жизнь обещивает по сравнению с современной жизнью работницы, скажем, колл-центра или службы доставки.

Начиная с Фурье, а затем Маркса и Энгельса, социалистическая философия обращается к отношениям внутри семьи, чтобы обрисовать картину возможных идеальных — более плотных, заботливых и теплых, чем при капитализме — отношений между всеми членами общества. Коллонтай пишет о том, что любовь-товарищество, которую можно найти в некоторых нуклеарных союзах, в будущем коммунистическом обществе должна стать моделью отношений между людьми в целом, даже между незнакомцами¹⁴. Люди вместе с природой способны превратиться в одну большую любящую семью заботящихся друг о друге элементов, вне зависимости от присутствия кровнородственных связей.

Идеал сообщества-семьи фигурирует в феминистских текстах Кэрол Гиллиган, Донны Харауэй, Софи Льюис, Анжелы Дэвис и белл хукс¹⁵, и стоит отметить отдельно, что этот идеал особенно силен именно в англо-американской прогрессивной мысли: квир, феминистской, черной и экологической. Лишь недавно исследовательницы¹⁶ начали отмечать проблемы, связанные со слишком позитивными образами заботы и солидарности семейного типа. Примеры американских семей хорошо показывают, как то, что называется «заботой по любви», может на деле оказаться ограничением возможностей гендерной и сексуальной идентификации, финансовым



Плакат движения «Black Lives Matter».

контролем или домашним психологическим и семейным насилием. У идеи (семейной, бесплатной, регулярной, женской) заботы вообще довольно неоднозначная история, и исключительно позитивное обращение к этому понятию (вроде актуального сегодня требования «миру нужно больше взаимной заботы») игнорирует тот факт, что многие женщины хотели бы заботиться о людях вокруг, родственниках, коллегах, прохожих гораздо меньше, а не больше, чем от них того ожидает текущая патриархальная система. Далеко не каждая мечтает о дополнительном грузе эмоционального и материального ухода за всеми планетарными сущностями.

Не используя понятие заботы, транс-активист и теоретик Дин Шпаде развивает другую, но очень похожую утопию взаимной помощи¹⁷. Проекты взаимопомощи, которые он описывает в качестве тренировочных моделей для идеального общества, помогают людям выжить в кризисные моменты: таких, как чрезвычайные катастрофы или глобальные пандемии. Раздача еды, лекарств, одежды для Шпаде представляет важный механизм создания крепких солидарностей. Будучи лабораториями коллективности, группы взаимопомощи, замечает Шпаде, тем не менее, не лишены противоречий. Их участники нередко страдают от комплекса спасителя и относятся к субъектам помощи патерналистски. Сами проекты имеют тенденцию превращаться в неолиберальные ячейки социального предпринимательства, избегающие критики государства, политиков и системы классового неравенства. Взаимная по-

мощь, как и забота, бывает иерархической, и, главное, частное распределение еды прекрасно согласуется с неолиберальной практикой перекладывания груза социальной поддержки со всего общества на плечи отдельных неравнодушных индивидов и их доброе сердце.

Червивая утопия

«Выхода нет», — решат те, кто ищет простых ответов и удобных инструкций о том, что сегодня означает левая альтернатива. Я не считаю, что мир обречен и что надежды левой коллективности не имеют смысла. Что действительно не помешает в современной ситуации кризиса утопических программ, так это для начала — избавиться от старых одномерных теоретических иллюзий о креативной уличной политике, низовых сообществах и горизонтальных инициативах. Эти иллюзии «новых левых», уходящие корнями в восстания 1960-х, никому не помогают, а вред приносят. Привычку видеть в любом локальном сообществе чудесный остров освобождения, а в любой массовой уличной акции — преодоление границ индивидуальности и мост к новым солидарностям, такую мыслительную привычку стоит преодолеть. Хотя бы потому, что каждый раз, когда движение демобилизуется, а очередной освободительный проект разрушается из-за конфликтов или трудностей, «новые левые» склонны считать, что они провалились на экзамене. Не смогли доказать миру, что их утопия жизнеспособна и перспективна. До следующего более идеального раза. Если перестать надеяться на то, что борьба с угнетением и неравенством должна когда-нибудь оказаться гармоничной, креативной и приятной (например, после революции), принять идею червивой утопии, то и так называемые «провалы» окажутся всего лишь моментом тяжелого размышления о том, каких социальных отношений и институтов хотят социалисты.

Борьба с постмарксистскими мифами о коллективном счастье предполагает также шаг назад: в прошлое, с целью отряхнуть от пыли реальные коммунистические эксперименты, вдохнув в них новую неидеальную жизнь. Прекратив рассматривать фурьеристские коммуны во Франции или США, к приме-

ру, как провалы, критическая теория могла бы предложить многомерное описание этих и последующих экспериментов. Такое описание, которое было бы одновременно чувствительным к сексизму и гетеронормативности социалистических поселений, но при этом не отказывалось от них как от части испорченной социалистической истории. Хиппи-коммуны 1960-х также могут быть предметом не только внимательной критики авторитаризма, но и частью современного обсуждения о том, какие преимущества открывает жизнь в сообществе или кооперативе: например, снижение объема индивидуального репродуктивного труда и совместное воспитание детей. Наконец, педагогическое движение коммунаров в Советском Союзе и коммунальные проекты Коллонтай могут многое рассказать, как об опасностях коллективного контроля, так и о большей легкости коммунальной жизни в сравнении с изоляцией нуклеарной семьи.

Социалистическая политика начинается с глубокого недовольства актуальными формами межчеловеческих отношений, ей всегда нужно что-то еще: больше соединений, больше заботы, больше совместности. Уже два века подряд левая борьба ведется за преодоление дефицита коллективности. Неубиваемые левые надежды на всеобщую коллективную любовь и творчество периодически раскрываются в уличных движениях и автономных сообществах, но всегда в паре с другими не такими сияющими свойствами объединений людей: конфликтами, однообразием и подавлением различий. Современная критическая теория не фокусирует внимание на этом факте, выполняя работу по критике повседневности современного патриархата, частной собственности, централизованного государства. В результате — популярные представления об антикапиталистических альтернативах до сих пор остаются механическими повторениями одной и той же позитивной триады «солидарность, сообщество, коллективность». Выбраться из замкнутого круга критики индивидуализма-романтизации сообщества пока не получается. Идея о червивой утопии призывает к тому, чтобы меньше отчаиваться и быть более критичными по отношению к образам сообщества.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Brown W. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Zone Books, 2015; Butler J. *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, 2015; Nancy J.-L. *Doing*, Seagull Books, 2020; Federici S. *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, Verso, 2012.

² Kaba M., Hassan S. *Fumbling towards repair. A Workbook for Community Accountability Facilitators*, AK Press, 2019; Kaba M. *Yes, We Literally Mean Abolish the Police* // New York Times, June 12, 2020. доступно по <https://www.nytimes.com/2020/06/12/opinion/sunday/floyd-abolish-defund-police.html>; Woodly D. *The Politics of Care* // Mind of State Podcast, October 14, 2020, доступно по <https://mindofstate.com/the-politics-of-care-transcript/>; Segal L. & *The Care Collective*, *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence*, Verso, 2020; Spade D. *Mutual Aid: Building Solidarity During the Crisis*, Verso, 2020.

³ Harcourt B. E. *Critique & Praxis*, Columbia University Press, 2020.

⁴ Бак-Морс С. Всемирная толпа как обещание демократии // Синий Диван, Вып. 19. 2014. С. 133-142.

⁵ Dean J. *Crowds and Party*, Verso, 2016; Dean J. *Comrade: An Essay on Political Belonging*, Verso, 2019.

⁶ Dean J. *Crowds and Party*, Verso, 2016, более подробное описание этого аргумента см.: Кальк А. Превратиться в Партию, рецензия на книгу Джоди Дин «Толпа и Партия», С. 4, Март, 2016.

⁷ Arendt H. *Human Condition*, University of Chicago Press, 1958; Buck-Morss S. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, MIT Press, 2000, Buck-Morss S. *Translocal Commons and the Global Crowd*, A lecture in the Museum Of Modern Art in Warsaw, April 17, 2014, доступно по <https://artmuseum.pl/en/doc/video-globalne-widzenie-i-wyobraznia-z-marginesu>; Negri A. *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*, University of Minnesota Press, 1999.

⁸ См., например, Segerberg A. and Bennett W. L. *The Logic of Connective Action: Digital Media and the Personalization of Contentious Politics*, Cambridge University Press, 2013.

⁹ Buck-Morss S. *Revolution Today*, HayMarket Press, 2019.

¹⁰ Так звучит официальное «кураторское» описание смысла сборника.

¹¹ Negri A. and Hardt M. *Commonwealth*, Harvard University Press, 2019; Federici S. *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, PM Press, 2018.

¹² Подробнее об идее и практике queer commons можно узнать в номере «Queer Commons», GLQ, Volume 24, Number 4, October 2018, Duke University Press и во введении к этому номеру, составители Надя Миллнер-Ларсен и Гевин Батт.

¹³ См., например, документальный фильм «American Commune», снятый сестрами Надин Мундо, Рена Мундо-Крошер в 2013 году о жизни и детстве в самой крупной и «успешной» хиппи-коммуне 1970-х. Фильм показывает, как отношения в коммуне были выстроены и контролировались ее харизматичным лидером-гуром Стивеном Гаски. Другой пример исследования коммун 1970-х: книга «America's Communal Utopias» под редакцией Дональда Питцера, в которой собраны истории наиболее известных радикальных коммун США с конца XIX века.

¹⁴ Коллонтай А. Дорогу крылатому эросу! Письмо трудящейся молодежи // Цеткин К., Коллонтай А. *Чего хотят женщины*, Алгоритм, 2014.

¹⁵ Gilligan C. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, 1982; Haraway D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016; Lewis S. *Full Surrogacy Now: Feminism Against Family*, Verso, 2019; Davis A. *Are Prisons Obsolete? Seven Stories Press*, 2003; bell hooks *All About Love*, William Morrow, 2001.

¹⁶ См., например, Ticktin M. *Casualties of Care: Immigration and the Politics of Humanitarianism in France*, University of California Press, 2011.

¹⁷ Spade D. *Mutual Aid: Building Solidarity During the Crisis (and the Next)*, Verso, 2020; Spade D. *Solidarity Not Charity: Mutual Aid for Mobilization and Survival* // Social Text 142, Vol. 38, No. 1, March 2020, Duke University Press.

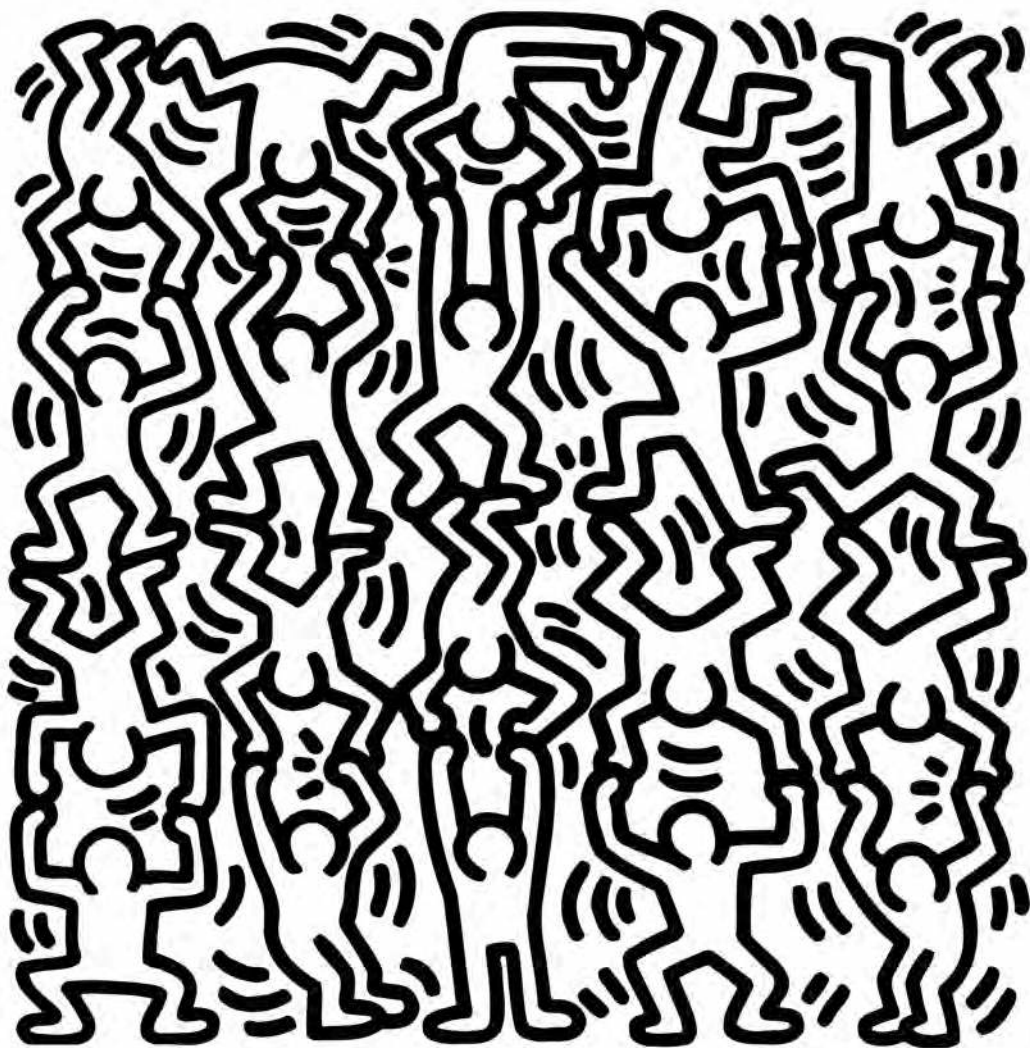
Анастасия Кальк

Родилась в 1991 году в Ижевске.

Политический философ,

докторант Новой школы социальных исследований, ведет телеграм-канал «Философия Нью-Йорка».

Живет в Нью-Йорке.



Материал иллюстрирован: Кит Харинг, работы разных лет, 1979–1990.

Борис Гройс

Больница и музей.

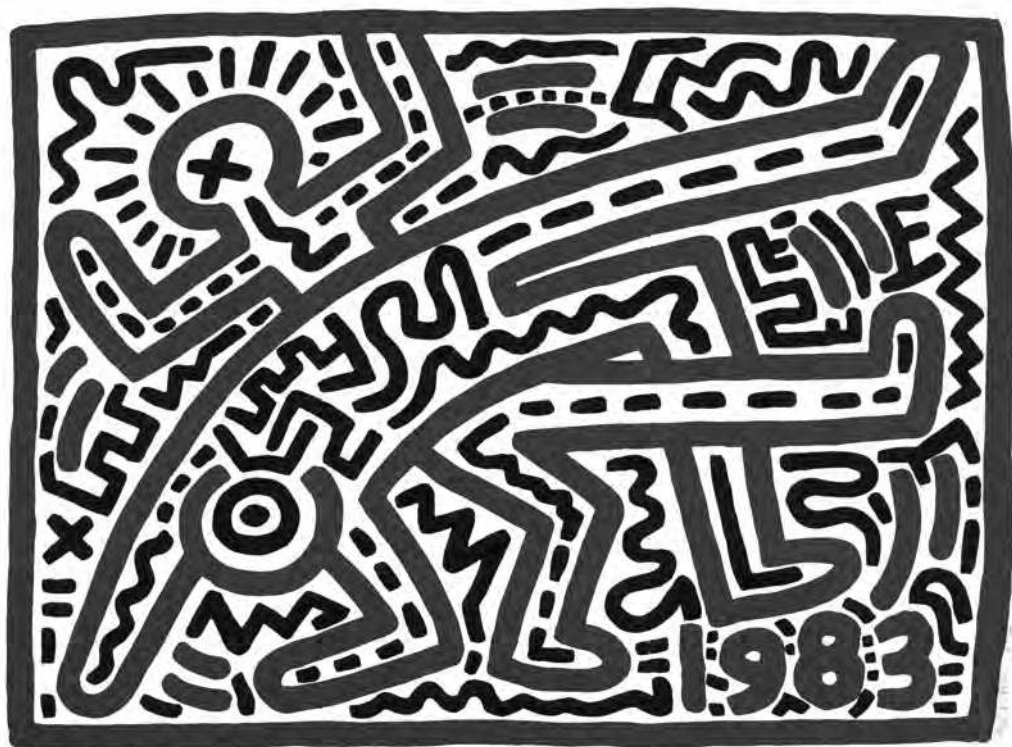
Две институции заботы*

Появление коронавируса стало тем, что называют «реализацией метафоры». Действительно, желание популярности распространено в нашей культуре. Когда я спрашиваю студентов, к чему они стремятся, они часто говорят, что хотели бы снять видео или написать текст, которые станут вирусными. Другими словами, вирусность становится их культурным идеалом, а стремление к «вирусности» — целью в жизни. Ориентация на вирусность, конечно, не является каким-то новым явлением. Она появилась одновременно с прессой и культом новостей. Новости остаются в памяти и множатся по мере их распространения, и ничто не стоит на их пути, даже границы стран и культур. Искусство авангарда также воспринимало себя в рамках новостной повестки. Распространение новых форм искусства сопоставляли с вирусной инфекцией. Казимир Малевич сравнивал «прямую супрематизма» с туберкулезной палочкой (палочкой Коха) из-за того, что они имели сходную форму. Известна история о том, что когда пароход, совершавший рейс из Бремена в Нью-Йорк, на борту которого находились Зигмунд Фрейд и Карл Густав Юнг, входил в американскую гавань, Фрейд сказал Юнгу: они не знают, что мы привезли им чуму. Новая психологическая доктрина воспринимается одновременно как новость и как инфекция, которая заразит американцев. Иными словами, вирус существовал как идеал современной культуры еще до того, как он овладел действительностью, что происходит сегодня. Появившись на свет, вирус немедленно стал вирусным. Стремительность

его распространения как интернетного мема — это синтез между искусством и реальностью, о котором так давно мечтало искусство авангарда. И, да, этот синтез делает людей больными — но мы знаем, что реализация идеала культуры достаточно часто бывает неприятной.

Когда мы сталкиваемся с серьезным заболеванием, мы обращаемся в больницу. Наша ответственность состоит в том, чтобы понять, серьезно ли мы больны или нет. Это социальная ответственность, которая возникает из-за дефицита больничных коек. Нужна нам медицинская помощь или нет? Это экзистенциальный вопрос, на который мы должны отвечать снова и снова. В современном обществе наиболее распространенным видом занятости стала работа, связанная с уходом за людьми. Сохранение человеческих жизней считается высшей целью нашей цивилизации. В этом смысле медицина заняла место религии, а больница — место церкви. Врачи взяли на себя роль священников, поскольку предполагается, что они знают наши тела лучше, чем мы сами — как раньше предполагалось, что священники знают наши души лучше нас самих. Создается впечатление, что система медицинской помощи объективирует нас как пациентов, делает нас живыми трупами и обращается с нами, как с больными животными, а не как с самостоятельными человеческими существами. Но, к счастью или нет, это впечатление далеко от истины. На самом деле медицинская система нас не объективирует, а субъективирует. В первую очередь — если

* Настоящий текст является докладом, прочитанным автором на конференции, приуроченной к очередному присуждению премии Игоря Забела в Любляне 4 декабря 2020 года. См.: <https://award.igor-zabel.org/conference>. Публикуется с разрешения автора.



это не экстренный случай — эта система начинает заботиться о теле пациента только после того, как он обратился к этой системе, то есть после того, как пациент решил, что он чувствует себя достаточно плохо, чтобы стать пациентом этой системы.

Пациенты не объективируются — они являются субъектами самообъективации. Очевидно, это неприятное состояние, потому что процедуры, которым подвергается пациент, часто болезненны. По этой причине система постоянно призывает пациентов оставаться разумными — то есть оставаться объектом, вещью, в конечном счете, трупом. Пациенты несут ответственность за отказ от ответственности. Без постоянной работы пациента по самообъективации любое лечение становится безрезультатным и лишенным смысла.

И эта работа представляет особенную сложность, потому что она снова и снова прерывается призывами вернуться к ответственности в привычном смысле этого слова. Первые вопросы, которые задает врач, когда к нему приходит пациент: «Как вы себя чув-

ствуете?» и «Чем я могу вам помочь?». Здесь медицина позиционирует себя как сфера обслуживания и обращается к пациенту как к клиенту. Пациенты должны сами решать, больны они или нет и какие части их тел нуждаются в лечении, потому что медицина является узкоспециализированной областью и именно пациент должен сделать первоначальный выбор соответствующего медицинского учреждения и врача. И эти два вопроса задаются не только в начале терапии, но и в ходе лечения. В больнице каждый день и, по сути, много раз в день задают один и тот же вопрос: как вы себя чувствуете? Почти всегда в начале следующих этапов лечения нужно давать на них свое согласие. Таким образом, пациенты являются самыми главными хранителями своих тел. Медицинская система стоит на втором плане. Забота о себе предшествует лечению.

Здесь можно видеть прямую параллель между пациентом и художником. Художники тоже практикуют самообъективацию посредством создания произведения искусства. И после этого художники отправляют свои

произведения искусства в художественную систему, которая выполняет ту же функцию, что и больница — заботится о теле произведения, поддерживает его в целостности и сохранности и/или занимается его восстановлением. Однако в этом случае забота о себе также предшествует заботе со стороны системы. Действительно, прежде чем обратиться к художественной системе, художник должен почувствовать себя художником — человеком, зараженным искусством. Однако, согласно модернистской догме, никто со стороны не может сказать, является ли художник художником или нет. Для того, чтобы к ним относились как к художникам, художники должны решить быть художниками — и почувствовать себя таковыми. И, конечно, это состояние болезненно оттого, что художника постоянно судят и оценивают — как пациента в больнице — и процесс оценки и ее результаты не всегда приятны. Кроме того, художник постоянно сталкивается со всевозможными практическими вопросами, связанными с его собственным участием в системе арт-хранения: пойдет ли художник в ту или иную галерею, продаст ли он свою работу тому или иному коллекционеру, выберет ли он то или иное направление своей художественной практики, чтобы найти подходящее место в художественных институциях. Создается впечатление, что эти вопросы предполагают определенную мимирию, понимаемую как конформизм. Но это не так.

В своей книге о мимикрии «Медуза и К» Рже Кайуа выступает против широко распространенного мнения о том, что мимикрия — это способность организма визуально встроиться в окружающее его пространство. Кайуа хочет доказать существование неконформистских форм мимикрии. Он показывает, что некоторые насекомые создают впечатление, что они больше и опаснее, чем они есть на самом деле, для того чтобы напугать возможных агрессоров. Кто-то может читать эту книгу как пародию на группу сюрреалистов, участники которой пытались создать впечатление, что они опаснее, чем они были на самом деле. Но фактически Кайуа представляет здесь общую теорию художественной практики в качестве самозащиты. Творчество — это не взрыв внутренней энергии и стремления к власти, а скорее, искусная ими-

тация такого взрыва, которая защищает слабое, скрытое за ним физическое тело. Творчество — это социальный камуфляж, который защищает нас от постороннего взгляда и разрушительного действия со стороны других. Решение использовать эту защиту — личное решение. Здесь опять же мы имеем дело с заботой о себе, которая предшествует охране, осуществляемой посредством арт-институций.

Сегодня темой наших размышлений является универсальность. Если мы говорим об универсальности, то должны говорить об универсальном субъекте. Может ли субъект быть универсальным субъектом? Субъект возникает как результат предъявляемых к нему требований. Универсальный субъект христианской традиции возник как результат универсального требования «убояться Бога и исполнять волю Его». Сегодня мы думаем, что субъект — это, прежде всего, не душа, а тело, а тела всегда неповторимы, индивидуальны: это мужчины и женщины, белые и черные и так далее. У этих тел разная идентичность, разные желания и разное положение в социальной среде — и общество, соответственно, предъявляет своим субъектам различные требования. Однако существует универсальное требование, касающееся их всех: они должны быть здоровыми, потому что их здоровье является общей предпосылкой для их способности выполнять все остальные требования. Это универсальное требование конституирует универсальный субъект. А именно — субъект, который заботится о себе, отвечает за поддержание существования двух своих тел — физического тела и арт-тела.

Перевод с английского АННА 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.



Hotel «Jaguar» (Отель «Ягуар»): кураторская резиденция в индустриальном гараже. Куратор Саша Бурханова-Хабадзе. Художник Аманда Ньюман. Exposed Arts Projects, 2018.

Саша Бурханова-Хабадзе

Куратор всего: три кризиса понятия «кураторской заботы»

1. Кризис самоопределения

Моя кураторская карьера складывается во времена, когда само по себе слово «куратор» — без детального пояснения — не несет никакой смысловой нагрузки. По всему миру, в разных индустриях и дисциплинах, термином «кураторство» обозначается целый ряд активностей: от осуществления выбора и фильтрации данных до межкультурной интерпретации, популяризации и производства добавочной стоимости для объекта посредством надделения его новыми смыслами. Вокруг нас — курированные коллекции и выставки произведений искусства, но также — курированные гастрономические меню, плейлисты, гардеробы, планы проведения выходных в городе. Кураторы работают в галереях современного искусства и в базах данных, на каналах новостей и в торговых центрах; помощников ментора на онлайн-курсах сегодня также называют «кураторами».

Пример моей кураторской карьеры дополнит этот разномасштабный список. Она началась в 2010 году, с должности помощника визуального мерчендайзера в Селфриджес, дорогого универмага в центре Лондона. После этого был выставочный проект в архиве дома моды Александр МакКуин. Потом — отдел информационных технологий онлайн-магазина Нет-апорте, где вместе с группой программистов я работала над созданием удобного поисковика для навигации архивов магазина. На каждой из этих позиций требовались разные навыки: от базового программирования и практических знаний по архивированию деликатных текстур до одевания дюжины манекенов в витрине в преддверие светского часа. Однако в каждом

случае в название роли включался «куратор». Также выделялся необходимый ключевой навык: личный вкус, который транслировался в моем (кураторском) выборе и ходе мысли. «Сегодня кто угодно может быть куратором», потому что «под кураторством понимается не что иное, как персональный выбор», — прокомментировала нынешнее состояние профессии куратор Ореол Куллен (Музей Виктории и Альберта, Лондон)¹. Соответственно, профессиональный успех в сфере достигается благодаря способности человека найти индустрию, нишу и организацию, для которой он стал бы амбассадором вкуса.

К предложенному Куллен можно добавить еще одно наблюдение: сегодня не только каждый может стать куратором (без специального образования и просто благодаря оригинальному видению), но и каждый чувствует потребность либо стать куратором, либо прибегнуть к сторонней кураторской помощи. Лу Стоппард из «Нью-Йорк Таймс» предположила, что подобный расцвет кураторства — симптом поколения, которое подсознательно жаждет устойчивых структур власти, контроля над жизнью и, самое главное, смысла в ней². Как представитель этого поколения, не могу не согласиться со Стоппард. Доступ в интернет с раннего возраста развил во мне привычку фильтровать и ранжировать информацию, а «давление» сверстников, в глазах которых мне хотелось быть «экспертом во всем», помогло прокачать навык обработки информации из совершенно разных областей (политики, стиля жизни, популярной науки, культуры). Как любой миллениал, я привыкла формировать собственное мнение по любому поводу

и транслировать его в каждом выборе: потребительских привычках, внешнем виде, круге общения. С годами эти навыки и способности впитались на уровне мышечной памяти, сделав меня идеальным материалом для кураторской роли.

Исторически термин «куратор» происходит от латинского слова «cura», что означает заботу, внимание. Так, «кураторы» в Римской империи присматривали за состоянием мест и объектов общественного пользования (сам Юлий Цезарь был куратором). В Средневековой Европе «кураторами» назывались церковные служащие, на которых лежала ответственность за духовное благосостояние паствы. Наконец, в XVII веке, с возникновением музеев, в ведомость куратора попадает уход за культурным наследием и артефактами в хранилищах и государственных коллекциях. Для кураторов прошлого понятие «высшего благосостояния» субъекта заботы — как и сам субъект — определялись извне: правителями империи, институтом церкви, ассоциацией музеев.

В отличие от них практика современного куратора, кажется, протекает в условиях кризиса заботы. С одной стороны, субъект его заботы — это неоднородное множество участников проекта, каждый из которых отстаивает свои интересы, преследует собственные цели. Например, в числе адресатов заботы куратора современного искусства оказываются художники, зрители, представители художественной организации, в которой осуществляется проект, а также многие другие менее очевидные партии. Иерархия интересов изначально не определена: выбор, в чью пользу и ради чьего блага в первую очередь совершать те или иные действия, выпадает на долю куратора. При этом поддержать и удовлетворить потребности всех в равной степени оказывается для него проблематично, так как интересы разных партий часто конфликтуют между собой. Мигель Эрнандес-Наварро назвал это обстоятельство практики современного куратора проблемой «невыполнимых требований», реализовать которые полностью отдельно взятый специалист — в рамках одного проекта — в принципе не может. «Куратор должен удовлетворять требования институции, произведения и публики», — говорит Эрнандес-Наварро, тогда как «быть куратором — значит упорядочивать эти требования, которые [...] по сути

своей противоречат друг другу и не могут быть удовлетворены в равной степени»³. С другой стороны, кризис кураторской заботы напрямую связан с кризисом самоопределения нового поколения специалистов. Проблема не в том, что «старое» значение и ключевые ценности кураторства (синонимичные практикам заботы как «ухода за чем-то или кем-то») сегодня заменяются «новыми»: понятием кураторства как фильтрации информации и реорганизации объектов, субъектов и процессов во времени и пространстве — как объясняет этот кризис Майкл Баскар[4]. Проблема, напротив, в том, что вместо замены мы имеем дело с *совмещением* этих в корне разных практик в одном понятии: и та, и другая легитимно означает кураторство.

2. Кризис образования

В академической среде эта двойственность кураторской позиции отражается противопоставлением терминов: *curating* и *the curatorial*. Английского на любой другой язык они будут переводиться одинаково: как «кураторство» или нечто имеющее к нему прямое отношение (грамматически, *curating* — это глагол, *the curatorial* — прилагательное, однако в этом смысле они используются как два существительных). Тем не менее, они определяют границы двух очень разных миров: коммерческого, профессионального кураторства как реорганизации информации, процессов или объектов с целью производства добавочной ценности — например, курирование выставок, мероприятий, гардеробов, коллекций, баз данных (*curating*), и кураторства как философии радикальной осведомленности и восприятия собственной позиции в контексте на первый взгляд несвязанных политических, социальных и культурных событий современности (*the curatorial*).

Я познакомилась с этой терминологией в 2013 году при поступлении в магистратуру в Университет Голдсмит. Передо мной стоял выбор из двух программ: «Кураторская практика» (MFA Curating) и «Кураторское знание» (MRes Curatorial/Knowledge), которые отличались буквально по всему: преподавательским составом, содержанием курса, процессами обучения, карьерными перспективами; они даже находились в разных зданиях. На сайте университета магистратура по кураторской практике

преподносилась как курс для тех, кто «хочет заниматься профессионально артистической, социальной и критической практикой кураторства» и организовывать такие проекты, как составление и ведение частных и публичных коллекций и образовательных программ⁵. Магистратура кураторского знания описывалась в совершенно другом ключе: «в глобализованном мире, чтобы заниматься кураторством профессионально, специалисту необходимо широкое понимание процессов и межкультурного контекста», под влиянием которых формируется любое кураторское действие и решение. «В то время как курс по кураторской практике фокусируется на механизмах организации выставок, работе в дискурсивной сфере, которая определена протоколами работы музея или другой художественной организации, курс по кураторскому знанию исследует множество запланированных и побочных процессов» (и отношений между партиями-участниками), которые запускает или делает видимыми выставка⁶.

Противопоставление кураторского знания и практики в сознании куратора формируется

уже в университете. За два года обучения в магистратуре «Кураторской практики» у нас было лишь одно совместное занятие со студентами «Кураторского знания», которое прошло в атмосфере глобального непонимания и неловкости. Будучи студентами, мы уже говорили на разных языках и стремились решать разные проблемы — при том, что проблемы курса по Знанию казались «надуманными» студентам-практикам; и наоборот — проблемы практиков выглядели «слишком банальными» для студентов Знания.

Голдсмит — не единственный университет, где актуально такое противопоставление. Кураторская магистратура в Королевском Колледже Искусства в Лондоне также делает акцент на «развитие способности позиционировать собственную практику» в междисциплинарном и многокультурном контексте, которая противопоставляется «техническому» навыку организации выставок и мероприятий⁷. Похожий подход демонстрирует курс «Культура кураторства» (Cultures of the Curatorial) в Академии Визуальных Искусств в Лейпциге, где студентам предложено работать с утопической



Artist's Way (Путь Творца): интенсив по применению феминистских методов в формировании осознанной кураторской и художественной практики. Куратор Саша Бурханова-Хабазде. *Exposed Arts Projects*, 2019.

картиной мира: фантазировать, каким мог бы быть мир и каким они хотели бы его видеть. «Для полного погружения в утопию структура курса не предусматривает жестких дедлайнов, критериев оценок и всячески поощряет самые смелые эксперименты», — комментирует основатель курса Беатрис фон Бисмарк⁸. Здесь важно отметить, что вышеперечисленные кураторские программы являются безусловными лидерами и образцами для других кураторских школ по всему миру, что позволяет предположить: противопоставление кураторской теории (знания) и практики — это признанная в профессиональной среде норма.

Что это означает для определения «Кураторской заботы»? В первую очередь: существование двух полярно противоположных кураторских идеологий заботы, которым не удается найти общий язык. Носители первой идеологии — выпускники курса кураторской практики — станут представителями «самой соблазнительной профессии в мире современного искусства»⁹. Эти джет-сеттеры в модных костюмах воплощают образ Кристиана — главного героя фильма «Квадрат» (режиссер: Рубен Остлунд, 2017), образованного, привилегированного, успешного работника неоллиберальной экономики. Ему — вероятно, как и мне в свое время, на одной из магистерских кураторских лекций — была предложена такая максима кураторской практики: *не пытайся обосновать, почему твой проект важен на мировом уровне — и вместо этого объясни, почему он важен именно для тебя*. В условиях Кураторского лектория эта максима предполагает, что куратору необходимо честно разобраться и признать тот багаж, который он неизбежно приносит в профессию: свое происхождение, воспитание, ценности, цели и предрассудки, определяющие в будущем характер и гражданскую позицию проектов, которые он создаст в течение своей карьеры. Интересно, что в условиях конкурентного и нестабильного рынка кураторского труда эта максима применяется уже совсем иначе. Куратору по-прежнему полезно знать себя и свои лимиты. Однако не для того, чтобы фильтровать проекты, а наоборот — научиться манипулировать и уметь подстроиться под любой проект, чтобы повысить собственную конкурентоспособность. Как следствие — обвинения в оппортунизме, потребительском поведении и конъюнктуре, ко-

торые начинаются с кураторов этой категории, однако постепенно становятся стереотипом для всего профессионального сообщества современных кураторов.

Носители второй идеологии — кураторства как знания — в первую очередь позиционируют себя как «думающих субъектов»¹⁰ и представителей философии, согласно которой все события, объекты, люди, времена и локации могут быть потенциально соединены и связаны. Цель образования в этом ключе — донести идеи и показать примеры того, что посредством производства новых связей и выявления прежде неактуальных соединений, осуществляя межкультурные и интердисциплинарные переводы и интерпретации, куратор способен создавать новое знание о мире и его процессах, которое не пассивно описывает мир, а в корне меняет его. В этом смысле кураторство преподносится студентам как серьезная сила, которая приходит с не менее серьезной ответственностью за решения и действия. Так, максимуму второй идеологии можно сформулировать как вопрос лимитов кураторской ответственности: *какое количество информации в точке А (о том или ином событии, области, организации, человеке, объекте) можно считать достаточным для принятия решения в точке Б (делать ли проект, принимать ли финансирование, работать ли с художником, подписывать ли контракт с институцией)? Как определить и сформулировать критерий ответа на этот вопрос?* Поиск ответа, определение критериев и структурированное рассуждение по этому поводу занимает всю кураторскую карьеру, плодами которой становятся теории кураторской практики, узкопрофильные книги и конференции, целые школы мысли, собирающие множество последователей. Однако вопрос монетизации кураторского Знания часто остается без внимания: как в классной комнате, так и за ее пределами.

3. Кризис настоящего

Кризис кураторской заботы — это кризис профессионального самоопределения, который симптоматичен для современности, где каждый, у кого есть профиль в соцсети, — самодостаточный куратор. Это также и кризис современной системы образования — так как оба типа курсов и вытекающие из них про-

фессиональные философии романтизируют образ куратора и готовят студента к роли, которой не существует в реальности. В случае с Curating недостижимый образ куратора-суперзвезды задан наследием прошлого: практиками супер-людей Харальда Зеемана и Ханса-Ульриха Обриста. В случае с the curatorial это утопический образ куратора будущего, который буквально двигает пласты реальности силой собственной мысли, выявляя и материализуя новые смыслы. Нельзя сказать, что тем или другим не свойственна практика заботы. Проблема в том, что в обоих случаях ее адресат не находится в одном времени и пространстве с куратором: эта забота либо основана на неактуальном прецеденте, либо спекулирует и ориентируется на потенциальные проблемы будущего.

Где найти куратора настоящего? И как будет манифестирована его забота? Возможно, ответ найдется в бытовых решениях кураторов, которые были приняты моментально и прагматично — без претензии на прекрасный новый мир или в продолжение традиции. В марте этого года, например, когда началась первая волна коронавирусной пандемии, вместо того, чтобы проблематизировать постковидную реальность современного искусства, или торговаться с государством о поддержке, или разрабатывать стратегии действий, Каролин Кристоф-Бакарджиев и ее команда принимает решение работать по 16 часов в сутки, чтобы перевести их музей в онлайн-режим и наладить доступ к его материалам для итальянцев и международной публики¹¹. Ее действия не были продиктованы протоколом: это было выражение личной и гражданской позиции, которая сработала в стрессовой ситуации как рефлекс — как если ударить молотком по колену. Инстинктивный ответ куратора настоящего времени, берущего на себя ответственность и отвечающего действием на условия полной неопределенности — такое не может не вызывать уважения в профессиональном сообществе кураторов, большинство из которых (по разным причинам) наблюдало за ее действиями из дома. Это, однако, и иронично — если вспомнить о железной позиции Кристоф-Бакарджиев касательно титула «куратор»: она не видит в нем смысла, предпочитая ему «агента»¹².

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Bhaskar M. Curation: The Power of Selection in a World of Excess. London: Piatkus Books, 2016. P. 73.

² Stoppard L. Everyone's a Curator Now // The New York Times, 03/03/2020. Доступно по <https://www.nytimes.com/2020/03/03/style/curate-buzzword.html>.

³ Эрнандес-Наварро М. Требования куратора: об этике преданности // «Художественный журнал», 2011 (83). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/14/article/195>.

⁴ Bhaskar M. Curation: The Power of Selection in a World of Excess. P. 15–21.

⁵ Выдержка из описания курса MFA Curating на сайте университета Голдсмит. Доступно по https://www.gold.ac.uk/pg/mfa-curating/?gclid=EALal-QobChMlgpCKyPzy7QIVkWDmCh0PdgbEAAAYASAAE-gIPLvD_BwE.

⁶ Выдержка из описания курса MRes Curatorial/Knowledge на сайте университета Голдсмит. Доступно по <https://www.gold.ac.uk/media/docs/programme-specifications/mres-curatorial-knowledge.pdf>.

⁷ Выдержка из описания курса MA Curating Contemporary Art на сайте Королевского Колледжа Искусства. Доступно по <https://www.rca.ac.uk/study/programme-finder/curating-contemporary-art-ma/>.

⁸ von Bismarck B. Curatorial Approach Marathon. Institut für Raumexperimente. Public Lecture (10 December 2010). Доступно по <https://vimeo.com/75981309>.

⁹ Milevska S. Becoming-Curator // The Curatorial: A Philosophy of Curating (edited by Martinis J.P.). Bloomsbury Publishing, 2013. P. 70.

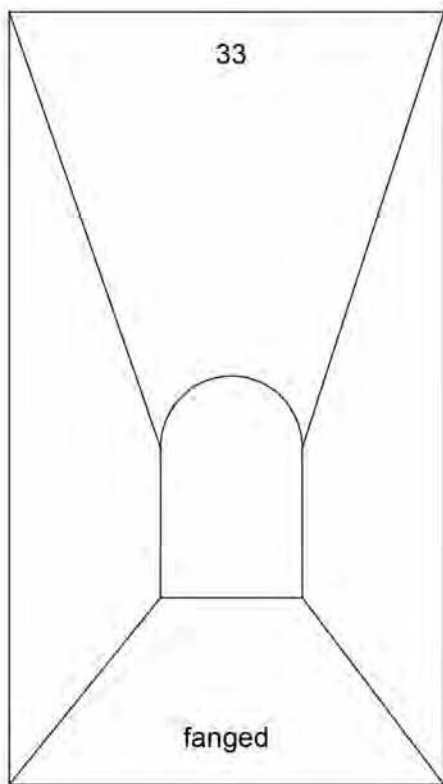
¹⁰ Там же.

¹¹ Pes J. & Rea N. A World-Famous Curator Is Working 18-Hour Days to Put One of Italy's Top Museums Online So Italians Can Visit From Quarantine // ArtNet.com (10/03/2020). Доступно по <https://news.artnet.com/art-world/coronavirus-italy-directors-1798908>.

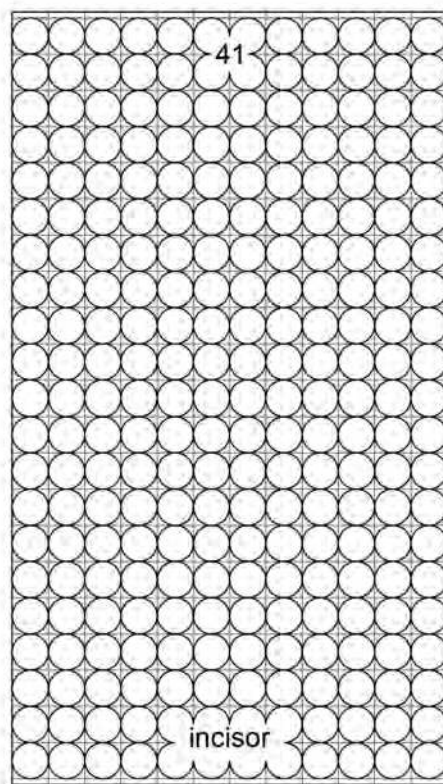
¹² The secret agents' press conference. Frieze.com (29/10/2010). Доступно по <https://www.frieze.com/article/secret-agents'-press-conference>.

Саша Бурханова-Хабадзе

Родилась в 1989 году в г. Жаганы, Польша. Основатель и куратор выставочного пространства Exposed Arts Projects в Лондоне, аспирант Университета имени Святого Мартина, Лондон. Ее кураторские проекты выставлялись в Лондоне (176 Gallery, Hanmi Gallery, Display, GRAD), Цюрихе (Манифеста 11) и Москве (Российская академия искусств, ГЦСИ, Рабочий & Колхозница, галерея OSNOVA). Живет в Лондоне.



Коинсидентальный ряд
цепь совпадений



Онтологическая
схема 1

Материал иллюстрирован: Коинсидентальный институт (Юра Плохов, Алек Петук) «Два сопоставленных фрагмента из "Библиотеки Равессона"» (серия), 2021. Предоставлено Коинсидентальным институтом.

Коинсидентальный Институт (Йозель Регев, Алек Петук)

О Коинсидентальном Институте

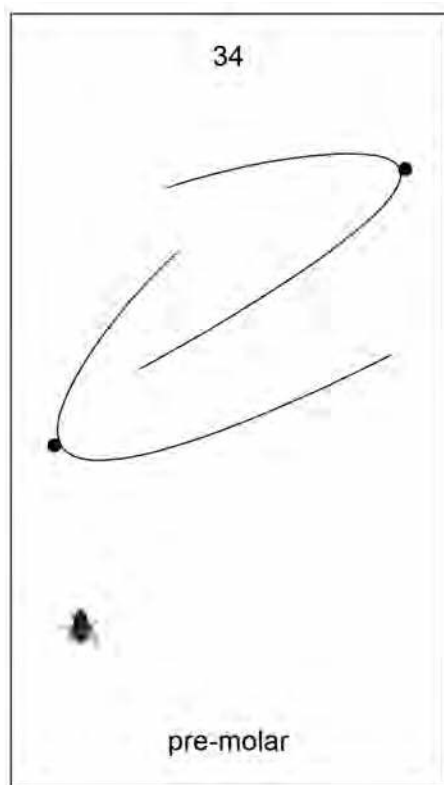
Коинсидентальный Институт — подразделение Коинсидентального Интернационала, действующее на территории современного искусства. Важным свойством коинсидентальной теории является ее направленность на создание конкретных протоколов действий, призванных сделать ситуацию, как индивида, так и сообщества, более проясненной, а реальность — более реальной. Именно поэтому для коинсидентальной теории принципиально существование коинсидентальных советов. Такие группы возникают в результате действия своего рода притяжения; их удерживание вместе является базисным феноменом той социальной реальности, которую коинсидентальная теория предлагает как реальный горизонт переустройства общества. Коинсидентальные советы возникают для прояснения тех или иных вопросов, самым главным из которых является вопрос — для прояснения каких именно вопросов эти конкретные индивиды собрались и удерживаются вместе. Коинсидентальный Институт — одно из первых сообществ подобного рода, претендующее стать опытным образцом первичной ячейки общества будущего. В силу специфических исторических причин, эта ячейка находится на пересечении научного знания (как следует из самого ее названия) и современного искусства.

Монады и окна

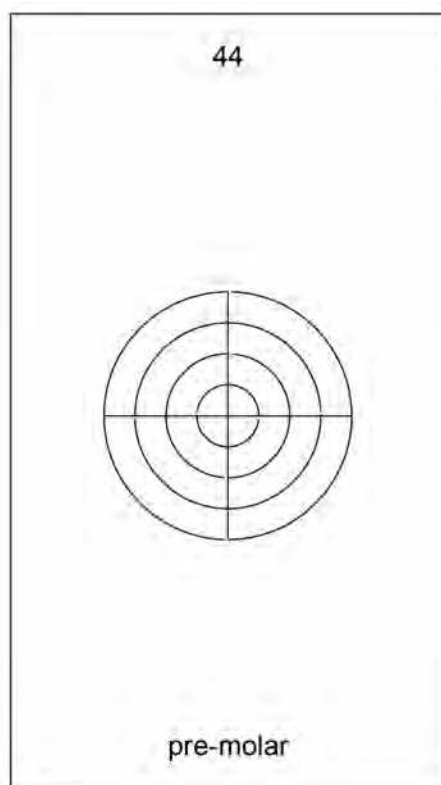
Начнем с краткого разъяснения самой идеи «коинсидентального совета». На первый взгляд, она может показаться противоположной основополагающему постулату коинсидентальной этики: «не думать о дру-

гом»¹. Один из главных итогов спекулятивной интервенции, лежащей в основе коинсидентальной философии, интервенции, направленной на освобождение от гнета Имманентного Невозможного, — утверждение реальности «линии следования», которая, собственно, и является тем или иным «я». Первична именно реальность следующих друг за другом событий, происходящих со мной. Качества, атомы, языки и стихии реальны лишь постольку, поскольку включаются в эту линию следования.

Речь идет о своего рода возврате к лейбницевской монадологии, предполагающей, казалось бы, помимо прочего, абсолютный солипсизм: *другой* реален лишь постольку, поскольку является частью моего внутреннего театра, разворачиванием сюжета, осуществляющегося в моей жизни. Однако именно радикальность солипсизма позволяет выйти из него, если можно так выразиться, с противоположной стороны: *другой* существует лишь как часть моего внутреннего сюжета, но ведь и я существую лишь как этот сюжет, поэтому нет никакого смысла говорить о моем существовании без того, чтобы включать и *другого*. К этому первому уровню радикализации солипсизма добавляется второй: точно так же, как *другой* существует в качестве части моего внутреннего сюжета и театра, я, в свою очередь, существую как часть его внутреннего сюжета и театра (и есть области нашего опыта, прежде всего, сексуальность, где этот факт нам непосредственно дан). Признание существования «театра *другого*» является вторым важнейшим постулатом коинсидентальной этики; а возможность совместного их моделирования — одним из важнейших челове-



Сила
навязывания



Zoom
разрешение

ческих занятий, и уж точно одним из наиболее интересных — хотя также и одним из наиболее травматичных. Собственно, именно такое моделирование и лежит в основе всех так называемых «отношений» — а также в основе всякой политики. Однако и там, и там оно до сих пор осуществлялось как бы вслепую и на основании фальшивой идеологии того или иного «единства». Коинцидентальный совет — это опыт такого совместного моделирования, осознающего и не обманывающего себя.

Современное искусство — власть фикционального

Казалось бы, не было никакой предопределенности, чтобы первые коинцидентальные советы возникли именно на почве современного искусства — точно так же они

могли бы появиться в поле психологии, оккультного или спортивного. Есть, однако, целый ряд характеристик современного искусства, объясняющих тот факт, что именно современные художники оказались наиболее восприимчивы к идее коинцидентальных советов, а современное искусство в целом стало своего рода плацдармом, через который коинцидентальная теория осуществляет свое вторжение в реальность.

Искусство и область «эстетического» на протяжении последних двух с половиной веков являлись своего рода резервацией, где было дозволено существование и разворачивание совпадений. В современном состоянии искусства эта его роль «полигона совпадений» окончательно освобождается от всех прикрытий типа «прекрасного», «целесообразного» и «гармоничного». В совре-

менном обществе художник — это практически единственный, кому позволено иметь дело с «навязывающим себя» и настаивающим на себе (а безосновательное навязывание себя и есть первичная форма данности совпадения в нашем опыте). Его главной целью является фиксация этого навязывания — без перевода этого навязываемого в продукт и объяснений его полезности и нужности для социума.

Однако подобного рода разрешение сопровождается также и существенным ограничением. В результате того, что онто-экономическая ситуация отчуждает реальность «навязывающего себя» в пользу разного рода форм Имманентного Невозможного (и прежде всего формы «продуцирования»), чистое навязывающее себя искусство всегда понимается как «вымышленное», как «фикция» — то есть именно как «нереальное», а разрешение, полученное художником — как разрешение иметь дело с «нереальным». В классической (и последовательной) форме существования искусства это ведет к выделению для него специальных резерваций, участков — музеев и выставочных залов, — которые изначально определены как вырезанные и выделенные из реальности. Но и выход за пределы этих участков, сопротивление пространству выставки — ведет в итоге не к освобождению навязываемого себя от фикционального, а, напротив, к тотальному освобождению фикции и утверждению нереальности всего мира.

Ярким примером такого освобождения фикциональности является постконцептуальный проект Питера Осборна.

Питер Осборн и «Atlas Group»

Идея фикциональной научно-исследовательской группы нового типа или фикционального исследования в последние десятилетия настойчиво преследует современную культуру и теорию. Здесь можно упомянуть и «Cyber Culture Research Unit»², созданную Ником Ландом, Сади Планта и группой их соратников в конце 1990-х, и «Циклопедию»³ Резы Негарестани, в центре которой — деятельность вымышленного ученого Хамида Парсани, и фикциональный научно-исследовательский

институт в проекте «Дау», и даже НИИ Лапенко. В современном искусстве эта тенденция проявилась в создании разного рода исследовательских групп: от «Коллективных действий» и Инспекции «Медицинской Герменевтики» до проектов «Slavs and Tatars»⁴.

Один из наиболее показательных примеров такого рода — «Atlas group», послужившая основой для недавно возникшей теории постконцептуального искусства Питера Осборна. Это фиктивная организация, в которую на самом деле входит один человек — художник Валид Раад. Творчество «Atlas group» — фиктивное документальное исследование и изучение феномена ливанской войны. Через фикцию Осборн понимает и саму современность, которая дана нам не изначально, а формируется из данных в разном виде темпоральностей, или, другими словами, из разбегающихся временных рядов.

Анализируя «Atlas group», Осборн обращает внимание на важность фикциональности, которая существует в двух видах: фикционализация власти художника и фикционализация документальной формы. Следствием становится фиктивность любого постконцептуального произведения искусства, что в свою очередь структурно раскрывает постконцептуальное произведение как литературное, у которого есть эстетическое измерение.

Именно этот коллапс в фикциональное и является главным недостатком постконцептуальной теории искусства — и одновременно указывает на главное отличие Коинсидентального Института от других «исследовательских групп» в современном искусстве.

Действительно, сегодня искусство способно предложить альтернативу неолиберальной капиталистической модели, которая проникла на все уровни общественной жизни. И, конечно, такая альтернатива с точки зрения существующего порядка вещей будет восприниматься как фикция. Однако принятие этой точки зрения уже заранее означает, что мы соглашаемся играть по правилам противника — и, соответственно, обрекаем себя на поражение.

В этом отношении критический проект в искусстве Осборна схлопывается с гиперверием Ника Ланда, в котором множество фикций, создаваемых людьми, задают перманент-

ную борьбу различных нарративов за господство, тем самым подрывая Порядок Единого Бога⁵. Однако, трудно не заметить, что Порядок Единого Бога глубоко равнодушен к попыткам умножения вымыслов и даже готов выделить для этих игр сколько угодно песочниц в виде выставочных пространств и грантов. Вымысел и изобретение не представляют для господствующего порядка никакой опасности, пока не посягают на самое важное его оружие: способность навязывать себя, являющуюся основой его претензии на единственность и реальность. Именно эту силу навязывания и протоколы ее действия упускают Ланд и Осборн в своих анализах.

Непосредственным следствием этого коллапса в фикциональность является также и то, что постконцептуальная теория практически растворяет искусство в литературном проекте, нивелируя его материально-объектную и пластическую составляющую. Между тем, исторически, любое произведение искусства — это всегда удержание-вместе тела (физического объекта) и текста (содержания). Это всегда диалектическое содержание двух осей, составляющих произведение. Нам может показаться, что модернистское произведение, например, «Черный квадрат» Казимира Малевича — это чистое тело в пространстве. Однако мы знаем, что «Черный квадрат» важен именно как радикальный манифест (текст) формализма. Точно так же и радикальные работы Джозефа Кошута, связанные с языковым поворотом в искусстве и философии, — это не только вербальные высказывания, но и конкретные объекты в пространстве — холсты, неоновые трубки, фотографии и стулья. Искусство — это всегда диалектика формы и смыслов, в большей степени, чем, например, литература или поэзия, где собственно материальность объектов, например, книги, отходит на второй план по отношению к самому литературному произведению, напечатанному в нем⁶.

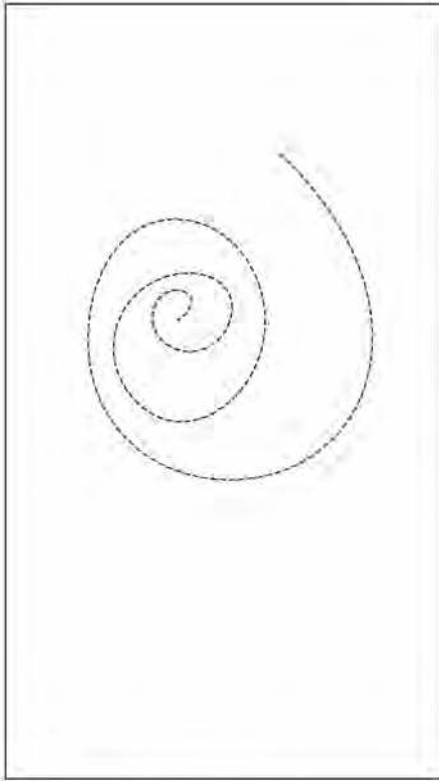
Таким образом, постконцептуальному проекту мы противопоставляем два критических тезиса: 1) от фикции к реальности, от фикциональных групп к реальным сообществам и 2) от литературности искусства к критическому удержанию-вместе формы и содержания.

Коинсидентальный Интернационал и Коинсидентальный Институт

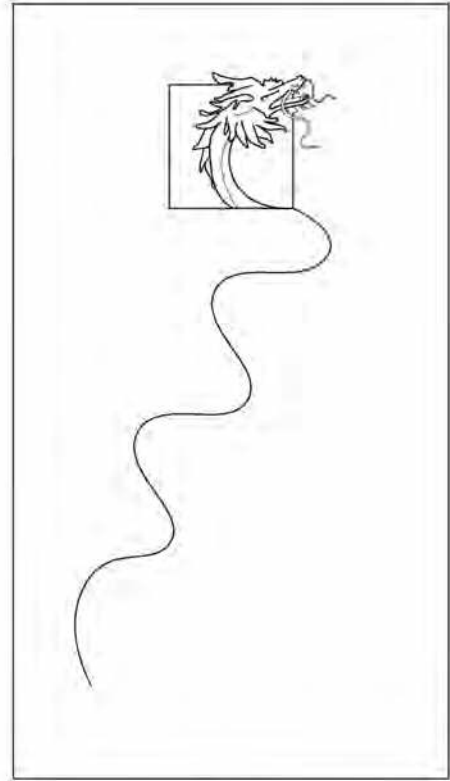
Именно этими тезисами и определяется существование и функционирование Коинсидентального Института. Образование Института стало важным этапом в деятельности Коинсидентального Интернационала. Интернационал образовался в начале 2010-х годов как сообщество, призванное объединить тех, кто живет согласно логике совпадений и в нынешней ситуации — ситуации господства Имманентного Невозможного — ощущает себя вычеркнутым из реальности и несуществующим. Интернационал ставил своей целью превратить этих людей совпадения, лишенных права речи, в «революционный класс для себя» — дать каждому из них понять, что он не один, и очертить границы пространства, в котором возможно организованное противостояние миру Невозможного. Интернационал организовывал съезды и пленумы, на которых члены различных автономных групп, действующих в соответствии с логикой совпадения, могли дать отчет о своей деятельности и обменяться опытом. Одним из центральных направлений деятельности Интернационала было модерирование гадательных практик — как часть общей стратегии материалистической экспроприации ядра теологического и оккультного, осуществляемого на основе коинсидентальной теории⁷.

Однако его деятельность носила спорадический характер и во многом оставалась замкнутой внутри профессиональных кругов, так или иначе связанных/смежных современной философии — архитектура, искусство, поэзия и др. Образованный в 2020 году Коинсидентальный Институт стремится преодолеть эту ограниченность и сделать теорию доступной широким массам.

В отличие от проекта «Atlas group», Институт — это конкретное, не фиктивное учреждение, которое занимается исследовательской деятельностью, разработкой проектов и развитием реальной теории — материалистической диалектики совпадений. Если теория представляет собой нечто вроде основополагающего метода, базисной математики и азбуки (примером разработки такой математики нового типа, позволяющей учитывать и прочитывать совпадения, является проект «Ис-



Спираль

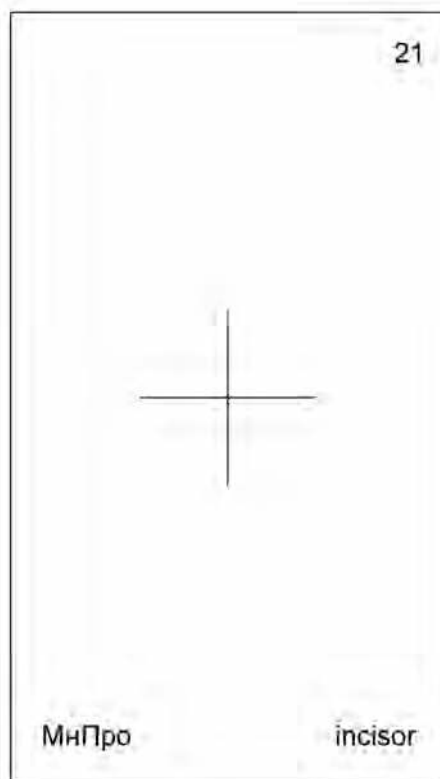
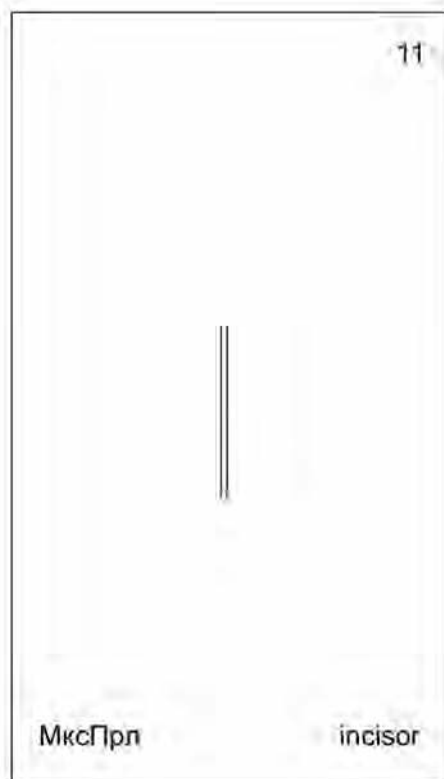


Дракон

числения сред» — главное направление развития коинсидентальной теории в последние годы), то Институт структурно выполняет роль инженерных разработок на основе этой теории. Важно отметить, что речь идет не об «иллюстрации» теоретических положений с помощью искусства, и не о смутном и неотчетливом «вдохновении» художника, возникающем в результате прочтения теоретического текста (или, скорее, двух или трех предложений из этого текста, вырванных из контекста и воспринятых максимально свободно и анархично, в соответствии с произволом «вдохновения», как это обычно случается при встрече теории и художника). Группы специалистов различных направлений обогащают проекты Института знаниями из своих областей и создают своего рода первые машины, работающие согласно коинсидентальной теории. Примерами таких машин могут служить основан-

ные на четверичном жестовом коде компьютер и телесный синтезатор, разработанные Институт в рамках проекта «Введение в Исчисление сред»⁸, или «Библиотека Равессона» — своего рода графический интерфейс, призванный систематизировать деятельность по анализу ситуаций и конфликтов. Еще более важным примером такого рода машин, позволяющих сделать коинсидентальную теорию доступной каждому, является коинсидентальный фитнес, также основанный на четверичном жестовом коде⁹.

В противоположность «Atlas group» и подобным ей объединениям, которые фикционализуют конкретный феномен и привносят его на поле искусства, Институт осуществляет обратное движение. Из искусства мы движемся в жизнь, реализуя конкретные проекты, изменяющие реальную жизнь отдельных людей, преобразуя и исправляя ее.



Первичные жесты

Самим фактом своего существования Институт реально содействует преобразованию общества — превращая его в общество, базисной единицей которого являются революционно-научные коинсидентальные советы, основывающиеся на настоящей Веселой Науке (и потому не нуждающиеся во внешнем юморе и иронии) — науке о том, как сделать реальность более реальной.

2020–2021 гг.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. *Регев Й.* Коинсидентология: краткий трактат о методе, СПб.: 2015, С. 40.

² Группа CCRU (Кибернетический культурный исследовательский центр), в которую в том числе входили Ник Лэнд и Сэди Плант, активно работала в 1990-х годах, занималась междисциплинар-

ными исследованиями при кафедре философии Университета Уорвика в Великобритании. В сфере интересов группы была не только философия, но и научная фантастика, популярная музыка, оккультизм и современное искусство. Группа повлияла на такие течения философской мысли современности, как акселерационизм и спекулятивный реализм.

³ *Негарестани Р.* Циклонопедия, М.: 2019.

⁴ В современном российском контексте следует упомянуть и «Horizon Community» Кирилла Савченкова, близкую к проекту «Atlas group»; парадигмальные для российского контекста КД — протокоинсидентальное сообщество, зависающее между реальным и воображаемым; а также критические проекты Арсения Жилиева «Центр экспериментальной музеологии» и «Институт Космоса», и Институт Технотеологии Михаила Куртова, которые безусловно можно считать союзниками Коинсидентального Института в битве за реальное.

⁵ Порядок Единого Бога — термин, который вводит писатель Уильям Берроуз, активно используется в теориях CCRU. Это вымысел, который пытается захватить «монополию на реальность», стирающую свои следы в качестве вымысла так, чтобы другие типы вымысла не могли претендовать на реальность. См. «Лемурийская временная война». Доступно по <https://knife.media/time-wars/>.

⁶ Стоит также отметить существование схожей критики проекта Осборна, например, в тексте Эрики Балсом «The Reality-Based Community», который, в том числе, реагирует на увлечение художниками фиктивными сообществами, к которым обращается Осборн в своем анализе. Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/>.

⁷ См., например, описание и обсуждение акции «Разведка разделенных». Доступно по https://www.facebook.com/events/306006529810883/?active_tab=discussion.

⁸ Введение в Исчисление сред — художественный проект, произведенный для фестиваля «Подготовленные среды» российского сообщества «Soundartist.ru». Показ и обсуждения проекта состоялись в рамках 2-й Триеннале российского искусства. Доступно по <https://youtu.be/vaTt-YGMmKI>.

⁹ Четверичный жестовый код — основа для практики коинсидентального фитнеса, набор упражнений (индивидуальных, в паре или вчетвером), который позволяет участникам развивать свою коинсидентальную чувственность за счет репликации телесно-двигательных практик на базе двух типов касания: максимального прилегания и минимального проникновения. Доступно по <https://youtu.be/J861Xz6ocfE>.

Коинсидентальный Институт

Основан в 2020 году.

Метаорганизация, занятая координацией теоретических и практических усилий групп, работающих с совпадениями.

Институт проводит междисциплинарную теоретико-практическую работу («перенарезка истин»), подразумевающую выработку новых протоколов действия, их апробирование в конкретных ситуациях и закрепление в объектах.

В состав института входят Йоэль Регев, Алек Петук, Николай Ульянов, Юра Плохов, Антон Стружкин.

Алек Петук

Родился в 1984 году в Ухте.

Художник. Основатель коллектива «БКБ», организатор независимого фестиваля «Кузлесфест», участник сообщества «Soundartist.ru».

Живет в Москве.

Йоэль Регев

Родился в 1972 году в Москве.

Философ. Доцент Европейского университета в Санкт-Петербурге.

Автор книг «Коинсидентология: краткий трактат о методе» (2015)

и «Невозможное и совпадение: о революционной ситуации в философии» (2016). Среди публикаций — статьи

на английском, иврите и русском, посвященные философии Жюль Делёза, Жан-Люка Мариона, Алена Бадью, а также методологическим проблемам академического изучения еврейской мистики и проблемам радикальной секуляризации.

Живет в Санкт-Петербурге.



Анна Афонина, Марта Романова, Валерия Грай, Анастасия Короткова «Ворожея», 2020. Скриншот.
Предоставлено автором текста.

Лера Конончук

Летний лагерь

Те, кто работает с темой молодости и юности, особенно на постсоветском пространстве, призывают опыт летнего лагеря, даже если никогда там не были¹; лагерь — это значимый шрам коллективного воображаемого, специфическая модель, которая оставляет за собой неизгладимый след устроенного коллективного взаимосцепления.

Лагерь — это утренняя зарядка и линейки, разбитая коленка с подорожником и осиный укус в подъеме стопы, купание строго по двадцать минут и последовательность других правил для нарушения; сосиска на костре, раскрывающаяся от жара как цветок; тягостная влюбленность в вожатую и переменчивые волны сменной дружбы; липкий утренний ужас — мятный ожог на виске, холодок в волосах; шок от растительности на телах старших товарок. Воспоминания тонут в телесной муке (кто говорит, что физическая боль забывается первой?): мелкие волдыри на сгоревших плечах, крапивная бугристость икр, чувствительность содранных ладоней, когда рука вкладывается в руку, и зеленоватый синяк от щипка девочки покрупнее; душевная боль от неудач с гимнастическим козлом или заплывом на скорость. Шипящие приступы неловкости.

Кроме активации болезненного отелеснения всякого опыта, летний лагерь был для тихих душ местом лобового/любовного столкновения с навязанной коллективностью и чужеродной, почти демонической, ритуальностью. Жестче, чем садик, школа и спортивные секции, поскольку драматургия сцеплений, расчерчиваний и спиралей развития связей вынуждена была ужиматься в короткую смену с ее протокольным частоколом интенсивностей и связанными с ней неминуемыми разрывами.

Лагерь — это акселерированный производственно-воспроизводственный цикл по созданию и поддержанию определенного типа субъекта и интересубъектных отношений. Это тотальный институт, где заложено размывание

барьеров, разделяющих разные сферы жизни (сон, игра и работа), в результате чего и происходит ускоренная актуализация потенциальных сил, в этих отношениях заложенных. В тотальной институции эти сферы не только сосредоточены в одном месте, но также подчинены единому руководству и единственному рациональному плану². Лагерь можно рассмотреть и шире — как замкнутую аффективную систему, гибрид из трех культурных форм, так или иначе выросших из задач приложения общественно-педагогических инициатив XIX и XX веков: лагеря как коммуны, как военного поселения и как санатория³. Все эти формы переплетаются в лагере в разных пропорциях: где-то, как в ранних скаутских организациях, лагерь больше функционирует как «проверка на прочность» и учит выносливости и проявлению силы воли; где-то на первый план выходит опыт совместности; в каких-то случаях он больше похож на дом отдыха и служит восстановлению после изматывающих тягот городской жизни. В СССР у лагеря была, само собой, дополнительная задача патриотически-идеологического воспитания. Как бы там ни было, опыт лагеря как болезненной интенсивности обусловлен кратким неизбежным соприсутствием тел на ограниченной территории, подчиненным общей (но не значит, что разделяемой всеми) задаче.

Лагерный сеттинг является классическим литературным и кино-тропом со множеством вариантов: чтобы выявить дремлющую силу, настроение эпохи, или каких-то иных демонов поколения, или конкретного субъекта, достаточно поместить людей в закрытое пространство на относительно непродолжительный промежуток времени. Там, где дистанция между субъектами ставится под вопрос, неминуемо происходит кризис, отряхивающий внешнюю шелуху. У Чака Паланика в «Призраках», герои которого, изолированные с собственного согласия в большом особняке, ду-



Лола Гонзалес «Летний лагерь», 2012. Кадр из видео. Предоставлено автором текста.

мают, что стали участниками телешоу, свернутое стремление к славе эпохи «Большого брата» оборачивается радикализацией эксгибиционизма и самоистязаниями. В рассказе «Резидент» Кармен Марии Мачадо героиня, приехав в художественную резиденцию на месте лагеря гёл-скаутов, где провела детство, сталкивается с неизбежной отвратительностью Другого и поворачивается лицом сама к себе, переживая в итоге серию загадочных аутоиммунных заболеваний. Хоррор-налет, разумеется, не обязателен: в самом светлом фильме Элема Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» 1964 года, который был сатирой на плановый формализм советского учреждения и неукоснительное подчинение пустой агитации, в отношениях между детьми и работниками лагеря в критический момент также спадает все наносное и обнаруживается коммунистическое зерно, а дети начинают буквально отыгрывать лозунг на приветственном транспаранте («Дети — хозяева лагеря!»), возвращая ему его прогрессивное содержание. Иными словами, в коллективном воображаемом лагерь работает как место, где с очень большой вероятностью сбрасываются условности, что приводит как к утопической коммунитарности, так и к

острейшим иммунным страданиям, связанным с пересмотром границ Я/Другой.

О лагере как военном поселении фантазирует французская художница Лола Гонзалес. Она приглашает своих друзей в дом родителей в Шаранье и большинство своих видео снимает там. Художница воображает тот единственный «рациональный план», который, как уже давно отмечал Слотердайк, способен сплотить человечество: план по собственному спасению в условиях экологической катастрофы⁴. Ее воображаемый лагерь — это, скорее, секта окказиональных соратников — вероятно, такими могли бы быть дети затворников-экзистенциалистов из фильма «Война» Бертрана Бонелло в мире случившейся катастрофы. Собственно, в «Летнем лагере»⁵ (2015) серьезные парни в майках и шортах бегают по лестнице, отжимаются от бильярдного стола, упираются ногами и спинами в дверные проемы и используют как тренировочное оборудование тела друг друга. Покрывают стены тысячами имен и пропевают их по порядку хором — и неясно, то ли это ритуал оплакивания, то ли магический оберег, то ли заклинание для воскресения мертвых. Непонятно также, что свело их вместе, беглецы ли они или образцовые пионеры — идейные саперы, «мостящие пути для бу-

душего»⁶. Их жизнь в доме-лагере размеренна, ритмична и не лишена гедонизма. Ощущение внешней угрозы, сдавившей существование до пределов дома, материализуется в виде густого леса, за которым, кажется, уже нет жизни — или эта жизнь тотально враждебна тренирующейся группе. Подчас силы, из-за которых герои упрятываются в дом, невидимы: либо сами герои слепы, либо угроза, появляющаяся из-за леса, обнаруживает себя в виде ослепляющего света.

Возможно, это вынужденная слепота к тем видам чувствительности, которые сформировали и продолжают формировать современного субъекта. Несмотря на вынесенность в будущее, лагерь Гонзалез — это атавистический туберкулезный санаторий, мир «Волшебной горы» и лихорадочного возбуждения, воспринимавшегося столетие назад как самый удачный коридор к смерти. Здесь происходит буквальное *слипание* героев в один организм: герои передвигаются по городу как органы-отростки одного животного механизма. В видеоработах Гонзалез чаще всего игнорируется аккуратная дистанция, воспитываемая современной этикой, и, кажется, все слишком «слишком»: от роскоши яств, поглощаемых в огромных количествах, до избыточно-романтической

грозности скалистого ландшафта. Ружья тоже возникают неспроста.

Климов и Гонзалез во многом антагонисты, первый — это воображаемое, определенное утопией из прошлого; вторая репрезентирует атавистическое будущее. Однако вместе они дают понимание лагеря как некоторого шрама, необновляемого пласта кожи, привлекательного и отталкивающего, как складка, соединяющая внутреннее и внешнее и содержащая память о боли (исторического воображения); свидетельства смены сценария, откуда гипотетически возможна дестабилизация означающих систем. Для Климова и Гонзалез лагерь — это сообщество чрезвычайности и место пересборки отказавших механизмов, будь то социально-дискурсивных или общепланетарных. Первый верит в явленный в детях кропоткинский дух взаимопомощи, Гонзалез разворачивает групповую динамику в условиях предельности опыта и коллективного гипноза.

Вопрос в том, как играть с прочностью/выносливостью и формами коммунитарности при новой цифровой чувствительности, в связи с новой необходимостью дистанции и страхом заражения — как работать с телом в изменившихся материальных условиях, которые формируют нашу жизнь и определяют, что тело



Лола Гонзалез «Летний лагерь», 2012. Кадр из видео. Предоставлено автором текста.



Лола Гонзалез «Скоро зима», 2014. Кадр из видео. Предоставлено автором текста.

может и не может делать. Возможно ли какое-то иное счастливое перенаселение лагеря — в условиях, когда роль тотального института выполняет ячеистая структура кондиционированных аудио-медиа-келей?

В онлайн-бродилке «Ворожея» Анны Афоной, Марты Романовой, Валерии Грай и Анастасии Коротковой⁷ интерфейс нулевых, по времени, вероятно, совпавший с опытом их пребывания в лагере, служит похоронной рамкой для пространств (полу)заброшенной детской турбазы. Вместо курсора — муха, вестница гниения и смерти (или же летней скатерти-самобранки с примятой клубникой, персиками и переспелыми бананами). За каждой из дверей-порталов — пространства с дрыгающимися объектами из кибермира нашего с художниками пубертата, вещами, обживающими умирающую статику санаторных декораций. Наведения курсора-мухи ждет глаз на ниточках, шевелящая усиками гусеница, спираль млечного пути, сплетенные то ли черви, то ли кишки, и другие лоу-файные гифки, Globster — аморфный молочно-белый монстр (слабо отсылающий к густку-слюны-наказанию, то ли, чего уж там, к феномену *слипания*), который настроен на страдальческую поэтическую рефлекссию

и мимолетные оскорбления в «аське». На развалинах лагеря пиксельные гифки — яркие живые пятна. Впрочем, это не значит, что в борьбе за ворсистую потенциальность они одержали победу над элементами барочной аффективности коммуны, живущей от смены до смены. То есть что повсеместное распространение компьютерных интерфейсов и опосредованной ими коммуникации, чатов и форумов, аськи в нулевых сделали лагерь с его логикой безынтенсивной командности абсолютно историческим, избыточным, окаменевшим явлением. Дело в том, показывают авторы, что интерфейс наиболее эффективным способом работает со своим собственным предметом: он способен воздействовать наиболее мощно (буквально — перебивать любое содержание), когда сам по себе является объектом художественного фокуса — когда мы видим странность коммуникации и переходов через эту мембрану, поверхность, создающую общую границу между телами, пространствами и фазами.

К слову, дергающиеся цифровые сгустки квартета художниц напоминают персонажей видеоработ других известных «ворожей»: закликательниц странных объектов Сесиль Б.

Эванс, которая дает ножницам, зубной щетке и расческе петь, танцевать и как-то иначе трогательно страдать или радоваться о своей судьбе («How Harry a Thing Can Be», 2014⁸), или Хелен Мартен с потоком тел и объектов вроде кроваток, тарелки, гигантского младенца или CGI-интерьеров, соединяющихся не напрямую, а через смену крупных и общих планов («Evan Disease», 2012⁹). Если Грэм Харман настаивает на том, что объекты «странного реализма» равны в своих отношениях уже по тому принципу, что сохраняют в себе непознаваемое — а дальше, в общем-то, безразлично, в какой тип связи, включая насильственную, они вступают (что с рвением показывают художники от Яна Шванкмайера до Эда Аткинса) — то критически настроенная к ООО феминистская теория делает акцент на этике отношений, на динамике мембран с их зазорами и несовпадениями, а не на пресловутой свободе в непрозрачности: здесь объекты не гордятся непознаваемостью, а скорее, подтрунивают друг над другом, ожидая согласия на сближение; подчеркивают уважительную дистанцию и тонкие связи между собой, трансформирующиеся в результате смены активности.

Важно отметить, конечно, что художественное поле по сей день тянется к идее лагеря — будь то лагерь как коммуна, военное поселе-

ние или санаторий. Не так давно было создано видео Насти Безруковой, Ольги Широкоступ и Кирилла Смирнова «Санаториум»¹⁰, которое также стало размышлением о санатории как утопической модели сладкого недостижимого будущего, населенной призраками советского. Опыт лагеря воспроизводится в многочисленных художественных резиденциях. Или проектах вроде CAMP AS ONE — каникулах для утомившихся художниц и художников на Черном море — и, скажем, в инициативе группировки ЗИП, которые принимают художников-друзей в поселке Пятихатки («Лига нежных», основанная Еленой Ищенко и Марией Сарычевой, проводит там регулярные съезды, тоже больше похожие на летний лагерь-коммуна). Это воодушевляющие примеры, которые сложно чем-то заменить.

Но что, если у нас нет сегодня иного выхода? Можно ли спроектировать лагерь — интенсивное коллективное радостное испытание — в том числе для тех, кто предпочитает быть на одном аффективном уровне с чат-ботом? Могут ли эти доходяги быть «саперами, мостящими пути для будущего»? Возможно ли перепро чтение лагеря — индекса для дестабилизации означающих систем, как его видят те же Климов и Гонзалес — с учетом не только сложных дистанций между людьми, но также новых



Лола Гонзалес «Летний лагерь», 2012. Кадр из видео. Предоставлено автором текста.

значимых объектов постцифрового мира? То есть — каков мог бы быть лагерь сегодня, лагерь, где ставился бы акцент не только на утомительном и подчас болезненном слипании/взаимной слепоте тел, но также на дистанциях и интерфейсах, где каждая вещь соприсутствует с другой заинтересованно и неинвазивно?

Здесь интересна интуиция Лолы Гонзалез, которая в последних работах уже не слепляет тела в один организм, а делает предметом своего художественного любопытства динамику общения на сконструированных внутригрупповых и интерперсональных языках, которые сами участницы лагеря опознают, но для зрителя они остаются непроницаемыми (как в ее почти годаровском видео «Язык и дружба» (2018)). Вспоминаются также работы Евгении Сусловой, одна из которых, «The Silent Schematic Party», включала прозрачный экран, по обе стороны которого приглашались участники: с помощью письма на прозрачной поверхности, не отсылающего ни к каким известным им символическим и иконическим системам, они должны были выработать общий язык. Установка такого интерфейса и работа с ним — именно способ настроить заинтересованность без слипания. Может ли лагерь быть тренировочной базой для синестетического, кроссмодального чувствования, которое бы

дополнило (а иногда, быть может, заменило) необходимость интенсивного длительного телесного соприсутствия? Это не столько проблема социальных функций эмпатии, чувства, всегда так или иначе пристегнутого к привилегиям¹¹, сколько, как мне кажется, вопрос перешивки кода совместно с другими, игры с кодом и текстом — в том числе с «естественным» языком, покуда сама синестезия обусловлена вписанностью субъекта в язык и, судя по всему, начинается именно с его овладения¹² — в области чувствительности и внимания.

Если цель пребывания в лагере — это некоторый избыток, производимый ограниченным коллективом в относительной изоляции, то, вероятно, он мог бы работать как интенсивная внутригрупповая перепрошивка сенсориума — не с тем, чтобы натренировать эмпатию, а чтобы уточнить отрезки дистанций-между, плотность и текстуру мембран, а также формы кроссмодальных оптически-гаптических интерференций. Перепрошивка нужна для того, чтобы строить иные деперсонализирующие сети, производящие новые радостные встречи даже с теми элементами, которые вызывали оторопь и короткое замыкание, через комбинацию новых материальных интерфейсов.

Пусть это начинается как игра в загадки, аккуратные намеки-ребусы, абсурдные ведьмин-



Хелен Мартен «Болезнь “Эвиан”», 2012–2013. Кадр из видео. Предоставлено автором текста.



Лола Гонзалес «Скоро зима», 2014. Кадр из видео. Предоставлено автором текста.

ские перемигивания в ожидании интерфейсно-сенсорной сонастройки. Спинозистской перешивки в сторону не-только-человеческого. Но у нее должна быть способность производить новые символические карты-схемы — в уважительной дистанции-дружбе со старыми и новыми вещами.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Настоящий текст навеян, в первую очередь, одной из работ Московской биеннале молодежного искусства, речь о которой пойдет ниже.

² Гофман Э. Об особенностях тотальных институций / пер. с англ. О. А. Власовой // Личность. Культура. Общество. № 3–4, 2008. С. 38–50.

³ Куприянов Б., Тохтиева Л. Загородный детский лагерь: история элементарных частиц (середина XIX–первая четверть XX в.) // Сибирский педагогический журнал, 2017.

⁴ Слотердаjk П. Сферы. Плюральная сферология. Том 3. Пена. СПб: Наука, 2010.

⁵ См.: <https://vimeo.com/145253675>.

⁶ Слово «пионер» предложил идеолог скаутского движения И. Н. Жуков. Pioneer на английском значит «солдат-разведчик» или «сапер»; по словам Жукова, юный пионер — это юный сапер, «мостящий пути для будущего». См.: Жуков И. Игра и детское движение:

В помощь организаторам детского движения и педагогам / сост. И. В. Руденко. М: 1992.

⁷ Представленной в рамках проекта «Я не знаю, Земля кружится или нет» кураторов Франчески Альтамура и Лизаветы Матвеевой. Доступно по: <https://www.notspinning.world/#>.

⁸ См.: <https://vimeo.com/167723952>.

⁹ См.: <https://vimeo.com/52069944>.

¹⁰ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=nlrJ-GWohlI0>.

¹¹ Berlant L. Introduction Compassion (and Withholding) / Berlant L. (ed.) Compassion. The Culture and Politics of an Emotion. New York and London: Routledge, 2004.

¹² Sagiv N. Synesthesia in Perspective / Robertson L. C., Sagiv N. (eds). Synesthesia. Perspectives from Cognitive Neuroscience. Oxford University Press, 2015.

Лера Конончук

Родилась в 1990 году в Москве.

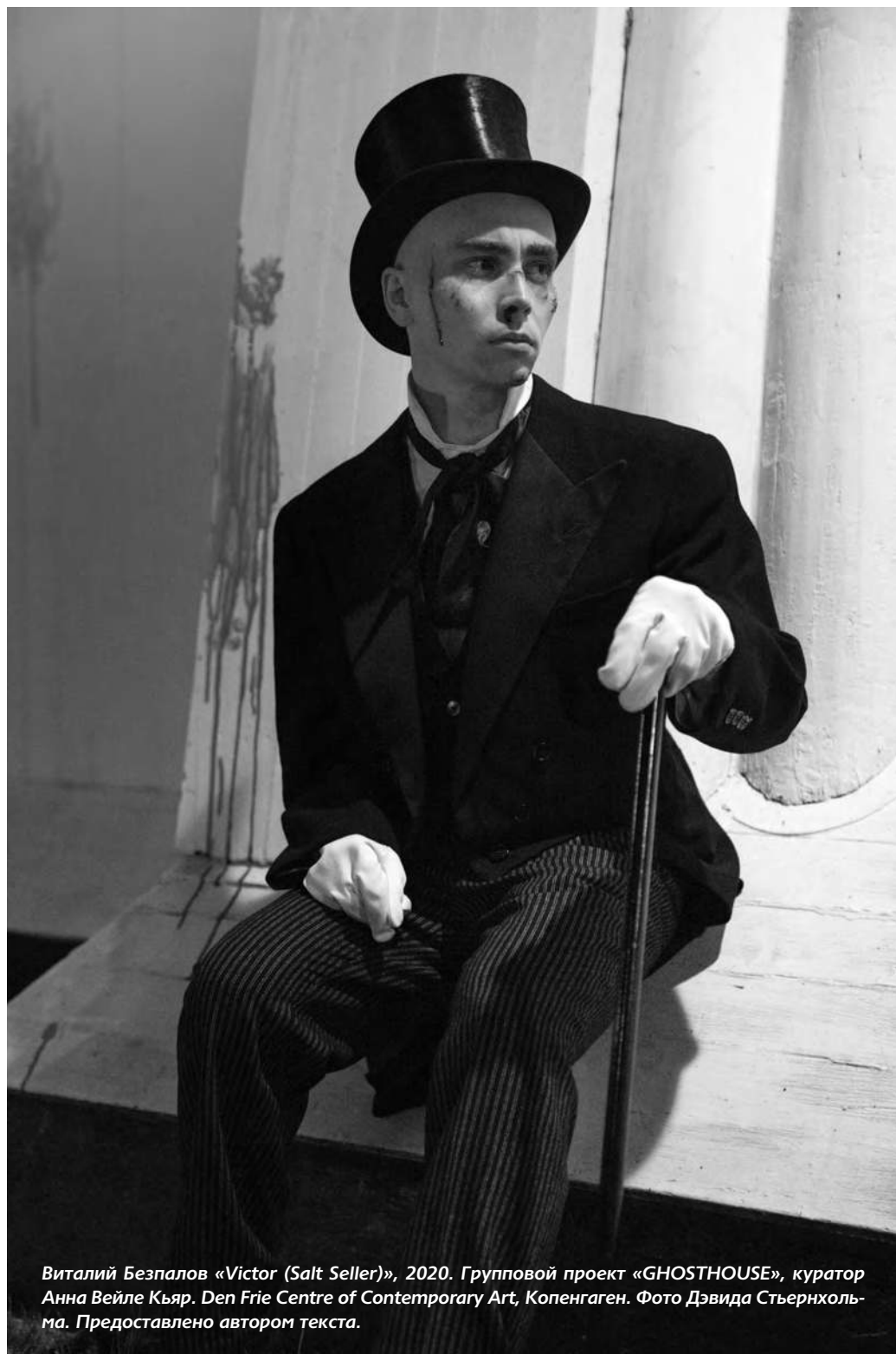
Культуролог, художественный критик, куратор.

Исследует экспериментальные

институциональные практики

и межсредовые аффективные инфраструктуры.

Живет в Москве.



Виталий Безпалов «Victor (Salt Seller)», 2020. Групповой проект «GHOSTHOUSE», куратор Анна Вейле Кьяр. Den Frie Centre of Contemporary Art, Копенгаген. Фото Дэвида Стьернхольма. Предоставлено автором текста.

Наталья Серкова

Расширение файла: цифровое присутствие как новая забота искусства о тебе, обо мне и всех нас

Должно ли искусство о нас заботиться? Должны ли мы получать от него пользу? Должно ли искусство делать лучше нашу жизнь, жизнь окружающих нас людей и окружающую нас реальность? Кажется, в течение, как минимум, последних пятидесяти лет ответы на эти вопросы раз за разом оказывались положительными, причем давали эти ответы не какой-то усредненный праздный и наивный зритель, а сам художественный эстеблишмент. Начиная с 1970-х годов вплоть до текущего момента, искусство берет на себя роль практики, потенциально способной вскрывать социальные и политические противоречия, давать слово маргинализированным группам, обозначать важность локального контекста (и проблематизировать контекст глобальный), выстраивать сети взаимодействий, непосредственно участвовать в жизни тех или иных сообществ (делая эту жизнь более осознанной, а, значит, улучшая ее) и так далее. Нельзя недооценивать важность такого вектора, но нельзя отрицать и того, что если в какой-то момент искусство, как кажется художественному сообществу, отказывается играть по правилам эксплицитно выражаемой заботы (как это произошло, например, в случае 9-й Берлинской биеннале 2016 года), сообщество начинает негодовать и искать причины такой безответственности. Кажется, что искусство и всевозможные виды заботы давно сплелись в один большой причинно-следственный клубок, распутывать который допус-

кается только до определенной, этически и политически допустимой черты.

Пожалуй, одним из самых ярких движений, обозначивших такую этическую ответственность искусства, стало так называемое искусство взаимоотношений, обозначенное и описанное в свое время Николя Буррио. Несмотря на то, что искусство взаимоотношений в свое время подвергалось мощной критике со стороны таких значительных авторов, как Клер Бишоп, этот подход, несколько видоизменяясь и трансформируясь, на сегодняшний день по-прежнему является одним из актуальных способов производства искусства. При этом его ключевые методологические характеристики остаются в целом неизменными на протяжении уже более двадцати лет: это и отказ от производства художественного объекта (при этом само понятие объекта понимается в классическом модернистском ключе; вместо объекта здесь производится событие в рансьеровском смысле этого слова), и установка на процессуальность и коммуникацию в той или иной форме, и приверженность физическому присутствию в противовес цифровому «присутствующему отсутствию», и декларативная осознанность действий как самих авторов, так и участников процесса (которые нередко становятся его соавторами, что тоже немаловажно). Даже при беглом перечислении эти характеристики способны обезоружить любого критика: очевидная целесообразность и необходимость таких подходов ста-

вит его в положение критикующего право ребенка на счастье. В свою очередь, альтернативой искусству взаимоотношений можно назвать искусство последних лет, в той или иной форме направленное на производство объектов, пусть даже и с примесью реляционности. За этим искусством (сейчас я широко замаяхом объединяю здесь и примеры постинтернет искусства, и искусство, хронологически производимое уже после него, «искусство объектов», как я в дальнейшем буду его называть), в противовес искусству взаимоотношений, тянется шлейф критики, обвиняющей его в аполитичности, слабой осознанности, социальной безответственности, заигрывании с капиталом и даже откровенной глупости. Виноваты, конечно, не сами по себе объекты — виноватыми оказываются художники, недостаточно серьезно относящиеся к собственной роли медиаторов между человеком и окружающей его реальностью. Как же быть тем, кому, несмотря

ни на что, кажется, что объекты в искусстве сегодня способны на большее, чем подмигивание подписчикам в социальных сетях?

Здесь, конечно, сразу стоит оговориться, что такое однозначное разделение на два лагеря с моей стороны едва ли не является значительным упрощением. Многие художники, демонстрирующие свою приверженность реляционной эстетике, также увлечены исследованием того, на что способен сегодня объект в искусстве, а те, кто был воспитан постинтернет искусством, ищут способы соединения объектов и отношений, производимых людьми вокруг них. Однако, обозначая такое, скорее, концептуальное противостояние, я хочу поговорить о борьбе двух принципиально различных логик производства искусства и ниже попытаюсь показать, что это за логики и в чем заключается их конфликт. Мы также попробуем разобраться, каким образом все это может быть связано с этическим вопросом о заботе о че-



Рикард Тамберт «Whirlwind», 2020. Групповой проект «GHOSTHOUSE», куратор Анна Вейле Кьяр. Den Frie Centre of Contemporary Art, Копенгаген. Фото Дэвида Стернхольма. Предоставлено автором текста.

ловеке и мире со стороны искусства и производящих его людей.

Чтобы оттолкнуться от берега, я предлагаю обратиться к фильму Жака Тати 1971 года под названием «Трафик». Именно этот фильм, по признанию Буррио, вдохновил его дать такое же название выставке, прошедшей в музее современного искусства (CAPC) Бордо в 1996 году. Этот уже ставший легендарным проект принято считать началом оформления движения искусства взаимоотношений в отдельный художественный феномен, а фильм «Трафик» может помочь нам указать на базовые отличительные признаки этого феномена и присущую ему конструктивную логику. В фильме автомобильный дизайнер небольшой фирмы в компании автомеханика и пиар-менеджера везет из Парижа в Амстердам на автосалон экспериментальную модель автомобиля. По пути все трое попадают в череду комедийных передряг и в итоге добираются до автосалона только к моменту его закрытия. Весь фильм можно назвать набором ситуаций, в каждой из которых мы видим разный состав участников. Каждая ситуация отсрочивает достижение цели — возможность вовремя добраться до автосалона и принять в нем участие. Экспериментальная модель автомобиля для кемпинга, которую необходимо доставить до места (и которая показана нам в комедийном ключе благодаря нелепому набору встроенных в нее гаджетов, от электробритвы до кофеварки), является здесь лишь двигателем сюжета, играя вспомогательную роль для создания ситуаций. В фильме также уделяется много экранного времени другим типам коллективных взаимоотношений — с одной стороны, взаимодействию автомобилистов-любителей на дороге, с другой — работе технического персонала на автосалоне и действиям посетителей салона, которые, в свою очередь, взаимодействуют с персоналом и с моделями автомобилей. Кинематографические приемы, которые выбирает Тати, на формальном уровне заставляют нас, скорее, обращать внимание на происходящее во времени ситуации, чем следить за сюжетной линией, диалогами или сменой планов. Характерно и то, что единственный главный герой-объект в фильме, а именно — та самая экспе-



Виталий Безпалов «Ог», 2020. Групповой проект «GHOSTHOUSE», куратор Анна Вейле Кьяр. Den Frie Centre of Contemporary Art, Копенгаген. Фото Дэвида Стьернхольма. Предоставлено автором текста.

риментальная автомодель, так и не получает законного места на автосалоне и из-за этого не приносит прибыль своему производителю, что оправдало бы как таковое существование этого объекта и затрату сил на его разработку. Объект-автомобиль так и остается таким нелепым бастардом, беспомощным, постоянно ломающимся, недоработанным и в итоге бесполезным для всех.

Даже из этого короткого описания фильма можно проследить его связь с теми художественными практиками, которые Буррио объединит под зонтичным брендом спустя двадцать пять лет. Создание ситуации, особенное напряжение между участниками, которое возникает благодаря их присутствию в заданных условиях, заданном месте и в за-



Vaquera «Heart Dress», 2020. Групповой проект «GHOSTHOUSE», куратор Анна Вейле Кьяр. Den Frie Centre of Contemporary Art, Копенгаген. Фото Дэвида Стьернхольма. Предоставлено автором текста.

данный промежуток времени, одновременное разворачивание социальной ткани и индивидуальной субъективности, открытость финала и ощутимо длительное движение к нему — все это в той или иной степени относится как к фильму, так и к реляционному искусству, и все это звучит по-настоящему притягательно. Но, перефразируя Бишоп: что-то меня во всем этом непреодолимо смущает. Возможно, дело как раз в той самой особенной логике производства реляционного искусства, которая остается актуальной до сих пор, но интуитивно ощущается как не вполне релевантная сегодняшнему положению дел. Но почему?

Можно сказать, что логика реляционного искусства всецело еще принадлежит XX веку.

Хронологически главные образцы этого искусства и были сделаны во второй половине прошлого века, однако это концептуальное заражение прошлым ощущается в теле до сих пор. Вообще, строго говоря, не совсем очевидно, когда именно вести отсчет начала XXI века — я имею в виду, конечно, не календарную хронологию. Подобно тому, как запуск XX века принято отсчитывать от начала Первой мировой войны, так и запуск XXI, судя по всему, мы будем отсчитывать от 2020 года, когда к многочисленным «пост» прибавилось еще одно: «постковид». В случае искусства эта хронология скорее подтверждается, чем наоборот: в последние годы все сильнее чувствуется и все чаще проговаривается необходимость корректировки концептуального, инструментального, экономического, социального определения того, чем является искусство. В этом смысле вполне вероятно, что постинтернет искусство было последним в модернистском понимании этого слова движением в искусстве, таким, когда мы еще можем говорить об определенных формальных приемах или описать методологию его создания буквально в двух словах так, что в целом станет понятно, о каком искусстве идет речь. Именно потому, что я действительно не вижу высокой вероятности того, что в ближайшем будущем будут появляться какие-либо по-модернистски ясные и для критиков прозрачные движения в искусстве, я внутренне не испытываю неудобства, широким мазком захватывая искусство взаимоотношений и, казалось бы, рассуждая о нем как о некоем гомогенном феномене. Гомогенным оно, безусловно, не является, но для меня важнее то, что под этим зонтичным брендом скрывается определенная, вполне конкретная логика, расплзающаяся шире и захватывающая соседние территории искусства (которые по этой причине, даже при их формальном соответствии новейшим трендам, остаются все там же, в доковидном мире инструментальной прозрачности). По этой же причине, чтобы вести разговор о новых логиках производства и функционирования искусства, я пользуюсь таким неуклюжим определением, как «искусство объектов»: любое более изящное или точное определение сразу же

вернет нас в мир художественных движений и хорошо усваиваемых текстов об искусстве, успешно структурирующих этот самый художественный мир.

Чем же является как таковой элемент взаимодействия в реляционном искусстве? Его инструментальная суть, судя по всему, может быть сведена к следующему. Участникам предлагается некий сеттинг (будь то сценарий совместно производимого действия, продолженное во времени зрелище, интерактивная игра или призыв к производству устного высказывания на заданную тему), к которому они в той или иной форме подключаются, становясь благодаря этому соучастниками художественного события. Предполагается, что в процессе производства этого события между его участниками происходит нечто, что не может быть произведено в обычных бытовых условиях. Участники не просто получают эстетический опыт — они получают такой опыт, который

в дальнейшем будет трансформирован ими в опыт более осознанного и ответственного сосуществования. Это, в свою очередь, должно неминуемо повлечь за собой трансформацию как таковой ткани окружающей реальности: более ответственные, мы построим лучший мир в будущем. Утопия будущего, вшитая в логику такого подхода, задает этический горизонт искусства взаимоотношений и одновременно является тяжеловесным оправданием любых эстетических или методологических шероховатостей. Несложно увидеть, что такой этический горизонт в пределе становится императивом соучастия: никто больше не имеет права не принимать участия в коллективной работе по улучшению мира. Отказ от производства действия и высказывания будет расценен как саботаж и равен признанию в консервативности и соглашательстве с капиталистической логикой эксплуатации и отчуждения (принадлежность к тому или иному маргина-



Дорота Гаведа и Эгле Кульбокайте «Hexanol IV–V», 2020. Групповой проект «GHOSTHOUSE», куратор Анна Вейле Кьяр. Den Frie Centre of Contemporary Art, Копенгаген. Фото Дэвида Стьернхольма. Предоставлено автором текста.

лизованному сообществу не станет оправданием — именно за то, чтобы такие сообщества получали голос, в частности, и развивается борьба). Верно и обратное: осознанное включение в соучастие способно трансформировать эксплуатацию в кооперацию и снизить уровень отчуждения до допустимых значений.

Может создаться впечатление, что я хожу кругами, с разных сторон описывая, в сущности, одно и то же. Отчасти это верно. Но, кажется, мой текст (не)осознанно следует за логикой самого реляционного искусства. Подобно тому, как в фильме Тати приезд главных героев на автосалон постоянно откладывался по причине все новых, приостанавливающих движение ситуаций, так и в искусстве взаимоотношений мы как будто сталкиваемся с постоянным отсрочиванием желаемого будущего, которое оказывается подменено вновь и вновь возобновляемым разговором о неотвратимости его наступления. На это можно возразить, что в ситуации перманентно коллапсирующего капиталистического реализма, когда мы в принципе лишены какого бы то ни было будущего, даже проективные разговоры о нем (или, скажем, растянутые во времени действия в поле производственной работы, в свое время объединенные Буррио термином «оперативный реализм») оказываются по-настоящему ценны. Однако мне видится здесь обман, похожий на тот, с помощью которого нас заманивают потреблять вещи, на деле нам не нужные, вроде еще одной пары кроссовок или нового косметического средства. Мы уже надели новые кроссовки и готовы почувствовать ветер свободы, уже, кажется, дующий нам в грудь, как вдруг выясняется, что одних лишь кроссовок недостаточно и для успеха предприятия мы должны продолжать потребление, попутно получая удовольствие на каждой из его стадий. В случае реляционного искусства ситуация оказывается до боли похожа: еще один иммерсивный класс йоги, еще один круглый стол одновременно и приближают, и неизменно отсрочивают желаемый результат (здесь мне могут возразить: но иммерсивный класс йоги и не обещает никакого конкретного преобразования, в отличие от тактики массовой

рекламы; но это, на мой взгляд, не совсем так, просто обещанное преобразование в первом случае завуалировано более изощренной риторикой и всегда сильнее отсрочено). Кажется, будущее находится на расстоянии вытянутой руки, но это расстояние все никак не получается сократить до нуля. Неожиданно для себя мы оказываемся в логике дурной диахронии, перманентной беременности будущим без возможности разрешиться от бремени.

Такая художественная стратегия отсроченного будущего может, тем не менее, быть вполне действенной в мире, где будущее все еще остается отсроченным также на уровне социально-политической риторики и производственных мощностей. Собственно, лучшие образцы искусства взаимоотношений и были созданы еще в такой период, от ретроспективно включенных в зонтичный бренд работ Роберта Барри, Софи Калле или Йозефа Бойса вплоть до уже синхронных активности Буррио работ Пьера Юига, Риркриты Тиравани, Франсиса Алюса или Феликса Гонсалеса-Торреса. Время, которое еще продолжает двигаться вперед в странах Европы и Северной Америки вплоть до 1989 года и еще какое-то время (простите за каламбур) после, с необходимостью включает в себя одни темпоральности и нарративы, одновременно исключая другие. В этом режиме вполне логично со стороны художника предлагать свою, альтернативную темпоральность, способную с помощью деформации длительности производить альтернативный нарратив. Любой материальный объект, как в фильме Тати, здесь предстает лишь как двигатель сюжета, избыточный элемент, так как все усилия художника направлены на овеществление, проявление как таковой альтернативной длительности и процессов, происходящих внутри нее. Реляционное искусство оказывается принадлежащим тому прекрасному, более не доступному нам миру, в котором будущее не оказывается схлопнутым моментальным цифровым доступом, упреждающим контролем, виртуальной симуляцией и фейкньюз, вызывающих больше доверительного и эмоционального отклика у своих адресатов, чем подлинные истории катастроф.

В этом смысле физическое присутствие рядом с искусством, непосредственный тактильный контакт и проживание длительности некоей ситуации, создаваемой участниками *in situ*, продолжают существовать в логике, согласно которой возможно создание опыта, качественно отличного от того, что способна предложить реальность за пределами искусства, опыта, по каким-то причинам исключенного из нашего мира в пользу конкретного набора допущенных в него нарративов. Но для того, чтобы такое исключение действительно было зафиксировано, нам необходимо продолжать находиться в режиме реальности включенных / исключенных нарративов, которые создаются внутри включенных / исключенных темпоральностей. Однако очень сомнительно, чтобы сегодня возможно было проведение подобных различий, и в том числе по причине кризисной турбулентности внутри другой пары, а именно — истины / лжи. Для искусства, построенного на создании и рефлексировании опыта взаимодействия, принципиально необходимо, чтобы получаемый при этом опыт содержал в себе тот элемент истины, благодаря которому и затевается все мероприятие. Участники производимого события должны вместе с этим стать соучастниками некоей правды (о себе и своих чувствах, угнетенных сообществах, логике производства фейк-ньюз или галапагосских черепашках), и это принципиально важный элемент взаимодействия, так как ничего помимо этого такое событие нам предъявить, строго говоря, не может. С одной стороны, такое «ничего помимо этого» можно попробовать красивым бадьюанским жестом превратить в универсальный принцип истины, не требующий и не могущий требовать никакой верификации помимо собственного наличия. С другой стороны — к сожалению, все же нельзя, так как в отличие от бадьюанского универсализирующего события, событие взаимодействия оказывается ограничено логикой собственного производства как извне — местом, временем, числом участников, так и изнутри — самим дискурсом искусства, который, подобно Церберу, охраняет границу, по одну сторону от которой пролегает перформанс с раздачей супа, а по дру-

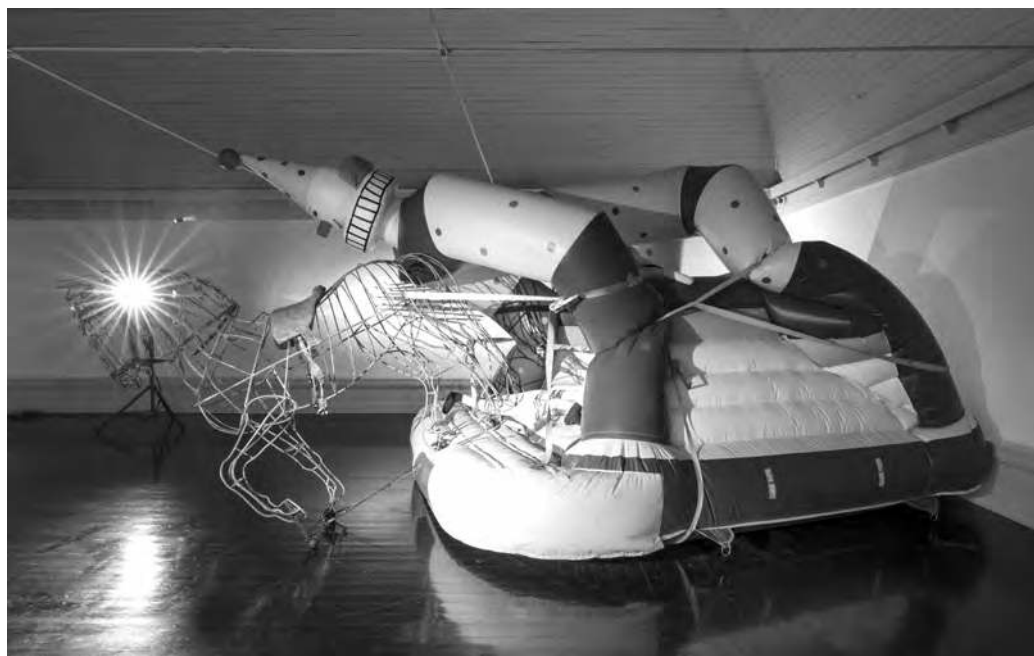
гую — шелтер для бездомных с горячей едой. Короче говоря, формальное и концептуальное ограничение места производства и времени действия истины неминуемо влечет за собой необходимость ее подтверждения. Это, в свою очередь, крайне проблематично в ситуации схлопнутой темпоральности, в ситуации принципиальной возможности производства любого типа контента и моментального доступа к взаимоисключающим друг друга истинам, каждая из которых в итоге оказывается в одинаковой степени вероятной.

Возможно, остается не совсем понятным, какое это все может иметь отношение к непосредственному физическому присутствию рядом с объектом искусства или внутри производимого события. Нападки на физическое соприсутствие звучат тем более кощунственно после пережитого всеми опыта локдауна 2020 года. Кажется, после этого травмирующего опыта принудительного заточения мы должны были в полную силу почувствовать важность и необходимость физической близости как друг с другом, так и с искусством, а самому искусству, вероятно, было бы вполне логично сделать виток в сторону живого опыта соприсутствия и совместного проживания длительности. Однако, на мой взгляд, 2020 год открыл дорогу совсем не в сторону перезапуска консервативных ценностей. Скорее, он показал, что коммуницировать, работать, заниматься йогой, производить и показывать искусство вполне успешно (в инструментальном смысле этого слова) возможно в условиях удаленного доступа. Физическое присутствие рядом с искусством, и до этого времени бывшее в высокой степени элитарной возможностью, оказалось попросту недоступно для подавляющего большинства людей. Те, кто привык вживую соприкасаться с искусством и тем или иным образом соучаствовать в художественном высказывании, внезапно оказались на стороне тех, кому доступ в выставочные пространства был и до этого закрыт по социальным, политическим или экономическим причинам. В этом смысле продолжать ратовать за живой контакт с искусством становится равнозначно призыву к восстановлению такого элитарного доступа, собст-

венно элитарность которого могла не так сильно бросаться в глаза до самого последнего времени (ведь ничто так не обескураживает и не заставляет возмутиться те постоянно путешествующие и наслаждающиеся искусством 10% населения планеты, когда процент тех, кому эти блага все еще остаются доступны, резко не падает до условных 0,1%). В этом я снова вижу проявление логики доцифрового, более-менее социально структурированного XX века. Те, кто имел непосредственный доступ к искусству, закономерно хотят и дальше продолжать его иметь, вероятно, подспудно опасаясь того, что в противном случае технически невоспроизводимая беньяминовская аура уже окончательно перестанет своей дистанцией защищать их от дурного, мем-реплицируемого искусства мгновенного цифрового доступа.

Однако именно и только за живой контакт всегда выступало искусство взаимоотношений. В обмен на живое присутствие и затраченное время зрителя оно предлагало (и продолжает предлагать), помимо про-

чего, снятие субъектно-объектных отношений между искусством и зрителем и как следствие опыт соучастия в разномасштабном жизнеустроительстве вместо отчужденного созерцания пассивного модернистского объекта. В этом смысле то внимание, которое уделяется сегодня как таковому объекту в искусстве, может быть расценено как идеологический откат в сторону модернистских логик, синонимичных логикам агрессивного империализма со всеми вытекающими из этого следствиями. Возразить этому, пожалуй, можно, только приняв во внимание уже упомянутое выше ограниченное существование события искусства взаимоотношений в пространстве и времени. В свое время идея эмансипирующей как зрителя, так и объект, партиципаторности была напрямую связана с идеей расширения границ медиумов, используемых художниками, до максимально возможных значений. Такое расширение происходило как на формальном уровне используемых техник и выразительных приемов, так и на уровне изобретения



Эсбен Вейле Кьяр «Social Space», 2020. Групповой проект «GHOSTHOUSE», куратор Анна Вейле Кьяр. Den Frie Centre of Contemporary Art, Копенгаген. Фото Дэвида Стьернхольма. Предоставлено автором текста.

новых способов вовлечения зрителя в процесс художественного производства. К концу прошлого века говорить о трансмедийных практиках, размывающих границы искусства до практически уже неразличимых значений, стало едва ли не общим местом. В сущности, единственной границей, очерчивающей пределы искусства, стало само обозначение чего-либо в качестве искусства. В 1990-е годы границы существования искусства расширились до новых пределов — этим новым ультимативным пределом стал интернет (характерно, что искусство захватило его не с помощью банального производства копий, а в процессе создания самостоятельного направления, интернет-искусства). К текущему моменту, пройдя этап постинтернет искусства, мы оказались в ситуации, при которой искусство не просто репрезентируется в интернете — оно производится в смешанных аналогово-цифровых средах с расчетом на собственную демонстрацию в интернет-среде (не исключая при этом возможности и физического показа произведенного объекта). Таким образом, мы, кажется, дошли до новой границы расширения поля действия и существования искусства. В этом поле мы находим не искусство, ориентированное на непосредственное физическое взаимодействие в ограниченном промежутке пространства и времени, а искусство, обозначаемое мной как искусство объектов, искусство мем-репликации, цифрового показа и тотальной фикциональности, возведенной в метод.

В этом смысле именно искусство объектов, а не искусство, по-прежнему стремящееся зафиксировать необходимость физического соучастия и контакта, продолжает эмансипаторную логику искусства, начатую даже не в XX веке, скажем, с экспериментов движения «Флюксус», а гораздо раньше. Отсчет можно вести и от Курбе, и от Веласкеса, если хотите, вплоть до Караваджо. Как видите, обращаясь к живописи, мы уже выходим за границы формального изобретения новых медиумов и переходим в область стратегии концептуальных расширений внутри того или иного хорошо узнаваемого медиума. Искусство, ориентированное на непосредственное взаимодействие со зрителем и в целом — на процессуаль-

ность взаимодействия, в свое время, безусловно, послужило эмансипаторному движению, но, застигнутое врасплох пространственно-временными ограничениями собственного существования, проиграло борьбу в деле дальнейшего захвата территорий. Эта борьба перешла в область цифровой коммуникации, того поля, которое продолжит свое расширение вплоть до марсианских ландшафтов, которые, в свою очередь, точно так же будут захвачены, как только технологии смогут полноценно до них добраться. Однако легко проследить, что пространственно-временные ограничения, сформулированные в терминах физического соприсутствия, синхронизированного живого соучастия и производства события в специально отведенных для этого местах, до сих пор остаются влечены в риторику разговора об искусстве. По этой причине, как я писала выше, относимая мной к XX веку логика, в которой нагляднее всего существует искусство, объединенное зонтичным брендом «искусства взаимодействия», выходит за границы конкретно этого жанра (типа, подвида, ветви) искусства, и может покрывать собой любые медиумы. В моем случае искусство взаимоотношений оказывается просто самым ярким примером приверженности по существу консервативным художественным стратегиям, препятствующим имплицитно присущей искусству логике постоянного концептуального и формального расширения и захвата новых территорий.

Допустим, что все это так, но как быть в таком случае с теми достоинствами, которыми искусство взаимоотношений с момента своего создания несомненно обладало? Как быть с вопросами соучастия, соприсутствия, проявленной длительности эстетического жеста? Как быть с тем этическим императивом заботы, с разговора о котором я начала этот текст? Также по-прежнему остается нерешенным вопрос, какую связь все эти достоинства имеют с искусством объектов. Ведь, кажется, положительные характеристики реляционного искусства не передаются автоматически искусству, занятому производством объектов в аналогово-цифровых средах, только по причине ничем не ограниченных дрейфования и репликации таких



Венди Джим «Medium #1 & Medium #2», 2020 / Метт Хаммер Юль и Рут Энжел Эдвардс «Non-jamming», 2020. Групповой проект «GHOSTHOUSE», куратор Анна Вейле Кьяр. Den Frie Centre of Contemporary Art, Копенгаген. Фото Дэвида Стьернхольма. Предоставлено автором текста.

объектов в интернете. И здесь мне бы хотелось предложить спекулятивную схему, в которой и займет свое место производимое сегодня искусство объектов, тем самым перестав, возможно, казаться кому-то поверхностным инстаграммным явлением и откатом назад к модернистским художественным стратегиям.

В такой схеме объекты занимают места узловых точек, этаких эстетических сгустков или смысловых хабов, соединенных между собой многочисленными линиями взаимодействий. Эти взаимодействия могут быть совершенно различны. Они формируются, с одной стороны, самими объектами, собирающимися в ассамбляжи внутри расширенного аналого-цифрового поля. С другой стороны, их формируют зрители, сталкивающиеся с объектами в той или иной точке нахождения объекта как в цифровой, так

и в аналоговой средах. Такие взаимодействия концептуально не могут быть ограничены теми или иными пространственно-временными параметрами. Да, объект появляется перед глазами зрителя в тот или иной момент времени и в том или ином месте, но принципиально важным здесь является то, что взаимодействие между зрителем и объектом не завершается декларативно, как только зритель выходит из ситуации взаимодействия. В этой выстраиваемой объектами ризоматической сети нет пространственно-временной границы, нет системообразующих опорных объектов, нет дидактически предлагаемой позиции взгляда. Точки входа находятся в любом месте этой сети (влияние такой концептуальной ситуации флюидной точки входа на деформирующуюся в связи с этим роль институций еще следует отдельно рассмотреть). Объект в этой структуре предстает как мгновенно действующая единица, подключающая зрителя к сети взаимодействий. Такая единица не создает событие, вместо этого она вводит подключаемого в то поле, где и разворачивается как таковая темпоральность взаимодействия, где зритель сам волен выбирать, какие узлы он активирует для собственной, субъективно конструируемой ситуации. Частью активированной сети отдельного зрителя помимо самих объектов могут становиться другие зрители, авторы объектов или тексты, написанные о выставочных проектах, в которых объекты принимают участие. В то же время участники активированной сети могут быть редуцированы зрителем до пары самых незначительных деталей, вроде меховых ушей скульптуры кошки или слова «бледно-зеленый» в тексте куратора. Именно таким образом зритель становится соучастником процесса взаимодействия с объектом искусства, сосоздателем художественного высказывания, еще одним активным элементом ризоматической сети. И именно так, на мой взгляд, сегодня может быть проявлена забота о человеке со стороны искусства — в виде предложения зрителю занять позицию, при которой он будет волен сам выбирать, каким образом и в каком месте он будет подключать себя к сети объектов, каким образом он будет воспринимать объекты искусства и форми-

ровать для себя художественное высказывание, какую информацию он вынесет из этого взаимодействия, когда в итоге он такое взаимодействие начнет и завершит. При таком подходе, на мой взгляд, зрителю гораздо в большей степени предлагается занять позицию активного, ответственного и рефлексизирующего субъекта, чем в случае его включения в прежнюю художественную ситуацию взаимоотношений, сценарно и концептуально уже проработанную за него. Вместе с этим, в отличие от ситуации необходимости физического присутствия в конкретном месте, все, что будет нужно зрителю при описанном выше подходе — это подключение к интернету. Все же такое ограничение куда более демократично, чем примат физического присутствия рядом с оригиналом объекта или внутри события в правильно освещенном помещении.

Подобную схему действия объектов я и называю логикой искусства, присущей уже XXI веку. В этой схеме объекты перестают играть только лишь вспомогательную роль двигателей сюжета, вместо этого становясь узловыми точками мгновенного входа в сеть. В то же время то, что являлось ключевыми характеристиками реляционного искусства, становится частью функционала описанной ризоматической сети. В этом смысле искусство объектов не отрицает, а включает в себя завоевания искусства взаимоотношений, одновременно с этим трансформируя эти подходы и актуализируя их в текущей ситуации современности. Результат взаимодействия больше не оказывается декларативно отсрочен на неопределенный срок, а целесообразность взаимодействия не оправдывается постоянно откладывающимся будущим. С одной стороны, так происходит потому, что как таковая длительность взаимодействия начинается с мгновенного, осуществимого здесь и теперь входа, адресующего все дальнейшие реляционные процессы именно настоящему, а не будущему. С другой, такое взаимодействие внутри сети принципиально не обещает участнику какого-либо улучшенного будущего. Вместо этого мы имеем десятки тысяч ситуаций с открытым сценарием, каждая из которых потенциально содержит в себе ты-

сячи вероятных развитий событий. Такое взаимодействие оказывается гораздо более рискованным, но именно благодаря этому и гораздо более честным. Здесь уже не идет речь о верификации той или иной истины — скорее, о создании тысяч фикциональных историй, на равных правах участвующих в конструировании реальности. При этом физическое присутствие сменяется аналого-цифровым: автомобильный трафик на трассе Париж-Амстердам сменяет цифровой трафик в тысяче направлений. Присутствие зрителя рядом с объектом искусства и внутри создаваемого с его помощью события никуда не исчезает, просто физическое присутствие сменяется цифровым, а место недокументируемого процесса локального взаимодействия занимают приветствующие документацию объекты мгновенного действия, открывающие доступ в сеть неограниченного процесса производства событий. Такая сеть постоянно расширяется, включая в себя все новые объекты и захватывая все новых участников. И, вероятно, в этом опять-таки кроется та забота, которую сегодня способно предложить нам искусство — в сетевом расширении доступа к одному из способов проявления нашей субъективности и к реальности с открытым сценарием. В этой реальности объекты-бастарды всегда одновременно и присутствуют на автосалоне, и продолжают свое движение.

Характерно, что если загуглить «искусство объектов», вам, скорее всего, выпадут многочисленные примеры из области дизайна, интерьерного оформления и рекламы. Это может послужить наглядной иллюстрацией того, что, в сущности, у искусства, о котором я все это время веду речь, нет никакого имени, потому что его имя — это как таковое расширение. Расширение файла, если хотите.

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске.

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

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

БУДЕ ПОТОП
(перед укріпленням)
до 02.01.2021

Варіант 30
Поперед
До 18.0
Очікується
про

09.12.2020

ТУТ
ПРОБЕ

ЗСУВ ПЕРСОНАЛ!
06.11.2020
(11:45)
07.11.2020
(12:15)
08.11.2020
(13:45) (22:15)
09.11.2020
(14:55)
10.11.2020
(15:25) (16:55) (19:55)
11.11.2020
(16:55) (17:55)
12.11.2020
(18:45) (19:55)
13.11.2020
(19:55)
14.11.2020
(20:55)

03.12.2020
(09:15)
06.12.2020
(14:55-15:05) (20:29)
09.12.2020
(16:05)
11.12.2020
(17:55)
13.12.2020
(17:26)
15.12.2020
(14:51-14:49) (23:51)
!!!
сирітка 16.12.2020
(14:53-14:55) (17:02) (19:27)

ОЧІКУЮ
ПРОРИВ

(треба укріпити)
~~до 21.01.2021~~
~~до 22.01.2021~~
~~до 20.04.2021~~
до 18.01.2021

ЗСУВ БУДІ!
~~до 06.01.2021~~
~~до 08.01.2021~~
~~до 10.01.2021~~
~~до 14.01.2021~~
до 17.01.2021
(18:33)

Я ПРИХРИТІВ
(перед іще)
27.11.2020

Материал иллюстрирован: Даниил Ревковский
и Андрей Рачинский «Предчувствие беды»,
выставка в галерее «Detenpyla», Львов, 2020.
Предоставлено галереей «Detenpyla», Львов.

Никита Кадан

О самоненависти и освобождении

«Зоны автономии» — говорили они в 2000-х, «зоны солидарности». «Сообщества», «горизонтальные связи», «множества», «самоорганизация», «осуществимые утопии» — говорили они. Так странно, что «они» были также и нами.

И ведь не сказать, что тогда все светилося оптимизмом. Слова о низовом и солидарном исходили из слабых тел. Мы задыхались тогда, как задыхаемся и сейчас. В этом отношении мы последовательны и равны самим себе.

Скорее, нашим преимуществом было бесстыдство. Легкость в речи, уверенность, блеск в глазах, одновременно металлический и нежно-инфантильный. Собственно, здесь я говорю о нас двадцатилетних, которые подхватили лозунги «сообществ» и «солидарности», уже находившиеся на тот момент в художественном обиходе — и в то же время идеально ложащиеся на наш более чем скромный опыт. Каково было произносить эти лозунги старшим авторам, помнившим 1990-е, — мне уже вряд ли понять. Представляю, что в этом была энергия захода на новый цикл, подарок второй молодости. Но нас-то вопросы молодости и омоложения тогда не волновали. Как, впрочем, не волнуют и сейчас — не скажу за других, но меня интересует: как обмануть саму последовательность юности-дряхла, актуальности и деактуализации, как выйти из подлой круговерти поколений, мод и тенденций, из суетливой экономики внимания, из торга за места в настоящем и будущем?

С годами стыда стало с избытком. Без внутреннего скрежета не произнесешь и слова. Живешь будто в комнате из зеркал, все время наблюдая себя с самых невыгод-

ных ракурсов. Костенеешь, каменеешь. Тяжелым взглядом смотришь на лица друзей, с которыми когда-то так легко было ощущать ту самую солидарность, не требовавшую ни оправданий, ни объяснений. Но в то же время — когда в поле общности больше нечего терять, когда оказываешься предоставлен сам себе, возникает чудесная и пронзительная легкость.

И здесь я нащупываю источник энергии, истечение смысла, обещание спасения. Речь о превращении духа солидарности в дух разочарования и обретении нового качества солидарности по ту сторону этого превращения. О преобразовании «коммунитарного» начала в новую строгость, новую жестокость к себе самому. Но мы ведь не утратим веселости и новообретенной нелюбви к себе, правда?

Но пусть не возникнет иллюзия, что разочарование неизбежно ведет к пессимизму, а стыд — к вечной угнетенности духа. Вчерашний период надежд — такая же школа, как сегодняшняя безнадежность. И безнадежность эта не является сдачей позиций перед теми полицейскими вертикалями и конкурентным принципом, против которых мы выступали тогда. Что полтора десятка лет назад реализовывалось в коллективных выступлениях (то есть в высказываниях с оглядкой на другого), сейчас стало делом индивидуального злого упорства — монитор потемнел, в нем лишь твое собственное отражение. Скажете, света мониторов и жизни с оглядкой (в соответствующих пузырях единомыслия) с тех пор стало только больше? Это легко объяснимо: воплотились озвученные еще тогда предположения и предчувствия. Жизнь в искусстве вообще есть жизнь



предчувствиями. Озвучу новое: предчувственную темноту.

Слепой партизан в темноте, искатель зон, непроницаемых для согласованного видения и описания, — это новый (он же преобразившийся давний, «традиционный») художник. Искусство вновь становится одиноким делом, но продолжает нести в себе старые обещания. Перечеркнуть прежнего себя — ключевой, опорный жест жизни в искусстве. Вернуться к себе с другой стороны — другой опорный жест, без которого первый становится предательским.

Сообщество и его обещания теперь в моей голове. Сообщники-какими-они-были-прежде остаются со мной. Я принимаю решения, какие были бы приняты совместно, — и так же делает каждый из нас, сообразно своему пониманию того, чем была наша совместность. При этом настоящие повзрослевшие мы уже совершенно ни о чем договориться не можем...

В сухом остатке от тех времен сохранилось не так и много. Коллективное творче-

ство (хоть никто не отрекся от индивидуального), механизмы взаимоподдержки, позволяющие продержаться в слабой институциональной системе или вообще без нее (впрочем, совсем без нее случалось оставаться крайне редко), лабораторность (хотя мы, с большей или меньшей интенсивностью, но продолжали выдавать выставочный продукт), говорение на эсперанто (однако с отчетливым местным акцентом), присутствие утопического горизонта (порой нарочито бутафорского). С одной стороны, то, что было «украинским социально-критическим искусством», сейчас легко поместить в некую историческую витрину с ограниченными габаритами. Но с другой — оно проживает собственное взросление, собственные мутации, ветвясь в разных направлениях и переходя, к примеру, то в архивно-музейную тенденцию, то в квир-феминистскую. Или в специфическую линию «восстановления справедливости» в локальной истории искусства. Или в исследования наследия советской модерна, явно или неявно оппонирующие его политической нейтрализации и стиранию в «декоммунизационный» период. Поменялся сам принцип удержания себя вместе: если в нулевых «сообщества» были подняты на знамя, то сейчас, несмотря на присутствие объединяющих и ведущих экспансию политических идей и художественных программ и по-прежнему слабые институты (то есть на сохранение необходимости как-то сообщество выживать без их поддержки), тогдашнее прочное и безусловное «мы» истончилось и растворилось.

Парадоксальная связь активистского (активного, действующего через преодоление) духа и персональной уязвимости, хрупкости тел давно стала одним из источников драматического напряжения в современной критической культуре. Однако на постсоветском пространстве еще недавно было не так — «активистское искусство», негласно воспринимавшееся наиболее радикальной и, соответственно, наиболее подлинной формой искусства ангажированного, вполне успешно участвовало во всеобщих соревнованиях по витальности, громкости голоса и привлечению массового внимания. Постсоветский (преимущественно российский) акционизм

второй волны, 2000–2010-х, казалось, оседлал динамику соцсетей, овладев искусством продлевать площадной «мускульный» жест в сверхмассовое пространство сетевого участия-без-усилий. Однако новый день внес коррективы: та же динамика привела, с одной стороны, к «демократизации культуры справа» под анти-элитистскими лозунгами, а с другой — в свои права вступила та «сила слабых», что пошатнула пьедесталы витально-трансгрессивных художников-героев.

Ангажированное искусство теперь делают хрупкие люди. В этом оно сообразно как новому исповедально-терапевтическому стилю сетевого самопоказа, так и сложности, темноте, неочевидности художественного высказывания, являющимися первой мишенью правопопулистского наступления на «институциональные культурные элиты». Вокруг звучат голоса той моральной паники, что исходит из консервативного лагеря, описывающего новое состояние целым веером параноидально окрашенных терминов — от «новой этики» до «культурного марксизма».

Старый порядок отступает перед слабыми телами. Узнавание своей слабости в слабости другого обнаруживает новую силу совместного действия. Риску предположить, что ни активная воля к преобразованию, ни даже эмпатически обоснованная солидарность менее уязвимого с более уязвимым не играют первоочередной роли в формировании нового духа критической культуры. Ее играют именно безнадежность и разочарование. Без надежд на лучшее завтра и без очарования романтикой борьбы говорим мы господствующему порядку — вечно омолаживающемуся фашистскому миру — наше глухое, но абсолютно ясное «нет». И это «нет» повторяется снова и снова, по-новому в каждой из индивидуальных точек бытования, как бы надежно ни были эти точки изолированы друг от друга.

Нам, украинским политически ангажированным художникам и художницам, начавшим в 2000-е, в нашем становлении исключительно помогла отравленная атмосфера социальной и художественной среды нашей страны. Эта атмосфера крайне точно представляла нам фигуры отталкивания, выживания-вопреки. Если, как политические субъ-

екты, мы были против местного профессионального политикума в целом, включая его и пророссийских и украински-националистических акторов, то на художественной сцене мы оппонировали специфической «евроремонтной» культуре имитации — возведению монументальных декораций и ширм, маскирующих институциональную несостоятельность и интеллектуальную нищету. Так можно описать наши негативные ориентиры до 2014 года. Но с аннексией Крыма и началом войны на востоке ставки повысились — фигурами отторжения стали российская агрессия и ее международное отбеливание культурно-художественными средствами, а также звучащий на местной сцене призыв к «отложенной критичности» и идеологическому обслуживанию.

Украинская мега-выставка «Великое и величественное» под патронатом Януковича и православных церковников в 2013 году, погромы выставок украинскими ультраправыми и повторяющиеся практики цензуры в государственных институциях, которые художественное сообщество сводит к очередному скандалчику и тем нормализирует, — это



многолетний фон нашей работы. По соседству — питерская Manifesta в 2014, построившая «цивилизованный» фасад, за которым международному художественному сообществу стали чуть менее заметны аннексия Крыма и агрессия на Донбассе, нападки властей Венгрии, Польши, Беларуси на поддерживающие критическое искусство институции. Держи ум свой во аде и не отчаивайся.

Когда мы начинали, мы верили в «современное искусство» как таковое. Порой верили по смешным причинам — к примеру, из-за его большей привлекательности в сравнении с сенильным псевдоакадемизмом, который окружал нас в украинских художественных институтах первой половины 2000-х. На нас влиял героический миф восьмидесятых-девяностых — трансавангардная живопись в сквотах, соросовские мультимедийные выставки. Но к нашему приходу на месте мифа оказался евроремонт, пустотелый фасад, декорация.

Украинской сцене свойственна перевернутая эдипальность. Она — место перманентного восстания старших против младших. Дряхлеющие патриархи, сколько есть сил,

позиционируют себя «молодой шпаной», а младших воспринимают как воплощение «институциональности», «репрессивной политкорректности», «модного левого дискурса» и т.д. Иначе говоря, воспроизводят на нашем примере все те же стандарты консервативной моральной паники.

В то же время их собственное место в культуре обретается между местным частным рынком живописи и местным же идеологическим обслуживанием в духе упомянутого «Великого величественного» или аналогичных мероприятий новых властей. Однако стоит помнить — им есть место и в истории, у оснований нового искусства в Украине. И конфликт оборачивается для нас депризацией истории, отсеканием корней, уходящих в местную почву. Следствием является достаточно игриво-произвольная реконструкция исторического повествования с нашей стороны — какая-то воображаемая синхрония с самовольно выбранными явлениями прошлого или наследование, прописанное задним числом. Впрочем, в таких играх мы держим мотивации и методы прозрачными.

«Современное искусство» в локальной традиции разделилось. Миф девальвирован, распродан за чечевичную похлебку. Солидарность на основании общей причастности к данной сфере деятельности больше не является возможной.

А «современное искусство» как интернациональный феномен разделено в самом своем основании. Недовольство системой институций и рынка искусства — один из основных источников энергии, питающих эту систему. Толпы юных претендентов толкуются у ворот допуска в иерархию, осыпая ее проклятиями и желая стать ее частью. Слышны сетования не допущенных из старшего поколения. Голоса недовольства раздаются и на разных этажах башни, включая и самые привилегированные из них. Разрыв между художественной критикой позднекапиталистического порядка и полной экономической встроенностью в этот порядок становится не иссякающим источником внутренней фрустрации и составляет аргументы для упомянутой «правомодемократической» критики, то есть для адаптированного к художественному пространству извода популистски-конспи-





рологической риторики «войны народа с коррумпированными элитами».

Самым чистым, дистиллированным продуктом современной художественной системы является самоненависть. Ясный взгляд на состояние искусства в современном мире должен — при достаточной последовательности в мыслях и способности увязывать причины и следствия — привести к саморазрушительной установке. Выход, состоящий в ненависти к искусству, — это выход правый, популистский, в самом скверном смысле «здоровый». Критически мыслящий художник, оставаясь художником, выбирает ненависть к себе.

Я отдаю себе отчет, что наш случай — это всего лишь один лабораторный опыт из множества. Что мой язык описания этого опыта психологически окрашен. Вероятно, я ишу ту точку, в которой, говоря словами философа депрессии Марка Фишера, происходит «конвертация частного недовольства в политизированную ярость».

Фашистский мир совершенствуется, обновляется, мутирует — равно как и сопротивление ему. Предвижу новый дух этого сопротивления — дух эсхатологического оптимизма. И новую солидарность — воображаемую солидарность разрозненных и изолированных, занятых одиноким делом, однако в критический момент способных нанести совместный удар из множества индивидуальных точек. Это солидарность в зеркалах.

Никита Кадан

Родился в 1982 году в Киеве.

Художник. Участник художественной группы Р.Э.П. и кураторской группы Худсовет.

Живет в Киеве.



Материал иллюстрирован видами мастерской и выставочного зала «Цех Красный». Фото Ирины Петровой. Предоставлено автором текста.

Иван Новиков

Вспомнить Красный

Когда пытаешься воссоздать в памяти образ того феномена, который получил название «Центр Красный», невольно испытываешь смятение. Воспоминания, словно глыбы льда в половодье, наплывают друг на друга и ломаются, рассыпаясь на осколки. А сама идея реконструкции событий того времени оказывается задачей трудно выполнимой, возможно, даже лишенной всякого смысла.

Наше независимое выставочное пространство (то, что называется красивым английским выражением *artist-run-space*) и мастерская группы московских художников официально открылись в марте 2015 и закрылись в апреле 2018 года. Центр Красный задумывался и функционировал в первую очередь как площадка непосредственного опыта искусства. Невероятно важные задачи документации, архивирования, конечно, не упускались нами из виду, но наиболее ярким и значимым для нас было живое, ускользающее от фиксации, чувство горизонтальной самоорганизации. Сегодня восстановить цельную и непротиворечивую историю Центра Красный едва ли представляется возможным — разве что в виде узловых фрагментов его существования. Но пульсацию демократического сосуществования, которое было его сердцем, можно лишь вообразить.

*

Центр Красный начался осенью 2014 года, когда несколько выпускников первых наборов Института БАЗА¹ — Ильмира Болотян, Лета Добровольская, Михаил Климин, Матвей Крылов, Ангелина Меренкова, Иван Новиков, Ирина Петракова, Николай Сапрыкин и Денис Строев — объединили усилия по поиску места под мастерскую. Необходимо от-

метить, что состав группы был достаточно подвижным. Значимым фактором нашего объединения было то, что все мы учились в Базе и вроде бы хорошо представляли, кто чем занимается. Тем самым «бытовые сложности» предполагались заранее известными, а значит, преодолимыми.

Процесс нашей самоорганизации начался во время подготовки к выставке «Вечно живой труп»², проходившей в конце 2014 года в Цехе Красного на Винзаводе. Большое экспозиционное пространство располагало к масштабным проектам. Но этому препятствовало отсутствие у всех нас (молодых художников и недавних студентов) собственных мастерских соответствующей площади. Кураторы выставки Светлана Баскова и Анатолий Осмоловский, также заинтересованные в крупномасштабных произведениях, помогли организовать для нас временные места для работы в помещениях Винзавода. Одним из них стало пустующее пространство бывшего магазина одежды. Двухуровневое помещение со стеклянными стенами стало нашей первой совместной мастерской. И уже из этого опыта родилась идея найти площади для групповой студии.

*

Зима 2015 года. Мы сидим на кухне у Иры Петраковой и горячо обсуждаем каждую деталь того, что хотим и как это можно сделать: какой должна быть мастерская и какой должен быть выставочный зал? За окном слякотный московский вечер, свет торшера озаряет наши лица, а мы в радостном волнении формулируем нашу демократическую утопию.

На тот момент уже было найдено помещение на Красном Октябре. Зброшенный зал площадью более 150 метров находился

на одном этаже и с общей входной дверью с хостелом, у которого только что сменился владелец. Новоиспеченный отельер на самом деле был руководителем небольшой строительной фирмы в Сибири, но решил переехать в столицу и диверсифицировать свою деятельность. С этим молодым и «четким» бизнесменом в черной кожаной куртке какими-то окольными путями познакомился Матвей Крылов и предложил помочь с неиспользуемой площадью. Зал, доставшийся «в нагрузку» новому владельцу хостела, с нашим приходом должен был стать местом силы — привлекать новых постояльцев и посетителей скромного бара на крыше. Кроме того, наш арендодатель соглашался на более низкую ставку субаренды и даже помогал с ремонтом. По нашей договоренности въехать мы должны были в марте 2015 года. Именно это стало своего рода официальной точкой отсчета истории Центра Красный.

Но даже с такой поддержкой со стороны арендодателя мы не наскребали необходимую сумму ренты. Отсюда родилось решение — расширить ряды нашего товарищества, пригласив студентов Института База нового набора. В их число вошли: Виталий Барабанов, Карина Бунятова, Александр Гореликов, Евгения Грушевская, Юра Калинин, Михаил (Касатский) Седов, Дима Хворостов. Таким образом, на запуске коллектив Центра Красный состоял из 16 членов с самыми разнообразными творческими воззрениями.

С таким количеством участников самой большой проблемой становилось принятие того или иного решения. По большому счету, у нас было не так много общего: мы не стали художественным объединением, у нас отсутствовала общая тематика. В такой ситуации нам было жизненно необходимо подробно обговаривать каждый вопрос и каждое действие. Собственно, логика прямой демократии с системой группового обсуждения любого этапа и аспекта нашей деятельности объединила нас. Множественные дискуссии по всем организационным и концептуальным вопросам стали фундаментом Центра Красный. Даже само это название родилось в результате бесконечных голосований и споров.

*

Наш внутренний чат оказался полем для ожесточенных полемик вокруг принципов нашей самоорганизации. А голосование — единственным легитимным способом принятия решений. Кто-то хочет провести кинопоказ, вечеринку или лекцию? Давайте голосовать за или против! Надо отремонтировать дверь или повесить зеркало? Организовываем голосование! И так по каждому пункту нашего совместного бытования.

Таким же образом происходило формирование выставочного плана. Любая выставка должна была быть сначала выдвинута одним из членов нашего сообщества на внутреннее голосование. Базовое условие выдвижения проекта — наличие концепции и набора эскизов или картинок-референсов. И если за проведение выставки голосовало не менее 10 человек, то проекту давался карт-бланш. Эта цифра выработалась не сразу и иногда варьировалась. Но в процессе формирования нашего внутреннего регламента закрепилось правило — поддержка того или иного решения должна составлять не менее 2/3 от общего числа участников. Так мы стремились избежать внутреннего «раскола» и фракционности, которые неизбежно проявляются в подобных ситуациях. (Следует признать, что в итоге чаша сия нас не миновала.)

Когда кто-то из участников нашего коллектива предлагал свою выставку — она также рассматривалась и подвергалась процедуре голосования. Для нас было принципиально важно, что никакого приоритетного права для реализации собственных проектов пайщики не имели. Это рождало вопросы, особенно у сторонних наблюдателей и новых членов нашего сообщества. Как же так — платишь за аренду, а выставку или перформанс провести без голосования нельзя? Но это была принципиальная позиция, которая давала Центру Красный возможность избежать превращения в кунст-халле для самих себя.

Идея равенства всех предлагаемых проектов была продиктована базовой установкой на открытость нашей самоорганизации для любых внешних предложений. Конечно,

такой подход рождал определенную проблему — каждое голосование требовало времени и могло затянуться. Более того, процессы нашего плебисцита частенько вызвали непонимание у коллег. Особенно ярко это проявилось весной 2016 года, после того как Центр Красный объявил опен-колл для внешних выставочных проектов. Для нас было крайне важно дать возможность включить в свое дискурсивное поле новые голоса и темы. Поэтому каждую из 50-ти присланных заявок мы внимательно рассматривали, что привело к достаточно долгому процессу выборов и некоторым кривотолкам. (Замечу, что из всего числа присланных проектов было реализовано лишь 5, что уже немало.) А когда финалисты нашего опен-колла пришли к нам на площадку обсуждать конкретные детали и увидели, что никакой финансовой поддержки и даже техники у нас не было, и мы все делаем сами, то у многих прозвучал недоуменный вопрос — зачем же вы так напрягаетесь с голосованием и всем прочим? Но для нас именно все это невероятно ценно и важно, хотя и моментами могло лишь вызывать усталость.

*

Нельзя не отметить, что уже с самого начала деятельности Центра Красный перед нами возникла проблема «рабочей группы», с которой сталкиваются все известные мне самоорганизации. Кто должен убирать, собирать арендную плату, организовывать голосование и коллективные обсуждения? Казалось бы, эти вопросы крайне далеки от художественной повестки каждого из участников нашего товарищества и, скорее, навевают скуку. Однако только их успешное решение позволяло существовать нашему artist-run-space.

Как мы впоследствии выяснили, у подобного рода коллективов возможно только два пути: либо достаточно рано формируется некое «инициативное ядро», которое берет на себя ответственность вести и структурировать весь процесс жизни самоорганизации, либо появляется фигура «менеджера», который единолично этим занимается (часто за отдельную плату). Неким естественным образом мы пошли по первому пути — у нас сформировался определенный «рабочий костяк».



Но в то же время крайне важной для нас была демократизация и принципиальное отсутствие лидера. Отчасти эту проблему удалось на некоторое время решить постоянной ротацией участников, занятых организационными вопросами. Впрочем, данная схема не смогла функционировать долго, как нам и предрекали старшие товарищи.

Следует оговориться, что само существование Центра Красный строилось, помимо принципа самоорганизации, также и на идее самостоятельной арендной платы. Каждый участник платил равную долю за помещение, хотя это и было непросто. Соответственно, те из нас, кто по каким-то причинам был не в состоянии оплачивать свою долю, вынуждены были покинуть наше сообщество. Как следствие, в Центре Красный сложилась определенная «текучка кадров». По моим подсчетам, за все время существования — с 2015 по 2018 год — участниками нашего artist-run-space побывало около 30 художников и кураторов³. При этом в среднем одновременно членами Центра Красный было около 13–16 человек, что на небольшой площади рождало определенные сложности.

Мирное сосуществование, к примеру, автора больших скульптур с художником-графиком постоянно порождало споры о границах личного и общественного. При этом интересно подчеркнуть один достаточно характерный момент. Когда пытаешься вспомнить конкретные полемики между членами нашего сообщества, всплывают отдельные смешные эпизоды. То кто-то не поделил стол, то задержал выплату, то голосует не вовремя и задерживает принятие решения, а иногда и устроит излишне буйную вечеринку. Но сегодня все эти споры сами по себе скорее вызывают улыбку, однако осмысляя их роль и общую тему, понимаешь — мы бесконечно обсуждали практические возможности и условия реализации неиерархических форм демократии. При этом, безусловно, порой мы не ощущали эти дискуссии как теоретические — для нас они были вынужденным и в некотором роде естественным следствием наших этических установок.

С другой стороны, наш коллектив был вынужден регулярно искать новых членов ввиду сложностей с оплатой аренды. И каждый вновь вступивший в наше товарищество пайщик был должен сначала понять и осо-



знать специфику нашего устройства, чтобы адекватно встроиться в коллектив. Таким образом, выкристаллизовалась «рабочая группа» (естественно, поначалу преимущественно из числа основателей, но не только), на плечи которой ложилась ответственность по сохранению сформировавшейся системы принятия решений. Но из-за этой постоянной «двойной нагрузки» старожилы постепенно «выгорали» и уставали. Думаю, с учетом собственных ощущений, это и послужило ключевым мотивом закрытия Центра Красный в 2018 году.

*

Важно отметить, что изначально мы организовали совместную мастерскую для работы, часть помещения которой (примерно 40%) была превращена в выставочный зал. То есть основным для нас было рабочее пространство, где и проходили наши дискуссии и обсуждения. Выставочная деятельность была значимой, но не главной частью жизни Центра Красный. Честно говоря, само это разграничение являлось скорее символическим — проход непосредственно в рабочее пространство был отделен лишь тонкой цепочкой и шторкой.

Столь ценная живая ситуация искусства происходила на всей территории Центра Красный. Можно сказать, что выставочный зал был своего рода «чистой зоной сознания» с белыми стенами, вымытыми полами и аккуратными рольставнями (которые почему-то у нас перекосились). В то время как мастерская — «грязное и хаотическое» бессознательное: столы, собранные из стекольных осколков, разномастные стулья и кресла в потеках краски, забрызганные дырявые стены. «Горизонтальное» устройство нашего коллектива, несмотря на известную утопичность подобного рода практик, позволяло нам проживать неиерархический опыт искусства. Это трудно выразимое чувство привлекало к нам все новых и новых зрителей и соучастников.

Вокруг Центра Красный буквально на глазах сформировалось собственное сообщество. Некоторые зрители, часто приходившие на наши открытия и мероприятия, становились членами коллектива. Более того, сложился определенный круг кураторов, ко-

торые регулярно делали у нас свои выставки, участвовали в наших мероприятиях, но при этом не были непосредственными участниками нашего товарищества. Например, Мария Калинина, Борис Ключников и Аяна Чигжит на протяжении всех трех лет работы Центра Красный были нашими «внештатными» соратниками.

Да и сам темп нашего выставочного плана способствовал появлению определенного круга заинтересованных зрителей. В среднем на протяжении года у нас открывалось около 20 новых выставочных проектов. Конечно, это был очень насыщенный режим экспозиционной деятельности, заставлявшей всех членов коллектива участвовать в подготовке чаще всего чужих проектов. Но это был ключевой, если угодно, идейный аспект нашей практики как сообщества.

*

В этом контексте можно вспомнить историю, произошедшую в конце 2015 года, когда Центр Красный предоставил собственное пространство для проведения фестиваля активистского искусства «Медиаудар». Зная о проблемах с поиском площадки в Москве и исходя из наших представлений о демократичности искусства, мы помогли организовать фестиваль у нас. Но мы даже не предполагали, что на одно из мероприятий ворвется группа организованных погромщиков во главе с депутатом Госдумы и под камеры федеральных каналов начнет крушить выставку и сам Центр Красный⁴.

Замечу, что в момент нападения единственными «смотрителями» и «охранниками» нашего artist-run-space оказались автор этих строк и недавно вернувшийся в Москву критик Егор Софронов. Вдвоем мы и попытались организовать мирное сопротивление 15-ти погромщикам. Которое, впрочем, скорее всего, закончилось бы нашим избитием, если бы не приезд полиции, вызванной нашими товарищами. При этом другая группа погромщиков срывала лекцию Марии Калининой, проходившую этажом выше в импровизированном актовом зале хостела. Лекция проводилась для детей, участников фестиваля, и была посвящена искусству модернизма на примере таких классиков, как Пабло Пи-



кассо и Анри Матисс. И как рассказывали очевидцы, картины последнего вызвали дикую агрессию погромщиков, попытавшихся не только прервать лектора, но и разогнать детей (что, конечно, привело лишь к их испугу и слезам).

Все эти неприятнейшие события могли бы закончиться очень печально для нас как пайщиков Центра Красный, если бы не буквальное заступничество Светланы Басковой. Именно она, вместе с куратором «Медиаудара» Татьяной Волковой, ходила в отделение полиции объяснять, что мы (совсем недавно бывшие студенты Института База) не террористы, не наркоторговцы и не порнографы, в чем нас обвинили погромщики. Надо признать, что полиция достаточно быстро поняла всю абсурдность выдвинутых против нас заявлений и прекратила дело.

Однако владельцы хостела и администрация Красного Октября не позволили закончить фестиваль во избежание новых проблем. Также они высказали серьезное сомнение, что мы действительно занимаемся художественной деятельностью и пригрозили нам прекратить договор аренды. В тот момент перед нами встал вопрос — а как документально доказать, что мы на самом деле

занимаемся в Центре Красный именно искусством? Это было бы невозможно без поддержки сообщества, сформировавшегося вокруг нас. Нам начали помогать известные деятели московской художественной сцены и простые зрители. Но решающим моментом, спасшим нас от закрытия, стало выдвижение на премию «Инновация».

*

Когда в начале 2016 года нас номинировали на премию «Инновация» как «Кураторский проект», это высветило несколько важнейших аспектов всей нашей общей практики. С одной стороны, это выдвижение было проявлением цеховой солидарности по отношению к нам, молодым художникам и кураторам. И этот факт показывал глубинные изменения всего ландшафта отечественного искусства, частью которых стали и мы. Но с другой стороны, сама ситуация попадания Центра Красный в финалисты государственной премии была яркой демонстрацией возможности бытия прямой демократии в современном искусстве.

Мы постоянно обсуждали принципы неиерархической организации общества и от-

ставили их как в публичной сфере, так и в своей частной практике. Таким образом, внутри российского искусства мы предлагали фундаментально другой, экспериментальный взгляд на пространство художественного высказывания. Сутью нашей деятельности была попытка найти возможности сосуществования очень разных художников и кураторов внутри небольшой площади мастерской. Наши старшие товарищи справедливо предсказывали, что это очень изматывающий и редко бывающий успешным опыт. Однако нас это не остановило, поскольку наша коллективная художественная задача зиждилась на утопической вере в освободительный потенциал подобного рода практик.

Выдвижение всей нашей деятельности, а именно так было оформлено наше номинирование, как цельного кураторского проекта было для нас своего рода поворотным моментом. Это событие легитимировало наш опыт как значимый и видимый в структуре отечественного искусства. При этом тот тип социально-художественного мышления, который мы практиковали, находился на стыке институциональной, художественной и политической сферы. Мы же, не предлагая готовых ответов и решений, стремились экспериментально понять природу различных форм демократического устройства общества: от прямого до плебисцитарного и представительного.

*

Впрочем, субъективные воспоминания о Центре Красный, которые остались у его основателей и участников, далеко не тождественны его репрезентации в публичной сфере. Восприятие нашей инициативы у художественного сообщества было сформировано преимущественно нашими «скандальными» выставками и мероприятиями, которые зачастую проблематизировали саму логику экспозиции современного искусства. В свою очередь, музеефикация, которую предприняло ГЦСИ и Музей Гараж, окончательно оформила нашу деятельность как «официальную» самоорганизованную институцию, о чем мы и не помышляли. (Здесь стоит заметить, что на протяжении почти

всей деятельности Центра Красный у нас шла внутренняя дискуссия: можем ли мы определить себя как институцию? Насколько это будет верно теоретически и эмпирически? А будет ли это этически справедливо и честно?) Но, конечно, этот образ не исчерпывающий и, что самое важное, он упускает из виду самую сердцевину всего проекта.

Та «внутренняя кухня» принятия решений, самоорганизации и самофинансирования, где не было лидера, а все были равны в своих правах — зачастую остается вне поля зрения истории. А для нас это было наиболее важным во всей деятельности Центра Красный. И в то же время — самым эфемерным его следом. Опыт прямой демократии не прошел даром, но память хранится лишь внутри нас.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Важно проговорить, что самый первый поток Института База был набран весной 2012 года, в то время как второй (на котором учился и я) был сформирован той же осенью. Но уже в процессе обучения нас объединили в одну группу.

² Доступно по <http://aroundart.org/2014/12/11/vech-no-zhivoj-trup-anatomiya-iskusstva/>.

³ Эти цифры подтверждают результаты исследования чата и письменной переписки, который осуществила куратор Оксана Полякова. Она установила, что участниками Центра Красный помимо основателей были: Вероника Актанова, Виталий Безпалов, Наталия Безрукова, Павел Гладков, Дарья Григорьева, Ольга Дерюгина, Денис Кошкарёв, Даша Кузнецова, Антон Кушаев, Яна Малышева-Джонс, Саша Моториус, Сюзан Нгуен, Алек Петук, Оксана Полякова, Илья Смирнов, Дмитрий Фиалковский, Александр Щуренков, Лариса Ягодкина.

⁴ Доступно по <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2332/>.

Иван Новиков

Родился в 1990 году в Москве.

Художник. Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Алексей Толстов «Калі ня скончыцца мінулае», Брест, 2020. Фото Дарии Трофимовой. Предоставлено авторами текста.

Антонина Стебур и Алексей Толстов

«Мы — живые и уязвимые»¹

Антонина Стебур: Принципиально важная особенность протеста в Беларуси — деперсонализация и децентрализация политического сопротивления. Фигура еще одного харизматичного, сильного лидера кажется несвоевременной — она не задает реальную оппозицию Александру Лукашенко, просто заменяя его собой. В разных очагах протеста все чаще высказывается мнение, что нам не нужен президент. Это проявляется и в идее перехода к парламентской республике, и в формате более радикальных форм правления, делающих акцент на власти как администрировании сетей. Так или иначе, но есть понимание — не только в Беларуси, но и вообще в мире, что фигура президента неэтична сама по себе. Мы это уже обсуждали².

И в этой связи хочется обсудить, как трансформируется фигура художника во время белорусских протестов и в целом, художественный контекст. Преобразования в этой сфере начали происходить еще до протестов и до COVID-19. И так или иначе, их можно описать фразой: фигура художника — неэтична. То есть героическая фигура художника, художника-одиночки, романтизированная в искусствоведческом дискурсе, неэтична и, кажется, несвоевременна, поскольку предполагает наличие иерархических систем.

Алексей Толстов: Что касается неэтичности позиции художника-одиночки, тут важно все же различать контексты и практики. Не вижу большой проблемы в транслировании индивидуального опыта, в самостоятельной работе — это, в принципе, вполне нормально и понятно. Все же искусство традиционно является эксклюзивностью и самовыражением, и не думаю, что все так быстро может поменяться в смысле ценностей, какого-то индиви-

дуального нарратива, героики. С одной стороны, на это есть запрос, с другой, не все люди могут успешно кооперироваться, работать с сообществами, создавать произведения в коллективах. Однако важно осознавать сегодняшний социальный контекст и политическую ситуацию. За последние десятилетия структура искусства изменилась, и в нем все большую роль играет взаимодействие. Теперь речь не столько о человеке, сосредоточенном у себя в мастерской на одном произведении, но все больше о человеке в процессе письма, коммуникации, подачи заявок, поиска резиденций, посещения лабораторий и прочего. И важна также эта оглядка на междисциплинарность, на теорию.

Возвращаясь к белорусской ситуации, действительно можно сказать, что говорить о протесте с позиции авторитета, с позиции героя или героини, публичной персоны, которая в своей работе в некоторой степени этот протест присваивает, — это, возможно, несколько неэтично. Так как мы все еще имеем эту традиционную эксклюзивность произведения и персонифицированное авторство, то, следовательно, высказывания конкретных художников и художниц на эту тему будут вводить это множественное, распределенное к ценности интерпретирующих, использующих его единиц. Это проблема, поскольку сразу же появляются вопросы. Как говорить о своем опыте, когда он так похож на опыт других? Как работать с темой, которая для тебя очень важна, не допуская злоупотребления или некорректности?

Мне кажется, что многие сейчас это каким-то образом чувствуют. Как раз проявляет себя такой конфликт между присвоением и участием, несоответствие между индивиду-

альностью авторства и безлидерной коллективностью. Поэтому многие выходят на протест не столько как художники, сколько как граждане.

А.С.: Я бы хотела вернуться к мысли о неэтичности художника/художницы как героической, эксклюзивной фигуры через растерянность, которая свойственна многим работникам культуры сегодня. В одной из наших частных бесед ты говорил, что как художник и писатель чувствуешь некоторого рода растерянность, наблюдая, как ловко и искусно протестующие используют художественный язык. Действительно, для любого протеста характерен всплеск «народного креатива», и художественный язык в широком смысле этого слова является важной составляющей политической борьбы. Высказывания протестующих зачастую по силе и глубине не отличаются от высказываний художников/художниц.

При этом, мне кажется, что твоя работа «Калі ня скончыцца мінулае»³ — поиск языка, адекватного сегодняшним протестным событиям. Мне кажется важным и исключительно уместным, что ты говоришь о будущем и о протесте, обращаясь к советскому модернизму, и декларируешь при этом стихи. Ведь сегодняшние жесты и лозунги выполняют не только функцию ироничного политического высказывания, но и поиска нового языка. И в твоей работе как раз выходит на первый план необходимость поиска нового языка для существующей ситуации. Тут можно обратиться к приему «остранение», описанному В. Шкловским, как к организующему зазор, разрыв привычной ткани повседневности. Именно язык современного искусства, содержащий в себе концептуальные и чувственные предпосылки, дает возможность вырваться из рутинного автоматизма.

Показательно, что в ходе шествий появилась «Алфавит протеста», где, например, «А» означает «ашчушчэня», «К» — каждый день, «Н» — наркоманы и проститутки, «Р» — рабочие с народом, «Э» — это наш город, «Я» — я гуляю. Алфавит — это ведь набор базовых элементов для создания словаря и описания окружающей, быстро меняющейся реальности. Этот новый язык использует элементы современного искусства, он — остро политический, метафоричный, ироничный и, главное,

контекстуально понятен каждому жителю страны, даже если не каждый его разделяет. Поэтому белорусские художники часто говорят о своей растерянности — то, что происходит на улицах, гораздо сильнее и интереснее того, что происходит в галереях. Выставка, как высказывание одного или группы художников авторов при поддержке галереи или фонда современного искусства, сегодня мыслится как «экспортный вариант» или грозит превратиться в машину по производству развлечения, пусть даже и на актуальную политическую тему.

Второй момент, ведущий к растерянности художников, — беспрецедентный уровень насилия: за время протестов было задержано 0,5 процентов всего взрослого населения Беларуси, убито десять человек, около двухсот признаны политическими заключенными. Одна белорусская художница, обсуждая возможность выставки, довольно жестко выразилась: «Какое *** сейчас искусство, когда людей убивают на улицах». Столкновения с таким уровнем насилия и агрессии у работников и работников культуры в буквальном смысле выбивают почву из-под ног: становится непонятно, какой художественный жест можно противопоставить по силе и честности тому, что происходит в Беларуси сегодня. Конечно, мы видим, что художники и художницы создают высказывания на тему протестов, пытаются осмыслить этот опыт.

Но есть и другая тенденция: многие представители художественного сообщества занимаются активизмом без приставки «арт». Так, Алексей Борисенок, Ольга Сосновская с коллегами делали проект #highlightbelarus, в рамках которого освещают белорусские события для не белорусского поля. Я сама вхожу в состав волонтерского контакт-центра помощи пострадавшим probono.by. Многие художники, которые занимались фотографией, сегодня работают как фоторепортеры. Но большинство, как ты уже заметил, выходят на протесты как граждане, не как художники. Потому что мы все растеряны. И мне кажется, что эта растерянность — как чувство, как состояние — очень важна, и, возможно, именно она способна дать импульс к пересборке места и роли искусства в белорусском протесте.



Алексей Толстов «Калі ня скончыцца мінулае», Брест, 2020. Фото Дарии Трофимовой. Предоставлено авторами текста.

А.Т.: Да, растерянность — ключевое состояние сегодня. Она, видимо, всеобщая. непонятно, что делать, когда вокруг происходят такие вещи, когда беззаконие настолько очевидно и рядом, когда не всегда безопасно выходить на улицу. Растерянность коллег довольно закономерна. Художница Антонина Слободчикова несколько недель назад написала у себя в Фэйсбуке, что сегодня возможно только прямое, плакатное искусство. Это правда, и тут есть ловушка, в которую трудно не попасть. Меня несколько раз просили прокомментировать ситуацию с искусством во время протеста, и каждый раз я говорил, что главное искусство сегодняшней Беларуси — это поэзия лозунгов и хореография маршей.

И все же нужно осознавать условность такого высказывания, поскольку, с одной стороны, мы видим художественный язык, который используют протестующие, с другой — он вряд ли всегда создается как искусство, и сомневаюсь, насколько может обозначаться

как таковое постфактум. Что в таком случае является произведением? Кто автор? Это как раз момент коллективности. Да, самый актуальный художественный язык сегодня связан с протестом, и, как способ коммуникации, он, несмотря на индивидуальность отдельных голосов, транспарантов, лозунгов, все же коллективный. Как ты замечаешь, он действительно на очень хорошем уровне. Он вполне сопоставим с языком, который использовался во время протестов Климатического восстания или того же Оссире. Важно, что то творчество, которое выливается на улицы, появляется там без предварительного опыта, то есть практически впервые, как и многое, что сегодня происходит. И несмотря на это, мы сразу же видим не только интересные плакаты, но и перформансы, инсталляции, мобильную скульптуру, музыку и прочее.

Сложно в такой ситуации быть не растерянными. Ловушка в том, что не говорить о политике странно, а говорить от себя — не

понятно как. Вспомним 2010-е в современном искусстве Беларуси. Тогда многие художники работали именно с социальной и политической проблематикой, они участвовали в тематических выставках, которые освещали те или иные проблемы, проявляли свою политическую позицию. Галерея «Ў», «ЦЭХ», другие инициативы — везде можно было видеть проекты на самые разные общественно-политические темы. В условиях зачищенности публичной политики, невозможности уличных акций, культура и искусство считались относительно безопасными, но в то же время действенными инструментами политической борьбы. Тут хорошо применимо «партизанство»⁴ Артура Клинова — концептуализированная нишевость, осторожность, поддержание себя и сообщества, редкие вылазки на «официальную» территорию, создание альтернативной культурной инфраструктуры. Многие художницы и художники, делали они

на этом акцент или нет, становились в некоторой мере фигурами протеста, смело использовали художественный язык (иногда как раз схематичный, упрощенный) для производства политического. И институции работали так же. Это было что-то среднее между аутентичной позицией, совершенно искренним сопереживанием и идеалами, с одной стороны, и условием для видимости и карьеры, соцказом и конъюнктурой проектной культуры — с другой. Искусство было и гражданским долгом, и героизмом, и возможностью заработать хоть что-то.

И теперь мы имеем нечто похожее на искусство 2010-х, только массовое, деперсонализированное, марширующее по проспектам и наслаждающееся своей неэсклюзивностью. В общем, художникам тут сложно не растеряться. Ты права, в этой растерянности может как раз и заключаться импульс к переменам. Может ли это быть какой-то неболь-



Eeefff «Музей будущего», Минск, 31 октября 2020. Предоставлено авторами текста.

шой победой? Возможно, эти долгие годы производства социально-политической повестки с помощью искусства наконец дали плоды? Может ли это быть началом какого-то нового разнообразия в белорусском искусстве, когда вместо одного потока, одной генеральной позиции борющихся людей, мы увидим разнообразные самоорганизации, коллективы, кружки по интересам, сосредоточенные вокруг других тем и повесток, более конкретных, тонких? Кажется, это уже происходит. Интересно наблюдать, как опять озвучиваются идеи ассоциации, профсоюза.

Но если все же думать о том, как говорить именно сегодня, в такой ситуации, то это, конечно, проблема. Ярким ее примером мне видятся недавние работы Сергея Шабохина. В графической серии «Martyrdom» («Жертвенность»)⁵ он помещает изображения избитых тел протестующих на золотой фон. Можно опустить обсуждение сакрализации жертвенности, вполне достаточно, что перед нами художественная интерпретация документального материала. Важно то, что травмированные тела участвовавших в протестах использованы живущим не в Беларуси художником для создания своей работы на тему протеста. Эта работа имеет автора и, по всей вероятности, цену, и важность работы определяется актуальной политической ситуацией в Беларуси, хотя она и была показана на выставке в Берлине⁶. Сергей работает еще над одним большим проектом «Социальный мрамор: подъем гражданского общества в Беларуси»⁷. Он основан на серии интервью с экспертами и экспертками о белорусском протесте. И тут фигура художника, хоть и остается на виду, все же не настолько присваивает протест. Несмотря на то, что работа не анонимна, Шабохин в данном случае дает слово другим, что, на мой взгляд, очень важный и своевременный метод, необходимый в ситуации, когда нарратив о протесте еще не оформился. Это как раз и есть следование коллаборативной логике протеста.

Вместе с разного рода художественными практиками для кого-то может быть вариантом отказаться от безопасности, которую дает искусство, и перейти к исключительно гражданскому, политическому действию. Можно работать анонимно. Можно занимать-



Eeefff «Музей будущего», Минск, 31 октября 2020.
Предоставлено авторами текста.

ся документированием, собирательством, кооперироваться для исследований. Но, если думать о каком-то частном измерении, мне кажется, что для кого-то своя самостоятельная практика может все равно оставаться нужной и терапевтической. В ситуации напряжения очень важно как-то держаться на плаву. Можно создавать незлободневное искусство, которому сегодня не время, но которому будет время в будущем, а параллельно делать что-то еще — заниматься волонтерством, к примеру. Эта растерянность может что-то поменять и в отношениях между людьми, поэтому забота и уважение — наиболее адекватные человеческие реакции. Может быть, получится обходиться без героизации и бесконечного состязательства, получится признать свою нормальность, сопоставимость. Хороший фундамент для горизонтали и демократии. Хороший урок.

А.С.: Еще одна показательная работа, в которой художни_цы отказываются от своей «священной» роли и видят себя в качестве,



Ульяна Невзорова «Этот плакат может стать причиной моего задержания». Видеосъемка Полина Маслова. Минск, 22 октября 2020. Предоставлено авторами текста.

прежде всего, модераторов или фасилитаторов — проект «Музей будущего» группы eeefff. Дина Жук и Николай Спесивцев жили в одном из «протестных дворов»⁸, в котором организовали проект-событие. Это событие существовало вместе с другим дворовыми активностями — концертами, собраниями и так далее. Они предложили жителям поразмышлять, как может выглядеть музей, посвященный нынешним протестам, который появится в будущем. Как описывает свою цель сама группа eeefff: «Внутри привычной системы связи выстроить временную новую реальность, которая бы провоцировала построение новых форм институциональности»⁹. Важно, что eeefff работали с искусством как сферой, где политическое воображение может создавать утопические миры, а сами они не являются авторами данного музея, а скорее, медиаторами ситуации, предоставляя пространство для голосов и взаимодействия самых разных людей.

Важным следствием растерянности, связанной с протестами в стране, для меня стало

осмысление художественной работы как работы. Образно говоря, здесь важен сам вектор понимания себя не в качестве художника, а в качестве культурных работников и работниц, чей труд располагается не в поле метафизики, не в башне из слоновой кости, а встроено в политэкономический контекст. Парадоксальным образом именно протест, а не коронавирус инициировал осмысление самого труда и его условий в художественной сфере. Открытое письмо против насилия и за проведение новых президентских выборов мы начинаем следующие словами: «Мы, культурные работники и работницы Беларуси, глубоко потрясены и возмущены событиями последних дней»¹⁰. Сама репрезентация художественного сообщества как работников и работниц крайне важна и симптоматична, поскольку ставит художественный труд в реальные условия производства и помещает представителей художественной среды внутрь общественных отношений. Для меня письмо поддержки белорусской художницы Нади Саяпиной¹¹ и обсуждение идеи создания проф-

союза культурных работников и работниц были крайне важны.

Другими словами, растерянность, связанная не только с беспрецедентным уровнем насилия, но также и с осознанием собственной прекарности, приводит не к дальнейшей индивидуализации и разобщению, а наоборот — к возможности консолидации. На ум приходит идея Джудит Батлер: «Такая безысходность может стать парадоксальным условием одновременно скорбной и радостной формы социальной формы солидарности, то есть собрания, создаваемого телами в условиях нужды, когда само собрание означает поддержку и сопротивление»¹².

В этом смысле важной акцией, которую организовали работники и работницы культуры, для меня была не знаменитая «Не рисуй — бастуй!». Поскольку в условиях прекарности, отсутствия институциональной привязки, стабильной работы и заработка сама забастовка кажется проблематичной. Важной кажется стихийная акция-выставка «Искусство режима», которая прошла 15 августа около Дворца искусства¹³. Участники держали фотографии избитых и пострадавших во время протестов 9–11 августа, некоторые сняли верхнюю одежду, чтобы продемонстрировать собственные увечья, полученные в результате действий силовиков. Далее эти фотографии приклеили к одному из центральных рекламных баннеров около входа во Дворец искусства.

Еще одним знаковым художественным высказыванием для меня является работа Ульяны Невзоровой «Этот плакат может стать причиной моего задержания», которая началась не как художественный проект, а как активистский — Ульяна не успела на женский марш и развернула свой плакат прямо на улице в одиночный пикет. Спустя какое-то время она повторила акцию в метро и на улице. Эта работа стала активистским художественным высказыванием, хотя изначально планировалась, прежде всего, как гражданский акт. Важным кажется то, что Ульяна помещает себя среди других тел, которые едут в метро, переходят улицу, спешат по своим делам или идут к месту протестов — она тем самым демонстрирует социальную пластику протестующих, где на первый план выходит не героический жест, а идея хрупкости.

И именно эта хрупкость, которая предъясняется, выносится на передовую, в гущу событий, противопоставляется натренированным, мускулистым телам силовиков, оказывается актом мужественности.

С одной стороны, анонимность и уязвимость фигуры художницы, с другой — солидарность, горизонтальность. И это мне кажется по-настоящему важным. И снова мы видим, как растерянность, слабость, ощущение себя лузером открывает путь к совместному действию и новым формам взаимодействия.

А.Т.: Это хорошее замечание о проявлении коллективности в контексте протеста, но не в контексте пандемии. Да, действительно тема художественного и культурного труда реактуализировалась, однако пока сложно сказать, к чему и как скоро это приведет. Возможно, во время пандемии не так просто было ощутить эту коллективность даже телесно. Самоизоляция в нашем случае обрубала отчасти и профессиональные контакты, завязанные на событиях и институциях. Коллективность не стала реакцией на этот вызов, поскольку, скорее всего, было непонятно, для чего объединяться и что у кого требовать. Также эта несвязанность контрактом, четко регламентированными трудовыми отношениями с институциями не особо поменяла статус художников. Их прекарность осталась практически неизменной, поскольку прибыли от работы и так были скорее символическими. Протест же, наоборот, подразумевает мобилизацию и солидаризацию, и тут хорошим примером послужили консолидированные заявления представителей других профессиональных сообществ. Нужно понимать, что выступление художественного сообщества, о котором мы говорим, — это выступление только определенной его части, хоть поддержку выражали многие, присоединяясь к публичным заявлениям. И желание создания профсоюза — это тоже инициатива конкретной группы. У нас есть тот же Союз художников, о котором ты упоминаешь, который не то чтобы выполняет функцию защиты прав тех, кто в нем состоит, но, скорее, является организационно-коммуникационной рамкой для распределения доступа к госзаказам и мастерским, выставочным площадкам. Именно политическая самоорганизация в рамках про-



Сергей Шабохин «Мученичество», 2020. Предоставлено авторами текста.

фессионального сообщества — это то, на что с началом протеста появился запрос.

Бастовать действительно странно, однако это также может быть хорошим шагом в освоении языка и инструментов самоорганизации. То же самое можно сказать и о «Пандемических разговорах», которые, как мне показалось, не имея четкого видения трудовых отношений, не будучи готовыми к обсуждению именно этой проблемы, тем не менее искали возможности для производства заботы, хоть, скорее, более частного порядка. Хорошая самоорганизация может случиться где-то посередине, с одной стороны, говоря о трудовых отношениях, контрактах, профессиональной солидарности, с другой — не отчуждая эту повестку, не избавляя труд от некоего личного измерения.

Призрак художественного труда проявляет себя уже довольно долго, но так и остается призрак. Разговоры о создании ассоциации и, позже, профсоюза ведутся лет двадцать, но

результата пока особо нет. И, на мой взгляд, это обусловлено неготовностью мыслить свой труд не настолько эксклюзивным, выдерживать эту дистанцию между собой и собой в контексте, в сопоставимости с коллегами. Еще, конечно, играет роль историческое и идеологическое маркирование всего, что связано с темой труда и коллективности, а также с левой повесткой вообще. Сегодняшний протест и вся предварительная работа частных институций и отдельных акторов, практически все поле современного искусства и независимой культуры Беларуси противостоят этой искусственно воспроизводимой режимом советской системе или, скорее, даже нарративу преемственности, трепетно оберегаемому госидеологией. И это противостояние традиционно выражало себя скорее в индивидуальной героике, в персонализации, которая очень хорошо поддерживалась и независимыми СМИ. То есть, грубо говоря, частное противопоставлено общественному, такая классическая неолиберальная история. Однако сегодня становится уже предельно ясно, что апеллирование власти к такой заимствованной у советской системы коллективности всегда имело исключительно инструментальный характер, поскольку на самом деле власть узурпирована группой людей, с совершенно персонифицированным лидером-популистом. Казалось бы, это было и так понятно, но, возможно, этот хорошо узнаваемый, стилизованный под советское фасад все же работал даже на противников режима. Сложно сказать. Во всяком случае, сегодня, когда единственная легитимная коллективность — это коллективность протеста, всякая индивидуальность, как мы говорили выше, несколько неэтична и подозрительна. На фоне солидаризации разговор о создании самоорганизованной структуры в художественном и культурном сообществе становится опять актуальным. Мне очень хочется надеяться, что это не ситуативное настроение, однако действительное намерение, готовность к участию, совместной работе и взаимоподдержке.

P.S. Вечером 12 ноября 2020 в Минске, в Больнице скорой медицинской помощи скончался Роман Бондаренко. Ему был 31 год. Он жил во дворе, известном как «Площадь перемен», и активно участвовал в протестах.

Накануне вечером во двор приехали неизвестные в масках и начали срезать навязанные на заборе местными бело-красно-белые ленты, несколько жильцов, включая Романа, вышли поинтересоваться, что происходит. Молодого человека избили, затолкали в микроавтобус, через два часа из Центрального РУВД его забрала скорая. Он был в коме. Несмотря на все усилия врачей, спасти его не удалось. Роман Бондаренко был выпускником Беларуской государственной академии искусств, художником. Многие новостные ресурсы в сюжетах и статьях упоминали это, маркируя его профессиональную принадлежность.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ 26 сентября в Минске во время женского марша задержали правозащитницу Викторию Биран. Ее осудили на 15 суток административного ареста. «Мы живые и уязвимые» — фраза из статьи Биран, в которой она описывает свой тюремный опыт. Доступно по <https://makeout.by/2020/12/07/iz-okrestina-v-berghajn.html>.

² Стебур А., Толстов А. Как вода. Динамика беларуского протеста: от существующего технического базиса к утопическим горизонтам будущего [онлайн вход: 23.09.2020]. Доступно по <https://syg.ma/@antonina-stiebur-alieksiei-tolstov/kak-voda-dinamika-bielaruskogho-protiesta-otsushchiestvuiushchiegho-tiekhnichieskogho-bazisa-kutopichieskim-ghorizontam-budushchiegho>.

³ Если не закончится прошлое — перевод с беларуского. В белорусском языке слово «калі» означает и «если», и «когда».

⁴ В начале нулевых художник и писатель Артур Клинов выступил с манифестом «Партизан и Антипартизан», в котором предложил переосмысление фигуры партизана в беларуской культуре с последующей ее апроприацией и применимостью, в частности, в контексте культуры и искусства. Доступно по <http://partisanmag.by/?p=1598>. Основываясь на этой концепции, Клинов также инициировал выпуск альманаха «pARTisan», создание медиапортала partisanmag.by и публикацию серии каталогов «Коллекция pARTизана».

⁵ Доступно по <https://shabohin.com/Group-exhibition-and-curatorial-project-B-A-R-Belarus-Art-Revolution>.

⁶ «B.A.R. (Belarus. Art. Revolution)», Kulturfabrik Moabit, 25.09—15.10 2020.

⁷ Доступно по <https://shabohin.com/Social-Marble-Belarus>.

⁸ Важной особенностью беларуских протестов является их дворовая активность. Протесты имеют свою особенную топографию, которая сосредоточена не на центральных площадях и улицах городов, а наоборот — большое количество протестных акций и узлов сопротивления образуются в спальных районах, где политическая активность тесно сплетается с человеческими взаимоотношениями.

⁹ Интервью с группой eeefff. 9.12.2020. Личный архив Антонины Стебур.

¹⁰ Обращение культурных работников и работников Республики Беларусь. Доступно по <http://aroundart.org/2020/08/14/belarus-protiv-diktatury/>.

¹¹ Беларуская художница Надя Саяпина была арестована 7 сентября и приговорена к 15 суткам заключения. Наде было инкриминировано участие в несанкционированных массовых мероприятиях.

¹² Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собраний. М.: Ад Маргинем, 2018. С. 28.

¹³ Дворец искусства (бел. Палац мастацтва) — самая большая экспозиционная площадка искусства в стране. Данная институция принадлежит Союзу художников Беларуси, который регулярно сдает эти площади в аренду под всевозможные выставки-продажи народных промыслов, мелкой торговли, с искусством никак не связанной. Дворец искусства является довольно консервативной институцией, кроме того, в здании Дворца располагается галерея Белгазпромбанка «Арт-Беларусь». Многие представители современного искусства еще до протестов 2020 года критически высказывались в адрес данного учреждения, его политики и цензуры.

Антонина Стебур

Родилась в 1984 году в Могилеве.

Куратор и критик современного искусства.

Живет в Москве.

Алексей Толстов

Родился в 1984 году в Минске.

Художник, литератор.

Живет в Минске.

Марыся Пророкова,
Дмитрий Тестов

Dark Academia: эстетическая структура репрезентации коллективности

При постановке вопроса о коллективности как модусе существования, равно как при рассмотрении конкретного сообщества, нам следует сосредоточиться на четырех ключевых «рубриках». Во-первых, сообщество конституируется и удерживается в качестве единого целого определенным *raison d'être*, «ради чего» той или иной формы коллективности. Несмотря на то, что для людей совместность является естественным модусом существования (модус по умолчанию), этот модус так же естественно сопряжен с некоторой «выгодой» (взаимопомощь, достижение общих целей, обмен, совместное получение удовольствия и т.п.). Во-вторых, сообщество определяется типом активности, в которую вовлечены его члены. Выполняют ли они одно и то же действие, суммируя усилия друг друга, или комбинируют разнообразные действия, используя специализацию индивидов и групп внутри сообщества? Консолидируют ли они индивидуальные ресурсы с той или иной целью или распределяют на всех нечто совместно полученное? В-третьих, значение имеет медиум, поскольку коллективность осуществляется в том же, в чем и коммуникация. Медиумы, как отмечал Маршал Маклюэн, встроены один в другой, так что конкретное сообщество, как правило, связано сразу несколькими медиумами. Медиумами могут быть язык, образ и объекты, их содержащие и транслирующие (книги, картины, музыкальные произведения и т.п.), а также средства

массовой информации и сетевые онлайн-платформы. И, в-четвертых, сообщество определяется конкретным типом коммуникативной конфигурации. Медиум может определять общую структуру коммуникации, предоставляя эксплицитные сценарии и имплицитные аффордансы, но он не определяет конкретные формы того, как эти сценарии и аффордансы будут комбинироваться между собой — один и тот же язык или одна и та же социальная сеть могут связывать людей по-разному. В различных комбинациях признаки из этих четырех довольно общих рубрик могут составлять совершенно различные модели сообществ.

Обращение к эстетическому сообществу Dark Academia (далее D.A.) — это обращение к модели, составленной из упомянутых компонентов (цели, типа активности, медиума и коммуникативной конфигурации). Эта модель представляется удачным кейсом для анализа, но D.A. — не единственное ее воплощение, поэтому наш выбор не является необходимым, но он и не случаен. Скорее, этот выбор можно назвать контингентным в том смысле, что он мог быть и иным, но не любым, поскольку, как мы надеемся показать, анализ коммуникативных форм, принятых в сообществах «темной академии», позволяет увидеть в них репрезентацию правил, конституирующих коллективность. И эти правила значимо отличаются от тех, согласно которым о коллективности принято думать.

1. Темная академия

Dark Academia — зонтичный термин, относящийся к эстетике, вдохновленной *modus vivendi* научных и студенческих сообществ начала и середины XX века, усвоенной сквозь призму литературных произведений (главным образом через жанр университетского романа) и кино. Явление, оформившееся приблизительно в конце 2018—начале 2019 годов, постепенно укреплялось и приобретало популярность среди пользователей интернета. Главными платформами, предоставившими пользователям возможность создавать виртуальные комьюнити, обмениваться тематическими статьями, фотографиями, выдержками из литературы, стали Tumbler, Twitter, Pinterest, Instagram, TikTok и, в случае с российской аудиторией, Vkontakte.

Оговоримся, что в строгом смысле слова данный эстетический тренд нельзя интерпретировать как основу для новой субкультуры, поскольку в ней отсутствует ряд характерных черт: в частности, *темная академия* не предполагает коллективных ритуализированных практик, не имеет собственного сленга. Между тем имеется и ряд совпадений, позволяющих выделить темную академию как субкультуру — это наличие общего эстетического кода, общих литературных, кинематографических и музыкальных симпатий и, в первую очередь, желание симпатизирующих стилю людей объединяться с единомышленниками.

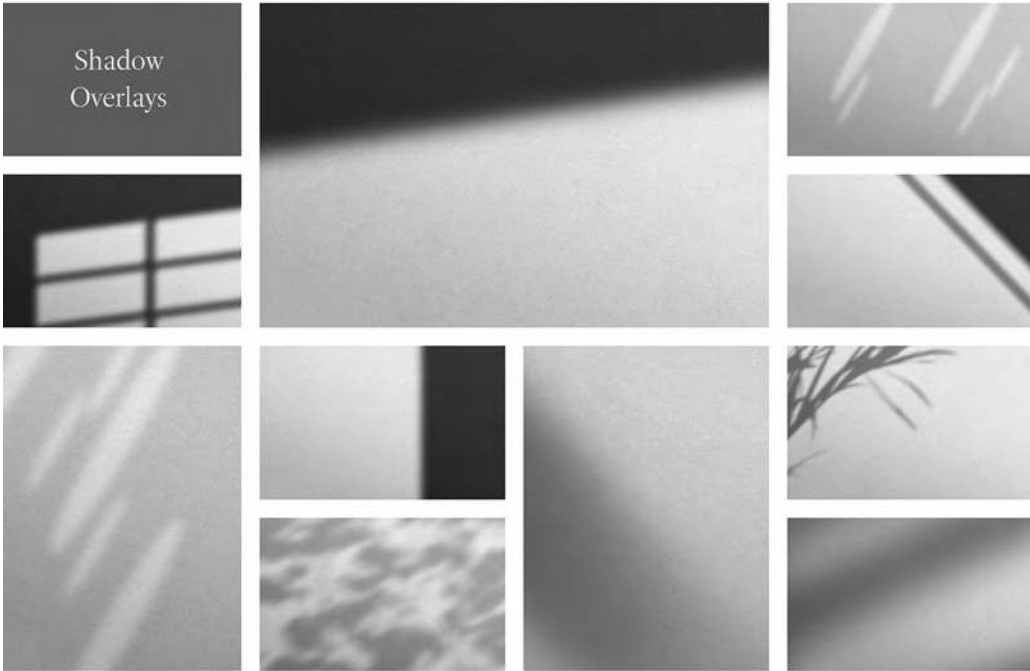
Характерными чертами культуры D.A. являются подчеркнутое равнодушие к прогрессу и культурному мейнстриму, скептицизм и недоверие к средствам массовой информации, увлеченность гуманитарными науками, поклонение классикам литературы и искусства, стремление к элитарности (создание закрытых клубов и сообществ) вместо расширительных стратегий коммуникации, подчеркнутая интровертность в выборе времяпрепровождения, использование аналоговых форм получения знаний (поход в библиотеку вместо чтения электронной книги, перьевые ручки и пишущие машинки вместо работы за компьютером), а также аналоговых форм коммуникации (обмен письмами и открытками). В целом для кружков интеллектуалов прошлого, которые во многом выступают объектом подражания для сообществ D.A., объ-

единение на почве презрения к «уродливой» современности и устремление умов не в утопическое будущее, а в романтизированное прошлое — не такая уж редкость. Однако в случае D.A. ретро-эстетика становится массовым трендом, «очаги возгорания» которого возникают в разных точках земного шара и среди представителей различных культур в довольно короткий временной промежуток.

Эстетизация интеллектуального труда, в том числе такого, который становится объектом одержимости — повторяющийся сюжет в коллективной мифологии D.A. Предмет исследования захватывает героя, вытесняя его за пределы «общечеловеческих» потребностей и активностей, замещая общение с семьей и ряд социальных практик, в которые герой был или мог бы быть включен. Подобная фетишизация редко сказывается на герое благотворно в обыденном смысле слова — усилия, прикладываемые им, не конвертируются в социальный капитал и не приводят его к конвенциональным формам успеха. Результатом фанатичного труда становятся нервная истощенность и статус отщепенца (важно, что последнее может трактоваться самим героем как повод для гордости).

Другим признаком становится поклонение «классике» во всех смыслах этого слова — классической архитектуре, академической музыке, литературным и философским произведениям, мертвым языкам, что, с одной стороны, является тоской по «старой Европе», некому недостижимому прошлому, привлекательному, хотя и не без недостатков. Между тем, это поклонение не имеет ничего общего с некрофильской музеификацией, напротив — в произведениях прежних эпох вдыхается новая жизнь: трактаты и живопись становятся предметом оживленных дискуссий, поэзия декламируется вслух, почерку писателей пытаются подражать. Словом, старые произведения искусства не рассматриваются как неприкосновенная святаяня — они внедряются в повседневность, преобразая ее.

Стремление к элитарности в данном случае стоит понимать как стремление к созданию сообщества единомышленников, закрытого клуба, попасть в который дано не каждому. Это деление на «своих» и «чужих», чувство собственной избранности может показаться



проявлением снобизма, но более внимательное знакомство с представителями субкультуры и «программными» произведениями позволяет понять, что речь идет скорее о поиске безопасного коммуникативного пространства и о свободе выбирать интеллектуально комфортное окружение, разделяющее общие ценности. Сюда же можно отнести склонность к придирчивому анализу, скептицизм, стремление к потреблению «сопротивляющегося» контента, требующего мыслительного усилия, к исследовательской экзотике: редким или мертвым языкам, узкоспециализированным темам, малоизвестным произведениям искусства.

Эти интеллектуальные и эстетические поиски, нащупывание специфического языка выразительности и очерчивание границ инспирированы нонконформистским духом, а объектом исследовательского интереса становится в том числе и сама личность исследователя — экспериментируя с собственным образом жизни и внешним видом, он выключает себя из конвенциональной состязательности своего времени (таким образом, герой темной академии может быть противопоставлен пуб-

личному интеллектуалу или популяризатору науки, держащему руку на пульсе времени). На уровне повседневного выбора это выражается в интересе к букинистическим изданиям, антикварной мебели, ностальгическим вещам: шкатулкам, фотоальбомам, перьевым ручкам (заметим, что выстраивание внешнего облика становится важным элементом в консолидации сообщества — предпочтение отдается природным глубоким оттенкам и натуральным материалам: твиду, льну, замше и хлопку, теплым фактурам, силуэтам, характерным для начала и середины XX века, либо отсылающим к университетской форме британских и американских высших учебных заведений).

Бунт против банальности своего времени и общепринятых авторитетов — лейтмотив «программных» для D.A. произведений, однако другим важным лейтмотивом является «темная сторона» такого нонконформизма: в ряде сюжетов любимых в этой среде литературных произведений образованный, интеллектуальный молодой человек, самоизолируясь от общества, «дичает», теряя ориентиры в современном ему этическом и даже

В числе причин, толкающих героев на столь экзотический и имморальный шаг — аффект, порой коллективный, в который герои погружаются сознательно в чистом творческом и исследовательском порыве на фоне специфического образа жизни: дестабилизирующего психику нарушения режима сна, злоупотребления психотропными веществами или алкоголем, увлечения оккультными практиками, разрушающими привычные границы нормы, в том числе и в юридическом смысле.

Все эти факторы существуют в контексте интеллектуального труда и связанной с ним одержимости персонажей, которых мир исследования уводит от мира реалий общества, моральные и правовые нормы которого им приходится соблюдать. Таким образом, претупление — прямое следствие поиска собственной автономии, замкнутости и эскапизма по отношению к внешнему миру. И здесь имеет место интересная поляризация: наиболее одаренный, утонченный и эрудированный персонаж рискует оказаться наиболее хладнокровным, циничным имморалистом. Человеческое существование в рамках «мифологии» темной академии — это существование *ad marginem*, существование «на грани». Подобные поиски эмансипаторного потенциала эстетического произведения свойственны большинству субкультур второй половины XX века, однако, в отличие от свойственных последним экзотических коллективных практик, Д.А. смещает внимание в сторону интеллектуального поиска и делает его движущим механизмом, позволяющим выйти за границы нормативного.

«Студенты-герои романа Тартт, впитывая античные тексты, не просто "приобщают" общение к уже имеющимся". Под их влиянием они испытывают свои судьбы на излом, занимаясь, по сути, жизнетворчеством за гранью добра и зла. Моральный релятивизм их "перекодировки" античности очень созвучен с общей трансгрессивностью культуры на кризисном рубеже XX–XXI веков», — отмечает в статье «Античный код в университетском романе Донны Тартт» филолог-американист Ольга Анцыферова².

Расхожим сюжетом, как университетского романа, так и даркадемической культуры в целом, является знакомство юноши из небо-

гатой семьи, попадающего в элитное учебное заведение благодаря собственным заслугам, с представителями аристократии, что производит роковую трансформацию в его мировоззрении, характере его взаимодействия с реальностью и раскрывает его творческий потенциал — как, в частности, происходит с Аланом Гинзбергом в байопике о зарождении движения битников в фильме «Убей своих любимых» режиссера Джона Крокидаса и с протагонистом романа Ивлина Во «Возвращение в Брайтсхед», схожим образом устроен и сюжет «Тайной истории». Однако слово «аристократия» не должно пониматься буквально: зачастую аристократизм и сопутствующая ему атмосфера, манеры и взгляды на мир выступают неким условием, позволяющим реализоваться прежде скрытым талантам или внутренним склонностям главного героя, становятся плодородной почвой, соприкоснувшись с которой он находит собственный путь самовыражения, крепнет творчески и закаляется благодаря мрачным событиям, в обязательном порядке предшествующим развязке (и проходя через которые он часто теряет своих товарищей, обретая суверенность в себе самом).

2. Мудборд как сообщение о стиле-состоянии

Лев Манович замечает, что сегодня создание субкультур связано с инстаграмом так же, как раньше было связано с музыкой, и что «инстаграмизм» нацелен, прежде всего, на репрезентацию «состояния»: «Инстаграм стал механизмом производства социальных связей и субкультур; раньше этим делом занималась музыка. А субкультура предполагает определенную структуру чувственности <...>. В случае с инстаграмом мы имеем дело не с картинками, не с идеей, не с репрезентацией, а с тем, что лучше всего выражает русское слово "состояние"»³.

Однако тот тип сообществ, который возникает в сетевых медиа и выстраивается вокруг визуального (и к которому относится «темная академия»), как мы уже подчеркивали, едва ли в полной мере можно назвать субкультурой: отличие этого нового типа эстетических сообществ в определенной мере может быть

обусловлено сменой как типа медиума, конструирующего сообщество, так и типа сообщений, которыми его участники обмениваются. Привычный облик субкультур можно было наблюдать на излете эпохи массмедиа, когда стратегии обособления были обусловлены в действительности хорошо различимыми очертаниями доминирующей культуры.

Сетевые медиа ослабили напряжение между контркультурными сообществами и массовой культурой, а алгоритмы персонализации в значительной мере автоматизировали практики обособления. Преобладание музыки в качестве эстетической модальности субкультур во многом было связано с ее способностью, во-первых, объединять сообщество в длительности единого аффекта, а во-вторых, маркировать его, обособляя от других сообществ. Усиление роли визуальной эстетической модальности в какой-то мере, безусловно, связано с доступностью и простотой инструментов производства качественно визуального контента, а возрастающее количество доступных для просмотра изображений может компенсировать нехватку длительности аффекта, которая всегда была привилегией темпоральных искусств. Но, кроме того, персонализация, окружая каждого пользователя — в силу его реакций на новости в социальных сетях, поисковых запросов, контактов и покупок — видимостью мира близких ему ценностей, событий, людей и идеологий, делает излишним поиск непосредственного единения в коллективных аффектах с подобными себе. А значит, эстетический аффект теперь вполне может быть опосредован медиумом, т.е. быть сетевым — и не массовым, и не персональным.

Эстетические сообщества вроде темной академии солидаризируются с помощью весьма размытых категорий *стиля, состояния, настроения, атмосферы* и т.д. И следует задаться вопросом: как именно передаются такие сообщения визуально? Не однократно, а регулярно, в больших объемах, с минимальными отклонениями в интерпретации? Как эстетическое сообщество не позволяет своим участникам сильно расходиться в интерпретации полученных визуальных сообщений, в ощущениях, полученных от транслируемых изображений, в ситуации, когда само существование

сообщества зависит от согласия по поводу разделяемого аффекта?

В теории информации то, что помогает избежать потери информации при ее передаче по ненадежному каналу связи, называется избыточностью⁴. Что-то всегда теряется и искажается, поэтому информация должна быть передана с избытком: можно повторить сообщение несколько раз или организовать его так, чтобы получатель, зная правила организации, мог восстановить потерянные фрагменты. К первому способу, например, прибегают при передаче важных радиосообщений: их повторяют несколько раз, чтобы в повторах шум съедал разные фрагменты сообщения. Получатель, таким образом, сравнив разные варианты, получает полную версию сообщения. Второй способ более характерен для передачи текста: язык имеет статистические и грамматические закономерности — определенные буквы и слоги встречаются в разных сочетаниях далеко не с равной вероятностью, и эти статистические закономерности можно использовать для восстановления потерянной или искаженной информации. В случае с цифровой передачей сообщений избыточность помогает кодировать сообщения более экономно.

Если рассматривать разнообразие интерпретаций как свидетельство искажения и размытия смысла визуального сообщения, то можно предположить, что эстетические сообщества должны прибегать к чему-то вроде информационной избыточности, чтобы достигать своей цели. В сообществах «темной академии» можно обнаружить обращение к форме, использующей и организацию, и повтор, чтобы передать сообщение о состоянии — форме мудборда (moodboard). Мудборд, с одной стороны, в своем внешнем проявлении наследует длинную традицию коллажа, но его не стоит рассматривать как произведение искусства. Его скорее можно отнести к объекту коммуникативного дизайна, осуществляющему определенную функцию. Если элементы коллажа могут соседствовать и сочетаться в довольно сложных отношениях, удовлетворяющих художественному замыслу, то сочетания изображений в мудбордах подчинены более простым и строгим правилам, по-

сколько преследуют еще и более утилитарные коммуникативные цели.

Мудборд служит сообщением о том, что с трудом поддается вербальному выражению, о том, чему нельзя дать определение. Тем не менее, язык время от времени тоже сталкивается с подобной проблемой, когда пытается сообщить о некоем невыразимом опыте. И в этом случае можно увидеть, что объяснение может выстраиваться через стратегию серии сравнений, структурно довольно схожую с мудбордом. К примеру, в «Вопросах Милинды» — одном из классических буддийских текстов — монах Нагасена отвечает на вопросы греческого царя Милинды о нирване. Милинда спрашивает: «Но, может, почтенный, у нирваны есть свойства, общие с чем-то другим? Что-нибудь подходящее для примера, для сравнения?». Нагасена отвечает: «Что касается сущности — нет, государь. Но вот кое-какие свойства для примера, для сравнения указать можно», — далее, прибегая к серии довольно странных сравнений: «С лотосом, государь, есть у нирваны общее свойство, с водою — два свойства, с противоядием — три свойства, с океаном — четыре свойства, с пищей — пять свойств, с пространством — десять свойств, с драгоценным самоцветом — три свойства, с красным сандалом — три свойства, с пенкой на растопленном масле — три свойства, с горной вершиной пять общих свойств есть у нирваны»⁵.

Далее каждое из таких сравнений раскрывается подробнее. Например, следующим образом: «Как красный сандал — большая редкость, государь, так же точно, государь, нирвана — большая редкость. Это первое свойство, государь, общее у нирваны с красным сандалом. Затем, государь, как красный сандал у благих людей в чести, так же точно, государь, нирвана у благих людей в чести. Это второе свойство, государь, общее у нирваны с красным сандалом. Затем, государь, как красный сандал несравненно благоухает, так же точно, государь, нирвана несравненно благоухает. Это третье свойство, государь, общее у нирваны с красным сандалом. Таковы, государь, три свойства, общие у нирваны и красного сандала»⁶.

Кажется, что если бы мудборды могли быть транспонированы в вербальную форму,

они бы звучали довольно схожим образом. Эти «коллажи» в сообществах темной академии словно говорят: «Это состояние не может быть названо, но у него есть общее свойство со стопкой пыльных книг, с рыжей девушкой, читающей в библиотеке — три свойства, с чашкой кофе — два свойства, со старой пишущей машинкой — четыре свойства, с готическим интерьером — одно свойство и т.п.». Сами фотографии в рамках мудборда выполняют взаимокорректирующие функции, раскрывая, о каких именно свойствах идет речь. Иными словами, каждое изображение имеет некоторое количество черт, релевантных транслируемому стилю-состоянию, и множество нерелевантных, а другие изображения, включенные в подборку, служат контекстом, указывающим на то, какие именно черты каждого изображения являются релевантными. При таком принципе организации изображений получается, что любые два из них будут иметь одно или несколько общих и релевантных стилю-состоянию признаков. Это, по-видимому, самый распространенный способ организации, однако возможен и более сложный способ: мудборд может обращаться к такому виду подобию, которое возникает лишь в скоплении образов, но отсутствует при их попарном сопоставлении. Речь идет о том, что Людвиг Витгенштейн, говоря об играх, назвал семейным сходством: «Присмотрись, например, к играм на доске с многообразным их родством. Затем перейди к играм в карты: ты находишь здесь много соответствий с первой группой игр. Но многие общие черты исчезают, а другие появляются. Если теперь мы перейдем к играм в мяч, то много общего сохранится, но многое и исчезнет. Все ли они «развлекательны»? Сравни шахматы с игрой в крестики и нолики. Во всех ли играх есть выигрыш и проигрыш, всегда ли присутствует элемент соревновательности между игроками? Подумай о пасьянсах. В играх с мячом есть победа и поражение. Но в игре ребенка, бросающего мяч в стену и ловящего его, этот признак отсутствует. Посмотри, какую роль играет искусство и везение. И как различны искусность в шахматах и в теннисе. А подумай о хороводах! Здесь, конечно, есть элемент развлекательности, но как много других характерных черт исчезает. И так мы могли бы перебрать



многие, многие виды игр, наблюдая, как появляется и исчезает сходство между ними. А результат этого рассмотрения таков: мы видим сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом, сходств в большом и малом»⁷.

Игры, согласно Витгенштейну, объединены общим именем не потому, что имеют некую родовую сущность, но потому, что «образуют семью». Нет общего свойства, связывающего все виды игр, но есть множество свойств, удерживающих вместе семейное сходство. Изображения, встроенные в мудборд, аналогичным образом могут не иметь общих для всех признаков, но при этом быть связанными в семью посредством множества возникающих и исчезающих признаков. К примеру, изображение 1 сходно с изображением 2 и 4 по признаку А и с изображением 3 по признаку В, но не имеет ничего общего с изображениями 5 и 6. Изображение 2, помимо сходства с 1 и 4 по признаку А, сходно с изображениями 3 и 6 по признаку С, но не имеет ничего общего с изображением 5. Изображение 4, кроме сходства по признаку А с 1 и 2, сходно

и с изображением 5 по признакам D и E, и т.п. В результате весь мудборд воспринимается как целостность, но многие из включенных в него изображений при попарном сопоставлении могут не обнаруживать сходств.

Нечто подобное мы можем видеть на примере ниже. Конечно, с одной стороны, существует общая цветовая гамма, которая удерживает стилистическое единство несмотря ни на что, но в то же время здесь возникают и исчезают другие признаки (книги, сухие растения, руки и поверхности жидкостей), удерживающие «семейное сходство». Изображение 1 содержит барочное разнообразие признаков, связывающее его почти со всеми остальными изображениями. Лейтмотив книги/текста связывает его с изображением 2 и 4, сухого растения — с изображением 2, чашка кофе — с кофейной пенкой на изображении 3 и поверхностью воды на изображении 5, рука, вводя человеческое присутствие, связывает изображения 1 и 4, устанавливая в то же время связь между историческими эпохами через аналогию элемента одежды (рукава). При этом изображения 2 и 3, 2 и 5, 4 и 5 и даже 3 и 4, если не считать цвета, ничем не связаны. Изображения сшиваются сходствами, но не каждое с каждым.

Между тем, именно через «пробелы», достраиваемые воображением, мудборд и раскрывает *стиль-состояние* и его набросочную, приглашающую к сотворчеству сущность. В данном случае открытость и процессуальность подчеркивается за счет изображения руки, тянущейся к предметам на рабочем столе, книги, раскрытой на середине, пузырьков на горячем кофе, туфельки в момент перешагивания через лужу. Книги, которые легко представить себе в букинистической лавке, старинный аптечный пузырек, обувь середины XX века внесены здесь в повседневность, они являются частью личной истории, а не истории, запертой в музейном зале. Размытость изображений, их плохое качество, специфическое кадрирование в онлайн-сообществах служат той же цели: создать градиент между эпохами и стилистическими паттернами. «Пробелы» и утраты, теряющиеся при передаче сообщения, возмещаются повторяющимися паттернами при обмене, то есть точность воспроизведения стиля-состоя-

ния в коммуникации между участниками виртуального сообщества достигается за счет определенного сюжетного и эстетического ритма, образующего локальный код.

Однако мудборд как форма сообщения о стиле-состоянии в данном случае может также служить ключом к пониманию того, как в действительности организовано сообщество. Мудборд остается устойчивой коммуникативной единицей внутри D.A. потому, что в его эстетической структуре моделируется тип коллективности, в соответствии с которым смоделировано это сообщество. То есть подобно тому, как мудборд удерживает целостность посредством семейного сходства, сообщества D.A. удерживают целостность посредством семейства целей, а не единственного *raison d'être*. Одних участников привлекает возможность дискуссии о любимых кинематографических жанрах, других — о литературных сюжетах, атмосфере романов Донны Тартт или академический аспект истории о Гарри Поттере Джоан Роулинг, кто-то наслаждается эстетизацией интеллектуального труда, а кто-то — возможностью выразить себя через одежду и стилизацию повседневности.

Однако D.A. — лишь частный случай того типа коллективности, который постепенно отвоевывает пространство у более «авторитарного», если можно так выразиться, типа. Принципы объединения вокруг национальной идеи, корпоративной «философии», государственной идеологии или симпатии к тому или иному музыкальному жанру устроены скорее согласно правилу «родовой сущности». Вероятно, его можно назвать «платоновским», поскольку это правило подразумевает одинаковую сопричастность каждого члена сообщества некоторому объединяющему принципу, как вещи своей идее. Правило «семейного сходства» — его можно назвать «витгенштейновским» — дает иной тип сообществ. Нельзя, разумеется, сказать, что этого второго типа раньше не существовало. Речь идет скорее об усилении их роли, вероятно, вследствие их воплощения в новом типе медиума — онлайн платформах. С одной стороны, коллективности «семейного сходства» могут демонстрировать меньшую интенсивность консолидации, но с другой — проявлять

большую прочность и пластичность. Эрозия объединяющего фактора, несомненно, разрушит коллективность «родовой сущности», но не коллективность «семейного сходства», имеющую множество объединяющих факторов, ни один из которых не является общим для всех.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Тартт Д. Тайная история. М.: АСТ, 2020. С. 52

² Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2015, № 2 (2). С. 22–27. Доступно по <file:///Users/prorokova/Downloads/antichn-y-kod-v-universitetskom-romane-donn-tartt-taynaya-istoriya.pdf>.

³ Интервью Льва Мановича для журнала Colta. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/society/15921-lev-manovich-instagram-zanyat-tem-zhe-chem-ranshe-muzyka-sozdaniem-subkultur>.

⁴ Шеннон К. Математическая теория связи // Работы по теории информации и кибернетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. С. 243–333.

⁵ Вопросы Милинды (Милиндапанья). Пер. А.В. Парибка. М.: Наука, 1989. С. 292.

⁶ Там же. С. 294.

⁷ Витгенштейн Л. Философские исследования. Доступно по <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000273/st002.shtml>.

Марыся Пророкова

Родилась в 1991 году в Москве.

Младший научный сотрудник сектора аналитической антропологии Института философии РАН, научный журналист.

Куратор благотворительно-просветительского проекта «Repubblica Verde».

Живет в Москве.

Дмитрий Тестов

Родился в 1987 году в Сыктывкаре.

Младший научный сотрудник сектора аналитической антропологии Института философии РАН.

Исследователь в области философской и культурной антропологии, теории коммуникации, теории медиа.

Живет в Москве.



Ян Гинзбург «Перевозчик». «Закрытая рыбная выставка. Реконструкция», Центр Вознесенского, Москва, 2020. Фото Ольги Алексеенко. Предоставлено автором текста.

Денис Столяров

Претензия на претензию

**«Закрытая рыбная выставка.
Реконструкция»**
**Автор идеи и художественный
руководитель Ян Гинзбург,
куратор Дмитрий Хворостов**
Центр Вознесенского, Москва
21.10–12.11.2020,
15.01–31.01.2021

Вторая половина октября–первая половина ноября 2020 года в художественной жизни Москвы прошли под знаменем выставки «Закрытая рыбная выставка. Реконструкция» (далее «ЗРВ-Р»), получившей широкий отклик в прессе, на телевидении и в соцсетях, а также вызвавшей активные споры и даже ссоры внутри художественного сообщества¹.

Формально, «ЗРВ-Р» — это выставка студентов курса Яна Гинзбурга и Дмитрия Хворостова в институте «База», посвященного «research-based art» (почему-то именно так, по-английски). Но честнее определить ее как новый художественный проект Гинзбурга, который пригласил всех остальных художников и задал общие рамки. Все участники выставки, кроме Гинзбурга, у которого был целый зал, были представлены одной работой. Художники, которые методологически продолжили линию Гинзбурга, оказались более-менее замечены и попали в медиaprостранство. Те же, которые пытались развить собственное высказывание, были практически проигнорированы организаторами и критиками.

Нужно сразу оговориться, что автор этого текста видел выставку только на фотогра-

фиях, что не помешало ему написать статью для каталога выставки, а теперь писать рецензию на нее в «Художественный журнал». Отказ от рабочей этики (согласно которой теоретик не может одновременно помогать формулировать смыслы и пытаться их деконструировать) и здравого смысла (который требует от рецензента увидеть выставку вживую) не является в данном случае препятствием для разговора. Как однажды сказал Иосиф Бакштейн об одном из своих первых кураторских проектов, демонстрирующих миру современное советское концептуалистское искусство: «Это совершенно новый тип выставок, их совершенно не обязательно смотреть, собственно, как и наши тексты — их совершенно не обязательно читать»². Гинзбург развивает эту традицию, делая предметом своих художественных проектов сложносоставную мифологию, и я, вероятно, также следую ей сейчас, отказываясь от академических и профессиональных норм.

Самое неприятное в разговоре о «ЗРВ-Р» — необходимость повторять ее реконструирующую логику. Неприятное потому, что любое высказывание о «ЗРВ-Р» начинается с него, и раз за разом объяснение повто-

ряется практически в неизменном виде в каждом тексте о выставке. При этом предыстория «ЗРВ-Р» — предмет гордости художников, и на ней строится концептуальная механика выставки, поэтому, повторяя легенду, автор любого высказывания усиливает позицию авторов экспозиции. Без переказа тем не менее невозможно обойтись, если обращаться к читателю, который о выставке ничего не знает. Если вы знакомы с материалом, следующий абзац стоит пропустить. Предысторию можно также прочесть на богатом сайте «ЗРВ-Р», если он все еще существует: <https://notalone.voznesensky-center.ru/rybnayavistavka>.

Елена Елагина и Игорь Макаревич, участники группы «Коллективные действия» с 1979 года, сделали в 1990 году «Закрытую рыбную выставку» (далее «ЗРВ»), взяв за основу найденные Макаревичем в середине 1970-х годов выкинутые пригласительные билеты и каталоги «Выставки» и «Закрытой выставки» (далее «ЗВ»). В 1935 году четверо советских художников провели лето на Каспийском море и сделали большое количество графических и живописных работ, посвященных рыбной промышленности. Эти работы были показаны осенью 1935 года сначала в Астрахани в Доме партактива Волго-Каспийского госрыбтреста («Выставка»), а потом — в Москве в Госполитехмузее («Закрытая выставка»). В Астрахани в выставке участвовали три художника (Зоя Куликова, Вадим Меллин, Александр Иванов), в Москве к ним присоединилась Анна Строганова. В 1990 году Елагина и Макаревич взяли из каталога названия работ художников, которые были показаны в Астрахани, и реконструировали их в виде объектов-ребусов: «Прорези» превратились в холст а-ля Лучо Фонтана, «Главный банк» — в ассамбляж из консервной банки и банкнот, «Сумерки на оранжейном» — в скульптуру в духе модного в 1990 году Хаима Стейнбаха из двух детских ночных светильников, и так далее. «ЗРВ» была показана несколько раз: в музее МАНИ на даче художника Николая Паниткова, в Москве — в мастерской Макаревича, в Кельне — в галерее Томаса Крингс-Эрнста³. На «ЗРВ-Р» Гинзбург, Хворостов и студенты повторили жест Елагиной

и Макаревича, реконструировав уже реконструированные работы (фото работ 1990 года были воспроизведены на этикетках); кроме того, Гинзбург «воссоздал» некоторые работы Анны Строгановой из московского каталога выставки 1935 года.

В 1990 году Елагина и Макаревич выставили не объекты, но игровую механику, идеологическую трансформацию советского культурного наследия в современный капиталистический проект при помощи дискурсивной традиции московского концептуализма. Сами художники вряд ли согласятся с этой трактовкой и с привязкой их творчества того периода к логике капитализма, но показательно, что сама внутренняя динамика выставки привела к ее превращению в коммерческий галерейный проект. Конец 1980-х годов в российском искусстве — начало переориентации советских художников с коллективных опытов и непрерывной коммуникации на проектную деятельность. У них появилась потребность репрезентировать себя как самостоятельных авторов — быть членом сообщества стало недостаточно. Основными зрителями теперь были не коллеги и единомышленники, но институциональная аудитория: аудитория институций и аудитория как институция.

Традиционно неофициальная культура развивалась при тесном контакте ее участников, близком общении, дружбе, совместной учебе и совместных проектах (будь то проведенные вместе вечера в мастерской Кабакова, семинары у Алика Чачко или поездки за город «Коллективных действий»). Как только границы между сообществом и внешним миром начали размываться, стала формироваться незнакомая аудитория, внимания которой художники жаждали, но и опасались. Такая аудитория нуждалась (и нуждается) в концептуальной точке входа, разъяснении им правил культуры как игры. От этой аудитории нельзя ожидать, что она будет знакома с внутренней мифологией сообщества, быть в курсе предыдущих «игровых» шагов. Рассмотрение культуры как последовательности игровых шагов — характерная черта концепции постмодернизма в ее европейской традиции (см. «Состояние постмодерна» Ж.Ф. Лиотара 1979 года). Во

второй половине 1980-х годов советская культура вынужденно (за счет расширения аудитории) обнажила свой игровой характер, и концепция постмодернизма вошла в моду.

Игровой характер «ЗРВ» таким образом должен рассматриваться как примета времени — и как претензия художников на актуальность внутри этого времени. Артикулированные правила игры в основе «ЗРВ» — превращение эссенциалистских названий работ 1935 года в спекулятивные концептуалистские объекты — являются не просто отправной точкой, но сутью выставки. В недавнем интервью Макаревич так описывает замысел проекта: «Мы хотели воссоздать по странным монструозным названиям работы этой далекой от нас выставки [ЗВ] в виде объектов западных модернистских течений»⁴. Речь идет о трансформации искусства из одной логики в другую, от пропагандистских задач советской культуры к постмодернистской логике современного искусства (на-

званной в авторском тексте 1990 года «лабораторно-аналитическим подходом» и «постмодернистскими ориентирами»⁵).

Пластические решения мало интересовали как художников, так и критиков. Это подтвердил сам Макаревич, который признался в 2000 году, что Елагина была недовольна тем, что во время создания выставки он «увлекся формами шарady» — слишком несерьезными и необязательными в своей легковесности⁶. Екатерина Деготь писала в тексте 1990 года, что созданные Елагиной и Макаревичем объекты «принадлежат сразу двум пространствам: физическому и пространству текста», но в результате анализа пришла к выводу, что именно текстовый аспект поддается фиксации и сохраняется, а материальность объектов ускользает от определенности, как и позиция самих художников⁷. Задача выставки Елагиной и Макаревича в 1990 году, таким образом — зафиксировать собственную идентичность прогрессивных художников, не имея при этом сущ-



Выставка работ Яна Гинзбурга на «Закрытой рыбной выставке. Реконструкции», Центр Вознесенского, Москва, 2020. Фото Ольги Алексеенко. Предоставлено автором текста.

ностной позиции. В ситуации, когда претензия на инновативность отменена постмодернистским пессимизмом, художники продемонстрировали свою способность трансформировать единицы смысла, отказываясь от какой-либо ответственности за них, что доказывало их укорененность в современности.

В отличие от Елагиной и Макаревича, Гинзбург интересуется прошлым. Он углубил их игру, обратившись к историческим документам и проведя значительное исследование, таким образом лишив игровой процесс легковесности и придав ему характер академической работы. Гинзбург нашел в РГАЛИ упоминание о Зое Куликовой, приказ об ее отчислении из ВХУТЕМАСа, усложнив этим отношение к «ЗВ» как к типичному примеру соцреалистического предприятия и превратив ее в факт личной биографии художницы, пережившей трагическую историю страны. Кроме того, он смог получить для выставки ее офорт. Далее Гинзбург познакомился с потомками Меллина, у которых хранились фотографии «ЗВ», которых не видели Елагина и Макаревич. Самое главное, он съездил в Астрахань и побывал на Оранжевом рыбокомбинате, наследнике Волго-Каспийского госрыбтреста, тем самым вернув культуре ауру реальности, в противовес автономному, безопасному и даже беспечному смыслополаганию. «ЗРВ-Р» обнаружила идеологический потенциал реконструкции. Ее авторы не только взяли на себя ответственность за культурный процесс, объявив «ЗРВ» Елагиной и Макаревича «важнейшим» и «знаменитейшим» художественным явлением, но и наложили на ее авторов ответственность за культуру переломного времени. Елагина и Макаревич сняли с себя эту ответственность в хаотичном 1990 году, но с радостью вернули ее себе сейчас — и приобрели статус живых классиков в глазах нового поколения зрителей, которые могли не видеть их большую ретроспективу в Третьяковской галерее в 2005 году⁸.

Приглашая к участию своего коллегу и студентов, Гинзбург продолжает имитировать коллективную логику московского концептуализма (сам Гинзбург объяснял это тем, что показывать этот проект «как персональное исследование будет скучно»⁹). Участие

остальных художников в проекте нужно для того, чтобы продемонстрировать, что эта творческая модель доступна не только классикам московского концептуализма и увлеченному их творчеством Гинзбургу, но и всем молодым художникам: нужно только научиться всматриваться и вдумываться, и отказаться от традиций левой критической теории, практически ставшей универсальным языком современной европейской культуры. При этом Гинзбург решает еще одну задачу: его работы пластически красивы. Гинзбург и Хворостов превратили выставочное пространство Центра Вознесенского в идеальный белый куб, в котором пол и потолок сливаются в единый безупречный фон. Работы Гинзбурга формально невероятно выразительны и очень хорошо смотрятся на бесконечных фотографиях в соцсетях. Он очень внимателен к форме: создал барельеф по эскизу Веры Мухиной, скопировал реальную дверь с дачи Паниткова, изначального места провидения «ЗРВ», разыскал материалы, использованные художниками в 1990 году случайным образом, а сегодня приобретающие характер экзотики. Объекты и ассамбляжи Гинзбурга лишены визуальной случайности, характерной для работ Елагиной и Макаревича на «ЗРВ» — и этим преодолевают любые обвинения в эпигонстве.

Ключевая механика Гинзбурга — и вслед за ним остальных участников «ЗРВ-Р» — обращение к творческому методу Елагиной и Макаревича как к ценному в своей логике историческому явлению. Спекулятивная связь с прошлым тянет за собой символический капитал культурного наследия при том, что какое-либо рациональное обоснование этому отсутствует. Искусство Елагиной и Макаревича рассматривается как явление структуралистской концептуалистской традиции, согласно которой субъективный опыт существования в реальности может быть проанализирован, деконструирован, а затем поэтически пересобран по воле художника в осязаемую художественную ситуацию, доступную к со-участию. Самыми яркими примерами этого подхода являются, конечно, «Коллективные действия» Андрея Монастырского и тотальные инсталляции Ильи Кабакова, но в своей сложности они едва ли

поддаются эстетической пересборке. Поэтому неслучайно Гинзбург обращается к произведениям второго плана: тексту Монастырского «Земляные работы» в проекте «Тотальная экспозиция»; живописи Ильи Кабакова в проекте «Механический жук»; «Закрытой рыбной выставке» Елагиной и Макаревича. Гинзбург рассматривает традицию как что-то экстраординарное, достойное вододушевленного изумления, применяя к ней ее собственный метод вдумчивого взглядывания и деконструкции — и парадоксальным образом ее реактуализирует, вырывая из привычного контекста архивации и академической презервации. Даже безразличие Елагиной и Макаревича к выставке 1935 года оказывается в этой ситуации преимуществом, так как дает возможность Гинзбургу усилить свою позицию по отношению к своим учителям — при их одобрении и даже восторге. Гинзбург объявляет, что он принадлежит к традиции, которая является важнейшим пластом российской культуры последних пятидесяти лет — и с ним очень сложно спорить. Для этого нужно обладать не менее артикулированной позицией¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Дьяконов В. Концептуализм непобедим. Доступно по https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/recenzii/25256-konceptualizm_nepobedim/; Королева М. Закрытая рыбная выставка. Реконструкция. Доступно по <https://spectate.ru/fishmen-expo/>.

² См. фильм из видеоархива Иосифа Бакштейна в музее «Гараж», посвященный выставке «Between Spring and Summer». Доступно по <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/V7393>.

³ Ян Гинзбург утверждает, что проект Елагиной и Макаревича был показан полностью и по частям еще несколько раз. Три упомянутых примера — это случаи того, когда «ЗРВ» была показана как проект под своим названием. См.: Елагина Е., Макаревич И. В Пределах Прекрасного, ред. Александра Обухова. М.: Государственная Третьяковская галерея, Галерея XL, 2005. С. 193.

⁴ Орлова М. Игорь Макаревич и Елена Елагина: «Наши инсталляции тотальными не назовешь» // The Art Newspaper Russia, 10 ноября 2020 года. Доступно по <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8550/>.

⁵ Елагина Е., Макаревич И. Некоторые соображения по поводу выставки-реконструкции, 1990 год. Предоставлено Дмитрием Хворостовым.

⁶ Пара Игорь Макаревич — Елена Елагина, интервью Милены Орловой, 2000. Доступно по <http://old.guelman.ru/dva/para9.html>.

⁷ Деготь Е. Имя рыбы, 1990. Доступно по <http://zakharov.artinfo.ru:8008/page?id=719>.

⁸ Игорь Макаревич и Елена Елагина «В пределах прекрасного. Объекты. Инсталляции», Государственная Третьяковская галерея, 30.10.2005–08.01.2006.

⁹ Шульженко И. Как устроена «Закрытая рыбная выставка» в Центре Вознесенского. Доступно по <https://daily.afisha.ru/brain/17560-kak-ustroena-zakrytaya-rybnaya-vystavka-v-centre-voznnesenskogo/>.

¹⁰ В этой ситуации интересно упомянуть стратегии художника Арсения Жилиева, который схожим образом обращается к традиции русского космизма; но это предмет для отдельного и, возможно, обобщающего анализа роли исторического наследия в современном российском искусстве.

Денис Столяров

Родился в 1991 году в Ивантеевке.

Кандидат искусствоведения.

Живет в Лондоне и Москве.

Злата Адашевская

Границы моего языка

Ольга и Олег Татаринцевы
«Утопая в цифрах»
Галерея «ILONA-K artspace»,
Москва
09.09–30.11.2020

«Мы создаем для себя образы фактов», «Образ есть факт», «Мир есть совокупность фактов, а не предметов», «Границы моего языка означают границы моего мира», «Совокупность всех истинных мыслей есть образ мира», «О чем невозможно говорить, о том следует молчать»¹...

Эти и другие цитаты из «Логико-философского трактата» Людвиг Витгенштейна беззвучно и незримо прошивают выставку Ольги и Олега Татаринцевых «Утопая в цифрах». На стенах залов, казалось, в случайных местах возникают лишь QR-коды с числами в соответствии с нумерацией этих высказываний в трак-



Ольга и Олег Татаринцевы «Утопая в цифрах». Галерея «ILONA-K artspace», Москва, 2020. Предоставлено художниками.

тате философа. Сами слова посетитель может получить через смартфон.

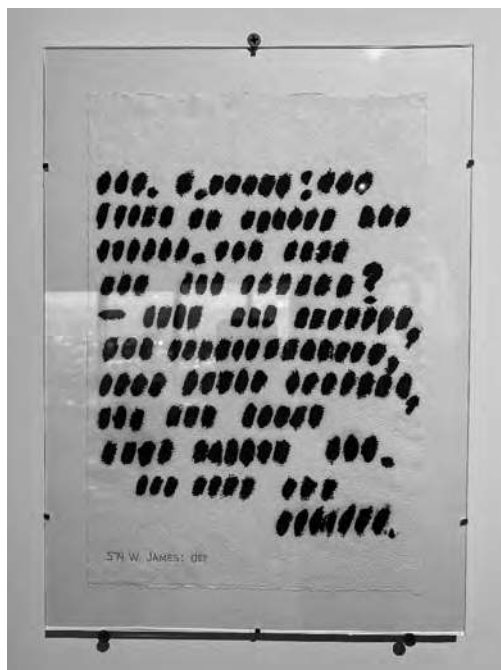
В другом своем тексте мыслитель сравнивал язык с древним городом, с его лабиринтами маленьких улочек и площадей, старыми и новыми домами с пристройками разных эпох. Аналогичной архитектурной логике Витгенштейн подчиняет свои философские работы, которые обладают нелинейной структурой, соответствуя скорее пространственным композициям с различной планировкой. Так и числа «Логико-философского трактата» размечают мысли теоретика, приводя их в логические связи и выстраивая законченные высказывания в отдельные ряды, подобно домам на разных улицах.

Выставка Татаринцевых заставляет вспомнить и фильм Питера Гринуэя «Утопия в числах» (Drowning by Numbers), также пронизанный возникающими в неожиданных местах цифрами, только в последовательном порядке. Как заявляет режиссер в начале фильма, 100 — это вполне нормальное число, чтобы описать любое событие, будь то звездное небо или смерть.

«Утопия в цифрах» — нехронологический обзор творчества художников за последние десять лет, но вместе с тем самостоятельное произведение. Подчинено ли оно столь же строгой логике, как трактат Витгенштейна, переплетая его изречения в общую смысловую конструкцию с представленными работами? Есть ли единственно верная карта этого города, или любая схема будет плодом индивидуальной мыслительной работы зрителя? А может, это просто нумерация звезд в созвездии, которому надо придумать имя? Ведь не исключено, что художники пускают нас по заведомо ложному пути, и топографический ребус не имеет разгадки... Что же, попробуем проникнуть в эту структуру.

Начало экспозиции, разместившееся на втором этаже башни «Меркурий», привлекает внимание яркими цветами работ «Линия звука» и «Упорство памяти». Обе вещи отсылают одновременно к традициям русского авангарда и западного минимализма, отличаясь строгой геометричностью и модернистской работой с цветом как идеей.

Например, идеей памяти. «Нечто красное может быть разрушено, но красное как такоевое разрушено быть не может, и потому



значение слова «красное» независимо от существования того или иного красного предмета. <...> И не цепляйся за то, что мы способны вызвать его в нашем воображении, даже если ничего красного не осталось. <...> А как быть, если ты не можешь больше вспомнить цвет? Если мы забываем, какой цвет обозначен данным именем, оно утрачивает для нас значение, то есть мы уже не можем играть с ним в определенную языковую игру»², — Людвиг Витгенштейн.

Скульптура Татаринцевых «Упорство памяти» может быть прочитана как визуальная метафора работы памяти. Она представляет собой прямоугольный ящик, с внешней стороны полностью состоящий из разноцветных монокромных кубов. Упорство памяти условно приравнивается художниками к восстановлению цвета через воспоминание. Память утверждает, что слово, обозначающее данный цвет, имеет значение — то есть референты в реальности, хотя в воображении оно безгранично. Безусловно, эта метафора находится в русле модернистской идеи о синтетическом, духовном искусстве. «Цвет не допускает безграничного распространения. Безграничное красное можно только мыслить или духовно созер-



цать»³ (Кандинский). Тем самым работа мысли (непроизвольно обращающейся к памяти) способна соорудить симфонию метафизического утверждения вневременной и неразрушимой природы цветовой палитры определенного внутреннего опыта.

Приближаясь к скульптуре, зритель видит, что прямоугольная фигура полая внутри: цветные кубы образуют стены черного «колодца», со дна которого исходит свет лампы. Так цветные кубы — эти «слова» памяти — извлечены из недр человеческой сущности, обратиться к которой призывал Василий Кандинский. Согласно его теории, гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания души и подчиняясь принципу внутренней необходимости.

На этом же идеализме, восходящем к контрапункту «палитр» различных искусств, основана работа Ольги Татаринцевой «Линия звука» (2010), где цветовые градиенты в рядах широких монохромных полос шифруют нотную гамму загадочного музыкального произведения. То же можно сказать и о

более поздней серии Татаринцевой под названием «Ограничение звука», расположенной на другом этаже выставочного пространства. Вертикальные полосы разных цветов перекрывают более широкие однотонные ленты, — визуализируя не только музыку, но и звуковые преграды.

Рихард Вагнер, предшественник Кандинского в развитии идей синтеза искусств, считал, что художнику (как главному медиуму грядущей революции духа) следует обратиться от научных изысканий к самой природе — подразумевая природу человека, где заложены те метафизические основания, на которых и должно основываться любое искусство. «Если дух создал природу, если мысль создала действительность, если философ появился прежде человека, тогда ни природа, ни действительность, ни человек больше не нужны, их существование, будучи излишним, тем самым и вредно; излишнее становится несовершенным, когда появилось совершенное»⁴ (Вагнер).

Если в случае с «Линией...» и «Ограничением звука» нам остается только догадываться и вычислять, какие музыкальные произведения скрываются за колористическими сочетаниями этих картин, то последние работы Ольги Татаринцевой открыто отсылают к своим музыкальным первоисточникам, делая их отдельной концептуальной частью произведения. Кроме того, художница начала включать в свой творческий процесс цифровые технологии. Так, основанием для работы «Я не в ответе перед тобой» — чьим мотивом также служат вертикальные цветовые полосы, стала опера Рихарда Вагнера «Лоэнгрин». Отрывок произведения был пропущен через программу Adobe Audition, чтобы его визуализировать и разбить на линии (толщина зависит от высоты звука). Одной из причин обращения Ольги к Вагнеру послужило знаменательное для истории искусства событие, произошедшее в 1896 году, когда Василий Кандинский посетил постановку «Лоэнгрин». Опера производит столь сильное впечатление на профессора юридического факультета Дерптского университета, что побуждает его оставить научную карьеру и посвятить себя искусству. Именно «Лоэнгрин» вдохновил Кандинского на создание своей главной концепции, изложенной в работе «О духовном в искусстве»

и построенной вокруг полумистического образа художника-пророка, вторящего персонажу оперы Вагнера — наделенного небесной силой рыцаря, посланца Грааля, который снисходит с горних высот, чтобы творить свою священную миссию. Отталкиваясь от средневековых легенд, сам Вагнер видел в Лознгрине прообраз художника-мессии и его судьбы в современном обществе.

Но даже более важным новшеством для творческого метода Ольги Татаринцевой стало включение текста в свои «звуковые» картины. Вертикальные полосы «Лознгрин» прерывают три квадрата — желтый, голубой и розовый, — содержащие фрагменты фраз: «one power onl...», «I am not answ...», «do you wish t...». Это слова из либретто оперы, и их полная версия звучит следующим образом: «One power only was given me \ that no decree of law could take from me», «I am not answerable to you, \ who so forgot your honour!», «Do you wish to question me?».

Вдохновленный Вагнером Кандинский превозносил речь на общих основаниях с музыкой и живописью, видя в ней еще одну возможность для проявления духовного в искусстве: «Слово есть внутреннее звучание. <...> Искусное применение слова (в согласии с поэтическим чувством), — <...> может привести не только к возрастанию внутреннего звучания, но выявить и другие неизвестные духовные свойства этого слова. <...> И слово, которое имеет, таким образом, два значения, первое — прямое, и второе — внутреннее, является чистым материалом поэзии и литературы...»⁵.

Людвиг Витгенштейн также не был чужд сопоставлений искусства и языка, хотя для философа, безусловно, отправной точкой размышления всегда служил язык. Так он писал, что лишенную мысли и осмысленную речь можно сравнить с механическим и осмысленным исполнением музыкального произведения.

Две другие работы из той же серии, в создании которой была задействована программа Adobe Audition, содержат цитаты из «Записок» Витгенштейна. Фраза «I'm not just saying this, I mean» (в полной версии «I'm not just saying this, I mean something by it») наложена на музыку слепого композитора Йозефа Лабора, работавшего учителем музыки у брата Людвига — Пауля Витгенштейна, и проводившего



много времени в доме Витгенштейнов. А слова «What do I mean by that? Nothing» (полная версия «the question “What do I mean by that?” is one of the most misleading of expressions. In most cases one might answer: “Nothing at all — I say...”») — на музыку Шуберта, который был любимым композитором философа.

Обе фразы находятся в русле того, как Витгенштейн понимал искусство. Так, в «Философских исследованиях» 1945 года он писал: «Возможен ответ: «картина говорит мне о самой себе». То есть то, что она мне говорит, заключено в ее собственной структуре, в ее формах и красках. (Что означала бы фраза «Музыкальная тема говорит мне о себе самой?»); а также — «Понимание предложения в языке значительно более родственно пониманию темы в музыке, чем можно предположить. <...> Почему сила звука и темп должны развиваться именно в этом ключе? Напрашивается ответ: «Потому что я знаю, что означает все это». Что же это означает? Я не знал бы, что сказать. Для «объяснения» я мог бы сравнить это с чем-то другим, имеющим такой же ритм (я имею в виду ту же линию развития)»⁶.

Иначе говоря, если для Вагнера и Кандинского все искусства связываются в духе, то у Витгенштейна «первоматерией» выступает языковая игра. И внедряя изречения философа в свои «звуковые» картины, Ольга Татаринцева акцентирует речевую сущность своей минималистской абстракции.

В книге «Разделяя чувственное» Жак Рансьер писал, что модернистский дискурс знаменует переход к абстрактной живописи как открытие живописью присущей себе «среды»:

двумерной поверхности. Философ отмечает, что модернистский поворот в искусстве и отказ от фигуративности предуготовляется на плоскости страницы, в типографских виньетках и плакатах. Плоскостность новой живописи связана с плоскостностью страницы, ее антиизобразительная «чистота» была вписана в наделяющий ее политическим значением контекст переплетения чистого искусства и искусства прикладного. Типографическая культура и сочетание возможностей буквы и изображения замутняет разделение между произведениями чистого искусства и украшениями искусства прикладного, а также правила разнесенного соответствия между говоримым и зримым.

И одновременно с тем, как текст проникает в картины Ольги Татаринцевой, страница в разных формах начинает фигурировать в искусстве творческого дуэта. Некоторые из таких работ представлены на выставке «Утопия в цифрах». Так, «Zettel» — это непосредственно серия листов формата А4, на которых переведены в графическую форму фразы из одноименной книги Витгенштейна. Ряды небольших пятен, напоминающие азбуку Морзе, разделены знаками препинания. Внизу стра-

ниц — номера и начала фраз на немецком. Например, «Sag a b c d» (полная версия предложения — «говори “а б в г” и подразумевай под этим: “Погода изумительная”»). На одном из представленных листов можно прочесть оригиналы всех фраз на немецком.

Типографическая культура так же, как и модернизм, расцветает в непосредственной связи с социально-политическими изменениями, что особенно очевидно на примере русского авангарда и различных социально-художественных проектов Малевича. Согласно Платону, у ремесленников нет времени быть где-то еще, кроме своей работы, и они неспособны занимать присущее политическому пространство-время. И в XX веке уравнилительное переплетение образов и знаков на живописной или типографской поверхности происходит одновременно с продвижением искусства ремесленников в разряд большого искусства.

«Человек, — говорит Аристотель, — политичен потому, что он обладает речью, которая обобществляет справедливое и несправедливое, тогда как у животного есть только голос, что сообщает об удовольствии или боли. Но весь вопрос тогда в том, чтобы знать, кто обладает речью, а кто только голосом. <...>



Политика состоит <...> во введении новых субъектов и объектов, в наделении зримостью того, что ею не обладало, и в донесении как говорящих голосов тех, кто раньше воспринимался как шумные животные. <...> Политика опирается на то, что видишь и что можно об этом сказать, на того, кто наделен компетенцией видеть и способностью сказать, на свойства пространства и временные возможности»⁷ (Жак Рансьер).

На первом этаже выставки представлен проект Ольги и Олега Татаринцевых 2018 года «Запределами». В этой работе художники репрезентовали письменные высказывания российских поэтов и писателей в условиях тюремного заключения по политическим причинам. Среди них — Достоевский, Салтыков-Щедрин, Хармс, Мандельштам, Гумилев, Шаламов, Бродский, Солженицын и Даниэль. В качестве самостоятельных художественных объектов на стенах экспонированы оригинальные листы с их текстами из камер, где неугодные места вымараны цензорами, что деполитизировало их содержание.

Вслед за цензорами Татаринцевы проделывают ту же работу деполитизации уже от лица искусства. Основная часть проекта — большие картины, заполненные ровными строками букв латиницей, без пробелов, разбитые лишь черными полосами «вымаранного» текста, напоминающими модернистскую решетку. С большим трудом в этих контрастных абстрактных работах (фоном для черного шрифта служат монохромные плоскости броских кислотных цветов) — можно узнать фрагменты тех самых, русскоязычных писем из заключения.

В античности под «живой речью» подразумевалась речь трагического героя или же действенная речь оратора, который убеждает и может разъяснить свою речь, изъять у профанов и заронить в душу тех, кому она принесет плоды. Этой живой речи противостоял платоновский «немой логос» — речь, которая одновременно говорит и молчит, не может ни сказать по-другому то, что она говорит, ни перестать говорить: ни отдать отчет в том, что она изрекает, ни очертить круг тех, к кому ей подобает или не подобает адресоваться. Немой логос — это письмо.

Итак, если цензоры деполитизировали письма из заключения, то Ольга Татаринцева

воспроизводит этот акт посредством модернистской решетки, обращая письменную живую речь в Письмо в подлинном смысле этого слова.

Анализируя модернизм и формулируя свою идею «разделения чувственного», Рансьер опирался на Платона: «Письмо и живопись были для Платона равноценными поверхностями немых знаков, лишенных дыхания, которое одушевляет и восхищает живую речь. Плоское не противостоит в этой логике глубокому в смысле третьего измерения. Оно противостоит “живому”. Именно акту “живой” речи, обращенной говорящим к подобающему адресату, противостоит немая поверхность живописных знаков». Философ предполагал, что «...для того чтобы воплотить такую речь на сцене, только и нужно, что новое тело: уже не человеческое тело актера / персонажа, а тело существа, которое “вело бы себя как живое, живым не будучи”, тело из тени или воска, согласное с этим множественным и анонимным голосом»⁸. Именно так воспринимается дополняющая проект Татаринцевых звуковая инсталляция: личные письма близким, дневниковые заметки, поэтические произведения всех авторов сливаются в общий гул, доносясь из свисающих с потолка динамиков.

Глубокое погружение в историю искусства и философскую теорию сопутствует неизменному стремлению Татаринцевых к политичности высказывания. И в более или менее явных формах политика и социокультурная проблематика присутствуют даже в самых абстрактных и отвлеченных работах художников (во всяком случае, как один из ракурсов). Можно сказать, что в этой оптике искусство Татаринцевых сосредоточено на задаче снятия «ограничения звука» и освобождения пути для свободного высказывания — будь то «живая речь» или письмо. Не является исключением и один из излюбленных художниками материалов — керамика, — гончарное искусство, исторически являющееся уделом «ремесленников», как и типографическая культура. Обращаясь к художественному медиуму «угнетенных», Татаринцевы работают через парадокс, когда делают его средством своих наиболее открытых социально-политических высказываний. На выставке «Утопия в цифрах» представлены работы «Груз» (два крупных шара расцветки хаки, вокруг которых лежат пристегну-

тые к ним ржавые цепи); «Камуфляж» (кубической формы открытый ящик — красный снаружи, желтый внутри, наполненный маленькими скульптурками — «игрушками», расцветка которых в сумме составляет палитру камуфляжа); «Утопая в цифрах» (множество экземпляров растекающегося огнестрельного оружия рядом с графическими листами с исчезающими цифрами, фиксирующими статистику заболеваний Covid). Эти и другие керамические изделия Татаринцевых также допускают интерпретации, но можно заметить, что все они акцентируют милитаристское настроение и общее состояние угрозы, характерное для современного мира. Наиболее показателен в этом контексте проект «Природа молчания», обнаруживающий сразу несколько художественных тенденций творческого дуэта. Работа включает керамическую скульптуру, имитирующую полуразрушенную железобетонную конструкцию, с торчащей из нее стальной арматурой, которая отсылает к рухнувшей балке или фрагменту лестницы трибуны «Цепелина» в Нюрнберге, а также графические листы и видео. Здесь Татаринцевы также обращаются к проблеме преграды для речи, но работают с темой метафорически, представляя не реальные исторические документы, которые были подвергнуты цензуре, а теоретические труды, обращенные к проблеме тоталитарного контроля. На видео тексты Ханны Арендт «О тоталитаризме» и Филиппа Серса «Тоталитаризм и авангард» покрывают монотонной вязью без пробелов поле листа и тут же вымарываются. Остро социальная критика, речь «ораторов» на глазах обращается в «немую речь», в многозначное Письмо, едва ли способное донести голос угнетенного.

Как уже отмечалось, экспозиция во многом построена по принципу «рифмы» двух помещений, в которых проходит выставка. Избегая хронологического размещения рядом нескольких работ из одной серии или же одного условного типа, Татаринцевы «разводят» по двум этажам этажом: «Линию звука» — и «Ограничение звука», «Я не в ответе перед тобой» — и «Я не просто говорю это», страницы «Zettel» — и страницы из тюрем и т.д. Для чего художники избирают такую именно архитектуру, которая отменяет линейную повествовательность экспозиции, зато заставляет

их мысль «повторяться»? В качестве одного из возможных ответов, хотелось бы тоже повториться и вновь отослать к высказыванию Людвига Витгенштейна: «Почему сила звука и темп должны развиваться именно в этом ключе? Напрашивается ответ: «Потому что я знаю, что означает все это». Что же это означает? Я не знал бы, что сказать. Для «объяснения» я мог бы сравнить это с чем-то другим, имеющим такой же ритм (я имею в виду ту же линию развития)»⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: AST Publishers, 2018. Доступно по <https://litportal.ru/avtory/ludvig-vitgenshteyn/read/page/1/kniga-logiko-filosofskiy-traktat-786499.html>.

² Витгенштейн Л. Философские исследования. М., 1958. Доступно по <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000273/st001.shtml>.

³ Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. Доступно по https://royallib.com/read/kandinskiy_vasily/o_duhovnom_v_iskusstve.html#122880.

⁴ Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. Доступно по <http://teatr-lib.ru/Library/Wagner/lzbr/>.

⁵ Кандинский В. О духовном в искусстве. Доступно по https://royallib.com/read/kandinskiy_vasily/o_duhovnom_v_iskusstve.html#61440.

⁶ Витгенштейн Л. Философские исследования. Доступно по <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000273/st011.shtml>.

⁷ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. Доступно по <https://studfile.net/preview/7269477/>.

⁸ Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб., М.: Machina, 2004. Доступно по https://platonanet/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/ranser_zh_esheticheskoe_bessoznatelnoe/54-1-0-2274.

⁹ Витгенштейн Л. Философские исследования. Доступно по <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000273/st001.shtml>.

Злата Адашевская

Родилась в 1992 году в Кременчуге.

Теоретик кино, художественный критик.

Живет в Москве.