

ХЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

MOSCOW ART MAGAZINE

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

ВИКТОР МИЗИАНО

Редакторы

ДАРЬЯ АТЛАС

ЛЕОНИД НЕВЛЕР

МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ

Комикс

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ

Исполнительный директор

КСЕНИЯ КИСТЯКОВСКАЯ

Главный художник

ИГОРЬ СЕВЕРЦЕВ

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

ИРИНА БАЗИЛЕВА (Москва)

ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС (Москва)

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН (С.-Петербург)

АНДРЕЙ ПАРШИКОВ (Москва)

АЛЕКСЕЙ ПЕНЗИН (Москва)

ДМИТРИЙ ПОТЕМКИН (Москва)

КЕТИ ЧУХРОВ (Москва)

СТАНИСЛАВ ШУРИПА (Москва)

Верстка **ГАЛИНА МУХИНА**

Корректра **АДА МАРТЫНОВА**

EDITORIAL BOARD

Editor in chief

VIKTOR MISIANO

Senior editors

DARIA ATLAS

LEONID NEVLER

MARIA CHEKHONADSKIKH

Comics

GEORGY LITICHEVSKY

Business manager

KSENIA KISTIAKOVSKAYA

Art director

IGOR SEVERTSEV

CONTRIBUTING EDITORS

IRINA BAZILEVA (Moscow)

ILYA BUDRAITSKIS (Moscow)

DMITRY GOLYNKO-VOLFSON (St.-Peterburg)

ANDREI PARSHIKOV (Moscow)

ALEXEI PENZIN (Moscow)

DMITRI POTEMKIN (Moscow)

KETY CHUKHROV (Moscow)

STANISLAV SHURIPA (Moscow)

GALINA MUKHINA lay-out

ADA MARTYNOVA proof reading



Центр Тышлера
Факультет
истории искусства

Совместное издание АНО «Художественный журнал»
и Учебно-научного центра по изучению русской культуры XX века им. А.Г. Тышлера
факультета истории искусства РГГУ

Адрес редакции:
125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9
тел.: (495) 609 0812 факс: (495) 609 0812
E-mail: martmag@yandex.ru
<http://xz.gif.ru>

Moscow Art Magazine office:
9, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812 fax: (495) 609 0812
E-mail: martmag@yandex.ru
<http://xz.gif.ru>

ISBN 0896 - 4397 «Художественный журнал» зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

В оформлении обложки использована работа **Дэна Колена** «No sex, No war, No me», 2006

СКЕЛЕТЫ В ШКАФУ

ХХХХХ
2009



ПРОДОЛЖЕНИЕ
СЛЕДУЕТ

Тема настоящего номера должна показаться неожиданной, даже неуместной. В контексте присутствующих «Художественному Журналу» тематических формулировок — несравненно более строгих, с социологической и культурологической претензией, она должна казаться слишком вольной, лишенной теоретического статуса. Не очевидна в ней и обычно присущая «ХЖ» претензия на постановку актуальной проблематики. «Тоска» отсылает скорее к тематике литературы и искусства позапрошлого XIX века.

Однако очевидная тенденция современной культуры, радикальной и политически сфокусированной, — это особое внимание к антропологической проблематике. Характерно, что последняя Стамбульская биеннале называлась «Чем люди живы» (*М. Скоттини*. Неокапитализм и ретерриториализация). Объяснение же этой тенденции может быть найдено в аналогии с опытом позапрошлого века: «С точки зрения ... самой структуры исторического момента мы неожиданно ... возвращаемся к реальности XIX века, временам, когда капитализму еще не был брошен серьезный вызов, а Французская революция казалась важнейшим событием в истории эмансипации, подавленным чиновничье-буржуазной реакцией. С тем отличием, что вместо Французской революции нашей непосредственной предысторией оказывается 1917 год, а также вся серия освободительных прорывов прошлого столетия, которые теперь погребены под волнами самоотрицания, реакций и реставраций, образующими композицию нашего настоящего, его «прозаическое существование». В нем разочарование и скепсис постепенно сменяются тоской». (*А. Пензин*. Формирование новых политических субъективностей: между «тоской» и изобретением общей жизни).

Более того, в условиях современного т.н. постиндустриального, постфордистского общества ужас и тоска становятся субстанциональным повседневным переживанием — не личным, а всеобщим. И если раньше «тоска, меланхолия, скука, печаль, грусть... уединяли, то сегодня они наоборот оказываются объединяющей политической силой» (*Д. Атлас, Д. Потемкин*. Социализм тоски). А потому вдумчивый ответственный художник не может сегодня игнорировать тоску, ведь «сегодняшний момент печали, нойки сердца есть также и счастливый момент истины» (*Е. Кошелев*. На счастье тоскующих).

Косвенным подтверждением тому является нынешний коммерческо-репрезентативный мейнстрим, так старательно обходящий этот «момент истины». Он делает ставку на «художественный оптимизм», но при этом все его старания оборачиваются тем, что «в последние годы мы все чаще слышим ламентации, что современное искусство скучно» (*Н. Алексеев*. Тоска по скуке?). И все потому, что «современное креативное производство осуществляется формально, отчужденно, без сердца, боли, любви, иронии или отвращения». Упрек можно бросить и некоторым проявлениям искусства политического активизма, которое, ссылаясь на «художников авангарда, отказывается от проникновения в эмоциональную структуру события». Верность тоске как моменту истины требует от искусства «смычки между политическими процессами и жизнью человека-художника» (*Кети Чухров*. Когда производство становится искусством).

Ответом на этот призыв является практика некоторых современных художников, «работающих с документацией реального, транслирующих опыт каждого отдельного художника каждому отдельному зрителю, добываясь от него эмоционального и интеллектуального участия в прямом диалоге». Для этого они обращаются к «нарративу ... рассказывая зрителю историю, которая сможет затронуть его эмоциональное, личное начало». Практику этих художников нам предлагают определять как «критическую сентиментальность» (*Андрей Паришков*. Воспитание чувств или критическая сентиментальность).

Наконец, явление последних лет — это поколение «рожденных в 80-е, в большинстве своем оказавшихся нигилистами поневоле». Ведь «тоска немыслима при отсутствии веры. Ей же нет места после того, как на твоих глазах различные идеалы были в краткое время преданы одними и теми же людьми». Именно это вменяют они художникам 1990-х, «мнимая тоска которых на деле оборачивается непомерно раздутыми амбициями, жадной искусственно продлить свое присутствие в художественном мире, который воспринимается ими, увы, лишь как сцена». А потому «исторические реалии ставят для молодых под вопрос саму возможность разделять какую-либо из существующих позиций». Они оставляют «тоскующим — участь тосковать» и готовы «посочувствовать им со всей искренностью, доступной человеческому сердцу». А потом «послать их со всей жестокостью и цинизмом, на которые способна молодость, не чураясь издевки, насмешки, не боясь плюнуть вслед уходящему, крикнуть что-нибудь этакое, чтобы вконец добить бедолагу» (*Егор Кошелев*. На счастье тоскующих).



Адрес редакции
125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9/1
тел.: (495) 609 0812,
факс: (495) 609 0812
e-mail: martmag@online.ru

Moscow Art Magazine office
9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: 7.495.609.0812,
fax: 7.495.609.0812
e-mail: martmag@online.ru

<http://xz.gif.ru>

ХЖ

Журнал можно приобрести в Москве:
магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнездиновский пер., 12/27
магазин «Культтовары», Крымский вал, 10
(в помещении ЦДХ)
магазин «Графоман», Крутицкое подворье
Центр современного искусства М'АРС, Пушкирев пер., 5,
Магазин «Гилея», Нахимовский пр-т, 51/21
Магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
и в магазинах сети «О.Г.И.»

в Санкт-Петербурге:
магазин «Борей», Литейный пр-т, 58
магазин «Летний сад»,
Большой пр-т Петроградской стороны, 82
кафе «Zoom», Гороховая ул., 22

в Нижнем Новгороде:
кафе/магазин «Буфет. Еда и культура»,
Ошарская ул., 14

СОДЕРЖАНИЕ

6

Без Рубрики

ТОСКА ПО СКУКЕ?

Никита Алексеев

9

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

**НА СЧАСТЬЕ
ТОСКУЮЩИХ**

Егор Кошелев

15

СИТУАЦИИ

СОЦИАЛИЗМ ТОСКИ

*Дарья Атлас,
Дмитрий Потемкин*

19

КОНЦЕПЦИИ

**ФОРМИРОВАНИЕ НОВЫХ
ПОЛИТИЧЕСКИХ
СУБЪЕКТИВНОСТЕЙ:
МЕЖДУ «ТОСКОЙ»
И ИЗОБРЕТЕНИЕМ
ОБЩЕЙ ЖИЗНИ**

Алексей Пензин

30

АНАЛИЗЫ

**РЕВОЛЮЦИОННАЯ
МЕЛАНХОЛИЯ**

*Александра Галкина,
Илья Будрайтскис*

38

ТЕНДЕНЦИИ

ЖИВЫЕ ОБЪЕКТЫ

Юлия Аксенова

43

АНАЛИЗЫ

**КОГДА ПРОИЗВОДСТВО
СТАНОВИТСЯ
ИСКУССТВОМ**

Кети Чухров

51

АНАЛИЗЫ

**ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ,
ИЛИ КРИТИЧЕСКАЯ
СЕНТИМЕНТАЛЬНОСТЬ**

Андрей Паршиков

57

АНАЛИЗЫ

**ПОЛ ТЕК: АВАНГАРД
ПОСЛЕ БУДУЩЕГО.
ЗАТЕРЯННЫЙ МИР**

Станислав Шурипа

66

ЭКСКУРСЫ

СОВЕТСКАЯ ТОСКА

Владимир Сальников

74

КОНЦЕПЦИИ

**ПОЛИТИКА
БИЕННАЛИЗАЦИИ**

Оливер Марчарт

80

КРУГЛЫЙ СТОЛ

ПРОТИВ ЗАКЛЮЧЕНИЯ

*Илья Будрайтскис,
Яков Каждан
Андрей Паршиков
Мария Чехонадских
Кети Чухров*

90

**СОБЫТИЯ/БИЕННАЛЕ
МЕТАФИЗИКА MON
(GL)AMOUR**

Виктор Тупицын

94

**СОБЫТИЯ/БИЕННАЛЕ
НЕОКАПИТАЛИЗМ И
РЕТЕРРИТОРИАЛИЗАЦИЯ**

Марко Скотини

98

ВЫСТАВКИ

ДРУГОЙ

«БЕЗ ПАРАНДЖИ»

Наталья Чибирева

105

ВЫСТАВКИ

**«ЧЕРНАЯ ПАНТЕРА» –
РЕВОЛЮЦИОННОЕ
ИСКУССТВО ЭМОРИ
ДУГЛАСА**

Ольга Копёнкина

108

ВЫСТАВКИ

**«НА ЗАБОРЕ ЧТО
НАПИСАНО? А ЗА НИМ
ДРОВА»:**

**О ВЫСТАВКЕ КИРИЛЛА
МАМОНОВА В ГТГ**

Владимир Сальников

114

ВЫСТАВКИ

**СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ**

Константин Зацепин

118

ОБЗОРЫ/ВЫСТАВКИ

**СЕРГЕЙ ОГУРЦОВ.
«ИСХОД»**

Богдан Мамонов



ТОСКА ПО СКУКЕ?

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ

В 1973 году Андрей Монастырский написал замечательное стихотворение:

«тоска

куча песка».

Именно так: строка наверху страницы, строка внизу, между ними тридцать пустых строк. Его можно понять очень просто: действительно, что может быть тоскливее, чем куча, состоящая из миллионов неотличимых друг от друга песчинок? Это – сильный образ дурной бесконечности.

Однако мы недаром видим здесь пустоту между верхней и нижней строками. В ней мы можем предположить множество других образов, аллитера-

ций и диссонансов, сложно переплетающиеся рифмы. Их нет – остается тоска по ним. А почему их нет, потому ли, что Монастырский не захотел или не смог написать все это – другое дело.

Но – именно тоска, никак не скука. И очень важно, что тоска всегда по чему-то/кому-то, о чем-то/ком-то. По исчезнувшему, по не совершившемуся, о любимом, о невозможном. А скука – от. От глупых мыслей и шуток, от плохой погоды, от тоскливого искусства или от тоскливой жизни.

Концептуальное искусство 1970-х нередко упрекали в том, что оно скучно. И правда, от шелестения каталожных карточек при чтении текстов Льва Рубинштейна или от перелистывания сотен листов в альбомах Ильи Кабакова такая тоска может прошибить, что не приведи Господь. Что уж говорить о трехчасовом перетягивании семикилометровой веревки с одного края поля на другой под морозящим дождем (акция «Коллективных действий», «Время действия», 1978)...

Вот естественным образом и захотелось чего-то повеселее. Естественно, отнюдь не только у нас. Наши родные кочки – это малая часть международного художественного ландшафта, и процессы везде шли схожие.

Но если говорить о местной специфике, то большей популярностью, чем ригористический и демонстративно-скудный «черно-белый концептуализм» постепенно стал пользоваться расхожий соц-арт, по большей части по-

строенный на анекдотизме, потом клоунада «Мухоморов», симуляционный карнавал «Апт-арта». Ну и дальше, по знакомым всем станциям: питерский нью-вейв, «Митьки» и питерская же анекдотическая «Новая Академия», шизоанализ «Медгерменевтов» и их эпигонов, радикальный акционизм, «телесность», неомарксизм в разных ипостасях, дизайнерские галерейные красоты, подлодки, всплывающие в Канале Гранде, и так далее – от «Синих носов», «Click I Hope», «Верю!» до АЕС + Ф, «Танатоса Баниониса» и групп «ПГ» и «Война».

Разумеется, упомянуто здесь отнюдь не все (наше современное искусство, несмотря на скудость, все же многообразно, о чем свидетельствуют уже упомянутые явления и художники).

Но почему же, если у нас так много разных и зачастую очень достойных авторов, в последние годы мы все чаще слышим ламентации о том, что современное искусство скучно? И это при том, что в России практически отсутствует очень распространенная на Западе порода крайне скучных институционализированных художников, всю жизнь перекачивающихся с гранта на грант и в огромном количестве, наподобие советских официальных художников былых времен, производящих совершенно никому (кроме чиновников от культуры и кураторов) не нужное искусство.

Да, конечно, сказывается давление рынка. Большинство отечественных покупателей находится на очень низком культурном уровне, они ведут-

«Коллективные действия». Акция «Время действия», фотодокументация, 1978

ся на анекдоты и щекотание нервов. Но, как известно, набор анекдотических сюжетов неизбежно весьма ограничен, и чем более ухарскими делаются анекдоты, тем вернее они вызывают зевки. То же касается щекотания нервов — здесь резерв не больше, чем в «муж вернулся из командировки...» или «почему менты никогда не едят маринованные огурцы из банок? — голова не пролезает».

Подлая деятельность Беляева-Гинтовта и «Божественный ветер»? Не буду вдаваться в вопросы этики, глупо об этом рассуждать, с эстетикой бы разобратся. Тут, если остаешься хоть в какой-то мере объективным, ясно: никуда не годится. Да и в чисто материальном отношении с платиново-бриллиантовым черепом Херста не сравнишь.

Новые технологии? Мы вечно в хвосте. Стилизм и украшательство? Хороший дизайнер украсит интерьер более профессионально, а английская акварелька XVIII века с лошадю заведомо лучше того, что у нас подается и продается как образец высокого стиля и вкуса, да и стоит дешевле.

На самом деле, скучно.

«Верю!»? Нет, не верю. По разным причинам, но прежде всего потому, что такого рода оптимизм и поиски духовности скучны и заставляют подозревать их пропагандистов одновременно в неискренности и глупости. Ауратизм? Тут и вовсе в памяти всплывают строки из «Козьмы Пруtkова»: «Нет ничего гаже и плогавее / Русского безбожия и православия». Впрочем, Анатолий Осмоловский, кажется, к религиозности прямого отношения не имеет, но генетическое родство Чернышевский — Мережковский прослеживается.

Особенно в мегаломанской уверенности, что некая идея может объяснить все.

«Скучно жить на свете, господа...», ведь и политически ангажированное, демонстративно не коммерческое искусство бодрости тоже не добавляет. В силу полного отсутствия у нас гражданского общества и публичной политики оно, к несчастью, приобретает кабинетные, если не сектантские формы. Я не исключаю, что как замкнутая площадка для политических и философских дискуссий такое искусство имеет смысл, но оппозиционный активизм и левая идеология окрашиваются в такой ситуации в милый декоративный колорит.

Прямое действие? Во-первых, никому еще не удалось убедительно доказать, что границы между искусством и жизнью нет. Во-вторых, даже если это так, пенie матерных частушек в зале есть все же в большей степени хулиганское, то есть по закону наказуемое действие, чем эстетическое действие, принципиально находящееся вне поля действия УК и ПК РФ.

Я нарисовал удручающую картину? Да. Но утешаться можно тем, что всегда и везде по-настоящему хорошего искусства было намного меньше, чем плохого и никакого. Просто люди все же не совсем идиоты и сохраняли лучшее. И в нашем современном искусстве есть некоторое количество очень хороших, отрадных образцов.

Но при этом, слыша сетования на удручающее состояние вещей в искусстве, можно иногда услышать парадоксальное суждение: надоело фиглярство, надоел пошлый рынок, навоят скуку декоративный эстетизм и декоративный акти-

визм, следовательно, надо вернуться к сознательно скучному, серьезному и предельно ответственному искусству.

Типа веревку по полю перетаскивать, как во времена оные.

Это выглядит так, будто люди, смертельно заскучав от окружающей их скуки, начинают тосковать по некой иной, спасительной скуке.

Я с этим не согласен. Прямой связи между «скучное — хорошее» и даже «серьезное — хорошее» нет и быть не может. Ни Дюшан, ни Малевич, ни Бойс, ни Уорхол не были скучны; я даже не уверен, что они всегда были серьезны. Да и на счет перетаскивания веревки, как участник этого мероприятия, могу свидетельствовать: скучно не было. Напротив, было увлекательно: по небу тянулись облака, тянулась веревка, в голову приходили разные интересные мысли.

А вот что касается тоски, — это другое дело.

Вернусь к пустым строкам в стихотворении Монастырского. Они несут возможность быть успешно заполненными чем-то смешным, грустным, гражданственным, духовно-просветленным, углубленно мудрым или по-щелячьи дурашливым.

Тогда и куча песка может оказаться не тоскливой.

Никита Алексеев.

Родился в Москве в 1953 году. Художник, критик, журналист. Один из создателей и участник группы «Коллективные действия», основатель легендарной галереи «неофициального искусства» Арт-арт. Живет в Москве.

НА СЧАСТЬЕ ТОСКУЮЩИХ

ЕГОР КОШЕЛЕВ

Дэн Колен
Без названия,
смешанная техника,
2004 – 2005



Унылое давно

Стеснение духа – именно так можно охарактеризовать общий настрой нашей художественной общественности в последнее время. Те, кто еще недавно на волне стремительных изменений в современном искусстве ощущали творческий подъем, сегодня в большинстве своем затосковали. Причин тому предостаточно – от взростления/старения поколения 1990-х годов, широкого коммерческого признания и, соответственно, омертвления его наследия до общего со-

стояния российского искусства, оказавшегося за первое десятилетие XIX века выхолощенным провинциальным подобием западной арт-сцены, не сумевшего реализовать все те возможности, которые существовали чуть раньше вопреки (благодаря?) реалиям эпохи «дикого капитализма».

Внешне тоска выступает как свидетельство потери интереса к действительности. В данном случае следует сразу дистанцироваться от смешения тоски со скукой, происходящей от безделья, и носталь-

гией, как проявлением барского благодушия – эти случаи нас не интересуют. Когда мы говорим о тоске, то говорим об утраченном – о том, как дорого было тоскующему это утраченное, и о том, как тяжка переживаемая утрата. Скажем еще раз – УТРАТА – и, сказав, поймем, что речь идет о чем-то подлинном. Человек, переживший УТРАТУ, достоин некоторого уважения, сочувствия и даже отчасти зависти.

Утративший некогда имел. Из сегодняшнего дня он оплакивает ушедшее счастье обла-



дания, пытается додумать, в чем было это счастье, вернуть хоть частичку его, ухватиться хоть за малейшую возможность побыть там, в том времени, пожить той жизнью, которая воспринимается как единственно настоящая жизнь.

Мы, однако, наблюдаем за этим с предубеждением – их тоска не наша тоска – такая дистанция дает возможность если не судить, то исследовать, почему все стало так, как есть – и как есть на самом деле.

Судьбы искусства прошлого века пролегли таким образом, что каждое поколение оплакивало свои идеалы. Десятилетие – реальный рабочий срок, потом можно было запастись носовыми платками. Эта порочная традиция жива и сегодня – достаточно просмотреть несколько юбилейных телепередач по «Культуре», почитать соответствующие разделы журналов, газет и с ужасом понять, что бывшие властители дум неизменно превращаются в тоскливых жалобщиков. Шестидесятники тоскуют по времени, когда так здорово пелось «возьмемся за руки, друзья» и изгнанный из худучилища неформал вирту-

озно рисовал огрызком свеклы женские портреты, семидесятники по кухонным посиделкам с обидой на гениев-шестидесятников, восьмидесятиникам вроде бы лучше помолчать, но, как и все прочие, они тоскуют по молодости. Для тех же, кто представляет искусство 1990-х годов, ситуация сложилась, пожалуй, наиболее драматично. Энергия и напор этого поколения – самого радикального в нашем искусстве после авангардистов 1910-х – 1920-х годов – были перемолоты рынком с их же собственного, подчас исполненного бурной радости, одобрения. Все должно было идти так, как шло, но финальный результат для большинства обернулся жестоким разочарованием.

«Унылое говно» – так чаще всего характеризует зритель все то, что ему преподносят как современное искусство. «Унылое говно» – так и сами деятели современного искусства нередко готовы окрестить сферу своей деятельности.... Тем не менее, примириться с собственной тоской оказывается особенно сложно для бывших радикалов. Тем более что, как проникательно замечено

Хайдеггером, «тоской открывается сущее в целом»¹ – то есть сегодняшний момент печали, нойки сердца есть также и счастливый момент истины.

Тоска придает человеческому переживанию сверхиндивидуальные качества – то, что для художника как для крайнего индивидуалиста является наименее желательным. Казалось бы, разведенные далеко друг от друга рыночными интересами, художники, критики, кураторы вдруг объединяются общей тоской, и тоска эта не во всем совпадает по своей векторной направленности с творческой тоской романтизма – *sehnsucht*, хотя отдельные ее качества – аморфность, неопределенность, бесконечность, размывающий характер сохраняются. Речь идет и о глубокой тоске – *lange-weile*, смещающей «все вещи, людей и тебя самого вместе с ними в одну массу какого-то странного безразличия»².

Вызывает тревогу то, как остро тоска проявляется у героев 1990-х – у тех людей, чья активность определила лицо искусства этого десятилетия. Все несет на себе печать тоски – их сегодняшняя творческая практика, их полемические высказывания и общее отношение к художникам младшего поколения (здесь подчас тоска выступает как форма молчаливого реванша, форма мести без признания жажды мести). Заметим при этом, что речь идет о людях, в целом состоявшихся и успешных, но не способных смириться с собственным стремительным старением и потерей актуальности своего искусства, высшим выражением которого служит сегодня его интенсивная музеефикация.

Нет ничего сложнее участи победителя – победа часто от-

меняет необходимость борьбы. Не многим художникам посчастливилось сохранять постоянный творческий рост. Мало кому из ключевых фигур русского искусства 1990-х удалось удержаться на уровне своих прошлых достижений. Интересно, что симптоматика творческой тоски *sehnsucht* в нескольких случаях находит едва ли не точное отражение. Речь идет об авторах, склонных к ней уже по свойству темперамента и общей направленности творческого эксперимента. Так, неожиданно актуализировалось в последнее время творчество Валерия Кошлякова, ретроспективизм и поэтика руин которого, охватывающая границы от античности до советского архитектурного авангарда, оказались как нельзя лучше соответствующими общему минорному настрою поколения. Сам Кошляков в своих высказываниях выступает с чрезвычайно пессимистичными оценками сегодняшней художественной жизни в России, смыкаясь в своей позиции со многими другими «звездами поневоле». Некоторые параллели кошляковской «тоске» можно проследить в последних живописных циклах Юрия Шабельникова (например, «*The End*», 2008 – 2009), в меньшей степени в «параллаксах» Дмитрия Гутова (особенно в «Рисунках Рембрандта», 2009), а также в задействующих мотивы древнерусского искусства скульптурах Анатолия Осмоловского («Хлеба», 2008, «Поклонение», 2009) и даже псевдокубистских опусах А. Тер-Оганяна. Поразительная ирония судьбы в том, что всех этих художников – некогда крайне радикальных – в последнее время объединяют отчетливо ретроспективистские настроения –

и неважно, к какому прошлому обращается автор, кого из художников прошлого он избирает в качестве собеседника – это может быть Пракситель или Брекер, Рембрандт, Брак, Пикассо или Тео Ван Дусбург. Важен сам факт направленности в прошлое – поиск в нем ответов на сегодняшние проблемы, что скрыто или явно ставит под вопрос культурную состоятельность современника. Это в определенном смысле и форма капитуляции, причем капитуляции с принятием целого ряда условий, агрессивно выдвигаемых рынком искусства.

Капитулировать или лгать?

В последнее время мы не раз могли слышать исполненные горечи и раздражения реплики, откровенно провозглашающие капитуляцию. Одна из самых внятных и откровенных прозвучала из уст Авдея Тер-Оганяна: «Мы полностью проиграли. Мы пытались создать новую систему искусства. Современное искусство ведь пытается изменить мир. Это программа-максимум. А программа-минимум — создать внятную картину современному искусству в России. Мы ее не создали. И сейчас вынуждены подстраиваться под то, что получилось. Искусство в России, на мой взгляд, рассыпалось. Его нет. Раньше оно существовало в подполье — сейчас его совсем нет. Новые художники — это вообще какая-то другая профессия. Их можно называть разве что дизайнерами. Коммерческое искусство прет в полный рост»³.

Не менее показательно признание известной галеристки Елены Селиной — еще более эмоциональное и подкупающее по-человечески особой откровенностью интона-

ции: «...А драйв куда-то ушел... Как я хочу обратно, в это странное время, «мое» время, наше время! Я хочу ругаться там с Ковалевым, бояться и уважать Катю Деготь, дружить и смеяться с Миленой Орловой и Сашей Обуховой... И восхищаться Игорем Макаревичем, Андреем Монастырским, Никитой Алексеевым, Иваном Чуйковым... Хохотать с Куликом, Осмоловским, Дубосарским-Виноградовым»⁴. В этом фрагменте авторского релиза выставки, посвященной 15-летию галереи, чувствуются удивительно тоскливые — неожиданно ностальгические нотки, это даже не релиз, а какая-то мемуарная литература, своим пассажем близкая чуть ли не воспоминаниям эмигрантской интеллигенции.

Действительно, можно говорить о некой новой внутренней эмиграции части художественных деятелей 1990-х. Однако среди тех, кому выпала реальная эмиграция, тоска поколения и общее раздражение по поводу нынешнего состояния искусства в России и мире достигает наивысшей концентрации. И вновь мы не минуем Авдея Тер-Оганяна. Его прошлогодняя экспозиция «Ольга Свиблова — говно, или Конец критического дискурса» представляется сегодня, пожалуй, уже не столько экстремистской атакой в адрес артистэблишмента, сколько тоскливым воплем героя трагикомической постановки, осознавшим весь идиотизм происходящего и не отрицающим личной причастности к нему — он лишь чувствует, что обещанный праздничный пир обернулся жестокой подставой, и как бы восклицает, отплеываясь: «Какая гадость, эта ваша заливная рыба!» Но это также и возглас отчаяния —



Дэн Колен
Без названия
(Vete al Diablo),
 дерево, проволока,
 полиуретан,
 2008

возглашающий прекрасно понимает свою беспомощность, невозможность трансгрессивного преодоления ситуации с позиций своего поколения, это сознают и остальные, конечно, всем обидно, но реальной угрозы нет, потому попавшие в «иконостас говнюков» и делают вид, что ничего не произошло. Тем более, что в итоге всех – и оскорбленных и оскорбителей, и левых и правых – уравнивают товарно-денежные отношения, и речь идет лишь о торговле как материальным продуктом, так и социокультурной позицией. И особенно страшно, что человек, осмеливающийся бросать

обвинения в продажности, кричит из той же клетки, в которой заточены его оппоненты, – его слова не в меньшей степени справедливы в отношении его самого – как единичной личности, как представителя своего поколения, своего культурного слоя.

В искусстве А. Тер-Оганяна мы имеем яркий пример того, как тоска становится подлинно экзистенциальной категорией – она ставит художника на высоту осмысления собственной судьбы. И обвинения в этой связи тем более жестоки, что голос отдельного человека звучит приговором исторической справедливости для целого поколения: ты пережил сам себя – как рабочую единицу, как ценностную единицу. Нет старческого «все в прошлом, и слава Богу!» Есть – «все в прошлом, и как мне теперь жить»?! Все в прошлом – и ничего уже не делаешь, и остается только собираться со старыми друзьями и перетирать минувшие победы, и оплакивать погибшие надежды, и открыто или тайно называть себя лжецом, потому что такая жизнь – это чистая, стопроцентная ложь, и если бы ты не был трусом, то пошел бы и убил бы об стенку, как предписывает этика юзера. Наступление тоски де-факто означает, что ты больше не способен ничего производить, лишь продавать и покупать – и это самое мучительное для того, кто претендовал на роль творца. ПРОДАВАТЬ И ПОКУПАТЬ СТЫДНО! – да, но это твоя сегодняшняя жизнь! – именно так, именно к этому ты пришел через все свои баррикады, именно ради этого ты штурмовал мавзолеи, рубил иконы, резал хрюшек и кусал за пятки добропорядочных буржуазных туристов. Твоя творческая свобода обернулась элегантным

ярмом – в самый раз по шее. Но почему же ты до сих пор еще жив?! Скажи, почему? У тебя больше не осталось ничего на всем белом свете. Так убей себя об стенку!

Не все, однако, готовы на такое.

Мнимая тоска многих бывших лидеров на деле оборачивается непомерно раздутыми амбициями, жаждой искусственно продлить свое присутствие в художественном мире, который воспринимается ими, увы, лишь как сцена. Самая нелепая актерская гримаса здесь может пойти в ход, самая неискушенная публика выступает как адресная аудитория. Именно таким путем развивается последние годы деятельность Олега Кулика, относительно творческих намерений которого развешаны, кажется, уже последние иллюзии. Сама его риторика безвкусна и лишена серьезной интеллектуальной базы. Кого-то это шокирует... Помнится сцена из телешоу 1990-х, где Кулик, представленный ведущим как «художник-скандалист», пытался устроить расправу над Борисом Моисеевым. Спрашивается, чему мы удивляемся сегодня? Новозоброжденному жанру «Пространственной литургии»? Постановке «Вечерней литургии» Монтеверди в декорациях, демонстрирующих плохое следование традициям сценографии ГАБТа с использованием вызывающе пышных декоративных элементов *a la russe* (привет «Дягилевским сезонам!»), иконописных образов и т.п. Для этого стоило попутешествовать по Тибету. Человек-пес умер и вернулся в наш мир полтергейстом Нью-Эйдж, но методы воздействия остались столь же грубы (правда, речь приобрела особую загадочность: «Нижние чакры разви-

лись невероятно, а верхние закрылись совершенно. Но энергия-то не идет отсюда! Канал должен быть открыт»⁵). А каковы же намерения? Пожалуй, с наибольшей точностью они были выражены Куликом в интервью Агентству РИА Новости по случаю проведения «Пространственной литургии» №3 в ЦУМе, незатейливо названной «Москва. ЦУМ»: «Здесь мы устраиваем «лакшерную духовку (от *luxury* – роскошь, богатство), в которой сожгутся все грехи пришедших»⁶. Такого рода реплик по поводу нового проекта автором было отпущено немало, и сложно определить, являются ли они образцами трогательной простоты мысли, сознательной издевки над окружающими, либо сочетают в себе оба эти элемента.

«Москва. ЦУМ» с трудом укладывается в понятие литургии (впрочем, большому художнику простительна и такая вольность в обращении со словами, даже столь небезобидными по сегодняшним меркам). Это тотальная инсталляция, занимающая огромную площадь в 4 тысячи метров. Зритель вовлекается в лабиринт, стены которого создаются сочетанием зеркал и полупрозрачной пленки, которая служит одновременно и стеной и экраном театра теней, в котором как кукольные представления разыгрываются сцены, воспроизводящие известные перформансы из истории советского и российского искусства. Таким образом, с одной стороны декларируется желание акцентировать значение перформативных практик, с другой – стремление обобщить опыт многих предшествующих лет в ироничной игровой форме – можно сказать, что Кулик отчасти ставит себя в положение экзаменатора по отношению к

коллегам (среди экзаменуемых Юрий Альберт, Александр Бренер, Вадим Захаров, Олег Мавроматий, Андрей Монастырский, Д.А. Пригов) и себе самому. Ясно, тем не менее, что на дальнейшую судьбу перформанса, как вида искусства, стареющему мэтру искренне плевать – необходимо извлечь максимальную выгоду из стремительно удаляющихся дней славы, попробовав сыграть на тоске по героическому прошлому своих сверстников и общей тяге зрителя к ярким художественным шоу. Не удалось достичь ни первого – художник – не дудка, ни второго – личная харизма не искупает отсутствия пластического чутья...

Но что все-таки нам теперь делать?

Перефразируя и снижая пафос слов упоминавшегося ранее мыслителя из Месскирхе, приходится признать – искусство не мыслит. Будем еще приземленнее – наше искусство не мыслит, и еще приземленнее – сейчас наше искусство не мыслит ни социально, ни исторически, ни пластически – никак! Более того, никому из определяющих большую художественную политику не нужно, чтобы оно мыслило. Мы только что имели блестящую возможность убедиться в этом на примере экспозиции основного проекта Третьей московской биеннале. Понятно, что биеннале – это не просто выставка, а еще и крупное политическое событие. И тот факт, что на основном проекте не было заявлено ни одной проблемы, актуальной для сегодняшнего состояния дел в русском искусстве, а выставка оказалась эффектным и мастерски, с подлинным знанием дела срежиссированным поп-

ревью, удивительным образом соответствует официальной культурной политике нашего «второго застоя». Жан-Юбер Мартен, безусловно, показал себя с лучшей стороны.

Экспозиция «Против исключения» оправдала, наконец, почти десятилетние чаяния нашего общества получить качественный арт-аттракцион и, вместе с тем, еще раздражила голод всех наиболее нервных и честных людей нашего искусства по художественной правде. И, по крайней мере, интенции к правде среди специальных проектов были вполне различимы. Чем иначе объяснить такое количество социально и политически окрашенных проектов? Достаточно одних названий: «Одна революция в минуту», «Американские коммунисты в Москве», «Новая старая холодная война», «Рабочее движение». И как иначе осмыслить тоску по славным временам концептуализма, чем дальше, тем более приобретающим историческое величие, как бы это ни противоречило частным устремлениям отдельных художников? И – простите за такое количество вопросов – как принять сегодня эти позиции? и возможно ли их принять? – уже существующие – уже не твои!

Можно сдохнуть от усталости, соревнуясь с другими такими же безумцами на дистанции, определенной не тобой, проложенной не твоими руками, можно отказаться и выбрать путь самому. Тоска связана с невозможностью дальнейшего экзистенциального выбора. Человек, для которого закрыты двери в будущее, оказывается более всех подвержен тоске – он ее потенциальная жертва. Рожденные в 1980-е годы, в большинстве своем

оказались нигилистами поневоле, но для них, лишенных прошлого, и оказавшихся с настоящим, определенным за них, не остается ничего, кроме будущего. Тоска немислима при отсутствии веры. Ей нет места после того, как на твоих глазах различные идеалы были в краткое время преданы одними и теми же людьми – исторические реалии ставят под вопрос саму возможность разделять какую-либо из существующих позиций.

Позиция, помимо прочего, оказывается верным индикатором своекорыстия. Позиция означает, что ты чего-то хочешь для себя, тебе лично что-то нужно. Сегодня стало очевидно, что вывешивая флажок, означающий «левый дискурс» или «правый дискурс», ты в конце концов лишь набиваешь себе цену. И, в сущности, не важно, рисуешь ты панков на мятой бумажке или Кадырова на сусальном золоте (хотя, понятное дело, первое вызывает большую симпатию). Искусство в данном случае становится просто баннером или ксати пришедшимся козырем в карточной игре. Все это разные вывески, но очень близкая модель поведения.

Неприятие позиции будто бы уже содержит скрытое обвинение. Однако было бы слишком просто и наивно ограничиться обвинениями. В сущности, самому обвинителю сейчас не позавидуешь – человеку надо во что-то верить... Так как же быть с теми, кому еще есть о чем тосковать?

Посочувствовать и послать!

Посочувствовать со всей искренностью, доступной человеческому сердцу, сердцу человека травмированного и поэтому понимающего, как

плохо может быть, как больно, как тяжело... Послать со всей жестокостью и цинизмом, на которые способна молодость, не боясь издевки, насмешки, не боясь плюнуть вслед уходящему, крикнуть что-нибудь этакое, чтобы вконец добить бедолагу.

Участь тоскующих – тосковать, и тоскующим есть о чем тосковать. Вспоминать о прошлых надеждах в некотором роде лучше, чем не иметь никаких надежд. Юношеские прыжки по игрушечным баррикадам способны вызвать хотя бы улыбку. Что вызовет улыбку у нас? К чему мы сможем приложить свои силы, если даже протест невозможен на сегодняшний день как позиция – при том условии, конечно, что твое личное время соответствует историческому времени, а сам ты достаточно честен, чтобы признать это. Однако же протест возможен как принципиальный отказ от позиции, поскольку это и есть единственная доступная сейчас форма свободы от конформистского поведения – от навязываемых политической системой и, не в меньшей степени, художественной общественностью, сценариев социализации. Это также будет и отказ уподобляться тем, кому наплевать, под какими знаменами бороться тем, кто в любой борьбе защищает лишь собственные интересы, отказ от претензий на однозначную позицию под любым соусом в любой форме. Нужно извиняться ужом или грубо посылат – смотря по обстоятельствам.

Сейчас важно осмыслить собственный нигилизм как форму осознанной мировоззренческой редукции и метод принятия в качестве текущего личного состояния – рабочей

платформы ценностного «ничто» – нулевого уровня, или почти нулевого – пусть будет не чистая комната, но также и остатки мусора в ней – это все, что осталось нам от прошлого. У прежних жильцов не хватило сознательности, чтобы прибрать за собой. У нас уже просто нет сил и трудолюбия на такую уборку. Важно лишь не воспринимать этот мусор как отбросы, утратившие функциональные качества, в конце концов и отбросам можно придумать новое назначение.

Примечания

¹ М.Хайдеггер. *Время и бытие*. М.: Республика, 1993. С. 20.

² Там же.

³ *Афиша*, 30 июня 2008 г.

⁴ Пресс-релиз выставки *XL.TXT*, посвященной 15-летию галереи *XL*.

⁵ Интервью Анастасии Буцко с Олегом Куликом. 27/01/2009, www.openspace.ru

⁶ РИА Новости 18/09/2009.

Егор Кошелев.
Родился в 1980 году в Москве. Художник, автор текстов, посвященных проблемам современного искусства. Кандидат искусствоведения (2006). Живет в Москве.

СОЦИАЛИЗМ ТОСКИ

ДАРЬЯ АТЛАС, ДМИТРИЙ ПОТЕМКИН

Антон Курышев
Из серии «Остановки»,
2009



«А я смотрю:
чего я тоскую?
Это я по социализму
сучал»

**Андрей Платонов.
Чевенгур**

1. Тоска, меланхолия, скука, печаль, грусть – развязать этот клубок понятий представляется мало возможным. Да и стоит ли пытаться? Вместо проведения (неизбежно условных) различий лучше оставим им их близость, каждый раз, в зависимости от обстоятельств и контекста, выбирая из них то или другое. Разумеется, тем самым оказывается закрытым и вопрос о всякого рода дефинициях. Разве тоска (и связанные с ней феномены) не есть то, что нам всегда уже ясно и понятно, что касается нашей повседневной жизни? Мы не ставим себе вопрос: «Что же такое тоска?» А скорее: «Чего я тоскую?» И если тоска и меланхолия обычно связаны с утратой, то в случае Платонова перед нами если и утрата, то совершенно особого рода. Ведь как возможна утрата того, чего, в

сущности, никогда и не было, что еще только должно прийти? Здесь перед нами парадокс, сходный с «призраком коммунизма», описанным Деррида в «Призраках Маркса».

2. Тоска определяет то, как мир открывается нам, или, точнее, как мы открываемся миру. В этом смысле тоска предстает как настроение [Stimmung] и расположение [Befindlichkeit] в хайдеггеровском употреблении этих слов. Как выявляет анализ «Бытия и времени» (§29): «Настроенностью расположения экзистенциально конституируется мирооткрытость присутствия [des Daseins]»¹. Только в тоске мы открыты миру как тоскливому.

3. Как и текст «Бытия и времени», само слово *тоска* действительно ставит вопрос о переводе. Не является ли оно столь же непереводаемым, как и хайдеггеровское *Dasein* (общего переводческого консенсуса по поводу которого, видимо, так никогда и не установится)?

Так, например, переводчик Платонова Роберт Чандлер

давно пытается ввести в английский язык слово «*tosk*»² (ведь вошло же в него французское *ennui*). Чандлер ссылается на Набокова, писавшего: «Ни одно слово в английском не передаст всех оттенков слова «тоска». В его наибольшей глубине и болезненности – это чувство большого духовного страдания без какой-либо особой причины. На менее болезненном уровне – неясная боль души, страстное желание в отсутствии объекта желания, болезненное томление, смутное беспокойство, умственные страдания, сильное стремление. В отдельных случаях это может быть желание кого-либо или чего-либо определенного, ностальгия, любовное томление. На низшем уровне тоска переходит в *ennui*, скуку»³. Этот комментарий Набокова, при исходном желании определить тоску, выстроить некоторую иерархию («на низшем уровне») лишь сильнее спутывает все понятия, задействованные в этом определении.

4. В связи с текстом Хайдеггера одно из замечаний Чандле-



Антон Курышев
Из серии «Остановки»,
2009

ра о его слове «tosk» кажется особенно интересным: «Иногда незнакомое слово в английском тексте передает ужас, который ощущается в оригинале, но может исчезнуть в переводе»⁴. На этот раз тоска оказывается сплетена с ужасом. Как известно, понятие ужаса [Angst] является одним из центральных в «Бытии и времени» (§40).

Хайдеггер определяет ужас как «отличительное расположение присутствия», «призванное дать онтически «отмычку» к нему самому как сущему», то есть именно ужас является ключом к самой сущности Dasein. Ужас не имеет конкретной причины, продолжает Хайдеггер, «от-чего ужаса есть бытие-в-мире как таковое ... от-чего ужаса совершенно неопределенно ... внутри-мирное сущее тут не «релевантно». Ничто из того, что подручно или налично внутри мира, не функционирует как

то, перед чем ужасается ужас». Сущность этого ужаса в том, что он «обнажает в присутствии бытие к наиболее своей способности быть, то есть освобожденность для свободы избрания и выбора себя самого. Ужас ставит присутствие перед его освобожденностью для... (propensio in) собственности его бытия как возможности, какая она всегда уже есть», «в ужасе лежит возможность отличительного размыкания, поскольку он уединяет. Это одиночество возвращает присутствие из его падения и показывает ему собственность [Eigentlichkeit] и несобственность [Uneigentlichkeit] как возможности бытия»⁵.

Между тем, по замечанию на этот раз уже русского переводчика Хайдеггера В.В. Библина, для перевода немецкого Angst хотя и был оставлен ужас, подходят также варианты *тревога* и *тоска*⁶! В этой связи с Angst тоска открывает-

ся нам как основополагающее настроение, в котором только и возможна подлинность [Eigentlichkeit].

5. Не менее тесно с тоской связан феномен скуки, что прекрасно показывает упомянутая фраза из «Чевентура», где «скучать» и «тосковать» функционируют как синонимы. Разработкой скуки [Langeweile] Хайдеггер подробно занимался в лекционном курсе 29-го года «Основные понятия метафизики» (§19 – 39). Он говорит о скуке как основополагающем настроении современного Dasein, являющегося также и основополагающим настроением самого философствования⁷ (к сожалению, воспроизводить здесь ход хайдеггеровского анализа даже в самых общих чертах не представляется возможным, поэтому ограничимся лишь этими характеристиками).

Хайдеггер вновь возвращается к теме скуки в этапном курсе 35-го года «Введение в метафизику»⁸ (§1), связывая ее с «основным вопросом метафизики»: «Посреди скуки возникает этот вопрос, когда мы равно далеки от отчаяния и от восторга, но когда упрямая обыденность сущего расстилает перед нами пустыню, внутри которой нам безразлично, есть ли сущее или нет его, и здесь снова так странно звучит этот вопрос: «Почему вообще есть сущее, а не наоборот — ничто?»⁹

Именно ужас и скука, порой практически неотличимые друг от друга, оказываются для Хайдеггера привилегированными настроениями, ставящими Dasein перед «основными вопросами». Эта неотличимость и есть объединяющая их тоска.



Антон Курышев
Из серии «Остановки»,
2009

6. И все же хайдеггеровский анализ остается для нас неудовлетворительным в том, что касается отсутствия в нем измерения коллективности, общности. Подлинность возможна только в одиночестве, в отказе от суеты мира *das Man*. Ужас и скука принадлежат именно к «внутренней жизни». Помыслить положительный образ коллективности в рамках хайдеггеровского проекта 1920-х оказывается крайне затруднительным. Поэтому и проблема политики оказывается как бы за скобками.

Попытка Хайдеггера выйти за пределы одиночества, связанная с его политической вовлеченностью 1930-х, действительно была, по верному выражению Славоя Жижека, «правильным шагом (хотя и в неверном направлении)»¹⁰. Вопрос в агенте этой политики. Для Хайдеггера им был «немецкий народ»¹¹. «Немецкий народ» – таково имя неверного направления политики.

Следовательно, задача возвращения на верный путь состоит в поиске иного коллективного агента политики. Вместе с этим и сам хайдеггеровский анализ настроений будет переформулирован в терминах коллективности, что, разумеется, повлечет за собой и существенную трансформацию их содержания.

Осознавая всю насильственность этой процедуры, мы, тем не менее, настаиваем на ее необходимости, читая Хайдеггера со строго антихайдеггерианской позиции (как некогда «материалист» Ленин читал «идеалиста» Гегеля¹²).

7. В «Грамматике множеств» Паоло Вирно обращается к хайдеггеровскому анализу ужаса, отмечая, что в эпоху постфордистского капитализ-

ма он уже перестал быть сугубо личным, а является неотъемлемой частью повседневной жизни любого работника¹³. Полное отсутствие социальной защищенности разрушает все формы укорененности, нам вечно не-по-себе [*Un-zuhause*]. Отныне ужас касается *многих*, становясь их отличительной характеристикой, включает Вирно. И если у Хайдеггера ужас уединяет, то сегодня он наоборот оказывается объединяющей политической силой.

Эту силу мы и будем называть *тоской масс*¹⁴.

8. Схожим образом дело обстоит и с феноменом скуки. Когда Хайдеггер говорит о ней как основополагающем настроении современного *Da-sein*, он уже некоторым образом отмечает ее массовый характер. Нас же интересует не массовость скуки, но скука, тоскливость масс. В ней «основной вопрос» метафизики («Почему вообще есть сущее, а не наоборот — ничто?») становится уже основным вопросом политики, который, обращаясь к формуле Платонова, можно обозначить следующим образом: «Почему вообще есть капитализм, а не наоборот – социализм?»

Не случайно такие места массовой тоски как, например, автобусная остановка, являются также и местами рождения политической речи, выражения активного недовольства существующим социальным порядком. И несмотря на то, что в терминах «Бытия и времени» такая речь была бы однозначно квалифицирована как болтовня [*Gerede*], мы не можем не оценить ее потенциала как речевой практики повседневного сопротивления, расшатывающего гегемо-

нию на микросоциальном уровне. Здесь простое «онтическое» ожидание всегда оказывается окрашенным ожиданием «онтологическим» – ожиданием грядущего, «тоской по социализму».

Так, в одной из серий фотографа Антона Курышева мы видим людей, ждущих на остановке своего автобуса. Их взгляды устремлены вдаль. В этих взглядах тоска и недовольство сливаются с ожиданием. За первичным «онтическим» содержанием этой работы пробивается «онтологический» смысл тоски, направленной в будущее. Это взгляды в завтра, оставляющие сегодня позади. В этом отношении особенно примечательна одна из фотографий серии, где на фоне, за спинами людей, виднеется оказавшаяся вне фокуса, как будто расплывающаяся, рекламная растяжка со словом «СЕГОДНЯ!»

9. Другая разработка этого феномена представлена у американского художника чилийского происхождения Альфредо Жаара. С 1994 по 2000 он создает серию работ, вместе образующих «Проект Руанда», основанный на впечатлениях от посещения страны после геноцида. Как Жаар упоминает в одном из интервью (15), в каждой последующей части этого шестилетнего проекта он старался максимально использовать опыт предыдущей. И если в первых работах серии повествование выстроено через опыт одного конкретного человека, то в одной из последних частей проекта «Ожидание» (1999) Жаар переходит к изображению масс.

Эта работа представляет собой фотографию, проецируемую на масштабный экран в темном помещении. На ней



мы видим беженцев Хуту, предстоящих фронтально перед зрителем, замерших в ожидании. Жаару важно запечатлеть именно сам момент ожидания, поэтому он проецирует изображение в большом масштабе, чтобы показать его скорее как приостановленную сцену из фильма, предполагающего дальнейшее продолжение. Снова мы наблюдаем ту же тоскливую темпоральность, с той, правда, существенной разницей, что хайдеггеровское не-по-себе [Un-zuhause] имеет здесь, в случае беженцев, зловещую буквальность насильственного лишения дома [Hause], когда тоска остается единственным, что они могут между собой разделить. *Тоска по социализму* становится своеобразным социализмом тоски.

Примечания

¹ Хайдеггер М. *Бытие и время*. М.: Наука, 2002. С. 137.

² Чандлер Р. «Осуждать или осваивать»: по следам переводческого семинара // *Иностранная литература*, №6, 2008.

³ Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: НПК «Интелвак», 1999. С. 151–152.

⁴ Чандлер Р. Указ. соч.

⁵ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 184, 186, 188, 190 – 191.

⁶ Там же. С. 450.

⁷ Heidegger M. *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. P. 160, 80.

⁸ Именно к этому курсу Хайдеггер отсылает читателя за дальнейшим разъяснением «вопроса о бытии» в «Предупреждении к седьмому изданию 1953» «Бытия и времени»: Хайдеггер М. *Бытие и время*. С. VI. Поэтому наше обращение к этому курсу, как и теме скуки, не случайно, но продиктовано самим указанием Хайдеггера.

⁹ Хайдеггер М. *Введение в метафизику*. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 87.

¹⁰ Žižek S. *In Defence of Lost Causes*. L.: Verso, 2008. P. 95 – 153.

¹¹ Хайдеггер М. *Самоутверждение немецкого университета // Работы и размышления разных лет*. М.: Гнозис, 1993. С. 222 – 231.

¹² См. в этой связи блестящий анализ ленинского «материалистического чтения» Статисом Кувелакисом: Kouvelakis S. *Lenin as a Reader of Hegel // Lenin Reloaded: Toward a Politics of Truth*. Duke University Press, 2007. P. 164 – 204.

¹³ Virno P. *AA Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. N.Y.: Semiotext(e), 2004. P. 32 – 34.

¹⁴ Мы предпочитаем говорить именно о массах, а не о множествах (хотя в нашем понимании они являются взаимозаменяемыми понятиями). В понятии масс сходится как спинозовское *multitudo* (на которое ссылается Вирно), передаваемое в русских переводах словосочетанием «народная масса», так и Марксовы *Masse* или *Volksmasse*. О понятии масс см., например: Balibar E. *The Philosophy of Marx*.

¹⁵ См.: <http://www.pbs.org/art21/artists/jaar/clip1.html>

Дарья Атлас.

Родилась в 1988 году в Москве. Студентка факультета истории искусств РГУ. Живет в Москве.

Дмитрий Потемкин.

Родился в 1989 году в Москве. Студент филологического факультета. Живет в Москве.

ФОРМИРОВАНИЕ НОВЫХ ПОЛИТИЧЕСКИХ СУБЪЕКТИВНОСТЕЙ: МЕЖДУ «ТОСКОЙ» И ИЗОБРЕТЕНИЕМ ОБЩЕЙ ЖИЗНИ¹

АЛЕКСЕЙ ПЕНЗИН



Игорь Грубик
«История Восточного побережья»,
2006 – 2008

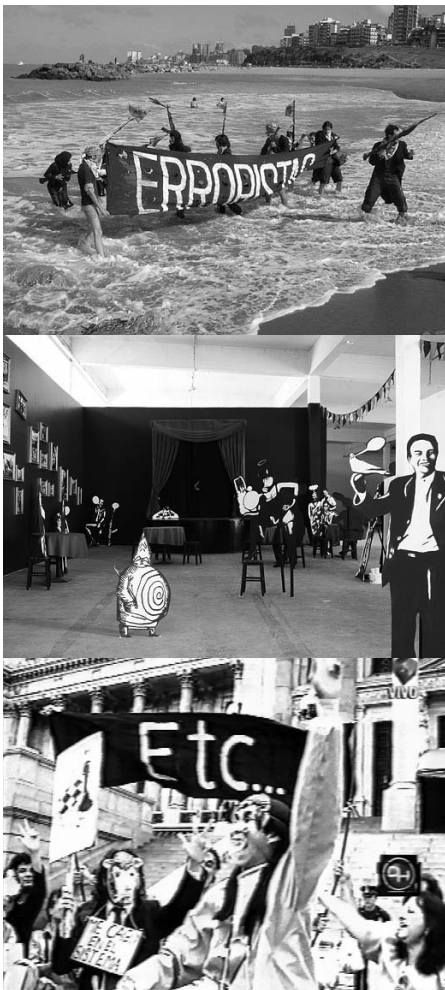
1. Призрачный субъект. Посреди руин советского эксперимента

Неотступно преследующий нас, подобно призраку в «Гамлете», вопрос сейчас звучит так: *кто может стать субъектом изменения общества?*² Он задается на фоне массовой деполитизации, которая особенно ощутима после политической активности рубежа 1980 – 1990-х, и распространяется с начала 2000-х годов как своего рода глубокий коллективный сон. Чтобы понять, как происходило разрушение политической субъективности в постсоветское время, нужно иметь перед глазами целую панораму общественно-исторического ландшафта. Можно говорить о шоке «перехода» и меланхолической подавленности 1990-х годов; об инфляции и дискредитации дискурсов, которые могли бы артикулировать протестную политику. Важной предпосылкой, безусловно, был распад советских структур гражданского общества и постепенное распространение апатичной индивидуалистической психологии общества потребления, столь желанного после советской «аскезы». Здесь нельзя не упомянуть и о последующей колонизации повседневной жизни капиталистическими формами рациональности, которые воспроизводятся в гротескно-преувеличенном виде гиперболического прагматизма, расценивающего любой бескорыстный активистский акт протеста или солидарности как опасную девиацию,

род «ненормальности». Речь может идти также и о почти буквальной колонизации постсоветского пространства всевозможными миссионерами «свободного рынка и демократии» в 1990-е годы.

В 2000-е годы эта колонизация отыгрывается во всевозможных формах «постколониального» сознания, весьма далекого от реальных антагонизмов. Эта «постколониальность» предстает как старательное подражание глобальным политическим и культурным моделям, или, наоборот, как фантазии «имперскости» и консерватизма, которые анестезируют травмы недавнего прошлого. Все это почти не оставляет места для критической рефлексии³.

В настоящее время постсоветский мир образует, пожалуй, особую «сингулярность» – в смысле глубины нейтрализации всякой политической субъективности. После разложения советского эксперимента современная Россия, пожалуй, является одним из самых *антиутопических* пространств. Это пространство, с одной стороны, парализующего политического скепсиса и разочарования как «интеллектуалов», так и «широких масс», а с другой – тотальной коррумпированности и циничности «реальной политики». В этих условиях формирование новой радикальной политической субъективности кажется особенно проблематичным. На фундаментальность этого подрыва процесса субъективации указы-



вают и недавние события – даже разрастающийся кризис неолиберальной финансовой системы, несмотря на свою осязаемость за последний год, пока не произвел новых массовых форм сопротивления. Однако эта тяжелая атмосфера апатии, разочарования и скепсиса может являться и почвой для развития философской рефлексии, переосмысления многих прежних проблем, в том числе и проблемы субъективности. Ведь еще важнее, чем анализ механизмов слома прежних форм субъективности, понять, как происходит *политизация*, которая также ощутима, хотя и охватывает небольшую страту

нового поколения активистов, интеллектуалов, художников. Итак, вопрос в том, как формируется активистский субъект и как этот процесс анализировать. Отсюда, разумеется, важность теории субъективности.

Бесспорно, участники современных антикапиталистических движений в постсоветском пространстве находятся далеко не в лучшем положении. Их часто обвиняют в «религиозности» и «сектантстве». Кое-кто говорит, что сейчас, на фоне почти абсолютной гегемонии капитала, подобная политическая позиция вообще не обоснована никакими рациональными, прагматическими и реалистическими аргументами, в лучшем случае являясь утопической. Возможно, вместо того чтобы просто защищаться от таких выпадов, следует «принять» эти обвинения, но при этом диалектически раскрыть в самой субъективной сердцевине «сектантства» революционный момент⁴. Понять, что антикапиталистическое движение, при всей неочевидности его нынешнего влияния на постсоветское общество, все же производит нечто очень важное и редкое. Здесь нужно говорить о практике политического *обращения*, которое не обязательно носит религиозный характер принятия того или иного спекулятивного теологического дискурса и предположительно скрытого в нем «мессианства», безмолвного обещания спасения в неопределенном будущем. Речь идет, скорее, о *практиках* преобразования человеческих жизней, о формировании новых радикальных субъективностей здесь и сейчас. При всей редкости этих практик именно они являются условием возможности изменения, оспаривания и подрыва неолиберальной гегемонии в общественной жизни, культуре, политике.

2. От «филистера» к активисту. От романтической «тоски» к трансформации субъективности

Недавно социолог Карин Клеман представляла некоторые результаты своих исследований новых социальных движений в России. В анализе процессов формирования общественных движений она пользовалась схемой, полюсами которой были две позиции: «обывателя» (пассивного, аполитичного гражданина) с одной стороны, и активиста – с другой. Клеман давала свидетельства респондентов-активистов, которые описывали свой опыт перехода на активистские позиции. Примечательно, что переход на позицию активиста был связан с преобразованием самой субъективности респондентов, всей экзистенциальной структуры их жизней. Активисты говорили о том, что стали видеть свою жизнь в новой перспективе – в ее связи с общественным целым, о том, что они приобрели чувство собственного достоинства, уверенности, силы, коллективной солидарности, готовности отстаивать свои позиции. Однако этот переход, согласно наблюдению Клеман, в наших условиях чаще всего носил *вынужденный и негативный* характер. К политической активности людей толкало некое лишение – это, например, так называемые «обманутые дольщики», лишившиеся своих будущих квартир из-за обмана строительных фирм, или другие подобные случаи⁵. Другой важнейший аспект, на который следует здесь обратить внимание, – это радикальная трансформация субъективности, которая открывает новое видение общественного целого. В дальнейшем нам станет более понятно, почему это важно – я еще вернусь к этому примеру.

Переход от позиции «обывателя», – каким бы наивным и не-

научным ни казался этот термин, — к позиции активиста по сути и есть частный описательный вариант формирования субъективности. Эта схема осмысления субъективации — скорее романтическая, в духе первой половины XIX века, культура которого столь часто использовала фигуру «обывателя», «филистера» как врага всех эмансипаторных, освободительных сил. Молодой Карл Маркс, который стоял у начала детальной разработки теории классовой борьбы, обращается к этой фигуре в известных письмах Арнольду Руге.

В одном из писем к Руге 1843 г. Маркс ярко представляет одну из важнейших тем романтической культуры. Он анализирует «филистера и его государство», призывая внимательно приглядеться к «этому господину мира». С язвительной иронией Маркс пишет: «Разумеется, филистер — господин мира только в том смысле, что филистерами, их обществом, кишит мир, подобно тому как труп кишит червями»⁶. Филистер оказывается своего рода трансверсальной категорией. Эта фигура охватывает как «господ», так и их «челядь»: и «рабы», и собственники этих рабов «не нуждаются в свободе». Обыватель — это в буквальном смысле «политическое животное», разворачивает свою яростную филиппику Маркс. Филистер хочет только одного — «жить и размножаться». Маркс продолжает: «Чувство своего человеческого достоинства, свободу, нужно еще только пробудить в сердцах этих людей. Только это чувство, *которое вместе с греками покинуло мир*, а при христианстве растворилось в обманчивом мареве царства небесного, может снова сделать общество союзом людей, объединенных во имя своих высших целей, сделать его демократическим государством» (курсив наш. — А.П.)⁷.

Мир филистера — это «обесчеловеченный мир», «животный мир», мир «прозаического существования», который остался «далеко позади Французской революции, снова восстановившей человека»⁸. Машина государственного деспотизма зиждется на этом принципе обесчеловечивания: «Деспот видит людей всегда униженными. Они тонут на его глазах, тонут ради него в тине обыденной жизни и, подобно лягушкам, постоянно появляются из нее вновь»⁹. Невозможно преодолеть филистерство, оставаясь на его собственной почве, заканчивает свой анализ Маркс. Чтобы преодолеть «мир филистера», политически взорвать его, необходимо появление — как мы бы сказали сейчас — новых *субъективностей*: «...враги филистерства, то есть все те, кто мыслит и страдает, достигли взаимопонимания, — а для этого раньше не было возможности, — ... даже пассивная система размножения подданных старого склада каждый день доставляет рекрутов на служение новому человечеству. А система промышленности и торговли, система собственности и эксплуатации людей ведет еще гораздо скорее, чем размножение населения, к расколу внутри теперешнего общества, — к расколу, от которого старая система не в состоянии исцелить, потому что она вообще не исцеляет и не творит, а только существует и наслаждается»¹⁰.

Разумеется, романтический гуманизм молодого Маркса, который получит свое знаменитое продолжение годом позже, в «Экономико-философских рукописях», в наше время господства неолиберальной культуры может показаться странным гостем из далекого прошлого, еще одним древним письмом в бутылке, способным вызвать лишь циничную усмешку. Однако несмотря на риторическую несовместимость

этого фрагмента с молчаливо принятыми в наши дни конвенциями и формами выражения, с точки зрения самой формы *содержания*, самой структуры исторического момента, мы неожиданно оказываемся в очень близкой позиции. И в самом деле, возможно, *политически* — разумеется, это сходство не касается социальной жизни, производства, культуры и пр., — мы возвращаемся к реальности XIX века, временам, когда капитализму еще не был брошен серьезный вызов, а Французская революция казалась важнейшим событием в истории эмансипации, которое было подавлено чиновничье-буржуазной реакцией. С тем отличием, что вместо Французской революции нашей непосредственной предысторией оказывается 1917 г., а также вся серия освободительных прорывов прошлого столетия, которые теперь погребены под волнами самоотрицания, реакций и реставраций, образующими композицию нашего настоящего, его «прозаическое существование». В нем разочарование и скепсис постепенно сменяются тоской, которая принимает разные формы — от массовой анонимной ностальгии, которая не может осознать самое себя, до разного рода идеологических и направляемых официальной пропагандой «политик памяти».

Для постсоветских левых эта «тоска» предстает как некий повседневный фон, связанный с самим способом существования на руинах социализма, материальные остатки которого (монументы, сохранившиеся инфраструктура, коммунальные привычки, визуальные символы) упорно не поддаются стиранию или неокантистической полировке. Почти бесконечно далекая от событий первой четверти прошлого века филистерская реальность постсоветских об-

ществ порождает вполне «романтическую» и немного отчаянную иронию как способ сохранить адекватность в условиях тупой и уродливой реакции. Однако в отличие от романтиков XIX века, обращающихся к национальной культуре, средневековым докапиталистическим укладам, для нас «тоска» – если здесь можно употребить этот термин – становится общей тоналностью по отношению к великому интернациональному наследию революций XX века. Однако «тоска» явно не является конститутивной для формирования новых субъективностей. Скорее, она образует эмоциональную окраску тех ощутимых потенциальностей, которые настойчиво ищут выхода к реальности, ищут новых способов политического выражения. Для этого нового, еще мало артикулированного ансамбля политических аффектов, практик, взаимодействий, способов выражения, этой пока неустойчивой «общей жизни», которая через них складывается и изобретается, необходима разработка проясняющего теоретического языка.

3. Переосмысление проблемы субъекта / субъективности

(1) Для марксистской философской мысли XX века проблема субъекта соединяется с поиском и идентификацией революционных сил внутри капиталистического общества. Эта проблема образует очень сложную траекторию, которую мы можем здесь обозначить только пунктирно, как фон для дальнейших размышлений, – укажем лишь на несколько достаточно известных моментов.

В «Истории и классовом сознании» Георг Лукач обосновывает «историческое сознание пролетариата» как «самопозна-

ние собственного общественно-го положения», как конституирование своей «точки зрения» (как субъекта, исключенного из тотальности капиталистического общества, и именно в силу этой исключенности способного его разрушить). Из «объекта экономического процесса» в диалектическом процессе пролетариат становится историческим субъектом¹¹. Франкфуртская школа, опосредованно реагируя на опыт СССР сталинского периода, пессимистически обходила вопрос о революционной субъективности, занимаясь, скорее, анализом культурной индустрии, то есть критикой нормализованной, подчиненной субъективности¹². Уже в 1960-е годы Герберт Маркузе заговорит об изменении «композиции рабочего класса» и о том, как этот процесс влияет на «организацию потенциально революционных сил». В связи с этим Маркузе решительно заявляет о «появлении нового Субъекта»¹³. Его особенностью, согласно Маркузе, является расщепленность, которая связана с его трехчастной композицией. Объективной основой воспроизводства материальной и человеческой основы капиталистического общества остается эксплуатируемый рабочий класс. Радикальное политическое сознание – у «молодой бунтующей интеллигенции» (имеются в виду студенческие движения 1960-х). «Витальная сила» – у обитателей гетто и трущоб, оказавшихся на задворках «общества благосостояния», а также у тех, кто выполняет «черные», непривилегированные виды труда, находясь в отсталых странах капиталистической периферии¹⁴.

Разумеется, подобная формулировка была тесно сопряжена с политической ситуацией 1960-х, однако установка на изобретательную идентификацию «нового революционного субъекта»

отныне станет своего рода моделью, которая актуализируется в моменты кризиса теории. Удивительно, насколько до сих пор – спустя почти 50 лет – живуча эта схема. Например, с недавних пор Славой Жижек вполне серьезно может размышлять о союзе «радикальной академической интеллигенции» и «обитателей трущоб Лагоса» как о потенциально революционной силе¹⁵. С другой стороны, упрощенное восприятие теорий постоперацизма (А. Негри, М. Тронти, П. Вирно) пытается иногда представить «множества» как «нового революционного субъекта»¹⁶.

Однако одновременно тогда же, в ключевой момент 1960-х годов, Луи Альюссер выдвигает свою знаменитую формулу об истории как «процессе без Субъекта». Под «Субъектом» понимается классический субъект как синтез, центр, трансцендентальная организация множественности опыта. Поэтому Альюссер предпочитает говорить о классовой борьбе как о «двигателе» истории, но не как о ее субъекте¹⁷. Субъект как юридическая и политическая форма оказывается эффектом «оклика» (интерпелляции); эта форма задается и определяется «идеологическими аппаратами» капиталистического государства¹⁸.

Вопрос в том, насколько эта теоретическая дилемма – изъятие понятия «субъект» как наследующего идеализму и «метафизике», или же постоянное сканирование и идентификация новых революционных общественно-исторических сил – является продуктивной. Разумеется, здесь мы не имеем возможности более детально обсудить историю понятия «субъект» в марксистской мысли, чтобы представить все варианты этой дилеммы. Наша основная посылка состоит в том, что на самом деле важен не поиск и идентифи-

кация политического субъекта как некоего «*что*», обладающего теми или иными объективными характеристиками («индустриальные рабочие», «студенты», «интеллектуалы», «жители трущоб»), то есть, по сути, *объекта*¹⁹. Вопрос, скорее, состоит не в «что», но в «*как*», в *том, как процессуально реализуется становление формы-субъекта*.

(2) Этому направлению размышлений, позволяющему удерживать сам смысл субъективности, отвечают некоторые поиски в области современной мысли. Подобное внимание особенно примечательно после радикальной критики «философии субъекта», которая разворачивалась разными течениями мысли в XX веке. Субъект и субъективность мыслятся в попытке сместить и трансформировать трансцендентальную модель самотождественного и спонтанного автора (ego, самость), конститутивного источника и центра смыслов и действий²⁰. Происходит и терминологический сдвиг – от классического «субъекта» в сторону различных форм осмысления «субъективности» и «субъективации».

Этот сдвиг выражается в трех основных аспектах. Во-первых, речь не идет об уступках старому идеологическому гуманизму – не о субъективности как «личном», «персональном», «уникальном», «психологическом», «человеческом». Не имеется в виду и некая «субъективная», частная точка зрения – в противоположность «объективности» как противоположному термину. Речь идет о становлении формы-субъекта, и субъективность – если брать этот термин в самом широком значении, охватывающем разные стратегии интерпретации, – понимается как присущее этому формированию *отношение* (например, к некоему основополагающему событию),

или как *практика*, работа, с ее регулярностью и в то же время вариативностью. Во-вторых, это формирование, в отличие от классического субъекта, не отсылает к сфере «идеального», «сознания». Оно понимается материалистически – как процесс, вовлекающий в себя тело, язык, аффекты, желание, действие. Наконец, третий аспект состоит в том, что субъективность мыслится как серия прерывистых трансформаций во времени, в противоположность вневременной форме трансцендентального «Я». С другой стороны, в пространственно-ситуативном аспекте одна и та же конкретная живая субстанция (индивид) может обладать множеством конкретных материальных «модусов» субъективности. Так, в своей недавней работе Джорджио Агамбен определяет субъекта как результат *отношения* или, точнее, «непрестанной борьбы» – между диспозитивом, то есть некоторым формирующим аппаратом захвата, полем сил, и живой субстанцией индивида. В этом смысле можно говорить, например, о субъекте языкового высказывания, или о субъекте-рабочем, о субъекте-заключенном, о субъекте-писателе, о субъекте-активисте и даже – с иронией пишет итальянский философ – о «субъекте-курильщике»²¹.

Ален Бадью посвятил главу своей книги «Бытие и событие» тому, что он называет «теорией субъекта»²². Субъект у Бадью – конечно, редкое и контингентное явление. Субъект соотносится не с объектом, а с революционным событием и порождаемым им истиной. При этом истина не «субъективна», не подчинена «прихоти» субъекта. Скорее, субъект подчинен истине события, он никогда не соразмерен ее «бесконечности». Для нас важно, что Бадью говорит о «языке субъекта» – ориентированном на ис-

тину и событие. Этот язык опознаваем с точки зрения этого субъекта, различающего следы события, но легко отклоняется позитивным «знанием» (соотносенного с объектами-референтами). В случае марксизма такой язык обычно квалифицируется со стороны внешнего, не затронутого революционным событием наблюдателя как «утопия». Это «гипотетический» язык, который извне может казаться «бессмысленным» (именно в этом смысле Бадью и говорит о «коммунистической гипотезе»). Бадью рассматривает субъект как оператор «родовой процедуры» – так или иначе, он «служит» истине, подчинен ей. Или же, точнее, это круговая модель: субъект служит событию в своей «верности», но само событие становится «видимым» только уже *обращенному* «в него», к нему субъекту²³. В более ранней книге «Можно ли мыслить политику?» Бадью выдвигает парадоксальный тезис: в момент кризиса марксизма нужно не догматически обосновывать объективные референты для марксистских понятий (например, «индустриальные рабочие»), пытаясь каждый раз доказать, что «ничего не изменилось», а наоборот, стать «субъектом этого кризиса». Важна сама «марксистская субъективность», необходимо ее переосмысление, разработка проблемы ее формирования²⁴. Это положение также может служить важным ориентиром.

Здесь можно напомнить и о предложенной Антонио Негри теории «учреждающей власти». Это политическая мощь, тождественная производящей субъективности, живому труду (*lebendige Arbeit* у Маркса). Она антагонистична системе капитала как аккумуляции «мертвого», овеществленного труда²⁵. Поэтому революционный потенциал в этой интерпретации связан не с некой «негативностью» пролета-



Ольга Чернышева
Из серии «Охранники»,
черно-белое фото,
2009

риата, как в традиционной диалектической интерпретации. Напротив, это его утверждающая сила, кооперация, которая понимается одновременно как производственная и политическая способность. В более поздних «Империи» и «Множестве» часто говорится о «производстве субъективности» как конститутивной черте сопротивления в эпоху современного глобального капитализма. Порой это звучит как своего рода вдохновляющее заклинание, но остается неясным, как разворачивается это производство, какие формы практик за ним стоят?

4. Маркс и греки

Чтобы подойти к вопросу о формировании радикальной политической субъективности и обозначить, как мне кажется, довольно специфичный ответ на него, необходимо вернуться к одной из главных «скрижалей» леворадикальной мысли. 11-й

тезис Маркса о Фейербахе гласит: *«Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его»*. Если субъект первой части этой фразы понятен («философы»), то субъект второй, которая начинается с безличного оборота «дело заключается в том...», остается неопределенным²⁶. Маркс обозначает только необходимость изменения, но не конкретизирует его субъекта. Понятно, кто объясняет мир – «философы». Но кто должен его изменить? Очевидно, не «философы», или не только «философы». Пока придержимся от якобы очевидных – с точки зрения дальнейшего развития марксистской мысли – ответов. И все же предполагаемый субъект второй части тезиса имеет отношение к философии.

Обычно 11-й тезис понимается так: Маркс разрывает с традицией спекулятивной, идеалистической философии, вводя измерение *праксиса*, преобра-

зования действительности (одновременно признавая за немецкой классической философией момент открытия самой конституирующей деятельности субъекта, которая в ней понимается лишь как интеллектуальная). При этом важно, что вместе с преобразованием природы, объекта, в ходе исторического формирования структур производства преобразуется и сам субъект. Поэтому, как утверждает распространенное мнение, Маркс выходит за пределы философии как спекуляции в область политэкономии и истории. Он, таким образом, становится чуть ли не неким «анти-философом»²⁷. Как мы попытаемся далее показать, Маркс не разрывает с философией (хотя, возможно, устанавливает дистанцию по отношению к ее конкретной исторической форме), а, наоборот, заново, на новом уровне, открывает ее фундаментальное практическое призвание.

Новым ключом к современному пониманию 11-го тезиса могут стать поздние работы Мишеля Фуко периода «заботы о себе», а также другого мыслителя, специалиста по Античности Пьера Адо (*Pierre Hadot*) с его концепцией «философии как образа жизни» и «духовных упражнений». Сомнительно звучащий сейчас термин «духовный» Адо рассматривает во вполне материалистическом плане. «Духовные» практики относятся ко всей сфере субъективности в ее современном понимании: интеллекту, аффектам, воле, желанию, телу, общению людей²⁸. Как последовательно показывает Адо, античная философия – это не только дискурс, «теория», но и особая субъективирующая практика, образ, форма жизни.

С работами Пьера Адо Фуко находился в диалоге в последние годы своей жизни. Обычно поздний период работы Фуко, в отличие от крайне популярного сейчас теоретизирования о «биополитике», привлекает мало внимания в исследованиях современных политических проблем. Более того, поздние идеи Фуко о «практиках себя» скорее рискуют быть интерпретированными справа, в духе усложненного либерального индивидуализма, или, хуже того, быть присвоены консервативными искателями «духовности». Они иногда воспринимаются едва ли не в духе «резиньяции», примирения с существующим, когда выходом видится сосредоточение на собственной автономии, стоической «автаркии». Или же в этом видят некий «новый дендизм», если отталкиваться от завершающей формулы Фуко о «жизни как произведении искусства».

Важно поставить изыскания Фуко и Адо в политический контекст революционного мышления, и тогда они могут предстать в совершенно новом виде. По

сути, в своих лекциях недавно опубликованного курса «Герменевтика субъекта» (1981 – 1982) Фуко дает все ключи к интерпретации его работы «слева». Разумеется, здесь невозможно обсуждать весь комплекс этой сложной проблематики, попытаемся дать лишь основную схему. Что такое «практики себя» по Фуко, или же философские «упражнения», как называет их Пьер Адо? Это вещи весьма конкретные, далекие от абстрактных взлетов спекулятивной мысли. Это некие техники, которые передавались в рамках тех или иных древнегреческих и древнеримских философских школ. Это, например, медитация, установка на постоянное внимание к собственной субъективности, бдительность, контроль над внутренней речью, целенаправленная выработка привычек, письменный самоотчет, сосредоточение на настоящем моменте. Но это также и практики заботы о других, которые невозможны без «заботы о себе», – диалогическое отношение к собеседнику, стремление изменить его позицию в ходе разговора, педагогика и т.д. Субъективация, достигаемая с помощью этих практик, – это некое овладение собой, учреждение и формирование себя как силы, противопоставляемой внешне заданному институционализированному правлению. В своем курсе Фуко дает набросок различения трех моделей субъективации с присутствующими им техниками и принципами – классическую (платоновскую), эллинистическую и христианскую. Практикуемая эпикурейцами, стоиками и некоторыми другими эллинистическими философскими школами I – II в. н.э. модель субъективации является своего рода исключением в историческом континууме. Она была полностью имманентной, то есть направленной целью субъективации как перманент-

ного формирования собственной жизни в ее конечных пределах.

Революционный момент в «практиках себя» состоит в том, что они открывают путь для радикальной трансформации субъекта, его скачкообразному изменению, *обращению*, которое древние греки называли «метанойей» (*metanoia*), то есть «переменой ума», обращением. Только это изменение, устраненное, начиная с Декарта, в философии Нового времени, как не устает повторять Фуко, открывает субъекту доступ к истине²⁹. С другой стороны, есть и обратное действие, которое оказывает истина на субъекта, преобразая и «озаряя» его. Если следовать линии незавершенных размышлений позднего Фуко, далекий от нас период Античности отсылает к недавнему прошлому, к революционному опыту XIX и XX вв. В лекционном курсе «Герменевтика субъекта» можно найти следующее важное и оставшееся неразработанным замечание (прихожу его целиком):

«И наконец, не надо забывать о том, что понятие обращения впечатляюще и, можно сказать, драматически внедряется в мышление и практику, в опыт, в политическую жизнь начиная с 19 века. Когда-нибудь непременно надо будет заняться историей того, что можно назвать революционной субъективностью. И вот что в связи с этим мне кажется интересным, впрочем, это всего лишь гипотеза; я не думаю, что в ходе того, что было названо английской революцией, ни того что называется «Революцией 1789 года» во Франции, имело место что-то такое, что можно было отнести к обращению. Мне кажется, что именно в начале 19 века ... в 1830 – 1840 гг. уж точно, и как раз в связи с этим основополагающим событием, событием историко-мифическим,

каковым была для 19 века Французская революция, начинают обретать очертания модели индивидуального и субъективного опыта, которые станут «обращением в революцию». Мне кажется, что нельзя понять, чем была революционная практика на протяжении всего 19 века, нельзя понять, что представлял собой революционер и чем был для него опыт революции, не приняв во внимание понятие, фундаментальную схему «обращения в революцию». Вопрос одновременно в том, чтобы увидеть, как это «обращение», свойственное самой что ни на есть традиционной практике себя, — я бы сказал, самой исторически укорененной и устоявшейся, ибо она восходит к Античности, — каким образом этот элемент технологии себя, каковым является обращение, мог прорасти на новой почве, в новой сфере деятельности — политической, оказавшись необходимо, или, во всяком случае, исключительно связанным с революционным выбором, с революционной практикой. Надо бы также посмотреть, как это понятие «обращение» мало-помалу узаконивалось, затем усваивалось, затем теряло в весе и, наконец, изымалось из употребления в связи с появлением революционных партий. Как революционерами становились уже не в связи с обращением, а по причине членства в революционной партии. Вы хорошо знаете, что теперь, в нашей обыденной жизни, может быть, немного пресной, я хочу сказать, среди наших современников, если и возможно обращение, то только как отказ от революции. Великие уверовавшие наших дней — это те, кто больше не верит в революцию. Ладно, в конце концов, тут надо писать целую историю»³⁰.

Именно гипотеза об «обращении в революцию» (несмотря на пессимистически звучащее,

несущее печать своего времени окончание приведенного нами фрагмента) вместе с разработанным в «Герменевтике субъекта» теоретическим инструментарием требует обсуждения для того, чтобы прояснить современные модели формирования политической субъективности³¹. Возвращаясь к Марксу, автору диссертации об античных мыслителях Эпикуре и Демокрите, можно допустить, что он переносит древнюю философскую практику формирования субъективности в коллективное измерение. Характерно, что в своей диссертации Маркс подчеркивает значимость «субъективной формы», «духовного носителя философских систем», которая — цитирую его диссертацию — «до сих пор была совершенно забыта из-за их метафизических определений»³². Маркс не просто «открыл» измерение праксиса, но заново изобрел его, на иных основаниях. Репертуар индивидуальных «упражнений» и техник субъективации расширяется через политическую практику, которая ведет к формированию классовой субъективности и революции как событию, занимающему место прежней «метанойи» индивидуального субъекта.

При этом старая индивидуальная схема субъективации накладывается на новую, коллективную, и позволяет лучше понять ее. Например, если мы сравним революцию с «метанойей», трансформацией субъективности, мы обнаружим много характерных черт. Так, Пьер Адо описывает трансформацию субъекта как идущую в двух направлениях: возвращения к неким базовым основаниям субъективности, тотальности ее истории и затем к ее преобразованию³³. Эта же черта есть и в коллективном революционном опыте — скачок в прошлое, когда оживает, актуализируется вся предшествующая

история утнетения, а затем происходит ломка репрессивного порядка и его решительное преобразование³⁴.

5. «Материалистическое, антропологическое воодушевление»

Наши предварительные рассуждения можно схематично и грубо подытожить так: (а) вопрос о формировании политической субъективности, способной к общественному преобразованию, является сейчас центральным как политически, так и теоретически; (б) следует заново критически прочитать обращения к левым стандартные обвинения в «мессианстве», осмысливая *практику* политического «обращения»; (с) необходимо перенести акцент с объективирующей идентификации революционных сил общества на генеалогию и антропологию способов и практик формирования антикапиталистической субъективности; (d) эта проблема лежит у основания левой традиции политического мышления — в 11-м тезисе Маркс возвращается к философии, понятой как единство теоретического дискурса и практик субъективации, в то же время изобретая ее заново в измерении коллективной политической практики. В заключение кратко укажем еще на несколько линий развития этой концепции.

(1) Исходя из нее, можно по-другому посмотреть на марксистскую традицию. Так, например, Вальтер Беньямин является крайне важной и неортодоксальной фигурой в марксистской мысли, если брать интересующий нас план практик трансформации субъективности. Несомненно, он, явно или неявно, уделял этим практикам особое значение. Я имею в виду его известную тему «мирских озарений», которую он обрисовал в

своем известном эссе о сюрреализме. Беньямин имеет в виду, что сама структура религиозного по своему происхождению опыта «озарения» сохраняется во вполне материалистической практике формирования субъективности, совместно разделяемой сферами философии, политики, искусства³⁵. Эти практики, по Беньямину, формируют «материалистическое, антропологическое воодушевление»³⁶. Следует изъять эти практики из репрессивных структур религиозности и поставить на службу освободительным политическим целям.

(2) С диагностикой, отталкивающейся от поздних работ Фуко, можно сблизить и в то же время разотождествить теорию Алена Бадью, в которой субъективация происходит вместе с событием истины и поддерживается верностью ей. Если следовать Бадью, субъективация происходит как бы «чудесным», квазитеологическим образом, независимым от практики самой субъективности. Субъект у Бадью так или иначе находится в логике объективной «ситуации», и момент практической выработки субъективности теряется. Возможно, это связано с тем, что моделью события и процесса истины для Бадью является недостаточно критически воспринятая христианская парадигма. Между тем, если следовать анализу Фуко и Адо, христианский диспозитив, по сути, «перехватывает» и переинтерпретирует «практики себя» как практики подчинения, а не освобождения, оставляя при этом философии лишь отвлеченно-теоретическую роль³⁷. В этом смысле незавершенное теоретизирование позднего Фуко с его отсылками к опыту формирования революционной субъективности начиная с XIX в. открывает более точную перспективу.

(3) Вопрос в том, как сейчас меняется обрисованная схема субъективации. Удивительно, насколько материал исследования постсоветских общественных движений, на который мы ссылались в начале, совпадает с эффектами формирования субъективности, обнаруженными еще античными стоиками. Преобразование субъекта приводит его к видению мира в универсальной перспективе целого, «тотальности», а также к артикуляции собственной силы и нерушимого бесстрашия, как описывает этот переход Пьер Адо. Очевидно также, что формирование классовой субъективности в наше «время реакции», деполитизации, атомизации коллективов дает сбой. С этим и было связано – разумеется, опосредованно – обращение Фуко к Античности как проекту переосмысления способов формирования субъективности. Как сегодня можно продолжить эту линию мысли в левой политической перспективе? Можно было бы предположить, что сейчас концепция «множеств» как формы политического выражения дает основание говорить о возникновении нового, «смешанного» способа формирования субъективности. В нем индивидуальное и коллективное измерение субъективации сцепляются как «сингулярность», а место общественной практики занимает «нематериальный труд» как перформативный акт, результат которого заключается в нем самом. Его как раз и можно описать как род «упражнения», соотношения субъективности с собой. При этом революция, возможно, уступает место «исходу» из существующей капиталистической системы производства и моделирования подчиненной субъективности³⁸.

(4) Несомненно, стоит обратиться к исследованию форми-

рования политической субъективности в нашем локальном контексте, при этом обращаясь не только к историческим документам, но и к опыту искусства и литературы. Возможно, образом политического Bildungsroman, повествования об опыте формирования «революционной субъективности» можно считать, например, роман «Что делать?» Чернышевского, где главный герой Рахметов усердно занимается некими «упражнениями», аскетикой, готовя себя к пути «профессионального революционера». Канонизированный в советское время роман «Мать» Горького показывает переход от этой схемы индивидуальной субъективации к формированию классовой субъективности через вовлечение в коллективные активистские процессы и практики с их разнообразными формами (дискуссии, демонстрации, агитация, солидарность, самоорганизация и т.д.). В советской культуре этот опыт революционной субъективации, после авангардных экспериментов 20-х годов полностью переопределяется в сталинской культуре. То, что началась как коллективный и классовый процесс, блокируется индивидуальной субъективацией (Сталин). Таким образом, процесс поворачивается вспять: коллективная «революционная субъективность», берущая начало в XIX веке, возвращается к дополитическому уровню, к эксцессу индивидуальной субъективации («культ личности»).

(5) Наконец, отметим, что в интересующем нас аспекте современный капитализм действует как аппарат десубъективации. В недавней работе «Что такое диспозитив?» Джорджио Агамбен замечает, что современный капитализм с его множественными, все более умножающимися «аппаратами захвата» – от новых

коммуникативных устройств до техник безопасности и контроля – блокирует сам процесс формирования субъектов. Или, по более нюансированной формулировке Агамбена, он делает субъективацию и десубъективацию неотличимыми. «Современные общества, – пишет Агамбен, – ... представляют себя как инертные тела, проходя через массовый процесс десубъективации и не признавая никакой реальной субъективации. Отсюда – закат политики как таковой, ведь она всегда предполагает существование субъектов (рабочее движение, буржуазия и т.д.), отсюда – триумф «экономии» (oikonomia), так сказать, чистой управленческой деятельности, цель которой – лишь ее умножение»³⁹.

Здесь можно обратиться и к самому основоположнику анализа капиталистического общества, ведь отчуждение у молодого Маркса – это и есть десубъективация, дисперсия субъективности, когда речь идет о «частичном работнике», работнике фрагментированном. Эксплуатация – это не только извлечение прибавочной стоимости как объективный процесс в капиталистической экономике. Это и истощение производительных сил, «живого труда», самой субъективности как конститутивной, учреждающей силы, что и показывает Маркс в главе «Капитала» о рабочем дне. С другой стороны, если брать сферу «надстройки», очевидно, что капиталистическая культура, ориентированная на развлечение и «релаксацию», подкрепляет и усиливает десубъективирующий эффект. Но проблема не в том, что культурная индустрия создает некие компенсаторные иллюзии, утешительные фантазии, за которыми

ничего не стоит (они лишены референтов, то есть, так или иначе действует на уровне объектов). Капиталистическая культура блокирует само формирование субъективности, подменяя ее новыми медийными технологиями моделирования восприятия, аффективной сферы и поведения, а также партикулярными «идентичностями» как их продуктами⁴⁰. Все это в своей совокупности и есть тотальная десубъективация как аппарат власти, который обеспечивает «объективный», господствующий порядок капитала.

Как мы уже замечали, современная антикапиталистическая субъективность в описанных нами условиях – это скорее результат «отклонения» того или иного негативного процесса. Важно помыслить основания политической субъективации, реактивировать и, возможно, заново изобрести ее практики, чтобы сделать ее учреждающим, систематическим и конститутивным процессом преобразования, то есть «действительным движением, которое уничтожает теперешнее состояние» (Маркс). Нужно признать обращенную в это движение «общую жизнь» активистов, интеллектуалов, художников – пока еще редкую и хрупкую – как воодушевляющее благо, которое не может присвоить никакой аппарат захвата.

Примечания

¹ Текст написан на основе доклада на Международной конференции «Критическая мысль в XIX веке», которая прошла в июне 2009 г. в Москве. Отсюда присущий жанру конспективный стиль изложения некоторых тезисов, которые, разумеется, еще требуют более полного развертывания.

² Виртуозно проанализировав фигуру «призрака» в работах Маркса,

Ж.Деррида в своей известной работе уклоняется от ее определения как «самости, субъекта, персоны, сознания, духа и т.д.» (Jacques Derrida. *Specters of Marx*. L., 1993. P.6). Однако по крайней мере один «призрак» из «Манифеста коммунистической партии» именно в перформативном акте провозглашения или призыва трансформирует или даже производит политические субъективности. Мы имеем в виду, например, исторический резонанс и политическое значение «Манифеста» уже в момент его появления. То есть этот «призрак», перформативный акт его заклинания является если не «субъектом», то субъективирующей практикой.

³ См. мой текст с анализом этих парадоксов «постколониальности»: Alexei Penzin. *Post-Soviet Singularity and Codes of Cultural Translation in proceedings to the conference «Cultural Translation: from National to Hybrid»* (Riga, LCCA, 2008) <http://www.lcca.lv/e-texts/17/>

⁴ Аналогичный аргумент в свое время выдвинули А. Бадью и С. Жижек по поводу отношений христианства и революционной мысли XIX – XX вв. Стоит подчеркнуть, что здесь мы предлагаем скорее набросок анализа практик политического обращения, а не обсуждение теологических дискурсов, которые обрамляют эти практики.

⁵ Здесь можно вспомнить концепцию Дэвида Харви о «накоплении капитала через лишение (dispossession)» в неолиберальной экономической системе.

⁶ К. Маркс, Ф. Энгельс. *Сочинения*. М., 1955. Т. I. С. 372.

⁷ Там же. С. 373.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 374.

¹⁰ Там же. С. 377 – 378.

¹¹ Г. Лукач. *История и классовое сознание*. М., 2003. С. 264.

¹² Так, в коротком тексте, отчасти иронически названном «Резиньяция», Т. Адорно отвечает на критику со стороны студенческого движения, которое упрекало мыслителя в уклонении от политических действий в момент революционных событий 1960-х. В этом тексте он сначала упоминает «ортодоксию в России», которая сделала догматический марксизм частью «инструментальной рациональности», и, симптоматично перенося эту же логику, критикует современный ему западноевропейский «псевдоакти-

визм» как способ инструментализации философского мышления. См.: Theodor W. Adorno. *Critical Models*. N.-Y., 2005. P. 290 – 291.

¹³ См. Herbert Marcuse. *An Essay on Liberation*. Boston, 1969. P. 54 – 56. «Исторически, – пишет Маркузе, – опять наступает эпоха просвещения, которая должна предшествовать материальному изменению, эпоха образования, но это образование превращается в прaxis: демонстрации, конфронтации, восстания».

¹⁴ Иронически такая композиция почти воспроизводит античные теории души – с ее вегетативной, витальной и интеллектуальной составляющей.

¹⁵ См., например, In Defense of Lost Causes. L., 2008. P. 423 – 429.

¹⁶ См. мою критику подобных интерпретаций в статье «Новые социальные субъекты: версия Паоло Вирно». Прогнозис. 2006. №3. С. 145–165.

¹⁷ Louis Althusser. *Essays in Self-Criticism*. L., 1976. P. 94 – 101.

¹⁸ См. Louis Althusser. *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation) / Lenin and Philosophy and Other Essays*. N.-Y., 1971.

¹⁹ В современной «меланхолической» левой мысли это своего рода «потерянный объект», если использовать психоаналитическую терминологию. См. также интересный текст Венди Браун «Противоядие левой меланхолией»: Wendy Brown. *Resisting Left Melancholy/Loss. Politics of Mourning*, ed. by David L. Eng, David Kazanjian. 2003. P. 459 – 465.

²⁰ Интересная попытка переосмыслить «классический» субъект с помощью лакановского психоанализа и обращения к наследию немецкого идеализма была предпринята С. Жижексом в книге *Ticklish Subject* (1999).

²¹ См.: Giorgio Agamben. *What is Apparatus?* Stanford, 2009.

²² Alain Badiou. *Being and Event*. N.-Y., 2005. P. 391 – 410.

²³ Ср. далее этот момент с высказыванием М. Фуко об «обращении в революцию».

²⁴ А. Бадиу. *Краткий курс метаполитики*. М., 2005. С. 45.

²⁵ См.: Antonio Negri. *Insurgencies. Constituent Power and Modern State*. L., 1999.

²⁶ «...es kommt darauf an», где es – безличное местоимение, «оно».

²⁷ См., например, краткое резюме дебатов об «антифилософской» направленности мысли Маркса в книге Этьена Балибара «Филосо-

фия Маркса» (Etienne Balibar. *The Philosophy of Marx*. L., 1995. P. 17). Балибар даже интерпретирует 11 тезис как призыв к «выходу» за пределы философии, который Маркс в свое время не решился предать гласности. С другой стороны, и это отмечает Балибар, все явно не так однозначно: известно, что для Маркса «выход» за пределы философии означает и ее реализацию (то есть реализацию философской абстракции коммунизма). Поэтому вопрос опять стоит о субъекте этой реализации и его позиции по отношению к философии. Пролетарий лишен всего, это голая субъективность, подвергаемая эксплуатации как таковая, как наемная рабочая сила. Он может быть не наделен философской формой сознания, но он является философской, предельной фигурой, формой жизни, бытия.

28 П. Адо. *Духовные упражнения и античная философия*. М., 2002. С. 19 – 87.

29 Ср., например, «...как я должен над собой потрудиться, что сделать, каким стать, чтобы получить доступ к истине» (М. Фуко. *Герменевтика субъекта*. СПб., 2007. С. 215).

30 М. Фуко. *Герменевтика субъекта*. С. 234 – 235.

31 Проект исследования практик субъективации (противопоставляемых различным техникам власти как управления индивидами) оказался не завершенным. Осталось свидетельство, что в 1980-е годы Фуко обсуждал проблемы анализа массовых революционных партий с точки зрения дисциплины, управления и техник субъективации. Можно допустить, что в проекте дальнейших исследований Фуко модель «революционной субъективности» могла быть следующей за христианской моделью и рассматриваться как противовес, как контрапункт по отношению к современной власти (дисциплинарной, или, позднее, биополитической).

32 К. Маркс. *Различие между натурфилософией Демокрита и натурфилософией Эпикура* / К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. М., 1975. Т. 40. С. 158.

33 См. П. Адо. *Конверсия / Духовные упражнения и античная философия*. М., 2002. С. 197 – 213. Популярным примером этой индивидуальной трансформации является Нео из фильма «Матрица», который сначала «отсоединяется» от Матрицы и возвращается к «грубой реальности», а потом пре-

ображается, приобретает «сверхъестественные» способности, которые он употребляет на дело «революции».

³⁴ Здесь также стоит заметить, что поздний Альтюссер шел к переосмыслению античных философских оснований Маркса, но его путь был связан с «алеаторным материализмом» Демокрита и Эпикура, с онтологией, но не с теорией субъекта. См.: Louis Althusser. *Philosophy of Encounter*. L., 2006.

³⁵ Эта линия подробно развита нами в статье «В защиту грубой мысли» / *Художественный журнал*. 2008. № 67 – 68.

³⁶ В. Беньямин. *Сюрреализм: последняя ментальная фотография европейской интеллигенции / Маски времени*. СПб. С. 266.

³⁷ Так, метаноия превращается в «фаскаание» грешника с его последующим подчинением религиозной догме.

³⁸ Очень интересная попытка прочтения текстов Маркса как теории производства субъективности представлена в книге Jason Read. *The Micropolitics of Capital*. N.-Y., 2003.

³⁹ См.: Giorgio Agamben. *What is Apparatus?* P. 20 – 21. В целом, меланхолический взгляд Агамбена, который вдохновляется работами Фуко 1970-х годов, оставляет мало места для того, чтобы теоретически представить себе процесс «контрсубъективности», формирования сильных антикапиталистических субъективностей. Это можно объяснить невниманием к работам «финального» Фуко.

⁴⁰ В этой связи характерно, что один из популярных сюжетов современной массовой культуры строится вокруг представления о подмене «настоящих» субъектов – людей киборгами, роботами, пришельцами и т.д.

Алексей Пензин.
Родился в 1974 г. в Новгороде. Участник группы «Что делать?». Сочинитель Института философии РАН. Сфера исследовательских интересов: философская антропология, политическая философия, критический анализ постструктурализма. Живет в Москве.



РЕВОЛЮЦИОННАЯ МЕЛАНХОЛИЯ

АЛЕКСАНДРА ГАЛКИНА, ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС

1

Само обращение к теме тоски, меланхолии, печали – всего многообразия состояний, так или иначе связанных с переживанием потерь, в сегодняшней ситуации кажется уже привычным и неизбежным. Всякий видимый феномен, каждый считаваемый признак сегодняшней российской реальности способен вызывать в нас щемящее чувство невыразимой утраты, мгновенно конвертирующейся в ощущение собственного – личного и коллективного – бессилия, неспособности и невозможности что-либо изменить. Меланхолия теряет всякие признаки преходящей эмоции, временного переживания, приобретая черты своего рода естественного состояния, определяющего качества жизни. Напротив, как эмоциональное проявление воспринимаются любые короткие и потому невыразимо ценные минуты энтузиазма, мгновенно возникающие и сразу исчезающие признаки надежды, неизменно сопровождаемые новым погружением в пучину тоски.

Это состояние принципиально не поддается лечению, оно постоянно и объективно, как объективна сама общественная дисгармония, утверждающая свое право быть и оставаться впредь естественной и неизменной средой нашего обитания.

Выбор, предполагаемый меланхолией, состоит не в ее принятии или преодолении, но в том, как она может найти

свое выражение, – в депрессии и бездействии, или, напротив, – в обретении оснований для сопротивления. Может ли стать меланхолия, вопреки всему, активной, преобразующей силой? Можно ли сегодня воспринимать меланхолию как обретение себя в истории и как точку отсчета для актуальной наступательной стратегии?

Для того чтобы ответить на эти принципиальные вопросы, стоит вначале попытаться определить – так что же мы понимаем под меланхолией?

Еще Фрейд разделял печаль – состояние человека, испытывающего чувство поражения, вызванное объективной утратой, – и меланхолию, которая связывается с «потерей объекта, каким-то образом недоступной сознанию»¹. Меланхолия у Фрейда является болезненным состоянием, в отличие от печали, именно по причине того, что сознание человека не может справиться с чувством потери, и таким образом ведет к противопоставлению утраченного объекта и собственного «я» внутри личности. «При печали обеднел и опустел мир, при меланхолии – само «я»»².

Меланхолия, как диагноз, противоположна любому действию, она «отличается глубокой страдальческой удрученностью, исчезновением интереса к внешнему миру, потерей способности любить, поддержкой всякой деятельности и понижением самочувствия, выражающимся в упреках и оскорблениях по собственному адресу и нарастающим до

бреда ожидания наказания»³.

Это индивидуальное состояние неразрывно связано с провоцирующей меланхолию реальностью. «Излечение» меланхолии, которое предполагает возвращение человека в «нормальное» состояние, никогда не может быть окончательным. Подобная нормализация всегда нестабильна, так как означает не что иное, как примирение с действительностью, несущей новые утраты, а не изменение самой действительности. Примечательно, что Фрейд для объяснения индивидуальных состояний меланхолии постоянно вынужден прибегать к тому, что он называет «опытом экономического подхода», т.е. отношениями социального неравенства, фактору бедности, нестабильности материального достатка и т.д. Таким образом, меланхолия всегда связана с неудовлетворением, что делает ее воплощенным конфликтом человека с окружающим миром. Если меланхолия означает разрыв между утраченным прошлым и неизвестным будущим, то оказывается возможным перенесение категории меланхолии из сферы индивидуальной психики в общественно-исторический контекст.

В основе меланхолии находится прошлое, опознаваемое как утрата. Именно история, как утраченный объект, занимает центральное место в понимании меланхолии у Вальтера Бенямина. Отношение к истории и следующий из него вид меланхолии – реакционной или освободитель-



ной – обусловлено настоящим, каждым переживаемым здесь и сейчас историческим моментом. Через *сейчас*, («*время сейчас*», *Jetztzeit*), меланхолия познается политически, обретает классовые черты.

История, существующая вне этого неповторимого момента *сейчас*, представляемая как набор фактов, как «то, что было на самом деле», является не чем иным, как историей, написанной победителем, на сторону которого по умолчанию встает нарративная историография. Это история исключения, оставляющая за своими пределами все угнетенные, проигравшие классы и сообщества. Однако будучи лишенными собственного голоса, потеряв право на историю, узурпированное господами, проигравшие никогда не проигрывают окончательно. История угнетенных продолжается вместе с историей угнетателей. Но эта история скрыта, ее следы тщательно стираются, на каждом шагу она насильственно предается забвению. Она может быть возвращена только через узнавание сегодняшнего, настоящего момента в прошлом.

Это познание подлинной истории происходит через образы, знаки и смыслы, дающие нам «уникальный опыт» общения с прошлым. В отличие от «вечного образа» прошлого, устанавливаемого историзмом, настоящее предстает конституирующим моментом для существования прошлого как такового, оно обладает уникальной возможностью установить его достоверность через свой собственный, непосредственно переживаемый опыт. Только ощущая преемственность с движениями прошлого, мы можем действовать в настоящем и бороться за будущее. Как и прошлое, будущее также опознается через настоящее. Как пишет Хабермас, из-за того, что Беньямин распространяет ориентированную на будущее ответственность на прошлые эпохи, соотношение между ними вновь изменяется: напряженное отношение к принципиально открытым альтернативам будущего теперь непосредственно затрагивает отношение к прошлому, мобилизованному благодаря ожиданиям⁴.

Меланхолия, как переживание утраченной истории,

таким образом, является ключевым политическим фактором современности. Битвы за историю, свидетелями которых мы являемся сегодня, представляют собой открытую арену борьбы за будущее. Борьбы, в которой меланхолия теряет качество депрессии и признанного поражения и обретает свойство действенной, преобразующей силы. Меланхолия становится не просто воспоминанием, но моментом откровения, открытием образа, «в котором Тогда и Теперь соединяются словно в блеске молнии»⁵. Этот момент откровения неразрывно связан с практикой – политической, социальной, художественной.

Однако в отличие от печали, которая преходяща и «естественна», то есть объективна и реальна, меланхолия, как патология, представляет собой более устойчивую и сложную конструкцию памяти. Отсылающие к меланхолии движения могут быть и революционными, и крайне реакционными (фашизм). Движения, «воскресающие мертвых», вновь обретающие себя в исторических образах, радикально отличаются не только социальным и политическим содержанием в настоящем, но и самим типом отношения к прошлому. В основе реакционной меланхолической практики всегда лежит признание невозможности возвращения к утраченному, к навсегда потерянному Золотому веку. Фашистское обращение к меланхолии, несмотря на внешний героический и жизнеутверждающий пафос, всегда глубоко пессимистично. Исторический субъект здесь предстает потерянным навсегда – на смену ему приходят непроницаемые, непо-

знаваемые через настоящее силы истории: слепая биологическая энергия расы, конспирология, высшие силы, сталкивающиеся в борьбе, слепым орудием которой является каждый отдельный человек. На место подлинной и продолжающейся истории ставится реконструируемое прошлое, подчинившее себе момент настоящего, а сам образ прошлого оказывается искаженным, ложным. Золотой век как утраченное прошлое народа не может быть возвращен, так как навсегда утвержден и похоронен в конкретном времени, в преобразенных и плоских ушедших эпохах — временах Оттона Великого, дореволюционной монархии Бурбонов или империи Романовых. Вновь и вновь обращаясь к наследию мертвых, реакция не оживляет прошлое, но умертвляет с его помощью настоящее. Фашизм, как предельное выражение реакции, довел эту практику «умерщвления» до крайних черты, построив Освенцим и Ясеновац. Если вновь обратиться к Фрейду, то это и есть итог патологической депрессивной меланхолии — самоубийство, превратившееся в общественно-историческом измерении в геноцид и самоуничтожение человечества.

В противоположность реакционной меланхолии, утраченный Золотой век для революционеров находится не в прошлом, а в будущем. Утраченный призрак равенства, лучшего общества, преследующий человечество на всем протяжении его истории, постоянно узнает себя в образах прошлого на каждой из бесчисленных остановок беньяминовского сейчас. Прошлое всегда переживается как незавершенное, незаконченное,

как прерванный, но нуждающийся в продолжении опыт. Именно эта незавершенность и является утратой, которая определяет преобразовательную, прогрессивную меланхолию. Эта незавершенность, это постоянное «воскрешение мертвых» служит в революции «для возвеличения новой борьбы, а не для пародирования старой, ... для того, чтобы возвеличить данную задачу в воображении, а не для того, чтобы увильнуть от ее разрешения в действительности, — для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы заставить снова бродить ее призрак»⁶.

И в этом состоянии и переживании незавершенности, в своего рода «зависании» между прошлым и будущим, мы находим парадоксальные основания для уверенного следования меланхоличному рецепту Антонио Грамши — пессимизму разума и оптимизму воли.

2

Итак, меланхолия объективна, она предопределена историей противостояния угнетателей и угнетенных, обладающих властью и лишенных своего голоса. В то же время, меланхолия, как переживание, определяемое через момент *сейчас*, наполняется различными и неповторимыми оттенками, образами и смыслами в каждую конкретно-историческую эпоху. Обращение к прогрессивным меланхолическим практикам — в политике или в искусстве — требует от нас предельно четкого понимания особенностей текущего момента, его правдивой и точной фиксации.

Начало капиталистической реставрации в России,

сопровождавшееся бесстыдной приватизацией государственной собственности, в то же время открыло и процесс приватизации прошлого, исторической памяти новым правящим классом. Новая элита стремилась утвердить свою собственную историю в качестве единственно существующей, легитимной и принятой всеми. Агрессивная и жестокая наступательность нуворишей в этой области явно несла на себе следы импровизации, больше походя на беспорядочное вторжение номадов, чем на хорошо организованное завоевание регулярной армии. В этой трагической приватизации истории было и, вероятно, еще будет множество срывов, разнотечий, необоснованных резких движений и маневров с плохо просчитанными последствиями. Эта болезненная нервозность правящего класса России (да и Восточной Европы в целом) крайне опасна и способна порождать самые реакционные повороты событий. В то же время, чем более хаотичны действия новых хозяев жизни, тем более эффективны они оказываются, тем более способны заставить врасплох.

Несмотря на продолжающееся противоестественное сосуществование различных исторических идентичностей — либеральной, сталинистской и православно-монархической — у основания современного российского государства, каждая из них выгодно отражает лишь различные стороны реакционного покорения прошлого. Главным моментом консенсуса разношерстной толпы победителей является утверждение неизменного разделения на управляющих и управляемых,



Кадры из фильма Питера Уоткинса «Коммуна», 2007

на элиты и массы. Российский правящий класс, не наследуя напрямую определенной традиции господства, формулирует и отстраивает ее как бы заново, принимая черты контрреволюционной креативности, уродливого социального и культурного творчества реакции.

Новые господа, утверждая себя в качестве победителей, продолжают пребывать в эйфорическом состоянии, радостном перевозбуждении, еще до конца не веря в произошедшее (хотя, возможно, очень скоро нам доведется стать свидетелями некоторого отрезвления). Эта эйфория может быть, опять возвращаясь к категориям Фрейда, обозначена как *мания* – болезненное состояние, в известном смысле и противоположное меланхолии, и являющееся ее следствием. «В мании «Я» преодолело потерю объекта... и теперь оно располагает всей суммой противодействующей силы, которую мучительное страдание меланхолии отняло от «Я» и сковало. Маниакальный больной показывает нам совершенно явно свое освобождение от объекта, из-за которого страдал, тем, что с жадностью очень голодного набрасывается на новые привязанности к объектам»⁷. Бюрократия и фарцовщики, в течение десятилетий скованные вынужденной, искаженной, но все же господствовавшей памятью об Октябре и его освободительном проекте, теперь со звериной жадностью освобождают от него и себя, и своих слуг. Мания не может удовлетвориться существующим, она требует все новых побед и приобретений. Эта производительная, активная и вечно неудовлетворенная энергия не встречает на своем

пути сегодня почти никакого сопротивления.

Маниакальное наступление характеризуется постоянным расширением объектов для интервенции, требуя от каждого из них безоговорочной капитуляции, беспрекословного самоисключения из собственной истории, отказа от своего прошлого. Самоисключение неизбежно происходит через отождествление себя с историей вымышленной, созданной другими, подчиненной господам. Процесс подобного самоисключения мы можем видеть, например, в пространстве современного искусства, где завоевательная экспедиция в область модернистской традиции шла рука об руку с инвестиционной экспансией крупного капитала.

В этом отношении примечательно высказывание сегодняшнего творца российской политики Суркова, который похвалил участников основного проекта 3-й Московской биеннале как художников, «которые помнят свою историю». «Своя история» Суркова выступает здесь как недолгая история российского правящего класса, ради которой вымарывается и стирается подлинная большая эмансипативная история искусства и революции, направленная против любых элит. Таким образом, память о «своей» истории, истории внеконтекстуальной «национальной идентичности», или «экзотике», есть прямой акт забвения своей истории без кавычек.

В этом контексте меланхолия в ее прогрессивном качестве оказывается главным принципиально важным требованием момента, последним рубежом борьбы за

собственную историю. «Именно невозвратный образ прошлого оказывается под угрозой исчезновения, когда появляется современность, не умеющая угадать себя в этом образе»⁸, а значит, утверждающая право на исторический произвол господ. Меланхолия настоящего связана с мучительным приближением озарения, попыткой *угадать* себя в прошлом и вернуть его себе.

Это приближение связано с беспорядочным и неявным опознанием отдельных артефактов, признаков, разорванных образов. Сама память должна в этом отношении пониматься «не как *имение*, собрание примет прошедшего, но как всегда диалектическое приближение к связи между приметами прошедшего и их *местом*, то есть как собственно приближение к их *местоимению*»⁹.

3

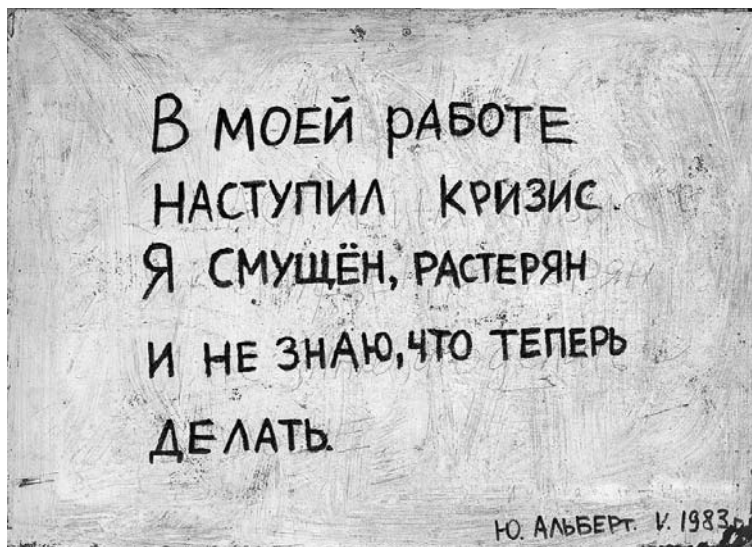
Вопрос о присвоении прошлого лежит и в основе принципиальной дискуссии о наследии исторического авангарда и его преемственности contemporary art. Этот исторический опыт, принадлежащий эпохе, поставившей под сомнение сами отношения господства, затем был узурпирован и приватизирован выигравшими битву субъектами этих отношений. «Спор об авангарде» является сегодня главной ареной борьбы за художественную историю. Право на производство истории, которым обладает капитал, ставит под вопрос не только эту преемственность, но и историческую целостность искусства в принципе. Новая критическая позиция, способная снова оспорить это

право, неизбежно должна и будет исходить из понимания хода общественной истории и порождаемых ею «культурных ценностей» господствующего класса, которые «неизменно оказываются такого происхождения», о котором нельзя думать «без содрогания»¹⁰. Можно сказать, что спор об авангарде всегда так или иначе относит нас к противостоянию между «культурой» и искусством, связанным с революционным переживанием момента *сейчас*.

Парфразируя известное высказывание Карла Андре, мы можем сказать, что искусство — это то, что мы делаем вопреки культурной реальности, которая нам явлена. Противоречие между искусством и «культурой», между производством и присвоением и является источником меланхолического переживания утраты, связанным с осознанием отчуждения. Художник пытается преодолеть чувство потери настоящего через возвращение ему исторических черт. Это принципиальная и осознанная стратегия, ведущая к выводу о необходимости преобразования действительности. В основе такой стратегии лежит понятие диалектического образа, который воплощает собой критическое взаимопроникновение прошлого и настоящего. «Диалектический образ» прошлого и настоящего выходит из-под контроля исторической логики, разрывает ощущение движения в пустом времени и превращает время из пустого и гомогенного в дискретное, прерывистое — в прерванное. В то же время он манифестирует природу и источник нашего угнетения, показывая, против чего следует выступить¹¹.

Обнаружение этого момента разрыва, нового открытия переживаемого времени сегодня тем более принципиально в контексте продолжающихся напряженных дискуссий о советском/постсоветском. Так, выставка «Прогрессивная ностальгия» (куратор Виктор Мизиано. Прато, 2007) программно исследовала «утрату прошлого» и попыталась синхронизировать близкие элементы художественных процессов в странах бывшего СССР. Несмотря на то что тема ностальгии давно фундируется в интеллектуальных и художественных кругах, она трактуется здесь в принципиально новом, «прогрессивно-меланхолическом» ключе. Магистральной идеей проекта является обращение к Истории в условиях, когда «в пределах некогда единого государства завершился период вынужденной амнезии и произошло «возвращение памяти»¹².

Этимология понятия «ностальгия» восходит к греческому «возвращению домой», или иначе — это «тоска по дому, которого больше нет, или, может быть, никогда не было»¹³. Как отмечает Светлана Бойм: «...ностальгия в сочетании с рефлексией помогает расширить горизонт ожидаемого, вспомнить о другом времени, о потенциях, не реализованных в настоящем, и попробовать подойти к истории нетелеологично»¹⁴. При этом существует известная разница между ностальгией, пусть даже понятой «прогрессивно», и меланхолией, также имеющей «прогрессивные» черты. Ностальгическое чувство связано с утратой дома, некоего исходного идеального пространства-времени. Оно ближе печали, при которой, в



терминологии Фрейда, «обеднел и опустел мир», тогда как меланхолия – это и утрата объективной реальности, и слияние с ней в настоящем моменте, при котором «обеднело и опустело само «я». Бойм называет ностальгию «утопией, обращенной в прошлое», и это понимание ближе куратору выставки, чем действенная, «желчная», политическая меланхолия, которая интересом к прошлому питает и активизирует «деятельность в настоящем»¹⁵. Однако общее для обоих понятий стремление к актуализации настоящего через прошлое объединяет «прогрессивную ностальгию» и революционную политическую меланхолию¹⁶.

Меланхолия и порождает мый ею диалектический образ находят себя в современном искусстве через разные художественные пространства и практики. К такого типа практикам следует отнести *резнакмент*, то есть воссоздание исторического события через переживание настоящего, связанное с его субъективацией и политизацией. Такой

формат характерен для фильмов режиссера Питера Уоткинса, известного своими новациями в жанре кинодокументалистики. Его «Коммуна» представляет собой прогрессивно-меланхолические эксперименты. То, что сам режиссер называет «*you-are-there style*». Такого эффекта он достигает при помощи различных приемов: привлекая непрофессиональных актеров, вовлекая их в процесс исследования текущего материала, сочетая судорожно-живую камеру с нарочито отстраненным закадровым текстом. (Например, как в его более раннем фильме «Парк наказаний», 1970.) Сам режиссер так объясняет свой подход: «Моей целью является вовлечение «обычных людей» в процесс изучения их собственной истории»¹⁷. Такое отношение к историческому прошлому – как к незавершенному опыту, открытому для его рефлексивного продолжения, содержит в себе преобразовательный прогрессивный потенциал.

«Эмоциональная власть образа-конstellации, сфор-

мированной настоящим и прошедшим, проистекает из того факта, что наше эмоциональное участие в настоящем всегда порождено воспоминанием»^{18, 19}.

Резнакмент, как прогрессивно-меланхолическая практика политизации прошлого, переосмысления истории угнетенных исходя из их «собственного опыта», явно отсылает и к традиции английской марксистской социальной историографии – от знаменитой ранней работы Энгельса до «Становления английского рабочего класса» Э.Томпсона. Меланхолия такого рода неизменно обнаруживает связь с критической теорией и политической практикой, направленной на обретение памяти (прошлого) и адекватного классового сознания (настоящего).

Можно сказать, что описываемая революционная меланхолия и развивает, и в то же время преодолевает меланхолию саму по себе. Депрессия, присущая «нормальной» меланхолии, отвергается и снимается в ее революционном выражении. В то же время депрессивная, гнетущая меланхолическая практика, органично входящая в творчество художников конкретного времени, способна дать его тонкий диагноз. В этой связи вспоминается одна из работ Юрия Альберта. Художник создал персонажа, с которым принято отождествлять его самого. Он находится в перманентном поиске себя, своего места в универсально понимаемой художником истории искусства. Это меланхолическое узнавание себя в прошлом выражается в состоянии «навязчивой общительности, находящей удовлетворение в самообнажении»²⁰. Меланхоли-

ческое высказывание художника прямо выражено через текст, которым исчерпывается произведение: «В моей работе наступил кризис. Я смущен, растерян и не знаю, что теперь делать» (1983 год). Меланхолическая депрессия здесь — и, так или иначе, для всего московского концептуализма — связана с восприятием позднесоветской действительности как статичной, непроницаемой, неподвижной. Утрата переживается не только в связи с прошлым, но и с настоящим, исключая его как момент революционного озарения, как беньяминовское *сейчас*. Важно понимать, что рассмотрение описанного типа меланхолии исключительно как проявления независимой воли художника, как его сознательной индивидуальной стратегии, может привести нас к обеднению и искажению сложной исторической ситуации растянувшегося почти на два десятилетия заката советской системы. Историческая обусловленность этой меланхолии определялась депрессией общества в целом, подавляющим ощущением провала во времени, смешавшим и искажившим саму последовательность отношений прошлого и настоящего.

Переживаемая нами реакционная эпоха, несмотря на ее депрессивные последствия, парадоксальным образом возвращает нам чувство продолжающейся истории, безошибочно расставляет по своим местам угнетенных и угнетателей. Именно сейчас, казалось бы, находясь на самом дне, переживая предел падения и деградации общества, мы можем посмотреть опасности в лицо, назвать имя врага. Через «прогрессивную

ностальгию», через постсоветскую печаль мы приходим к тяжелой и наполненной невзгодной энергией революционной меланхолии, к утверждаемому ей моменту *сейчас*, когда «наша собственная угнетенность может быть связана с нашими предшественниками», а «историческое время конденсируется нашей собственной жизнью»²¹.

Примечания

¹ Фрейд З. Печаль и меланхолия. — <http://psyberlink.flogiston.ru/inter-net/bits/freud1.htm>

(Психология эмоций. Тексты /Под ред. В.К.Вильюнаса, Ю.Б.Гиппенрейтер. М. 1984).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М. 2003. С.26.

⁵ Флэтли Дж. Москва и меланхолия.

— http://www.rutbenia.ru/logos/number/2000_5_6/2000_5-6_03.htm (Логос # 5/6 2000 (26))

⁶ Маркс К. 18 броюмера Луи-Бонапарта. Печатается по тексту Сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса. Изд. 2. Т. 8. С. 115–217, 118.

⁷ Фрейд З. Ук. соч.

⁸ Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. М. №46. 6'2000. С. 82.

⁹ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб. 2001.

¹⁰ Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. М. №46. 6'2000. С. 83.

¹¹ Флэтли Дж. Ук. соч.

¹² Каталог выставки «Прогрессивная ностальгия. Современное искусство стран бывшего СССР». М., 2008. С.10.

¹³ Бойм С. Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова — <http://infoart.udm.ru/magazine/nlo/39/boim.htm> («НЛО». №39, 1999).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Флэтли Дж. Ук. соч.

¹⁶ Так, в общем «ностальгическом» контексте выставки есть отдельные произведения, которые близко подходят к интересующей нас проблематике «желчной», или «политизирующей меланхолии». В работе Давида Тер-Оганьяна «Старые лозунги» клас-

сические лозунги русской революции и западноевропейских левых, нанесены на баннер так, что их прочтение частично затруднено. Некоторые буквы и слоги закрашены краской. Используя экспрессию «декораций» политических событий, художник не иронизирует над их бывлым пафосом, что более типично для ностальгии, а наделяет им свои работы. Не желая провоцировать очередное истечение смысла, художник включает в свои работы тексты лозунгов только в «защищенном» варианте. Частичное сокрытие лозунговых текстов представляет собой попытку утвердить их заново.

¹⁷ Peter Watkins interview, <http://pwatkins.mnsi.net/warGame.htm>

¹⁸ Флэтли Дж. Ук. соч.

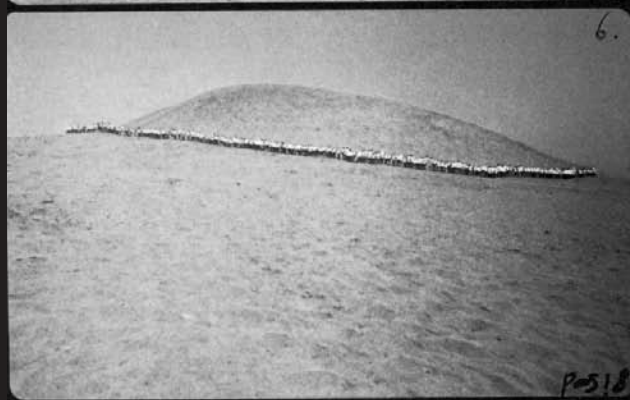
¹⁹ Весь художественный проект английского художника Джереми Деллера представляет собой такую коллекцию «исторических воспоминаний». Или «напоминаний», как сказал бы Уоткинс. В своих работах, всегда находящихся на грани искусства и исторического исследования, художник инициирует реконструкцию отдельных исторических явлений, культурных, социальных феноменов (проекты «Фольклорный архив» (Folk Archive, 1999–2005), «Корзина памяти» (Memory Basket, 2003), «Битва при Оргреве» (The Battle of Orreave, 2001), выставка «От одной революции к другой» (From One Revolution to Another, 2008).

²⁰ Фрейд З. Ук. соч.

²¹ Флэтли Дж. Ук. соч.

Илья Будрайтскис.
Родился в 1981. Историк, культурный и политический активист. Участник Социалистического движения Вперед. Живет в Москве.

Александра Галкина.
Родилась в 1982 году в Москве. Участник проектов «Школа современного искусства» Авдея Тер-Оганьяна, «Внеправительственная контрольная комиссия», «Общество Радек». Художник, куратор и автор критических текстов по современному искусству. Живет в Москве.



ЖИВЫЕ ОБЪЕКТЫ

ЮЛИЯ АКСЕНОВА

11 апреля 2002 года в дюнах Лимы (Перу) 500 волонтеров с лопатами выстроились в единую линию и двинулись вперед. Через несколько часов шеренга изменила существующий геологический ландшафт Лимы, сместив дюну на несколько сантиметров.

Речь идет о проекте Франсиса Алюса «Когда вера сдвигает горы», который можно назвать эпохальным. Своим масштабом, драматизмом и внутренним этическим конфликтом эта работа очень четко отметила переход в другую эпоху – закончились 1990-е и начались 2000-е годы.

С наступлением следующего тысячелетия действительно многое изменилось. Беспечная эйфория по поводу окончания холодной войны и радужные надежды на эру экономического благоденствия сменилась новой серьезностью, сопровождавшей установление жестких законов мирового порядка. В наше чувство реальности прочно вошли страх, ощущение безысходности и главное – осознание того, что ничего невозможно изменить – будь то война в соседнем государстве, рост цен или неприязнь к гастарбайтеру с ближайшей стройки.

Искусство не просто моментально среагировало на происходящие трансформации в обществе, но и предчувствовало их. Оно выражало свои пессимистические настроения в произведениях не только лишенных гумани-

стического отношения к человеку, но, напротив, подвергающих людей всякого рода репрессиям – этическим, моральным, эстетическим. Причем эти репрессии осуществлялись не просто над зрителем, воспринимающим произведение, но над человеком, который фактически и являлся самим произведением. В ряде проектов начала 2000-х годов сами тела людей, их действия и психическая энергия были использованы художниками в качестве строительного материала для своих работ со всеми присущим словом «материал» коннотациями.

Если говорить о тех аллюзиях, которые рождает проект «Когда вера сдвигает горы», то это, конечно, утопические проекты социалистического строительства, изменявшие и заново переустраивавшие пространство реального мира, например такие, как поворот рек вспять.

Ближайшая аналогия в послевоенном искусстве – «социальная скульптура» Йозефа Бойса. Вспомним его акцию на «800 дубов», цель которой, по его словам, – трансформация всей жизни, всего общества, всей экологической системы. В его концепции социальной скульптуры не только художник, но и каждый человек является скульптором социального организма, использующего все свои креативные возможности.

Однако проект Алюса полностью лишен каких-

либо оптимистичных коннотаций в отношении будущего его строителей и является лишь грустным напоминанием об утопиях прошлого и дистопических реалиях настоящего. Чтобы осуществить свой проект, Франсис Алюс отправился в Перу, страну, считающуюся одним из самых неблагополучных регионов земного шара, и пригласил принять участие в придуманной им «бесполезной» акции маргиналов с окраины глобального *мира*, для которых потеряна надежда на лучшую жизнь, на радикальные перемены. Место их действия и речи вытеснено за границу цивилизации – в пустыню, где отсутствуют все политические ориентиры, и поэтому идеи «системной оппозиции» или «изменения» существующей системы здесь не работают. Единственной возможностью сопротивления оказывается отчаянный и безнадежный бунт против рациональных законов мироустройства.

Другой известный художник, для которого человек выступает в качестве податливого материала для всевозможных манипуляций, – это Сантьяго Сьерра. В определенном смысле Сьерра тоже подражает Бойсу. Он так же создает своего рода «социальные скульптуры», используя живых людей. Но разница в том, что у Сьерры на месте активно созидающих субъектов истории оказываются пассивные, лишенные творческого смысла существа-

Франсис Алюс
«Когда вера сдвигает горы»,
акция,
2002



Артур Жмиевски
«Повторение»,
резнакмент,
2005

ния угнетенные массы. Сьерра как бы создает негативный образ «социальной скульптуры», выворачивает ее наизнанку и выносит из пространства утопии в настоящую капиталистическую реальность.

Участниками его акций становятся люди из социальных низов, выполняющие самую низкооплачиваемую и грязную работу, бесправные эмигранты и беженцы, падшие женщины и наркоманы.

Благодаря художнику все эти «исключенные» попадают в самый центр элитарной буржуазной культуры – в пространства галерей и прогрессивных художественных институций, где они готовы за мизерную плату делать все, что попросит художник. В своих проектах Сьерра намеренно унижает достоинства

человека, вынуждая его совершать бессмысленные, постыдные действия за небольшую плату. Они готовы просто стоять в галерее, выполняя функции «живой скульптуры»; красить свои головы в выбранный художником цвет; заниматься мастурбацией перед видеокамерой, сидеть внутри коробок по несколько часов в день, выступать в качестве кронштейнов, держа на своих плечах тяжеленные деревянные блоки.

Главный вопрос, который волнует Сьерра, – что такое труд в современной капиталистической системе? В интерпретации художника труд – это то, что навязано репрессивными законами капитала, то, что полностью отчуждено от личности человека, то, что лишает человека смысла существования, пре-

вращая его в зомби, готового совершать любые действия из страха смерти.

В своих проектах Сьерра никогда открыто не критикует существующую систему, а напротив, полностью ассоциирует себя с самыми жестокими законами господствующего порядка. Он действует по логике его наиболее репрессивных форм, желая показать обществу невыносимость его собственных желаний.

Художник, использующий в своих произведениях людей, часто бывает бескомпромиссно жесток в своих методах, что также является отличительной чертой искусства новой эпохи. Если в 90-х одна из самых модных концепций искусства «Эстетика взаимодействия» строилась на желании сделать *другого* активным участником художественного процесса, разделить с ним общее пространство творческого опыта, то художник 2000-х самоустранился за границы созданных им ситуаций. Комфортно чувствуя себя в позиции стороннего наблюдателя, он не желает брать этическую ответственность за те процессы, которые возникли в ходе его художественного проектирования. В данном случае этика искусства и собственной позиции для автора заключается в отсутствии каких-либо заданных этических правил и моральных норм. Часто проект превращается в социальный эксперимент, результаты которого непредсказуемы как для его создателя, так и для участников.

Одним из самых радикальных художников в этом отношении является Артур



Жмиевски, который моделирует различные «ситуации» для групп людей. Некоторые из них носят вполне безобидный характер, другие поражают своей жесткостью и бескомпромиссностью. В проекте «Они» (2007) Жмиевски пригласил участвовать несколько групп, представляющих различные организации в Польше, – католиков, евреев, польских националистов и социалистов. Художник предложил им создавать рисунки, изображающие важнейшие для них ценности, разрешив улучшать, если это необходимо, работы других групп. Фильм, документирующий проект, показывает, как процесс общего творчества, начавшийся с деликатных изменений, вносимых в произведения других, превращается в настоящую

войну символов и людей. Страсти накаляются от эпизода к эпизоду, при этом выявляя особенности поведения каждой из групп. Кончается фильм тем, что социалисты поджигают студию, и все участники вынуждены спасаться бегством.

Другая важная работа Жмиевски – «Репетиция» (2005), где художник конструирует ситуацию многодневного пребывания участников проекта в тюрьме. В этой ролевой игре одни участники действуют от лица заключенных, другие – от лица надзирателей. Эксперимент длился несколько дней и стал мучительным испытанием для людей. В тот момент, когда напряжение достигло своего пика, участники просто покинули проект.

На участии людей строится и многие проекты Джереми Деллера. Практически всегда главными героями его искусства являются представители низшей прослойки общества Великобритании – жители бывших индустриальных центров, захолустных городков. Деллер исследует проблематику постиндустриального общества, смену культурных парадигм – переход от общества материального производства к обществу производства услуг. Его интересуют болезненные темы, связанные с вырождением бывших индустриальных городов, распадом социальных коллективов, потерей профессиональной идентичности.

Известная работа Деллера «Битва при Оргриве» (2002) воссоздает один из самых на-



Роман Ондак

«Хорошие чувства
в хорошие времена»,
перформанс,
видеодокументация,
2003 – 2004

пряженных в истории Британии XX века моментов – столкновение бастующих шахтеров с полицией в районе деревни Оргрив в июне 1984 года. Это событие, в котором участвовали около 15 тысяч человек, стало следствием жесткой политики правительства Маргарет Тэтчер, решившего закрыть 20 шахт по всей Британии. Деллер пригласил жителей Оргрива и соседних районов, бывших шахтеров и полицейских, участвовавших в столкновении в 1984-м, принять участие в исторической реконструкции этого события. В процессе этого резонансного всем им пришлось заново пережить печальные страницы прошлого. Искусство через повторение сцены возвратило обществу травматическое событие, создав условия для его «узнавания».

В отличие от описанных выше примеров масштабного художественного проектирования словенский художник Роман Ондак создает перформансы, совсем незаметно вторгающиеся в реальную жизнь людей. Минимальными жестами он меняет течение повседневности, привнося в нее момент аб-

сурдности и отстранения. Часто его акции проникнуты чувством безысходности и поражения, ощущением беспомощности и нежеланием что-либо менять.

Один из его перформансов, «*Good Feelings in Good Times*» (2003 – 2004) – это просто очередь из нескольких человек, простоявших в пространстве художественной ярмарки *Frieze*. Проект выступает не просто метким комментарием к контексту ярмарки, но и совершенно точно передает сегодняшнее мироощущение. Избыточная динамика циркуляции людей и объектов, оживленная коммуникация между участниками процесса оборачиваются в проекте Ондака бессмысленным ожиданием, пассивностью, беспечностью потраченного времени и человеческой энергии.

В другом своем проекте, «Сопротивление» (2006), который был осуществлен во время вернисажа Маркуса Шинвальда, Ондак также использовал людей для своей «живой инсталляции». Слыша такое название, рассчитываешь увидеть радикальный художественный жест, ниспровергающий законы современного мира. Однако ничего подобного не происходит. Суть перформанса вообще довольно трудна для прочтения, поскольку она состоит в маленькой «детали» – у нескольких посетителей, пришедших на открытие выставки, всего-навсего развязаны шнурки. Таким образом, сопротивление у Ондака обретает форму незначительного отличия, подросткового непослушания, и в конечном итоге – субкультурного феномена. Субкультура – термин парадигматический для

нашего времени, он пришел на смену контркультуры, понятию, которое определяло развитие всей культуры XX века.

Практики художников, работающих с людьми как с пластическим материалом, схожи с идеей рэди-мэйд. Человек в процессе действия становится по сути готовым объектом, который художник помещает в новые концептуальные рамки.

С одной стороны, художник развивает основополагающую идею для искусства XX века – отказ от производства объектов и переноса внимания зрителя с собственного труда на труд других. С другой – участники проектов попадают в жесткие, репрессивные ситуации, в пространстве которых отсутствует выбор, возможность не быть подконтрольным кому-то или чему-то, будь то воля художника или схемы поведения, запрограммированные общественным сознанием.

Описанные сюжеты подводят нас к понятию биополитики как главному способе управления всей нашей жизнью сегодня. Однако проекты художников, использующих ее стратегии и методы, не просто критически рассматривают эту зону абсолютной власти, но обживают ее пространство, испытывают ее пределы и делают питательной средой для художественного и одновременно социального эксперимента.

Юлия Аксенова
Независимый куратор. Куратор
образовательных программ
Центра Современной Культуры
«Гараж». Живет и работает в
Москве.

КЕТИ ЧУХРОВ

Кока Рамишвили
«Война из моего окна»
(Посвящается
матери).
Фото,
1991 – 1992



Прошка шел пешком по железной дороге – по ней ездили другие; она его не касалась и не помогала ему. Он смотрел на мосты, рельсы и паровозы одинаково безучастно, как на придорожные деревья, ветры и пески. ... Захар Павлович видел жалобность Прошки, который сам не знал, что ему худо, видел железную дорогу, работающую отдельно от Прошки и от его хитрой жизни, и никак не мог понять, что здесь отчего, только скорбел без имени своему горю.

А. Платонов
«Чевенгур»

В современном искусстве уже давно сложилось негласное деление на «плохое» и «хорошее». «Плохое» – это галереи,

коллекционеры, дилеры, аукционы, другими словами, места или фигуранты коммерциализации искусства, превращения его в быстрый event-making, в шоу-бизнес, культурный туризм и пр. «Хорошее» – это внеинституциональные творческие группы, некоммерческие арт-институции, политические, критические и социальные исследования, исторические reenactments, то есть зоны некоммерческого искусства. Это в принципе правильное деление. Совершенно очевидно, что область модных имен, престижных галерей, баснословных цен на те или иные имена и арт-работы – все это менее прогрессивно, чем экспериментальные художественные инициативы, кри-

тическая работа творческих коллективов и даже заказные проекты НПО, часто, тем не менее, весьма тесно подключенные к правительственным институтам.

Тем не менее, как условно «плохая», так и условно «хорошая» части современного «актуального» искусства формируют пусть и гетерогенную, но общую его генеалогию, которой свойственны признаки, характерные именно для этой территории. Оба сектора – и spectacularный и критический – ведут начало от проекта модернизма: «коммерческая» часть со своей индивидуалистской эзотерикой и формализмом ближе к модернизму и различным постмодернистским обыгрываниям модернизма, а вторая – «обще-

Кока Рамишвили
«Война из моего окна»
 (Посвящается
 матери).
 Фото,
 1991 – 1992



ственно-политическая» традиция – «как бы» продолжает жизнестроительный проект авангарда. Хотя уже в контексте нулевых ясно, что ни в первом, ни во втором случае не пахнет ни модернизмом, ни

авангардом. Можно разве что говорить об аллюзиях, референциях и реанимации тех или иных практик. Ввиду того, что с первыми, «плохими», все ясно, мы поговорим о вторых – «хороших».

Актуальная, прогрессивная часть современного искусства работает с *реальностью*, документирует ее, критикует, пытается перекодировать или, напротив, подвергать сомнению ее фактографическую подлинность, иногда даже продолжает совершать в нее интервенции. Но часто подобные практики, в отличие от практик 1960-х и 1970-х годов, выглядят так, будто выполняют заранее предписанные директивы или домашнее задание на заданную тему. Самому художнику от выполнения этих «заданий» ни жарко ни холодно. Он совершает все действия с острым умом, социальным равнодушием и холодным сердцем. Другими словами, он выполняет свои акции ничего не меняя в себе (не говоря уже о других). По крайней мере, это внутреннее изменение никого не интересует, коль скоро налицо номинальные, обозримые изменения в окружающем пространстве, которые будут задокументированы и экспонированы. Все, что связано с его (художника) человеческим переживанием реальности и эмоциональным состоянием, при столкновении с ней все реже проникает в работу. Даже когда речь идет о работе с телом или с аффектом, – они репрезентируются в качестве отчужденного концепта или объективированной арт-реалии.

Современное искусство, начиная с первой фазы модернизма, очень долго достигало такой отстраненности, стремилось к тому, чтобы генеалогия боли, страдания и переживания не просочилась в работу. Вспомним

страх американского искусствоведа Майкла Фрида и его пуристскую теорию о минималистской живописи, которая не должна вырываться в пространство, дабы не допустить его драматизации. В его теории даже Доналд Джадд оказывался нарушителем модернистского канона¹.

Надо сказать, что в первой половине XX века движение в сторону анестезии боли произошло во всех жанрах искусства. Однако изобразительное искусство не знает себе равных по уровню подобной редукции. Критика скорби, тоски, отчаяния в художественном творчестве началась уже с конца XIX века, когда эти реалии стали превращаться в лицемерную сентиментальность и индивидуалистический психологизм. Жесткая критика буржуазной позднеромантической чувственности появляется уже у Ницше и Бодлера. Но у них критиковались не сами состояния боли, отчаяния и жалости, которые художник испытывает или видит в людях, а то бульварное щекотание нервов, в которое превратились переживание трагичности жизни или выражения скорби. Поэтому, например, уже у Бодлера или Эдгара По мы наблюдаем первый этап отчужденного изображения чувств и аффектов – их отделения от самого человека – с тем, чтобы они предстали в качестве автономного, формализованного объекта – в качестве маски «жуткого» – *Unheimliche*. Этот элемент автономизации аффекта или страха, достигнув своего апогея в кино, до сих пор используется как в визуальном искусстве, так и в музыке – в работах с трансгрессивными

практиками, при отчужденной демонстрации физиологии, рефлексов и болевых практик.

Совершенно очевидно, что в изобразительном искусстве конца XIX века лицемерные попытки одушевления природы и натуры в так называемой реалистической живописи не могли не вызывать отторжения у думающего художника. Поэтому он предпочел идти по направлению к постепенному отказу от всех видов чувственности и сфабрикованных, якобы «внутренних», переживаний. Примерно в это же время появились исследования психологов и философов прагматизма (Уильяма Джемса и Чарлза Сандерса Пирса), доказывающие, что чувства и ощущения являются структурой и ничем не отличаются от любой другой семиотической цепи означения.

Вначале в произведениях раннего модернизма эта резкая редукция чувственной составляющей искусства все еще переживается эмоционально; в формализации, в обнажении приемов и методов скрывается нескрываемое отчаяние в связи с убийством в себе «человеческого». Художник отказывается от тоски по невыраженному, тем более по отсутствующему или потерянному; но, несмотря на это, в раннем модернизме сам этот отказ все еще вызывает у него боль. Даже в арт-работах 1960-х, 1970-х подобная боль, связанная с добровольным, но как бы вынужденным решением на отчуждение, на запрет говорить о страдании, жалости, скорби, о тоске по идеальному человеческому сообществу, все еще присутствует (достаточно вспом-

нить работы Евы Хессе, Брюса Наумана, Лиджии Кларк, Ильи Кабакова и многих других). Однако по мере того, как современное искусство – искусство по сути визуальное, изобразительное – все больше начинает определяться уникальной стратегией, методологиями, индивидуальными приемами, уже приближающимися скорее к бренду, вопрос о вчувствовании в мир, о понимании других – других людей и других жизней – начинает казаться смехотворной иллюзией. Поэтому, в принципе, современное изобразительное искусство последних трех десятилетий – это в некоторой степени монумент того, как сам отказ от обращения к человеческой боли и социальным травмам перестает маркироваться и переживаться. При этом отнюдь нельзя сказать, что современное искусство не занимается реальностью, социумом, вопросами переустройства сообществ и утопиями. Напротив, «хорошие», прогрессивные арт-проекты во многих странах, например в Германии или в Швеции, по-настоящему перестраивают жизненное пространство, делая это не только на время акции или арт-проекта, а в качестве творческого участия в планировании социальной жизни.

Например, Пер Хассельберг, куратор *Konsthall C* – арт-институции в квартале социального жилья на окраине Стокгольма – создал уникальное артпространство, в котором публичная прачечная соседствует с выставочным залом. Смешение этих двух несовместимых друг с другом пространств нацелено, с одной стороны, на предотвращение гибридиза-

ции и сегрегации общества, а с другой, – на привлечение к современным художественным практикам (к выставкам, акциям, перформансам) тех слоев населения, которые, согласно социальному статусу и месту проживания, не только не включены в культурное пространство, но и не имеют желания добровольно к нему подключаться. Акция несомненно социально-полезная. Вопрос в том, *что* осталось в подобном позитивистском «улучшении» реальности или жизненного пространства от артистической страсти и художественного видения мира. Понятно, что подобная практика с успехом записывается и числится в реестре активистских арт-жестов. Но становится ли эта практика внутренним событием для самого художника и для аудитории, на которую она рассчитана?

Занятия реальностью в современных арт-проектах предполагают ее критику, мониторинг или ее архитектурно-инженерную или дизайнерскую трансформацию, то есть, по сути, касается реальности по-журналистски или по принципу социальной инженерии. Эти функции, безусловно, играли большую роль и в ранних авангардных практиках. Но при всем модернизационном пафосе проектов «строительства будущего» – подход к реальности художника все-таки отличается от подхода инженера, социолога или архитектора. Чем же он отличается?

В первую очередь, тем, что, даже смело экспериментируя, художник слышит и понимает в реальности то, что не до конца уловимо и выразимо, он чувствует зоны неосуществленного как в

предметном мире, так и в человеческом (отсюда и частое смыкание искусства с проектами утопий и революций). Поэтому как бы успешно ему ни удалось выразить свои устремления или проникнуть в реальность, он знает, что его продукт всегда не достигает цели. Не потому, что человека и его материальную жизнь окружает что-то высокое, трансцендентное и не доступное для понимания человека, а потому, что сам мир и его обитатели, их прошлое и будущее, их история всегда больше художника, – больше, сильнее, больнее, радостнее, чем возможности одного человека и его сознания. Именно от сознания этой неполноты в произведении искусства возникает то, что Михаил Лифшиц называл «гуманистической резиньацией», то есть некая тоска по недостижимой цели, глубокая от этого скромность и мучительное подозрение о тщете собственных усилий (в сопоставлении с последними десятилетиями эти состояния считаются устаревшими и рассматриваются как помеха успешной карьере современного художника). Без этого ощущения тщеты не было бы понимания мира художником.

Другими словами, художник касается реальности не в том же позитивистском смысле, что и инженер, дизайнер или даже архитектор. У художника реальность не только понимается, но и «болит», вернее, одно невозможно без другого. Сегодняшняя же стратификация реальности в современном искусстве не проходит через конкретные тела – ни через тела тех, кто документируется и изображается, ни

через тела художника или участников проектов и акций.

Очень точно разницу между социальным активизмом и артистической активностью уловила бразильский философ Суэли Рольник². Согласно Рольник, активизм занимается данной, видимой реальностью, лежащей на поверхности. Артистическая же активность касается тех слоев реальности, которые не всегда обозримы и даны. Эти слои могут пребывать в режиме интенсивностей, чувственного напряжения, интеллектуального парадокса, трансверсальной полифонии события. То есть работая с социальными и политическими контекстами, искусство их не просто стратифицирует, а открывает гетерогенные и непредсказуемые возможности становления общественной жизни. Другими словами, когда артистический жест направлен в сторону социума, он должен стать опытом и аффектацией как для самого художника, так и для социального поля, в которое он вступает. Именно поэтому ситуационистские практики конца 1950-х и 1960-х – живые, а их *reenactments* – часто интерпретативные спекуляции. В них художник орудует в социальном пространстве, используя условный критический нарратив, не понимая, *что, где и почему* «не так».

Начнем с того, что не любая интервенция в реальность является артистическим событием. Во-вторых, сегодня ведь не идет речи об интервенции; чаще всего вторжение в те или иные зоны реальности симулятивно, и осуществляется для того, чтобы снять фильм

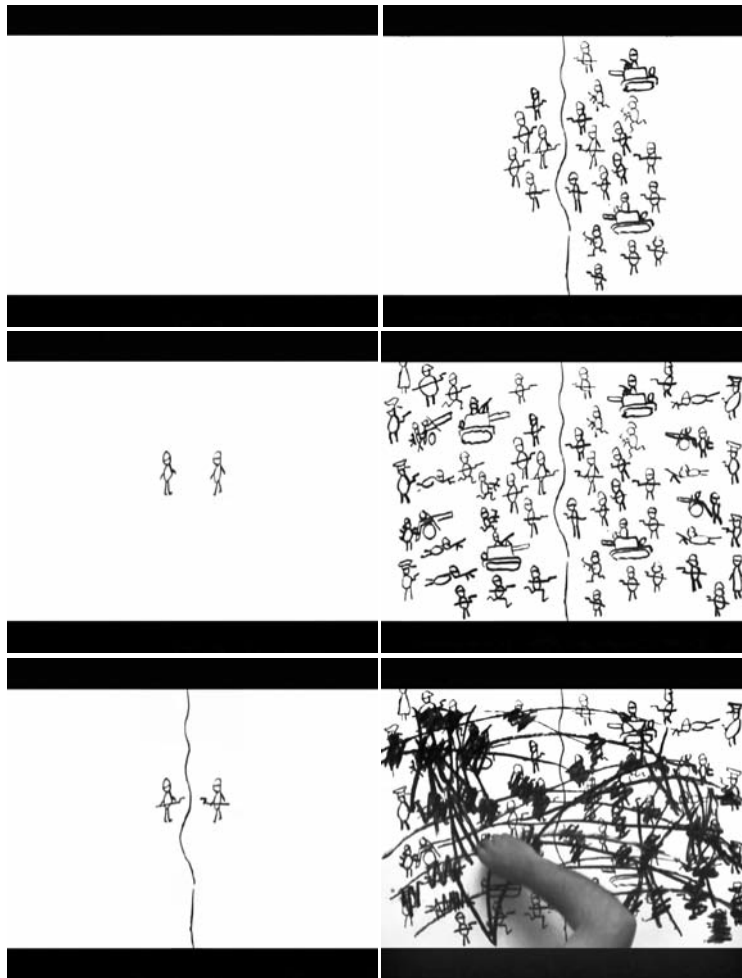
о себе. То есть не просто документировать реальную политическую акцию, а показать себя в ней или, на худой конец, просто инсценировать подобие акции, чтобы потом представить этот документ как «художественное произведение». Это все равно, что делать себе макияж и утверждать, что ухаживаешь за больным. Таким образом, художник не несет в себе груз несбывшегося, он скорее становится альтернативным медиаинформатором, демонстрирующим одно из мнений по поводу создавшейся ситуации.

Когда Джорджо Агамбен говорит о бесконечной производительности и о необходимости радикальной остановки производства, смыкающегося с капиталистической продукционной активностью, он имеет в виду, что современное креативное производство осуществляется формально, отчужденно, без сердца, боли, любви, иронии или отвращения. Другими словами, производство производству рознь. Цель не в том, чтобы искусство выразило что-то скрытое, потаенное или сакральное, как считают многие адепты «высокой» культуры, а также не в том, чтобы оно, напротив, ушло с головой в стратификацию и критику социальной сферы, а в том, чтобы произошла смычка между политическими процессами и жизнью человека-художника. Оттого столько критики по отношению к нам «левым» (в том числе и в среде самих левых теоретиков и философов), что в теории мы не можем найти точку кипения между политическим и жизненным, а на практике являясь чаще представителями

пусть и не очень обеспеченного, но среднего класса (коль скоро у многих есть высшее образование, полученное в качественных столичных вузах), мы не знаем, из чего состоит жизнь и упования низших слоев социума. Есть нарратив о проблемах. Но знания самой ткани жизни необразованного или «неэмансипированного» большинства – нет. Более того, обычно при предъявлении такого упрека «левые» выдвигают обвинения в народничестве или напоминают, что решения по эмансипированию жизни должны иметь место в рамках рационализаторского «марксистского» проекта, без онтологизации и чувственного участия. Сразу следуют апелляции к русскому авангарду, к деятельности конструктивистов и к проектам продукционизма, в которых инженерия, новые медиа и технократичность играли важную роль. Разве художники авангарда не отказывались от проникновения в эмоциональную структуру события, считая все это буржуазным пережитком? И да, и нет.

Начнем с того, что в эпоху русского авангарда велось реальное социалистическое строительство, к которому авангард подключился, осуществляя не симулятивные, а действительные дизайнерские и архитектурные проекты. В этом контексте утопия рассматривалась почти как реальность. Но специфика того времени еще и в том, что это было уже окончательно и бесповоротно объявленное коммунистическое строительство – строение жизни

в состоянии коммунистических отношений на всех уровнях человеческого бытия – на уровне пространства, социального пространства, сферы услуг, художественного творчества и гражданской взаимопомощи и коллективного сознания. Ведь и сейчас многие крупные фирмы, бизнесмены, а на Западе и целые институции производят свой культурный проект и занимаются трансформациями культурного пространства, вполне оценивая свои проекты как авангардно-модернизационные и подключая к нему наиболее прогрессивные творческие силы. Разница в том, что, как сказал бы Агамбен, здесь *ореол* другой. В вышеперечисленных «модернизационных» проектах – и в сознании и в устремлениях – отсутствует ореол коммунизма. То есть человеческая, драматическая и эмоциональная включенность в процессы производства в проектах конструктивизма и жизнестроения проявляется именно в ореоле коммунизма. Ведь в этом случае в жизнестроении присутствует реальное ожидание той, еще не достроенной, коммунистической жизни и упование на нее. Вера в нее пробегает трансверсально как через индивидуальное, так и коллективное сознание – вводит коллективное в индивидуальное тело и, наоборот, заставляет индивидуальное тело переживать строение коллективного. Чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить целый ряд работ авангарда – «Генеральную Линию» Эйзенштейна, поэзию Маяковского, проекты Арватова, литературу Платонова, киноэксперименты



Вертова, космологический по своим масштабам артистический проект Малевича.

Сейчас же претензии на *reenactment* конструктивистских и якобы жизнестроительных квазиавангардных практик заимствуют из авангарда лишь технологический размах в охвате пространств, лишь прагматизм социального реформирования, без осмысления того, что в социалистической и коммунистической этике авангарда эти практики были лишь средствами в незавершенной задаче самим же вырасти в новых людей. Не только дру-

гих перестроить, но и себя переиначить.

Это смешение тоски по все еще не построенному будущему, проектного планового мышления и переживания самого трудового производственного процесса очень красноречиво описал Андрей Платонов. В его романах («Чевенгуре», «Котловане») все процессы внедрения инфраструктуры или технических усовершенствований в сельские среды проживания происходят не сверху, а сквозь тела и судьбы конкретных людей. Техника и машины не являются внеш-

ней областью — областью науки и техники, которая в своей производственной прагматике отдельна от жизни. Сами люди, сталкивающиеся с техникой и работающие с ней, не отчуждаются от природы или человеческой общности, но, напротив, начинают понимать и ощущать его боль и нужды с новой силой. Но и машины не являются мертвыми автоматами и механизмами, а антропоморфизуются и приобретают характеристики живого, максимально приближенного к человеку предмета, переживаемого им. Однако, как показывает Платонов, эта «гармония» машинного производства и человеческого существования не столь безоблачна. Она часто чревата апориями. Например, глубокое вчувствование в связь природного и машинного, переплетение человеческого и технологического порой замедляет скорости внедрения техники, замедляет сам процесс производства и строительства. Так, будто для достижения совершенного технического результата нужно редуцировать «человеческое» и превратить человека в производящий автомат.

От этого и многие парадоксы в самом авангарде, в котором «идеальные» сооружения и проекты так и не были до конца достроены и воплощены. Но, странным образом, именно это несовершенство строительства, незаконченность проекта и свидетельствовали о том, что человек не превратился в робота, что он еще жив, что просто надо продолжать делать следующую попытку, что социализм и коммунизм не сводятся к успехам в плано-

вом трудовом конвейере, к абстрактному биополитическому проектированию, но вместе с проектным мышлением должны вырабатывать новую чувственность по отношению к коллективному, общему, общечеловеческому. Это вовсе не означает поражения проекта, но только то, что проект авангарда, как и потенциальность коммунизма, находится в начале своего пути, а не являются историческим прошлым. Именно поэтому глупо подражать классическому авангарду как формальному канону, так как его язык в тот определенный исторический момент являлся средством, *определенным этапом* в продумывании жизни и судьбы человечества.

Зазор между технологически совершенным сооружением, в котором должно обитать повзрослевшее коммунистическое человечество, и действительным состоянием человеческого общежития красноречиво выражен в инсталляции Ильи Кабакова «Дворец проектов»³ (1998). Это спиралевидное архитектурное сооружение из нейлона является прямой цитатой архитектурных проектов авангарда. Оно напоминает башню Татлина, но лишено наклона, выпрямлено по прямой оси. Снаружи мы видим герметичное, минималистичное здание, создающее впечатление идеального места обитания, совершенной модернистской формы – чего-то среднего между домом, заводом и дворцом культуры будущего. Внутреннее же пространство «дворца» полностью лишено минималистичности и цельности. Оно кишит образами и проектами будущего. Внутри

здания 65 моделей утопистов-любителей по преобразованию и улучшению мира. В этих проектах-инсталляциях представляются обновленные виды жизни – социальные услуги, преобразованные места общественного скопления, новые коммуникационные привычки, новые виды потребления или неожиданное использование пространств не по назначению, и даже новые ландшафты для одиночества. Иногда Кабаков вводит в проект какую-нибудь совершенно абсурдную утопию, скорее напоминающую чудачество, некий жест, который артистически желается, но так никогда в социуме и не исполняется. Итак, стоит попасть внутрь «дворца», как становится понятно, что вопрос о будущем сообществе и его жизни сталкивается с гетерогенной действительностью, в которой люди, чтобы помыслить свое будущее, чтобы представить его воплощение, нуждаются в остановке, в эмоциональном, почти поэтическом его переживании. Становится понятно, что будущая жизнь самого сообщества совершенно не тождественна тому будущему, которое понимается через абстрактную, отчужденную модернизацию производств, технологий и новых футурологических форм. Тоску, связанную с этим разрывом, Кабакову и удалось донести до аудитории.

Все это возвращает нас к вопросу о конфликте между производством и переживанием, между технологиями и событием, между социально-политической ангажирован-

ностью и искусством – к вопросу, который приобрел большую актуальность уже в начале XX века с активизацией многих производственных практик – индустриальных прорывов, медийных инноваций, революционных общественных движений – и составил ядро размышлений о медиа и искусстве в творчестве многих мыслителей.

Сегодняшние апологеты критической, конструктивистской традиции, предлагающие их *reenactments*, чаще всего апеллируют к Арватову, Беньямину, Брехту, Сергею Третьякову. Именно в работах вышеупомянутых авторов сочинитель объявляется просто производителем, подобным любому другому производителю общественного продукта. А художественные процессы рассматриваются через активизацию производительных сил. То есть художественная практика – это уже не уникальное соотношение содержания и формы, а обновление самих способов культурного производства. Как пишет Иглтон, для Брехта «отношения культурного производства являются *внутренними* для самого искусства»⁴. Однако как Брехт, так и Беньямин, делая радикальные апологетические декларации по отношению к технологиям производства, нередко отступают назад в сомнениях. Например, Брехт, с одной стороны, призывает полностью отказаться от всякого рода эмоциональных отождествлений с театральным действием, с другой же стороны, добавляет, что критическое восприятие действия должно быть эмоциональным. Амбивалентное отношение Беньямина к технологиям тоже не

требует доказательств. С одной стороны, он fasciniрован возможностями новых медиа и принимает их за новое искусство, осуществляющее воздействие не аурой, а шоком; с другой же – он тоскует по старой ауре и потенциальностям переживания. В целом же одержимость производственным идеалом – как у русских продюсционеров, так и у Брехта и Бенямина – следовало бы оценивать исходя из того, что эта одержимость, как уже было сказано выше, приобретает значение и раскрывается в полной мере в антикапиталистическом обществе, в некой «идеальной» ситуации, когда процессы производства не абстрагированы, не отделены от человека и его жизни. В противном же случае (особенно учитывая нашу современную ситуацию) новые медиа, новые способы культурного производства (а значит, и потребления) скоростное, паралаксное сознание, непрерывно ждущее от искусства мини-шоков, сложно отличить от постоянно обновляющегося рынка креативных *know-how*.

Как мы видим, с начала XX века до наших дней, начиная от проектов модернизма и авангарда, до сегодняшней перерезанной фазы contemporary art, полемика в основном протекает между «правым» аполитичным суверенным творцом (с его «священными» произведениями искусства) и «левым» политизированным производителем, отождествившим себя с социальными практиками и не желающим признавать разницу между общественными процессами и искусством.

На самом же деле многие замечательные художники выходили за рамки этого раз-

деления. Художники-одиночки отражали политические и социальные коллизии (Бойс, Уорхол), а социально ориентированные артисты пропускali общественные практики сквозь свой жизненный опыт (ситуационисты). У того же Брехта при всем запрете на катарсические практики почти в любой пьесе есть момент «точки кипения», некоего поразительного разоблачения, – «момент истины»⁵.

Другими словами, современный художник не может не быть одержим политическими вопросами, но как отмечает Терри Иглтон вслед за Альтюссером, он имеет дело с полем социально-политического иначе, чем критик, социолог или активист. «Наука дает концептуальное знание о ситуации, пишет Иглтон, искусство дает переживание этой ситуации»⁶. Переживание в данном случае не является просто эмоцией, а комплексом, который состоит из интеллектуальной рефлексии, артистической идеи, политической ответственности, игры ума и эмоциональной вовлеченности.

Вот почему не любой политический жест должен становиться экспонированным арт-объектом. Политические и социальные жесты более эффективны, когда развиваются в режиме теоретического продумывания и коллективного соучастия. Критика рынка или коррумпированных институций еще не предполагает, что данная критика является артистическим явлением. Критика и политический анализ совершенно не обязаны быть критическим искусством и не являются им. Они не менее важны, чем само искусство и имеют собственные задачи. Нет

ничего страшного в том, что, например, авангардный политический мыслитель и теоретик ситуационистских практик Ги Дебор в отличие от своего косвенного ученика Жана Люка Годара не является художником, хотя он и создал и спроектировал важнейшую платформу нового искусства – эстетику ситуаций в открытом невыставочном пространстве жизни.

Примечания

¹ Michael Fried. *Art and Objecthood*. The University of Chicago Press, 1998.

² Suelly Rolnik. *The Body's Contagious Memory*//Brumaria. №8. P. 231 – 241.

³ Впервые эта инсталляция была представлена в 1998 в Лондоне в Roundhouse. Сейчас в качестве постоянного экспоната она находится в Германии, в индустриальном парке Zollverein близ Эссена.

⁴ Терри Иглтон. *Марксизм и литературная критика*. Пер. К. Медведев. М., Свободное марксистское издательство. С. 80.

⁵ Например, когда Груше отказывается тянуть к себе ребенка, как бы добровольно соглашаясь на то, что судья Аздак не присудит ей ребенка. Но именно потому, что она готова отказаться от материнства, чтобы не сделать ребенку больно, она и получает его («Кавказский меловой круг»). Или когда жители Сычуани обнаруживают, что добрая Шен Де и злодей Шой Да одно и то же лицо («Добрый человек из Сычуани»).

⁶ Терри Иглтон. Уж. соч. С. 30.

Кети Чухров.
Родилась в 1970 году. Философ, докторант Института философии РАН. Редактор журнала «Номер» и издательства «Логос-Альтера». Живет в Москве

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ, ИЛИ КРИТИЧЕСКАЯ СЕНТИМЕНТАЛЬНОСТЬ

АНДРЕЙ ПАРШИКОВ

Материал
иллюстрирован
рекламной продукцией
компании «Кино без
границ», созданной для
проекта Яши Каждана
«Дохлая кошка»



Тема, о которой пойдет речь ниже, представляется мне сейчас одной из важнейших. Не хотелось бы опускать ее до уровня тренда или тенденции. Это своего рода постстилевой манифестарный анализ явления, получившего достаточно широ-

кое, но «аккуратное» распространение в современном искусстве. Артикулируя его основные характеристики, описывая художественную практику конкретных авторов, разрабатывая ее как основную сопротивленческую проблематику, я взял на

себя смелость озаглавить это явление «Критической сентиментальностью».

Она не имеет непосредственной исторической параллели с сентиментализмом XVIII в., но, тем не менее, некоторые черты стоило бы выделить как общие. Я приведу некоторые выдержки из статьи Большой советской энциклопедии, которые считаю необходимым реактуализировать в отношении современного искусства.

Во-первых, мы читаем, что это явление, «подготовленное кризисом просветительского рационализма», можно обозначить как разочарование, но, что еще важнее, — вполне возможно выявить параллель между сентиментализмом прошлого и его сегодняшним аналогом в глобальном масштабе. Феномен сентиментализма «наиболее законченное выражение получил в Англии, где ранее всего сформировалась идеология третьего сословия и выявились ее внутренние противоречия». Третье сословие — конкретный исторический термин, но пытаясь найти ему современный эквивалент, мы можем говорить о низшей ступени среднего класса, о «нематериальных рабочих», о людях, включенных в креативное производство, — «креативном классе»¹. На фоне социально-экономического кризиса неолиберальной доктрины (далее в БСЭ мы видим цитату о «разуме, скомпрометированном буржуазной практикой») низшие и наиболее многочисленные слои среднего класса проблематизируют свое суще-



ствование в обществе и культуре через трансляцию и восприятие персонального опыта, всегда конкретного и очень личного. Этот опыт будет свободен от властных апроприаций, он сможет избежать традиционного превращения искусства в «пропаганду, дисциплину и релаксацию»². Именно этот тезис Маркузе, на мой взгляд, имеет непосредственное отношение к стратегиям «критического сентиментализма». Здесь стоит сразу же оговориться, что речь не идет об эскапизме, поэтому важно привести следующую цитату из статьи в БСЭ, чтобы четко отделить сентиментальное от метафизического и непостижимо духовного: «Но, в отличие от предромантизма, развивавшегося с ним параллельно, сентиментализму чуждо «иррациональное»: противоречивость настроений, импульсивный характер душевных порывов доступны рационалистическому истолкованию, диалектика души уловима». Таким образом, говоря о сентиментальности в современном искусстве, не стоит говорить о посткон-

цептуальных романтических практиках, о работе с контекстом возвышенного, и уж тем более о герметичности. Напротив, сентиментальность связана со скрадыванием дистанции между зрителем и произведением, здесь важна «откровенность вплоть до саморазоблачения».

То есть, так или иначе, в сентиментализме идет речь о методе документирования, поскольку впервые в истории искусства документальность декларирует свою неоспоримую важность — появляются такие жанры, как дневники и путевые заметки. Не менее важные тезисы можно найти в БСЭ относительно сентиментального театра. Разрушая статуарный классицистический канон, в сентиментализме впервые появляются бытовые интерьеры и современный костюм, а также развивается реалистическая актерская школа. И здесь я вижу прямую параллель с ситуацией в современном искусстве, где реакционному официальному показу противостоит собственно то, что называет действительно современным искусством прогрессивное экспертное сообщество, то есть, говоря, как минимум, метафорически — это искусство, в котором новые дворцовые интерьеры заменяются на новые бытовые.

Здесь, так же как и в конфликте с просветительским и классицистическим канонами, важен конфликт с ситуацией официального показа. Именно в этом конфликте кроется то «критическое», которое необходимо обозначить для общего описания явления. Собственно, на этом конфликте строится функционирование сентимен-

тализма. И совершенно не случайно, что этот текст помещается в номер о «Тоске». Как уже было обозначено ранее, «сентиментальное» вырастает из разочарования. Новое «сентиментальное» вырастает из очень понятного разочарования: краха утопий и надежд, лживости риторики успеха и признания, и, в конце концов, кризиса неолиберальной парадигмы.

Не стоит говорить об аутсайдерстве, так как это будет уже крайне романтическая характеристика. Разочарование в целом выступает формообразующим элементом. Сентиментальное искусство заведомо исходит из презумпции пессимизма и отрицает мессианское целелеполагание. Искусство, в центр внимания которого поставлен человек, находящийся в постоянном бытовом противостоянии, сопротивлении миру и силе трения, исходит из невозможности существования позитивной ситуации, ситуации идеальной. Если официальный показ во всем блеске кричит о возможностях искусства, о ситуации радости или умиротворения, о громких событиях и великих героях, то искусство, о котором идет речь, придерживается противоположной позиции. Для него важно не быть включенным в механизмы социальных манипуляций власти. Поэтому, вооружившись довольно важным оружием меланхолии, автор производит работу, закрытую для апроприаций посредством запрограммированного, «вшитого» негативного личного опыта. Это похоже на тезис Рансьера о состояниях человека, которые выходят за рамки полномочий «администраторов наслаждений»³. Из этих трех состояний: страха, фрустрации и ненависти, самым сентиментальным становится, конечно, фрустрация.

С позиции «художника-шизофреника» (если охарактеризовать авторов сентиментализма с позиции Делеза и Гваттари⁴ довольно просто сложить с себя любую возможность сотрудничества с манипулятивной системой культурной индустрии, по крайней мере, той, что мы наблюдаем в Москве. То, что власть в обществе суверенной демократии, стремясь представить себя в образе «правительства ученых», задействует рычаги тотального управления всеми сферами жизни, как раз и порождает подобного рода сопротивление, которое не укладывается в поле администрирования из-за своей отдельности, даже некоторого юродства. И тогда получается, что это разочарование становится продуктивным. Оно становится тем мотивирующим механизмом, который позволяет художнику отстаивать свою субъективность в распространявшихся метастазах финансово-культурной системы, оставаясь при этом «творческим работником» с возможностью рационально функционировать в этой роли. Этот трюк, к сожалению, иногда может не сработать, его вполне может обойти верно выстроенная кураторская конструкция, хотя эти исключения встречаются редко. Чаще же художники «критической сентиментальности» избегают иной контекстуализации своих работ, обходя маркетинговые манипуляции, оставаясь в стороне со своими сугубо личными, пережитыми высказываниями.

Следующая важная черта этого явления характеризуется смещенной темпоральностью. Осознавая тот факт, что общество давно существует в ситуации вялотекущего социального бедствия, художники четко улавливают важность измерения времени. Сентименталь-

ность замедляет зрителя. Автор предлагает потратить большее количество времени на просмотр работы, таким образом позволяя воспринимающему человеку дольше оставаться в состоянии «репатрированной», возвращенной субъективности. Время получения знания от своей работы художник в данном случае рассматривает как освобожденное, проведенное вне работы, развлечения или сна. Этому способствует и выстраивание прямого диалога со зрителем, как это чаще всего бывает в искусстве «критической сентиментальности». Естественно, этой характеристикой диктуются особенности видов искусства. Прежде всего, с темпоральностью работают фильмы, тотальные инсталляции и перформансы, тогда как другие жанры, такие как живопись, фото, графика, объекты, практически лишены такого преимущества. Чтобы воспринимать искусство во времени, в этих типах медиа, проект должен состоять из серий работ. Такого рода ограничение диктует довольно долгое производство произведений или подготовительный этап работы. При этом, чтобы добиться подобного эффекта, не обязательно задействовать «серьезные» финансовые ресурсы (однако чаще всего так и происходит), но необходимо по максимуму использовать ресурсы физические и интеллектуальные. Только так становится возможна артикуляция исповедального элемента, что требует немалых усилий, ведь выбранная риторика чаще всего оказывается не апробированной в официальной художественной системе. Однако это новаторство отнюдь не автореферентно, оно подчинено художественной задаче, и это стоит четко понимать, чтобы исключить «критическую сентимен-

тальность» из «модернизирующей» эстетики (Ж. Рансер)⁵.

Цель репатриации субъективности зрителем становится одной из основных. Отказываясь от слов «публика» или «аудитория», «критическая сентиментальность» проявляет этическую ответственность художника перед каждым конкретным человеком, который воспринимает его работу. Только так осуществляется диалог, который и призван объяснить зрителю, что время, отведенное на просмотр работы художника, потрачено не зря, чтобы уберечь его от вторичного, опосредованного разочарования. Подобная стратегия становится вполне серьезной альтернативой фашизоидному официальному показу, где зритель либо имеет возможность распознать работу мгновенно и воспринимает ее как развлечение, либо просто не имеет никакого шанса понять произведения в силу его герметичности или чисто формальных художественных задач. Таким образом, кроме примитивной радости подобного рода искусство ничего ему не предлагает. Оно действует согласно корпоративной логике формирования уже даже не потребителя, а мира для существования потребителя (М. Лазарто)⁶. Напротив, искусство «критической сентиментальности» возвращает бывшего рабочего и потребителя в зону первичной реальности личного опыта, предоставляет ему драгоценное личное время. Этот альтернативный механизм противодействия – один из критериев «критичности» новой «сентиментальности».

Осуществляя диалог со зрителем, такое искусство использует важнейший инструмент, с которым всеми силами борются и адепты формализма, и официальные производители раз-



ЯКОВ КАЖДАН
Yakov Kazhdan

"Happy End" "Быть Мекленбургом"
"Ресепшен с хитом" "Моя Дала"
"The Queen of Europe" "Just Drink It"

ДОХЛАЯ КОШКА

Dead Cat

в ролике
Григорий Калинин "Зеркальный протест"

Надежда Хренкова, Руслан Маликов

Арт-мелодрама
Россия 2008 год
продолжительность
10 минут

"Клуб бывших мессий"
(Яков Каждан,
Илья Савинен,
Константин Петрухин,
Михаил Дурненков
и Алексей Лобанов)
представляет:
фильм "Дохлая кошка"

документальный материал:
биография создателей
и исполнителей
фотогалерея

Евгений Григорий Калинин,
Надежда Хренкова, Руслан Маликов,
Илья Савинен, Константин Петрухин,
Михаил Дурненков, Алексей Лобанов,
Яков Каждан
Сценарий: Константин Петрухин и
Михаил Дурненков
Режиссер: Яков Каждан
в сотрудничестве с Илья Савинен

www.arthouse.ru

Культ
Город

КиноПоиск.ру

ЯКОВ КАЖДАН

"Happy End" "Быть Мекленбургом"
"Ресепшен с хитом" "Моя Дала"
"The Queen of Europe" "Just Drink It"

Фильм участник
HEART OF ENGLAND
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL 2008

ДОХЛАЯ КОШКА

Dead Cat

Фильм-протест против
массового отречения от себя

134 (157)

www.mmoma.ru

"Ничья искренность 90-х никогда не возродится к жизни, пытая уже не могут быть одеты —
еще и потому, что температура эпохи изменилась. Те самые 233°C отделяют действительность от
мифов, и фильм "Дохлая кошка" заканчивается кастром из бумажных палаток."

образа. Все эти элементы мешают восприятию, замыкают искусство внутри художественного сообщества, представляя зрителю лишь недостижимое совершенство, сокровище. Тем самым, не считывая информации, посетитель выставки лишь обозначает для себя, что он увидел искусство (подчас, к сожалению, с большой буквы), не имея возможности понять высказывания.

«Критическая сентиментальность» позволяет художникам отказываться от герметичности и излишней элитарности. Навязывание чистой образности, работа с ней, метафоричность, визуальное обращение к настроению, — все это некогда было основными установками, насаждавшимися постсоветским обществом новому среднему классу, основному потребителю в сфере культурной индустрии. В московском искусстве ситуация складывается похожим образом, только добавляется масштаб и имперское величие. Поэтому так важен нарратив, сопротивляющийся вертикальной структуре восприятия, выстраивание диалога, который сопротивляется квазирелигиозному предостоянию перед искусством. Только рассказывая зрителю историю, которая сможет затронуть его эмоциональное, личное начало, высказывания современных художников достигают тех целей, которые они перед собой ставят. Нарратив здесь стоит понимать достаточно широко, в том числе и в политическом смысле, как личностный и событийный.

Необходимо вспомнить о «нарративном перевороте» 1980-х годов, о котором многие сегодня забыли и о котором Лиотар говорил⁷: функционирование различных форм знания можно понять только через рассмотрение их нарративной,

влечений от искусства. Этот инструмент — нарратив, который делает произведение доступным для понимания, объясняет причинно-следственные связи.

В последнее время на московской художественной сцене принято было отказываться от конкретного в пользу абстракции, формы, метафоры, чистого

повествовательной природы. Искусство, о котором идет речь, также стоит рассматривать как новый виток нарративного перелома, связанный с переосмыслением повествования и артикуляцией личного опыта средствами искусства. Д. Шифрин⁸ определяет нарратив как «форму дискурса, через которую мы реконструируем и представляем прошлый опыт для себя и для других». «Критическая сентиментальность» являет полифонию авторских нарративов, работающих с документацией реального, транслирующих опыт каждого отдельного художника каждому отдельному зрителю, добиваясь тем самым эмоционального и интеллектуального участия в прямом диалоге.

Переходя к примерам, стоит очертить временную границу, о которой пойдет речь. В основном, подобного рода авторы – художники 1990-х – 2000-х годов. Более ранние примеры будут не совсем чистыми и скорее являются исключением, особенно в российском искусстве, о котором прежде всего и хотелось вести разговор. Что касается Запада, то здесь таких примеров значительно больше. Я приведу два, на мой взгляд, самых очевидных. Во-первых, Йоханна Биллинг. Одна из последних ее работ, «This is How We Walk on the Moon», рассказывает о ситуации, которую начала создавать сама художница, а дальнейшее развитие события уже мало от нее зависело. В этом фильме молодые эдинбургские музыканты впервые без чьей-либо помощи выходят на лодке в открытый океан. Все их действия, которые и составляют сюжет этого фильма, – трогательная борьба со стихией. Неуклюжие попытки спускать и натягивать парус, и, прежде всего, предельная концентра-

ция и расслабление, живые эмоции героев, бытовая опасность, исследование возможностей защиты – все это и есть искусство на расстоянии человеческого прикосновения, полудокументальное, полупозитивское, полувывышенное. Инсталлируя этот фильм, художница предлагает зрителям сесть на школьные стулья, она скрадывает начало и конец, ставя видео на цикл, предлагая уходить тогда, когда на экране появится изображение, которое зритель уже видел.

Вторая важная фигура для нашего анализа – это Даника Дакич, работающая с личными историями и переживаниями своих героев, будь то подростки из неблагополучных районов или жители социального жилого комплекса. В ее работах зрителю удастся прочувствовать невероятную эмоциональную насыщенность каждого эпизода с каждым героем, каждого интервью и каждого постановочного движения. Она всегда включает в работы свой личный авторский нарратив, например голос гида в проекте «Эльдорадо». Фильмы Дакич всегда наполнены неожиданными элементами постановки, которые, что удивительно, часто добавляют еще больше сентиментальной искренности в рассказанные героями истории.

Помимо западных художников необходимо назвать и восточных. На мой взгляд, одним из самых последовательных художников критического сентиментализма можно считать Ценг Ю-Чина. В своих фильмах он исследует интимные коммуникации между людьми и их границы при помощи направленного на них объектива камеры. В работе «Who's listening? №5» моделями художника выступили мать и ее четырехлетний ребенок. По ходу все рас-

тающей настойчивости материнской ласки ребенок начинает отвечать агрессией. Именно это фиксирует статичная камера. К сожалению, описывать искусство «критической сентиментальности» практически невозможно, так как акт коммуникации работы и зрителя происходит только при непосредственном контакте. Так и здесь. Оговорюсь лишь, что это одни из самых сильных эмоциональных переживаний, которые удавалось когда-либо зафиксировать художнику на камеру.

Теперь мы переходим к анализу российского искусства. Говоря о художниках старшего поколения, неожиданным, но очень метким примером будет Александр Петлюра и его многолетний проект, связанный с пани Броней. Мне важно заострить внимание именно на этом проекте, поскольку он является максимально искренним, практически исповедальным, серьезным, трудозатратным и очень долгим. В чем он заключался? Чужого, совершенно случайного пожилого человека художник сделал членом своей семьи. Автор также включил его в свою работу в качестве модели и проводил постоянный анализ поведения и отношений, выстраиваемых внутри семьи и в более широком, художественном контексте. Плодом этих отношений стали некоторые визуальные продукты Петлюры, но главным его произведением всегда была сама пани Броня, которая олицетворяла того человека, который обрел новую субъективность и уже больше никогда с ней не расстанется. Это был совершенно сентиментальный опыт работы как с моделью, так и со зрителем, и, повторюсь, каждый день этого многолетнего проекта транслировал зрителю

эмоциональное состояние, репатрируя его субъективность.

Подобный опыт сентиментальной утопии, на мой взгляд, является ключевым для российского искусства и понимания «критической сентиментальности». Ольга Чернышева также работает в абсолютно сентиментальном ключе. Ее последний проект «Настоящее Прошедшее», где исследовалось «одиночество человека в замкнутом пространстве»⁹, являл собой пример того, как «критическая сентиментальность» может быть выражена не только в виде фильма или видео. Интерес к человеку, к частному переживанию, смещенная темпоральность в принципе все это заведомо входит в творческий метод Чернышевой.

Что касается следующих поколений художников, то это как раз те авторы, о которых я писал в тексте «Cool Kids»¹⁰. Можно рассмотреть несколько примеров конкретных работ. Одним из самых ярких я мог бы назвать полнометражный автобиографический фильм «Дохлая кошка» Я. Каждана. Эта довольно сложно развивающаяся художественная автобиография с включением документальных элементов рассказывает историю о разочаровании в маленьких дружеских коммунах 90-х годов. Здесь важные моменты – это не только смещенная темпоральность, но и автобиографический, личностный нарратив, предельная детализация переживания, ирония над понятием успеха или включенности в систему.

Еще одной ключевой сентиментальной работой можно считать многочасовой перформанс К. Перетрухиной «Меловой разговор», проведенный в Екатеринбурге в рамках фестиваля «Длинные истории», где художница пи-

сала на черном заборе мелом свою биографию, личные впечатления и мысли. Она приглашала зрителей вступить с ней в прямой диалог, также взяв в руки мел, и этот жест был очень результативным.

«Фабрика найденных одежд» (которую в начале ее творческого пути не зря сравнивали с Петлюрой) осуществляют многочисленные коммуникации со зрителями и героями. В качестве примеров – их проекты «Кабинет белых», последний фильм «Свидание в бутике» или даже говорящие платья, которые, естественно, тоже имеют некоторую длительность, осуществленную за счет аудиодокументации личной истории героя.

Говоря о совсем молодых художниках, я упомяну проект «Мундан» Алины Гуткиной. Это автопортрет, снятый на видео, где художница медленно отрывает себе дреды, расставаясь с утопией субкультуры, комодифицированной креативной индустрией.

И это лишь некоторые наиболее очевидные примеры работ, соответствующих манифестированному в этом тексте феномену «критической сентиментальности». Не стоит называть этот феномен движением, трендом или тенденцией, скорее это большой творческий метод, который был обобщен за счет включения каждого авторского голоса в ту самую полифонию нарративов, в которой можно пока еще робко, но уже с надеждой усматривать долгожданную альтернативу официальному художественному показу. На данный момент «критическая сентиментальность» мне представляется крайне интересным, возможно, важнейшим явлением, в котором можно усмотреть разрыв с манипулятивными

маркетинговыми технологиями культурной индустрии, порождающую губительную риторику успеха. Как результат этого текста, я хотел бы написать артикулированный здесь термин без кавычек: критическая сентиментальность.

Примечания

¹ Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. М. 2005. С. 85.

² Маркузе Г. Победа над несчастным сознанием: репрессивная десублимация // Одномерный человек. Исследование идеологии Развитого Индустриального Общества. Пер. с англ. М. 1994. С. 74.

³ Рансьер Ж. Конец политики или реалистическая утопия // Рансьер Ж. На краю политического. М. 2006. С. 62.

⁴ Рансьер Ж. О режимах искусства // Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб. 2007. С. 29.

⁵ Паришков А. Фашизоидная оптика // Художественный Журнал № 73–74. 2009. С. 64 – 70.

⁶ Lazarato M. Struggle, event, media // http://www.republicart.net/disc/presentations/lazarato01_en.htm

⁷ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб. 1998.

⁸ Schiffrin D. In Other Words: Variation in reference and narrative. Cambridge. 2006. P. 321.

⁹ Из кураторского текста Бориса Гройса к выставке Ольги Чернышевой «Настоящее Прошедшее» в рамках Специальной программы Третьей Московской Биеннале Современного искусства.

¹⁰ Паришков А. Cool Kids // Художественный Журнал. 2009. С. 65 – 70.

Андрей Паришков.
Родился в 1985 году в Подольске.
Искусствовед, куратор, художественный критик. Специалист в области видеоискусства. Автор программы «Сверхновая вещественность» в фонде «Современный город». Живет в Москве

ПОЛ ТЕК: АВАНГАРД ПОСЛЕ БУДУЩЕГО. ЗАТЕРЯННЫЙ МИР

СТАНИСЛАВ ШУРИПА

Пол Тек
«Палермские
катакомбы #11»,
желатиновая
галогено-серебряная
печать,
1963
Фото
Питера Худжара



«Добро пожаловать в копию гробницы...» Дальше — детальный перечень средств, затраченных на строительство розового зиккурата; в его внутреннем покое, залитый теплым светом, лежит восковой двойник художника в

новеньком розовом костюме. Язык свисает из открытого рта, длинные волосы сострижены с головы еще живого автора, портретное сходство достигнуто с помощью гипсовых слепков. Вместо пальцев правой руки — окро-

павленные обрубки, на щеках — следы разложения; вокруг — скромные подношения, все, что нужно для путешествия в далекий рай для праведных манекенов. Снаружи пятиметровая ступенчатая пирамида выглядит как

Пол Тек
*Увеличенная
фотография
«Гробница»
и вид инсталляции
«Технологические
реликвии»,
1967, 2008*



и полагается американскому предмету искусства образца 1967 года, – массивная, гладкая, очаровательная в своих имперских амбициях, сияющая бессодержательным величием. Внутри царит двойственная атмосфера. Неуместный, на первый взгляд, фарс затихает: ты чувствуешь, что попал в капкан на самом краю человеческой ситуации в мире. Все-таки склеп – это проверенная веками машина смысла жизни. Ты стоишь, упиравшись головой в потолок; он лежит, излучая немую насмешку. Ты уйдешь, он останется, так что не спеши. Работой «Гробница» Пол Тек прощается с американской арт-сценой, чтобы провести следующие десять лет своей недолгой жизни за океаном.

«Гробницу» заметили: пресса окрестила работу «Смерть Хиппи», расслышав в ней реквием по мечте всего десятилетия.

Времена были бурные: политические манифестации идут по всей стране, Чикаго, Детройт, Нью-Йорк и Лос-Анджелес охвачены расовыми мятежами; в Сан-Франциско, этой цитадели ментальной оппозиции, идет непрерывный карнавал протеста. Одна из группировок альтернативной молодежи даже устроила шумные «Похороны Хиппи» в знак борьбы с коммерциализацией контркультуры. Рост влияния массмедиа и всплески творческой энергии масс сделали освободительные движения зрелищными; с этими факторами было связано и новое понимание искусства как общественного события, – праздники протеста были стихийной формой хэппенинга. Союз напалма и телевидения принес ужасы вьетнамской войны в каждый дом; так впервые проявилось Реальное постмодернистской души, – с тех пор про

человечность по-настоящему вспоминают, лишь созерцая триумф смерти на экране. Добро пожаловать в электронную современность: здесь у искусства и жизни одна и та же природа – лингвистические игры, и расширяя формы искусства, художники изобретают новые формы жизни.

Технический рывок, стимулированный гонкой вооружений, топил повседневность в потоках новых технологий и материалов. Время «сиреневых подтяжек и продавленных сидений», от которых тошнило экзистенциалистов, растворяется в блеске гладких поверхностей. Функциональной скукой лучатся отели и офисы, типовые коттеджи и супермаркеты, где за автоматическими дверями – бесконечные тупики сверхпотребления, лабиринты полок, стены из красивых упаковок. Эмаль, алюминий и пластик, искусственные цветы и бизнес-костюмы, дизайн повсюду, от прагматичных до аэропортов, – все это служит негативным вдохновением тем, кто принял на себя первый натиск пластмассового мира. Все старомодернистские темпорализации эдипова комплекса, – ненависть к прошлому, страсть к будущему, – превратились в сай-фай. В американское искусство входит эстетика стандартного, вертиго автоматического повторения. «Вот он, беспредметный мир Малевича, где нет ничего кроме пустыни! Это Город Будущего, построенный из нуль-структур; он просто есть между сознанием и материей, равно далекий от обеих, свободный от идеалов прогресса», – свидетельствует Роберт Смитсон. Отныне новое – это информация, возникающая, чтобы тут же устареть в любой точке настоящего, нефтяным пятном стягивающего поверхность океана истории.

Порой напряжение конфликтующих сил придает ходу време-



Пол Тек
«Гробница»,
воск, краска,
волосы, металл,
одежда,
смешанная
техника,
вид
инсталляции,
1967

ни особые свойства: момент вытягивается в ось и приводит в движение еще не известные сценарии не только будущего, но и прошлого. Одна из таких осей проходит через 1960-е годы прошлого века. Меняется сама природа времени: теперь все многообразие ритмов старого и нового, случайного и необходимого обрамляет монотонный и пунктуальный характер электронной техники. Общественная тектоника высвободила энергию авангарда, связавшего векторы кризиса власти и системных перемен в самопонимании людей. Перемены, принесенные осевой эпохой в искусство, разворачиваются в следующих направлениях. 1. Решение проблемы – это новая проблема; произведение – это не результат, а инструмент. Его границы эластичны, поскольку произведение действует как ситуация. 2. Действие, или эффект, важнее, чем завершенность, что приближает онтологический статус произведения к чуду. Работа художника приобретает новое измерение ритуальной деятельности. 3. Утопические ожидания перенацеливаются из будущего в

прошлое; настоящее осознает себя как будущее прошлое. 4. Растет ценность когнитивных руин и обломков: фрагмент говорит о целом больше, чем само целое может сказать о себе.

Давление времени

Выставка «Другая традиция», открывшаяся в Филадельфии в 1966 году, была первой альтернативной версией истории модернизма. Преодолевая господствующие рамки как формалистской эстетики вкуса, так и популярного психоанализа, выставка предлагала переосмыслить работу известных авторов и нового поколения художников с интеллектуалистских позиций. Оказалось, что от Дюшана и Магритта к Уорхолу, Розенквисту и Теку проходит незамеченная ранее эволюционная линия. Сюрреалистическая шоковая терапия узнавания, дадаистская фактичность как средство снятия дистанции между зрителем и художником, дюшановская валоризация «безумия неожиданного» – методы европейского полоумного делания были переоткрыты охлажденной оптикой поп-арта. Не мистифи-

цировать, а услышать вещь как речь; коллизия жеста и анонимности вырастает в конструирование эмоционально заряженных сред из повседневных предметов. «Я не исследую ни бессознательное, ни фетишизм, ни сексуальность. Я не хочу вовлекать зрителей в мир моих снов, да и сам не хочу в нем находиться», – говорит Тек в беседе с куратором выставки Джином Свенсоном. Так и есть: бессознательное – это не чудовище в безднах, а нефилтруемая сознанием реальность, она – снаружи, в коммуникациях.

Можно счесть художника бесполезным украшением системы и конвертировать его свободу в подтверждения господствующих ценностей. Можно видеть иначе, изнутри самого искусства: художник интегрирован в реальность своей работы целиком, так он производит новые знания о мире. Это неотделимые от процессов и ситуаций знания, происходящие из связи тела и мира, из нервной системы, из драматического сплетения действий и реакций. Для глобального общества зрелищ конкретные знания фундаментальны, ведь его онтологическая основа – энергия неповторимого. Вчерашняя электромеханическая цивилизация ценила единичный опыт и ситуацию столь же мало, как довоенный модернизм понимал Дюшана. Производство пространств тогда было в ведении архитектуры, так как она могла гарантировать выполнение социального заказа. Инсталляция развивается подобно субъективной архитектуре; переводя предметы в знаки, художник строит поляризованную его телесной включенностью среду. Для тех, кто как Пол Тек первыми обратился к созданию инсталляций-сред, конкретное знание было средством сопротивления системам классификации и инструмент-



Пол Тек
«Человек-рыба»,
латекс,
прутковая
сталь,
газеты,
листовая
вата,
вид
инсталляции,
1969

лизации искусства властью.

Искусство как процесс было открыто «театром жестокости» и практиками автоматического письма; потом был ситуационизм, Флюксус, хэппенинг. Долгие всего сопротивлялась процессуализации скульптура. Пол Тек, Йозеф Бойс и художники Арте Повера смогли продолжить импульс русского конструктивизма, развернув скульптуру от образа к действию, показав, что чувств-себя-в-мире воплощается не в истуканах, а в пространствах различий. Основным методом социальной скульптуры стал демонтаж и рекомбинация вещественных и когнитивных форм. Произведение больше не вещь, а скорее арена, чье время встроено в глубинные ритмы межчеловеческих связей, предположенное техникам социальной дрессировки. Пол Тек делает свои инсталляции местами для жизни; он превращает их в действия с участием зрителей, заряжающих ра-

боты непредсказуемыми настроениями и смыслами. Живя в Амстердаме, Тек работает над серией таких инсталляций-хэппенингов; он стремится к тому, чтобы сделать искусство легким, мгновенным, атмосферным занятием. 1968: «Процессия в честь эстетического прогресса» на улицах города – маски, знамена и украшения, сделанные из ненужных вещей и мусора. Из этих манифестаций родилось сообщество, с которым Тек работал несколько лет, разрабатывая визуальную грамматику, ставшую затем одним из источников интервенционизма.

Время нельзя увидеть, только его следы. Отношение Тека к материалам определяется темпоральной природой его инсталляций. Здесь, в постреальности, не поможет ни социология, ни эзотерика, ни психология; надо просто прожить эти хрупкие созвездия осколков и отголосков вещей. Подобным образом Роберт Моррис организовал свой «Продолжающийся ежедневно изменяемый проект», меняя экспонаты и оставляя их упаковки, а с ними – слои намеков на смыслы. Так минималистский принцип ментального повторения объекта в уме зрителя, сделавший зрителей участниками процесса искусства, был реализован в строительстве коллективных экзистенциальных территорий. Чучела птиц и продукты питания, модели ракет и сантехника, игрушки и битая посуда – фрагменты образов, пространств и эмоций сталкиваются и разбиваются между ностальгией по катастрофе и восторгом перед рутинной. Среды-инсталляции Пола Тека работают на преобразование общепринятых механизмов восприятия и понимания; этим они напоминают промышленные выставки, где значимость экспонатов, новых машин – это перспектива, а не итог.

Про всех падающих

Призрак Средневековья-повлетит сквозь медиареальность, показываясь модой на «американскую готику» и фильмами ужасов, видениями битников и рок-поэтов. Грязь, мистицизм и смятение, распад и насилие – эта темная сторона 1960-х годов была репрессирована последовавшими стабилизациями. Спектакль, догадался еще Дебор, – это инверсия жизни, автономное движение неживого. Генетический код симбиоза капитала и массмедиа содержался уже в староевропейском мотиве пляски смерти, вдохновлявшемся всевластием чумы, приносимой торговыми кораблями. Все сословия покорны магии шоу: вот Капитал тянет костлявой рукой в хоровод на экране властителя, менялу, рыцаря, гламурную диву, менеджера и креативщика, – все равны за миг до того, как сплунуть за кулисами, уступив место новым талантам. В отношении к масскульту американские неоавангардисты делились на фэнов научной фантастики (минималисты) и хоррора (Кинхольц, Тек). Эти прозорливые аналитики заметили, что в спектакле важна механизация мистических состояний, этой пуповины религиозного опыта. Первые блокбастеры имели психосоматическую природу, и зрителям нужна была упорная тренировка. Хит барочного хоррора, «Созерцание ада» из наставлений Игнатия Лойолы, призывает «очами воображения увидеть безмерные языки пламени, души грешников, заключенных в свои горящие тела как в темницы». Дальше пункт за пунктом, для каждого органа чувств: душераздирающие крики и богохульства, запах серы и гнили и т. д.

Жидкая современность легко реанимирует любые фантомы, ведь природа ее – танец абстракций. Идея «тепловой смерти Все-

ленной», или необоримого роста энтропии, бередила умы викторианских ученых на пике колониального могущества Запада, как раз перед началом восстания масс длиной в целый двадцатый век. В следующий раз об энтропии вспомнили в другом мире. Американские авангардисты обратили свой страх уравниловки не на социалистические движения, симпатизантами которых были и сами, а на нерушимый союз техно-науки и капитала. Тепловая смерть Вселенной еще раз стала аллегорией конца прогресса, но теперь – усилиями самого прогресса. В перспективе иссякания различий будущее выглядит в точности как прошлое, отраженное в зеркале настоящего. Видения тотального духовно-энергетического кризиса вызывали не ужас, а эйфорию: конец света наступает здесь и сейчас, и это новость навсегда. На самом же деле секрет тепловой смерти Вселенной прост: это удел закрытых структур, но пока существуют силы субъективного, мир останется открытой системой. Цифровая эпоха научилась использовать внутренние миры, и теперь стандартизация уживается с производством различий, тонкой настройкой и персонализацией товаров и услуг. Построй для себя свой рай: после конца света наступило глобальное потепление, легоизация жизни.

В тумане спектакля, в цепях неоплатного долга перед системой жизнь превращается в короткое замыкание, в болезнь-смерти. Откажись от наркоза фантазмов, и сделав из страдания технику, отдавай себя другим, чтобы сохранить себя для себя. Пол Тек – воплощение этого этоса, который его друг Сьюзан Зонгау описала в эссе «Художник как образцовый страдалец». Вот еще одна образцовая страдалица, святая Тереза: «...маленький ангел вонзал в меня длинное золотое

копье, а когда вынимал, мне казалось, что он вырывает сердце мое и внутренности. Я стонала от боли и наслаждения, я желала, чтобы это продолжалось...» Святая и маленький соблазнитель вместе образовали идеальную машину желания по Делезу и Гваттари, еще раз доказав, что страдание – это изнанка предельно конкретного знания. Тек не был мрачным отшельником; художник теряет себя, если забывает об игровой сущности своей жизни. На как бы случайных фото из Амстердама он сгибается под тяжестью креста (часть инсталляции), с трудом проходящего в узкие двери староголландского дома. Тек сделал из себя идею-машину, перерабатывающую боль в энергию слияния искусства и жизни. Эту конструкцию описал Кьеркегор: «Сердце поэта разрывают тайные страдания; но губы его устроены так, что плач звучит как прекрасная музыка. Его жизнь напоминает участь несчастных, которых сжигали внутри медного быка, – их крики не вызывали жалости палачей, поскольку пройдя сквозь медные стенки, превращались в подобие мелодий».

В большой серии объектов под названием «Технологические Реликвии» Пол Тек преодолевает обычную для американского критического сюрреализма тех лет грамматику гротеска. Сочетание технологичности с натурализмом в этих работах опознавалось как садистическое. Трагическая материя в слайсере минимализма: на стальных постаментах внутри прозрачных кубов – челюсти с вырванными зубами, кровоточащие куски мяса, части рук и ног. Все – воск, гипс, фарфор и резина. Номера, нанесенные яркой краской на грани контейнеров, напоминают о портретах цифр Джаспера Джонса, и еще более – об игроках в американский футбол, чьи движения

ломтиками нарезают лезвия правил игры. Органы без тела не вызывают отвращения; они кричат и одновременно успокаивают, – мастерски сделанные обманки, трижды вырванные из контекста: неживые, неорганические, упакованные. В этих работах важно само исчезновение и неуловимость момента узнавания вещи, перестающей быть собой, восприятие восприятия, чувство как вещь. Здесь нет речи о приватизации и маркетинге травмы а-ля 1990-е годы. Наоборот, для Тека любой объект – это рана, и эволюция работы продолжается после ее завершения в хореографии притяжения-отталкивания взгляда, наперекор cool-эпохе с ее волей к эмоциональной анестезии.

Цемент меланхолии

Лицо на вершине маленького зиккурата, восковая плоть стекает по ступенькам, зубы сжимают монету, – «Автопортрет в виде пирамиды». Первые высотные здания были святилищами-платформами без внутренних помещений. В течение веков на них возводили новые платформы, так появились зиккураты Месопотамии, эти точки сцепления небесных циклов с общественной жизнью, – по их ступеням, доза за дозой, космическое время нисходило в метаболизм древних империй, чтобы развернуться в историю. Эти постройки хранят память о будущем цивилизации, и по сей день работающей по вавилонскому календарю. Середина XX века: каждое обращение неприсоединившихся стран за западной помощью стимулирует новые волны раскопок в колыбелях цивилизации. Массмедиа открывают для минималистов новые слои архаики, и галереи Нью-Йорка наполняются отброшенными в будущее стальными тенями памятников древности. Технологическая интеграция



Пол Тек

С крестом для выставки «Декорации для дерева», проволока, крест, напротив мастерской художника в Амстердаме, 1969
 Фото Эдвина Кляйна

ментального и материального обратила монументальность внутрь своего времени: не стягивать столетия в централизованный образ, но дробить настоящее на каскады мгновений. Время теперь обитает не в движении звезд, а в шагах алгоритмов. Ахиллес снова никогда не догонит черепаху: для кибернетики как и для стоицизма материя и логика – это одно и то же. Ступенчатое излияние числовых рядов в предметность – это формы развоплощения монументальности в ситуации, когда любые исторические силы оказываются инкарнациями состояний техники.

Прочь из лабиринта витрин, – в еще не поглощенную извержением консюмеризма Европу. Пол Тек посещает катакомбы Палермо, лабиринты, от пола до потолка заполненные мумифицированными останками. Фигуры в истлевших нарядах лежат, сидят и стоят, опираясь на стены пещер. Невидимая рука времени выстраивает их в подобию сценок: вот склонившись друг к

другу, две старосветские дамы судачат о суетном, там старик что-то рассказывает внуку. Осуарии, или склады костей, завораживают Тека, всю жизнь изучавшего судьбу «человеческой вещности» от анимизма до романтизма. Прототипами его работ становятся обряды перехода, мемориальные сооружения и техники приручения смерти из самых разных эпох. Казни и похороны, так же как парады, свадьбы, инаугурации, – все эти действия содержат геном двойственной природы искусства, которое всегда – цель и средство, объект желания и инструмент воздействия на мир. Архаическое познание-как искусство было описано Леви-Строссом как техника бриколажа, для которой каждая цель – это средство, и каждое означающее – лишь ступень означаемого. «Мифологическим мирам предназначено быть разрушенными, чтобы из их осколков рождались новые миры». Бытие духа есть кость: осколки, останки, руины – это граница, удерживающая вместе видимость и смысл. И потому

самым внятным воплощением лингвистического знака – информация в числителе, смысл в знаменателе – является могила.

Просвещение – это набор техник фрагментации взгляда, не позволяющих видеть в каждом кадре жизни образ всего мироздания. Условием прогресса в Новое время стала повсеместная замена метафор на метонимии, с чем и связана симпатия просвещенного разума к обломкам и руинам: в них видят не предостережение свыше, а документ, из них достраивают прошлое до настоящего, тем превращая время в пространство. Для Нового времени руины – это символ солидарности эпох, первая версия машины времени, чья основная функция, как известно, – подтверждение правоты настоящего. Руина – это дважды частичный объект, расположенный в реальности и в уме наблюдателя, в прошлом и в настоящем. Пол Тек организует свои инсталляции как места археологических раскопок: натянутые веревки делят пространство на квадраты, над разрытыми участками переброшены мостки, идентификационные отметки и таблички отмечают неопознанные подземные объекты (UGO в терминологии художника). Подобно археологу, Тек переводит мусор в статус сокровища, почти лишенные облика предметы становятся следами никогда не существовавших цивилизаций. «Я изучаю эффекты идей», – говорит Тек, то есть возможности искусства сохранить миг настоящего от поглощения всегда наступающей лавиной прошлого.

Нескончаемое падение, похожее на взлет сквозь облака репрезентаций.

Страшно упасть на пустое дно мира, где все есть так, как оно есть; трудно быть художником там, где есть только инерция.

Авангардистам нечего терять, кроме цепей означающих: эффект разочарования, обнажения приема, составляет нерв художественного авангарда. Тек одним из первых сделал безыскусность методом, утвердив как минимум формы не геометризмом, а развоплощенностью работы, чья сделанность — это руина. Эффект его инсталляций часто основан на как будто случайном соположении малозначимого, обрывочных фраз и пунктирных жестов. Неодадаизм Тека неожиданно глубоко повлиял на новые поколения художников, от Пола Маккарти и Майка Келли до Томаса Хиршхорна, Франсиса Алиса и селебритиз некогда молодого британского искусства. Яркий след в прошедшем десятилетии оставил еще один заочный ученик Тека, американец Джейсон Родс, в чьих инсталляциях энергия разочарования питает экзотическую эмоциональность. Звонящие неоновым светом, сочащиеся витальностью интерьеры обретают характер скульптур, почти выгалкивая зрителя. Буйство пустоты, прорезаемой намеками на нарративы: банальное оказывается инкубатором фантастического, как если бы де Сад и Швitters, перебрал на дискотеке, взялись переоформить бордель в планетарий.

Paint it Black

«Иногда мне кажется, что нет ничего кроме времени; все, что мы видим, — это время как оно выглядит в данный момент», — говорит Пол Тек. Есть два способа понимания вечности без трансцендентного: падение в настоящее, в миг-всегда-становящийся прошлым, и предчувствие целостности мира, которому не нужны наблюдатели. Это последнее состояние Шопенгауэр называл «мировой скорбью». Он опередил свое время, и почти вся жизнь самого мрачного из фило-

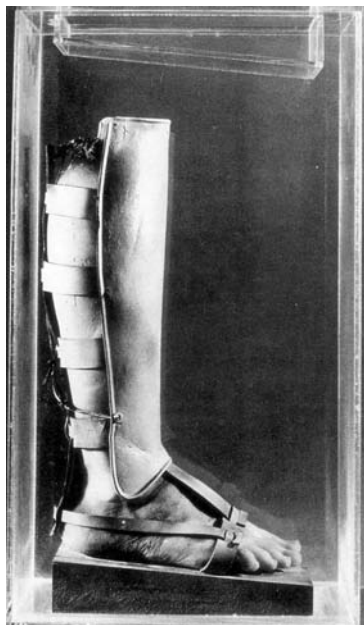
софов была чередой чистых провалов. «Жизнь — это фирма-банкрот»; чтобы это понять, надо было увидеть, как тонут в крови рабочие революции 1848 года и как в первых лучах китч-культуры гаснут социальные надежды. Замедленный циклон мировой скорби накрыл искусство: форма и чувство начали расходиться как контур и краска у Делакруа. Банкротство буржуазных политических идеалов преломилось в художественных идеологиях «искусства ради искусства» и декаданса. Политическая эстетика разочарования родилась из волн мировой скорби, когда ситуационисты открыли плюзы внутреннего мира, объединив жанры элгии и скандала. Воля и представление сгущаются в реальность массмедиа, и местом художника в ней становится монтажная склейка. В неодадаистских фильмах Брюса Коннера поток кинохроники несет оторопелый взгляд от первых автопробегов через окопы Ипра, через дымящийся Дрезден к атоллам Бикини, без комментариев являя исток мировой скорби — триумф техники.

Серым по серому: телевизор висит в пустоте холста, на весь экран — беззвучный крик, — два ряда зубов, язык, — агрессивный, испуганный. Это ранняя живопись Пола Тека, серия «ТВ-анализы». Коробка в коробке, внутри мечется плоть: в ней вопиет не мироздание, как у Мунка, не тело, как у Бэкона, и не произведение, как в «Картине, укушенной человеком» Джаспера Джонса. Крик сам по себе, отрезанный от причин и мотивов; его внутренняя свобода — это двойная темница телятника и поля картины. Свобода трансляции ощущений, выросшая из новых возможностей медиа в 1960-е годы, оборачивается рабством в квадрате, как в «Двойной стальной клетке» Брюса Наумана, где расстояние

между внутренней и внешней решетками едва достаточно, чтобы протиснувшись, почувствовать, каково быть похороненным заживо. Хрупкая мембранность постсовременного тела происходит из его социальной природы, оно — подсвеченный лучиком самости экран, на котором пишет свои дневники система власти. В доцифровую эпоху системное и экзистенциальное время сопрягались посредством газет и телевидения: печатные новости раскалывают настоящее на сутки, ТВ нарезает еще мельче, впрыскивая эхо мира в каждый час повседневности. Если телевидение — это рупор конца истории, то газета в прошлом веке была инструментом переписывания прошлого. Воплощение мусора телеэпохи, газета-однодневка послужила Теку основой для множества рисунков его последнего периода.

Тек рисует акрилом на страницах газет; иногда быстро, неряшливо, иногда чуть старательнее, порой даже выдавая свое мастерство. Всполохи внутреннего опыта асимметрично отвечают ковровым бомбардировкам информации. Сотни рисунков; как будто полоса газеты — это страница из записной книжки или мысле-пузырь персонажа комиксов. Как будто газетная актуальность — это гробница с прозрачными стенами. Гроздь винограда, серп и молот, игрушки, взрывы, звезды, планеты, небоскребы в сумерках, динозавры, баклажаны, кораблекрушения, алфавит, опавшие листья, картофель, статуя Свободы — через картинки просвечивают строчки устаревших новостей. Две синих полосы, между ними случайная полуфраза вместо солнца на горизонте, — «Морской пейзаж». Новости, обзоры и репортажи находят последний приют под рисунками, и газетный лист обретает новую, теперь уже долгую жизнь про-

Пол Тек
«Нога воина»
 из серии
«Технологические реликварии»,
 воск, краска, кожа,
 металл, дерево, резина,
 органическое стекло,
 1966 – 1967



Пол Тек
Без названия
(Кусок мяса с мухами)
 из серии
«Технологические реликварии»,
 воск, формайка,
 металл, пластиковые
 мухи, органическое
 стекло,
 1965



Пол Тек
Без названия
(Автопортрет как пирамида),
 воск, акриловая краска,
 дерево, металл,
 органическое стекло,
 1966 – 1967



изведения искусства. Тек не уни-
 чтожает, а скорее повреждает
 тексты, чтобы сломанный мес-
 сидж стал медиумом в другом
 мире. Теперь останкам незакра-
 шенных слов целую вечность по-
 блескивать с этих страниц, напо-
 миная о том, как далеким утром в
 дайнере на углу художник читает
 за сэндвичем про Картера и Кам-
 боджу, про коллективное само-
 убийство секты Дж. Джонса в
 Гвиане и про похищение Альдо
 Моро, – и вдруг видит, что через
 страницу просвечивает пустой
 циферблат на лазурном акрило-
 вом фоне: «Лицо бога».

«Я вижу будущее. Оно здесь,
 на этой улице, чуть более блек-
 лое, чем настоящее. Какой ему
 прок воплощаться в жизнь?» –
 удивлялся когда-то Антуан Рокан-
 тен. Ответил ему Он Кавара; в
 проекте «Сегодня» он показал,
 что будущее придет автоматиче-
 ски, всегда одинаково яркое и
 бесцветное, белым по черному.
 Месяц/день/год, как в анкете,
 пунктир темной ночи души деся-
 тилетиями прошивает линию
 жизни аскета на стенах белых
 кубов. 1980-е годы застали Пола
 Тека в Нью-Йорке. Годы стран-
 ствий не прошли бесследно, –
 его здесь почти забыли. Начина-
 ется оргия гиперпотребления,
 арт-сцена лоснится от гиперкон-
 центрации капитала, сверкает ги-
 гантскими полотнами Шнабеля
 по немыслимым (для тех времен)
 ценам, у капитанов «плохой жи-
 вописи» случается по три откры-
 тия в день. Пол Тек смотрит на за-
 рево чужих фейерверков из ме-
 блированной комнаты в нижнем
 Ист-Сайде. Его работа по приро-
 де своей застрахована от любых
 колебаний конъюнктуры. Он ри-
 сует пыль, зависшую над колон-
 ками с текстом, – время остано-
 вилось. Впрочем, он еще может
 надеяться на посмертное при-
 звание. Сквозь пустоту газетной
 полосы летит комета. Хвост ее
 тает во тьме, как настоящее рас-

творяется в прошлом; внизу под-
 пись: «Перо ангела». Видно, не ма-
 леньким был вестник небесный;
 отчего же он обронил перышко,
 – не случилось ли чего? Донес ли
 он свой мессидж? Или теперь ко-
 мета одна полетит наугад с парой
 нуклеиновых строчек, запечатан-
 ных в примордиальный лед? Го-
 ворят, рано или поздно любая от-
 крытка найдет своего адресата.

Чучело

Снова 1966: на открытии вы-
 ставки Пола Тека в нью-йоркской
 галерее Stable зрителей встречает
 пустое пространство и сквозняк,
 зовущий во двор. Там, в каменном
 мешке, подвешенный к ветвям
 высохшего дерева, раскинув
 руки, парит Человек-рыба; с лица,
 разумеется, – вылитый автор. Не
 одинокий, – его восковое тело
 облеплено стайкой рыб, они по-
 жируют его, а может быть, им по
 пути. Дальний родственник ихти-
 андра из старинного фильма
 ужасов «Чудовище голубой лагу-
 ны», он застыл в своем нескон-
 чаемом, как у спутника на орбите,
 взлете-падении в родную сти-
 хию. В пустоте галереи витает
 эхо канонических ассоциаций
 вида... и будете Мне свидетелями.
 Видимая простота, как заведено у
 Тека, – это камуфляж глубины.
 Человек-рыба ныряет, отталкива-
 ясь от важной тогда полемики о
 категориях антропоморфности
 и присутствия, о раздвоенности
 произведения на «–в-себе» и
 «–для-наблюдателя». Фишмэн на-
 поминает: проблема двойной
 природы происходит из самого
 начала истории. Гибриды насе-
 ляют политическое бессозна-
 тельное с тех пор, когда первые
 империи начали покорение ани-
 мистических племен. Символами
 победы нового порядка над при-
 родой служили как человеко-
 быки ассирийцев, так и Богоче-
 ловек христиан; аналогом их был
 и строитель современности, со-
 бранный Декартом из мыслящей

и вещественной субстанции. И только сегодня стало понятно, что любая идентичность – это переход, и негибрид – редкая аномалия.

«Мое тело – не дом, а интерьер», – заявлял идол рок-сюрреализма Джим Моррисон. Любое тело в обществе контроля – это система вещей: мебель, обои, вид из окна, здесь живет образ самости, или социальная роль. Это она, роль, работает и развлекается, это ей нужны комфорт и счастье; ведь если что, – спросят с нее, а не по-старинке, батогами, с тела. Оно теперь – тонкий интерфейс между интимом автобиографии и репрезентацией в общественной системе, растянутое, связанное, вмонтированное в невидимую машинерию социальных условностей. Соматический менеджмент, или поведение – это ассамбляж из множества техник идентификации, адаптации, выражения и понимания; движения – это сейсмограммы, истории столкновений системы с индивидуальностью, записанные на нескончаемых пространственно-временных сетках повседневности. Заденешь за них, – и поранишься, и значит, художник должен уметь сбрасывать кожу. Блуждающий эксцесс действия, тело отслаивается от личности подобно многочисленным резиновым рукам Брюса Наумана. Сброшенная кожа дышит свободой и печалью, как мебель в опустевшей квартире. Как восковой кусок плоти в коробке из-под мыла «Брилло», след сотрудничества Тека и Уорхола незадолго до тех мрачных дней, когда вирус иммунодефицита опустошил артистические кварталы Манхэттена.

Между полюсами страдания и действия – метаморфозы. Тело становится плотью в негодности к действию, в разделенности страданием, в проснувшемся к новой жизни гибриде коммивояжера и насекомого. До того как

биоинженеры увидели в живой плоти постсовременную инкарнацию философского камня, попартисты проводили первые воображаемые опыты по клонированию и генетической модификации. Пол Тек был к ним близок, но и в ранних «Мясных объектах» и в «Технологических реликвариях» 1970-х бьется пульс неповторимого, нарушающий попартистское требование холодной анонимности. Стерильные как наглядные пособия, эти искусственные куски мяса в плексигласовых контейнерах чуть экспрессивнее, чем предписывают коды поп-арта. Абстрактная выразительность подтеков и сплетений сосудов являет пафос растерзанной плоти, хотя и сфабрикованный. «Доспех Микеланджело»: маленький панцирь, в пору гомункулу-кондотьеру, обмазанный алым и розовым восковым мясом. Узел чувства и знания, барокко и биотехнологий – встреча Данте и лангуста на подиуме из полированной нержавеющейки. Машинная откровенность плюс насилие масштаба: плоть пожирает опустевшую кирасу, – чеканная загадочность пластической мысли Тека описывает дугу вокруг навек закованных в мрамор «Рабов» Микеланджело и скрытого шума реди мэйдов Дюшана, чтобы вынырнуть под небесами постгуманизма.

Прозрачный плексиглас – как маска ныряльщика над кораллом искусственной плоти. Конфликт формы и содержания, буквальности и метафоры, положение во гроб как под микроскоп. Инъекция гротеска отвергает безвременье минимализма фантомной документальностью. «Нога воина» – обрубок ниже колена, по всем приметам, – легионер. Для него не нашлось места в контейнере, и одинокая нога гордо попирает свой клочок пустоты. Консервирование моментов принесения жертвы, этих точек

возобновления истории – таков базовый метод работы Тека, для которой Харальд Зеeman когда-то придумал специальный термин – «индивидуальная мифология». Единичное и вселенское здесь связаны чувством бесконечной глубины каждого проживаемого момента. Круговерть образов на глазах превращается в тающий след нашей заброшенной в бездну времени цивилизации. Мы живем во тьме чьего-то далекого прошлого; все, что нам кажется новым, уже заключено в невидимый саркофаг в музее, где посетителями будем не мы. Возможно, Пол Тек так и останется неоткрытым художником, несмотря на участие в двух «Документах», на ретроспективы и монографии через двадцать лет после смерти. Он менял адреса, медиа и методы, он сжег все свои записные книжки, многие из его хрупких произведений не подлежат восстановлению. Но верность себе победила; идеи Тека проросли через поколения, сделав его одним из самых важных художников конца двадцатого века. Он спрашивает в одном из дошедших до нас писем: «...постоянно прощаться с искусством, не в этом ли состоит задача художника?»

Станислав Шурина.
Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске. Художник, живописец. Окончил Академию искусств Вааленд, г. Гетеборг (Швеция). Автор текстов о современном искусстве и визуальной культуре. Живет в Москве.



СОВЕТСКАЯ ТОСКА

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

*Что, брат?
уж не трунишь,
тоска берет – ага!*
А. С. Пушкин

*Ночь, улица, фонарь,
аптека.*
А. Блок

Первоначально, русская тоска

«Русская тоска». Так называлась серия немецкого рисовальщика и офортиста, имя которого я, к сожалению, забыл, виденная мной где-то на заре перестройки. Именно тогда мне и пришло в голову, что русская тоска – феномен, раз уж даже далекий от русской культуры иностранец обратил внимание на ее особость.

В аэропорту Подгорицы рассматриваю возвращающихся из Черногории русских отдыхающих. Все они загорелые, нарядные и ... глубоко несчастные. Тоска написана на лицах. Откуда? Ведь вот они все и зажиточны, как никогда не были их родители, кое-кто по-настоящему богат, у них есть собственность в стране с самой дорогой на Балканах недвижимостью, они давно освоободились от советского «коммунистического ига» с его принципом распределения общественного богатства – «от каждого по способности, каждому по труду» и от попыток власти привить населению универсальные ценности.

Тоска. Откуда взялась она у меня? Досталась ли она в наследство от родителей, изму-

ченных трудностями советской эпохи, всех этих войн и революций, реконструкций и модернизаций, или от родителей, которых я – слава Богу! – помню, но в то же время с большим трудом представляю содержание их жизни? С точки зрения психоанализа (и Четырех Благородных Истин Будды Гаутамы) объяснялась моя тоска просто разрывом между желанием и действительностью.

Однако что же такое тоска? То ли это, чем страдает половина человечества под именем депрессии, подавленности?.. Возможно, так, если считать, конечно, что все люди одинаково устроены. Тем не менее, вряд ли это так, скорее всего, чувства человеческие разнятся в зависимости от этноса и расы не потому, что племена и расы отличаются друг от друга биологически, подобно животным разной породы (хотя возникает подозрение, что и эта гипотеза не так уж и бессмысленна, ведь человек не только материальная машина, но и воображаемая), по причине чего разные культуры, разные языки направляют работу человеческой природы по-разному, пусть даже в страсти к уравниванию всех и вся во имя парламентской «демократии», где, как известно, голоса всех граждан формально равны, отчего все человеческие существа нас обязали представлять в виде скопища одинаковых копий одной и той же машины-инварианта, нас пытаются заставить в это поверить. Вот почему тоска –

это, прежде всего, русская тоска, а не просто хандра, пусть тоже русская, и не английский сплин, и не уравнивающая иудея и эллина депрессия, что, однако, не лишает русскую тоску присущего ей универсализма, известного, в том числе, и по русской литературе.

Безвыходность, точнее, самсарическая ограниченность, самсарическая рамка, человеческой жизни, реакцией на которую и появляется тоска, замечательно нарисована Пушкиным:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,

За ними чернозем, равнины скат отлогий,

Над ними серых туч густая полоса.

Где нивы светлые? Где темные леса?

Где речка? На дворе у низкого забора

Два бедных деревца стоят в отраду взора,

Два только деревца. И то из них одно

Дождливой осенью совсем обнажено,

И листья на другом, размокнув и желтея,

Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея.

И только. На дворе живой собаки нет.

Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед.

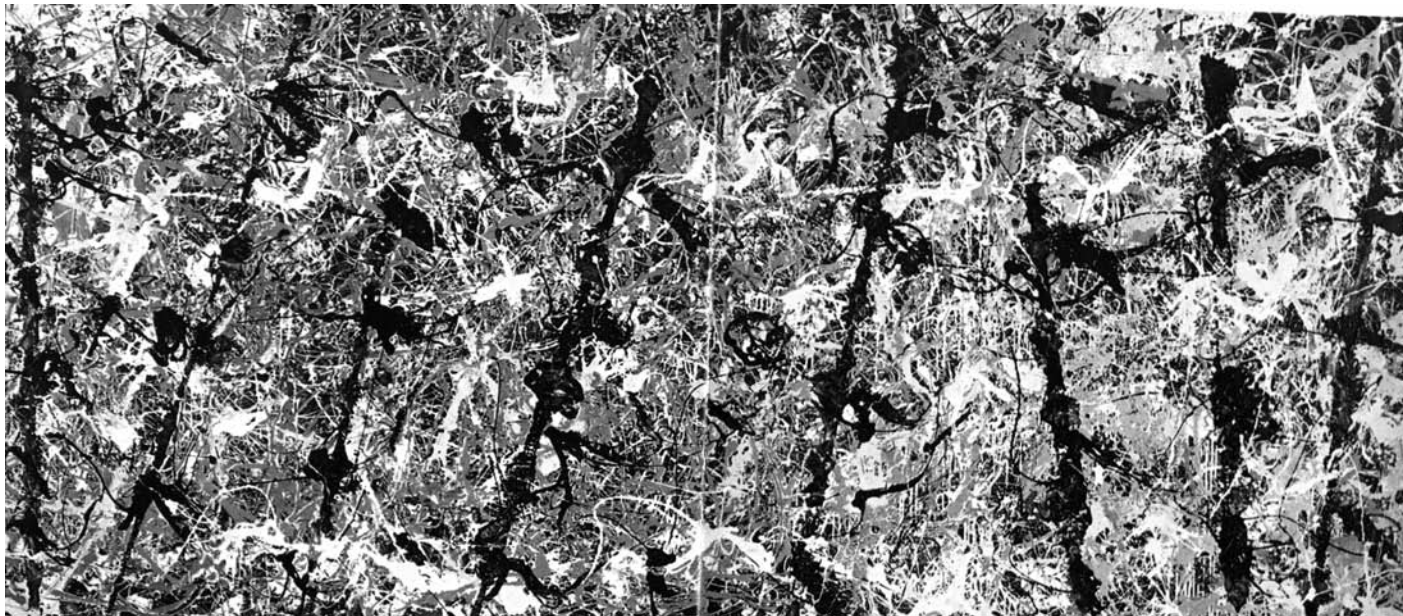
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка

И кличет издали ленивого попенка,

Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.

Скорей! Ждать некогда! Давно бы схоронил.

Василий Перов
«Охотники
на привале»,
масло на холсте,
1871



Джексон Поллок
«Голубые шесты»,
 масло, холст
 1953

Советская тоска

В раннем детстве я тоски не знал. Тому были и субъективные, и объективные причины. Субъективные – отсутствие невыполнимых желаний. Объективные – уровень жизни семьи советского офицера после войны значительно превосходил уровень жизни большинства советских людей. Однако в скудном послевоенном быту кочевавшей по бескрайним просторам Союза офицерской семьи меня окружали не прекрасные предметы и не произведения искусства, зачислить в таковые можно было разве что угнетавший меня «гобелен» с картиной Перова «Охотники на привале», висевший над моей кроватью в китайской деревне Седзи-Хедзи, а покрашенные в какие попало цвета, чаще всего в самые неприятные, табуретки, так травмировавшие Кабакова, и столы, панцирные кровати, тумбочки и этажерки, вся деревянная мебель с металлическими бирками, прямоугольными или овальными, на них инвен-

тарные номера вещей и таинственное слово «АХО»; иногда номера были просто намалеваны белилами, бытовую скудность восполняла прекрасная природа побережья Желтого моря в Маньчжурии, солнце, море, сверкающий белый песок пляжа, до которого от порога нашего дома было рукой подать, цветущие белые акации, красивая маленькая подружка, фруктовый сад летнего домика бывшего японского консула, разделенного между двумя офицерскими семьями, теплые и простые дружеские отношения между прошедшими войну мужчинами и их женами, удивительная чистота и наивность, свойственная той эпохе и тому сословию, из которого я происходил, из советских кшатриев. А еще были замечательные китайские ткани, ковры, прекрасные цветы и птицы, вышитые на жакетах и дамских сумочках, бамбук, причудливые горы с потоками воды и реками на вазах и ширмах, на термосах и на каких-то циновках,

на множестве удивительно красивых вещей, которые производили талантливые и искусные китайские ремесленники и рабочие. От всего этого тогда ломились прилавки китайских магазинов. Во всяком случае, так это выглядело с точки зрения советских граждан, проживших четверть века в ситуации товарного голода.

И все это можно было купить в большом универсаме в городе Дальнем (теперь Далиане), куда часто по воскресеньям навещалась наша семья. Там же был замечательный ресторан, где мы почему-то обязательно ели чахохбили из курицы, видимо, оставшийся в меню от выселенных незадолго до нашего приезда русских эмигрантов, среди которых были и мои по отцу родственники, вынужденные бежать в Маньчжурию в результате проигранной ими Гражданской войны на Южном Урале. Удивительно живописны были китайские продуктовые лавки со множеством неизвестных советскому человеку съестных

припасов, чьи запахи суммировались в один фантастический аромат. Вообще мне нравилось, как пахли китайцы. Хотя моя мама говорила, что от китайцев пахнет черемшой, которую они, по ее словам, много ели ради профилактики простудных заболеваний. В любом случае, запах китайцев (много лет спустя во французском фильме герой скажет своей сестре, спутавшейся с вьетнамцем, «от тебя пахнет китайцем») мне нравился куда больше запаха маминых духов «Красная Москва», ее пудры, запаха ваксы от папиных начищенных сапог и советского мужского одеколона «Шипр».

Позже, когда мы переехали в Порт-Артур, зрительную бедность нашего семейного быта компенсировала красота города, укрепления времен Русско-японской войны, огромное русское кладбище, где похоронены защитники этой русской колонии, сражавшиеся с превосходящими силами Японии, с памятником-башней, увенчанной изображением снаряда, барочным великолепием советских фильмов, воспевающих героическое прошлое России и СССР; моя черноглазая подруга, мать которой, татарку, проклинали родители за то, что та вышла замуж за русского; зоопарк, где меня укусила за палец обезьяна; и книга «Золотой ключик, или приключения Буратино» с гениальными рисунками Аминодава Каневского, которую мама прочитала мне раз сто, а может быть, и двести, так, что в конце концов я даже, как говорят те же буддисты, навсегда трансформировался в героя сказки.

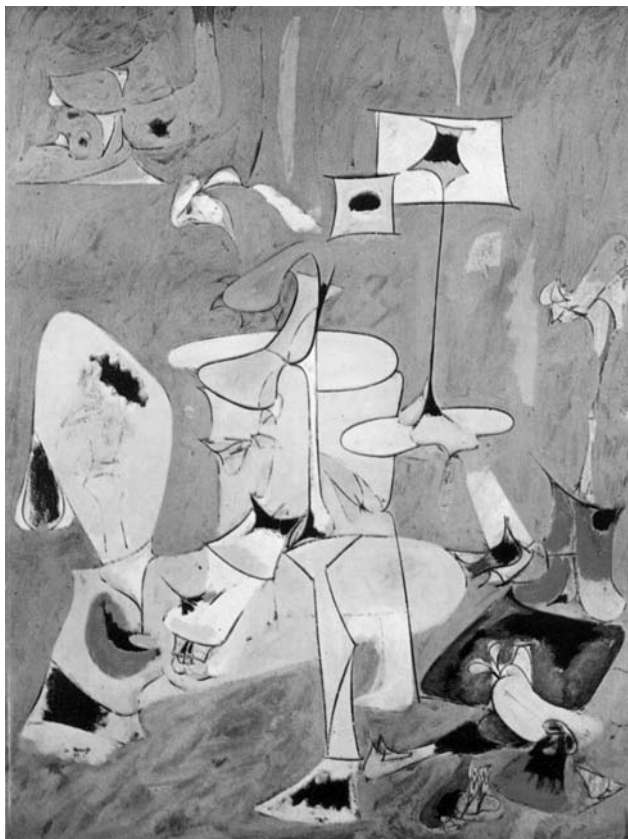
50-е

Самой большой травмой моей жизни было возвращение в Советский Союз, тогда не

далеко ушедший от бедной Китайской Народной Республики, с ее одинаково, независимо от пола, одетым населением; правда, униформа эта мне нравилась: синие брюки, блузы или кителя, в каких на фотографиях фигурирует Мао и китайские вожди эпохи революционных войн и первых тридцати лет народной власти. В Союзе даже этой аккуратной «униформированности» не было. Одеты все были во что попало. Мужчины часто в армейских гимнастерках без погон. В лучшем случае это были ужасно скроенные и плохо сшитые костюмы и кепки. Столь же уродливым по сравнению с Порт-Артуром и Дальним мне показался Хабаровск, первый советский город, где мы поселились. Меня удручали многочисленные инвалиды. Дом, в котором мы жили, построенный японскими военнопленными, двухэтажный, на несколько квартир, говоря словами Аркадия Райкина, стиля барак-коко, был тоже уродлив. К тому же я заболел ревмокардитом и надолго попал в больницу. В советской среде совсем отсутствовали островки нарядности, к которым я привык в Китае. Ничего сравнимого с праздником Нового года по лунному календарю, с петярдами, фейерверком, хлопками отпугивающих злых духов пакетов с порохом, огромным, на полквартала, извивающимся драконом, в советском быту не было.

Отвратительной показалась мне и советская музыка, советские песни, за исключением нескольких. По радио, проводному радиотранслятору, постоянно передавали псевдонародные хоры, воспевавшие счастливую жизнь в Советском Союзе. Но и более

интимные песни, то, что сейчас называют шансоном, были на мой вкус не лучше. Папа купил патефон и стопку пластинок. Это были советские романсы. Они наводили на меня тоску. С Бернесом я с годами смирился, но вот Шульженко, прожившую длинную жизнь и портившую своим «Давай закурим, товарищ, по одной...» все официальные праздничные концерты, до сих пор не выношу. Единственно, что можно было слушать в том наборе пластинок, так это кубинскую «Палому» — «О, голубка моя-я-я...!» А по радио иногда передавали «Орленка» — «Орленок, орленок, взлети выше солнца!», положенная в основу песни еврейская мелодия брала за душу. Единственным ярким пятном на фоне советской визуально-аудиальной тоски был балет, на который мама почему-то решила меня водить, наверное на дневные спектакли. Как часть дореволюционной, а, значит, и почти классической культуры, балет был художественно полноценной частью сталинской культуры, развлекательный, зрелищный потенциал его значительно превосходил все остальные составляющие культуры послевоенного периода советской истории. Ко всему прочему, балетные спектакли рассказывали романтические сказки на фоне идеализированного европейского Средневековья. В обтянутых же телесного цвета трико ногах и ягодицах танцоров чувствовалось либертианство Просвещения и Декаданса, то, что крестьянствующий христианский протестант Лев Толстой считал господским развратом, и что, в общем-то, шло вразрез с подогнанной под крестьянина и нового горожанина пуританской сталинской культурой. Ведь судя



Арчил Горки
«Помолвка»,
масло на холсте,
1947

по фотографиям, в Москве 50-х рабочая молодежь еще гуляла с гармошками.

Как я уже написал, первым произведением искусства, с которым я познакомился, была картина Перова «Охотники на привале». При сравнении с яркими, живыми, праздничными китайскими картинками эта картина казалась мертвой. Столь же мертвыми показались мне картины в Третьяковской галерее, куда меня привели родители в шесть лет, а «Явление Мессии» просто напугала своим натурализмом, ведь даже движущиеся изображения в кинофильмах обладали большей степенью условности, чем «Явление».

В тогдашнем, начала 50-х, кино дела тоже шли не лучшим образом. То ли по прямому ука-

занию Сталина, то ли по вине растерянного и выслуживающегося перед Вождем киноначальства кинопроизводство в стране было свернуто до нескольких фильмов в год. И хотя в этот период было снято несколько великих фильмов, например «Кубанские казаки», песня из этой ленты была музыкальным и поэтическим шедевром, кинофильмов не хватало. Нехватку отечественных фильмов кинопрокат восполнял трофейными немецкими фильмами и полученной по ленд-лизу голливудской продукцией. Из Европы солдаты-освободители навезли западной эстрады. Влияние этих лоскутов западной культуры, фильмов и пластинок, саундтреков из американских лент, музыкантов-эмигрантов, джазменов, вроде Эдди Рознера и Вертинского было огромным и породило культуру, альтернативную советской, в первую очередь культуру стилиг. Сегодня распространено мнение о том, что стилиги были чем-то вроде диссидентов 70 – 80-х. Но это не так. Стилиги не были идейными борцами, но носителями субкультуры, альтернативной народнической советской – тоске народных хоров, гармошек, фильмов о колхозах и стройках. В конце 50-х эта культура довольно сильно расширилась. Вообще американская культура, кино и популярная музыка побеждали повсеместно, в Европе, во всяком случае. Впрочем, в Союзе всегда существовала, используя советские понятия, прослойка интеллигенции, для которой американская поп-музыка, джаз, Голливуд были куда более своими, чем сталинский культурный канон. Именно их обличал Сергей Михалков – «а сало русское едят». С ними, как с «безродными космополитами», вели борьбу в конце 40-х – на-

чале 50-х. Об успехе американской культуры в Европе свидетельствуют композиция Мондриана «Победа буги-вуги в Нью-Йорке» и картина Ренато Гутузо «Буги-вуги в Риме». Хотя поначалу немки в советской оккупационной зоне Германии отплясывали под красноармейские гармошки так же весело, как и с американскими солдатами под банджо в западной, американская попса оказалась популярнее наших цыганочек, возможно, потому, что она носила более универсальный характер, чем русская советская музыка, тем более, что незадолго до того геббельсовское ведомство строго регламентировало не только количество джазовых номеров в концерте, но и количество синкопов в каждой джазовой композиции.

Стилиги появились уже после смерти Сталина. Будучи младше их, по своим вкусам я принадлежал к ним. Стилиги следовали западной моде, как она им представлялась из Киева, Новосибирска и Казани. Наверное, для западного человека советский стилига выглядел смешно. На стилиг были нарисованы миллион карикатур великолепными советскими карикатуристами, лучшими рисовальщиками в Галактике. Комично, но для молодых людей моего поколения, не принадлежавшим ни к официальной, ни к уличной субкультурам, эти рисунки стали учебниками языка одежды. Для меня в том числе. Например, на отдыхе или просто летом я и сейчас ношу расписные гавайки. Ботинки же покупаю на толстой подошве. Кстати, у стилиг была и своя музыкальная культура, с американскими корнями; правда, песни стилиг были на редкость глупы. Но мне они все равно нравились больше блатняка, который со

временем перерос в Высоцко-го и «русский шансон». Даже примитивные, но джазовые «Адис-Абеба, Лос-Анджелос объединились в один колхоз» или убогое, но по-настоящему рокэнрольное «Мир пабдит, пабдит войну» на мой вкус звучали приятнее воровских романсов. Как ни странно, но и русские рокеры 80-х, и современные наши рэпшики так и не смогли в своих текстах достичь даже этого уровня. Русский язык с его длинными словами все никак не ложится на негритянские речевки. А те, у кого это получалось, Маяковский («Тебя ослепило, ты освоел. Но, как барабанная дробь, из тьмы по темени: «Кофе Максвел гуд ту ди ласт друп») и Мандельштам («Греки сбондили Елену...»), давно умерли.

Возвращаясь к гавайкам, замечу, что их много лет пропесочивали в «Крокодиле», но потом, году в 1963-м, неожиданно выбросили в продажу, польские, арабские. Рубашки, расписанные в фовистской манере или абстрактно-экспрессионистическими мазками и кляксами, мне нравились больше всего. Это была культурная уступка Западу.

Одеваться в пиджаки с огромными подложенными плечиками и широкие штаны, которые отлично сидели на Аль-Капоне и Хрущеве с Булганиным, не хотелось. Такие костюмы просто болтались на подростках как на чучелах, ведь они были рассчитаны на толстяков. Ширина форменных школьных брюк и длина их были строго регламентированы, их даже могли измерить. Тем не менее, война в этой области культуры была Советской Властью проиграна. В 60-е в стране в продаже появилось сравнительно много импортной одежды, не только

из соцстран и из третьего мира, но и французской, итальянской, британской. Но уже в начале 70-х поток импорта превратился в тоненький ручеек. Это было знаком сворачиваемой культурной конвергенции с Западом.

Изо

Изучая мастерство рисовальщика и живописца с десяти лет, я поневоле следил за советским официальным искусством. Картины социалистических реалистов происхождением из позднего передвижничества и их последователей казались мне малоинтересными, зато в двенадцать лет после посещения Эрмитажа увлекся, как говорили в 20-х годах прошлого века, новейшей французской живописью.

Школа

Изучение художнического ремесла несколько скрашивало тоскливую школьную жизнь и создавало осмысленную жизненную цель. Теперь я, конечно, понимаю, что задача школы не только образование, но и, как тогда говорили, воспитание, то есть фабрикация приспособленной к обществу личности. Дело даже не в том, что математика и естественные науки мне были интересны лишь, так сказать, с философской стороны, и представлялись имеющими малое отношение к повседневной жизни, если не брать их специфической прикладной стороны, которая лежит за рамками практики обычного человека, а игровая сторона естествознания и математики были закрыты для меня. Кроме того, я совсем не выношу рутины, а приходится в течение десяти лет, в моем случае одиннадцати, девять месяцев в году каждое

утро в школу, стало для меня многолетней пыткой. Вот почему школа наложила на мою жизнь печать несчастья. Исчерпывающее мое настроение нашло воплощение в повести Гарина-Михайловского «Детство Темы». Если мне не изменяет память, замученный гимназической рутинной герой этой книги пытается отравиться. Должен признаться, школьником я хорошо его понимал.

Книги

Еще одним способом скрыться от реальности стали книги, сначала детские, я был среди первых читателей первой книги «Незнайки», потом научно-фантастические. В 1957 г. в «Пионерской правде» публиковали «Туманность Андромеды» Ивана Ефремова. Замечательными рассказчиками оказались Марк Твен, Герберт Уэллс, Вальтер Скотт, Дюма, Жюль Верн. Аркадий Гайдар мне не понравился. Советская реальность 50 – 60-х была уж очень не похожа на мир, в котором жили его герои. Кроме русской классики в школе проходили еще и советских авторов, Николая Островского, Полевого и Фадеева, скорее, публицистов, чем беллетристов. Декорации, в которых происходили события этих сочинений, с точки зрения подростка 60-х были неинтересными и архаичными, а герои чужды социально и интеллектуально.

60-е

В сумме 60-е были повеселее 50-х, и уж точно 70-х. Значительно выросло кинопроизводство, среди фильмов было много развлекательных, комедий, музыкальных лент, причем большая часть продукции отличалась высоким качеством. Развлекательная,

Пабло Пикассо
*«Женщина с веером»,
масло на холсте,
1908*



так называемая легкая музыка, решительно обновилась, стилизации под сельский и фабричный фольклор уступили место шансону, в основе которого лежала французская и итальянская музыка, тем самым учитывались вкусы не только людей физического труда, но и ставшего массовым сословия научно-технической и новой гуманитарной интеллигенции.

70-е

70-е стали, с одной стороны, культурным откатом от крайностей и наивности модернизационных 60-х, с другой – ростом углубленности и серьезности отношения к жизни, причем неверно искать в этом откате лишь происки консерватизма правящей верхушки. Правда, плодами этого отката стали реакционеры-деревенщики, расцвел Солженицын,

диссиденты и русский этнонационализм, этнонационализм нерусских народов Союза сформировался намного раньше, антисоветизм. Но параллельно появилось экологическое сознание, погибшее в 90 – 00-е. В искусстве стала ясна поверхностность возрожденной в 50-е довоенной модели модернизма, проявившегося в суровом стиле. Появилась тяга к фундаментальности, ретроспективизму, вернулся интерес к классике, на которую теперь зачастую смотрели из Магритта и Дали. В популярной музыке появились советские группы по примеру «Битлз» и «Роллинг Стоунз». Тем не менее, на фоне бушевавшей за границами СССР мировой революции в Юго-Восточной Азии, Африке и Южной Америке, жизнь в Союзе была тоскливой невероятно. В официальном искусстве и окостеневшие модернисты 60-х, и ретроспективисты представляли жалкое зрелище. В неофициальном дела обстояли повеселее, хотя большая часть его была сплошной любительщиной, графоманством и халтурой.

Ко всему прочему, созданный Сталиным класс научно-технической интеллигенции в 70-е стала охватывать тоска. Созданный в 50 – 60-е социальный пуховик, который советская пропаганда называла уверенностью в завтрашнем дне, жизнь вне реальной конкуренции и борьбы за существование, невозможность заработать на реализацию инфантильных грез и невозможность при социализме осуществить их, превратила образованное советское сословие в погруженных в хроническую тоску обездоленных. В 80-е они выйдут на улицы с криками «Позор!», «КПСС на Чернобыльскую АЭС!», «Ельцин!»



Фарфоровая
ваза, КНР,
1950-е

Похожая ситуация сложилась в художественном мире. Хотя «олигархическая» демократия Союза художников во многом была идеальной арт-системой, жизнь для художника, не желавшего петь в общем хоре, не всегда была уютна. Любая неожиданность вызывала протест у разделенных на группы, секты, тенденции коллег, после чего могли быть приняты, кстати, вполне демократическим путем, меры. На фоне социальной защищенности это тоже порождало иллюзию и тоску о недостижимом идеале. В мечте о рынке произведений искусства, который должен был невесть откуда-то, советская арт-система была быстро демонтирована, причем ее руководители просто побросали места своей работы, а вверенный им коллегам Союз художников на произвол судьбы.

Истоки советской тоски

Советский Союз был страшной мобилизационной экономики с командным, милита-

ристским, типом управления, какой в буржуазных демократиях вводится только во время войны. У Союза не было колоний, поэтому приходилось опираться исключительно на собственные ресурсы. Отсюда постоянная, в течение десятилетий, бедность, бытовая убогость, экономия на всем, в том числе и на развлечениях, ради того, чтобы создать на собранные копейки индустрию и армию, хотя и киноиндустрия, книгоиздательство, музыкальное производство и в Советском Союзе были прибыльными отраслями экономики. Другая причина советской тоски – культурная унификация. До того весьма разнообразная и многокомпонентная в региональном, этническом и социальном отношении культура России была подвергнута жестокой селекции, в ходе которой все цветущее многообразие ее было сведено к буржуазной культуре XIX века, именно она, по мнению Ленина и Троцкого, была идеалом, а все лишнее отсечено. В первую очередь уничтожено было все явно национальное, все слишком зрительное и зрелищное, визуальное и музыкальное, ведь революционеры были по большей части журналистами, политическими публицистами, выходцами из буржуазной и мелкобуржуазной среды, для которых проще было контролировать слово, чем изображение и звук. Репрессиям были подвергнуты в первую очередь народная (среди русского высшего класса и интеллигенции крестьянство считалось темным, безнадежно отсталым сословием) и церковная, православная, части культуры, как реакционные, поповские, кулацкие и буржуазно-помещичьи. В результате в ходе так называемой культурной революции было истреблено и

причесано под одну гребенку все несовпадающее с разнотинской революционно-демократической культурой, в основе которой лежал позитивизм, недоверие к художественной культуре, базирующейся не на слове и рассудке, а на краске и звуке, зрительных и музыкальных образах.

Очень сильно сказывался на образе жизни народнический, популистский, характер режима. Культура деградировавшего и деклассированного в результате революций, войн и модернизации населения была убога, рассказы Зощенко – яркое свидетельство тому. Но официальная культура, происхождением из Просвещения, была к ней в конце концов адаптирована.

С крахом Советского Союза закончилась советская тоска. Советские люди, советские интеллигенты, к которым принадлежал и я, встретились с реальностью без социальных амортизаторов. Бывшие инженеры, научные работники покинули цеха и конструкторские бюро и занялись тем, что они считали бизнесом, стали продавать друг другу втридорога сделанную на тогда еще работавших советских заводах продукцию или продукцию соседних стран, поехали челноками в Китай и Турцию. Они столкнулись с огромными, неведомыми им до того трудностями и невзгодами, но вот с советской тоской они расстались. Да здравствует капиталистическая тоска!

Владимир Сальников.
Родился в 1948 г. в Чите. Художник и критик современного искусства, член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.



ПОЛИТИКА БИЕННАЛИЗАЦИИ

ОЛИВЕР МАРШАР

Зачем снова впустую обсуждать биеннализацию художественного мира, если ни один город не в силах противиться ей? Зачем анализировать такую мега-выставку, как «Документа», которая, подобно карликовой планете, каждые пять лет попадает в поле искусства, а затем вновь исчезает в темных глубинах Вселенной? Или однообразную рутину Венецианской биеннале, которая оберегает свой статус художественной Олимпиады, имея при этом столь же малое отношение к XXI веку, как и вся Венеция? Действительно ли значение этих потемкинских деревень, возводимых и сносимых каждые два, три года или пять лет, столь велико, что они заслуживают тщательного углубленного анализа?

Адорно сказал как-то о философии, что она есть нечто «самое серьезное, но при этом и не столь серьезна». Это высказывание, вывернутое наизнанку, верно для биеннале и других секторов художественного мира – это самое несерьезное, но при этом и не столь несерьезно – поскольку в купе с политикой других художественных институций (к примеру, лекционной и выставочной политикой музеев и фондов) политика биеннализации играет непосредственную роль в политике политики, то есть в реальной политической жизни. В первую очередь, в политике локальной: биеннале и аналогичные крупномасштабные события, такие, как «Культурная столица Европы», повышают эффективность городского и регионального маркетинга¹. Помимо экономической добавочной ценности на локальном уровне речь также идет о политике государственной. Так, политика биеннализации, среди прочего, способствует

построению локальной, национальной, а также континентальной идентичностей. Это сближает формат биеннале с форматом всемирных выставок, которые в XIX веке способствовали внутреннему державостроительству (*«nation building»*) колониальных и индустриальных наций. Всемирные выставки успешно справлялись с этой задачей, обслуживая две стороны национальной гордости: они демонстрировали как новейшие достижения технологии и прогресса, так и экзотические достижения колонизаторских рейдов. Прогресс и расизм были неотъемлемыми составляющими. На Всемирной выставке в Париже 1889 года вниманию европейской публики одновременно были представлены Эйфелева башня, свидетельствовавшая о совершенстве инженерного дела во Франции, и африканские деревни с их коренными жителями².

Все западные биеннале, музеи или институции с готовностью приняли наследие экзотичности и национализма. Преемственность со всеми ее нюансами бросается в глаза, хотя сегодня такая европейская биеннале, как, например, «Манифеста», скорее способствует формированию «европейской идентичности», нежели идеологии индивидуальной нации. Но разве биеннале и аналогичные институции не могут помимо идеологической функции выполнять также политическую функцию в более узком смысле? Возможна ли политика биеннализации, приносящая пользу всему миру, а не только художественному миру, который (ошибочно) считает себя именно «миром»? А именно: есть ли вероятность того, что масштабные тематические выставки повернутся к

обществу, способствуя широкому обсуждению политических тем, которые в противном случае, скорее всего, останутся без внимания? Ведь придав общественной миссии художественных институций политическую направленность, можно было бы подвергнуть пересмотру нынешнее служение музеев и биеннале задачам идеологического *«nation building»* как и задачам экономическим, то есть превращаться в зону рыночного обмена товаров и услуг.

В действительности такая вероятность существует. Пример тому так называемые периферийные биеннале, создающие свои собственные информационные сети, каналы для коммуникации и перевода, которые в их локальном контексте могут оказаться крайне полезными. Если же говорить о самом формате биеннале, то его принято определять «пространством, служащим культурному переводу и транснациональным встречам»³. На это принято возражать, что пользуется этими возможностями биеннале лишь элита функционеров художественного мира и группа завсегдатаев. И все же биеннале и аналогичные крупномасштабные выставки стали местом притяжения политических движений, консолидирующихся под прикрытием спектакля, используя его репрезентационные ресурсы. Вальтер Беньямин заметил, что всемирные выставки были местами паломничества к товарному фетишу, где меновая стоимость товара романтизировалась, а люди представлялись как фантазмагорическая диаспора⁴, что было, однако, до известной степени политизировано или, по крайней мере, приносило политическую пользу: «К парижской Все-

Материал
иллюстрирован
фотодокументацией
монтажа
«Документы 12»,
Кассель,
2008



мировой выставке 1867 года Виктор Пого выпустил манифест: «К народам Европы». Раньше и более внятно их интересы были выражены французскими делегациями рабочих, первая из которых была откомандирована на лондонскую Всемирную выставку 1851 года, вторая, насчитывавшая 750 человек, – на выставку 1862 года. Эта вторая делегация опосредованно имела значение для основания международной ассоциации рабочих Маркса».

Желая того или нет, мега-выставка может из внезапной агломерации инфраструктуры и доступной медийной репрезентации превратиться в посредника политических артикуляций, импликации которых выходят за пределы художественного мира. Кассельская «Документа» благодаря окружающему ее вниманию прессы до сих пор собирает вокруг себя званые и незваные политические группы. Так, на «Документе X» в 1997 году в «гибридном рабочем пространстве» словно от-

даленное эхо собрания делегации рабочих XIX века было создано функционирующее и по сей день активистское сетевое сообщество «Ни один человек не является нелегалом» (*Kein Mensch ist Illegal*), выступающее против депортации. Термин «биеннале», ставший своего рода торговой маркой, может быть апроприирован в политических целях, причем результат едва ли имеет что-то общее с биеннале как таковой. Реакцией на Московскую биеннале 2005 года стала организация так называемой «Чрезвычайной Чеченской биеннале» (*Emergency Biennial in Chechnya*), которая параллельно – буквально «на чемоданах» – проводилась в Париже, Брюсселе, Риге, Ванкувере, Милане и Стамбуле, распространяя информацию о ситуации в Чечне⁶.

Ирония политического

Таким образом, политика биеннализации содержит некоторую иронию – не в юмористическом, но скорее в материальном

смысле, то есть иронию объективную.

С одной стороны, западные мега-выставки вкладывают в «*nation building*» (подразумевающий «*subject building*» – формирование субъекта) колоссальное количество символических, репрезентативных и структурных ресурсов, благодаря которым легко трансформируются в гигантскую идеологическую машину или более того: становятся гегемонистской машиной доминирующей культуры – будь то культура среднего класса, национальная, западная, европейская или какая-либо другая культура. Поэтому подобные выставки имеют немалое политическое значение. Хотя во времена, когда массовый спектакль транслируется в основном медийно, сложно представить, что в XIX веке функцию телевидения выполняли именно Всемирные выставки. Чтобы получить представление об эффекте подобных событий, достаточно знать число посетивших их людей (которому «Доку-

мента», кстати, может только поза-видовать). «Прародительница» Всемирных выставок лондонская ЭКСПО 1851 года собрала 6 млн посетителей. К концу века их число увеличилось: на Всемирной выставке 1889 года в Париже и Чикагской выставке 1893 года побывали 30 млн человек, и 50 млн посетили парижскую Всемирную выставку 1900 года⁷.

Ирония состоит в том, что, с другой стороны, мега-выставки никогда не смогут полностью контролировать производимый ими эффект. Там, где есть доступные ресурсы, появится и их несанкционированное использование. Всегда есть возможность считать непрерывно воспроизводимый и поддерживаемый гегемонистскими машинами доминирующий дискурс иным, отличным от предполагаемого, образом. Ситуация еще более усугубится, если в руки врага попадет сам аппарат. Новые группировки могут выступить с требованиями изменений (как в 1968 году) или переделать аппарат и использовать его для иных целей. Захват институций позволяет, по крайней мере, частично абстрагировать, деконструировать, а затем по-новому реконструировать репродуктивный аппарат доминирующей культуры. Кроме того, аппарат может быть использован для прогрессивного сдвига в каноне. Что-то при этом впервые становится видимым и поддается описанию, что-то перестает казаться уместным и требует новых формулировок. Это изменение не обязательно происходит резко: часто доминирующая культура теряет власть незаметно. В этом случае сдвиг в каноне носит последовательный характер, как в случае с «Документой Х» и «Документой 11».

Для описания подобных прямых процессов особенно уместен аналитический подход, основанный на теории гегемонии, впервые разработанной Антонио

Грамши, а затем расширенной в рамках дискурс-анализа Эрнесто Лаклау и Шанталь Муфф. Можно сказать, что исторический материализм у марксиста Грамши становится «ироническим материализмом». Структура гегемонии всегда характеризуется объективной иронией. Гегемония описывает ситуацию неустойчивого равновесия социальных сил в борьбе за господство. Такое равновесие, где всегда есть господствующая и подчиненная силы, устанавливается через сеть гражданских и социальных институций в смысле противостоящих сторон. «Гегемония» – не приз, выигранный господствующей стороной в стрелковом состязании, но властные отношения, связывающие две конкурентные силы. Гегемонией нельзя «владеть», за нее нужно постоянно бороться. Невозможно добиться окончательной гегемонии, поскольку всегда найдутся другие силы, претендующие на ее часть.

Для описания подобного конститутивного пата Грамши обращается к метафоре окопной войны времен Первой мировой. Любая окопная война (например, боевые действия при Вердене) строится на системе извилистых траншей, когда неясно, где именно проходит линия фронта. Объективная ирония гегемонии состоит в том, что при смещении линии фронта (или равновесия сил) ее собственные оборонительные сооружения могут оказаться в руках противника, который воспользуется ими для укрепления собственной, оппозиционной, гегемонии. Иными словами, институции как аппарат не «сохраняют нейтралитет» и в каком-то смысле живут собственной жизнью. При этом, однако, в форме мега-выставок нет ничего, что вынуждало бы их, подобно Всемирным выставкам, распространять идеи национализма и расизма.

Тектонические сдвиги в художественном мире

Однако сегодня мы наблюдаем антигегемонистский сдвиг, который был инициирован самими институциями и доминирующей культурой среднего класса (по крайней мере, ее частью). На примере «Документы Х» и «Документы 11» можно проследить, как средства, украденные у самого аппарата, могут использоваться для интенсификации контрканонизации и гегемониальных сдвигов. Благодаря этим выставкам латентно существующий канонический сдвиг перерос в символический перелом в художественном мире и имел прогрессивный эффект. Этот сдвиг происходил вдоль четырех координатных осей: политика, постколониальная констелляция⁸, теория и образование. Подобная многоаспектная радикализация стратегий создания выставки произошла, прежде всего, на «Документе 11», приняв форму подчеркнутой политизации, децентрализации Запада, бескомпромиссной теоретизации, а также ориентации на учет общественной медиации.

«Политизация» означает не только то, что «Документа 11» осознанно выступила как политическая интервенция на уровне культурного символического производства, но и то, что центральными стали аналитические политические практики. Это превратило выставку в политический инструмент анализа, подхлестнувшего определенные сдвиги в каноне художественного мира. «Децентрализация Запада» состоит не только в том, что европейское искусство было представлено как соучастник колониальной истории, но и в том, что сам Запад был вытеснен (за счет серии платформ «Документы» в таких местах, как Нью-Дели, Сент-Люсия и Лагос), а «незападное» переместилось в центр⁹. То же касается «теоретизации», которая означает не



только очередной пересмотр реальной истории и функции экспонирования, но, прежде всего, выведение взаимодействия между искусством и теорией на совершенно новый для художественного мира уровень.

Наконец, переоценку проходит значение «общественной медиации». Поскольку педагогическая функция национализированного «обучения» и «вписывания» субъекта в доминирующую культуру является одной из основополагающих функций музеев и крупных выставок, сдвиг также произошел вдоль этой оси координат. Иллюстрацией мог бы служить концепт медиации «Документы 11», в котором были учтены три других осевых сдвига, также привнесенных этой выставкой. Интересно и то, как эти изменения отличались от образовательных атак со стороны «Документы 12». Разрыв, в который перерос канонический сдвиг по четвертому координатным осям, инициированный «Документой X» и радикализированный «Документой 11», стал вынужденным ориентиром для всех последующих выставок и биеннале. Влияние «Документы 11» на Венецианскую биеннале (в определенном смысле их можно считать «сообщающимися сосудами»¹⁰) становится очевидным при сравнении биеннале 2001 года под кураторством Ха-

ральда Зеемана и биеннале 2003 года под кураторством Франческо Бонами. Отличие, прежде всего, состоит в том, как все три выставки рассматривали «Глобальное». Бонами не мог далее следовать курсом, который двумя годами ранее избрал Зееман, – он был вынужден придерживаться сдвига в подходе к «Глобальному», а одновременно и к «Политическому», акцентированного «Документой 11».

«Документа 12» столкнулась с куда более сложной проблемой в отношении двух своих предшественниц. Своим эстетизмом деполитизации она показала, что любая политизация может быть поставлена под сомнение. Задачу «Документы 12» можно полемично сформулировать как возвращение культурному среднему классу права наслаждаться искусством; ее реализацию можно рассмотреть вдоль четырех выше обозначенных координатных осей. На «Документе 12» все переломы и сдвиги, предложенные «Документой X» и «Документой 11», были помещены назад в доминирующую культуру среднего класса и таким образом нейтрализованы путем формализации, орнаментализации, деконтекстуализации, детериторизации и оксидентации представленных работ. «Документа 12» объединила все эти приемы в отношении «Документы X» и «Документы 11» в

общую стратегию, названную Грамши «Трансформизмом». И вновь перед нами ирония политического: институциональные средства, ранее направленные на осуществление сдвига в каноне, применяются в русле доминирующей культуры с целью обезоружить все, что может быть неконтролируемым или непопулярным. Антигегемониальные разрывы выравниваются, а гегемониальные формации восстанавливаются.

Это ни в коем случае не фронтальная атака: нет никаких одномоментных отмен, поскольку для гегемониальных сдвигов необходимы компромиссы и тактические отступления. Таким образом, любой термин со значением «откат» или «ответный удар» на поле гегемонии обманчив. Даже для самой регрессивной выставки строжайшим образом «нет пути назад»: то, что произошло, – произошло. Любое «назад» в конечном счете означает «вперед», даже если этот прогресс реакционен, – обратный вперед! Поэтому там, где антигегемониальные атаки имели некоторый временный успех, гегемониальная сила не просто стремится в ответ вернуть себе статус-кво ante; она продвигается вперед, развиваясь, а именно, пытается оказать продуктивное для себя влияние на критику и аргументировать собственную позицию. Подобные стратегии можно выявить путем дискурсивного анализа на примере «Документы 12». Иными словами: если область уже смещена, ее нельзя сделать «несмещенной» – ее можно перехватить лишь путем дальнейшего смещения, превратив в банальность или лишив ясности.

Именно так проект «Документы 12» действовал в отношении «Документы X» и «Документы 11». Как и везде в политике, любой временный или малозначительный контргегемониальный захват территории имеет свои последствия. Он вынуждает доминирующий

дискурс совершенствовать собственную гегемонию, переформулировать себя с целью сохранить гегемонию и укрепить ее на случай новых атак. Все это превращает политику в объективно ироничную деятельность с открытым концом. Очевидно, что такая концепция ироничного материализма крайне отличается от трагичного материализма культурной индустрии Хоркхаймера и Адорно или общества спектакля Дебора, где конец всегда предreshен, и враг уже одержал победу. Предпринятый в этой статье теоретический анализ гегемонии в художественном мире на примере биеннале, а в частности «Документы», призван показать, что прогрессивный сдвиг канона в самом «центре» художественного мира реально возможен, однако доминирующая культура стремится незамедлительно его нейтрализовать. Теории гегемонии следует сконцентрироваться на более детальном анализе этого аспекта. Тогда она сможет составить полноценную конкуренцию таким подходам, как полевая теория Бурдьё или дисциплинарная модель Фуко. Мысль о том, что искусство — это самое несерьезное, но и не столь несерьезно, приводит нас к размышлениям о некой важной территории, где создаются и постоянно перестраиваются идеологические альянсы, где состязаются и пытаются «одурачить» друг друга мощные социальные дискурсивные формации. О территории, где разрабатываются и экспериментально смещаются ментальные карты, создающие новые модели интерпретации мира или заново артикулирующие уже существующие. Институты существуют не только в художественном мире, однако в нем они представляют собой важные машины гегемонии, производящие доминирующую культуру среднего класса и одновременно делающие ее уязвимой. Если и есть причина рассматривать совре-

менную биеннализацию с политической точки зрения, то она кроется именно в этом.

Примечания

¹ Поскольку бум биеннале частично обусловлен схлопыванием глобальности и локальности, существованием глобализованного художественного мира с локальным городским и региональным маркетингом.

² Exhibitions of Contemporary Art// Sandy Nairne, Emma Barker (Ed.). Contemporary Cultures of Display. London: Open University Press. 1999. P. 106.

³ Okwui Enwezor. Mega Exhibitions: Antinomies of a Transnational Global Form. Munich: Finke. 2002. P. 20.

«[...] в возникновении глобальной периферии не следует видеть лишь стандартный сигнал синдрома биеннале. Напротив, только в рамках таких биеннале, которые помещают нас как зрителей в ситуацию, где нам открываются разнообразные экспериментальные культуры, при этом нам не принадлежащие, можно помыслить возможность смены парадигмы. Там же. P. 30.

⁴ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные труды. М.: «Медиум», 1996.

⁵ Там же.

⁶ Конечно, известны случаи, когда апроприация лейбла биеннале имеет обратный эффект: лейбл приватизируется, как в случае с Тираной.

⁷ Maurica Roche. Mega-events. Culture and Modernity: Expos and the Origins of Public Culture//International Journal of Cultural Policy 1(5). 1991. P 1 – 31.

⁸ Термин «постколониальная констелляция» в общих чертах объясняется Окви Энвейзором так: «Это слово, эхом звучащее в ряде структурных, политических и культурных сплетений — от движений за деколонизацию в послевоенную эпоху до движений за гражданские права и политик феминизма, гомосексуализма, антирасизма, антиэссенциализма, контргегемонизма в эпоху нового глобального сообщества». Okwui Enwezor. The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in the State of Permanent Transition. In: Gilane Tauadros and Sarah Campbell (Ed.). Fault Lines. Contemporary African Art and Shifting Landscapes. London: Institute of International Visual Arts. 2003. P. 77.

⁹ Здесь термин «незападное» используется в значении «несевеороатлантическое» искусство, если под «севеороатлантическим» искусством понимать такие художественные практики, которые позиционируют себя и будут позиционироваться в некотором воображаемом пространстве, как Дэвид Морлей и Кевин Робинс однажды назвали Европейско-Американскую Инвестиционную Группу EurAm. В отношении арт-системы термин «незападный», однако, остается неясным, поскольку сама художественная система является скорее «западной», и все более или менее успешные «незападные» художники часто живут и работают «на Западе».

¹⁰ Аргумент против такого рода концепций состоит в том, что, уделяя внимание «Документу» и Венецианской биеннале, они тем самым укрепляют евроцентризм, хотя сами и подразумевают обратное. В ответ можно возразить, что борьбу с евроцентризмом нужно вести не только по краям, но и в «воображаемом центре». Для теории гегемонии особый интерес представляет именно тот, кто пытается заполнить центр, тем более, когда власть этого центра остается полностью воображаемой. Вымысел об исключительном значении Венецианской биеннале и «Документы» остается лишь следствием. Поэтому, если это действительно вымысел, он остается следствием и тогда, когда никто в него не верит, но, несмотря на это, все ведут себя так, как если бы Венецианская биеннале и «Документа» действительно имели такое большое значение.

Источник статьи: Oliver Marchart. Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung. n.b.k. Discurs, Band 2 (Hg. Marius Babias). Kln. 2008. P. 7 – 13.

Перевод с английского
Лизы БОБРЯШОВОЙ



Оливер Маршарт.
Теоретик культуры, преподает в университете Люцерн, Швейцария. Живет в Вене.



ПРОТИВ ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Культурная политика «обаристократившейся» буржуазии

Андрей Паршиков: Начиная издавека, хочу сразу же задать ряд вопросов касемо большого проекта. Памятуя о судьбах «Манифесты» и многочисленных мировых биеннале, становится ясным, что о художественном контексте больших проектов говорить уже не представляется важным. Разговоры о последних мега-выставках принимают все более тоскливый оттенок. Почему? Насколько оправданны разговоры о кризисе больших проектов? Возможна ли сейчас вообще «прогрессивная» мега-выставка? Насколько закономерна наметившаяся в современной Европе тенденция отказа от проведения больших выставочных проектов?

Кети Чухров: Проект большого масштаба неизбежно есть факт институциональной политики, и это характерно не только для России. Такие проекты могут быть очень прогрессивными, но все равно элементы институциональной политики преобладают над артистической жизнью, над стыком жизни и искусства. Если мы посмотрим на западные мега-выставки, то, конечно же, в отличие от Московской биеннале – это исследовательские проекты. И все-таки мега-выставки, запуская тему, выдавая масштабный продукт, не дают времени на осмысление реальности ни художнику, ни куратору, ни тому пространству, которое должно производить искусство. Поэтому все чаще куратор не обязан быть творчески мыслящим челове-

ком, художник не обязан подвергать себя мучениям по поводу того, что он высказывает. Он просто может соответствовать какой-то теме. Московская биеннале наиболее утрюрованное и некрасивое выражение этой тенденции.

Илья Будрайтскис: При этом уровень институционализации, который связан с большим выставочным проектом, идеально укладывается в сегодняшнюю модель российского корпоративного капитализма. Тенденция создания больших корпораций с большими бюджетами, выстроенными иерархиями старших и младших менеджеров с уходящим наверх руководством прекрасно вписывается и в государственную политику по освоению культурного пространства. Именно поэтому масштабы Московской биеннале все время нарастают, и вот сейчас мы получили еще одну локальную «госкорпорацию» – в области современного искусства. С каждой последующей биеннале мы видим, как эта корпорация совершенствуется, крепнет и приобретает черты внутренней организационной культуры.

В этом отношении определение куратора больших проектов, которое дала Кети, – совершенно точно. В этой художественной корпорации куратор неизбежно уравнивается с менеджером. Нынешняя Московская биеннале стала школой таких кураторов-менеджеров. Алгоритм был примерно следующим: амбициозному молодому человеку дается какое-то пространство, рекомендательные письма и другие механизмы давления, но не да-

ется вообще никаких денег, и в течение двух месяцев он должен что-то сочинить. И вот все сочиняют, кто-то более успешно, кто-то менее. Эти специальные проекты биеннале можно рассматривать как школу менеджмента, где выковываются кураторы нового типа. Они должны что-то сделать, сляпать, так, чтобы это еще укладывалось в основной проект.

С этой точки зрения 3-я Московская биеннале является более цельной, чем предыдущая, и те элементы, которые кому-то понравились в 1-й биеннале и вызывали еще какие-то надежды, на этот раз закономерно исчезли. Потому что проект становился все более внятным, осмысленным и цельным.

Мария Чехонадских: Цель этого проекта – попытка кристаллизации большого стиля, поэтому он не может не стремиться к цельности. Отсюда – один куратор, один большой проект. У меня было сравнение Московской биеннале с ярмаркой выходного дня. Представим, что есть некоторая площадь. В центре этой площади мы находим основной проект, где концентрируется внимание публики, не только потому, что он главный на этой выставке, но также потому, что он очень большой и красочный, что особенно привлекательно для потока прохожих. Все остальное принимает вид и форму периферийных палаток с поделками-сюрпризами. У кого-то эти поделки получились лучше, у кого-то хуже, у кого-то совсем не получились. Однако все участники старательно отработывали свои «пе-

Вид экспозиции на Третьей Московской биеннале современного искусства. Фото Романа Суслова. Предоставлено Художественным Фондом «Московская биеннале».



Брацо Димитриеви
Вид инсталляции на
Третьей Московской
биеннале
современного
искусства.
Фото Романа Суслова.
Предоставлено
Художественным
Фондом «Московская
биеннале».

риферийные» по отношению к «центру» биеннале темы. В результате мы имеем очень простую функцию ярмарки выходного дня или ярмарки народных достижений.

Кети Чухров: Однако эта центростремительная политика имеет свою предысторию. Ранее габитус художников строился на том, что деятельность может и должна осуществляться вне головных институтов. Потом эта иллюзия была отвергнута. Теперь мы имеем политику пристегивания всех культурных деятелей к единому центру, и она не оставляет маневров для саботажа.

В этой связи мне кажется важным обратить внимание на то, что вопреки общему мнению развлекательный элемент в этой биеннале – не самое главное. Культурная функция, которая задается культуртрег-

герами, позиционируется как просвещенческая. Они хотят выступать как центр просвещения, его самая высокая зона, так, чтобы просвещение исходило как бы от элиты. Если в 1990 годы пространство культурного престижа и пространство денег, власти были радикально разделены, и у людей культуры ничего не было, но было ощущение свободы и того, что эмансипация принадлежит нам. Сегодня потенциальность эмансипации культурного просвещения полностью апроприирована. Субъектом культурного высказывания становится человек, который присваивает себе и власть, и деньги, и субъективность творчества. От лица менеджеров от культуры в последнее время можно услышать совершенно четкие обоснования высокой функции государства, которое является главным про-

светителем и организатором общественных процессов. Якобы общество такое ленивое, такое неразвитое. Так мы получаем ситуацию, при которой невозможно субъективировать свои эмансипаторные устремления.

В западной ситуации существует совершенно другая проблема. Момент развлекательности в больших проектах практически отсутствует. Тут вопрос в том, чем развлекается общество. Здесь уровень среднего класса совершенно иной, поэтому общество развлекается исследованием, бирюльками его уже не развлечешь. Ему нужно, чтобы рассказали про социальные проблемы, успокоили совесть, поэтому они участвуют в жизни третьего мира.

Яша Каждан: Мне кажется, что биеннальный продукт этого года строится по принципам блокбастеров, которые были так популярны в 1990-е годы. Общеизвестно, что киноиндустрия Америки исторически была связана с деньгами магнатов и политиков, которые продюсировали фильмы. Сначала они хотели собрать толпы и обеспечить себе изменение социального статуса, затем к 1980-м годам политики берут на вооружение киноиндустрию, лоббируя, таким образом, властные интересы, а к 1990-м годам массовый кинематограф становится глобалистским. Как это все устроено? На некий ресурс, принадлежащий носителю властной идеологии, хаотично нарастают различные элементы. Все это облекается в развлекательную адаптивную к контексту форму, и таким образом, когда зритель приходит в большой кинотеатр и смотрит фильм, а в данном случае биеннале, его

атакует настоящий идеологический продукт, и тогда я бы не стал говорить о просвещении. Скорее биеннале является инструментом власти, создающим формы сублимированных развлечений для определенных целевых аудиторий.

К. Чухров: Я же не говорю, что это настоящее просвещение, это попытка присвоить себе то, что означает просвещение, в этом и состоит весь ужас.

И. Будрайтскис: Можно действительно говорить о том, что этот проект является одним из инструментов выстраивания культурной гегемонии правящего класса, но я думаю, чтобы серьезно обсуждать особенности и тип этой гегемонии, нужно проанализировать отношения между высшей частью правящего класса и средним классом. Когда я попал в «Гараж» через несколько дней после открытия, вокруг ходили толпы людей и со всех сторон раздавался одобрительный гогот. Людям нравилось. Кто-то прикрывал, кто-то присвистывал. Очевидно, что та публика, которая была на VIP-открытии биеннале, и публика, которая стояла в очередях все последующие дни, – это две составляющих культурной гегемонии, ее субъект и объект. Важно понять, в каких отношениях на современном этапе они находятся.

Здесь я хотел обратиться к интересной мысли Валлерстайна, когда он говорит о феномене аристократизации буржуазии. За всю историю буржуазии мы наблюдали важное противоречие между ее рациональной логикой и гедонистическими устремлениями. Рациональная логика буржуазии подсказывала ей протестантскую этику, труд, когда все лиш-

нее нужно вкладывать в приумножение капитала. С другой стороны, постоянно вставал вопрос, как воспользоваться плодами накопления в этой жизни. Буржуазия стремится наслаждаться своим богатством, передавая непосредственные функции управления капиталом специально обученным людям. Именно с этим связана бюрократизация мира, о которой писал еще Вебер, когда буржуазия пытается передать функции непосредственного управления менеджерам, управляющим, то есть наемным работникам, а сама буржуазия вместо прибыли существует на ренту. Валлерстайн задается вопросом, кто является главным потребителем этой буржуазной этики, когда качество управляющего постоянно возрастает, а буржуазия все больше превращается в праздную аристократию? Средний класс, не являясь буржуазией, готов перенять буржуазность, голую протестантскую этику, где всякое наслаждение прекрасным – рационализировано, обращено в приобретение очередного навыка для успешной конкуренции на рынке.

Проект Московской биеннале четко показывает, кем и для кого все это сделано. Мы видим, как через культурную гегемонию конструируется средний класс, готовый быть буржуазией, но не обладающий одним важным качеством, – у этого среднего класса нет будущего. Эта буржуазия готова жить настоящим. И это наслаждение настоящим и есть те гогот и прикрывание, которые можно было слышать при встрече с прекрасным со стороны среднего класса.

К. Чухров: Я хотела добавить, что у нас буржуазии не было. У нас не было такого капита-

лизма, который позволил бы надстройке раскрыться. Очень точно замечено, что это тот уровень формирования надстройки, когда буржуазия выступает от имени голоса культуры и интеллекта. Я совершенно согласна, что проект биеннале является попыткой превратить все виды уродливого, первичного накопления или габитуса членочной суеты в некое культурное удовольствие.

И. Будрайтскис: Действительно, формирование идеологии опосредовано отношением к искусству. Если аристократия способна формировать какие-то тонкие смыслы, то мелкая буржуазия способна потреблять вторичный продукт, вбирая в себя все то, что к этому вторичному продукту прилагается в качестве облегченного идеологического содержания.

Маневры для саботажа

Я. Каждан: Продолжу мысль о медийной составляющей. Ни первая, ни вторая биеннале не имела такой массовой поддержки медиа. Анонсирующие событие плакаты по дизайну напоминают плакаты Московского Международного кинофестиваля этого года, они висят по всему городу. У потенциального потребителя этого «branded entertainment» нет шанса не заметить радужно-переливающихся знаков.

И. Будрайтскис: То, о чем ты говоришь, и есть приглашение для среднего класса – «Против исключения», все приходите.

М. Чехонадских: Действительно, эстафетная палочка от элиты или «обаристократив-



Кун Ванмехелен

Проект
«Цыпленок-
космополит»,
2008

Фото Романа Суслова.
Предоставлено
Художественным
Фондом «Московская
биеннале».

шейся» буржуазии передается среднему классу, а дальше распространяется на всех акторов художественного процесса. Поразительно то, что действительно все участвуют в биеннале. Если мы посмотрим на специальные проекты и параллельную программу, то увидим, что в ней участвуют все коммерческие галереи, некоммерческие центры, музеи, альтернативные площадки. Параллельно проходит ярмарка современного искусства «АРТ Москва» и молодежная ярмарка «Универсам», по сути являясь неофициальной частью проекта. Подключаются не только разные типы институций, но и разнообразные художественные инициативы, как будто это последний шанс заявить о себе. Каждый стремится подать заявку, и уже не важно, что ты предлагаешь. Организаторы берут тебя в проект независи-

мо от того, какие идеи и смыслы ты транслируешь, главное уложиться в сроки.

Я. Каждан: Более того, многие участники проекта в прямом смысле работают над построением этого блокбастера. Ведь не секрет, что большинству художников не оплатили дорогу, и их работы «материализовывали» третьи лица. Таким образом, анонимные строители биеннале становятся телами, сквозь которые проходит эта идеология. Что уж говорить о культурной журналистике, которая отработала самые либеральные медийные ходы?! Наиболее одиозные медиахолдинги позволяли себе репортажи со строительства выставки, съемки фильмово-монтажных конструкций с вернисажей. Если рассмотреть такой прием как журналистский дневник, то этот тип трансляции предлага-

ет читателю некий опыт, героем которого обычно выступает сериальный персонаж так называемого «горизонтального типа» развития характера. Все эти медиаштампы широко освоены либеральной литературой и кинематографом последнего десятилетия. Может быть, стоит подробнее поговорить об идеологической составляющей этого продукта?

И. Будрайтскис: Здесь действует та же логика корпорации, национального проекта. В него можно все включить, все финансовые потоки должны быть сосредоточены в одном месте. С точки зрения освоения бюджета, это правило действует во всех областях и на всех уровнях государственной политики. Для того чтобы освоить бюджет, он должен быть большой и сразу один на все.

Я. Каждан: Поскольку вся художественная среда задействована, то речь идет о борьбе за аудиторию. По крайней мере, как заявляют некоторые российские культуртреггеры на уровне государственных форумов по культуре, для них принципиальным является количество посетителей выставки. Нужно всех собрать, привести, и уже задним числом я понимаю, что все это происходит незадолго до городских выборов. Получается, что мы становимся такими белками в колесе, то есть своими низовыми инициативами сами раскручиваем эту машину. Ведь неслучайно в этом году власть сделала ставку на инициативы, особенно молодежные. В качестве мотивации предлагался слоган: «Тебя ждут миллионы поклонников».

А. Паршиков: Мне представляется важным упомянуть о фе-

номене «капитализма участия» или капитализма присоединения. Корпорации сегодня так и действуют. Так устроена Википедия, Google, Yandex. Ты должен работать на них бесплатно. Ты не просто продаешь, но даришь им свою субъективность, таким образом, что вообще ничего не получаешь. При этом корпорации зарабатывают огромные суммы денег. Капитал захватывает интеллектуальный ресурс самым грубым и безапелляционным образом. Это чистое воровство. Ты работаешь бесплатно на огромные мегакорпорации, которые лгут тебе о мнимых символических благах. И ты делишься своим трудом, своей субъективностью, постоянно включаясь в этот товарообмен на уровне объекта. Аналогичный механизм действует и в проекте биеннале. Важен момент участия, вот эта «викиномика». Большой проект захватывает художественное сообщество целиком, вне зависимости от политических взглядов и смыслов высказывания его участников. Без исключений. «Биенналеномика».

К. Чухров: Управляют *general intellect*, на минуточку! И исход из этой системы совершить невозможно. А все говорят, что когда возникнет класс нематериальных работников, наконец произойдет самоотвод. Где этот самоотвод? Скажите, как его осуществить? Вот если соберутся все деятели художественного и культурного пространства и просто не будут участвовать в той или иной выставке! Теоретически это же возможно. Я давно задавалась этим вопросом, и часто мне говорили: «Ну хорошо, ты не будешь участвовать, но будут участвовать другие, а если будем участвовать мы, то хотя бы воз-

можно как-то корректировать ситуацию.

А. Паршиков: Но так же и действует механизм участия. Ты можешь корректировать, исправлять ошибки в Википедии. Таким образом, ты считаешь, что делаешь продукт более справедливым, заботаешься о потребителях (которым ты хочешь показать что-то более важное на твой взгляд), вносишь в этот продукт свою субъективность, пытаешься что-то изменить, но это все очень просто захватывается, перерабатывается и конвертируется. Скорее даже неверно говорить, что мы имеем этот механизм, этот стандартный механизм нам попросту навязывается, за счет него формируется потребитель, а он частица мира вокруг. Этот механизм является средством производства, но только не нашим средством производства, а средством производства корпорации, которым ты приносишь еще больший капитал своими корректировками.

Я. Каждан: Перенаправление и оттягивание аудиторией определенно имеет смысл. Например, вся эта ситуация вокруг Turner Prize, когда художники сопротивлялись и устраивали забастовки. Они получили отдельное внимание. Правда, их стратегия была мгновенно апроприирована самой Turner Prize. Для меня этот вопрос является наиболее болезненным. Как, в таком случае, отличать сопротивление от сотрудничества? Именно из этого ощущения сложилось самоназвание «Клуб бывших мессий», которое когда-то предложила нам Ксения Перетрухина. Вероятно, именно поэтому мы находимся в плену постсоветской привычки, которая диктует со-

противляться не в одиночестве, а в каком-то смысле «спасать» манипулируемых.

М. Чехонадских: Мы подошли к главному, на мой взгляд, вопросу, возможно ли не участвовать в биеннале? Я считаю, что мы пока даже не апробировали эти модели неучастия, объявлять их заранее неэффективными не имеет смысла, даже если на Западе они давно уже закончились неудачей.

К. Чухров: В книге «Империя» Негри и Хардт говорят, что есть такая модель производства множества, при которой само сознание человека становится таким, что он просто куда-то не идет, потому что понимает, что не может туда идти. Он уже другое антропологически существо, он не только что-то высказывает о сопротивлении, но чисто антропологически не может пойти в такие пространства. Необходимо произвести такие тела и такие сознания, которые просто не узнают, что «это» является выставкой, искусством.

Я. Каждан: Как бы глупо это ни звучало, но мне кажется, что мы здесь сидим и разговариваем именно потому, что мы готовы. В нас явно что-то уже свершилось. Именно поэтому мы просто не видим в обсуждаемом проекте ничего художественного, хотя хотели бы.

И. Будрайтскис: Чтобы говорить о выстраивании контргегемонии и определять ее стратегии, нужно определить ее субъект. Это средний класс, на который мы должны оказывать альтернативное воздействие. Какая-то часть этого среднего класса неизбежно будет радикализироваться. Запрос на альтернативу родится внутри



Кимсуджа
«Грузовик
с пожитками –
Мигранты»,
2007
Фото Романа Суслова.
Предоставлено
Художественным
Фондом «Московская
биеннале».

этого слоя сам по себе. Нашу стратегию можно сформулировать как возвращение некоей истории. Истории авангарда, истории сопротивления, истории освободительного проекта.

К. Чухров: Мы являемся средним классом?

И. Бударйтскис: Самый верный ответ на этот вопрос можно сформулировать следующим образом: средний класс – это самоидентификация, на самом деле – ложная идентичность. В России большинство среднего класса составляют наемные работники. Конечно, мы к нему относимся. По образованию, стилю жизни, потреблению. Мы можем построить нашу политику внутри среднего класса. Отправной точкой при построении контргегемонии является тот факт, что мы с этим средним классом имеем гораздо больше общего,

чем «обаристократившаяся» буржуазия. Правящая элита пытается управлять им, а с другой стороны, именно она будет увольнять, сокращать зарплату и опускать на самое дно. Осознание этого противоречия и выведение из него стратегии является сейчас самым главным вопросом.

Планетарный неоколониализм

А. Паршиков: Почему выставки «Маги Земли» и «Инфинитум» не назывались биеннале, а «Против исключения» выдается за биеннале? Ведь между ними нет никакой разницы. Это точно такой же набор вещей (с похожим списком художников). В чем принципиальное отличие? Есть ли здесь какое-то исследование? Какая-то аналитика?

К. Чухров: Нам представили довольно статичную и консер-

вативную музейную выставку, где нет попыток показать различия художественного мышления. Все подверстывается под музейное воображение одного человека. В современной ситуации даже музейные выставки с такой логикой не делаются. Здесь нет биеннальной ситуации, такой тотализирующий охват ее не предполагает.

А. Паршиков: На первых двух биеннале государство еще активно не вмешивалось в современное искусство, сейчас же мы наблюдаем его огосударствление. Каталог «Третьей Московской биеннале современного искусства» открывается приветственными словами Суркова, первого заместителя руководителя Администрации Президента РФ и Авдеева, министра культуры РФ. Государство осознало необходимость вмешательства и инструментализации современного искусства, его идеологическую важность.

К. Чухров: Тогда контекст «обаристократившейся» буржуазии не был включен в тело современного искусства. Когда он включился, то произвел такую эрозию, которую мы и имеем сегодня.

Я. Каждан: Действительно, ресурсы чиновничьего аппарата пополняются средой бывших культурных деятелей. Эксперты становятся управляющими. Сошлось на апрельский антикризисный форум «Стратегии 2020» ЕР, в котором участвуют не только эксперты в области культуры, но и такие «медийные лица», как Анастасия Волочкова. Садясь за этот «полукруглый» стол, они принимают на себя роли управляющих. Вопрос не только о протесте, но и о какой-либо позиции в данном контексте –

не уместен. Как поется в одном русском репе, «продажные культурные деятели все четко исполняют, да цену себе знают».

И. Будрайтскис: Идея потребности современного искусства в государственном проекте является стартовой вообще для начала биеннале в России. Но сегодня мы имеем ситуацию, когда впервые на сцену вышло новое поколение «обаристократившейся» буржуазии – Дарья Жукова, Мария Байбакова и другие. Это люди, которые возвращаются сюда с Запада, отсюда и появляется претензия на просветительский проект, о котором говорил Кети. Второе поколение новой буржуазии воспринимает себя частью мировой элиты.

А. Паршиков: При этом выставка «Без исключения» представляет собой дихотомию. С одной стороны, Мартен говорит о народном характере его проекта, с другой стороны, мы видим на ней ярмарочный набор «продавабельных», очень дорогих вещей, причем таких, которые даже не всякий представитель правящего класса себе может позволить. Это все напоминает дорогой бутик в неблагополучном районе, но только ценники здесь не афишируются, такой супермаркет с огромной витриной, к которой с другой стороны припадают те самые представители «народа», они вряд ли могут себе позволить подойти ближе и тем более «примерить» эти вещи.

И. Будрайтскис: Одно другому не мешает. Невозможность завладеть ими как раз и завораживает. Свежесть восприятия, о которой говорит Мартен, присуща тому самому московскому зрителю, входящему в

культурное пространство, то есть среднему классу, который видит все глазами ребенка. Это не народная культура, которая производится народом, а народная культура, которая производится правящим классом.

Я. Каждан: Единение и покрывание среднего класса происходит на уровне детских шариков, капающей водички и ползающих черепашек. Но вот что мне показалось удивительным. Я опоздал на открытие в «Гараже», и, оказавшись «исключенным» (охранники уже никого не пускали), ждал у ворот своих друзей. Все эти шарики и падающая водичка были видны через освещенные стекла «Гаража», то есть товар был повернут лицом к толпе, стоящей перед входом, но люди не расходились. Хотя давка объединила людей, многие из них как раз и были представителями правящего класса.

И. Будрайтскис: Очень важно, что проект Мартена антиисторичен. То, что мы имеем на главном проекте, является очень четким и мощным посланием о том, что все, на что мы можем опираться, вся авангардистская и модернистская традиция, – это не более чем локальная западная культура. На Западе существует модернизм, а в Австралии человек днями может рисовать линии огня и воды. И когда в общий контекст биеннального проекта оказались встроены еще и русские художники, то их работы смотрелись как-то поновому.

Второй пласт – это очевидная стыковка с идеей суверенной демократии. Никакого универсального понятия демократии, которая включает в себя права человека, свободу собраний, – нет. Как замеча-

тельно выражается Сурков, если демократия несовершенна – это первый признак того, что она существует. В этом смысле основной проект биеннале – удивительная стыковка политической составляющей современной России с эстетическим.

К. Чухров: Над этой выставкой и над этой идеологией все немножко смеются, понимая, что тот образ третьего мира, который здесь представлен, не соответствует реальности. Это такой проект, который показывает катастрофу западного мира и западной культуры, потому что он постулирует радикальный отказ от идеи, пропавшей с ней в творчестве и искусстве. Отказ от идеи предлагается как извинение за колониализм. На этом основании мы и *retarded culture* можем включить. Сегодня не идея является гегемональным центром Запада, а технологические и экономические процессы. Поскольку кроме ноу-хау, высоких технологий и экономик для управления уже ничего не нужно, то появляется эта жуткая платформа для искусства, остается только некий наигрыш, узор. Таким образом, весь эмансипаторный потенциал Европы с этим отказом от идеи самоотводится, все экономические и технологические модели гегемонии сохраняются.

Многие сравнивают основную проект Московской биеннале с последней Документой, хотя мы понимаем, что эти проекты по многим причинам сравнивать просто невозможно. Там тоже была идея собрать абсолютно все ситуации третьего мира, но разница была в том, что куратор Документы собирал локальные «модернизмы»: иранский, китайский, то есть традиции

Герда Штайнер и
Йорг Ленцлингер

«Курс лечения»,
2009

Фото Романа Суслова.
Предоставлено
Художественным
Фондом «Московская
биеннале».



1960 – 70-х годов, которые были забыты. Критика проекта заключалась в том, что сам модернизм был рассмотрен не политически, а пластически и эстетически, в чем можно усмотреть параллель с Московской биеннале.

И. Будрайтскис: Хотел обратить внимание на интересный момент по поводу «извинений за колониализм». Парадоксальным образом единственное идеологическое оправдание колониализма было в его претензии на владение универсальной идеей. А в тот момент,

когда происходит отказ, то это не отказ от колониализма, а отказ от каких бы то ни было оправданий колониализма. На самом деле, глобализация, которая основана на экономическом неравенстве и его постоянном увеличении, только усиливает различия. Это все еще колониализм, но без оправданий, деидеологизированный, и потому еще более циничный и несправедливый.

А. Паршиков: Давайте вспомним заголовок «Документы 12»: «Модернизм – наша античность?» Речь, таким образом,

шла исключительно о европейской культуре. И эта выставка оправдывала протекционистскую неоколониальную политику ЕС. Выставка Мартена не оправдывает протекционистскую политику России, а напротив, открывает новые рынки потребления – Индонезию, Океанию, Австралию, Африку, то есть те регионы, которые Россия никогда не имела в виду. Нам (точнее, нашей финансовой элите) предлагается посмотреть, что там есть, и когда элита открывает эти новые рынки, то Россия вступает в глобальное сообщество и включает свой, пока еще в чем-то автономный капитал, в новые потоки, в новые офшорные зоны, поддерживает на новом уровне мировой рынок, управляемый Западом.

М. Чехонадских: Я бы скорее обратилась к твоей идее о подмене проблематизации. Действительно, происходит открытие «новых рынков», далеких и экзотических. Получается, что где-то там существует нечто фантастическое, а где-то здесь, у нас, буквально под носом, остается нерешенной проблемная зона постсоветского пространства, на которую нам предлагают просто закрыть глаза. Постсоветское пространство буквально вытесняется, закрывается в пользу новой экзотической, сказочной, почти нереальной планетарной территории. Существующие разве что в воображаемом российского сознания, африканский и индонезийский другой приходит, чтобы развеять ужасы и кошмары реального Другого, которым для нас является это постсоветское пространство. Все экзотическое служит громоотводом от наших повсе-

дневных с ним столкновений. Россия сама становится частью планетарной системы, ее легитимируют и включают в глобальное пространство, однако ее место в этом пространстве такое же, как у австралийских аборигенов по отношению к Западу. И поэтому новые рынки не являются рынками для России, наоборот, Россия выступает в качестве нового рынка для европейских стран не как огромная империя, а как периферийная страна третьего мира.

И. Будрайтскис: Мне же кажется, здесь существует несколько другая экономическая и политическая связь. Вложение капитала подразумевает политические, социальные и институциональные условия. Понятие суверенной демократии связано с идеей вложения капитала вне зависимости от универсальных стандартов. Иными словами, мы не должны интересоваться, какого типа демократия или культурная ситуация существуют в Африке, России, Китае. Нас интересует то, что есть некие территории со своими особенностями, каждая из них презентует неповторимую, цветущую часть мира, и мы соответствующим образом должны к ним относиться: включать эти территории в свою систему циркуляции капитала.

А. Паршиков: Безусловно. Существует такой успокаивающий и тотализирующий механизм. Российские олигархи имеют очень мало представительства в зоне свободных рынков. Задача в том, чтобы открыть новые географические точки, включить их деньги в глобальную циркуляцию, совершить новый не-

большой этап развития МВФ при помощи культурной индустрии.

К. Чухров: Все эти этнические вещи могут представлять как товар, который легко приносить на глобальный рынок. Изнутри ситуация никак не меняется, но зато искусство позволяет быстро и легко войти в мировой рынок.

А. Паршиков: Многие ошибочно считают, что выставка Мартена постулирует равенство. Однако следует вспомнить Рансьера, который предупреждал нас, что если мы постулируем равенство, значит, априори предполагаем существование неравенства. На примере этой выставки мы видим, как заботится западная благополучная цивилизация о рабском третьем мире, как она его жалеет, как она демонстрирует свое участие в его судьбе и готовность всячески рассуждать на тему бедственного положения субъектов глобального мира.

К. Чухров: Другой вопрос в том, на каком основании вы меня включаете, и что из того, что я делаю, вы включаете? Кто тот второй субъект, у которого это спросили? Кто является автором этого включения? Абсолютно тот же центр. Никакой децентрации мы здесь не видим.

А. Паршиков: «Гараж» является негосударственной площадкой, однако само мероприятие имеет явные идеологические цели. Почему же они реализовываются на территории частного пространства?

И. Будрайтскис: Российский капитализм с его госкорпорациями госкапитализмом не

является. Любая госкорпорация основана на неразличимости того, где начинается государство и где оно заканчивается. Корпорация не является полностью ни государственной, ни частной. И с этой точки зрения, помещение основного проекта биеннале в «Гараже» – очень яркая иллюстрация российского корпоративного капитализма. Он является корпоративной площадкой для идеологических проектов российского гибридного правящего класса, включающего в себя и большой бизнес, и бюрократическую касту.

Андрей Паршиков.
Родился в 1985 году в Подольске. Искусствовед, куратор, художественный критик. Специалист в области видеоискусства. Автор программы «Сверхновая вещественность» в фонде «Современный город». Живет в Москве

Кети Чухров.
Родилась в 1970 году. Философ, докторант Института философии РАН. Редактор журнала «Номер» и издательства «Логос-Альтера». Живет в Москве

Мария Чехонадских.
Родилась в 1985 году в городе Старый Оскол. Художественный критик, организатор выставочных проектов. Редактор «ХЖ». Живет в Москве.

Яков Каждан.
Родился в 1973 году. Художник. Живет в Москве.

Илья Будрайтскис.
Родился в 1981. Историк, культурный и политический активист. Участник Социалистического движения Вперед. Живет в Москве.

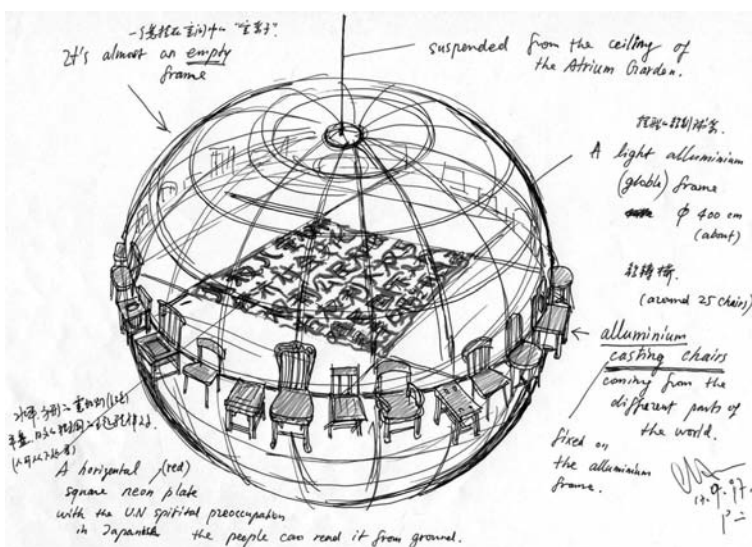
МЕТАФИЗИКА MON (GL)AMOUR

«СОЗДАВАЯ МИРЫ» (КУРАТОР ДАНИЭЛЬ БИРНБАУМ), 53-Я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ 2009, ВЕНЕЦИЯ, 6.06.09 — 22.10.09

ВИКТОР ТУПИЦЫН

Чен Жен

«Спиной к полноте,
лицом к пустоте»,
1997



1. Название — констатация неудачи, которая в высшем смысле и есть удача. С одной стороны — «великая тоска по великому поражению»¹, с другой — подтверждение того, что неудача стала спектаклярным феноменом. Поражение празднуется как победа, о чем свидетельствует выставка «Победа над будущим» на биеннале в Венеции. Возвращение будущего, утраченного в прошлом, — повод для беспокойства, и, если говорить откровенно, мне трудно припомнить что-либо более удручающее². Я имею в виду не только Российский павильон, где Свиблова, ломая ногти, истерически сдирает со стен фразы о чеченской нефти, но и Арсенал, где буквально все ошеломляло глупостью и беспомощностью. Необходимость в отстреле художников («раз в сто лет»), к которому призывал Сезанн, отпала благодаря их возросшей готовности к самоустра-

нию. Суицидность — единственный «профессиональный» навык, заимствованный искусством XXI века из 1930-х годов. Ни для кого не секрет, что ландшафт культуры на наших глазах становится неразличимой фактурой общих мест. Замечательные тексты 1970-х, 1980-х годов «записывают сверху», покрывают слоями мелководных и низкорослых орнаментаций, превращающих их в подножный корм. Наивно думать, будто мы избежим той же участи, тем более что приоритеты устанавливает не оса или орхидея, а некие общие закономерности. В каком-то смысле круговая порука (обратная связь) между осой и орхидеей и есть Бог, то есть не персона, не персонаж, а схема. Неотвратимая и имперсональная абстракция, сотворенная по образу и подобию самой себя.

Уничтожая надписи, которые в течение двух дней беспрепятственно

читали и комментировали многочисленные журналисты, Свиблова кричала, что ее цель — «приобщить зрителя не к политике, а к метафизике» (как будто она знает, что это такое!). Художники и меценаты, работники творческих организаций и представители постсоветской общественности единодушно осудили Андрея Молодкина, чьи «выходки могут испортить им карьеру». Почти каждый, с кем приходится иметь дело, охвачен пафосом выживания в ущерб призванию. Добродетельный конформист стал героем нашего времени. И пространства. Стоит ли в такой ситуации продолжать заниматься современным русским искусством?

Другой предмет беспокойства — эшелонированная «защита» метафизики от политического дискурса. Абсурд в том, что создатели современной политической теории — такие как Рансьер, Бадью, Негри, Муфф, Лаклау, Вирно, Бауман, Агамбен, Жижек и др. — это (в основном) философы, считающие себя метафизиками. Да иначе и быть не может, однако «вульгарная номенклатура» до сих пор не в силах понять, что дискомфорт в отношении ложного сознания — метафизическое переживание.

2. Хайдеггер считал, что скука благоприятствует философствованию. Меланхолия — в еще большей степени, хотя, в отличие от скуки, она в значительной степени конструкт, результат ментальной наводки. Философу необходимо дискурсивно отбомбиться, прежде чем вернуться в обычное для себя меланхолически-отрешенное состояние. Меланхолия — своего рода алиби, особенно для нас, русских. Это как алкоголизм, который в «их» случае — свинство, а в «нашем»



Томас Сарацено
«Галактика,
формирующаяся
вдоль Нитей, как
капли вдоль берегов»,
инсталляция,
2009.
Предоставлено
la Biennale di Venezia.

– манифестация универсального априори. «Веселие на Руси есть пити», а пити (*pih*) в переводе с английского – состояние скорби. Следовательно, веселие на Руси – это скорбь, меланхолический сплин. Но ведь и у собак случаются приступы меланхолии, особенно по причине «ложных щенков». У художников «ложные щенки» – нереализованные проекты или просто плохие работы, инспирированные все тем же «ложным сознанием». Меланхолия – синоним уныния, в которое нас (по мнению Ницше) приводит лицемерие неприкрытой реальности. Особенно ревнителей красоты и гармонии, среди которых немало представителей политического класса и экономической элиты. Страх Ноя перед собственной наготой, приведший к изгнанию очевидца-фактографа (Хам), можно определить и даже ввести в обиход как «Ноев комплекс». «Ноев комплекс» – это трепет моллюска, неспособного существовать вне раковины-ковчега. Чтобы выжить в условиях современной России (и не только России), ему необходим камуфляж в виде имперских лозунгов и идентитарных (от слова «идентичность») конструктов, таких как «государственность», «гордость за свое историческое прошлое», чувство «национальной принадлежности» и т.п. Неизбежный в таких случаях психодислептический эффект выражается в стремлении «зааминить» (от слова «аминь») прорехи и щели, сквозь которые взору «другого» открывается исподняя нагота постсоветской реальности. Нечто похо-

жее происходит со зрителем при ознакомлении с инсталляцией Дюшана *tant Domms* (1945 – 1966).

В связи с разговорами о меланхолии вспоминается недавнее посещение Пизы, где возле старинных церквей и знаменитой Пизанской башни расположилась целая колония нелегальных эмигрантов из Африки. Их нельзя отправить домой, так как они отказываются назвать страну, из которой приехали. Отказ от идентичности (тактика Одиссея) привел к тому, что они оказались в сумеречной зоне, в «полосе неразличения». Местные жители их не замечают, и все, чем они занимаются, это уличная продажа разного рода подделок, китайского китча и т.п. Между ними циркулирует мафия (из своих), собирающая выручку от продажи товаров. Все они (вместе взятые) – воплощение коллективной скорби и меланхолии, великой неудачи и великого поражения. Кто виноват? Местная бюрократия, они сами или их «спонсоры»? Ответ на этот вопрос менее важен, чем аналогия с современным русским искусством, причем не только на Западе, но и у себя дома. Независимые художники – это «свои чужие».

3. Изложу вкратце свою «гидравлическую» теорию постсоветской культуры. Как известно, в имперском Китае поэты и художники были чиновниками, управлявшими ирригацией (орошением рисовых полей), и, вопреки своим талантам и высокому уровню рефлексии, не только воспевали стагнацию, но и препятствовали каким-либо изменениям. Эта инерционность привела к отставанию Китая от более динамичной европейской цивилизации как в экономическом отношении, так и в плане социальных реформ. В результате Китай стал колонией... Естественно, московских художников, кураторов и критиков нельзя полностью отождествить с бюрократами и чиновниками имперского Китая, однако на символическом уровне они более или менее сопоставимы.

Предъявлять им претензии столь же нелепо, как сводить счета с Терракотовой армией. Парадокс в том, что, будучи наиболее чувствительной частью соци-

ального тела, представители арт-мира – это часовые стагнации, ее знатоки и ценители. Сегодняшняя Россия – типичное «иригационное общество», с той только разницей, что вместо водных ресурсов используются нефтяные. Соответственно, в мире искусства появляются персонажи, экономическая ориентация которых гармонирует с интересами гидравлической иерархии. Например, с интересами работников Газпрома, курирующих добычу гидрокарбонатов и занятых «орошением» экономики нефтью. В то время как китайским ирригаторам-интеллектуалам приходилось, в основном, «лить воду», их потомки выбирают для себя несколько иной персональный репертуар, иную символику, иные ориентиры. Это уже не «водолей», а *нефть-доллар*, символ нефтяной цивилизации. Не исключено, что «художественный персонал», обслуживающий нефтяных иерархов, со временем обретет власть – сначала в искусстве, потом в экономике и политике. В отличие от Карла Виттфогеля, написавшего книгу *Oriental Despotism* (1957), меня беспокоят механизмы власти, движимые нефтяной гидравликой.

4. Международные групповые выставки – такие как Биеннале и Документа – это потемкинские деревни, заслоняющие неевклидову природу (ландшафт) современности, сопричастности и сопричастности. Они свидетельствуют об отсутствии иммунитета к глобализации и о желании любой ценой интегрироваться в индустрию культуры. Говоря «любой ценой», я имею в виду нивелирование контекстуальных различий, не соответствующих стереотипу. Каждый такой стереотип (теперь уже «глобальный») насаждается бюрократами от искусства и, как правило, не поддается теоретизации. Причем, не только потому, что Обрист, Буррио или Бирнбаум к этому не способны, а еще и потому, что их апелляция к метаязыку противоречит принципу сингулярности художественного акта, без которого все, чем мы занимаемся, – пустой звук. В этом смысле интернациональных кураторов современного искусства можно сравнить с «иригационными»



Томас Баерль
«Конвейерная лента»,
 деревянная
 конструкция,
 2007 – 2008.
 Предоставлено
 Галереей Барбары
 Вайс, Берлин

чиновниками Китая, Египта или предколумбийской Америки. Их уязвимость в том, что «международный художественный контекст» – искусственное понятие. Это как посещение зоопарка: да, мы видим множество экзотических животных и птиц, но каждому ясно, что контекст зоопарка не совпадает с контекстом джунглей. Если искусство все еще подлежит реанимации, то только потому, что никто, в сущности, не знает, чем оно отличается от всего остального. Искусство не идентично самому себе, но как только ему удастся обрести эту идентичность, оно перестает быть искусством и превращается в собственное надгробие, то есть становится частью индустрии культуры. Несовпадение искусства с самим собой – главное, что меня в нем интересует. Жаль, что это

проявляется (в основном) в виде конвульсий и содроганий.

В апреле 2009 года я побывал в Tate Britain на выставке AlterModernism, курируемой Николя Буррио с претензией на новизну. Выбор работ и вся экспозиция в целом произвели гнетущее впечатление, как, впрочем, и кураторский текст в каталоге выставки. Возникает вопрос: каким образом функционеры и бюрократы, обделенные (от природы) собственными ресурсами, всегда умудряются контролировать чужие – будь то мир природных ресурсов, мир искусства или международная политика? Причем, на глобальном уровне. Ландшафт глобализации – бюрократическое эльдорадо, и хотя только часть этого ландшафта зарезервирована за художественной бюрократией, эгалитарный глобалистский проект предусматривает расширение (а) ее полномочий и (б) самого понятия «художественности». Поэтому на художественной сцене мы все чаще сталкиваемся с персонажами, не имеющими прямого отношения к искусству, а в групповых шоу – с инфантильным китчем, который соответствует культурному цензу чиновников и насаждается с целью укрепления их позиций. Размах бюрократизации связан с исчезновением (или ослаблением позиций) носителей и кадуцаторов того, что Алан Бадью назвал *«generic identity»*. Речь идет о негативно-ангажированной части населения, чьи функции некогда выполнял пролетариат, которого больше нет. На его месте возник многомиллионный чиновничий аппарат (*clerkship*) – не менее инерционный, чем в имперском Китае. Различия в масштабах: с одной стороны, высокооплачиваемая бюрократическая знать, аккредитованная в Брюсселе и Страсбурге, с другой – низкобюджетная чернь, конторские служащие, трудоустроенные в урбанистических центрах и на периферии. Если этот контингент испытывает интерес к эстетике, то, скорее всего, к эстетике инерции и застоя – тем более, что компенсационный ресурс (т.е. возможность «оттянуться») не включает в себя «актуальное» искусство. Таким образом, Акакий Акакиевич стал

воплощением *«generic identity»*. Многие российские художники, критики и кураторы примеряют на себя эту гоголевскую шинель, включая тех, кто обслуживает более respectable клиентуру. Политическая рефлексия становится неуместной: шинель, надетая на искусство, гарантирует ему комфортное прозябание. Парадокс в том, что она ему впору. И не ему одному: интеллектуалы, традиционно считавшиеся легионерами отчуждения и негации, перестают воспринимать себя в качестве таковых. Невостребованность политического дискурса и, соответственно, критической функции – это (прежде всего) крах утопического сознания: искусство, лишенное политических аспираций, редуцируется до уровня декора и теряет интерес к регенерации.

Понятно, что «нанизывание» симптомов и побочных эффектов ничего не меняет. Существо проблемы в том, что искусство – такая же утопия, как демократия. Автономные эстетические практики, не коррумпированные индустрией культуры и культивируемые в виде идеальной предметности, – инструмент утопического проекта, заранее обреченного на дереализацию. Любопытно, что осознание безнадежности этого предприятия не предусматривает мер по его сворачиванию. Подобно Сизифу, мы продолжаем катить этот злополучный камень в том же направлении, что и прежде. Многие считают, что катапультироваться из круговорота культуры более самоубийственно, чем продолжать в нем участвовать.

Если для оживления вампира достаточно одной капли крови, то зритель своей кровной заинтересованностью в приобщении к художественным ценностям способен либо продлить им жизнь, либо вбить осиновый кол в сердце искусства.

5. Закон негативности символической функции не щадит ни автора художественной продукции, ни автора кураторского проекта. Эгоцентрический жест узурпирует либо образ, либо статус *другого* – в зависимости от того, где мы

находимся и к чему (бессознательно) апеллируем, будь то «стадия зеркала» или символический регистр. Художники выступают в роли кураторов, а кураторы в роли художников в том смысле, что произведение кураторского искусства манипулирует искусством участников групповых выставок тем же способом, каким художники осваивают производственный реквизит. С их точки зрения все элементы экспозиции (включая работы других участников, кураторскую концепцию и т.д.) – это расширенное окаймление его или ее работы, и чем масштабнее экспозиция, тем более барочной она выглядит в качестве рамы.

6. В эпоху глобализации разрастание чиновничьего аппарата сочетается с конкуренцией между бюрократическими структурами, с борьбой матричных форм. Позиционирование глобалистской идентичности (матрица G) не исключает этноцентристских матричных операций (G^{-1}) при условии, что $G \times G^{-1} = E$, где E – единичная или тождественная матрица. Что касается этнического *эпох*, то это не лучший способ нейтрализации матрицы G. Когда нам сообщают, что представители той или иной национальной идентичности внесли наиболее весомый вклад в культуру, возникает подозрение, что источником информации является гестапо. Одна из таких позиций (связанных с апологией этнического *эпох*) была озвучена критиком из Open Space в разговоре с Андреем Монастырским, который поделился со мной содержанием этого разговора в ноябре 2008 года.

Повторное умножение утопического матрицы U на матрицу бюрократизации U^{-1} приводит к тому, что революционный поступательный процесс постепенно приостанавливается. Колесо утопии начинает пробуксовывать; она оказывается (или кажется) недостижимой, то есть соответствующей своему определению, хотя это всего лишь проблема перевода (см. мою статью «Семнадцать лет спустя» в журнале НЛЮ, №83, 2007). Когда утопия терпит поражение, триумфатором оказы-

вается ее отрицательный двойник – бюрократизация, достигшая апогея в «тидравлических» обществах и способствовавшая вырождению марксизма в СССР. Но если апофеоз бюрократизации не пустой звук, то как насчет утопии, на которой она паразитирует? Их взаимоотношения подчинены принципу обратимости, $U \times U^{-1} = E$, который обсуждался в предыдущем параграфе. Каждый бюрократический проект – имперский, корпоративный, клерикальный, глобалистский и т.п. – предполагает наличие U^{-1} . В этом контексте перспектива осуществления политической утопии столь же реальна, как и перспектива тотального бюрократического проекта. По-видимому, презумпцию «недостижимости» следует атрибутировать не имманентной телеологии утопического проекта, а телеологии дебюрократизации. Дебюрократизация (или дереализация) бюрократического проекта предусматривает использование новых критических технологий и поведенческих стратегий, а также отказ от привычных представлений о том, что такое утопия.

7. В заключение упомяну удачную инсталляцию Игоря Макаревича и Елены Елагиной в Арсенале, а также два павильона – французский и американский. Оба произвели впечатление: первый – благодаря тому, что там экспонировалось, второй – принимая во внимание репутацию и заслуги художника Брюса Наумана, удостоенного высшей награды (Золотого льва).

В разговоре со мной московский куратор (он же администратор), известный своим умением доставать деньги, признался, что говорит собеседникам только то, что они хотят от него слышать. И оказался прав: это было признание, не обманувшее ожиданий. Позднее (из других источников) стало известно, что художники, проигнорировавшие приглашение побывать на запаркованной неподалеку яхте Абрамовича, – агенты Березовского. Вспоминаются рассказы родителей о партийных чистках: «Кто не за Сталина, тот за Троцкого».

Торжественные речи бюрократов на вернисаже в Российском павильоне создавали какую-то особую, похоронную атмосферу. Тот факт, что для погребения независимого искусства не нашлось более подходящих могильщиков, еще один повод для меланхолии, о которой писал Беньямин.

Моя неприязнь к постсоветской художественной бюрократии, плавно (без утраты позиций) переползшей из прошлого в настоящее, ни в коей мере не распространяется на художников. Все они безусловно талантливые люди, и единственное, что им не к лицу, – это конформизм, позволивший агенту похоронного бюро Свибловой инсценировать их «смерть в Венеции».

Примечания

¹ В письме от 13 июня 2009 года Виктор Мизиано цитирует одного из молодых участников редакторских обсуждений, согласно которому «у нас по крайней мере есть тоска по великому поражению, а у них ничего нет». От себя добавлю, что у нас тоже ничего нет. Кроме пафоса...

² В популярной культуре присвоение будущего и его превращение в «полезное ископаемое» – избитый сюжет. В фильме «Кабаге» (1972) воспроизводится шлягер 1930-х годов: «Future belongs, future belongs, future belongs to me!» в исполнении подростка из Гитлерюгенда.

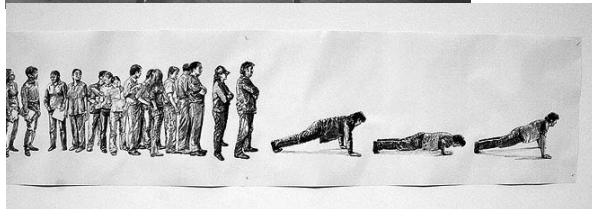
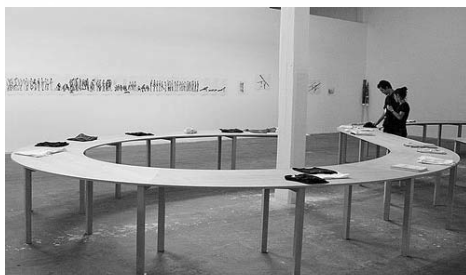
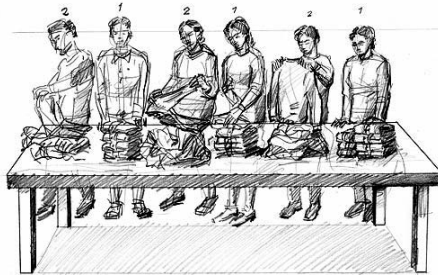
Виктор Тупицын
Критик и теоретик культуры и искусства. В 1989 г. редактор русского издания журнала «Flash Art», а в 2003 г. выступил редактором-составителем антологии философских и теоретических текстов российских авторов под названием «Post-Soviet Russia», Routledge, Third Text. Автор многочисленных статей и книг, последняя из которых: «Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, and The Moscow Archive of New Art», Museu Serralves & Idea Book, 2004. Живет в Нью-Йорке и Париже.

НЕОКАПИТАЛИЗМ И РЕТЕРРИТОРИАЛИЗАЦИЯ

«ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ?» 11-я СТАМБУЛЬСКАЯ БИЕННАЛЕ, СТАМБУЛ.

12.09.2009 — 08.10.2009

МАРКО СКОТИНИ



Айдан Муртезаоглу и Бюлента Шангара
«Безработные работники – Я нашел вам новую работу!»,
2009.

Нужно ли выставлять сопротивление? Может ли искусство стать практикой, способной разорвать неолиберальный союз между потоками культурного производства и процессами капиталистической валоризации? В каких формах в искусстве возможен политический «активизм»? В чем смысл — если он вообще есть — возникновения и глобального распространения политических выставок? Что значит привнесение в пространство искусства социальной борьбы, причем не как материализацию некоего действия, но как реальную возможность действовать, воображать, коммуницировать? Что это — обновленная эстетизация политики или, как сказал бы Бенямин, поиски «политизации эстетики»?

А может, мы имеем здесь дело с чем-то иным — с общим для искусства и политики пространством экспериментальных практик и языков, которое по-прежнему остается не осмысленным и с трудом отслеживается в генеалогии современности? Какого рода дискурсивным потенциалом обладает в этом случае экспонирование социальной критики, гражданского неповиновения, протеста? Можно ли использовать

пространство искусства как новую площадку для политических дебатов и конфронтаций или следует по-прежнему воспринимать его пространством свободного времени, выключенного из капиталистических отношений глобального рынка? И каковы тогда

условия политизации выставочной практики, если признать, что в эпоху «когнитивного капитализма» выставка суть привилегированное пространство семиотического производства?

Все эти вопросы, поставленные за последние десять лет многочисленными выставками политической направленности, так и не получили до сих пор адекватного ответа. Как нет и ответа, способного положить начало общему обсуждению или объяснению процессов, запущенных сегодня художественными и кураторскими алгоритмами. И хотя отклики в художественной критике имели место, но они так и не превзошли преходящего и точечного характера собственной пролиферации. Мы до сих пор лишены координат, следование которым могло бы привести нас к адекватной критической и исторической интерпретации последних выставочных событий. Без осмысления остается и та постоянная опасность, что исходит от капиталистической валоризации, неизменно подтверждающей свою способность интегрировать любые протестные действия, как и инновационные формы, практики и образы жизни. А потому каждый альтернативный выставочный проект — это всегда событие и одновременно ограничение в рамках неизбежной конфронтации (вызова или столкновения) с институциональной креативной индустрией, от которой не в силах уйти ни одна художественная практика политической направленности.

Безусловным, однако, является то, что гибридизация искусства и политики есть новая парадигма начала тысячелетия. При этом в силу того, что в современной теории эстетическо-эстетическая проблематика продолжает превалировать над политической (Гваттари, Рансер, Вирно, Лаззарато), парадигма эта остается слабо изученной, особенно в том, что касается конкретных модальностей художественного производства, так же как критериев и диспозитивов, определяющих построение выставок. В то время как недооценивать роль, к примеру, типологии выставочного пространства является огромным упущением! Ведь именно выставочное пространство способно подвергнуть сомнению господствующие модели репрезентации, предложить новые пространства для диалога, производства и восприятия, взаимодействия со стороны зрителя, политического протеста, коммуникативного действия.

Если же попытаться выявить в этой новой эстетической парадигме ведущую тенденцию, то это скорее всего будет направление, эпицентром которого является искусство активистского типа, порожденное антитегемонистскими массовыми протестами в Сиэтле 1999 года или даже вооруженным восстанием сапатистов 1994 года. Как известно, характерные для этих политических движений отождествление культурного производства с политической практикой, креативные эксперименты в использовании медиа, понимание производства индивидуальной или групповой субъективности как сопротивления, требования «автономного» пространства знания и действия – все эти установки были быстро ассимилированы современным эстетическим и художественным дискурсом, исходившим из структурной связи между искусством и активизмом. При этом активистские притязания и художе-

ственные практики были не просто объединены в «альянс», то есть заключили между собой своего рода «соглашение во имя будущего достижения общих целей», напротив, – их связь лежит у их общих истоков. Она суть общий фон, общая база – размытое пространство, где нельзя четко отследить границу между силами и знаками, языками и трудом, интеллектуальным продуктом и политическим действием.

Развитие этой тенденции было отмечено чередой следующих выставочных событий: от «Демократия когда? Выработка активистских стратегий в Лос-Анджелесе» (*«Democracy When? Activist Strategizing in Los Angeles»*) в 2002 до «Интервенционисты: искусство в социальной сфере» (*«The Interventionists: Art in the Social Sphere»*) в Массачусетсе, 2004; от «География и политика мобильности» (*«Geography and the Politics of Mobility»*) в Вене, 2003 до «Ex Argentina. Шаги для бегства от труда к деланию» (*«Ex Argentina. Steps for the Flight from Labor to Doing»*) в Кёльне, 2004; от «Неповиновение: непрекращающийся видео-архив» (*«Disobedience. An ongoing video archive»*) в Берлине, 2005 до «Разногласия. Об искусстве, политике и публичной сфере в Испании» (*«Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español»*) в Барселоне, 2005; от «Радикальное программное обеспечение: искусство, технологии и андеграунд Области заливов» (*«Radical Software: Art, Technology, and the Bay Area Underground»*) в Сан-Франциско, 2006 до последних, хотя и не избежавшей повторений, Тайбэйской биеннале 2008.

В свою очередь, попытка пересмотра всей истории искусства XX века с позиции активизма была сделана выставкой «Формы сопротивления: художники и стремление к социальным переменам с 1871 года до настоящего времени» (*«Forms of Resistance: Artists and the Desire for Social Change from 1871 to the Present»*), со-

стоявшейся в 2007 в музее Ван Аббе в Эйндховене. Созданная под влиянием книги Джеральда Раунинга «Искусство и революция. Поперечный активизм в долгом двадцатом веке» (*«Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century»*), она охватила материал от коммунара Курбе до явлений эпохи глобализации типа «San Francisco Diggers», аргентинского коллектива «Tucuman Arde», Эмори Дугласа и Партии черных пантер, «l'Atelier Populaire», датской группы «Solvognen» и многих других. В фокусе внимания этой выставки оказываются те периоды, когда охваченные устремленностью к социальным переменам художники примыкали к политическим движениям, создавая тем самым основы для пока еще не написанной альтернативной модели истории искусства.

Помимо представленного этими активистскими выставками поиска альтернатив неолиберальным экономическим и политическим путям развития, существует и другая заметная тенденция радикальной критики капитализма, связанная с проектами, посвященными посткоммунизму. Эта тенденция в практике художников и кураторов, возникшая приблизительно через десять лет после падения Берлинской стены, работает с такими темами, как социальная история, идея коллективности, солидарного труда, модернистского наследия на локальном и периферийном уровнях, оценки неудавшихся попыток и утерянных шансов социалистического проекта. Вместо того чтобы далее описывать характерные модальности этой тенденции, можно рассмотреть пример ее наиболее полной реализации, такой мета-выставкой, которой является (и хочет быть) 11-я Стамбульская биеннале.

Эта выставка, получившая название «Чем люди живы?», ставит своей целью представить публике наряду с самой экспозицией также и более



общую рефлексию о значении и условиях создания выставок в период идеологического и структурного влияния нынешнего финансового кризиса. Биеннале под кураторством хорватского коллектива *WHW* (*What, How and for Whom*), то есть «Что, как и для кого», предпринимает упрямую, напористую попытку открыто выступить против деградации общественных свобод, становления нового экономического разделения и распределения, деполитизации политики, а также гегемонистской и спектаклярной власти экономики. Можно сказать, что «Чем люди живы?» выставляет саму себя как попытку деконструкции современной машины производства художественных выставок, являющейся по сути вектором процесса капиталистической вальоризации, а также одной из идеологических подпорок современному неофашистскому авторитарному тренду. Разоблачение «биеннализации» искусства составляет саму суть 11-й Стамбульской биеннале.

Так, одним из кураторских решений *WHW* было представить на биеннале сокращенную реконструкцию легендарной передвижной выставки нью-йоркского Музея современного искусства «Современное искусство США». В 1956 году, побывав во многих столицах Европы, эта выставка добралась до Белграда эпохи «титовской» социалистической Югославии. Возвращаясь сегодня к этому проекту, кураторы хотели вскрыть тот элемент

идеологической манипуляции и политической пропаганды, который присутствовал в популяризации американского искусства во время холодной войны, и отнюдь не случайно он проводился при поддержке таких правительственных организаций, как Информационная служба США. Другой пример – это показ в рамках биеннале серии плакатов на тему гражданской войны в Ливане (1975 – 1990), бывших для ряда политических группировок подлинным актом политической пропаганды. Таким образом, кураторский проект *WHW* не только ставит под сомнение утверждение о нейтралитете западного искусства, но также инициирует диалог на тему современной арабской визуальной культуры.

Наряду с этим, кураторский коллектив предпринимает попытку прямого вмешательства в режим работы и порядок организации своей выставки. Так, при формировании состава участников проекта в центре внимания кураторов оказались такие периферийные ареалы искусства, как Восточная Европа, Центральная Азия и Ближний Восток, лишенные какой бы то ни было институциональной поддержки, характерной для западного искусства, а следовательно, и рынка. Целью такой стратегии являлась демонстрация связи между социальными и экономическими условиями, с одной стороны, и глобальной культурной политикой – с другой. Но что важнее всего, кураторы включили в экспозицию всю ту информацию и те экономические условия, которые лежат у истоков их собственного проекта и имеют прямое отношение к процессу его реализации: от стратегий поиска работ и художников до выбора экспозиционных площадок, от демографических данных до сведений о личном доходе каждого автора, от суммы бюджета биеннале до подсчетов затрат и издержек.

Обычно на международных выставках современного искусства следы производства материально овеществленного товара скрыты за готовым продуктом. Коллектив *WHW*, напротив, наряду с тремя выставочными площадками биеннале и издательским проектом – выставочными каталогом и путеводителем, реализовал также специализированный информационный проект «Классная комната» («Class-Room»), в котором собраны воедино все данные и статистика, касающиеся различных аспектов производства выставки. Кажется, этот призыв выявить политическую идентичность художественных выставок и есть главный теоретический фокус концептуальной базы 11-й Стамбульской биеннале. И в этом наиболее отчетливо видна та важная роль, которую играет фигура Бертольда Брехта, придающая форму культурному материалу всей выставки и издательского проекта – начиная с названия «Чем люди живы?», взятого из знаменитой сценической работы немецкого драматурга «Трехгрошовая опера» (1928). «Классная комната» как раз и привносит в выставку тот эффект отчуждения (*Verfremdungseffekt*), который характерен для дидактической брехтовской драмы.

Театр способен сорвать маску с реальности в той мере, в какой сам он – искусство маскарада. Масками полна и сама биеннале. Пример тому – официальная пресс-конференция на открытии, когда кураторский коллектив превратился в четырех актрис, исполнивших церемонию, постановка которой принадлежит хорватскому кинорежиссеру Оливеру Флржику.

Так, с одной стороны, на 11-й Стамбульской биеннале можно выделить присущий ей широкий спектр исследуемых тем – от труда прекариата до жанрового дискурса, от модернистского наследия на периферии империи до посткомму-

нистической геополитики, от ближневосточных конфликтов, которые так и остаются нерешенными после окончания холодной войны, до особенностей истории Балкан, и так далее, вплоть до картографии секретных властных структур, траекторий военных спутников, оперативных-стратегических связей, национальных границ. Однако, с другой стороны, над множественностью всех этих тем доминирует один-единственный концепт – конструирование «театра театра», в котором вымысел способен обнажить весь хитрый обман реальности.

Израильский документалист Ави Мограби закрывает цифровыми масками лица персонажей своего фильма *Z32* (2008), в котором обличается израильское возмездие палестинцам. Даже дети и молодые люди, выросшие в полной изоляции в интернате за пределами Сараево, носят бумажные маски животных и популярных персонажей (видео боснийского режиссера Даники Дакик *Isola Bella* 2007 – 2008 гг.).

Игру с масками мы встречаем и в явно вдохновленном театром Пиранделло перформансе «Обитатели образов» Рабиха Мруе, тема которого – утрата личной и ливанской идентичности, а также деконструкции истинности документа.

В фильме Венделин ван Ольденбург «Инструкция» (2009) группа кадетов Королевской военной академии Нидерландов разыгрывают отрывки из личного дневника матери режиссера, касающиеся наследия датского колониализма в Индонезии. В видеоработе Деймантаса Наркявичюса «Роль всей жизни» (2003) великий режиссер Питер Уоткинс размышляет о связи в его политических фильмах между художественным и документальным.

В своей серии фотографий «24 часа из жизни обычной женщины» (1974 – 1994) Мишель Журниак, перодеет женщиной, рассказывает

историю семейной пары, обращаясь тем самым к гендерному дискурсу, который также затронут в постановочных фотографиях Нилбар Гюреш, в воссозданных уличных ораторских выступлениях Шарон Хэйес, в видеопроекте Игоря Грубика, где в виде танца воспроизводятся жестокие столкновения во время первого сербско-хорватского гей-парада.

В тысячекратную степень идея театра возводится в проекте Айдана Муртезаоглу и Бюлента Шангара «Безработные работники». Добившись в последние годы широкой известности своими постановочными фотографиями, турецкие художники показывают в своем новом проекте молодых рабочих, которые, стоя в ряд вдоль лентообразного деревянного стола, форма которого имитирует знак бесконечности, за соответствующую плату непрерывно сворачивают и разворачивают одежду. В свою очередь, в проекте Ораиб Тукана, великолепно симулируя практику современных компаний, разыграна аукционная распродажа стран Ближнего Востока. Наконец, «Красная платформа» Марины Напрушкиной – копия платформы, с которой выступает белорусский президент Александр Лукашенко, – будучи выставленной в конвенциональном выставочном пространстве как бы инсценирует саму себя.

Данный анализ можно продолжить и дальше, однако некоторые вопросы требуют рассмотрения в рамках более широкого политического спектра. В какой мере эта идея «театра театра» соотносится с идеями «предельной перформативности» (Маурицио Лаззарато) и «виртуозности» (Паоло Вирно), к которым собственно и апеллировали активистские выставки последних лет? Разве положенная в основу «Чем люди живы?» концепция театра не возвращает вновь все элементы, хоть и в разобранном виде, назад в рамки

заранее заданных правил игры, в то время как активистская установка на «исход» предполагала мутацию и перестройку окружающего контекста? Ведь речь шла не о выборе из ряда уже предусмотренных альтернатив, но о выходе из контекста. Достаточно ли вернуть обману его условия истинности, не поднимая проблем новой ментальности или новых языков и образов жизни? Если 1970-е действительно являются референцией активистского искусства, справедливо и то, что модернистские исторические авангарды влияют на искусство в постсоциалистических странах (подтверждение тому – апелляция «Чем люди живы?» к Брехту и ее полиграфическая продукция, выдержанная в неоконструктивистском графическом дизайне Деяна Кршича). Означает ли это, что в ответ на варварский правый неокapитализм мы огрызаемся ретерриторизацией левого? Только так возможно понять слоган коллектива WHW, выбранный ими как девиз биеннале: «Окультурирование политики необходимо заменить политизацией культуры».

Вместо того чтобы продолжать обсуждать использование культуры и искусства в политических целях, не будет ли более важным окончательно осознать их собственную политическую природу?

Перевод с английского Лизы Бобряшовой

Марко Скоттини.
Родился 1964 в Кортоне (близ Флоренции). Куратор и критик. Директор факультета изобразительного искусства Новой академии искусств в Милане. Автор целого ряда текстов и выставочных проектов, посвященных взаимоотношения искусства и политики. Живет в Милане.



ДРУГОЙ «БЕЗ ПАРАНДЖИ»

«БЕЗ ПАРАНДЖИ: НОВОЕ ИСКУССТВО БЛИЖНЕГО ВОСТОКА»¹ ГАЛЕРЕЯ СААТЧИ, ЛОНДОН, 29.01.2009 – 06.05. 2009

НАТАЛЬЯ ЧИБИРЕВА

Шади Гадирян
Без названия,
из серии «Как каждый
день».
Фотография,
си-принт,
183 x 183 см,
2000 – 2001

Парадоксально, но новая галерея Чарльза Саатчи в лондонском Челси, похоже, является наименее институциональной и корпоративной большой галереей в британской столице. Во всяком случае, здесь нет длинного коридора от входа до выставочных залов, почти не видно служащих – ни тех, что вам хотят «помочь», ни тех, что за вами следят неотрывно. Камер тоже не видно. Вход бесплатный. Может быть, последнее в большей степени, чем все остальное, объясняет рекордную посещаемость новой галереи Саатчи. Бесплатный вход обеспечивается спонсорством нью-йоркской аукционной фирмы Филипс де Пёри. Как утверждает сам Саатчи: «Бесплатный вход может только помочь распространению интереса к современному искусству»².

Предыдущая галерея Саатчи в течение 3-х лет находилась на южном берегу, в бывшем здании мэрии³, около известного колеса обозрения, музея Дали, лондонского Аквариума и огромного МакДоналдса – соседство, мягко говоря, не очень располагающее к восприятию современного искусства или, точнее, располагающее, но только определенными его качествами. Толпы несущих туристов, слетающих со всей Британии и всего мира на дешевые развлечения, отбивали охоту прийти снова в залы Саатчи. Несмотря на центральное расположение в городе, галерея быстро приобрела налет некой провинциальности. Ее залы, обитые темными деревянными панелями, что в первые посещения казалось интересно контрастиру-

ющим с современными экспонатами, со временем стали утомлять и раздражать своей несообразностью.

В 2006 галерея закрылась с небольшим скандалом, и большая часть энергии людей Саатчи ушла в разработку их открыто популистского интернетного сайта www.saatchi-gallery.co.uk/⁴.

В Челси же все по-другому. Это очень правильный выбор географически – между *Sloane Square* и *King's Road* – дорогой район, хорошие спокойные магазины, достойные променады. Здание – неопалладианский особняк бывших казарм и штаб-квартиры герцога Йоркского, – до открытия галереи в нем располагался Королевский военный сиротский дом для детей солдат регулярной армии. Известные лондонские архитекторы⁵ сохранили все классическое достоинство и добавили 15 огромных современных залов на трех уровнях (7000 м²). Интерьеры минималистские, все белое, потолки огромные, пропорции приятные.

Первая выставка в этой галерее – «Революция продолжается: новое искусство Китая» – открылась в октябре 2008 года и длилась 3 месяца. Единственная запоминающаяся вещь на этой выставке – «Дом престарелых» Сун Янга и Пенг Ю⁶ – осталась в галерее, по-видимому, навсегда. Все остальное было очень крикливо и безнадежно банально – куча реди-мэйдов для западного потребления. Однако при этом ее посетили 400 тысяч человек⁷.

Так что когда открылась выставка «Без паранджи: новое искусство

Ближнего Востока», ожиданий было мало. Прослеживался тот же незамысловатый и архаичный сценарий географических рамок, тем более что следующей интервенцией в галерею была объявлена выставка нового искусства Индии и Пакистана. А получилось по-другому. Все, что раздражало на китайской выставке, здесь заработало.

21 художник из Ирана, Ирака, Палестины, Сирии, Ливана, Алжира (Египет и Израиль не представлены), 11 из них иранского происхождения. Больше половины живут в Штатах или Европе и имеют соответствующее образование. Практически все художники выставлялись в западных музеях, а также представляли художественные проекты в своих регионах.

Одновременно в специальном отделе галереи, принадлежащем Филипс де Пёри, проходит выставка «Арабские и иранские современные мастера. 1880 – 1945», курируемая ближневосточными специалистами аукционного дома. Она намного скромнее, чем основная, но призвана продемонстрировать истоки актуальной художественной сцены на Ближнем Востоке. Представленные на этой выставке работы модернистов 30-х и 50-х годов, как кажется, были куда глубже укоренены в художественных национальных традициях, чем те, что выставлены на первых двух этажах.

Большинство работ на выставке – фигуративные, концептуально про-



Тала Мадани
*«Священный свет»,
 маркеры, масло, холст,
 122 x 122 см,
 2006*

стые, эффектные, иногда шокирующие и всегда развлекательные. Это скорее отражает персональный вкус Саатчи и его помощников, а также их соображения по поводу конъюнктуры, нежели объективную картину состояния современного искусства Ближнего Востока и его диаспоры. Саатчи никогда, однако, не настаивал на объективности своих обзоров. Как утверждает Найджел Херст – главный исполнительный директор галереи Саатчи, – «у нас нет кураторской политики, мы приобретаем работы, которые нам кажутся интересными»⁸.

Как и на китайской выставке, первая работа, встречающая посетителя, – огромная – в ползала – архитектурная инсталляция. «Бейрут Каучук» – лист каучука с неровными краями – напольная карта Бейрута с прорезанными улицами и городскими кварталами, выполненная из вторсырья – черных и серых шин, – ливанским художником Марваном Речмаои. В этом есть что-то детское – люди обожают рассматривать модели – эдакий кратчайший путь к обживанию фантазий. Даже если это карта незнакомого места, уменьшенная

трехмерность все равно гипнотизирует. Этот каучуковый Бейрут как коврик в прихожей или как шкура на полу. Такой плоский и не защищенный веревочными ограждениями – на него страшно наступить. Весь город у ваших ног. Может быть, в этом суть – физически почувствовать хрупкость и уязвимость этого города, в котором почти всегда война? И удивительно, но моделька города в выставочном зале действует сильнее, чем реал-тайм видео по телевизору.

Замечательны монументальные полотна одного из братьев Хаери-задех – Рокни. Оба брата родились, учились и живут в Иране. Работы Рокни графичны, легки, несколько старомодны (намеренно?) и с сильным привкусом иллюстрационной графики. Последнее связано с тем, что художник явно вдохновлен литературными опусами.

Больше, чем в других работах, в его полотнах мне открылся факт существования огромного незнакомого мира – современного искусства Ближнего Востока – его близость, глубина и все же непроницаемость. Западные влияния очевидны: ищущий глаз найдет тут и Матисса, и Гогена. Но, во-первых, разговор о вторичности сегодня не продуктивен, поскольку все влияния скоро будут расцениваться как глобальные, а не западные. Во-вторых, возможно, именно этот общий язык и позволяет западному зрителю заглянуть под паранджу-покрывало восточного искусства. Это как бы шаг нам навстречу... Конвертируемая валюта. Но оригинальность несомненна. И я говорю не только об экзотических сюжетах и персонажах – типичные иранские похороны и свадьбы, танец с кинжалами и пляж на Каспийском море, но и о свежих живописных приемах.

Рокни часто использует диптих, что позволяет ему усилить контраст, динамизм и богатство цветовой гаммы, но также – что

первостепенно – ставить под вопрос различные устоявшиеся обычаи и предрассудки иранского общества. Он одновременно и бытописатель, и критик. Этот прием позволяет зрителю с легкостью усваивать поставленную художником проблему. Он задает знакомые пары противоположностей: частное и публичное, мужчина и женщина, черное и белое... и с этим мы можем справиться.

Очень любопытна и живопись Тани Мадани – иранки, живущей и работающей в Амстердаме. Мадани широко выставляется в Штатах, а в феврале была ее индивидуальная выставка в галерее *Pillar Corrias* в Лондоне.

Чем больше ее полотна, тем они абстрактнее. Композиции – минималистские, цвета – открыто конфетные, силуэты – смутно матиссовские и гастоновские, и очень графичные – почти карикатуры из газет на полпути к граффити... Последнее подчеркивает их провокационную суть. В этих работах есть что-то хлипкое и нестойкое, наивное, детское и очень деликатное – и цвет, и линия, и дух, но в то же время их сюжеты жесткие, уверенные и даже презрительные. Не мужчины, не женщины – «человеки» на ее холстах. А темы – унижения, деградации, подчинения, потери индивидуальности, массового колониального насилия, – скорее всего, прямая ссылка на Ближний Восток. Впрочем, возможно, автор стремилась зацепить и более универсальные смыслы. Возможно, эти стилизованные «человеки» – наше западное восприятие людей Востока? Такими уплощенными они нам видятся?

Центральная работа на выставке – «Призрак»⁹ Кадера Атия, известного французского художника алжирского происхождения. Его выставки проходили во Франции, Великобритании и США. 250 колони-

преклоненных в молитве (или от боли), вроде бы женских, почти идентичных фигур, сделанных из фольги. Они прижаты плотно друг к другу – ряд за рядом, как в мечети. Зритель может подойти только сзади – свободное пространство в зале намеренно оставлено с одной стороны. Отдаляясь от фигур и обернувшись, вы видите, что они пусты – это лишь тонкие оболочки с полостью внутри. Моделями для их создания послужили женщины-служительницы, поэтому в каждой фигуре все-таки прослеживаются индивидуальные черты.

При чисто восточной теме приемы и ссылки явно обращены к западному авангарду. Интерпретируя «Призрак», сам художник ссылается на философскую идею пустоты, как в восточном, так и в западном понимании. Он цитирует Лао Цзы: «Человек создает вещи, но пустота придает им смысл»¹⁰.

Остроумно выполненное политическое клише или новая и открытая метафора? Невидимость женщин арабского мира? Дисфункция религии? Паранджа как униформа заключенных или это оставшиеся в живых после катастрофы и укрытые спасательными одеялами? Или все же сама необъяснимость? Та пустота, что в глазах глядящего? Та пустота, что есть единственное, что нам доступно? Невозможность быть понятым? Непересекаемость? Призрак.

Флаг #19. Память без воспоминаний – американский флаг из персидских тканей, выполненный Сарой Рахбар, американкой иранского происхождения. Простая, но живописная и очень эффектная работа из кружевных лент, фрагментов национальных полотенец, скатертей, занавесок, платьев, оборок и помпонов. А поверху нашиты пулеметная лента и несколько военных медалей. Похоже, что это фантазия художницы на тему мирного и взаимообогащающего соседства. Или это

издевка над спасительным влиянием «большого брата»? А может, это о бинализации эмигрантских культур, сведенных в Диаспоре к орнаменту?

Эта работа, пожалуй, самая безопасная и наиболее декоративная из работ Рахбар. Она в основном экспериментирует с национальными тканями – флагами и тканями для одежды – американскими и арабскими. Ее работы больше тяготеют к перформансу, чем к живописи.

«Тегеранские проститутки» Ширин Фахим – иранки, живущей в Иране, – просто шикарные, сколько бы их ни сравнивали с работами Сары Лукач и Синди Шерман. Да, наверное, что-то есть. Но все равно – они другие, они смешные, они яркие – они «про другое». Они сделаны так, что мы понимаем: нет, не подражательные, может быть, – производные. Но если бы не так – мы бы, возможно, отвернулись в недоумении.

Их яркость, карикатурность и абсурдность скорее напоминают мне немецкий экспрессионизм Бекмана, Дикса и Гроса, а по цвету и геометрии – средневековые иранские книжные миниатюры. В масштабе 1:1 эти муляжи выполнены из различных предметов домашнего обихода, фруктов, фрагментов вульгарных одеяний и галантерейных предметов. Настоящие только сапоги-шпильки кичливых цветов. Сами фигуры сильно утрированы, некоторые без голов и лиц, но позы и выражения тонко передают человечность персонажей, их мироощущение и настроение.

У каждой фигуры появляется какой-то новый штрих, повествующий об отношении к ночным бабочкам и транссексуалам в исламском обществе – то счеты на полу, то цепь на поясе, то копилка с деньгами между ног, то освежитель воздуха. При всей своей гротескности и невероятности они настолько реальны, что в зале вы ловите себя на чувстве легкой неловкости и уязвимости. Вы чувствуете



Кагер Аття
*«Призрак»,
 алюминиевая фольга,
 размеры варьируются,
 2007*

себя одновременно и на страже, и под наблюдением. Почти как эти водевильные тегеранские проститутки, которых якобы в этой столице очень моралистского государства более 100 тысяч¹¹. Неудивительно, что существует несколько фарсовых мнений, что проституция в Иране есть проявление гражданского протеста в ответ на строжайшие и сексистские религиозные законы страны. Это скорее критика гендерных ролей в обществе, чем атака на древнейшую профессию. Тот факт, что художница может выполнять такие работы в Иране, даст нам понять, что иранское общество куда сложнее, чем нам представляется.

В том же зале – пожалуй, наиболее шокирующем из всех, – работы Рамина Хаеризадеха, брата Рокни, представленного на этой же выставке. Оба брата широко выставились на Ближнем Востоке, в Европе и Штатах.

Серия работ Рамина называется «Люди Аллаха». Традиционный ре-

лигиозный театр Тазии (периода Гаждара¹²), в котором разыгрываются сцены из жития пророга, а все роли исполняются мужчинами, явился изначальной точкой отсчета. Наиболее популярная сцена такого театра – это свадьба Мохаммеда. В ней невеста является в образе бородатого мужчины.

Рамин создает свои фотомонтажи, манипулируя имиджами в компьютере. Все персонажи – это он сам. Бородатые лица и волосатые руки-ноги, местами обернутые в орнаментальные восточные ткани, застывают в недвусмысленных позах. Художник смело использует персидские мотивы, национальную орнаментацию и композиции и создает причудливые коллажи своих лиц и частей тела. «Люди Аллаха» размышляют концепцию формы и пола и из-за смутного намека на гомосексуальность являются открыто богохульными. Вы чувствуете, что работы оскорбительны, даже не понимая толком, чем именно.

Работы кажутся манипулятивно шокирующими, намеренно скандальными и «работающими на западную публику», но то, что в Лондоне представляется просто пикантным и сомнительным, на Ближнем Востоке может быть воспринято как грубая и рискованная антирелигиозная пропаганда.

По мнению специалистов, лучшие образцы современного ближневосточного искусства выполнены в жанре видео и фотографии. Видео Саатчи не интересует как класс, а фотографий представлено мало. Один из примеров – работы Шади Гадирян, иранки, живущей в Иране, чьи работы ранее выставлялись на Западе, включая Великобританию. Художница представила две серии фотографий десятилетней давности – «Как каждый день» (2000 – 2001) и «Гаждар» (1998 – 1999).

Первая серия – семь крупных «портретов» – силуэты женщины в хиджабе с предметами домашней утвари вместо лица – дуршлагом, венником, теркой, резиновой перчаткой, утюгом... ну вы поняли... их много. Эти работы утверждают, что место женщины в обществе сведено до хозяйственной утвари, но также с юмором создают женские характеры домохозяйки – чистюля, сплетница и т. д. Эти инсценированные фотографии есть явная издевка над нынешним положением женщины в арабском мире, женщины без тела и жестов, живущей по архаичным религиозным законам в современном обществе.

Вторая серия фотографий – «Гаждар» – тоже примечательна, но опять же очень предсказуема и плакатна. Серия-лозунг без развития и почти без вариаций: женщины в национальных костюмах гаждарского периода на фоне декораций фотографических студий XIX столетия, но с предметом современной домашней утвари – пылесоса, телефона, магнитофона. Жаль, что работы

из этой серии, более сильные и дерзкие, здесь не представлены¹³.

Серия отражает опыт современной женщины арабского мира, застывшей во времени. Хотя работы эффектны и, наверное, достаточно тонко медируют цензуру исламского общества, они почти обижают своей концептуальной простотой и повтором, хотя именно из этого орнаментального повтора рождается эффект и ясность работы.

Вряд ли саатчивская выставка открыла миру никогда ранее не виданное искусство. Все эти художники выставлялись на Западе, и Саатчи не может рыскать по странам Ближнего Востока в поисках неизвестной звезды, как он может это себе позволить в Британии и Штатах. Да, он использует чьи-то находки.

Но только после этого блокбастера – пусть упрощенного, пусть предвзятого и вовсе не всеохватного – открываются глаза. Вы понимаете, что Лондон заполнен современным ближневосточным искусством – Тала Мадани в *Pillar Corrias* и иранские художники в *Le Violon Bleu*, недавняя выставка в Галерее Фотографов¹⁴ и несколько выставок современного арабского искусства в коммерческих галереях на *Cork Street*¹⁵. Совсем недавно прошел двухдневный симпозиум в Тэйте – «Современное искусство Ближнего Востока»¹⁶. Британский музей с начала 1980-х собирает современное ближневосточное искусство и недавно представил выставку «Слово в искусстве: художники современного Ближнего Востока».

И все же до этой выставки в галерее Саатчи у большинства публики, я думаю, не было никакой концепции современного ближневосточного искусства. Углубившись в тему, вы узнаете, что художественная сцена в этой части мира очень живая и раз-

вивается быстрыми темпами. Например, в Тегеране около сотни коммерческих галерей (сравни: около 300 в Лондоне), биеннале проводятся в Рамалле и Эмиратах, в Стамбуле открылся музей современного искусства *Istanbul Modern*, в Катаре – музей исламского искусства, построенный Пеем¹⁷, в Абу-Даби строится музей Гутенхайма, а в Бейруте каждый год проводится международный арт-форум «*Home Works*». Существует журнал современного ближневосточного искусства с теоретическим уклоном *Bidoun Magazine*, который публикует материалы на английском языке. Известные международные аукционные дома – Кристи, Сотбис и Бонамс – давно содержат отделы, специализирующиеся на современном ближневосточном искусстве. Искусство Ближнего Востока действительно находится в процессе мутации.

Отзывы критиков намного мягче по сравнению с реакцией на китайскую выставку, что частично объясняется новизной искусства этого региона и отсутствием рекламной шумихи, которая утомительно окружает в последние годы все китайское.

Знакомство ближневосточных авторов с западным авангардом и в целом с правилами арт-игры неоспоримы, работы здесь не такие гляцевые, гламурные и коммерческие, как китайские. Я убеждена, что позитивная критика объясняется качеством работ, их свежестью, искренностью и силой. Здесь есть все, о чем мы давно плачем как об утерянном, – эти работы более политические, более дерзкие и поистине рискованные. Они – настоящие.

Хотя выставка полна работ-лозунгов, работ-плакатов, важно другое – зритель осознает, что на Востоке все так же сложно, а может, и еще сложнее, чем на Западе, что люди там тоже живут, а не только воюют, что они носят перчатки, и

некоторые посещают проституток. Что их мир – это не только место тирании, угнетения, религиозной нетерпимости и терроризма. Что их мир такой же, как наш, – сложный. И что художники там тоже есть, что они, скорее, ничего не решают сами по себе, но так же, как и здесь, критикуют, вопрошают, подвергают сомнению. И не только политическую ситуацию, но и вопросы искусства. Искусство как шанс, как вероятность.

Эта выставка разбивает многие западные предрассудки, стереотипы и карикатуры арабского Ближнего Востока. Например, то, что ислам и изображение несовместимы, что развитие исламского искусства остановилось несколько столетий назад, что современного ближневосточного искусства не существует, а то, что существует, или отрицает западное развитие полностью, или отдается ему без критики, или что дотрагиваться до тем-табу – опасно для жизни. Эти художники не поддаются коллективной категоризации и так же критичны по отношению к западной концепции Востока – Оrients, как и по отношению к социальным условиям, встречаемым на Ближнем Востоке.

И все же... Название «Без паранджи», с одной стороны, очень уместное, остроумное и многосмысловое, с другой – бессознательно подыгрывает основной ориенталистской фантазии – Восток как экзотический объект, который надо покорить и «открыть» (*unveil*) – притягательный, таинственный, соблазнительный, хитрый и уязвимый¹⁸. Эта выставка, в сущности, не очень далеко уходит от старых колониальных представлений и в некоторой мере имитирует дискурс, который она якобы разоблачает. Она пытается снять покрывало с гарема, разоблачить его оргии и перестроить его согласно западным буржуазным нормам.



Ширин Фахим
«Тегеранские проститутки»,
смешанная техника,
2008

Может быть, нас в какой-то мере радуют эти клише и плакаты — они понятны. То есть мир-то один и нет такой уж разницы. Это нас ободряет. Мы видим работы, выраженные на конфликте, трагедии и хаосе, но не поглощенные ими. Эти работы в целом позитивны, и публике нравится этот оптимистический крен Саатчи.

Более того, нам нравятся эти работы, потому что они говорят о том, о чем мы хотим. О том, чего мы не можем дожидаться здесь, — осуждения и критики религиозного экстремизма, фанатизма и средневекового неравноправия. Мы сами не в силах об этом говорить, мы слишком политкорректны. Мы ждали, когда «они» сами заговорят, когда это произойдет изнутри. И это случилось. Это о том, как мы хороши в итоге... Но не очевидно, разоблачают ли эти работы предубеждения или возвращают нам

наши же собственные об этой культуре как о «Другом»?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Выставка называется «Без паранджи. Новое искусство Среднего Востока». Средний Восток — англо-американский термин, вначале он использовался наравне с термином «Ближний Восток» и географически охватывал страны вокруг Персидского залива. Сегодня используется почти в том же смысле, что и «Ближний Восток», по контрасту с термином «Дальний Восток». Средний Восток относится к району, включающему в себя юго-западную и западную Азию и северо-восточную Африку. Многие европейские страны сегодня отдают предпочтение именно этому термину.

² См., http://www.timesonline.co.uk/tol/news/papers/sunday_times/?days=Sunday

³ County Hall, 1905 года постройки.

⁴ 600 тысяч посетителей в день. Нынешняя галерея Саатчи издает также новый бесплатный жур-

нал — «Art and Music». Саатчи задумал также телевизионную программу «Saatchi's Best of British» — «Лучшее британское от Саатчи» — реалити-шоу — что-то среднее между X-Factor и Apprentice.

⁵ AHMM — Alford Hall Monaghan Morris.

⁶ «Old Person's Home» — скульптуры в натуральную величину престарелых мировых лидеров на электрических креслах-колясках, постоянно неслышно и хаотично скользящие по залу, время от времени застревая в непредсказуемых столкновениях.

⁷ Саатчи надеется привлечь 1 миллион зрителей в год. Тэтт Модерн для сравнения посещает около 4 миллионов человек в год.

⁸ London's Saatchi Gallery shows Middle Eastern Art, International Herald Tribune, 29 January 2009.

⁹ Ghost — Призрак, фантом, привидение.

¹⁰ <http://mustimabmediawatch.org/2009/02/02/unveiled-new-art-from-the-middle-east/>

¹¹ В Тегеране 12 миллионов населения.

¹² Период Гажар иранского общества 1794 — 1925.

¹³ Всю серию можно увидеть в сети.

¹⁴ Deutsche Borse Photography Prize exhibition, February 2009.

¹⁵ Waterhouse and Dodd, ROUTES: An Exhibition of Contemporary Middle Eastern & Arab Art u Crossroads: Lalla Essaydi, Autumn 2008.

¹⁶ Запись доступна в сети: <http://www.tate.org.uk/britain/event-education/symposia/16579.htm>

¹⁷ Современный архитектор-модернист, автор пирамиды Лувра.

¹⁸ «Ориентализм» Эдварда Саида — один из основополагающих трудов по этой проблеме. Edward W. Said. Orientalism. New York: Vintage, 1979.

Наталья Чибирёва
Родилась в Москве. Архитектор. Закончила МАРХИ в 1995 году. В 2001 защитила диссертацию (Phd) в Университете города Ноттингем по теме европейской архитектуры 1930-х годов. С 1996 года живет и работает в Великобритании.

«ЧЕРНАЯ ПАНТЕРА» – РЕВОЛЮЦИОННОЕ ИСКУССТВО ЭМОРИ ДУГЛАСА

ЭМОРИ ДУГЛАС: «ЧЕРНАЯ ПАНТЕРА». НОВЫЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (NEW MUSEUM), НЬЮ-ЙОРК. 22.07.09 – 18.10.09

ОЛЬГА КОПЁНКИНА

В оформлении материала использованы плакаты и иллюстрации для газеты «Черная Пантера», созданные Эмори Дугласом, 1966 – 1979



Выставка Эмори Дугласа, американского графика-дизайнера, иллюстратора, политического карикатуриста и мастера визуального стиля, ответственного за выпуск газеты¹ и памфлетов партии «Черная Пантера», представила графические работы, созданные художником с середины 1960-х по конец 1970-х годов. Восходя к традиции политического коллажа (в работах

явно угадываются элементы агитпроповской графики русского авангарда и фотомонтажей немецкого художника-дадиста Хартфильда), графика Дугласа – с ее воинственно-прямолинейной, партизанско-пропагандистской эстетикой – близка по стилю и пафосу кубинским, вьетнамским революционным плакатам, а также агитпропу 1960-х годов, которые

циркулировали среди ультралевых политических групп США.

Выставка, включавшая почти 150 работ, собранных куратором Сэмом Дюрантом для Музея современного искусства в Лос-Анджелесе и Нового музея в Нью-Йорке, кому-то могла показаться свидетельством новой (ностальгической) моды на радикализм. В то же время в ней было очевидно признание кураторами глубокого кризиса современной неолиберальной культуры, включающей всякий радикальный жест в систему художественного истеблишмента. Но что бы такая «нестандартная» для музея выставка ни значила, она выглядела своевременным напоминанием об эпохе, когда искусство рассматривалось как оружие борьбы, а художник – как солдат сопротивления.

Пожалуй, трудно найти другого такого художника, чье искусство полностью отождествлялось бы с деятельностью политической партии. Основанная в 1966 г. Хью Ньютоном и Бобби Сизлом в Окленде штата Калифорния как реакция на жестокость властей во время подавления бунтов в «черных» гетто, партия «Черная Пантера» стала наиболее популярным в массах орудием борьбы против расизма благодаря не только дерзости и мужеству ее членов, но и своему хлесткому визуальному стилю.

«Черная Пантера» по силе фантазии была подобна художественному проекту: ее лидеры называли себя президентом и министрами



рации: «Каждая дверь, которую фашист попытается выбить, повергнет его в глубину смерти». Надпись внизу – «Стреляй и убей». Изображение женщины с оружием в руках в работах Дугласа историки объясняют влиянием международного стиля политического плаката (главным образом, кубинского), часто представляющего женщин субъектом освободительной борьбы.

После «черных бунтов» в Детройте и Ньюарке в 1967 г. США стали исползовать федеральные войска в подавлении «черной» вооруженной революции – обстоятельство, придавшее чернокожему населению больше мужества. ЧП открыла филиалы в 30 городах Америки, развернувшие массовую кампанию «Освободи Хью», визуально спроектированную Эмори Дугласом в ответ на арест Хью Ньютона в Окланде во время перестрелки с полицией. Через год чернокожие атлеты Томми Смит и Джон Карлос, медалисты Олимпийских Игр в Мехико-Сити в 1968 г., повергли белое население Америки в шок, когда во время исполнения национального Гимна США они, стоя на пьедестале в одних носках, в знак солидарности с убитыми и арестованными

членами ЧП опустили головы и подняли кулаки в черных перчатках – салютующий жест ЧП. Смит и Карлос стали растиражированным символом сопротивления расизму, и, как и «Черная Пантера», внесли существенный вклад в создание иконографии «черного» движения: салютующий кулак в черной перчатке – выражение солидарности с борцами «Черной Пантеры», опущенные головы во время исполнения американского Гимна – выражение страдания и сочувствия «черному» населению своей страны, черные носки без обуви – напоминание о бедности жителей гетто, расстегнутая спортивная куртка – знак солидарности с рабочим классом.

Именно это событие вывело борьбу против расизма в Америке на международный уровень. Графика Дугласа с этой точки зрения может пониматься не только как пример защиты прав чернокожего населения США, но и выражение понимания классового характера борьбы с расизмом, которая в конечном итоге выливается в борьбу против мирового империализма. Работы Дугласа конца 1960-х и 1970-х годов становятся более обращенными в большую политику: один из коллажей изображает Госсекретаря США Киссинджера и Президента Никсона «смеющимися и одновременно развязывающими очередную войну в странах третьего мира», другой – Никсон со свастики и т.д.

Выставка Эмори Дугласа в Нью-Йорке несмотря на однозначность жанра агитационного плаката и политпропаганды интересна тем, что проясняет ситуацию нашего сегодняшнего политического сознания, его потенциал и перспективы. Хотя вера в то, что, вооружив население, можно добиться социальных изменений в обществе, – довольно наивное заблуждение, но важно сейчас, с дистанции 40 лет, в наше довольно

политически пассивное время извлечь урок из всей деятельности «Черной Пантеры», а именно способность революционеров и активистов 1960-х переносить политическую революционную энергию в каждодневную жизнь социума.

Примечания

¹ Еженедельная газета «Черная Пантера» выходила тиражом 400 тыс. экз. и распространялась по всей территории США с 1967 по 1979 г.

² Каталог выставки «Черная Пантера. Революционное искусство Эмори Дугласа». 2009.

³ «Пантера» организовала ряд социальных программ во многих городах США: бесплатные завтраки для школьников, передвижные клиники для неимущих, пункты раздачи обуви бедным и т.д.

⁴ Mulford Act, запрещающий ношение оружия в общественных местах, был принят в Калифорнии в 1967 г.

⁵ Полицейский – это свинья, И он должен быть в зоопарке С другими свиньями.

И пока он не перестанет убивать чернокожих,
Раскалывая им головы,
Запомни,
Полицейский – свинья. И-и-и...
– Туж, туж..
– Кто там?
– Свинья.
– У тебя есть ордер на арест?
– Мне он не нужен. Я уже здесь.
– Бах! Бах!
– Ой, ой.
Убей свинью!

Из книги «Стихи для детей» Сони Санчес, иллюстрированной Дугласом. 1969. (Перевод – О.К.)

Ольга Копёнкина.
Родилась в Минске. Критик и куратор. Работала в Национальном художественном музее Республики Беларусь. С 1994 по 1998 год являлась куратором галереи «Шестая линия». В настоящее время живет в Нью-Йорке.



«НА ЗАБОРЕ ЧТО НАПИСАНО? А ЗА НИМ ДРОВА»: О ВЫСТАВКЕ КИРИЛЛА МАМОНОВА В ГТГ

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

Даже мало сведущий в истории искусства посетитель, увидев рисунки Кирилла Мамонова, сразу поймет, что это не произведения мейнстрима советской поры и вряд ли эти картины представляют официальную тенденцию своей эпохи – социалистический реализм.

Однако чем больше мы удаляемся от советского периода, тем туманнее становится содержание художественной жизни этого, уже странного для нас времени. Причем странность его становится все более явной, ведь мы все очевиднее осознаем, что капитализм реально является нормой для современного мира – во всех своих характеристиках, постоянно выравниваемых и подравниваемых под стандарты этой нормы, властвующей уже глобально и способной в любое время провести акцию нормализации в любом уголке планеты.

Тем временем вместе с подробностями ушедшей жизни сама ее реальность исчезает, тает, оставаясь маркированной в качестве самой страшной эпохи в истории человечества, но на самом деле будучи непонятой, неосознанной, не проанализированной и оставляющей вместо себя пропагандистские схемы, навязанные победителями в культурной войне 1945 – 1991 гг. между господствующей в течение веков нормой и продлившейся несколько десятилетий попыткой создать ей альтернативу.

Чтобы понять творчество Кирилла Мамонова, мы не можем пренебречь этим контекстом: в нем художник родился, рос, жил и работал. А родился художник в знаменитом 1937-м в интеллигентной семье. В самом начале войны потерял отца. Как учит психоанализ, инстанция

Отца чрезвычайно важна для формирования мужчины. Но Кириллу Мамонову, как возможно и многим сиротам войны, его заменял вождь всего прогрессивного человечества... Сталин. В 1953 г. Сталин умер как человек, но как инстанция Отца продолжал жить вплоть до 1956 г., когда произошла катастрофа. На XX съезде. Первый секретарь ЦК КПСС Никита Хрущев «разоблачил» культ личности Сталина, разрушив для миллионов людей во всем мире инстанцию Отца, выбив почву из-под ног и положив начало перманентным поражениям советской идеологии и идеологии марксистской революции в затяжных культурных войнах между СССР и США. Однако и для детей Сталина, а ими были не только военные сироты, обвинения в адрес вождя стали незаживающей травмой и утратой веры в отцовский, а значит, и в божественный авторитет. Собственно говоря, описывая все это, мы вступаем на путь нескончаемых поражений Советского Союза в конфликте культур и связанных с ними версий реальности, поскольку, хотя американская культура и победила, однако партизанская война против нее на территории бывшего СССР продолжается. Уклоняясь хотя бы в этой рецензии от участия в ней и заменив пропахшую дымом партизанских костров одежду русского герильеро на городской костюм, попробуем с пресловутой буржуазной объективностью разоборать главную проблему советского художника – проблему реальности, которую он так и не смог решить за все время существования советского искусства, советской культуры.

Почему именно вопрос о реальности оказался в центре дискуссий

между советскими художниками, между всеми деятелями советской культуры? Ведь даже «разоблачение» Сталина лишь обострило ситуацию, склонило чашу весов в сторону культурного (и классового¹) врага. Потому что предлагаемая этой дискуссией конструкция под названием «советская действительность» была подмечена версией соперничавшей с ней культуры, причем сделали это те, кому вменялось защищать ее от враждебной версии.

Дело в том, что советский человек верил в существование единственной Истины. Ведь советская культура и советское мировоззрение унаследовали от досоветской эпохи особые черты, не в последнюю очередь привнесенные православием, – философский реализм, т. е. веру в единственность истины, грубо говоря, в материальность идей, мыслей, и материализм. В православии и мир, и властвующие в нем силы материальны, даже не тварные, обращенные к миру и доступные для восприятия и «дарующие не рожденное обожение»², такие, как Фаворский Свет, божественная энергия, в виде языков пламени снизошедшая в Пятидесятницу на учеников Христа.

Одновременно и марксизм-ленинизм в ленинско-сталинской версии с его диаматом и истматом, т. е. с декларативным материализмом, был ярко выраженным философским реализмом. Реализмом же назывался официально провозглашенный метод советского искусства и литературы. Безальтернативным образом получалось, что главной проблемой и темой советского художника оказывалась реальность.

Кирилл Мамонов
«Хрустальный дворец»,
сухая игла,
1993

Кирилл Мамонов
*«Женщина с зеркалом»,
крандаш, бумага,
1974*



Важным обстоятельством общественного существования советского искусства стало провозглашение его частью идеологии, в результате чего художники поневоле оказывались не скромными декораторами, но бойцами идеологического фронта³, по причине чего некоторые конфликты, которые соперничающие советские руководители боялись решать открыто, часто перемещались в область художественной культуры. В силу этого советский художник – за редким исключением, простой ремесленник, совершенно не разбирающийся ни в философии, ни в политике, – оказывался в центре политических схваток, как в случае борьбы с формализмом в 30-х и 60-х, при этом форма обычно всегда заслоняла и даже заменяла представляемую произведением искусства реальность. «Формализм» в работах советских модернистов, противоречащие привычному для незрелого вкуса советского начальства жизнеподобию и академизму («реализму») приемы, заимствованные у авангарда, принимались за сознательную попытку навета на реальность и объявлялись «клеветой на Мир Божий», ведь хотя этот мир пока и несовершенен, но в недалеком будущем после революционной чистки он

будет обязательно приведен в полное соответствие с Замыслом Божиим, со смыслом Истории, целями Революции, с Марксизмом. Но, самое главное, «формализм» принимался за наговор на советскую действительность⁴.

В соответствии с этой схемой реальностей было две. Одна – уходящая, дореволюционная, досоветская, испорченная эксплуататорскими классами за тысячи лет классовой истории человечества и все еще сохраняющаяся в большинстве стран мира, и другая – становящаяся, послереволюционная, обновляющаяся. Во имя второй, альтернативной, реальности народ России отказался от первой реальности.

Трудность для художника, да и для простого обывателя, заключалась в том, что преодоленная реальность зачастую выглядела привлекательней революционной, во многих аспектах еще несовершенной. И до, и после революции Россия оставалась страной догоняющего развития. Даже после советской модернизации уровень жизни в СССР был в два раза ниже, чем в западноевропейских странах, и в четыре раза, чем в США. Но главное отличие Союза от Запада – отсутствие конsumerизма. Это породило вариант карго-культа,

ожидание чего-то подобного американским поставкам по ленд-лизу, только чисто потребительских товаров, и мечте о «плане Маршала» для России. Фраза разочарованного Ельцина «Мы ожидали, что будет интервенция товаров...», сказанная в 1993 году после периода острого товарного и продовольственного дефицита, вызванного реформами сначала Горбачева, а потом и самого Ельцина, свидетельствует о широте распространения советского карго-культа и глубине его проникновения в сознание масс. Замечательную выставку на эту тему сделал недавно в «ХЛ галерее» Константин Звездочетов – «Настоящая цивилизация».

Довоенное руководство Союза, в основном неплохо знакомое с Западом непосредственно или имеющее о нем реалистичное представление, понимало, зачем нужно поддерживать в населении скептические представления о западной и дореволюционной реальности и восторженные – о советской. Тем более что сталинская и последующие модернизации проходили без необходимых средств в условиях мобилизационной экономики, когда иллюзии масс относительно счастливого советского настоящего были более чем необходимы для достижения намеченных целей. Для сохранения положительного образа советской реальности было приложено множество усилий, в том числе полицейских и судебных: так, статья 58-10 Уголовного кодекса РСФСР 1926 г., а в последние советские десятилетия статьи 70 и 190-1 УК РСФСР сурово наказывали за «антисоветскую агитацию и пропаганду» и за «распространение заведомо ложных измышлений, порочащих советский государственный и общественный строй»⁵.

Официальный художественный метод советского искусства и литературы – его можно считать важнейшим культурным проектом Сталина и Советской Власти – был задуман как пионерский выпуск социалисти-



Кирилл Мамонов
«Дети
в Малоярославце»,
сухая игла,
1975

ческого искусства, предваряющего несостоявшегося еще, но запланированного на конец 30-х – начало 40-х годов социализма (модернизация народного хозяйства плюс социальное государство под руководством рабочей партии) и обязан был способствовать созданию позитивного имиджа советской реальности.

В начале встречи с творческой интеллигенцией в 1946 году глава Союза писателей Александр Фадеев, пытаясь предвосхитить «социальный заказ» властей, заявляет, что «назрела необходимость рассказать о счастливой и безоблачной нашей будущей жизни»⁶. Однако Сталин не поддерживает его, обвинив в отсутствии «марксистско-ленинского анализа задач», и призывает деятелей культуры «в своих произведениях всесторонне

показать этого простого, прекрасно-го советского человека, раскрыть и показать лучшие черты его характера»⁷. Конечно, преодолевающий любые трудности и побеждающий врагов рода человеческого советский герой не мог быть близок советскому обывателю, тем более образованному обывателю (интеллигенту), а реальность, с которой сталкивался обыватель, была непохожа на «счастливую и безоблачную нашу будущую жизнь», которую невозможно было представить без решительной интеллектуальной возгонки, на что был способен не каждый. Эту двойственность хорошо передает известный анекдот: «На заборе что написано? А за ним дрова»⁸.

Художник Кирилл Мамонов выбрал ту реальность, что лежала и лежит за забором, а не преображенную с помощью мечты о коммунизме. Тут следует заметить, что, согласно русской поговорке, каждый судит в меру своей испорченности. А немецкий мистик описывал противоречие следующим образом: «Ангел, находясь в Аду, не видит Ада, но Дьявол, даже находясь в Раю, не видит Рая». Блок советовал: «Сотри случайные черты, и ты увидишь – жизнь прекрасна». Ведь жизнь, по словам Будды Гаутамы, не что иное, как длинный сон.

Такое умение, свойственное Пушкину, Михаилу Лифшицу называл снисходительностью к реальности. Собственно этого и требовали советские руководители, советуя творческим работникам зорко замечать ростки новой социалистической, коммунистической реальности в несовершенном и небогатом советском быте. Но художник Кирилл Мамонов не выбрал ни ее, ни острова и архипелаги модернизирующегося и уже модернизированного быта, в котором рос и прожил большую часть жизни автор этого очерка. Возможно, потому, что где-то неподалеку или очень далеко существовала другая, нормальная, счастливая, красивая жизнь, которую краем глаза можно было увидеть в

иностранных фильмах, в журнале «Америка», услышать ее звуки из прорывающихся сквозь глушилок передачи иновещания США, ФРГ – «настоящая цивилизация» – увидеть ее фрагменты в магазине «Березка».

Возможно, потому, что он просто испытывал привязанность к неяркому традиционному или полутрадиционному вырождающемуся быту, образу жизни советских масс и люмпенов. Может, потому, что он любил старые городки центральной России, ее скромных обитателей, их беспасфосное существование, множество травмированных ускоренной модернизацией и деградировавших обывателей. С другой стороны, и советская новь в работах Мамонова выглядела столь же неприглядной. Бильярдный зал в Доме творчества «Сенеж», последний пример пафосной архитектуры 60-х, и игрок – а надо сказать, что работали на «Сенеже» почти исключительно преуспевающие советские художники – выглядят донельзя убогими⁹.

Впрочем, молодые художники конца 50-х – начала 60-х, создатели сурового стиля, пришедшие на смену лакировщикам поздней сталинской поры, истово следовали совету покойного вождя и создали образ «Геркла» советских «Авгиевых конюшен» – строек коммунизма следующего модернизационного периода – притом еще и слегка экзистенциалиста по западной моде того времени. Изображен этот герой обычно на фоне сурового быта осваиваемых территорий Сибири, который вовсе не дискредитирует советскую действительность своей бедностью и простотой, но выгодно обрамляет образ советских Геркулесов, Леонидов и Сципионов. С конца 80-х «суровостилевцы» разочаровываются в советском герое и переключаются на воспеание «России, которую мы потеряли». Их героями становятся пострадавшие от модернизации, войны и рекрутизации в городские рабочие крестьяне, не разделяющая целей



Кирилл Мамонов
«Светлое воскресенье»,
сухая игла,
1988

КПСС и Советской власти верхушечная столичная интеллигенция. Но Мамонов не героизирует своих персонажей. Его опустившиеся, точнее, не поднявшиеся в модернизацию социальные низы, напротив, окарикатуриваются. На офорте «Художник и модель» группа столичных бодрячков, художников-туристов, среди которых и автор, разглядывают согбенную старую крестьянку в резиновых сапогах и телогрейке. Это московский арт-десант в деревню Матюшино Тульской области, ставшую ныне дачным поселком, потому что, как написал сын художника Богдан, «большинство аборигенов ... либо погибли в межплеменных стычках, либо сидят в тюрьмах». Матюшино и ее обитателям, бедолагам, даже не попытавшимся устроиться в городе, художник посвятил целую серию – «Золотой век Матюшина». Столь же при-

влекательны для Мамонова маленькие городки центральной России, мимо которых прошло советское обновление. Здесь еще сохранилась византийская структура старых русских городов и памятники архитектуры, на фоне которых разворачивается драма увядания русского стиля жизни. На композиции «Великий Устюг» – обветшалый клуб с памятником Ленину с дорогой из грязи перед ним, занимающейся любовью парочкой, сторбившимся бородатым стариком и покосившейся избой на горизонте. На другой работе «Провинция», 1989 г. – руинированный барский дом, дворец, с колоннами, с садом, отгороженный от дороги забором. По эту сторону забора любимые художником люмпены, пьяный мужик, безногий инвалид на тележке... А вот другой тип маргиналов – «Доминошники», 1986 г. Иногда художник пытается создать образ возвышенной красоты – «На глаза осторожной кошки похожи», 1989 г., но получается снова гротеск. Впрочем, и к себе самому художник столь же беспощаден, о чем свидетельствует его автопортрет 1988 г., и к любимому сыну, и к красавице-невестке.

В отличие от «суровостилевцев», полностью основывавших свою манеру на наследии русского модернизма, Мамонов куда самостоятельней и оригинальней. Так же, как и «суровостилевцы», он отказался от соблазна победившего в 70-х ретроспективизма, когда казалось, что единственный выход из тупика сурового стиля – это обращение к классической художественной культуре. В то же время возможных стилистических родственников художника обнаружить не так уж трудно. Это Кокошка и ранний Олег Кудряшов. В последнем совсем не чувствовалось академического образования.

Почерк Мамонова нарочито искривлен и безыскусен. Из кулыга естественности происходит и кулыг Владимира Яковлева, настоящего худож-

ника-безумца – несколько его портретов художник выставил и в ГТГ.

Все названные мотивы и средства работают на то, что древнеиндийские литературоведы называли «расой», что на русский можно приблизительно перевести как «настроение» или «общее послание», «цель сообщения»¹⁰. Расу офортных и рисунков Мамонова можно было бы назвать расой упадка, тления и дегенерации. Не потому ли все персонажи и строения на работах Мамонова кривы и убоги, подобно строениям и героям иллюстраций Кукрыниксов к «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина или изображению Страны Дураков в рисунках Аминодава Каневского к «Приключениям Буратино» (это тоже предшественники Мамонова)? Но кривы не так, как кривы и перекошены строения на картинах кубистов, где с помощью такого распатывания фундаментальных отношений горизонталей и вертикалей достигался эффект острашения, или в работах Марка Шагала, в которых это делалось ради преобразования прозаической реальности еврейских местечек в духе хасидских фантазмов. Вселенная же Мамонова необратимо распадается, свертывается, как город Глухов и Страна Дураков.

Выбранной расе соответствуют и материалы. Сухая игла, нестрогая, весьма необязательная и живописная офортная техника, с легкостью имитирующая неряшливость. Мамонов максимально использует эти свойства материала, царапая офортные доски, как курица лапой, и живописно набивая царапины и заусеницы на офортных досках краской. Таков же и другой любимый инструмент мастера, офортный карандаш, мягкая палочка из скрепленного бараньим жиром пигмента. Ведь не было на самом деле никакого Советского Союза, сверхдержавы, пятьдесят лет успешно соперничающей с богатейшими и могущественнейшими Соединенными Штатами. Не

было никогда никаких Байкануров и стомегатонных водородных бомб, и космических кораблей, «несущих нас от звезды до звезды», не было никакого Гагарина, а лишь жалкий Совок с покосившимися избами, старухами в телогрейках, небритыми алкоголиками и девками из рабочих пригородов, не было никакой науки, но лишь дефицит колбасы и джинсов, ГУЛАГ, садист Сталин, интеллигенция с фигой в кармане. А осталась от них одна только Российская Федерация. Тогда как все более расторопные народы бывшего Совка давно уже слились с «настоящей цивилизацией».

Примечания

¹ В своем интервью 1995 года «Откат назад» Наум Хомский говорит о том, что правящий класс США, американское бизнес-сообщество – «это общество с очень высоким классовым сознанием, очень марксистское, общество, ведущее жестокую классовую войну и осознающее это. ...Миллиарды долларов на пропаганду ежегодно тратятся не ради забавы». (Наум Хомский. Классовая война. М., 2003. С.35.

² Палама Г. О Божественном и Обоживающем Причастии или о Божественной и сверхъестественной простоте. // <http://www.vebi.net/palama/prostota.html>

³ Так понимал проблему реальности Сталин: «Говоря о дальнейшем развитии советской литературы и искусства, нельзя не учитывать, что они развиваются в условиях невиданного еще в истории размаха тайной войны, которую сегодня мировые империалистические круги развернули против нашей страны, в том числе в области литературы и искусства». «Нужно серьезно подумать, кто и что у нас сегодня внушает при помощи литературы и искусства, положить конец идеологическим диверсиям в этой области, до конца пора, помоему, являясь важной составной частью господствующей в обществе идеологии, всегда классовая и используется для защиты интересов господствующего класса, у нас для защиты интересов трудящихся – государства диктатуры пролетариата». (Сталин И. В. Выступление на

встрече с творческой интеллигенцией. (1946 год). Сталин И.В. Сочинения. Т. 16. М.: Издательство «Писатель», 1997. С. 49 – 53. http://grachev62.narod.ru/stalin/t16/t16_13.htm

⁴ Например, изображение убого традиционного крестьянского труда и быта, несколько обогащенные современной сельскохозяйственной техникой, что только и позволило кормить быстро увеличивающееся городское население, считалось приемлемым, как у любимого Сталиным Платова, и даже стало стандартом для картин художников 50 – 60-х гг., возможно, потому, что другой реальности аграрного труда и стиля жизни советские руководители представить были не в силах.

⁵ Вот как формулировалось преступление в статье 190-1 УК РСФСР: «Распространение заведомо ложных измышлений, порочащих советский государственный и общественный строй. Систематическое распространение в устной форме заведомо ложных измышлений, порочащих советский государственный и общественный строй, а равно изготовление или распространение в письменной, печатной или иной форме произведений такого же содержания. Наказывается лишением свободы на срок до трех лет, или исправительными работами на срок до одного года, или штрафом до ста рублей» (введена Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 16 сентября 1966 г.). Пример применения уголовных наказаний за искажения и сомнения в образе советской реальности: «17 апреля 1953 г. осужден Косаурихин (1901 г.р., русский, образование 3 класса, прежде судим, без определенных занятий, г. Южно-Сахалинск). В 1951 г. сказал, что решающую роль в победе в войне сыграл не Сталин, а Жуков; 6 марта 1953 г. в нетрезвом состоянии у винного ларька говорил, что выпил в честь праздника – смерти Сталина, «народ я глубоко уважаю, но советскую власть нет. Советская власть мне не нужна», «подумаешь, умер вождь народа, что он, незаменимый, что ли, человек, ведь раньше до него гораздо лучше жили». Читал антисоветские стихи. 2 марта 1955 г. реабилитирован» (Стрелянный А. Из истории статьи 58-10 УК РСФСР // Архив «Радио Свобода» // <http://bis95.narod.ru/doc01/st58.htm>)

⁶ Наиболее известный пример такого произведения, впоследствии назван-

ного украшателем и лакировочным, – фильм Ивана Пыррева «Кубанские казаки».

⁷ В каком-то смысле советский человек Сталина подобен и идеальным героям греческих мифов, римского гражданского культа и классицизма и даже экзистенциализма (Сталин И. В. Выступление на встрече с творческой интеллигенцией (1946 год). Сталин И.В. Сочинения. Т. 16. М.: Издательство «Писатель», 1997. С. 49–53 // http://grachev62.narod.ru/stalin/t16/t16_13.htm

⁸ В приговорах за антисоветскую пропаганду и агитацию предстают мало героическая реальность великого Советского Союза, разрушенного в недавней войне и потерявшего больше двадцати миллионов своего населения «17 апреля 1953 г. осужден гражданин Аветисян (1888 г.р., армянин, уроженец Турции, малограмотный, выслен из Крыма, спецпоселенец, парикмахер, Башкирская АССР). В 1946 – 1953 гг. он критиковал правительство, говорил, что нет хлеба: «Наше правительство как тот цыган, который пытался приучить свою лошадь жить без корма, так и наше правительство и само не кормит, и на базаре запрещает торговать хлебом». В 1947 г. рассказывал, что в Крыму голод, а хлеб продают только грузины, т. е. другим народам не позволяли спекулировать хлебом, а грузины пользуются привилегированным положением. Критиковал выборы и избранных депутатов, что они ничего не сделали для своего народа. Ругал коммунистов, надеялся, что «американцы и англичане все равно сломят голову коммунистам» (Стрелянный А. Из истории статьи 58-10 УК РСФСР. // Архив «Радио Свобода» // <http://bis95.narod.ru/doc01/st58.htm>)

⁹ Кирилл Мамонов. «Биллиард», 1970-е, сухая игла.

¹⁰ Анандавардхана. Дхваньялока. М.: Наука, 1974.

Владимир Сальников. Родился в 1948 г. в Чите. Художник и критик современного искусства, член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ

ВЛАДИМИР ЛОГУТОВ. «ВЕРТИКАЛИ». ГАЛЕРЕЯ «GUELMAN PROJECTS», МОСКВА. 04.02.09 – 22.02.09; ВЛАДИМИР ЛОГУТОВ. «НОСТАЛЬГИЯ ПО ЖИВОПИСИ». ГАЛЕРЕЯ «ВИКТОРИЯ», САМАРА. 22.04.09 – 10.05.09; ВЛАДИМИР ЛОГУТОВ. «УЗЕЛ». ПРОЕКТ «ПРИНУЖДЕНИЕ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ», САМАРА. 07.12.08

КОНСТАНТИН ЗАЦЕПИН

Владимир Логутов
«Узел»,
скульптура,
2008



«Больше всего на свете абстракционист боится сделать просто абстракцию, абстракцию, лишенную сюжета, бессодержательную абстракцию, имя которой – и имя это употребляли с презрением все, от Кандинского и Малевича до Поллока и Ньюмана – попросту узор».

Розалинд Краусс

Движение от псеводокументального кино к беспредметной живописи; предпочтение формалистских изысков и смысловой непрозрачности провокативно-игровым манипуляциям с публикой; зашкаливающий градус скрытой рефлексии взамен прямого высказывания – подобную эволюцию художественные практики Владимира Логутова претерпели за пять лет. Его работы, созданные в

2007 – 2008 годах, при всем жанровом разнообразии (живопись, видео-арт, объекты) являют собой аскетичные минималистские неоабстракции, каждая из которых на свой лад тематизирует диалог двух интерпретационных стратегий, активно обсуждаемых в последние годы.

Первая из них – идея автономии искусства с ее декларируемым возвратом к «идеалу тщательно сформированного» и обращением к внутренней конституции художественного образа как такового, вне связей с социальным *background*¹. Эта концепция оказалась удобным оптическим инструментом, позволяющим объединить в единый тренд плеяду представителей российской арт-сцены конца нулевых. Анатолий Осмоловский, Виктор Алимпиев, группа «Bluesoil», Давид Тер-Оганьян и, наконец, Владимир Логутов – все они ставят перед собой схожие задачи: проблематизация границ художественности, расширение горизонтов работы с принципом отстранения, размежевание с теми содержаниями культурной современности, которые описываются как китч или «спектакль», и, в конце концов, прямая постановка вопроса о преодолении рыночной и политической ангажированности художественного продукта. Подобная общность быстро стала поводом для провозглашения в ее лице прихода «нового авангарда» или «нового формализма»².

Следуя руслу кодекса автономии, Логутов старательно избегает зрелищности, технических изли-

шеств, узнаваемых массмедийных кодов и нарративности в целом. Напротив, обращение к абстракции позволяет ему сосредоточиться на чистой длительности зрительского восприятия образа. Но эффект его работ совершенно иной, нежели ощущение холодного герметизма, исходящее от объектов Анатолия Осмоловского, или смысловая непрозрачность живописи Виктора Алимпиева. Логутова прежде всего интересует внутренняя контрверза формалистского арт-объекта, балансирующего между молчаливой самодостаточностью, с одной стороны, и способностью ставить проблемные вопросы, с другой. Если первое предполагает созерцательное отношение со стороны зрителя и получение «удовольствия от искусства», то второе, напротив, требует считывания авторского меседжа и активного соучастия в продуцировании смыслов. И здесь вступает в действие противоположная стратегия интерпретации, рассматривающая произведение как социальный и политический факт с опорой на знание о процессе его создания и бытования в поле искусства. Однако, ставкая зрителя-потребителя со зрителем-активистом, равно как и идею автономии с социологией искусства, Логутов акцентирует вовсе не конфликт интерпретаций, а, напротив, их неразделимость, условность противоречия между ними. Поэтому работы художника лишь имитируют «герметичность» и самодостаточность. В действительности каждый из его артефактов содержит скрытые



**Владимир
Логутов**
*Из серии
«Негативное
рисование»,
2007*

маркеры этой имитации, «лазейки» для зрителя.

Роль такой «лазейки» у Логутова играет прием. Именно прием – в том смысле, какой вкладывали в этот термин русские формалисты, – становится залогом коммуникативной энергии произведения, выступая для зрителя ключом к содержательной изнанке чистой созерцательности, а для автора – способом наглядной конкретизации того или иного проблемного аспекта. Иными словами, произведение самой своей структурой отсылает к контекстам собственного создания, восприятия и интерпретации, то есть изначально рефлексировать свой статус продукта многоуровневой системы современного искусства.

Наиболее яркий образец подобного произведения – одна из последних по времени работ Логутова под названием «Узел». Это объект-скульптура, представляющая собой фрагмент стального рельса, изящно завя-

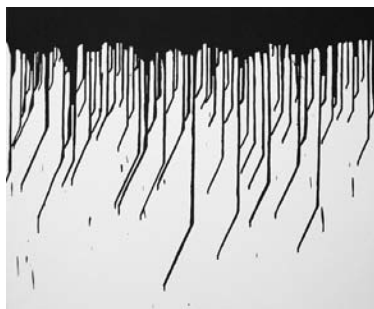
занного в узел и слегка выгнутого на манер ленты Мебиуса. Являясь одновременно результатом и процессом сопротивления материала художественной воле, произведение буквально излучает ауру борьбы. Победа художника в этой борьбе вдвойне драматична. Во-первых, геометрическая прямая сталкивается со своей формальной противоположностью – узлом. Во-вторых, предельно функциональный предмет лишается всякой возможности практического применения, превращаясь в метафору нефункциональности искусства как такового. Но главный источник ауратической энергии – эффект нераскрытой тайны произведения, скрывающего от зрителя процесс своего появления на свет, равно как и любые смысловые импликации. Однако автор не долго заставляет зрителя наслаждаться визуальной законченностью объекта, вводя в качестве интерпретанты сорокаминутное видео «Новая работа». Эта запись последовательно фиксирует основные этапы трансформации рельса в скульптуру. Процесс этот был крайне трудоемким. Несколько обычных заводских рабочих в течение нескольких дней вручную сгибали кусок рельса. При этом сам художник участия в производственной стороне процесса не принимал, ограничившись ролью идеолога-консультанта. Точнее, он не предпринимал физических и технических усилий, традиционно обозначаемых как «труд», делегировав его пролетариату, а сам остался в качестве абсолютно отчужденного наблюдателя. Рабочие не осознавали, что трудятся над произведением искусства, выполняя за деньги обычный, хотя и нестандартный производственный заказ, который – и это принципиально – был оплачен самим художником в форме бартера. То есть некое лицо (коллекционер) приобрел у Логутова другие его работы, взамен оплатив заказ на трансформацию рельса. В итоге получилось, что деньги за собственный труд художник инвестировал в труд

других. Произошел обмен: гонорар за картины как материальный эквивалент интеллектуального труда художника оказался конвертирован в физический труд рабочих. А этот труд, в свой черед, был материализован в конкретном артефакте. Тем самым «Узел», казавшийся абстрактным произведением (и, возможно, не избежавший бы традиционных упреков в дизайнерском украшательстве со стороны противников идеи автономии), в действительности предстает овеЩественной метафорой обмена между художником и производственными посредниками, между ним и производением. Труд этих посредников практически всегда остается «за кадром» как побочный и несущественный «остаток». Резюмируя, можно назвать «Узел» и «Новую работу» целостным и законченным высказыванием на тему производственных отношений и экономических подтекстов *contemporary art*. Что, впрочем, вовсе не отменяет ее состоятельности в качестве формалистского эксперимента с маргинальной фактурой.

Таким образом, объединяя две стратегии описания – идею автономии и социологию искусства, – Логутов вновь и вновь задает ключевой для себя вопрос: что именно следует считать конечным художественным продуктом, участвующим в процедурах рыночного обмена? И каким образом этот продукт способен воздействовать на своего зрителя?

Если «Узел» служил своего рода теоретическим «манифестом» с сильной социальной составляющей, то для большей части живописи и видеарта Логутова характерен все же акцент на самом формальном приеме и его коммуникативных возможностях. Для экспликации приема художник в большинстве случаев использует метод серийности. Так, наиболее крупная из его недавних живописных серий – «Вертикали» – состоит из картин, чьи струящиеся цветные линии, визуальнo перекликаясь с абстрактным экспрессионизмом, заимствуют у

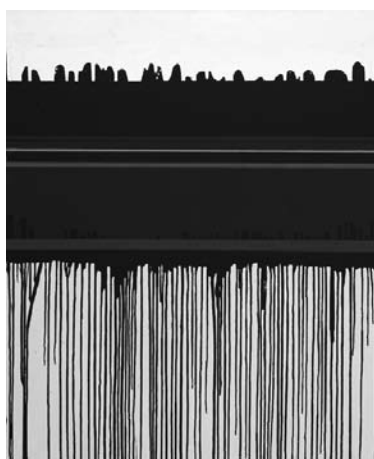
Владимир Логутов
Из серии «Вертикали»,
2007 – 2008



Владимир Логутов
Из серии «Вертикали»,
2007 – 2008



Владимир Логутов
Из серии «Вертикали»,
2007 – 2008



последнего идею мимесиса как потока. Автор здесь дает волю самой живописной стихии, предлагая ей самобытование и самосозидание. Суть ключевого приема в данном случае состоит в том, что технический посредник между художником и мате-

риалом – кисть – почти изымается из процесса создания картины, заменяясь динамическими силами,двигающими краску благодаря постепенному вращению и наклонам полотна. Тем самым художник полемизирует с распространенным применением цифровых технологий в абстрактной живописи, направленных, напротив, на максимальное подчинение материала. Впрочем, позволяя красочным подтекам под действием сил тяготения самостоятельно прочерчивать траектории на холсте, Логутов ограничивает стихийность их движения то четко прописанной геометрической линией или фигурой, то выверенной сменой угла стекания, то столь же решительным делением живописного поля напополам. В итоге свобода материала оказывается лишь имитацией, эффектом, оборачиваясь кропотливой работой живописца по наведению «порядка из хаоса». Правда, как и в видеоработах художника, этот труд носит непроявленный, скрытый характер. На первый же взгляд «Вертикали» в большинстве своем также мимикрируют под некие побочные продукты творческого процесса, к примеру трафареты, залитые краской от других – воображаемых – картин, намеренно скрытых от зрителя.

Схожим образом и в других абстрактных сериях автор продолжает эстетизировать черновые явления мимесиса – те его остаточные элементы, которые по умолчанию выносятся за рамки рецепции. Так, работы из цикла «Запакованная живопись» представляют собой холсты, красочными подтеками напоминающие «Вертикали», но плотно обернутые слоями защитного скотча. Внешне это картины, которые попросту не распаковали перед вернисажем. Однако абстрактные цветовые пятна – то, что, собственно, изображено на холсте, просачиваются сквозь промежутки упаковочной ленты, стекая *поверх* них. Происходит инверсия – внешнее картины

(упаковка) и ее внутреннее (предмет изображения) сплетаются в единую изобразительную плоскость. Тем самым обертка становится таким же равноправным элементом произведения, как и жест художника, запечатленный в краске. Смысловые импликации этого приема довольно прозрачны: упаковка выступает как знак изначальной вписанности произведения *contemporary art* в цепочку рыночного обмена. Произведение априори является продуктом на арт-рынке, оно зажато им, но в то же время может ассимилировать его знаки, обретая в этой способности известную силу. Принципиален в данном случае не столько сам подобный пафос, сколько способ его артикуляции при помощи одного лишь формального приема – инверсии элементов искусства и «неискусства».

Еще более нетривиальным способом «черновик» и «чистовик» картины меняются местами в серии «Негативное рисование». Эта беспредметная графика выглядит набором хаотичных штрихов, однако воспринимая эти работы как курьез, обман, сбой в системе, зритель вновь натывается на подножку приема, суть которого состоит в намеренно скрытой перформативности: художник рисовал конвенциональные графические изображения на манер тех, что создают студенты художественных училищ, но так, что его рука с карандашом, заточенным с двух сторон, находилась между двух планшето- в с листами бумаги. Передним концом карандаша автор создавал фигуративное изображение на одном листе, а в моменты отрыва от него противоположный конец прочерчивал линии на другом. В результате совокупность именно этих чисто технических, вспомогательных движений руки и предьявляется зрителю взамен «настоящей» графики. Она же, в свою очередь, отбрасывается как несущественный остаток. Тем самым в пространство художественного высказывания вводятся не только и

Владимир Логутов
Из серии
«Запакованная
живопись»,
2008



даже не столько сами побочные жесты живописца, но сам акт аналитического переоткрытия, казалось бы, самоочевидных аспектов мимесиса и проблематизации различия подлинника и черновика в пользу последнего. «Негативное рисование» свидетельствует также и о том, что все жесты, совершаемые художником в процессе работы, являются искусством. А следовательно, могут быть запечатлены и выставлены, в совокупности представляя собой своего рода «тотальное произведение».

Таким образом, каждая абстрактная серия задает зрителю вопрос: «Что именно вы видите перед собой?», всякий раз подчеркивая, что искусство находится не там, где его, казалось бы, привыкли искать. Аналогичную работу Логутов проводит и в недавнем видеоцикле «No signal» совместно с Олегом Елагиним. Эстетизируя технические индексы (надпись «no signal» с бегущим тайм-кодом; стандартный screensaver DVD-плеера или попросту помехи), художник имитирует поломку, сбой в работе медиа. Тем самым автор не только в очередной раз провоцирует зрителя, но и с упоением растворяется в стихии так называемо-

го «белого шума» – неорганизованного сигнала, при котором все частоты воспроизводятся одновременно и хаотично. Подобно тому, как в «Вертикалях» волей свободного движения наделялись струи краски, свободу здесь обретает видеопоток. И вновь свобода эта оказывается модулируемой. Прием искусственного замедления или, наоборот, остановки бегущих помех обнажает различные вариации их структуры. Например, мерцающий белый фон в действительности оборачивается совокупностью всех основных цветов спектра.

Во всех избираемых Логутовым жанровых формах работа отстранения становится синонимом ревизии ключевых аспектов художественного труда. Одновременно с этим, проверяя идею автономии «на прочность» (то есть испытывая форму произведения на способность коммуницировать), художник подтекстом констатирует: формалистское искусство нуждается в зрителе, способном считывать авторские интенции без вспомогательной оболочки критического комментария. Но, конструируя большинство своих работ как загадки, всегда являющиеся не тем, чем они кажутся на первый взгляд, автор все же отдает себе отчет в том, что вводимый им прием в качестве внутренней подсказки всегда обращен куда больше к идеальному, нежели к реальному зрителю. Более того, этот «идеальный зритель» является имманентной произведению фигурой, маркером которой и служит прием.

Тем самым художник сознательно обрекает свои произведения на известное одиночество. Это одиночество приема в отсутствие зрителя. Не горделивое молчание объектов Анатолия Осмоловского или видеоинсталляций группы «Bluesoup», замкнутых в своем формальном совершенстве, но, скорее, ожидание, томление невысказанным. Так, изначально интересующая Логутова двойственность «нового формализма», его спо-

собность пренебрегать зрителем, при этом испытывая в нем потребность, обретает несвойственные contemporary art лирические обертоны. Но именно опыт острейшего переживания и одновременно возмещения недостачи, нехватки (самых разных категорий и элементов мимесиса, будь то ручной труд художника, его ощущение противостояния фактуры, подлинности, уникальности конечного художественного продукта, еще не присвоенного системой искусства; наконец, заинтересованный зритель-интерпретатор, чей труд конгениален авторскому) является основанием, конституирующим практики Владимира Логутова последних лет. Пропущенный сквозь призму приема, этот опыт наполняет произведение той самой аурой, вопрос о наличии которой в произведении современного искусства породил концепцию автономии. И он же позволяет дать на этот вопрос утвердительный ответ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Осмоловский А. Искусство без оправданий // Искусство без оправданий. Каталог выставки. М., 2004; Осмоловский А. Этический код автономии // Художественный Журнал. № 58 – 59. М., 2005.; Осмоловский А. Удовольствие от искусства // Художественный Журнал. № 69. М. 2008.

² См.: Кикодзе Е. Третья попытка российского авангарда, или Урбанистический формализм; Мизиано В. Средства и цели «нового формализма» // Урбанистический формализм / Urban formalism. Каталог выставки. М., 2007. С. 8 – 14. Пыркина Д. Урбанистический формализм // Художественный Журнал. № 63. М. 2006.

Константин Зацепин
Родился в 1980 году. Кандидат филологических наук. Журналист, автор статей о литературе и искусстве.
Живет в Самаре.

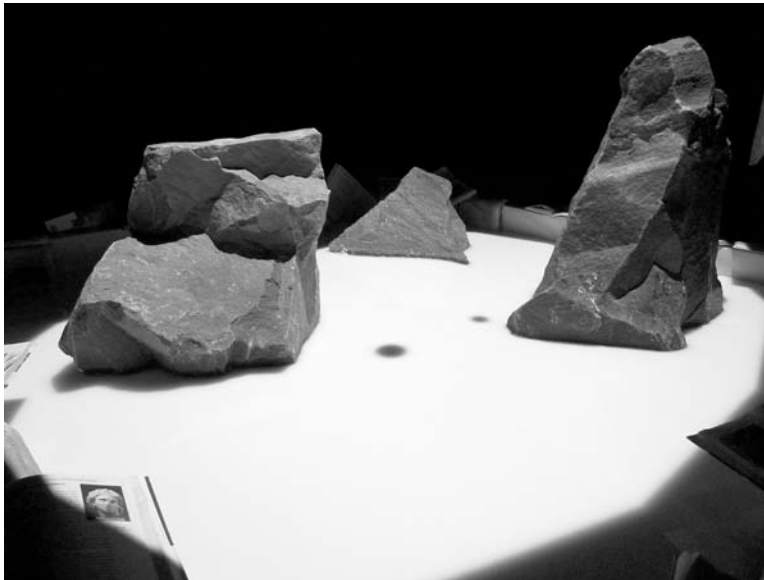


СЕРГЕЙ ОГУРЦОВ. «ИСХОД»

ВИНЗАВОД. ПРОЕКТ «СТАРТ», МОСКВА. 17.07.09 – 16.08.09

БОГДАН МАМОНОВ

Сергей Огурцов
«Исход»,
камни, молоко,
видеопроекции,
книги, 15х5 м,
2009



Сергей Огурцов
«Исход»,
камни, молоко,
видеопроекции,
книги, 15х5 м,
2009

В день открытия выставки Сергея Огурцова в пространстве галереи «Старт» на Винзаводе я посетил магазин «Фаланстер», раскинувший свой филиал неподалеку. Зашел я туда с вполне определенной целью, надеясь купить книгу Ганса Ульриха Гумбрехта, чье сочинение «Производство присутствия» мне рекомендовали Юра Пластинин и Александр Соколов.

Гумбрехт действительно обождался на полках, но, когда я расплачивался за книгу, то подумал, что неплохо было бы что-нибудь подарить герою вечера. Так сочинение немецкого философа, преподающего в Стенфорде, перекочевало во владения Огурцова.

А пару дней спустя я был вознагражден лестным отзывом Сергея

о тексте, пленившем летом нескольких членов московского интеллектуального сообщества.

Но какое отношение имеет известный профессор и литературовед к молодому автору Огурцову, сделавшему первое полноценное высказывание на столичной сцене? В связи с этим придется сказать несколько слов о генеральной идее Гумбрехта. Если обратиться к рекламному тексту, то можно узнать, что «Производство присутствия» направлено на «...реабилитацию эффектов чувственного, телесного присутствия, игнорирование которых делает наш опыт восприятия культуры в лучшем случае неполным, а в худшем — несостоятельным».

Что ж, описание вполне корректное. Чтобы дать читателю

более объемное представление о корпусе идей профессора Гумбрехта, приведем его собственные слова: «Согласно современной философии мир мыслится исключительно материальной поверхностью, которая подлежит толкованию. Толковать мир — это значит идти по другую сторону его материальной поверхности, проникать сквозь эту поверхность с целью распознать смысл («духовное»), который, предполагается, находится за ней. И обратно: становится общепринятым мыслить вещественный мир и человеческое тело как поверхности, подлежащие толкованию...»

Действительно, если мы пристально взглянем в ландшафт современного искусства, рассматривая его как некий срез сознания, то убедимся, что эта цитата верно диагностирует ситуацию. Мы продолжим жить в постконцептуальном, а если смотреть шире, в общем культурном контексте, — постмодернистском мире. Наше бытие и наше искусство лишены подлинного опыта, более того, мы сомневаемся в онтологической укорененности этого опыта, подозревая, что и сам разговор о нем не более чем часть маркетинговых стратегий.

Так не потому ли Сергей Огурцов избирает названием своей выставки слово «исход», подчеркивая необходимость вырваться за пределы дурной постмодернистской плоскости?

Само слово «исход» немедленно ассоциируется с одной из глав-



Сергей Огурцов
*«Исход»,
 камни, молоко,
 видеопроекции,
 книги, 15х5 м,
 2009*

ных библейских книг. Исход евреев из Египта был, согласно священному тексту, шагом навстречу опыту, вопреки безопасной и достаточно сытой жизни в Египте. Но... жизни рабов. В экспозиции Огурцова можно увидеть на первый взгляд не столько преодоление ложного опыта, сколько нагромождение различных символов, каждый из которых столь многозначителен, столь литературен, столь перегружен культурными ассоциациями, что автора легко заподозрить, как минимум, в отсутствии меры. Здесь и камни («...ты Петр и на этом камне...»), и вода, как символ омовения и очищения и (о Боже!) книги!!! Словом, здесь есть все, что замечательный художник и всеобщий учитель Юрий Соболев любил называть «Культур - мультур». Но и вот что удивительно: Огурцов достигает эффекта, который я бы, следуя Гумбрехту, назвал производством Присутствия. То есть, ему, на мой взгляд, удается вырваться за пределы всех ассоциаций, которые в своей громоздкой неуклюжести будто сталкиваются, подобно египетским колесницам, преследо-

вавшим евреев, и тонут в потоке собственных смыслов. Его проект напоминает мне уравнение со множеством корней, скобок и действий, которое в итоге дает ноль. Но этот ноль, это Ничто, выраженное, может быть, лучше всего в бессмысленном мелькании каких-то «элементарных частиц» на заднике инсталляции, становится Великим молчанием, которого мы все, кажется, жаждем. Пространство Огурцова подобно также литургическому действию, где из сложности и многомерности обряда вырастает простой ехаристический акт явления Истины под видом хлеба и вина.

Нет, было бы слишком оптимистично сказать, что Сергей Огурцов указывает нам новые пути. Его прорыв пока, увы, локален. «Свет во тьме» тлеет слишком слабо. Не уверен, что Сергей уже сейчас готов порвать с «текстом» и шагнуть навстречу неизвестности. В его жесте разбрасывания книг слишком еще много любви к этим книгам. Но важно другое.

Как пишет Деррида, «эпоха знака никогда не закончится. Однако уже обозначилась ее истори-

ческая завершенность». Собственно, это означает и конец того исторического проекта, который мы по инерции называем современным искусством. Оно характеризуется, как мне кажется, наличием веры в рациональное. Выражается эта вера в убежденности, что искусство можно создать. В то, что «аура», как называет это явление Анатолий Осмоловский, – это вопрос «технологии».

Огурцов в проекте «Исход», и не только в нем, свидетельствует об обратном. Принадлежа позиционно к группе молодых художников, называющих себя «Программа действий», он, пожалуй, единственный из них связывает свое творчество не с социальными практиками, а с духовным опытом. Опасность такого пути сегодня очевидна. В ситуации тотального рынка и всеобщей разочарованности в рациональных стратегиях «духовное» легко превращается в особый оккультный товар. Тем, кто в жизни и творчестве исповедует серьезное отношение к Присутствию, хочется пожелать найти узкий путь и совершить свой исход в пустыню Иного.

*Богдан Мамонов.
 Родился в 1964 году в Москве. Художник, критик и куратор современного искусства. Живет в Москве.*