

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**

Корректурa **ДМИТРИЙ ПОТЕМКИН**

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)

DMITRY POTEMKIN (Moscow)

KETY CHUKHROV (Moscow)

STANISLAV SHURIPA (Moscow)

GALINA MUKHINA lay-out

DMITRY POTEMKIN proof reading



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 **Ольги Чернышевой** «Анабиоз. Рыбаки-Растения», фото, 2000

ВМНОГ

Хжора Л.

В СЛОВЕ
«СМОГ» Я
СЛЫШУ
СЛОВО «СМОГ»

ОТ ЭТОГО ДЫМА
ЧЕГО ТОЛЬКО В ГОЛОВУ
НИ ПРИДЁТ. НАДЕМЬ
ЛУЧШЕ МАСКУ

А КТО ТЕБЕ
СКАЗАЛ, ЧТО
ЭТОТ ТВОЙ,
КОТОРЫЙ
«СМОГ», ЧТО
У НЕГО
ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ
ОБЛИК?

?

КТО-ТО
ЧТО-ТО
СМОГ,
НО КТО
СМОГ?
И ЧТО ИМЕН-
НО СМОГ?

ДА СЕЙЧАС ПО ГОРОДУ ВСЁ
БОЛЬШЕ ХОДЯТ В МАСКАХ,
НО НАДЕВАЯ МАСКИ, МЫ
УТРАЧИВАЕМ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ
ОБЛИК

МОЖЕТ БЫТЬ,
ОН ВООБЩЕ
ЧЕЛОВЕК-ДЫМ,
ЧЕЛОВЕК-СМОГ,
МОЖЕТ БЫТЬ,
ОН ПРОСТО
СМОГ?

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ № 77-78

О ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ

Открывая предшествующий 75-76 номер «Художественного журнала», мы не могли не признать: тема его — «О тоске» — «должна показаться слишком вольной, лишенной теоретического статуса». В оправдание мы выдвинули гипотезу, что «очевидная тенденция современной культуры — это особое внимание к антропологической проблематике». Настоящий номер «ХЖ» — вынеся на обложку тему «О человеческом», программно задуман как новое подтверждение этой гипотезы.

В самом деле, возникнув в начале первого постсоветского десятилетия, «ХЖ» видел свою миссию в проектировании новой системы современного искусства, а затем, когда она из проекта начала становиться реальностью, журнал посвятил себя критике несовершенства ее осуществления. Ныне же перед критической мыслью раскрывается новая перспектива — несовершенной кажется сама идея системы, а не конкретное ее воплощение. Ведь в системе искусства, как в любой социальной системе, неизбежно «на первый план выходят... функционально-механические аспекты, а индивидуальная, уникальная, собственно творческая часть личности художника упраздняется за ненадобностью». А потому молодые художники ищут выхода из системности в перспективе «мира на расстоянии вытянутой руки», т.е. «размещения своей художественной деятельности в зоне физического, тактильно-чувственного бытования человека» (К. Перетрухина «Страх чизбургера»).

Однако в молодом искусстве настойчиво заявляет о себе и другая позиция. Для ее сторонников неприемлемым в адептах художественной системы представляется их склонность «отказываться от артикулирования своей задействованности в системе отношений, границы которой гораздо шире, чем стены арт-институций». А потому, если и отказываться от мертвых «универсалистских истин», то недостаточно обустроить себе свое интимное тактильно-чувственное пространство, а нужно делать «проекты, ставящие задачи реального изменения общественных отношений пространства, в котором они будут осуществлены» (М. Лылов «Утверждая этику»).

Этот позиционный контрапункт между чувственным и социально-конструктивным, столь очевидный на молодой художественной сцене, на самом деле имеет давнюю и глубокую интеллектуальную традицию. Начиная с конца XIX — начала XX века, но особенно во второй половине минувшего века «в западноевропейской культуре, искусстве и науке происходило жесткое разделение инфраструктурных, когнитивных, технологических реалий и органической жизни, физиологии: разделение понятийных, социально-политических и чувственных категорий» (К. Чухров «Гуманизм как метанойя»). Все это, облекаясь в разные дискурсивные формы, давало основание говорить о «кризисе гуманизма», о «конце человека», о «торжестве структур», но также и о «новом гуманизме» (с человеком или без него). Так, многие художники 60-х — 70-х годов — к примеру концептуалисты и минималисты, искали новую человечность на пути работы со структурами и универсализирующими абстракциями. Как утверждал в те же годы Луи Альтюссер, для человека путь освобождения непременно проходит через «анализ и овладение абстрактными отношениями, которые им управляют» (Д. Потемкин «Луи Альтюссер, философ фигуративного»). Но в те же самые годы — как, впрочем, и раньше, и позже, — художники искали высвобождения человеческого в бессознательном, в стихийной чувственности, в животном начале (О. Тимофеева, А. Шустер «Гуманизм другой обезьяны»).

Однако неужели между социально-системным и чувственным нет точки схода? Маркс усматривал ее в том, что «человеческое» проявляется в определенном развертывании самой социальности — «например социальности без частной собственности, или такой социальности, в которой чувства других людей могли бы мыслиться как «мои» собственные» (К. Чухров «Гуманизм как метанойя»). Также и современные мыслители, следующие марксистской традиции, настаивают: «Нельзя больше мыслить в первую очередь в терминах экономического и материального..., культуру нужно рассматривать как образующую человеческой жизни, человеческой деятельности и исторического процесса» (З. Азизов «Стьюарт Холл и локализация культуры»).

И действительно, если искусство, тематизирующее политическое освобождение, не рождается из подлинных человеческих эмоции и страсти, то оно обречено быть дизайном, не меньшим, чем искусство коммерческого мейнстрима. Потому что «внешнее изменение, смещение буржуазного сознания в пользу гуманистической общности или изменение социального строя должно предполагать и внутреннюю перемену сознания, исходить из волнения» (К. Чухров «Гуманизм как метанойя»). В то же самое время и искусство, называющее себя реализмом и делающее ставку на эмоциональный и экзистенциальный порыв или даже на «истеричку», не может одновременно не мыслить себя и в политическом горизонте. «Истерический» ли — «какой-то другой» реализм дает нам шанс преодоления обесчеловеченного в себе — пусть пока это будут лишь хаотично организованные обрывочные свидетельства, пусть даже это будет набор примитивных физиологических фактов — но если мы отважимся на подобное и осознанно перейдем от вялых интерпретаций к утверждениям, последствия многократно компенсируют затраченные усилия... И недопустимо далее скрывать это требование, потому как жалко поколение, упустившее возможность провести свою революцию» (Егор Кошелев «Да, истерический реализм»).



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, Пушкин пер., 5,
Магазин «Гилея», Тверской б-р, 9
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
СТРАХ ЧИЗБУРГЕРА
Ксения Перетрухина

10

ПРЕДИСЛОВИЯ
СТЮАРТ ХОЛЛ
И ЛОКАЛИЗАЦИЯ
КУЛЬТУРЫ
Зейгам Азизов

14

ПУБЛИКАЦИИ
ВОПРОСЫ КУЛЬТУРНОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ
Стюарт Холл

20

ТЕНДЕНЦИИ
УТВЕРЖДАЯ ЭТИКУ
Михаил Лылов

27

КОНЦЕПЦИИ
ГУМАНИЗМ КАК
МЕТАНОЙЯ
Кети Чухров

34

ПРЕДИСЛОВИЯ
ЛУИ АЛЬТЮССЕР,
ФИЛОСОФ
ФИГУРАТИВНОГО
Дмитрий Потемкин

38

ПУБЛИКАЦИИ
КРЕМОНИНИ, ХУДОЖНИК
АБСТРАКТНОГО
Луи Альтюссер

45

ПУБЛИКАЦИИ
ПОРТРЕТ ФИЛОСОФА-
МАТЕРИАЛИСТА
Луи Альтюссер

46

ПУБЛИКАЦИИ
ЧЕЛОВЕК, ЭТА НОЧЬ
Луи Альтюссер

49

СИТУАЦИИ
ДА, ИСТЕРИЧЕСКИЙ
РЕАЛИЗМ
Егор Кошелев

56

ДИАЛОГИ
ГУМАНИЗМ ДРУГОЙ
ОБЕЗЬЯНЫ
Оксана Тимофеева,
Аарон Шустер

64

ИССЛЕДОВАНИЯ
ДЕМОКРАТИЯ И
ЧУДОВИЩЕ
Дмитрий Голынкин-
Вольфсон

74

ИССЛЕДОВАНИЯ
ДИСТАНЦИИ ОЛЬГИ
ЧЕРНЫШЕВОЙ
Кирилл Светляков

79

ПЕРСОНАЛИИ
ИНТИМНАЯ ОНТОЛОГИЯ
ОЛЬГИ ЧЕРНЫШЕВОЙ
Виктор Мизиано

86

НАБЛЮДЕНИЯ
ЗАПИСКИ СОЦИОЛОГА И
АЛЬБОМ ХУДОЖНИКА
Владимир Сальников

91

КНИГИ
ОТ КОММУНАЛКИ —
К УНИВЕРСАЛЬНОМУ:
СОВРЕМЕННОЕ
РУССКОЕ ИСКУССТВО
И МИРОВАЯ ИНДУСТРИЯ
ЗНАНИЙ
Дмитрий Голынкин-
Вольфсон

99

СОБЫТИЯ/БИЕННАЛЕ
ЛИОНСКАЯ БИЕННАЛЕ
2009:
СПЕКТАКЛЬ
ПОВСЕДНЕВНОСТИ
Дарья Пыркина

102

СОБЫТИЯ
КРИЗИС ОДНООБРАЗИЯ
Георгий Литичевский

106

ВЫСТАВКИ
АЛЕКСАНДР СОКОЛОВ —
ВЕЩЬ ИЛИ ЦИФРА
Богдан Момонов

111

ФЕСТИВАЛИ
СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО В
КИНОСРЕДЕ
Владимир Сальников

113

ВЫСТАВКИ
СОЦИАЛЬНАЯ
ПРОГРАММА:
ТЕСТИРУЯ КУЛЬТУРНУЮ
ПОЛИТИКУ
Мария Чехонадских

115

ВЫСТАВКИ
ФОБИИ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
Арсений Жилев

118

ВЫСТАВКИ
КОММУНИСТИЧЕСКИЙ
ТУР МОМА
Елена Сорокина

СТРАХ ЧИЗБУРГЕРА

КСЕНИЯ ПЕРЕТРУХИНА



Современному художественному процессу присуща предсказуемость – события, высказывания, формы. Предсказуемость, в свою очередь, порождает скуку.

Почему стало скучно посещать выставки?

Современное культурное пространство имеет «ячеечное» строение. Оно поделено на ячейки-ниши, за каждой из которых закреплена та или иная культурная тенденция, тема, модель поведения. «Хорошо структурированное» культурное пространство провоцирует каждого занять имеющиеся ниши. «Нишевость» провоцирует некие ожидания и, как следствие, стремление деятелей искусства совпадать с ними. Так создается культурный запрос, который уже содержит в себе модель ответа. И свобода художника сво-

дится к свободе занять ту или иную нишу.

Художественный процесс в настоящий момент предстает таким разбором фишек перед началом игры: «Я беру зеленую, а ты какую хочешь: красную или синюю?» Только никакой игры не предполагается: разбор фишек здесь – не старт, а финиш. Взявший фишку ограничится ее владением.

Характерным примером «нишевости» является распределение тем (технологий и прочего) среди участников. Будучи молодым художником, я предлагала галеристам проекты и часто слышала: «С этой темой уже работает такой-то». А вот типичный разговор с куратором выставки. Художник рассказывает про свой проект, куратор перебивает его: «Нет, этого не надо,

такое у меня уже есть, а вот про это у меня еще никто не высказался!» Художнику предлагается работать с учетом того, что делают его соседи по проекту, что, по сути, является полным нонсенсом.

Сформировалось представление о художественном проекте как о заказе в Макдоналдсе: картошку мы уже взяли, теперь надо еще колу и чизбургер. Согласно этой логике видения ситуации, два идентичных чизбургера под разными фамилиями действительно нелепо выставлять в одной галерее (иметь в художественном сообществе, стране).

Почему возникает представление о художественном высказывании как о чизбургере? Мне кажется, что главная причина – отсутствие в произведении личности. Личность – это обладание уникальностью, а когда этой уникальности в высказывании нет, то создается опасность обнаружить на подносе два чизбургера-близнеца. И здесь на помощь приходит жесткий раздел тем и технологий между авторами, как страхового полиса от возможных повторов. (Не буду подробно останавливаться на этом, но мне кажется, что нарушение границ этих маленьких художественных княжеств в настоящий момент может стать свежей и продуктивной стратегией.)

Глубоко бесперспективным и тупиковым представляется мне явление, которое обозначается словосочетанием «построение художественной карьеры». Происходит смещение цели с создания художественного высказывания на собственно построе-

*Материал
проиллюстрирован
видами экспозиции
Джефа Гейса в
Бельгийском павильоне
на 53 Венецианской
биеннале (2009)*



ние карьеры. Система предпочтений, основанная на выборе более престижной галереи, художественной площадки, измерение результата художественной деятельности успешностью, популярностью, внешней оценкой неминуемо выхолащивает «художественную» составляющую проекта. Возникает ситуация несвободы и тенденциозности художника. На первый план выходят такие таланты, как способность восходить по карьерной лестнице, способность встраиваться, способность соответствовать запросу и прочие функционально-механические аспекты. А индивидуальная, уникальная, собственно творческая часть личности художника упраздняется за ненадобностью. Художественный процесс коммерциализируется и рациона-

лизируется, и из него уходят радость и смысл.

Эту ситуацию отражает текст Елены Селиной, написанный к пятидесятилетию галереи ХЛ, где она грустит по 1990-м. Хотя формально ничего не изменилось – те же художники продолжают выставляться в ее галерее, но драйва и радости это больше не приносит, хотя и слава пришла, и работы продаются. Но за этими работами теперь не стоит ничего личного – только профессиональное.

Селина пишет, что хотела бы попасть назад в 1990-е. Увы, это невозможно, зато можно попасть в 2010-е. Более того, можно сформировать их. Первая часть моего текста была посвящена описанию проблемных ситуаций и констатации печального факта – человек как таковой выпал из культуры и как субъект, и как объект. Вторую часть своего текста я хотела бы посвятить возможностям возвращения этого потерянного человека, что представляется мне самой насущной задачей. Ниже я привожу список актуальных с моей точки зрения творческих стратегий. Я не упоминаю всякий раз о необходимости возвращения человека, но легко заметить антропоцентричность моих тезисов.

1. Тенденция декоммерциализации. Как правило, бюджет идет в комплексе с набором компромиссов, увеличивающих вероятность попасть на ужин, где будут ужинать тобой.

2. Уменьшение масштаба, отказ от массовости. Чем больше масштаб вашего проекта, тем скорее вы с удивлением заметите, что размахиваете флажками с названиями торговых брендов. По моему убеждению, самый интересный, дерзкий, революционный и актуальный масштаб художественного события сего-

дня – это один человек. Именно этот масштаб максимально ориентирован на личностное и персонифицированное.

3. Возможность осуществлять проект целиком, от начала до конца, как противоположность ситуации «быть частью», «быть винтиком». В первом случае появляется возможность не растерять смысл деятельности и ощутить некий позитивный, продуктивный итог проекта.

4. Тенденция демеханизации. Включение человеческого тела в процесс создания произведения. Стремление к максимально тактильному контакту человека с миром – делать руками, ходить ногами. Антропометричность как противоположность механистичности.

5. «Мир на расстоянии вытянутой руки». Размещение своей художественной деятельности в зоне физического, тактильно-чувственного бытования человека.

6. Стратегии ускользания и игнорирования внешних событий как противоположность активному реагированию, полемике, протесту – то есть подключению к неким внешним событиям, структурам.

7. «Отказ от разума» – стратегия перетекания из интеллектуальной, рациональной сферы в чувственную.

8. «Ноль-позиция» – практика обнуления культурных кодов, отказ от предыдущего опыта.

9. «Ситуация Робинзона Крузо» – следующая за «ноль-позицией» стадия. Обретение базовых понятий и ценностей, утраченных в предыдущем культурном опыте (особенно в постмодернистском). Простая позитивная деятельность на телесно-витальном уровне.

10. Ориентация на телесность – вытекает из пунктов 4 и 8.

11. Генерирование «случайного». Противопоставление



«случайного» скуке и предсказуемости, о которых говорилось выше. Случайное оппозиционно механическому, рациональному и связано с человеческим, иррациональным.

12. Собственно культивирование личностного, индивидуального. Отказ, отстранение от социальных и профессиональных масок. Вычесть из человека покупателя, избирателя, представителя своей профессии, телезрителя и прочее. И выращи-

سأله التي أرسلتها إلى جاك سيراف سبيير
أنتوب حيث النباتات المبيسة - الصور المذ
الطالب الهولندي في بيوت المشردين مع
يعا بشبكة تموهية ملونة فطورت العنصر
حديقة شعبية كبيرة .. عن لوحات الجيرا
مة.. عن الحقائق المتوجة التي تريد شره
ن الماهرين براونغار و ماك دونوغ اللذين
رت أن يبحث فيما إذا كان من الممكن إن
إنتاج جريدة تؤ

لناس في رسم مربع في مدينة كبيرة، قد
وعملهم .. أطلب منهم أن يجدوا ضمن ذ

вать, как растение, то, что останется.

13. Непосредственное участие человека в художественном проекте.

14. Непосредственное физическое сближение с природой.

15. Как заметил один отечественный культуртрегер: «У меня по каждому поводу два мнения». Обретение, выстраивание понятий «хорошо-плохо», что приведет к закрытию «множественности правд», достижение чего возможно только через свободный выбор человека.

Сказанное выше замечательно можно проиллюстрировать проектом Джефа Гейса в бельгийском павильоне на последней Венецианской биеннале. Он предлагал жителям различных городов мира выбрать в своем городе на свой вкус участок сто на сто метров и хорошенько изучить произрастающие на нем растения, ознакомиться с их свойствами, выделить полезные и, в перспективе, применить их. Через определение полезности происходит выстраивание оп-

позиции «хорошо-плохо». (Понятие «полезности» вообще характерно для творчества Гейса. «Полезность» и определяет для него позицию «хорошо». Так, художник предпочитает открыть булочную вместо того, чтобы организовывать выставки в павильоне Антверпена или заменить городские клумбы грядками, чтобы бездомные могли питаться овощами.) Обратим внимание на игнорирование существующей структуры, в данном случае – стереотипического проживания городского пространства – участок выбирается произвольно, вне зависимости от географического и административного деления. Налицо и практическое применение «ноль-позиции» – отказ от существующей городской структуры-конструкции – и проживание «ситуации Робинзона Крузо» – выстраивание вручную некой новой жизненной модели. Простая продуктивная позитивная деятельность и отсутствие протестной деятельности, полемики, борьбы. Непосредственная вовлеченность человека в акт творчества и востребованность физического тела. Изучение квадрата земли – это фактически его «выхаживание» ногами и ощупывание руками. Проект Джефа Гейса не требует для своего осуществления значительного бюджета и имеет актуальный масштаб размером в одного человека.

Ксения Перетрухина
Родилась в 1972 г. в Ростовской области. Художник, арт-директор Московского уличного фестиваля видеоарта ПУСТО. Закончила ВГИК, Школу современного искусства при фонде Дж.Сороса. Живет в Москве.



СТЮАРТ ХОЛЛ И ЛОКАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ

ЗЕЙГАМ АЗИЗОВ

Зейгам Азизов
«Migrasophia»,
кадр из видео
(в кадре
Стюарт Холл),
2002

Стюарт Холл – интеллектуал, для которого интеллектуальная практика неотделима от политической деятельности. Основной предмет его исследования – это локализация индивида и его позиции в культурном контексте. Он где-то обронил: «Для того чтобы быть способным что-нибудь сказать, необходимо себя куда-нибудь поместить».

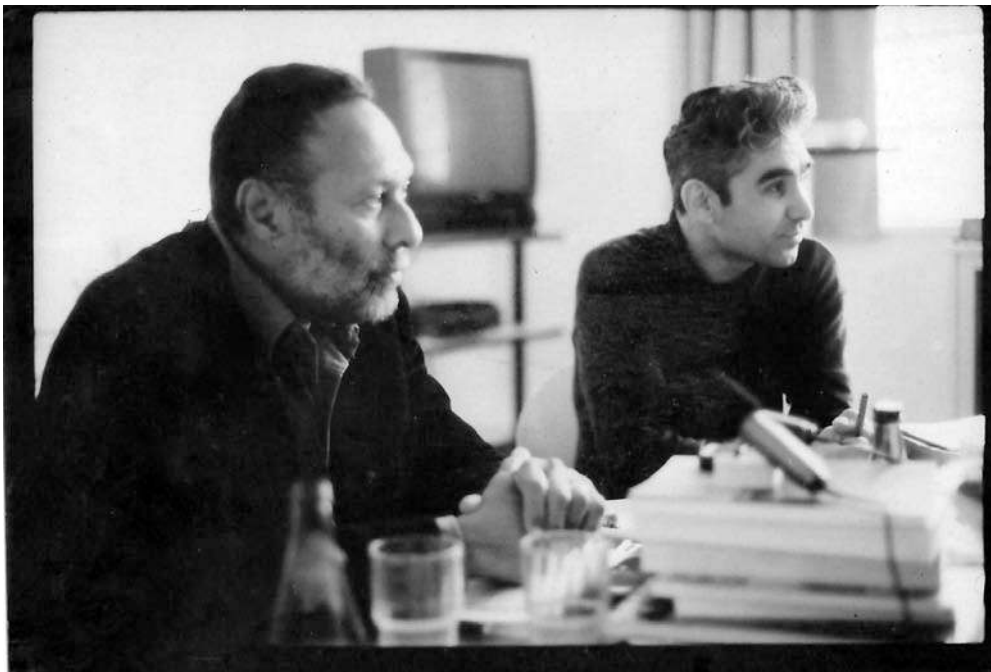
Культурное развитие последнего столетия, особенно радикальная интеллектуальная и художественная культура послевоенной эпохи, теоретизируются им не столько как социальное и культурное потрясение, замкнутое границами своего времени, сколько как открытая возможность постоянных преобразовательных изменений и сдвигов. Систематизируя свои взгляды, Холл разработал теорию артикуляции, которая предполагает одновременно артикулирование и комбинирование, говорение и сочленение. В политическом смысле артикуляция исходит из того, что политическая борьба в развитых капиталистических обществах ведется ныне в формах скорее временных союзнических образований, чем структурно детерминированных классовых отношений. Иными словами, борьба эффективна только в тех областях, где все еще возможно сочленять (*articulate*) одно с другим. В этом смысле он наследует Марксу «18 брюмера Луи Бонапарта», в противоположность Марксу «Манифеста коммунистической партии» с его колеба-

ниями между определением недетерминированности событий и детерминированности революции.

Один из ключевых моментов теоретической мысли Стюарта Холла – это особый интерес к кризису как возможности перемен. Ведь кризис позволяет индивидам совершать выбор. Поэтому задача интеллектуала – создавать кризисы¹, которые, в свою очередь, создают возможность диалога. Так в центре теории артикуляции Холла оказывается принцип диалога, заимствованный у Михаила Бахтина, который понимал диалогическое воображение как вызов диалектике бинарных оппозиций. Это диалогическое, т.е. неопределенное и недетерминированное, пространство в культуре Стюарт Холл считал основой своей теории и одновременно локализацией позиции индивида. В силу того что культура управляется смыслом, значением, которое придается ей совокупностью общественных обстоятельств и контекстом, она всегда открыта преобразованиям. *Мир нужно заставить что-то означать*, и значение играет роль социального производства, практики. Но сегодня уже невозможно мыслить практику, не понимая ее в терминах символизации. Так называемые «исследования культуры» (*Cultural Studies*), теоретическое направление, созданное Стюартом Холлом и его друзьями, – это изучение символических форм и значений, неотторжимое от

исследования власти. Исследования культуры понимают-ся и как практика, и как теоретическая дисциплина. Это даже не столько академическая дисциплина, сколько некий проект, реализующийся в наиболее активно развивающихся сферах общественной и культурной жизни.

При этом культура в этих исследованиях понимается неотторжимой от ее контекста. «Нельзя больше мыслить в терминах экономического и материального, а потом поливать это сверху культурной глазури. Культуру нужно рассматривать как образующую человеческой жизни, человеческой деятельности и исторического процесса», – писал Стюарт Холл². Как Альтюссер понимал сознание как идеологию, так и Холл понимает культуру почти как субститут идеологии, регулирующей общественное сознание. В этом смысле культурная борьба есть борьба за политику. Для Стюарта Холла культура – это нечто вроде всеобъемлющих идей, точек зрения, языков, практик, институтов и структур власти, а также и целый ряд культурных практик: художественных форм, текстов, канонов, архитектурных принципов, товаров массового потребления и пр. По выражению Стюарта Холла, культура означает «подлинную, основанную территорию практик, репрезентаций, языков и обычаев какого-либо конкретного исторического общества», так же как «проти-



Зейгам Азизов
«Migrasophia»,
 кадр из видео
 (в кадре Стюарт Холл
 и Зейгам Азизов),
 2002

воречивые формы «здорового смысла», укоренившиеся в жизни народа и способствовавшие ее формированию».

Согласно Франкфуртской школе, идеологическая функция культуры состоит в создании с помощью культурной индустрии (*Kulturindustrie*) единых форм жизни, которые скрывают социальные различия, не позволяя им себя выразить. В свою очередь Бирмингемская школа, а именно Стюарт Холл и Рэймонд Уильямс в их ранних работах, существенно пересмотрела критику культурной индустрии, сместив акцент с выявления негативной диалектики современной реальности на понимание культурной индустрии как поля борьбы за массовую культуру³. Понимание культуры как общественного производства, связанного с языком и символизацией, было разработано Стюартом Холлом как

раз с тем, чтобы показать, что индивиды, вступая в символическую интеграцию со своей эпохой, изобретают свои собственные идентичности.

Так исследования культуры совершают сдвиг от центра к краю, от политики субъекта к политике идентичности. Согласно Холлу, изобретаемые индивидами идентичности вступают в процесс взаимодействия друг с другом, создавая таким образом некое новое пространство сформировавшихся позиций. Место это не открывает новые горизонты и не оставляет прошлое позади себя, это пространство «между» пространствами, где формируются новые признаки идентичности и новые площадки для сотрудничества и дискуссии. Это пространство между и есть та третья перспектива, которая делает возможным возникновение других позиций. Всякая культур-

ная идентичность для Стюарта Холла – это вопрос как бытия, так и становления. Она принадлежит будущему в той же мере, что и прошлому. Разумеется, у культурных идентичностей есть история, но они не есть нечто ставшее, вне рамок места, времени и культуры. Они не зафиксированы в каком-то эссенциализированном прошлом, но подвержены постоянной игре истории, культуры, власти. Отсюда и возможность стать другим, открытым внешним влияниям, новым общественным движениям и самим себе, поскольку мы, в конце концов, «невероятно кодируемые кодирующие агенты»⁴. Декодировать себя означает превратить наше видение из сущего в становящееся. Новые возникающие структуры не могут быть предугаданы, и вместо фиксированных идентичностей мы столкнулись бы с возникающими структурами, системами, открытыми окружающему миру, чувствительными к изменчивым контекстам и поддерживающим равновесие между внутренней стабильностью и открытостью для трансформаций.

Начиная с 1980-х работы Стюарта Холла стали оказывать большое влияние на художников и в Британии, и на международной художественной сцене. В это же время и сам Стюарт Холл обратился к современному искусству как к еще одному, наряду со СМИ и кино, возможному пространству сопротивления и дискуссии. В этот период в общественной и художественной жизни его страны стал отчетливо слышен голос иммигрантов, вступивших в полемику со своим бывшим колониальным господином –

Британской империей. Крайне знаменательными в этом контексте Стюарту Холлу показались те пересечения, которые он обнаружил в описании художниками в своих работах и теоретиками в их исследованиях культуры проблематики геополитики и миграции. Поэтому, bolstered подтверждением влияния собственной работы на художественную практику, Стюарт Холл признает, что и его работы, связанные с этносом и расой, были в той же мере сформированы работами художников⁵.

Наиболее очевидным образом идеи Холла оказали влияние на художников, для которых важным элементом их практики оказался постколониальный дискурс. *Black Audio Film Collective*, *The Sankofa Film and Video Workshop*, Айзек Джулиен, Рене Грин – вот лишь некоторые художники и художественные объединения, признающие влияние теории Стюарта Холла на свою практику. Особое влияние теории Стюарта Холла сказывается, например, в таких исторически значимых произведениях, как фильмы Айзека Джулиена «Спящие реки» (*Dreaming Rivers*), «В поисках Лэнгстона» (*Looking for Langston*), «Смотритель» (*The Attendant*), а также в фильме «Песни Хэндсуорта» (*Handsworth Songs*) *Black Audio Film Collective*, как и в ряде произведений других авторов последнего десятилетия.

На протяжении 1990-х и первого десятилетия XXI века Стюарт Холл оказывается еще теснее связан с художественным миром. Один из самых значительных его проектов этого времени – создание новой институции, которая

должна была помочь художникам-иммигрантам найти свое место в бывшей метрополии. Благодаря влиянию Стюарта Холла его Институту международного визуального искусства (*The Institute for International Visual Arts, inIVA*) удалось заключить контракт на постройку великолепного здания с известным архитектором Дэвидом Аджайе. При этом Стюарт Холл далеко не оптимистичен в оценке интеллектуальной и художественной жизни первого десятилетия XXI века – культурные идентичности сегодня фиксированны, они служат нарастающему процессу фундаментализма⁶. Культура стала составляющей современного менеджмента. Холл предполагает, что ныне «культура может стать чем угодно. Символами можно манипулировать, не изменяя реальности. Язык, одежда или стиль поведения декларируют некий новый эгалитаризм, в то время как на практике все это никак не отражается на глубинных причинах неравенства»⁷. Тем не менее, всегда есть место поиску позиции, направляемому субъективностями. Потому что события никогда полностью не детерминированы, они открыты для кризиса, ведущего к становлению и занятию позиции. Вопрос позиции возвращается на повестку дня. А потому необходимо продолжать сопротивление «с оптимизмом воли и пессимизмом интеллекта», как часто повторяет Стюарт Холл, цитируя Антонио Грамши.

Лондон, январь 2010

Перевод с английского ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Stuart Hall and Umberto Eco, "The role of intellectual is to produce crisis: a conversation", *Listener*, May 16, 14-16.

² Stuart Hall, *Cultural Revolutions*, *New Statesman*, 5 December 1997, p. 24.

³ Stuart Hall, *Notes on Deconstructing 'the Popular'*, in *Cultural Theory and Popular Culture*, ed. by John Storey, Prentice Hall, 1994, pp. 442-453.

⁴ Stuart Hall, *Encoding, decoding*, in D. Graddel and O. Boyd Barret (eds), *Media Texts: Authors and Readers*, Milto Keynes: Open University Press and Multi-Lingual Matters.

⁵ Stuart Hall, *Culture and Power*, *Radical Philosophy*, (86) November/December, 1997, p. 40.

⁶ Zeigam Azizov and Rainer Winter, "Interview with Stuart Hall" (forthcoming), Rainer Winter (ed), *Cultural Studies Today*, transcript, Germany, 2010.

⁷ Stuart Hall, *Cultural Revolutions*, *New Statesman*, 5 December 1997, p. 24.

Зейгам Азизов
Родился в городе Сальян (Азербайджан). Художник. Выставлялся, публиковался и преподавал во многих странах. Сейчас преподает в Central St. Martin's College, London University of Arts. С 1992 года живет в Лондоне.



ВОПРОС КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

СТЮАРТ ХОЛЛ

Сегодня стало общим местом, что современная эпоха породила новую и окончательную форму *индивидуализма*, основанную на новом представлении об индивидуальном субъекте и его идентичности. Это вовсе не означает, что досовременный человек не являлся индивидом; однако индивидуальность «проживалась», «ощущалась» и «осмыслялась» по-иному. Изменения, ознаменовавшие наступление современности, вырвали индивида из его укорененности в традициях и структурах. В силу того, что они представлялись предопределенным свыше, они не могли быть подвергнуты никаким коренным изменениям. Статус, ранг, место человека в «великой цепи бытия» (божественном и земном порядке вещей) отодвигали на задний план его ощущение себя как суверенного индивида. Рождение «суверенного индивида» в период между гуманизмом Возрождения XVI века и эпохой Просвещения XVIII века знаменовало собой важный разрыв с прошлым. По утверждению ряда исследователей, оно стало тем двигателем, который запустил всю общественную систему современности. Рэймонд Уильямс отмечает, что современная история индивидуального субъекта сводит воедино два его разных смысла. С одной стороны, субъект является «неделимым» («indivisible»), то есть представляет собой единую внутри себя и не подлежащую дроблению сущность, с другой — он также «единичен, своеобразен, уникален»¹. Возникновению этого нового понимания способствовали мно-

гие основные течения западной мысли и культуры: Реформация и протестантизм освободили совесть индивида от церковных институций, открыв ее напрямую взору Божьему; гуманизм Возрождения поместил Человека (sic) в центр мироздания; научные революции наделили Человека особым даром и способностями изучать и разгадывать тайны Природы; Просвещение, основанное на образе рационально мыслящего Человека-ученого, свободного от догм и нетерпимости, открыло перед ним всю историю человечества для осмысления и познания.

Те, кто склонен считать, что идентичности ныне подвержены постоянной фрагментации, утверждают, что в эпоху поздней современности концепция субъекта подверглась не просто отчуждению, но полному смещению. Они рассматривают это смещение как результат серии последовательных разрывов в дискурсе современного знания. В этом разделе я предлагаю краткий обзор пяти важнейших достижений социальной теории и гуманитарной науки, которые были сделаны в мысли поздней современности (вторая половина XX века) или оказали на нее ключевое влияние и привели, как считается, к окончательной децентрации картезианского субъекта.

Первая значительная децентрация связана с традициями марксистской мысли. Разумеется, сочинения Маркса относятся к XIX, а не к XX веку. Однако в 1960-х годах его работы были открыты и прочитаны заново, в том числе и в свете его идеи о том, что «люди (sic) сами

делают свою историю, но при обстоятельствах, которые не сами они выбрали». Для интерпретаторов Маркса эта фраза означала, что индивид не может быть в истинном смысле слова «автором» или агентом истории: он действует лишь на основе тех исторических обстоятельств, которые были созданы другими людьми и в которых он был рожден, используя при этом ресурсы (материальные и культурные), предоставленные ему предшествующими поколениями.

По мнению этих интерпретаторов, правильно понятый марксизм вытесняет само понятие индивидуального фактора. Марксист-структуралист Луи Альгюссер (1918-1989) утверждал, что, сделав центром своей теоретической системы общественные отношения (способы производства, эксплуатацию рабочей силы, обращение капитала) вместо абстрактного понятия «Человек», Маркс опрокинул два ключевых положения современной философии: «1. Существует всеобщая человеческая сущность; 2. Эта сущность есть атрибут «отдельно взятых индивидов», которые являются ее реальными субъектами». «Эти два постулата — писал Альгюссер, — дополняют друг друга и неразрывно друг с другом связаны. Между тем их существование и их единство предполагает целое мировоззрение, которое является эмпирически-идеалистическим. Отвергая сущность человека в качестве теоретического основания, Маркс отвергает всю эту органическую систему постулатов. Он изгоняет философские

Исаак Джулиен
«Франц Фанон: черная
кожа, белая маска»,
видеоинсталляция,
1995



Исаак Джулиен
«В поисках Лэнгстона»,
кадр из фильма,
1989

категории *субъекта, эмптиризма, идеальной сущности* и т.д. из всех областей, в которых они до той поры господствовали. Не только из политической экономии (отказ от мифа *homo economicus*, т.е. индивида, обладающего определенными способностями и потребностями и являющегося классическим субъектом экономики); не только из истории... не только из морали (отказ от кантовской моральной идеи), но также и из самой философии»².

Эта «тотальная теоретическая революция», естественно, вызвала шквал критики со стороны многих теоретиков-гуманистов, придававших человеческому фактору большее значение в объяснении истории. Независимо от того, был ли Альтиссер отчасти или полностью прав или же всецело заблуждался, его «теоретический антигуманизм» (концепция, противостоящая теориям, аргументация

которых построена на понятии всеобщей «Человеческой» сущности, заключенной в каждом индивидуальном субъекте) оказал значительное влияние на различные направления современной мысли. Вторая важнейшая «децентрация» в западной мысли XX века связана с «открытием» бессознательного Зигмундом Фрейдом. Теория Фрейда о том, что формирование нашей идентичности, сексуальности и структуры наших желаний основано на психических и символических процессах, протекающих в бессознательном, которое работает по совершенно иной «логике», чем логика Разума, переворачивает идею о познающем, рациональном субъекте с целостной закрепленной идентичностью – субъекте декартовского «Мыслию, следовательно, существую». Этот аспект работы Фрейда оказал глубокое влияние на мысль последнего три-

дцатилетия эпохи современности. В интерпретации философов-психоаналитиков, таких как Жак Лакан, идея Фрейда состоит в том, что образ «целостного» единого «я» – это то, что ребенок *узнает* лишь постепенно, частично и с большим трудом. Он не возникает естественным образом из самой сущности бытия ребенка, но формируется относительно других людей, особенно в раннем возрасте, когда в психике ребенка проходит сложный бессознательный процесс поиска компромисса с его мощными фантазиями, связанными с фигурами родителей. Находясь в своем развитии на «стадии зеркала» (термин Лакана), ребенок, еще не способный к координации движений и не владеющий «целостным» образом себя, видит или «воображает» себя «целостным» в собственном отражении либо в зеркале в буквальном смысле, либо во взгляде другого. Эта идея некоторым образом близка концепции «зеркального» интерактивного «я» Дж. Мила и Ч. Кули, с той лишь разницей, что для них социализация была связана с сознательным изучением, тогда как для Фрейда субъективность являлась продуктом бессознательных процессов психики.

Согласно Лакану, формирование «я» через «образ» Другого сопровождается вступлением ребенка в отношения с внешними ему символическими системами и его включением в разнообразные системы символической репрезентации, в том числе язык, культуру и систему различия полов. Этот трудный процесс сопровождается противоречивыми, не находящими разрешения переживаниями, такими как борьба любви и ненависти к отцу, конфликт между желанием угодить матери и стремлением оттолкнуть ее,



Исаак Джулиен
«Франц Фанон:
черная кожа,
белая маска»,
видеоинсталляция,
1997

разделение себя на «хорошие» и «плохие» стороны, отказ признавать в себе мускулинные/феминные черты и т.д. Эти переживания являются ключевыми в «бессознательном формировании субъекта», приводят к его «расщеплению» и остаются с ним на всю жизнь. Однако несмотря на это вечное «расщепление», субъект воспринимает собственную идентичность как связанную, «утвержденную», единую благодаря тому фантазматическому представлению о себе как о целостной «личности», которое сформировалось у него на стадии зеркала. В этом, согласно данному психоаналитическому подходу, состоит противоречивость происхождения «идентичности».

Таким образом, идентичность не присуща сознанию от рождения, но формируется постепенно в ходе бессознательных процессов. Ее единство так или иначе «воображаемо», фантазматично. Идентичность всегда остается незавершенной, постоянно находится «в процессе», непрерывно «формируется». Так, отрицаемые мужским «я» черты «феминности» навсегда остаются с ним, находя разноеобразное бессознательное

выражение во взрослой жизни. Значит, правильное было бы вместо завершенной идентичности говорить об *идентификации*, понимая под ней никогда не прекращающийся процесс. Идентичность возникает не столько из полноты идентичности, которая уже присуща нам как индивидам, сколько из *нехватки* целостности, которая «заполняется» *извне* нашими представлениями о том, как нас воспринимают *другие*. С точки зрения психоанализа, мы находимся в постоянном поиске «идентичности», конструируя биографии, связывающие воедино разные части нашего расщепленного «я», для того чтобы вновь схватить это иллюзорное ощущение удовольствия от собственной полноты.

Работы Фрейда и их интерпретация такими психоаналитиками, как Лакан, также многократно подвергались критике. Бессознательные процессы по определению не подлежат наблюдению или осмотру. Они выводятся с помощью тщательно разработанных психоаналитических методов реконструкции и интерпретации и с трудом поддаются «доказательству». Как бы то ни было, их влияние на современный образ мысли трудно переоценить. Большинство современных теорий психики и субъективности определяются как «постфрейдистские»: даже те из них, что отвергают отдельные специфические гипотезы Фрейда, принимают его работу о бессознательном в целом как аксиому. Очевидно, что подобная точка зрения наносит серьезный ущерб понятию рационального субъекта и устойчивой закрепленной идентичности.

Третья рассматриваемая мною децентрация связана со структурной лингвистикой Фердинанда де Соссюра, утверждавшего, что мы до конца не

являемся «авторами» наших высказываний и тех смыслов, что выражаем с помощью языка. Мы можем пользоваться языком для производства смыслов, лишь включаясь в системы языковых правил и свойственных нашей культуре значений. Язык не индивидуален, но социален. Он существует до нас. Мы не являемся в прямом смысле его авторами. Говорить значит не только выражать свои сокровенные самобытные мысли, но также активировать те бесчисленные смыслы, которые уже включены в систему нашего языка и культуры. Кроме того, между значениями слов и объектами и явлениями внесысловой действительности не существует однозначного соответствия. Значения возникают из отношений сходства и различия между словами в рамках языкового кода. Мы знаем, что такое «ночь», потому что это *не* «день». Здесь важна аналогия между языком и идентичностью. Мне известно, кто «я» относительно «другого» (например, своей матери), кем я быть не могу. Как сказал бы Лакан, идентичность, как и бессознательное, структурирована подобно языку. Такие современные философы, как Ж. Деррида, испытавший на себе сильное влияние идей Ф. де Соссюра и лингвистического поворота, утверждают, что любые попытки говорящего окончательно закрепить значения, в том числе значение собственной идентичности, вечно обречены на неудачу. Слова «многоакцентны». Как бы мы ни старались сделать их значение завершенным, они всегда несут в себе отголоски других актуализируемых ими смыслов. Мы не отдаем себе отчет в тех суждениях и идеях, которые служат фундаментом для наших высказываний и переносятся самим «током» нашего языка. У всего,



Исаак Джулиен
«Служитель»,
кадр из видео,
1993

что мы говорим, есть «до» и «после» — «поля» для записей. Значение по своей природе неустойчиво: оно стремится к завершению (как и идентичность), но постоянно разрушается (различием). Оно все время ускользает от нас. Нашей попытке создать устойчивые неизменные миры всегда будут препятствовать вновь и вновь возникающие неконтролируемые нами побочные смыслы.

Четвертая важнейшая децентрация идентичности и субъекта происходит в работах французского философа и историка Мишеля Фуко. В серии исследований Фуко разрабатывает своеобразную «генеалогию современного субъекта». Он выделяет новый тип власти («дисциплинарная власть»), который формировался на протяжении XIX века и расцвел полным цветом в начале XX века. Дисциплинарная власть связана с регулированием, надзором и управлением людьми и целыми народами

с одной стороны и индивиду и его телом с другой. Ее очертаниями становятся те новые институты, которые развивались на протяжении XIX века с целью блюсти порядок и дисциплину в современном обществе — в цехах, бараках, школах, тюрьмах, больницах, клиниках и т.п.

Цель «дисциплинарной власти» — подчинить строжайшей дисциплине и контролю «жизнь, смерть, занятия, работу, печали и радости индивида», его моральное и физическое здоровье, сексуальную и семейную жизнь, установив над ним властное давление административных порядков, профессиональных экспертиз, а также знаний, поставляемых социальными научными «дисциплинами». Основная задача дисциплинарной власти — создать «человека, с которым можно обращаться как с «послушным телом».

С точки зрения истории современного субъекта особенно интересно то, что, хотя дисципли-

нарная власть является продуктом новых всеохватных регулирующих коллективных институций эпохи поздней современности, ее методы предполагают применение такой власти и знаний, которые продолжают «индивидуализировать» субъекта, обрушиваясь с большей силой на его тело.

«При дисциплинарном режиме индивидуализация уменьшается. Бдительное наблюдение и неустанный надзор индивидуализируют всех тех, над кем установлен контроль... Власть не только помещает индивидуальность в поле своего наблюдения, но и закрепляет ее на письме. Обширная скрупулезная система документирования становится важным фактором роста власти [в современном обществе]. Аккумуляция индивидуальной документации в систематическом порядке дает «возможность измерять всеохватные процессы и явления, описывать группы, характеризовать коллективные факты, вычислять разрывы между индивидами и их распределение в данном населении»³.

Необязательно соглашаться во всех деталях с той картиной, которую рисует Фуко, описывая всеохватный характер «дисциплинарного режима» современной административной власти, чтобы понять парадокс: чем более коллективными и организованными по своей природе становятся институты поздней современности, тем сильнее ужесточается надзор над субъектом, его изоляция и индивидуализация.

Пятая децентрация, на которую ссылаются сторонники вышеупомянутой концепции, вызвана влиянием феминизма как критической теории и социального движения. Феминизм относится к «новым со-

циальным движениям», которые возникли в 1960-е годы (поворотный пункт эпохи поздней современности) параллельно со студенческими волнениями, антивоенными и контркультурными молодежными движениями, революционными движениями Третьего мира, движениями за мир, борьбой за гражданские права – всем тем, что ассоциируется с 1968 годом. Важность этого исторического момента состоит в том, что:

1. эти движения выступали и против единой либеральной политики на Западе, и против политики сталинизма на Востоке;

2. они утверждали политику как в «объективном», так и в «субъективном» измерении;

3. они отказывались от любых бюрократических форм организации в пользу спонтанности и актов политической воли;

4. как уже говорилось раньше, все эти движения имели сильный *культурный* уклон и форму – они поддерживали идею «театра» революции;

5. в них нашло свое отражение ослабление и разрушение классовой политики и связанных с ней массовых политических организаций, которые распались на множество отдельных социальных движений;

6. каждое движение апеллировало к социальной *идентичности* своих сторонников. Так, феминизм обращался с призывом к женщинам, сексуальная политика – к геям и лесбиянкам, борьба за расовую справедливость – к чернокожим, антивоенные движения – к пацифистам и т.п. Это стало историческим рождением так называемой *политики идентичности*: по идентичности на каждое движение.

Между тем, феминизм имеет и более прямое отношение к концептуальной децентрации картезианского и социологического субъекта:

1. Своим слоганом «личное есть политическое» феминизм поставил под сомнение традиционное разделение между «внутренним» и «внешним», «частным» и «публичным».

2. Таким образом, феминизм превратил в арены политической борьбы такие составляющие социальной жизни, как семья, сексуальные отношения, домашнее хозяйство, семейное разделение труда, воспитание детей и т.д.

3. Кроме того, феминизм впервые рассмотрел как политический и социальный вопрос проблему того, как происходит формирование и производство гендерно-дифференцированных субъектов. Иными словами, он политизировал субъективность, идентичность и процесс идентификации – в качестве мужчины/женщины, матери/отца, сына/дочери.

4. Начавшись как движение, направленное на пересмотр *позиции* женщин в обществе, феминизм позже включил в поле своих проблем *формирование* гендерно-дифференцированных половых идентичностей.

5. Феминизм подверг критике идею о том, что мужчины и женщины являются частью одной и той же идентичности «Человечество», заменив ее *вопросом различия полов*.

Выше я попытался описать те концептуальные сдвиги, которые, по мнению ряда теоретиков, привели к тому, что «субъект» Просвещения с устойчивой неизменной идентичностью подвергся децентрации, превратившись в постмодернистского субъекта с разомкнутыми, противоречи-

выми, незавершенными, фрагментированными идентичностями. В качестве причин такого преобразования я выделил пять важнейших децентраций субъекта. Напомню, что многие интеллектуалы и представители социальной науки не соглашались с рассмотренными выше концептуальными и интеллектуальными импликациями этих разработок современной мысли. Между тем, сегодня едва ли можно отрицать то глубокое преобразующее влияние, которое они оказали на идеи поздней современности и в особенности на концепции субъекта и идентичности.

1992

Перевод с английского ЛИЗЫ БОБРЯШОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ R. Williams, *Keywords* (Fontana, London, 1976). pp. 133-5.

² Альтюссер Л. За Маркса. М.: Праксис, 2006. С. 323-324.

³ H. Dreyfus and P. Rabinow, *Michel Foucault – Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Harvester, Brighton, 1982).

Стьюарт Холл
Родился в 1932 г. в городе Кингстон (Ямайка). Культурный теоретик, социолог. Автор многих книг и исследований.



PATRIA

Y

— *W. H. R. 1907*

MUERTE

~~10-16-98~~

УТВЕРЖДАЯ ЭТИКУ

МИХАИЛ ЛЫЛОВ

Вопрос о поиске оснований, которые позволяют реализовать необходимую сегодня активную критическую позицию, связан для нас с теми или иными представлениями об этике, выражающимися в нахождении способа существования в контексте господствующих общественных отношений. Но прежде чем найти новые основания для действия, необходимо занять критическую позицию по отношению к прежним основаниям, которые определяют наш способ существования. То есть необходимо отыскать критический подход к рассмотрению этики существующей.

В своей «Этике» Аллен Бадью описывает предпосылки формирования современной идеи гуманитарного права и этики. Видя у истоков общепринятого представления о человеке корпус философских работ Канта и теоретиков «естественного права», он утверждает, что в концепте человеческого сохраняется идея о наличии императивных, формальных правил, не требующих практической проверки или изучения контекста тех ситуаций, в которых они будут потребованы к исполнению. Примечательно, что в основе определения человека лежит негативная логика. Используя абстрактные понятия «добра» и «зла», Бадью обозначает современную этику как возможность изначально отличить зло от не-зла при условии, что существует априорный консенсус по поводу того, что является

злом. Первичное же право человека – это право на не-зло, право не страдать. Соответственно, в определение человека изначально заложена идея претерпевания страдания, которая редуцирует его практически до первичной подосновы – страдающего животного. А политика в подобной ситуации определяется как сочувственное и возмущенное суждение стороннего наблюдателя¹.

Универсальность и негативность как сущностные признаки современной этики по Бадью находят свое отражение в «человеческом», феномене, принадлежащем скорее к области морали, а соответственно, и к повседневному практикам субъекта.

Совершенно очевидно, что «человеческое» уже на уровне денотата является универсальным широким понятием, идентифицирующим любого субъекта. В *common sense* преломлении человеческое зачастую понимается как действия в зоне повседневности, как противопоставление инструментализации любого типа. Эта позиция может быть прояснена, если мы вспомним случаи употребления идиомы «Будь человечнее!», буквально означающей призыв «расслабиться», отбросить бесчеловечную инструментальную логику. Однако не эта ли версия «человеческого», которая на первый взгляд противопоставлена формам капиталистической

самоинструментализации и товарно-денежным отношениям, наиболее сильно эксплуатируется процессами подчинения человека этим самым отношениям?

Понимание «человеческого» подобным образом очень часто представляет нам его как оправдание индивидуалистического и эгоистического поведения. Ведь система капиталистического производства-потребления основана на индивидуализме субъекта и защищает порожденную ей же конкуренцию апелляцией к тому, что все вновь создаваемые системой потребности, а следовательно, и борьба за привилегированное положение в потреблении являются естественными для природы человека, то есть человеческими с самого начала.

Рискнем тогда сформулировать еще одну важную характеристику современной этики, выраженную в «человеческом», однако касающуюся не ее содержания, а скорее функции, выполняемой ею. Это эффект натурализации.

Если этика определяет и структурирует представления о человеке, а соответственно, и определяет способ его существования, тогда этот эффект натурализации должен быть непосредственно вписан в этику. Натурализация работает здесь как самообеспечение или самолегитимация современной этики. Эта солипсистическая конструкция – эффективный стратегический маневр этики, работающих на основе отождествления человеческого и природ-

**Gruppo
Arte de Callejero
(GAC,
Группа уличного
искусства)**
*«Антимонумент
генералу Рока»,
2003*



**Gruppo
Arte de Callejero
(GAC,
Группа уличного
искусства)**
*«Антимонумент
генералу Рока»,
2003*



ного, — берет свое начало в упомянутой выше доктрине естественных прав человека, в рамках которой предполагается, что существует некий универсальный человеческий субъект, обладающий некоторыми естественными правами, которые являются предметом широкого общественного консенсуса. Сомнительной в этой концепции высту-

пает именно природа и источник консенсуса по поводу этого набора непреложных и естественных прав.

Чем же может являться «человеческое», этот агент этики, кроме как универсализирующей константой, утверждающей непреложный характер человеческого субъекта, сведенного до чистого сопротивления страданиям, выживающего субъекта, который в действительности характерен лишь для господствующей оптики глобального общественно-политического контекста?!

Этот клубок поработающих представлений о человеке ставит нас лицом к лицу с необходимостью изобретения новых практик освобождения от навязываемых нам господствующими условиями оснований для реализации себя через ложные универсальные идентичности.

...

Если следовать за Луи Альтюссером, утверждавшим, что история — это закономерный исторический процесс, в котором отсутствует субъект, то представляется возможным поставить под сомнение существование и некоего абстрактного гуманизма, и этику прав человека, которые являются всего лишь идеологиями, эксплуатируемыми политическим режимом. Примерно в то же время Мишель Фуко внес огромный вклад в деконструкцию Человека как субъекта, заявив, что Человек — это всего лишь конструкция, характерная для определенного дискурсивного режима, а вовсе не вневременная натуральная сущность, права которой могут служить основанием для универалистской этической позиции.

Таким образом, утверждалось, что не существует некоего «нормального» или естественного субъекта, чья идентичность требует восстановления, если она не распознается как соответствующая общепринятыми нормам или, того хуже, если ее несоответствие нормам было обозначено неким абстрактным «общественным мнением».

Такое отрицание существования универсального человеческого ставит под удар и всю концепцию современной этики и открывает путь для ситуативного контекстуального рассмотрения реальности, утверждает единичность ситуации как таковой.

Однако нельзя недооценивать негативное универалистское определение человеческого. Опасность принять его состоит, с одной стороны, в невероятной силе его самоочевидности (жертвенное определение человека как субъекта страдания), а с другой стороны, в том, что само человеческое, работающее как автоматический натурализатор, как некая универсальная идентичность (ведь все мы люди) и при этом являющееся одним из типов властных инвестиций, становится чуть ли ни абсолютным рычагом управления субъектом.

Вспомним, как часто наша слабость, проявляющаяся в отказе от следования этическому императиву, оправдывается идиомой «Все мы люди!». То есть апелляция к «человеческому» есть сама суть натурализации, превосходно функционирующая маскировка политического, стоящего за всякими отношениями.

Но ведь существует и другая «версия» человеческого. Человеческого позитивного, полного соучастия и насле-



Коллектив 3/5
Публичная
скульптура
на окраине
Монтерея,
2003

дующего идеям прогрессивной ангажированности и политической вовлеченности в совместную деятельность. Чтобы определить это позитивное человеческое и понять, каким содержанием оно должно определяться, необходимо понять общую механику возникновения человеческого.

Здесь мы рискуем обратиться к такому понятию, как «установление нулевого типа», предложенному Клодом Леви-Стросом в его книге «Структурная антропология»², в которой он проводит анализ пространственного расположения жилищ в одном из индейских племен. Само племя разделено на две группы, которые по-разному описывают пространственное расположение жилищ в своей деревне, в зависимости от того, к какой из групп принадлежит информант.

Главным в этом примере является то, что мы не должны впадать в релятивизм, согласно которому, восприятие и описание действительности зависит от оптики, характерной для группы, к которой принадлежит наблюдатель. Это разделение скорее свидетельствует о том, что за этим расщеплением на относительности стоит указание на константу. И этой константой в нашем случае является фундаментальный антагонизм в различных политических дискурсах, через которые происходит описание реальности и, соответственно, вырабатываются разные модели их реализации. Добавим, что то же самое характерно и для политической картографии, в которой пространство не просто делится на правое и левое, но и представители различных взглядов по-разному описывают реальность. Для правых оно представляет органическое единство, нарушаемое чем-либо, а для левых – обусловлено рядом фундаментальных противоречий.

Но поскольку представители этих различных групп сосуществуют в одном пространстве, то их идентичность должна быть в него как-то вписана. Здесь и возникает «установление нулевого типа» – пустое означающее без определенного значения, выполняющее чисто негативную функцию обозначения своего присутствия в оппозиции к отсутствию. Именно связь с таким установлением нулевого типа, которым и является человеческое, позволяет всем членам сообщества переживать себя как таковых.

Но в таком случае человеческое, которое, согласно нашей гипотезе, и есть это установление нулевого типа, оказывает-

ся идеологией в чистом виде, обеспечивающей наличие общего пространства, стирающего социальные противоречия. А борьба за гегемонию – это борьба за то, как будет сверхдетерминировано установление нулевого типа, какое именно значение оно примет.

Что в таком случае можно противопоставить человеческому или, вернее, чем можно означить и наполнить это установление нулевого типа вместо негативной этики, чтобы практики человеческого несли освободительный, а не поработавший потенциал? Исключительно радикальной *позитивной* этической позицией и осознанием себя субъектом политического действия.

...

Перевести разговор об этике в сферу искусства кажется вполне естественным. Более того – желанным, в силу сложившихся на сегодняшний день обстоятельств. Разве не наблюдаем мы сегодня тотальный нигилизм практик художников, выражающийся в отказе художественного сообщества от принятия ответственности за свои действия, в отказе четко артикулировать свои позиции акторов художественного производства, задействованных в системе общественных отношений, границы которой гораздо шире, чем стены арт-институций? Разве не витает над художественным сообществом аура безмолвного соглашения с ситуацией производства искусства как необходимости и смирения с чистой негативностью этого процесса?

Смысл этой необходимости совпадает с экономикой, с



Colectivo Cambalache
(Коллектив менял)
«Уличный музей»,
2003

объективностью ее требований. Ее абстрактная логика – производство капитала, реального и символического. Существовая в этой логике, художественные практики все больше становятся схожими с производством аксессуаров для декора модных интерьеров и теряют заложенный в них потенциал производства истины, а художники превра-

щаются в функционеров арт-системы, движимых динамикой карьерных успехов. Изобретение же новых художественных стратегий несет освободительный потенциал только в краткосрочном периоде, то есть до тех пор пока не коммодифицируется рынком. Обращение к позитивной этике может сместить акцент с сосредоточенной работы в герметичном поле искусства в сторону осознания художником потенциала общественной значимости своей деятельности.

Для анализа практик современного искусства, в которых отчетливо прослеживаются следы позитивной этики, стоит обратиться к работам южно-американских художников. Здесь нас скорее будут интересовать не примеры конкретных работ, а практики, лежащие в их основе, и тенденции, их определяющие. Также кажется важным прояснить столь пристальное внимание к искусству, возникшему именно в определенном локальном контексте.

После многих лет колониальной эксплуатации Латинская Америка является одним из наиболее ярких примеров дисбаланса в развитии между капиталистическим первым миром и макрорегионами третьего мира, за которыми Запад осторожно наблюдает с почтительного расстояния, спо-

собный лишь бездейственно сочувствовать и проявлять международную солидарность.

Этот разрыв в экономическом развитии стал во многом определяющим для динамики развития региона. Латинская Америка стала настоящим камнем преткновения для неолиберальной экспансии и живым свидетельством разочарования в невыполненных обещаниях рыночной экономики. Однако в сложной композиции социальных и политических процессов родились практики создания новых социальных форм общего действия, стихийной самоорганизации и народной демократии.

Приведем некоторые примеры. В недавнем прошлом аргентинская группа художников, известная как «Arte de Callejero» («Группа уличного искусства») и практикующая стратегии интервенций в городские пространства, провела акцию, дискредитирующую празднование дня так называемой «Кампании в пустыне». Место для интервенции – площадь в историческом центре Буэнос-Айреса – была выбрана не случайно. Именно там установлен памятник «национальному герою» Хулио Аргентино Рока. В 1978 году он возглавлял проведение военной кампании, которая, по версии официальной истории, является важным моментом национальной консолидации, однако фактически была уничтожением коренного населения Патагонии. День «победы» в этой «войне» отмечается сегодня в Аргентине как национальный праздник. В центре внимания художников оказывается истинная каузальность исторического процесса, мифологизирован-



ного властью. Благодаря различным визуальным средствам в поле репрезентации попадает история Аргентины от момента формирования национального государства посредством территориальной колонизации регионов с коренным населением через формирование новой национальной армии (укомплектованной американскими ружьями «ремингтон» для более эффективной борьбы с индейцами) к последующему преобразованию его в олигархическое сельскохозяйственное сообщество; от альянса последних диктатур и транснационального капитала до его союза с неолиберальной демократией девяностых (представленного эксплуатацией Патагонии такими гигантами, как Репсол и Бенеттон). Этот исторический нарратив не только прослеживает деятельность агентов власти, но проявляет ее связь с порождаемым ими фундаментальным насилием. Во время проведения акции «Anti-monumento a Roca» художники, так же как и в другом своем проекте, «Escrachas», организованном в сотрудничестве с активистской группой HIJOS и представляющем собой масштабные демонстрации перед домами палачей, виновных в массовом геноциде, использовали различные сочетания коллективной активности, звука, стенных надписей, фотографий и плакатов, что говорит об отождествлении художественных практик и социального активизма. Однако их постепенная взаимная ассимиляция происходит скорее не на формальном уровне, а на уровне организации художественного сообщества и способа производства художе-

ственных проектов, на уровне построения внутренней и внешней коммуникации.

Именно в обращении искусства к социальному активизму как к ролевой модели выстраивания собственной деятельности проявляется желание художника занять активную позицию, сделать искусство как пространство его труда общественно значимой силой, способной повлиять на реальное положение вещей. Искусство, фундированное активизмом, преодолевает присущую ему отстраненность от объекта пусть и критической, но описательной речи, в описании реальности через свой изменяющийся импульс. Важно здесь то, что искусство способно выступать местом создания позитивной практической мысли, а эстетическое несет заряд политического действия.

Работа с историей не является основой практик только группы GAC. Коллектив «Wayturo Comunicacion Popular» («Группа популярной коммуникации Wayturo»), также работающий в Аргентине, создает документальные видеофильмы и другие материалы, рассказывающие об общественных движениях, крестьянских восстаниях, которые распространяются в бедных кварталах. Никарагуанский художник Эрнесто Салмерон на базе самоорганизованной студии «Ejercito Videasta Latinoamericano» («Latin American Videast Army») создает видео- и фотодокументацию, в которых пересматривает официальную точку зрения на историю сандинистского движения.

Задача, которую художники ставят перед собой, состоит не только в том, чтобы обозначить позиции угнетен-

ных и угнетателей или артикулировать идею «субъекта страдания», но вовлечь такого субъекта в единое пространство борьбы. Основой для обращения к зрителю-соучастнику становится общая история. Цель – отвоевать и переизобрести историю вместе с теми, кому она на самом деле принадлежит.

Исходя из многоплановости реального жизненного опыта, учитывая специфику пространства и контекста, в котором они работают, художники решительно отбрасывают универсалистские истины, осуществляя проекты, ставящие задачи реального изменения общественных отношений пространства, в котором они будут осуществлены. Примером здесь может служить деятельность мексиканского коллектива «Tercegunquinto». В основе их работ лежит исследование влияния архитектуры на функционирование публичных пространств. В 2003 году эта группа начала без согласования с представителями местной власти сооружать бетонные платформы в трюцбах, чтобы обозначить место для проведения досуга. Группа из Колумбии «Colectivo Cambalache», руководствуясь идеями немонетаристского обмена, организует в неблагополучных районах Боготы площадки, где можно было обменивать различные ненужные вещи на книги, аудио- и видеозаписи просветительского характера.

Работы этих коллективов всецело строятся на проникновении в ткань реальных отношений. Художественное действие, рожденное из осознания контекста, определенное им и реализующееся внутри него, несет освободительный потенциал, выступая

**Коллектив
популярной
коммуникации
Вайруро**

«Празднование
дня урожая в
Альтиплано»,
2008



как должным образом примененный язык политического действия. Будучи языком, проговариваемым через действие, искусство стремится преодолеть этику отстраненного суждения и существовать в модусе этики решения.

Показательными для критики идеи негативного определения человека в универсалистской этике Запада являются работы Терезы Марголес и Рехины Галиндо. Мексиканская художница Тереза Марголес, являющаяся членом группы SEMEFO, название которой совпадает с аббревиатурой, обозначающей систему городских моргов, в своих работах использует остатки человеческих тел и воду, оставшуюся после омовения трупов в морге, которую она наливает в ведра подростков, подрабатывающих мытьем лобовых стекол автомобилей на оживленных перекрестках Мехико. Количество сделанных работ этой художницы напрямую зависит от уровня коррумпированности чиновников, которые позволяют ей приобретать «материалы» для ее интервенций. Художница Рехина Галиндо, также работающая с фактами недавней истории своей страны, проделала путь до Конституционного суда Гватемалы, обмакивая ступни в человеческую кровь. Несложно представить себе, как эти работы, использующие табуированные знаки страдания и смерти человека, будут восприняты в более «цивилизованных» странах. Нельзя дать себя обмануть и воспринимать эти работы, пользуясь оптикой гуманизма. Ведь она подчиняет идентификацию человека универсальному признанию причиняемого ему зла, тем самым

низводя его до состояния страдающего животного. Через напряжение между восприятием этих работ в локальном и глобальном контекстах (то есть через разницу в оценке при осмыслении в логике единичной ситуации и осмыслении в универсальных категориях) проявляется сущность универсальной этики Запада.

Только преодолев универсалистскую идеологизированную этику и отбросив ее в сторону как ложное основание для реализации художественной позиции, мы сможем претендовать на производство событий и аффирмативных практик, а этика для художника должна стать поводом к действию, причиной его активности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бадью А. *Этика*. СПб.: *Machina*, 2006. С. 23.

² Леви-Строс К. *Структурная антропология*. М.: *Наука*, 1983. С. 118-146.



Михаил Львов
Родился в 1989 г. в Воронеже. Художник. Учился в академии искусств Вааленд, г. Гетеборг (Швеция). Живет в Москве и Гетеборге.

ГУМАНИЗМ КАК МЕТАНОЙЯ

КЕТИ ЧУХРОВ

Материал
проиллюстрирован
листами партитуры
сочинения К.
Штокхаузена
«Мантра» (1970)



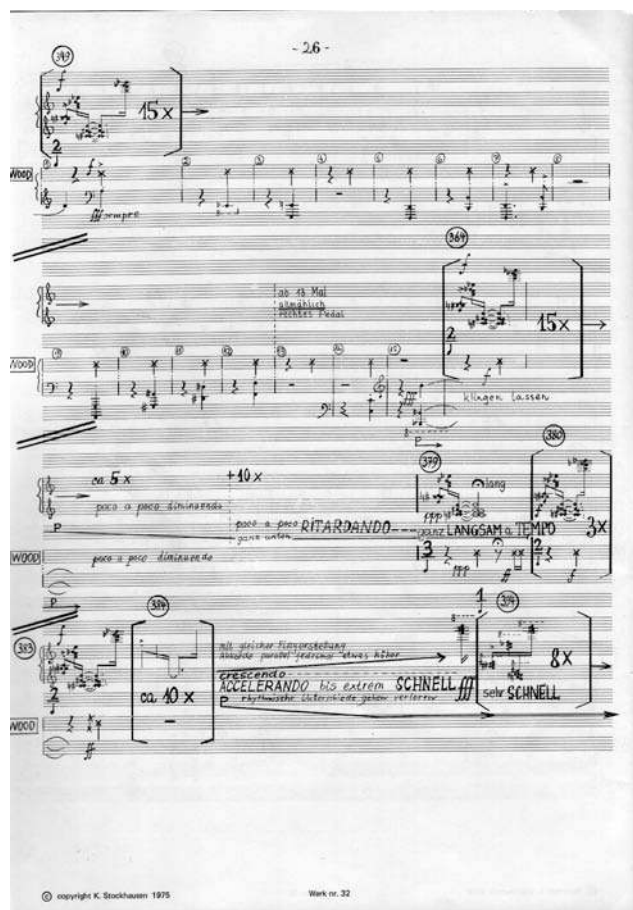
Разговоры о гуманизме вызывают как в художественной, так и в интеллектуальной среде снисходительную улыбку. Тому есть причины. Претензии к современному искусству и к философии, и к отсутствию в них интереса к жизни человека, часто исходят из ли-

берально-правовых источников, испытывающих нескрываемую неприязнь как к современной политической философии, так к практикам и истории радикального искусства. Такие претензии часто слышны и из конфессионально-религиозных источников;

призывая к измерению «человеческого» в культуре и искусстве, они подразумевают апологию традиционных, домостроевских или этатистских ценностей.

Процесс дегуманизации, начиная с Ницше, имеет в философии и в искусстве свою генеалогию. У Ницше необходимость дегуманизации и «смерти» человека происходит параллельно смерти бога. Декларируя смерть человека и бога, Ницше закрывает историю либерально-буржуазной морали и открывает область сверхчеловеческого – область модерна, в которой история человека оценивается как цепь культурных и институциональных ограничений, блокирующих потенциальности мысли и творчества.

Кризис общеевропейского гуманизма, который наиболее наглядно отразило искусство модернизма, был связан с отказом от «гуманистического» проекта Просвещения и модернизации. Однако Юрген Хабермас в своих статьях «Модерн – незавершенный проект» и «Архитектура модерна и постмодерна»¹ делает интересное наблюдение, показывая насколько неизбежно буржуазный гуманизм оборачивается своей нигилистической отменой в модернизме. Критикуя консервативную мысль, которая противопоставляет гуманность социально-правовой модернизации анархии и демонизму культурного модернизма, Хабермас подчеркивает, что традиционализм буржуазных ценностей и их радикальная отмена в запад-



ном модернизме – это две стороны одной и той же медали, так как обе стези соединяются впоследствии в технократической рационализации как прагматическом осуществлении процесса дегуманизации и снятия вопроса гуманизма.

Но наряду с нигилистической дегуманизацией в артистическом модернизме и в области технократического прогресса нам приходится иметь дело с критикой гуманизма и в марксизме, и в постструктурализме. Такая критика отвергает буржуазный и христианский гуманизм по тем же причинам, по которым их отвергал модернизм, но приходит к другим требова-

ниям и результатам. Как известно, Маркс фигурирует – в особенности после критики его ранних работ Луи Альтюссером – в двух ипостасях. Для одних между ранним Марксом-гуманистом и феербахианцем и поздним политэкономическим Марксом «Капитала» нет разрыва. Он был и остается продолжателем проекта Просвещения в контексте политической эмансипации, понимаемой как становление родового предназначения человечества. Для других, и в первую очередь для Луи Альтюссера, Маркс поздний опровергает гуманистический пафос Маркса раннего. Статья Альтюссера «Марксизм и гуманизм», написанная в 1963 году², является в некотором смысле критикой советского оттепельного марксизма, оперирующего терминами «социалистический гуманизм» и «реальный гуманизм».

Как известно, основной тезис Альтюссера состоит в том, что человека нельзя рассматривать как некую сущность, как всеобщий, идеалистический атрибут, так как эту идеальность невозможно зафиксировать в эмпирическом существовании людей. Слово «человек» – это уже идеализм, человеческое в человеке не может быть проверено эмпирически, но предстает в культуре и в обществе только идеологически. Аналогичная критическая претензия к гуманизму фигурирует и у Паоло Вирно, когда он пытается критиковать гуманистический идеализм Негри и Хардта. Вирно утверждает, что гуманизм заранее полагает не просто человека, а идеального, «хорошего» человека – так, будто «он» существует независимо от социальных инфраструктур, производственных

отношений и производительных сил. На самом же деле «человеческое» не предлежит социально-политическому, поэтому нет смысла выделять это понятие ни как этически позитивную субстанцию, ни – как это делал ранний Маркс – в качестве символа борьбы с отчуждением как с утратой человеческого, когда происходит восстановление именно того «всеобщего» класса (пролетариата), в котором это «человеческое» отчуждается и утрачивается больше всего.

Однако интересно, что советский марксизм – в лице, например, Михаила Лифшица или Эвальда Ильенкова – не разделял гуманизм раннего Маркса и его поздний политэкономический формализм, считая, что последний является теоретическим инструментом для полагания и воплощения первого. Поэтому не удивительно, что во многих образцах как раннего, так и позднего советского искусства (достаточно вспомнить литературу Андрея Платонова, Николая Островского, советский кинематограф, ранние примеры соцреализма) идея (а значит, некие примеры полагания идеального) и реальность не входят друг с другом в конфликт. У Лифшица искусство реалистично именно в той мере, в которой оно отражает идеальную реальность, а искусство коммунистично в той мере, в какой оно ищет реальность идеала в человеке. Поэтому нет противоречия между понятийными, концептуальными составляющими анализа реальности и самой реальностью. Точкой отсчета всегда будет совпадение между идеей гуманизма и конкретными эмпирическими подтверждениями этой идеи.

У Альтюссера, как известно, все наоборот. Марксизм и социализм для него – это в первую очередь научные, теоретические категории, в то время как человек, человеческое и гуманизм – это воображаемые отступления, имеющие отношение к области веры и идеологии. Идеология (а она почти всегда, в отличие от теории и науки, бессознательна) может способствовать осуществлению определенных научных целей по преобразованию общества. Но, согласно Альтюссеру, нельзя использовать идеологическое понятие так, будто это теоретическое понятие, исследующее и познающее реальность с научной точки зрения. Он приводит следующий пример: в XVIII веке буржуазия как восходящий класс формирует «гуманистическую идеологию равенства, свободы и разума»³, придает ей универсальность и собирает вокруг нее людей, которых она как бы освобождает; но лишь для того, чтобы вновь подвергнуть эксплуатации. Этим буржуазия демонстрирует лишь воображаемое отношение к реальным условиям своего существования. Она воплощает гуманизм своей риторикой и даже верой, но никогда не может исполнить его. На самом деле, либерально-рациональная форма буржуазного гуманизма лишь скрывает подлинную бесчеловечность. Именно поэтому так называемая философия человека есть иллюзия науки и философии. Реальные же вопросы, затрагивающие общественные процессы и воздействующие на социально-политические изменения, осуществляются при помощи экономических, политических понятий марксистской теории. Например, с помощью

анализа форм труда, исследования соотношения производительных сил и производственных отношений, изучения образования стоимости и других политэкономических вопросов. Именно они, а не некая псевдо-этическая субстанция «человеческого» образуют жизнь общества.

Эта установка имела огромное значение в контексте критики либерализма и правового гуманизма. Однако в своем настоятельном утверждении, что «реальное» есть лишь объект теории, что реальность едина со средствами его познания и есть всего лишь подлежащая познанию структура⁴, Альтюссер явно демонстрирует влияние постструктурализма. Постструктурализм привнес в структурный анализ идею динамики и гибкости взаимодействий и соотношений, веру в то, что альтернативные типы организации и инфраструктур способны ускользать от жестких систем. Но самое главное – он упразднил из философии субстанцию, точку отсчета, на которой или вокруг которой можно было бы строить позиции. В этом смысле политэкономический динамизм Маркса и определенные стратегии, характерные для разработки микрополитических движений у Фуко, Делеза и Гваттари, имеют общую генеалогию. Политику эмансипации они строят не на идее этического блага или всеобщей единицы такого блага, а на машинах соотношений.

В условиях становления постиндустриальных отношений апология гуманизма, как в искусстве, так и в политической философии, могла пониматься только как призыв к примирению, непротивлению, индивидуализму. Именно

в 60-е в современном искусстве возникает радикальная критика самодостаточного, экспонированного объекта, работа с сенсорными практиками взаимодействия (в работах бразильских художников Элио Ойтисики и Лижии Кларк), ситуационистские практики, в которых политической и артистической единицей является не человек как таковой или абстрактные идеи гуманизма, а имманентные практики совместного проживания, взаимодействия и противостояния.

Неоавангард 60-х далеко ушел от формализма, нигилизма и антигуманизма классического модернизма. Напротив, 60-е в искусстве отмечены политической аффирмативностью, производством новых коллективностей и витализмом. Тем не менее, именно в 60-е возникает постструктуралистская утопия, в которой эмансипаторные практики рассматриваются только как молекулярные, микроэлементные – так, будто именно атомизация могла позволить производить новые смыслы и социальные образования. Если мы вспомним позиции молекулярной политики у Делеза, Гваттари и Лиотара, то их дегуманизирующий призыв видеть все поточно и микрологически был попыткой довести процесс дегуманизации до конца, до натуральных, элементарных, контингентных частиц; но для того, чтобы уже из них можно было помыслить новые потенциальности для производства (как в политике, так и в искусстве) новых тел, образований, смесей, образов. Главное здесь – отказ от иерархии части и целого. Все опыты совместности, синтезов и совмещения понимаются как дизъюнктивные, состоя-



щие из свободно движущихся частиц в рамках молекулярного множества, лишь ситуативно пересекающихся с другим или другими. Вопрос о всеобщем, универсальном уходит на второй план как вопрос идеологический. Вопрос о предварительном благе, во имя которого могли бы формироваться общности, оказывается избыточным – множества и общности в нем больше не нуждаются.

Там, где Альтюссер настаивает на антитеоретизме и антинаучности гуманизма, он предстает постструктуралистом. Его отличие от постструктурализма лишь в том, что помимо динамики отно-

шений и взаимодействий он оставляет неизменным место идеологии. Идеологию он располагает там, где люди (а не исследователи или философы) переживают условия, в которых они оказались, и там, где они выстраивают воображаемые формы своей эмансипации. Это область бессознательной веры. И в отличие от постструктуралистов, Альтюссер эту область идеологии допускает, хотя и не считает теоретически продуктивной.

Мы остановились на 60-х потому, что именно в это время, несмотря на интенсивность политической борьбы и активность художественного авангарда, понятие всеобщего как горизонт западноевропейского гуманизма оказывается окончательно дискредитированным. Двумя крайностями этого концептуального отказа от гуманизма были, с одной стороны, поиск формальной, имманентной динамики самой материи в художественном производстве (имманентности знаковых соотношений в концептуализме, структуры и формы в минимализме, аффектов, потоков соотношений и частичных объектов и сенсорных ситуаций в феминизме и эстетике отношений). С другой стороны, и политические противостояния подвергались формализации – вырабатывая языки, стиль и жаргон теории, эстетику комбатантности, но порой теряя цель, ради которой эта комбатантная эстетика формировалась. Если человека не существует, если люди – всего лишь объект социальной теории, то для кого осуществляется вся борьба и кто ее осуществляет?

Интересно, что крайней точкой дегуманизации в искусстве оказалась современная академическая музыка, а именно музыка сериализма. В отличие от визуального искусства, которое, оставаясь репрезентативным, тем самым не могло уйти от аналоговых пространств и габитуса зрительно-чувственного восприятия, работа с расщеплением звуков и их синтизированием, работа с сонорными экспериментами по созданию пространств, невообразимых для человеческого сознания, привела музыку (первопроходцами в этой области были Булез и Штокхаузен) к попытке помыслить некое постчеловеческое существование – так, будто эти эксперименты уже предполагали наличие некоего антикоммунального, посткультурного, дигитально-дивинного постчеловеческого существа. В своих лекциях 1972 года Штокхаузен прямо говорит⁵, что музыка в своем экспериментальном развитии уже помыслила постчеловека, который естественным образом, эволюционно (эволюция здесь происходит от интенсивности когнитивных и творческих практик) дорастает до состояния постгуманизма. На вопрос одного из студентов о том, насколько столь стерильные и дегуманизированные сонорные практики в серийной и конкретной музыке могут быть художественными, коль скоро художественность предполагает присутствие человека и человеческих содержаний, Штокхаузен дает следующий ответ. В этом ответе артистический антигуманизм композитора превосходит антигуманизм биовласти. Люди с его точки зрения неравны. Невозможно считать всех существ одинаковыми

только потому, что они выглядят как люди. Неандерталец и святой внешне могут казаться совершенно одинаковыми. Разница проходит на когнитивном и спиритуальном уровне и предполагает определенные, более или менее расширенные способности сознания. Люди размножаются и лишь меньшинство среди них стремится к просвещению и расширению сознания (Штокхаузен употребляет слово *illumination*, объединяющее в себе теологическое просвещение и когнитивное просвещение). В результате, так же как когда-то произошел скачок от человекообразного существа к *homo sapiens*, в определенный момент может произойти эволюционный скачок от людей – живущих просто жизнью – к сверхчеловеческим существам, постепенно преодолевающим в себе все животное, не-духовное и неинтеллектуальное.

Сегодня сложно себе представить, чтобы кто-то открыто, в публичном пространстве озвучивал столь реакционные идеи. Однако по факту условий существования когнитивного капитализма можно констатировать, что линия социальной, антропологической и биополитической сегрегации действительно часто пролегает не между качественным и низкокачественным потреблением, то есть в сфере частной собственности или ее отсутствия, но в выборе между потреблением и познанием. Другими словами, сегодня вопрос о социальной сегрегации в значительной степени ставится в области доступности или недоступности всеобщего знания и возможностей когнитивного и культурного развития.

Современное искусство, занимающееся социально-поли-

тическими исследованиями, пошло по стопам Альтюссера, осуществляя политические субверсии, используя политэкономические и социальные реалии как материал, из которого можно лепить художественную ситуацию или смещать ее (микро)политически. Эти виды художественных практик, безусловно, прогрессивны. Другие, более или менее объективные или медийные практики производят остранные пространства, вырабатывают новые технологии и экспериментируют с топологиями. Таким искусством заполнены галереи, ярмарки, биеннале и крупные музеи. И наконец, третий, штокхаузенский путь – это путь радикальной, научной и спиритуальной эвристичности искусства. Он существует в лабораторно-студийных условиях и, вопреки предсказаниям Штокхаузена, что экспериментальное расширение восприятия приведет к необратимым антропологическим изменениям, вполне совмещает в себе мелкобуржуазную социальность и когнитивные эксперименты.

Фактом остается то, что, даже независимо от социальной сегрегации, в западноевропейской культуре, искусстве и науке произошло жесткое разделение 1) инфраструктурных, когнитивных, технологических реалий и 2) органической жизни, физиологии – разделение понятийных, социально-политических и чувственных категорий. В результате, самой жизни (жизни людей) как бы не существует, коль скоро она жестко делится как бы на две части: технологии и когнитивные модусы управления и биоэкзистенцию. Отсюда и понятие голой (анимальной) жизни (жизни вне-мирной, ограниченной

средой обитания), а также размышления на тему невозможности мыслить мир или универсальный политический проект в условиях микроэлементарной глобальной техноприроды. Другими словами, если даже у Альтюссера реальность выступает лишь структурой для научного описания, то неудивительно, что жизнь в таком случае может оказываться всего лишь голой жизнью.

Как и в вышеупомянутом делении жизни на технику и органические тела, из антигуманистической критики Альтюссера практически выпадает «реальное» человеческой жизни как онтологически неопишемое, как опыт, который мог бы переживаться как гуманистический, но не становился бы ни теорией, ни идеологией. Совершенно верно, что гуманизм имеет опасность превратиться в идеологию, но он также способен разворачиваться и как практический опыт, который происходит из области «реального». А этими областями как раз занимается искусство.

Безусловно, классическое нововременное позиционирование (идеального) человека в центре универсума является иллюзией. Ведь человека и человеческого всегда еще нет. Человек возникает только через сингулярный опыт коллективного, событийного диспозиции общности. Но человеческие общности не сводятся не только к вопросам политического проектирования и теоретической разработки новых диспозиций и структур; они еще и упорствуют в жизни, в которой идея, физиология, «политическое», «технологическое» и «артистическое» переплетены.

Проблемой современного искусства даже тогда, когда

оно пытается быть критическим и рефлексивным, сегодня является то, что оно не справляется с позиционированием ценностей всеобщего, вынуждено ограничиваясь демонстрацией частичных объектов. Это вовсе не значит, что искусство должно заниматься неким целостным образом мира или человека. Имеется в виду, что искусство не только когнитивно или аффективно и чувственно, не только спектаклярно или нонспектаклярно, поэтично или политично, но способно объединить все эти качества постольку, поскольку их объединяет в себе человеческое сообщество и человек в нем.

Отрицая раннего Маркса и его гуманизм, Альтюссер не обращает внимания на то, что, помимо фейербаховских тем, Маркс открывает возможности эмансипации и политической перемены через чувственность и этику⁶. Именно через чувственность открывается у него социальное поле, соприкосновение и взаимодействие с другими (людьми). Таким образом, духовные категории (солидарность, этические презумпции) тематизируются Марксом как материально-телесные, а вещно-собственнические и предметные реалии, напротив, подвергаются антропологизации, очеловечиванию, дематериализации.

«Человеческое» не дано заранее, но проявляется в определенном развертывании самой социальности – например социальности без частной собственности, или такой социальности, в которой чувства других людей могли бы мыслиться как «мои» собственные. Именно подобное измерение «разделения» (sharing, partage) можно считать измерением

всеобщего, общественного. Эта возможность мыслить другого как себя, себя как другого, чужое как собственное и наоборот и упускается порой в постопераистских штудиях. В теории постопераизма у Вирно, например (как, впрочем, и у большинства авторов, опирающихся на эту теорию), понятие разделения (partage, sharing, con-division) понимается как дистрибуция, обмен, ассоциация того или иного блага, как разделение его между пользователями. Однако здесь не ставится вопрос о том, *что* разделяется, кем и зачем. У раннего же Маркса разделение понимается не просто как возможность распределить между собой некий объект блага или признак, но как способность проживать нечто вместо других и вместе с другими.

В своей диссертационной работе Герман Преображенский приводит следующую цитату из раннего Маркса: «Человеческая природа устроена так, что человек может достичь своего усовершенствования, только работая для усовершенствования своих современников, во имя их блага [...] тогда мы испытаем не жалкую, ограниченную, эгоистическую радость, а наше счастье будет принадлежать многим, а дела жить тихой, вечно действительной жизнью»⁷. Здесь Маркс прямо говорит о подвиге, поступке. Оба понятия в постопераистской интерпретации понятия «разделения» не продуктивны, так как не осуществляют никакую когнитивную операцию. Но очень важно, что у раннего Маркса познание и когнитивные стремления имеют значение только в связке с внутренним, этическим осознанием желания служить человечеству, как бы патетично это ни звучало.

Советский философ-марксист Эвальд Ильенков в своей работе «О всеобщем»⁸ размышляет о всеобщем как человеческом. Он считает, что всеобщее образуется не столько тогда, когда некий признак разделяется между индивидами или наличествует, скажем, у двух индивидов, но когда при отсутствии этого признака у другого первый готов это отсутствие восполнить собственными силами или по собственной воле. Эта же потенциальность и способность прожить и проговорить нечто вместо другого и других движет и искусством: так проявляется его объективная реальность и вопрошание о «человеческом». Реальность «другого» (другого человека) не имеет отношения ни к идеологии, ни к воображаемому. Оно уже предполагает мир и мыслится и переживается как его практическое развертывание.

Каково в этой ситуации место современного искусства? Охватывает ли оно измерение человеческого как всеобщего или находится на стадии, когда достаточно выступать в качестве части постфордистского типа производства, являя собой культурную симптоматику и диагностику этого общества. Сегодня современное искусство занимает ведущую позицию среди всех видов творческой деятельности именно по причине своей когнитивной продвинутости. Даже когда оно говорит на языке аффектов или оптического бессознательного, современное искусство в первую очередь когнитивно. Согласно Борису Гройсу, сегодня произведение современного искусства является документом,

лишь *отсылающим* к искусству, которое на самом деле отсутствует. Мы привыкли критиковать spectacularный аттракцион галерей и биеннале. Но часто и сегодняшняя «умная» работа не менее манерна и самореферентна, чем так называемый «автономный» арт. В отличие от классических концептуальных практик, объединяющих концептуальные, знаковые, визуальные и поэтические составляющие, сегодняшняя «умная» арт-работа, являя собой важнейшую и неотъемлемую часть общественной саморефлексии, очень редко стремится произвести интеллектуально-чувственный сдвиг сознания. Арт-работа принимается к сведению, добавляется к всеобщей копилке знания, манипулирует смыслами и ситуациями, но не создает их.

У Пьера Паоло Пазолини в фильме «Теорема» (1968) есть замечательный эпизод: художник, сын крупного буржуа, решив посвятить себя современному искусству, пытается выработать художественную стратегию, способную стать авангардной и по-настоящему современной. В своем размышлении он приходит к следующим решениям: не нужно ничего внутренне переживать, не нужно никакое внутреннее осмысление чего бы то ни было. Художник вполне может оставаться «пустышкой». Он не обязан совершенствоваться человечески, этически, политически, так как из самих произведений об этом никто ничего не узнает. Важно прикинуть к тренду и на его основании производить «новые» техники, комбинации и методологии. Следует постоянно

производить иллюзию создания новых миров. Но при этом отказаться от любых проявлений наивности. Произнеся этот монолог, он начинает сначала вслепую накладывать краски на холст, а потом произвольно прикладывать один объект к другому для создания инсталляции. Эта пародия на современного «авангардного» художника высмеивает одержимость случаем, алеаторикой и формальными вещными поверхностями в культуре 60-х. Но она также маркирует переходный для современного искусства момент, когда для того, чтобы делать искусство, достаточно освоить новые технологии и быть на гребне интеллектуальных тенденций – будь то эстетических или политических – не веря в них, не исполняя их и не вникая в них глубоко. Экстремальный формализм прекрасно накладывается не только на практики абстрактного искусства или на образ спиритуального суверенного художника, но часто и на политически злободневные темы, представляя их в качестве определенного *life-style* или интерфейса некой зоны реальности.

Но, как показывает Пазолини в «Теореме», вопрос социально-политической эмансипации решается не только через тот или иной тип формализации общественных практик. Он требует этической метанойи, готовности к поступку, который не возможен без духовной перемены. Внешнее изменение, смещение буржуазного сознания в пользу гуманистической общности или изменение социального строя должно предполагать и внутреннюю перемену сознания, исходить из волеия. Так, один из главных героев фильма «Теорема», владе-

лец автомобильного завода, именно после такой метанойи передает свое предприятие рабочим.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В кн.: Хабермас Ю. Политические работы. М.: Праксис, 2005. С. 7-54.

² В кн.: Альтюссер Л. За Маркса. М.: Праксис, 2006. с. 313-344. См. там же статью «Дополнительные замечания о «реальном гуманизме»». С. 345-352.

³ Альтюссер Л. За Маркса. М.: Праксис, 2006. С. 332.

⁴ Там же. С. 351.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=nTeLI5dUzKw&>

⁶ Тема чувственности у раннего Маркса посвящена кандидатская диссертация Германа Преображенского «Смысл коммунистической чувственности (социально-антропологический проект раннего Маркса)». СПб., 2007. См. главы «Антропологический идеал» и «Чувственность». С.15-43. На правах рукописи.

⁷ Там же. с. 18. Цит. по: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Изд-во политической литературы, 1975. Т.40. С. 7.

⁸ В кн.: Ильенков Э. Философия и культура. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 320-339.

Кети Чухров
Родилась в 1970 г. Философ, художественный критик, докторант Института философии РАН. Живет в Москве.



ЛУИ АЛЬТЮССЕР, ФИЛОСОФ ФИГУРАТИВНОГО

ДМИТРИЙ ПОТЕМКИН

Вся философская жизнь Альтюссера была в первую очередь жизнью чтения. Он всегда был прилежным читателем: Гегеля, Монтеスキё, Спинозы, Маккиавелли, Фейербаха, Маркса, Руссо, Ленина и многих других. Хотя слово «прилежный» здесь не совсем подходит. Скорее надо говорить о том, что сам Альтюссер всегда обозначал словом *rigueur*, о строгости. Это слово он постоянно, с почти пугающей навязчивостью повторяет из текста в текст. Располагаясь на доконцептуальном уровне мысли Альтюссера, оно, тем не менее, является одним из ключевых ее элементов, концентрируя в себе все ее основные сложности и противоречия, в том числе и противоречие между концептуальным и не-концептуальным, риторическим, выражая то, чему Франсуа Матерон дал удачное имя «*l'impure pureté du concept*»¹.

При этом понимать *rigueur* у Альтюссера можно не только лишь как строгость научную, точность (что, разумеется, в его текстах является основным и господствующим значением *rigueur*), но также и в смысле определенной модальности этоса, строгости в смысле суровости, прямоты. То есть Альтюссер призывает не только к научной строгости, но также задает и определенную этику высказывания. Призывая к точности, однозначности, он в то же время самым этим жестом создает в своей мысли неустрашимую раздвоенность научного и этического. Эта принципиальная неоднозначность *rigueur*, невозможность оконча-

тельно разделить два его значения открывает пространство интерпретационного маневра – нельзя ли за фасадом сциентистской антигуманистической риторики (сформировавшей и до сих пор формирующей расхожий образ «Альтюссера-структуралиста») разглядеть скрытое, подспудное движение этической мысли Альтюссера, мысли о человеке². Но уже без Человека гуманизма. Мысли о том, что остается после критики гуманизма, о том, что самим гуманизмом всегда оказывалось скрыто, вытеснено.

Чтобы сделать видимым это движение этической мысли Альтюссера, мы должны прочесть его текст, прочесть в буквальном смысле – *à la lettre*, как он сам говорил. Тексты Альтюссера, в сущности, до сих пор остаются не прочитанными³. Слишком часто они сводятся к произведенным ими понятиям: сверхдетерминация, симптоматическое чтение, интерпелляция и так далее. Но та этика строгости, о которой говорим мы, располагается именно на уровне текста. Она образуется в зазоре между концептуальным и риторическим. И поэтому, только проследив сложную работу альтюссеровского риторического аппарата, мы сможем до конца понять работу аппарата концептуального.

Вообще, риторика для Альтюссера всегда была предметом крайне проблематичным. Стоит вспомнить хотя бы его рассуждения, посвященные классическим марксистским метафорам «переворачива-

ния», «рационального зерна» и «мистической оболочки», описывающим отношения материалистической диалектики к диалектике Гегеля. Подробному разбору этих метафор, попытке их концептуального анализа он посвящает десятки страниц. Но чем дальше заходит анализ Альтюссера, тем яснее становится принципиальная несводимость этих метафор к строгой концептуальной схеме. Альтюссер сталкивается с избытком фигуративности как таковой, сопротивляющейся всякому концептуальному присвоению.

Это же противоречие работает и в мысли самого Альтюссера, где сложная система кочующих из текста в текст метафор, вроде бы призванных лишь наглядно дублировать работу понятий, в действительности производит определенное смещение, *décalage*, как говорил сам Альтюссер, в самом концептуальном аппарате. В итоге в текстах Альтюссера мы имеем две параллельные тенденции. Этьен Балибар называл их «альтюссеризмом структуры» и «альтюссеризмом конъюнктуры»⁴. И если первое из них с развалом «школы Альтюссера» фактически потерпело историческое поражение, то второе существует скорее в режиме потенциальности, оставаясь именно тенденцией, актуализация которой требует работы чтения.

Все три представленных текста тем или иным образом связаны с проблемами человеческого, этики и фигуративности, задающих проблемный узел искомой нами «другой»

Тексты Луи Альтюссера проиллюстрированы работами Леонардо Кремонини (1925–2010)



мысли Альтюссера. И мы не случайно обращаемся к текстам, место которых в наследии Альтюссера до сих пор остается довольно неопределенным, а их тематика с первого взгляда кажется маргинальной – не стоит ли начать сборку «другой» мысли Альтюссера с краев его наследия, обратиться к той его части, которая долгое время оставалась практически незамеченной, всегда каким-то образом выпадала⁵? Не имеет ли эта незамеченность структурный характер? Может быть, именно эти тексты и следует прочесть в первую очередь, если мы намереваемся отнести к наследию Альтюссера по-альтюссерянски? Особую важность здесь будут иметь тексты, посвященные проблема искусства и, в частности, вопросам живописи.

Как заметил еще Уоррен Монтэг⁶, период интереса к авангардной живописи у Альтюссера совпадает с периодом пика его философской активности. В эти годы он пишет свои глав-

ные работы о Марксе. Но одновременно с ними Альтюссер пишет и главный свой текст о живописи – «Кремонины, художник абстрактного», где ставит, в сущности, те же вопросы, но с определенным смещением, обусловленным переходом из области философии и науки в область искусства. В противоположность базовым предпосылкам соцреализма с его критикой абстрактного искусства Альтюссер, отсылая к тезису Маркса о человеке как «совокупности всех общественных отношений», говорит о невозможности натурального изображения этих отношений. Понимание человека, которое открывает нам мысль Маркса, предполагает, что мы уже находимся в пространстве именно абстрактного – отношений. Вот почему противопоставление абстракции реализму бьет совершенно мимо. Искусство, если оно есть нечто иное, нежели просто идеология, не может представлять человека и мир в узнаваемой, идеологической форме. В этом смысле от

реализма приходится отказываться ради самой реальности. С другой стороны, Альтюссер одновременно выступает и против абстракционизма, работающего с чистой возможностью. В центре его интереса лежит то, что он именует *реальным абстрактным*. И это реальное абстрактное не требует от художника тотального отказа от фигуративности. Скорее даже наоборот – речь идет о ее новом утверждении. Неслучайно работы Леонардо Кремонины относят к течению, получившему название «*Nouvelle Figuration*». Эта фигуративность предполагает не реалистическую передачу полноты присутствия, а как раз попытку изобразить (*figurer*) особый тип детерминированного отсутствия, который и управляет человеком. Она меняет и отношения художника со своим произведением, делая его самого почти что абстракцией – есть уже не *художник* и его произведение, но *произведение* и его художник. Абстракция же оказывается, в конечном счете, необходимой именно для того, чтобы каждый конкретный человек мог через нее увидеть (а не узнать) отношения, «которые конституируют его в его бытии, которые создают его вплоть до его индивидуальности и его свободы». Здесь, когда речь заходит о свободе, вопрос получает еще и дополнительное, этическое, измерение. И Альтюссер, ссылаясь на революционную традицию, формулирует понимание свободы с предельной строгостью (и суровостью), как делает это мало где еще: «...свобода людей достигается... через знание законов их рабства, и... «реализация» их конкретной индивидуальности достигается через анализ и овладение абстрактными от-

ношениями, которые управляют ими».

Схожим образом проблемы фигуративности и этики переплетаются в позднем тексте Альтюссера «Портрет философа-материалиста», где он пытается перейти от анализа живописи к собственному живописному творчеству (пусть лишь и на фигуративном уровне). Как и люди Кремонини, герой альтюссеровского портрета не имеет явных узнаваемых черт, он лишен лица в его традиционной гуманистической функции. И если художник отдает себя изображению отношений, то философ-материалист как бы растворяется в своем пути, не имеющем начала и конечной цели. Вообще, фигура «пути» проходит через все работы Альтюссера. Так, он, ссылаясь на Дицгена, часто определял философию как «неверный путь неверных путей» («*den Holzweg der Holzwege*»), что, конечно, вызывает ассоциации и с Хайдеггером, чья известная формула «*der Mensch ist das Weg*» как раз предельно точно отражает то понимание человека, которое мы находим в этом тексте Альтюссера (и которое можно проследить через все его работы). Обращаясь к образам из американских вестернов, Альтюссер рисует портрет сурового философа-материалиста, путешествующего на поезде по захолустным городишкам (что, кстати, причудливым образом перекликается с хайдеггерианским провинциализмом). Здесь перед нами та же этика умаления субъективности, родственная поздним текстам того же Хайдеггера. При этом интересно, что все напряжение текста снова приходится на отношения между концептуальным (понятиями истока, цели и т.д.) и фигуративным

(образом пути). Именно в этом противоречии рождается альтюссерианская этика строгости. В ней выбор пути всякий раз предполагает определенную долю риска – ведь заранее никогда не известно, приведет ли он куда-нибудь вообще. Но выбрав, необходимо следовать по нему неуклонно (пусть сам этот путь и предельно извилист).

Не менее интересный план понимания человеческого дан в раннем тексте Альтюссера «Человек, эта ночь», посвященном одной из главных метафор немецкой классической философии – знаменитой гегелевской ночи. Текст был написан в качестве рецензии на книгу Александра Кожева. В нем, обращаясь к известному пассажиру Гегеля о человеке, Альтюссер говорит о человеке как об особом роде ничто. Человек рождается в ничто и этим ничто живет. Сама история предстает как «торжество и признание человеческого ничто оружием борьбы и труда». Здесь же он развивает и ставшую позднее для него очень важной в связи с текстами Ленина тему ошибки⁷, рождающей необходимость: «Человек есть торжествующая ошибка, обращающая свою аберрацию во всемирный закон», – заключает Альтюссер. Снова мы видим, как понимание человека рождается на стыке концепта и фигуры, собирая вокруг себя разные ряды понятий и метафор.

Эта неустранимая особенность альтюссеровского текста – противоречивое переплетение в нем фигуративности и концептуальной абстрактности – и делает его столь живым и напряженным, придавая ему человеческое измерение.

Представленный здесь нами в крайне схематичном

варианте способ обращения с текстом Альтюссера, разумеется, не претендует на тотальность охвата. Мы лишь попытались задать общее направление возможного прочтения, показать один из путей движения в этом огромном и крайне противоречивом наследии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Matheron F. *Louis Althusser, or the Impure Purity of the Concept // Critical Companion to Contemporary Marxism* (ed. J. Bidet, S. Kouvelakis). Leiden, Boston: Brill, 2009. pp. 503-527.

² На возможность вычитывания в текстах Альтюссера особого типа этики некогда указывал еще Славой Жижек: Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный Журнал, 1999. С. 10.

³ Matheron F. *Op. cit.* p. 503.

⁴ Balibar E. *The Non-Contemporaneity of Althusser // The Althusserian Legacy* (ed. A. Kaplan, M. Sprinker). London: Verso. pp. 1-16.

⁵ Для примера, в классической работе Грегори Эллиотта: Elliott G. *Althusser: the Detour of Theory*. Leiden, Boston: Brill, 2006 – два из этих текстов не упоминаются вообще, а один лишь несколько раз, не получая отдельного разбора.

⁶ Montag W. *Louis Althusser*. NY.: Palgrave Macmillan, 2003.

⁷ Отдельный интерес в этом тексте представляет то, как он позволяет проследить на гегелевском материале зарождение многих важных для «зрелых» работ Альтюссера понятий, существенно корректируя расхожее представление о нем как бескомпромиссном антигегельянце. Вообще, вопрос отношения Альтюссера к Гегелю в действительности куда более сложный, чем, возможно, хотелось и самому Альтюссеру.

Дмитрий Потемкин
Родился в 1989 г. в Москве. Теоретик, член редакционного совета "ХЖ". Живет в Москве.



КРЕМОНИНИ, ХУДОЖНИК АБСТРАКТНОГО*

ЛУИ АЛЬТЮССЕР

Когда я находился в зале Венецианской биеннале, где были выставлены великолепные полотна Кремонини, туда вошли два француза; они бросили кругом беглый взгляд и направились к выходу. «Ничего интересного – экспрессионизм!» – сказал один из них другому. С тех пор мне неоднократно доводилось сталкиваться с этим словом в сочинениях художественных критиков. Однако в случае Кремонини термин «экспрессионизм» – бросающееся в глаза недоразумение. В конце концов, это недоразумение, имеющее место в любом критическом суждении (и, следовательно, всякой эстетике), которое является лишь комментарием, пусть даже теоретическим, к эстетическому потреблению – господствующее недоразумение современной художественной критики, которая в тех случаях, когда она не облакает свое «суждение» в эзотеризм словаря, где соучастники незнания не сообщают ничего, кроме своего соучастия; когда она соглашается говорить начистоту, показывает всякому, что она есть лишь подвид дегустации, то есть гастрономии.

Чтобы «увидеть» Кремонини и особенно чтобы сказать о том, что он делает видимым, необходимо отбросить категории эстетики потребления – необходим иной взгляд, нежели взгляд вожделения или отвращения к «предметам». В действительности вся сила Кремонини как фигуративного художника состоит в том, что он не

«изображает» «предметы» (эти расчлененные бараньи туши, эти трупы замученных пытками людей, этот камень, эти растения, это кресло 1900 года), «места» (море, увиденное с выпирающего тяжеловесного косяка острова, увиденного из раскрытого окна; этот балкон, висящий в небе; эти комнаты с лакированными кроватями и шкафами, этот сомнительный умывальник, это купе ночного поезда), «часы» или мгновения (рассвет; ночь; полдень в изнемогающем от солнца дворе с девочками, играющими в классики). Кремонини «изображает» *отношения*, в сети которых попадают предметы, места и часы. Кремонини – *художник абстракции*. Не абстрактный художник, «изображающий» в новой форме или новом материале чистую отсутствующую возможность, а художник реального *абстрактного*, «изображающий», в смысле, который предстоит уточнить, реальные отношения (как отношения, они необходимо *абстрактны*) между «людьми» и их «вещами» или, скорее, если угодно приписать этому слову более сильный смысл, между «вещами» и *их* «людьми».

«Видеть» эти отношения на полотнах Кремонини – значит в то же время вступать в другие отношения – те, которые «художник» поддерживает со своим «произведением» или, скорее, произведение со *своим* художником. И снова критика современного искусства мыслит эти отношения в рамках

тайны субъективности художника, который вписывает свой «творческий проект» в идеальную материальность своего «творения». Эстетика потребления и эстетика творчества – не что иное, как одна и та же эстетика: они основаны на общих базовых идеологических категориях: 1. категория *субъекта*, творца или потребителя (первый производит «произведение», второй – эстетическое суждение), наделенного атрибутами субъективности (свободой, проектом, актом творчества и суждения, эстетической потребностью и пр.); 2. категория *объекта* («предметы», изображенные в произведении, произведение как объект, творимый или потребляемый). Субъективность творчества, таким образом, есть лишь зеркальное отражение (и это отражение есть сама эстетическая идеология) субъективности потребления: «произведение» – это лишь феномен субъективности художника, будь эта субъективность психологической или эстетико-трансцендентальной. Кремонини подталкивает нас к осознанию того, что «тайна» «внутреннего мира» художника, его «творческого проекта» есть не что иное, как само его произведение, что отношения художника и его «произведения» суть не что иное, как те «отношения», которые он «изображает». Давая нам видеть отношения между вещами и их людьми, Кремонини в то же время дает нам увидеть не отношения между художником и его про-

* Перевод выполнен по изданию: Althusser L. *Écrits philosophiques et politiques : en 2 tomes / Louis Althusser. – Paris : Éditions Stock / IMEC, 1995, 1997. – Tome II.*

изведением, которые не имеют *эстетического* существования, но отношения между «произведением» и *его* художником, которые в то же время суть отношения между этим произведением и *нами*.

Вся личная *история* живописи Кремонины – лишь комментарий к этой необходимости – опровержение чистой субъективности производства, зеркального отражения субъективности потребления.

Эта история интересна не тем, что она *началась* с этого «предмета» и продолжилась тем, но возникшими *проблемами*, которые эта история постепенно и упорно ставит, трансформирует и разрешает.

Фактически, Кремонины «начал» (ведь нужно же с чего-нибудь «начать») с *геологического* – со спрессованных временем и силой тяжести каркаса и выступов вялого тела острова, задремавшего в тяжелом забвении скал, на берегу прозрачного моря, на фоне бесплотного горизонта. Но уже тогда он полная противоположность художника «предметов», пейзажиста. Он «изображает» лишь то от скал, что им неведомо, – их тяжеловесность и их память (забвение), то есть их *отличие* от того, что не есть они сами, что делает из них *почву* для людей.

Продолжал Кремонины *растительным*: расколотым ростом луковицы, протяжным криком немых стеблей, резкими брызгами цветка, распростертым в воздухе, как молчаливая птица. Он всегда «изображал» лишь отсутствия в этих присутствиях: ритм, выброс, потрескивание *времени*, «переданного» через растения, мгновенные, – и крик, голос, «переданный» как нечто совсем иное, чем он сам, – жесты, траектории и паузы. Затем Кремонины перешел к

животным: неподвижным тушам баранов, кости которых, пронзая кожу, хрустят в параличе движения; стадам, напоминающим груды камней, на которых они пасутся; собакам, застывшим в бронзовом спаривании; расчлененным животным, лежащим вокруг людей, подбирающих тощие трупы и похожих на эти трупы, которые они взваливают на свои костлявые плечи. От животного он «изображал» лишь его выступающие кости, высеченные из самой скальной породы, – выступы, окаменевшие в смерти, само живое жизни – и редких людей он заставлял застыть в той же породе. Звери и их люди, одинаковые живые мертвецы, окруженные камнем, которым они являются, и воздухом, в котором они мнят себя свободными. Что «изображал» Кремонины? Сходства (скалы, кости, животные, люди), там, где помещаются *различия* – и, «изображая» эти сходства, он «изображал» различия: его звери и люди *отдалены* от той природы, которую для них определяет наша «идея», то есть господствующая идеология человека.

Наконец, Кремонины пришел к «людям», которые уже бродили среди зверей.

В своей *личной* истории как художник он прошел и воспроизвел полный цикл Истории (камни, растения, звери, люди), но при этом показывая, что всякий бог, будь то даже художник, в ней отсутствует, изгнан из нее. Он воспроизвел эту Историю в ее материальном (нужно ли говорить «материалистическом»?) «порядке»: земля, растения, живые существа и, наконец, человек. Совершенно ясно, что творчество Кремонины с самого начала вдохновляла определенная идеология непосредственных отношений между человеком и

природой: в подлокотнике кресла или в инструменте его лично еще завораживает то, что они служат продолжением выступающих суставов костлявых конечностей, людских и звериных, и что эти суставы – лишь еще одна игра природы, родственная первоначальной игре, которая создает отношения равновесия и нарушения равновесия в весовых рычагах его скал. Отсюда тот смысл, который *для него* смог приобрести *порядок*, в котором он воспроизвел эту Историю, одновременно проживая *свою* историю: это мог быть порядок Сотворения (пусть даже материалистический?), то есть происхождения из источника, содержащего *истинный* смысл вещей, истинные отношения между человеком и природой, ее «предметами», прежде всего образцовые отношения между ремесленником и его материалом, его инструментами и его изданием.

Весьма вероятно, что этот идеологический «проект» вдохновлял, то есть преследовал Кремонины, и содержащаяся в нем иллюзия была частью взаимодействия средств, которое в конце концов произвело его полотно и их собственную историю: *результат* (а для нас существует только он – его полотно, о которых мы говорим) есть как раз нечто *совсем иное*, чем этот «идеологический» проект. И сближения (сходства) между *формами* четырех порядков (геологического, растительного, животного, человеческого), *на деле* не являются там *господствующим* организационным принципом – они сами подчинены другому организационному принципу – принципу *различий*. В определенный момент Кремонины смог *поверить*, что он изображает лишь «сходства», «изоморфизмы», необходимые

для разработки его идеологического «проекта» происхождения одних форм из других (скалы, растения, выступающие кости, инструменты, жесты...); *на деле* эти сходства очень скоро оказались подчинены совсем другой логике – логике *различий*, которые Кремонини не переставал «изображать», и первого в их ряду – *отличия от этого идеологического проекта происхождения форм*. Все это можно ясно «увидеть» в последнем этапе живописи Кремонини – этапе «людей».

Люди: они имели изначально и все еще имеют форму своих «вещей», форму «вещей». Каменные фигуры и тела, в своих предметах и жестах выдающие свои изначальные «истoki»: именно эти кости, преобразованные в инструменты, эти худые локти, врезающиеся в подлокотники, эти женщины, прямые, как железные прутья их балкона, их малорослые дети. Люди: существа, застывшие в своей сути, своем прошлом, своих истоках, то есть в своем отсутствии, которое делает их тем, что они есть, никогда не просившими дать им жизнь и не задававшими вопроса, зачем они должны жить. «Вещи»: эти инструменты, эта утварь, стены, перегородки, отделяющие пространство внутри от пространства снаружи, тень от воздуха, темный блеск потертого лака от грубой ясности небес. «Люди»: вытесанные из материала своих предметов, им ограниченные, пойманные и раз навсегда определенные; лица, разъединенные воздухом, подточенные и будто отрезанные (лица почти *лишние*), жесты и крики, застывшие в своей незыблемой тяжеловесности, намешка над человеческим временем, сведенным к вечности, вечности материи.

Тогда, всего несколько лет спустя, начало появляться то,

что подспудно звучало в этой Истории, – *отношения* людей друг с другом. Неслучайно, что этот предмет принял у Кремонини форму исследования *зеркал* – прежде всего, старых зеркал из мещанских гостиных, отворотительных шкафов 1900-х годов – людей в схватке со своим единственным богатством, этим убогим прошлым, в которое они *смотрятся*. Они смотрят на себя – нет, это *на них* смотрят. Они застывают под взглядом своих зеркал, своего убожества, которое возвращает им вопреки их воле, что бы они ни делали, их единственное неотчуждаемое имущество – их собственный образ.

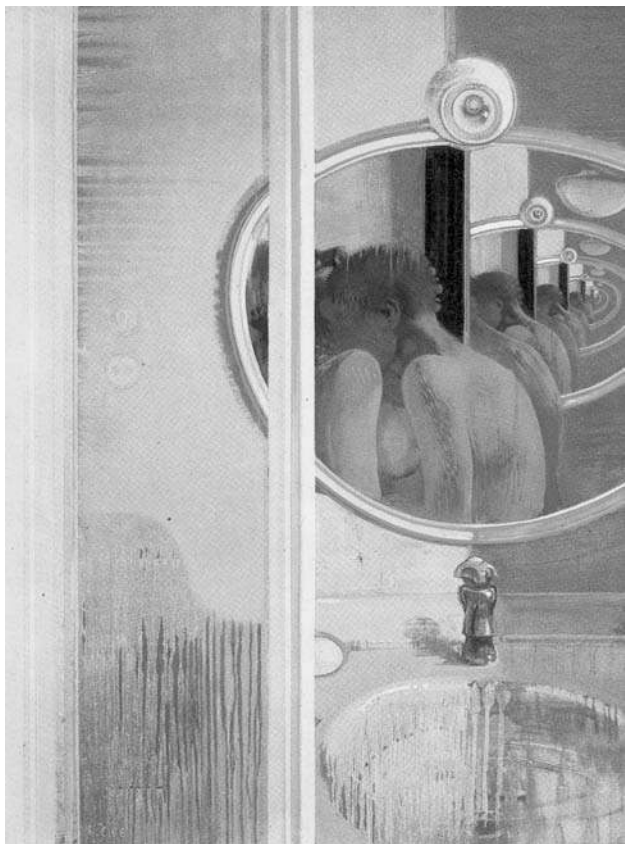
Эти прихорашивающиеся женщины не видят *себя*, хотя и смотрятся в зеркало, не видит *себя* даже эта девушка, чье неприкрытое желание видим *мы на тыльной стороне* зеркала, которое она держит в руке, – это их зеркала видят их и видят круг их зрения, хотя их зеркала и слепы. Зеркала видят людей, даже когда те спят или занимаются любовью: неумолимое отражение, безразличное к своему оригиналу, видит за нас этих существ из плоти, сна, желания и бодрствования, до самого неба, висящего в их головокружении. И все же на всех этих полотнах высокие вертикали: двери, окна, перегородки, стены, – в которых «изображен» безжалостный закон, который управляет людьми, даже в их усталой плоти, – *тяжесть* материи, то есть их жизни.

Никто не станет утверждать, что лишь по случайному совпадению большие *вертикали* перегородок и стен появляются у Кремонини в то же самое время, когда он приходит к изображению в их зеркалах того неумолимого *круга*, который господствует в отношениях людей друг с другом, через отношения

между предметами и их людьми. В кругу зеркал «передана» совсем иная отсылка, чем сходство форм в идеологии исхождения. Круг зеркал «передает», что предметы и их формы, даже если они родственны друг другу, не являются таковыми, так как они вращаются в одном и том же кругу, который сейчас «видимым» образом господствует над отношениями между предметами и их людьми.

Сверх того, этот *круг* есть в самом деле круг: он «закольцован», он потерял свое начало – но, потеряв свое начало, он, кажется, потерял и всякое «определение в конечном счете». Люди и их предметы отсылают нас к предметам и их людям и наоборот, до бесконечности. Однако смысл этого круга – подспудно – установлен его *отличием*: это отличие есть не что иное, как присутствие *рядом* с этим кругом больших вертикалей силы тяжести, которые «передают» *нечто иное*, чем вечное отсылание индивидов-людей к индивидам-предметам и наоборот, до бесконечности, *нечто иное*, чем этот круг *идеологического* существования – определенность этого круга его *отличием*, другой, *не кольцевой* структурой, законом совершенно иной природы, тяжести, не сводимой к какому бы то ни было Сотворению и которая отныне преследует своим *детерминированным отсутствием* все полотна Кремонини.

В последних произведениях круг уже не нуждается, чтобы быть «изображенным», в *физическом* присутствии зеркал. Он сразу становится кругом внешнего и внутреннего, кругом взглядов и жестов, заключенных в круг вещей: так вид из окна на интерьер соседской квартиры, из которой соседи смотрят на тот интерьер, из которого видны они; так святые



мясники, сливающиеся с огромной освежаванной тушей быка, в которой они копаются (круг человека и зверя), оборачивающиеся к окну (круг внутреннего и внешнего), к которому запрет подтолкнул девочку, что убегает, даже не взглянув на них (круг желания и запрета); так игра «без правил» детей, бегающих среди мебели – без правил, поскольку ее правило – лишь закон ограждения закрытого пространства, единственное тело их «свободы». В их «конечном» мире, господствующем над ними, Кремонини таким образом «изображает» (то есть «передает» через игру сходств, вписанных в различия) историю людей как историю, *отмеченную*, с первых игр в детстве и до анонимности лиц

(детей, женщин, мужчин), *абстракцией* своих мест, пространств, предметов, то есть, «в конечном счете», *реальной абстракцией*, детерминирующей и подытоживающей эти первые абстракции – отношения, образующие их *жизненные условия*.

Я не хочу сказать – потому что это не имело бы *никакого смысла*, – будто можно «изображать» «жизненные условия», изображать общественные отношения, изображать отношения производства или формы классовой борьбы некоторого общества¹. Но можно «изображать» – через их предметы – видимые отношения, какими они через свое устройство представляют *детерминированное отсутствие*, которое управляет ими. Структура, которая повелевает *конкретным* существованием людей, то есть *наполняет переживаемую идеологию* отношений между людьми и между людьми и предметами, – *в качестве структуры* никогда не может быть передана в присутствии, *самолично*, положительно, выпукло, а только через следы и эффекты, негативно, признаками отсутствия, *пустотами*. Эта пустота, которая «передает» *детерминированное* отсутствие, очень точно вписана в те самые *различия*, о которых шла речь: в том факте, что изображаемый предмет не соответствует своей сути, сближается с иным, чем он сам; в том факте, что привычные отношения (например отношения людей – предметов) меняют направление и смещаются; наконец, в том, подытоживающем все, факте, что Кремонини никогда не может изобразить круг, не изображая в то же время – *подспудно* – то есть рядом с кругом и на расстоянии от него, но одновременно

с ним и вблизи него то, что отвергает его закон, и «передает» действительность *другого* закона, который сам по себе отсутствует – большие *вертикали*.

Наконец, последний эффект этой необходимости, действительности *абстрактных отношений*, которые суть отсутствующий предмет живописи Кремонини, – то, что происходит с человеческими *лицами*. При виде этих искаженных лиц, порой очевидно чудовищных, если не безобразных, критики забили тревогу: экспрессионизм! Дело в том, что они все еще придерживаются гуманистически-религиозной идеологии функции человеческого лица в искусстве и в то же время – идеалистической идеологии *уродливого* (эстетика уродливого – это идеология экспрессионизма), которая смешивает *искажение (déformation)* и *безобразие (difformité)*. Гуманистически-религиозная идеологическая функция человеческого лица – быть местопребыванием «души», субъективности и, таким образом, видимым доказательством существования человеческого *субъекта*, во всей идеологической силе понятия *субъекта* (как центральной точки, с которой начинается организация мира, потому что человеческий субъект есть центр своего мира, как воспринимающий субъект, как активный «творческий» субъект, как субъект свободный и, следовательно, ответственный за свои предметы и их смысл). Если исходить из этих идеологических предпосылок, то само собой разумеется, что человеческое лицо может быть изображено лишь в своей опознаваемой и, следовательно, узнаваемой индивидуальности (таких-то индивидуализирующих *чертах*), причем узнава-

мой даже в вариациях своей *единичности* (таких-то чувств, которые «выражают» религиозную функцию и качество этого субъекта, *центр* и источник его «мира»). Эстетика безобразного (уродливого) не является в своей основе ни критикой, ни отменой этих идеологически-гуманистических категорий, но одной из простых их вариаций. Вот почему человеческие лица у Кремонини не экспрессионистичны: они не безобразны, а искажены: их искажение есть лишь детерминированное отсутствие формы, «передача» их анонимности, и именно эта анонимность составляет действительную отмену категорий гуманистической идеологии. Собственно говоря, искажение, которому Кремонини подвергает свои лица – это искажение *детерминированное* в том, что оно не заменяет в том или ином лице одну идентичность на другую, в том, что оно не придает лицам *такое-то* «выражение» (души, субъекта), вместо того чтобы придать *другое* – оно лишает их *вместе со всяким выражением* идеологической функции, которую это выражение обеспечивает в согласии с гуманистической идеологией искусства. Если лица у Кремонини *искажены*, это значит, что они не имеют *формы индивидуальности*, то есть *субъективности*, в которых «люди» сразу же узнают, что человек есть *субъект*, центр, автор, «творец» своих предметов и своего мира. Человеческие лица у Кремонини таковы, что они не могут быть *увидены*, то есть идентифицированы как носители идеологической функции выражения *субъектов*. Вот почему они так «плохо» изображены, едва намечены, как если бы, вместо того чтобы быть ав-

торами своих жестов, они были лишь *следам*. Их преследует отсутствие – отсутствие чисто отрицательное, отсутствие гуманистической функции, в которой им отказано и от которой они отказываются; и отсутствие положительное, детерминированное, отсутствие *структуры* мира, который детерминирует их, делает их теми анонимными существами, которыми они являются, структурных эффектов реальных отношений, управляющих ими. Если эти лица «невывразительны», поскольку не индивидуализированы в идеологической форме идентифицируемых субъектов, то дело в том, что они являются не выражением своей «души», а выражением, если угодно (но это слово здесь не вполне уместно – лучше сказать *структурным эффектом*), отсутствия, видимого в них, – отсутствия структурных отношений, которые управляли бы их миром, их жестами, вплоть до переживаемой ими свободы. Весь «человек», несомненно, присутствует в творчестве Кремонини, но именно потому, что *его там нет*, потому, что его двойное отсутствие (отрицательное и положительное) есть само его существование. Вот почему его живопись глубоко антигуманистична – и материалистична. И вот почему его живопись лишает зрителя заговорщического чувства причастия от самодовольного дележа гуманистического хлеба, того соучастия, которое обеспечивает зрителю конfirmацию в его стихийной идеологии через ее «изображение». Наконец, вот почему его живопись лишает его самого возможности узнать себя как «творца» и найти удовольствие в картинах, которые он пишет: потому что эти картины суть опровер-

жение действием идеологии творчества, пусть даже эстетической. Это смещение не позволяет Кремонини *повторяться*, то есть находить удовольствие в этом узнавании, и он не может повториться, так как его живопись лишает его этого узнавания. Если он не перестает *раскрывать* и, следовательно, изменять, то не в качестве упражнения в виртуозности и не из любви к ней, но по самой логике того, что он делает, *с самого начала* и даже вопреки его исходной точке и тому «идеологическому проекту», с которого он начинал. Что индивид способен до такой степени абстрагироваться от своей живописи, то есть отбросить в ней все преимущества удовольствия от узнавания себя, что живопись до такой степени способна сделать абстракцию из своего художника (то есть отказываться быть его собственным идеологическим зеркалом, отражением идеологии «эстетического творчества»), – все это теснейшим образом связано со *значимостью* этой живописи. Если Кремонини в самом деле «изображает» «абстрактные» отношения, если он действительно тот художник абстракции, которого мы пытались определить, он может «изображать» эту абстракцию лишь при условии, что он присутствует в своей живописи в форме, детерминированной теми отношениями, которые он изображает, – в форме их *отсутствия*, то есть, в частности, в форме *своего собственного отсутствия*.

Именно этот радикальный антигуманизм творчества Кремонини дает ему такую власть над теми, кто мы есть, – над «людьми». Мы не можем «узнать» себя (идеологически) в его картинах. И именно потому, что мы

не можем «узнать» себя в них, мы можем – в той специфической форме, которую нам предоставляет искусство, в данном случае – живопись, – *знать* себя в ней. Если от «человека» Кремонины «изображает» лишь реальность – те «абстрактные» отношения, которые конституируют его в его бытии, которые создают его вплоть до его индивидуальности и его свободы, – то он также знает, что любое живописное произведение пишется лишь для того, чтобы быть увиденным, и увиденным живыми, «конкретными» людьми, способными детерминировать себя частично, в объективных пределах, детерминированных в своей свободе самим «видом» того, что они есть. Так Кремонины следует пути, который открыли людям великие революционные мыслители, теоретические и политические, великие мыслители-материалисты, понявшие, что свобода людей достигается не благодаря удовольствию ее идеологического *узнавания*, а через знание законов их рабства и что «реализация» их конкретной индивидуальности достигается через анализ и овладение абстрактными отношениями, которые управляют ими. По своему, на своем уровне, пользуясь своими собственными методами, в стихии не философии или науки, но живописи Кремонины следует тому же пути. Этот художник абстрактного, так же как и великие революционные философы и ученые, не занимался бы живописью, и он не изображал бы «абстракцию» их мира, если бы он не писал для *конкретных* людей, для тех людей, которые только и существуют, для нас.

Любое произведение искусства рождается из проекта одновременно эстетического и идеологического. Когда оно существует как произведение искус-

ства, оно производит в *качестве произведения искусства* (через тот тип критики и знания, который она устанавливает по отношению к идеологии, которую она показывает нам) *идеологический эффект*. Если, как верно заметил Этабле² в недавней и слишком короткой статье, «культура» есть общее название для марксистского понятия *идеологического*, то произведение искусства в качестве *эстетического объекта* не больше принадлежит к «культуре», чем принадлежит к «культуре» средство производства (паровоз) или научные знания. Но, как и любой другой объект, в том числе средство производства и знание или даже корпус знаний, произведение искусства может стать *элементом идеологического*, то есть встроиться в систему отношений, составляющих идеологическое, где отражаются, в воображаемой связи, отношения, которые «люди» (то есть – в наших классовых обществах – члены общественных классов) поддерживают со структурными отношениями, составляющими их «условия существования». Пожалуй, можно даже выдвинуть следующее предположение, что, поскольку специфическая функция произведения искусства – делать видимой реальность существующей идеологии (той или иной ее формы) через дистанцию, которую оно устанавливает с ней, произведение искусства *не может не оказывать* непосредственно идеологического эффекта; что оно, таким образом, поддерживает с идеологией гораздо более тесные отношения, чем любой другой объект, и что невозможно помыслить произведение искусства в его специфически эстетическом существовании, не учитывая этих исключительных отношений с идеологией, то есть не учитывая его *непосредствен-*

ного и неизбежного идеологического эффекта. Как великий философ и великий революционный политик учитывают в своей собственной мысли исторические эффекты того, что они занимают определенную позицию в рамках строгой и объективной системы их собственной мысли, – точно так же великий художник не может не учитывать в самом своем творчестве, в его внутреннем устройстве и внутренней экономике идеологические эффекты, с необходимостью производимые его существованием. Осознает ли он сам со всей ясностью, что он берет на себя эту ответственность, или нет – это *другой* вопрос. В любом случае, мы знаем, что «сознание» вторично, даже когда оно *мыслит*, согласно принципу материализма, свое производное и обусловленное положение.

1966

Перевод с французского ВЕРЫ АКУЛОВОЙ под редакцией ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В этом, по моим ощущениям, состоит ошибка постановки Планионом «Жоржа Дандена», по крайней мере такой, какой я видел ее в Авиньоне в июле 1966 года: невозможно представить на сцене общественные классы как они есть, если текст имеет дело лишь с некоторыми из их «структурных эффектов».

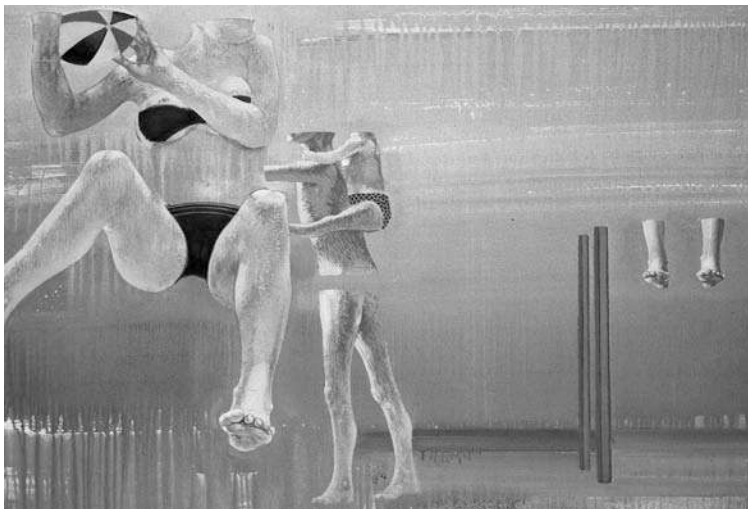
² См. Roger Establet, «Culture et idéologie», *Démocratie Nouvelle*, no. 6, 1966.



Луи Альбюссер (1918-1990)
Французский философ-марксист,
автор книг "За Маркса", "Читать
"Капитал"", "Ленин и философия"
и др.

ПОРТРЕТ ФИЛОСОФА-МАТЕРИАЛИСТА*

ЛУИ АЛЬТЮССЕР



Его возраст не имеет значения. Он может быть очень стар или очень молод. Главное, чтобы он не знал, где он сейчас, и хотел куда-нибудь идти. Вот почему он всегда вскакивает в поезд на ходу, как в американских вестернах. Не зная, откуда (исток) и куда (цель) он идет. Он сходит где-то посреди пути, в маленьком городишке с нелепой железнодорожной станцией посередине.

Салун, пиво, виски. – Ты откуда вообще, парень? – Издалека. – Куда направляешься? – Не знаю. – Тут, может, для тебя работка какая найдется. – О'кей.

И наш друг Никос [Пулан-зас] берется за работу. Грек по рождению, он, как и многие, иммигрировал в США, и в кармане у него ни гроша.

Он работает не покладая рук и год спустя женится на тамошней первой красавице. Он накапливает небольшое со-

стояние и покупает скотину для собственного стада.

Благодаря уму и чутью (Einsicht) при отборе молодняка (лошадей, быков) он наконец становится обладателем лучшего стада в округе – после десяти лет труда.

Лучшее стадо = лучший набор категорий и понятий. Конкуренция с другими хозяевами – мирная. Все признают, что он лучший и что его категории и понятия (его стадо) лучшие. Его слава разносится по всему Западу и дальше по всей стране.

Время от времени он вскакивает в поезд на ходу, чтобы посмотреть поболтать послушать – как Горбачев на улицах Москвы – но впрочем, в поезд можно сесть прямо на месте!

Он, начинавший с нуля, популярен больше, чем кто-либо другой, и мог бы быть избран в Белый дом. Нет. Он предпочитает путешествовать, выходить

на улицу, именно так постигается подлинная философия, та, что в головах у людей и всегда конфликтна.

Конечно, он может и решать проблемы, улаживать конфликты, но при абсолютном условии, что он умеет обуздать свои страсти.

И вот тогда он читает инду-сов, китайцев (дзен) и Макиа-велли, Спинозу, Канта, Гегеля, Кьеркегора, Кавайеса, Кангидема, Вюйемена, Хайдеггера, Деррида, Делеза и т.д.

Так он, сам того не желая, становится квазипрофессиональным философом-материалистом – не диалектическим – какой ужас – но материалистом алеаторным.

Тогда он достигает классической мудрости, «познания» третьего рода у Спинозы, сверхчеловека Ницше и постижения вечного возвращения – знания, что все повторяется и существует лишь в различающемся повторении.

Тогда он может дискутировать с великими идеалистами. Он не только понимает их, но и объясняет им самим основания их же тезисов! Другие присоединяются к нему – иногда с горечью, – но что ж, amicus Plato, magis amica Veritas!

1986

Перевод с французского ВЕРЫ АКУЛОВОЙ и ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

Луи Альтюссер (1918-1990)
Французский философ-марксист, автор книг «За Маркса», «Читать "Капитал"», «Ленин и философия» и др.

* Перевод выполнен по изданию: Althusser L. *Écrits philosophiques et politiques : en 2 tomes / Louis Althusser. – Paris : Éditions Stock / IMEC, 1995, 1997. – Tome II.*



ЧЕЛОВЕК, ЭТА НОЧЬ*

ЛУИ АЛЬТЮССЕР



В мысли Гегеля присутствуют крайне глубокая тема романтизма ночи. Однако Ночь у него – не слепой покой темноты, где разрозненно движутся существа, навсегда отделенные от самих себя: у Гегеля она – рождение Света по милости человека. Задолго до Ницше и с удивительной точностью Гегель увидел в человеке это болезненное животное, которое не умирает и не выздоравливает, но упорствует в том, чтобы жить в смятенной природе. Животное начало поглощает своих чудовищ, экономика – свои кризисы: лишь человек есть торжествующая ошибка, обращающая свою аберрацию во всемирный закон. На уровне природы человек есть абсурд, прореха в бытии, «пустое ничто», «ночь». «Эта ночь, – по глубокому замечанию Гегеля – видна, если заглянуть человеку в глаза – в глубь ночи, которая становится страшной; навстречу тебе нависает мировая ночь...» Этот текст, ко-

торый хотелось бы прочитать в свете главы Сартра о Взгляде, стоит гораздо выше современной антропологии. Рождение человека, по Гегелю, есть смерть природы. Животное желание питается природными существами в голоде, жажде, сексе. Человек, напротив, рождается в человеческом ничто. Его можно увидеть в любви, где любовник ищет свою собственную ночь в глазах возлюбленной; в борьбе, где человек не оспаривает землю или оружие, а добивается признания; в науке, где человек ищет в мире свои собственные следы и хочет вырвать у него доказательство собственного существования; наконец, в труде, где ремесленник навязывает земле или лесу рабство хрупкой идеи. История – это лишь торжество и признание человеческого ничто оружием борьбы и труда. В самом деле, трудом человек подчиняет природу и делает из нее свое жилище; борьбой он вызывает

ет признание людей и создает для себя человеческое жилище. Гегелевский Дух – таинственный третий член – есть торжествующее царство кольцевого человечества, Господство Свободы, где человек преодолел человеческое отчуждение, видит в другом человеке своего брата, а в демократии всеобщего Государства – «плоть от плоти своей и дух от духа своего». Этот третий член – единственный Член, так как в прозрачной тотальности история созерцает свой собственный конец, а счастливое человечество наслаждается торжеством собственной «Ночи, ставшей Светом».

Никто так успешно не рассуждал на эти темы, как Александр Кожев. Его книга – нечто большее, чем просто «Введение в чтение Гегеля». Это воскресение мертвого или, скорее, открытие того, что Гегель, этот мыслитель, разорванный в клочья, попраный, преданный, глубоко укоренен в отступническом веке и господствует над ним. Без Хайдеггера, как где-то говорит Кожев, мы никогда не смогли бы понять «Феноменологию духа». Можно легко перевернуть это высказывание и выявить в Гегеле истину, дающую жизнь современной мысли. Если верить Кожеву, то же можно было бы сказать и о Марксе, который возникает перед нами из Гегеля, вооруженный диалектикой господина и раба и неотличимый от современных экзистенциалистов, если бы только этот парадокс не противоречил здравому смыслу. Именно здесь блестящая интерпретация Кожева достигает предела своих возможностей.

* Перевод выполнен по изданию: Althusser L. *Écrits philosophiques et politiques : en 2 tomes / Louis Althusser. – Paris : Éditions Stock / IMEC, 1995, 1997. – Tome I.*



В самом деле, Кожев извлекает из Гегеля антропологию, он развивает гегелевскую негативность в ее субъективном аспекте, но сознательно пренебрегает аспектом объективным. Эта пристрастность приводит его к дуализму: он обнаруживает перед собой в природе объективность, оставленную им в гегелевской негативности. Если ошибка есть то, что присуще человеку, если человек есть счастливая ошибка, необходимо дать природе отчет в том, где появляется эта аберрация. Если человек есть ничто в бытии и если он есть торжество бытия, то нужно помыслить статус этого несчастливово противника. Гегель хорошо почувствовал это мрачное требование, и поэтому он показал, что тотальность является не только Царством ничто (или Субъекта), но также Царством бытия (или Субстанции). Вот почему природа не есть ни тень – встреча человеческих проектов (как, например, у Сартра), – ни противоположность человека – другой мир, управляемый собственными законами (как у Кожева). Гегелевская тотальность – это тотальность Субстанции-Субъекта. Кожев отделяет от нее Субъект, который в борьбе и в труде создает из своего собственного ничто плоть человеческого мира, перестает быть «чужим в своей родной стране»¹ и

наконец живет у себя, в свободе, ставшей целым миром. Но это лишь первый аспект гегелевской тотальности. Другая сторона – становление Субстанции Субъектом, производство Духа реальной Природой, то есть производство человека природой и объективное высвобождение человеческой свободы в суровой истории. Торжество свободы у Гегеля – торжество не какой угодно свободы: победу одерживает не самый сильный² – история показывает, напротив, что человеческую свободу рождает раб. Наконец, и царство ошибки не есть царство ошибки случайной: гегелевская Природа заранее согласована с человеком, и она рождает в человеке единственную ошибку, которую она может признать как свою истину. Вот почему в торжествующей ошибке царит истина. Гегелевская ошибка превращается в истину лишь потому, что внутренняя глубинная природа этой ошибки уже есть истина, но истина темная, скрытая, которой, чтобы узнать себя и овладеть собой, нужно построить мир, где она наконец будет созерцать свое собственное присутствие. Это второй аспект гегелевской тотальности, столь же решающий, как и первый. Вот уже сто пятьдесят лет как Гегель есть недоразумение, поскольку никто не придавал значе-

ния тому, чтобы твердо придерживаться обеих сторон необходимости. Целое столетие у Гегеля учитывали только Субстанцию. Александр Кожев напоминает нам, что гегелевская Субстанция есть *Субъект*. Это значит разрезать Гегеля, как яблоко, и отказываться соединить куски. Если мы хотим постичь гегелевскую тотальность, нужно иметь в виду, что «Субстанция есть также Субъект», что тотальность, таким образом, есть примирение Субстанции и Субъекта, которые совпадают в абсолютной истине.

Это высказывание преувеличено, но нас интересует не это. Мы лишь хотим отметить, что неверное представление о нем отдает нас во власть блестящих, но шатких парадоксов. Так, Маркс-экзистенциалист Александра Кожева – это травести, в котором марксисты не видят никакой пользы. Маркс малопонятен, если забывать, как это делает Кожев, об объективном (или субстанциальном) аспекте гегелевской негативности. Но все же стоит прочесть эту агрессивную и блестящую книгу, которая уменьшает заслуги современной мысли лишь для того, чтобы вернуть Гегелю часть его подлинного величия.

1947

Перевод с французского ВЕРЫ АКУЛОВОЙ под редакцией ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Арагон.

² Как у Ницше или фашистов. Будущее не принадлежит «тем, кто берет его», но наивному выражению знаменитого кандидата.

Луи Альпоссер (1918-1990)
Французский философ-марксист,
автор книг "За Маркса", "Читая
"Капитал"", "Ленин и философия"
и др.

ДА, ИСТЕРИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

ЕГОР КОШЕЛЕВ



Райан Трекартен
«Семья находит
развлечение»,
кадр из фильма,
2004

Термин «истерический реализм» стал употребляться применительно к визуальным искусствам сравнительно недавно, поначалу закрепившись в англоязычной литературной критике. Тем не менее, сейчас уже ясно, что в круг явлений, характеризующих столь броским названием, входят наиболее интересные художественные опыты наших дней – в совокупности этих опытов просматриваются возможности развития, о которых еще недавно, казалось бы, нельзя было допустить и мысли. Но чем дальше, тем чаще мы сталкиваемся с фактами, свидетельствующими о переломе – или, если выражаться аккуратнее – начале перелома в современном искусстве, последствия которого будут тем более мас-

штабными при нашей своевременной реакции, как в плане творческого жеста, так и в области критического высказывания. Недопустимы скепсис и слепота, способные лишь продлить кризис искусства при подавляющем господстве арт-рынка.

Впервые как произведение «истерического реализма» был охарактеризован роман Зейди Смит «Белые зубы». Автор этого определения, влиятельный английский литературный критик Джеймс Вуд, использовал его в непримиримой по тону статье – показательно уже само название: «Человеческое, слишком нечеловеческое: мелкость «большого» романа»¹. Вуд атакует «истерический реализм» за попытки придать литературному повествованию черты соци-

альной теории и стремление показать «как работает мир в большей мере, чем личные переживания героя по тому или иному поводу». К другим представителям истерического реализма Вуд относит таких заметных авторов, как Д. Делилло, С. Рунди, Т. Пинчон, Д.Ф. Уоллес, Д. Евгенидес. «Истерический реализм», по Вуду, использует форму крупного – необоснованно раздутого – романа, способного посостязаться объемом с джойсовским «Улиссом», отличается дробностью повествовательной ткани, смешением тщательно проработанных сюжетных линий со свободной эссеистикой (в этом смысле «мягким вариантом» истерического реализма могут считаться, например, романы Милана Кундеры или даже Генри Миллера, а корни восходят к русскому роману второй половины XIX в.), перенесением собственных переживаний автора на внешний мир (окружающая действительность трактуется главным образом сквозь призму личного опыта, субъективное начало стремится полностью вытеснить, подменить объективное). Ему свойственна нарочитая экстравагантность в трактовке повседневной реальности (обретающей подчас неправдоподобные, фантастические черты), тяготение к заострению, гротеску как самоценный прием, не поддержанный логикой общего замысла, преувеличенная значимость деталей.

Нужно сказать, что сама жертва уничижительного определения Вуда, писательница Зейди Смит, умело использова-

Дэш Сноу
Без названия
 («Автопортрет»),
 полароидный снимок,
 2005



ла острый выпад Вуда в свою пользу, заметив, что «истерический реализм» есть не что иное, как «до боли точное название тому полному преувеличений, маниакальному типу прозы, что можно обнаружить в моем романе «Белые зубы», равно как и в ряде других, о которых он соизволил упомянуть»². Как это нередко случалось в истории, удачный термин, придуманный недоброжелательным критиком, оказался принят автором и освобожден – по крайней мере, отчасти – от своего изначального негативного содержания.

Вряд ли Джеймс Вуд мог подзреть, что к его словам через несколько лет будут широко обращаться для маркирования произведений визуальных искусств, и что «истерический реализм» на этой новой территории окажется явлением скорее положительным и перспективным. Давайте оце-

ним серьезность и значимость этой перспективы: нам предстоит теперь всерьез говорить о новом явлении в современном искусстве, которое определяется как реализм, – еще раз повторим: да, – и напомним большими буквами, чтобы никто не говорил, что не видел этого: **НОВОЕ ЯВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ОПРЕДЕЛЯЕТСЯ КАК РЕАЛИЗМ!** Могли ли мы предположить нечто подобное? Можно ли было ожидать, что авангардные художественные произведения будут определяться через название стилистического направления, с которым долгое время ассоциировалось все самое отсталое, косное и дремучее? И мог ли ожидать этого человек, создающий искусство или пишущий о нем здесь, в России, где понимание реализма недалеко ушло от портретов государственных мужей и тиражных пейзажей с березками

и церквушками, а термин затаскан бездарными постсоветскими конъюнктурщиками до совсем уже неприличного состояния? Реализм вдруг утратил статус идеального жупела – кое-кому придется с этим свыкнуться... Реализм – и это, пожалуй, самое важное – оказывается уже по самим своим внешним проявлениям направлен против огромной части людей, считающих искусство своим занятием: против номинальных «реалистов», персональные галереи которых с удивительным постоянством плодятся в столице, против барыг контемпорари арта типа Херста, благодушные и узость мысли которых еще не дает им понять, что их карта сыграна, против современного музея как «Кунс-Муракамеры», против всего того планктона, которого в последние десять лет в изобилии развелось в художественной среде – почти против всех! Эта радикальная оппозиция должна быть увидена, осмыслена и утверждена – со всей доступной решительностью – поскольку благодаря ей создается возможность осуществить немнимый, но подлинный разрыв с кризисной ситуацией агонизирующего постмодернизма, который, желая забыть себя, придумывает все новые наименования, на самом деле являющиеся лишь скрытыми призывами к смерти.

При очевидной важности «истерического реализма» как явления в мире визуальных искусств желающий понять, что же именно это такое – как это выглядит и в каких формах развивается – подобный энтузиаст столкнется с трудностями. Значительное количество произведений современной лите-

Дэш Сноу
Без названия
 («Hell»),
 полароидный
 снимок,
 2005



ратуры обладает схожими качествами для объединения их под соответствующим «грифом», и возможно провести параллели между авторской манерой, например, Делилло и Пинчона или Зейди Смит. Сравнения же между художниками, причисляемыми к нашему направлению, затрудняются за счет огромного разнообразия форм, в которых осуществляется высказывание. Если сопоставить творчество Тима Бернса и Райана Трекартена, ЛаТойи Руби Фрэзиер, Дэша Сноу, Дэна Колена и SWOON, то, на первый взгляд, их работы никак не помещаются в рамки единого течения.

Дэш Сноу
Без названия,
 полароидный снимок,
 2003



Однако резкие формальные различия не должны вводить в заблуждение. Вопросы формы здесь решаются произвольно – значительно важнее сам предмет разговора, а также тональность, «тембр голоса» и своеобразие личности говорящего – то, как она раскрывается в процессе разговора. Речь «истерического реалиста» в большей или меньшей мере отличается «импрессионистским когнитивным стилем». Некоторая поверхностность видения сочетается с претензиями на создание тотальной картины мира. Чуть ли не в точности следуя Джеймсу Вуду, большинство художников стремится превратить собственный творческий вымысел или – чаще – эстетически переосмысленный личный опыт в подобие социальной теории. И почти следуя медицинским симптомам истерического расстройства личности, их позиция отмечена аффективной театральностью, тяготением к самодраматизации, некоторым эксгибиционизмом, выраженной противоречивостью суждений, сильнейшей зависимостью от внешних обстоятельств (при этом неразрывно связываются личные, социальные и политические события), эмоциональной экзальтацией, стремлением привлечь внимание экстравагантными выходками и любыми доступными средствами – отсюда преувеличенная роль имиджа (здесь особенно выделяются Дэш Сноу с его образом рок-звезды и Трекартен, эксплуатирующий внешний вид дискотечного фрика). В силу входит искусство повествовательное, причем главным героем повествования всегда выступает сам художник. Он оказывается героем скорее во вкусе второй половины XIX века, со всем гру-

зом психологических переживаний и сложностью мотиваций, – и такой герой бесцеремонно нарушает одну из главных установок современного и постсовременного искусства – антипсихологизм.

Но будем осторожны, говоря о XIX веке, – нужно быть действительно очень осторожными в этой сложной ситуации, чтобы реваншистские настроения поборников «реалистических традиций» вдруг не получили чаемого поощрения. Никто никуда не возвращается. Не стоит вопроса и об однозначном продолжении «современного реализма», существующего в разных видах искусств. Не секрет ведь, что современные художественные практики сохраняют многие внешние приемы реализма как исторического направления – фигуративная живопись, фотография, кинематограф широко используют знакомые с давних пор реалистические клише – и вместе с тем, реализм на сегодняшний день – как творческий метод, а не как привлекательную обложку для трансляции откровенно антиреалистических программ – можно различить лишь в немногих произведениях. В реалистической по приемам живописи, как российской (сплошь безобразной), так и зарубежной – даже в лучших примерах – у того же Фрейда, в портретах Паулы Регу, гиперреалистических скульптурах Рона Мьюика и т.п. мы имеем дело с оболочкой, поверхностью – материей, лишенной сознательного начала – так, человек у Фрейда или Дженни Сэвилл – это именно великолепно написанный кусок мяса, жанры портрета и ню решают задачи натюрморта, потому что современный человек – это, увы, по большей части и есть *мертвая* (или об-



ЛаТойа Руби Фрэзиер
Автопортрет,
фотография,
2009

мершая – умирающая – нужное подчеркнуть) *натура* – нет ни малейшей возможности для развернутого повествования, равно как и для существования героя. Мясо несовместимо с эксгибиционизмом и самодраматизацией...

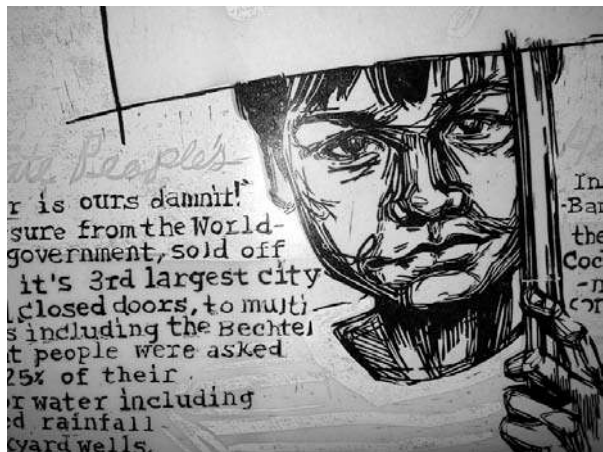
Истерический реализм опасается капитальных, испытанных веками форм, хотя его произведения могут быть очень масштабны и эффектны по своим внешним качествам, подобно инсталляциям Трекарте на или сложным галерейным проектам SWOON. Императив здесь может быть сформулирован примерно так: «Будь собой и действуй как угодно». В работах неизменны следы нарративности, прерывистость изложения, нервозность, наличие прямой речи, текста – ничего

не кодирующего, но гласящего, – выраженные маргинальные основания, использование неучтенных возможностей сырого искусства, навязчивые и навивно проведенные социально-политические интонации. Как равноправные медиа в рамках направления сосуществуют живопись и графика, скульптура и видео, фотография и инсталляция, реди-мэйд, *objet-trouvé*, перформанс, граффити, стенсил, гравюра (статичная, лишенная противоречий и потенции развития форма означает препятствие для свободного выражения эмоций и оценивается как нежелательный фактор). Учитывая такое техническое разнообразие, перед современным зрителем выдвигается требование достижения особой художественной чуткости – возможно, более психологического, психоаналитического свойства. Роли художника и зрителя распределяются по аналогии с врачом и пациентом, следователем и преступником. Зритель приобретает особый статус, объединяя в себе функции исповедника, терапевта и инспектора, а утвердительный характер и целостность высказывания достигается благодаря комплексному восприятию и вопреки хаотичной несдержанности формы. Нужно готовиться к речам, подчас излишне претенциозным и навязчивым в своем эгоистичном пафосе, но содержащим частицы живого человеческого начала – *да, истерический, НО – реализм!* – к речам неоправданно затянутым, неудобным и некрасивым, корявым и сбивчивым – и также (почему бы нет?) к изыщному слогу и технической виртуозности – кто как может, только честно, ОК? – замечано? – от каждого по способностям, ОК? – вы где-то уже слышали это?

В постепенно нарастающей массе произведений «истерического реализма» значительно число художественных документов, свидетельствующих о напряженных отношениях автора с обществом, семьей, любимым человеком. Среди авторов разных поколений, обращающихся к этой проблематике при помощи фотографии и видео: Сэлли Манн и Тим Бернс, ЛаТойа Руби Фрэзиер и Дэш Сноу. Особенно хочется выделить двух последних.

Почти все творчество ЛаТойи Руби Фрэзиер посвящено напряженным отношениям с собственной матерью – подробнейшая фотодокументация домашних бытовых конфликтов, проводимая этой чернокожей художницей из США, создает эффект непрерывно длящегося повествования, лишённого как морализма, так и извращенного эстетства. Интересно здесь представление факта – представление как спектакль, в котором исчерпывающе реализуется истерическое качество личности автора, и представление как утверждение. Заметим, что утвердительный характер высказывания – *ТАК ЕСТЬ!* – объединяет большую часть произведений истерического реализма.

Недавно умерший от передозировки наркотиков нью-йоркский художник Дэш Сноу в своих практиках выступает как одна из наиболее важных фигур в поколении «Younger than Jesus». Смерть Дэша Сноу стала судьбоносным событием для всего искусства начала XXI века. Смерть современного художника, подобная смертям рок-н-рольных кумиров 60-х или «проклятых» поэтов, смерть, дающая началу мифу, подобному мифам о жизни Ван Гога или Фассбиндера, смерть в

**SWOON**

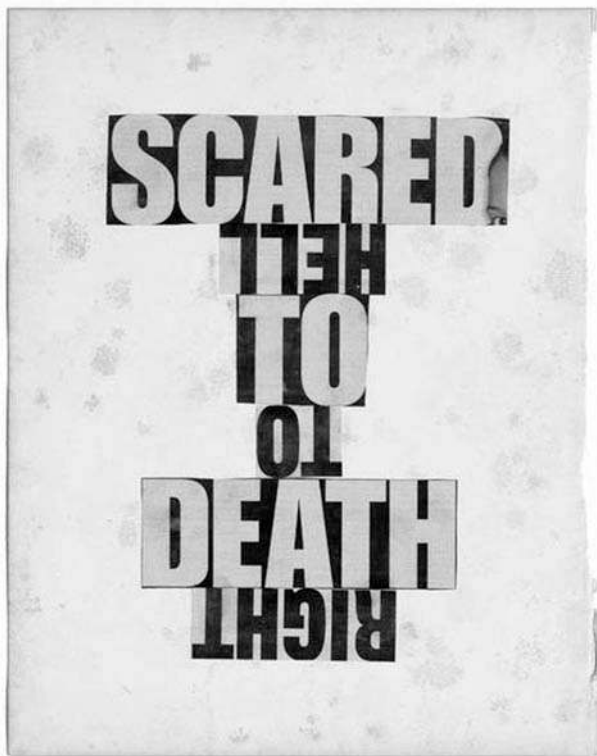
Без названия
(«Мальчик
с плакатом»),
стена,
линогравюра,
2009

молодости, которая при всей своей абсурдности является даром, недоступным людям типа Кунса или Херста. Тот безумный драйв, которым было наполнено его искусство, казалось, не мог получить иного исхода. Деятельность Сноу сложно однозначно классифицировать, она не поддается академическим определениям, неотделима от его личности и поведения. Наследие Дэша: граффити, неодадаистские коллажи, полароидные снимки, запечатлевшие богемную жизнь Нью-Йорка, подчас сцены откровенно порнографического характера, газеты, залитые спермой, документация хэппенингов, инсталляции, его незабываемый образ с татуировками, майкой «Misfits», кожаной шляпой и ковбойскими сапогами – после смерти художника все это составляет некое целостное повествование под названием «Я забыл больше, чем вы когда-либо узнаете»³ с самим автором в качестве главного героя. Мало кому удавалось до такой степени размыть грань между собственной жизнью и художественным высказыванием. В работах Дэша как бы сама жизнь начинает провоцировать искусство(!), вступает с ним в конфликт, тем самым

ставя его (искусство) в неловкое положение. Абсолютное значение факта – например веселой ночи в компании двух обдолбанных девиц, многократно умноженное в хаотичных, внешне бессистемных, нарочито грубо исполненных проектах, приобретает такое воздействие, которым искусство давно уже не обладало. Да, подобный сюжет мог быть смакован на его территории, он мог быть превращен в изысканное угощение для утонченных «ценителей», он – еще хуже – мог быть морализован, но он не мог иметь силы факта, за счет своей чистоты становящегося подлинным откровением (именно – жизненный факт как откровение – перестанем, наконец, бояться этого слова, как и слова «реализм»).

Иные технические средства и совершенно отличная авторская интонация присущи нью-йоркской граффитистке SWOON (собств. Каледония Кэрри). Редкому молодому художнику удастся достичь такой человечности, социального пафоса и совершенства технических средств в одном произведении. SWOON сравнивают с Бэнкси, однако даже при поверхностном сравнении ясно, что оно идет не в пользу последнего. Как и прочим упомянутым авторам, SWOON свойственны жесткие утвердительные интонации, хотя эстетическая оформленность большинства проектов будто бы должна оказаться здесь препятствием. Основное звено творчества SWOON – отпечатки с огромных линогравюр, чаще черно-белые, иногда раскрашенные вручную, изобретательно помещенные в городском окружении, но порой организованные как сложные инсталляции в галерейных пространствах (пожалуй, наибольший резо-

нанс вызвала двухчастная выставка «Плавучие города моря Свитчбэк» в Deitch Studios (2008)). Стилистика, в которой они исполнены, более всего напоминает тиражную графику немецкого экспрессионизма – работы Кирхнера, Пехштейна, Шмидта-Ротлуффа и особенно Кете Кольвиц. Однако в том и дело, что мы сталкиваемся не с очередным вариантом коммерческого неоекспрессионизма, а с глубокой внутренней близостью, с единым вектором гуманистических мотиваций. Выйдя из маргинальной среды стрит-арта и не порывая с ней до конца, SWOON вырастает в большого художника, жест которого имеет всеобщее звучание, каждая последующая вещь которого отмечена растущей социальной ответственностью. Наряду с тем, все черты «истерического реализма» здесь налицо – претензии на глобальность показа картины мира в сочетании с повышенным вниманием к деталям, дробностью, фрагментарностью проектов, пристрастием к экстравагантности, гротеску, даже фантастике в отдельных случаях. Интересно, что в композициях SWOON нередко объединяется суровый реалистический подход к изображению фигур с безудержной выдумкой в трактовке фона, богатством мотивов и изяществом исполнения, напоминающим порой виньетки модерна. Типичны резкие композиционные паузы, намеренное нарушение целостности рисунка, усиливающее общее ощущение беспокойства, внутреннего напряжения, – насыщенные психологизмом образы простых горожан как бы расслаиваются, разрушаются у нас на глазах, сливаются со средой, вновь высвобождаются, создавая кричащий диссо-



Дэш Сноу
Без названия
 («Запуганный
 до смерти/прямо
 в ад»),
 коллаж,
 2006

нанс монотонности урбанистического пейзажа.

Один из самых ярких авторов, в связи с которым часто упоминается термин «истерический реализм», – Райан Трекартен, привлечший к себе внимание причудливыми скульптурами, крайне эклектичными, имеющими театрально-бутафорское качество инсталляциями и видеоработами (одна из наиболее известных – «Семья находит развлечение» (2004), фильм эпического размаха – продолжительностью более 40 минут), в дерзкой форме выводящими на публику основные проблемы поколения, сфабрикованного в основных чертах своего мировоззрения, поведения, стиля жизни через массовую культуру. По своеобразию внешних приемов Трекартен выбивается даже из числа с трудом поддающихся обобще-

нию «истерических реалистов». Его бы можно было с не меньшими основаниями причислить к ревайвалу транс-авангарда, необарокко, неодада или нео-поп-арту, даже китчу. Творческий диапазон художника простирается от переосмысления Ольденбурга и Пайка до параллелей с Мэтью Барни. И в его случае попытка суждения, опирающаяся исключительно на внешние стилистические характеристики, окажется полностью несостоятельной.

Трекартена можно рассматривать как прямую оппозицию Дэшу Сноу. Мир, который питает его искусство, – это мир телевидения, голливудских блокбастеров, интернета, компьютерных игр. В нем нет выраженного физиологизма, жестокости и насилия. Часто возникающая в его проектах атмосфера шутовства, буффонады отчасти смягчает остроту авторского посыла. Человек, интересующий Трекартена, проходит мощную обработку со стороны массовой культуры – телешоу, музыкальных видеоклипов и рекламных роликов – он их главным герой, господин и раб одновременно – живущий во взорванным мозгом и глупой улыбкой на лице буржуазный обыватель, самоуверенный представитель среднего класса, честный семьянин и налогоплательщик, духовное безобразие которого вдруг начинает проявляться во внешнем облике, отображаться монструозными чертами, постепенно превращающими его в мерзкого уродца, в исчадие ада – о нем поют и частично воссоздают его образ группы плана Slipknot, Korn и White Zombie. В своих фильмах художник с помощью переодевания и нарочито грубого, кричащего

грима перевоплощается в истеричную домохозяйку или взрослеющего подростка. Он выводит на экран самые типичные фигуры американского общества, подобно создателям мультсериалов «Симпсоны», «Южный парк», «Царь горы». Это остроумный и талантливо оформленный вариант социальной диагностики с тщательнейшей разработкой местного контекста: здесь находят себе место трансвеститы и хип-хоп звезды, калифорнийский китч и эстетика праздничных передвижных платформ нью-орлеанского «Марди Гра», молодежный нигилизм и то особое чувство товарищеской общности, которое создается в субкультурных тусовках, мотив ранней беременности как личной травмы подростка и образ урагана «Катрина» как глобальной катастрофы, решающей человеческие судьбы (сам художник оказался в статусе беженца в результате этого стихийного бедствия). В инсталляциях Трекартена, куда нередко помещены мониторы, транслирующие его фильмы, невозможно определить общий ход повествования, увидеть последовательность развития авторского замысла. Подобно неформальной молодежной речи, изобилующей сленгом, сокращениями, словами-паразитами и чуждой классической словесной культуре, работы этого автора предлагают пластический эквивалент распада – с долей издевки, но и с долей жесткой объективности проведенное освидетельствование культурного тела современности, конечным результатом которого является триумфальный выход врача-идиота, провозглашающего в эйфорическом припадке: «Пациент скорее мертв, чем жив!»

В судьбе Трекартена, Дэша Сноу, SWOON, Дэна Колена, Тима Бернса, ЛаТойи Фрэзиер и целого ряда других авторов, искусство которых в большей или меньшей степени отмечено чертами «истерического реализма», прослеживается следующая закономерность. Взлет их карьеры обязан весьма серьезным представителям арт-рынка (таким, например, как Deitch Projects) и крупных институций (Tate и т.п.), однако «втаскивая» подобных художников в мейнстрим, изобретательные менеджеры не смогли снять его «отрицательный» заряд, вектор, направленный на преодоление существующих границ искусства, общий эффект отчуждения, но напротив, еще больше дискредитировали существующую культурную ситуацию как слепок «контролируемого мира, в котором мы будем жить безболезненно, безопасно – и уныло», «мира, в котором от имени его официально провозглашенной цели – запрещены или жестко регулируются все действенные удовольствия»⁴.

Истерический реализм возникает как закономерное следствие общего дефицита реальности. Окружающая действительность стремительно виртуализуется, образуя специфический род реальности, не предназначенный для живого человека – «реальность, лишенную своей субстанции, устойчивого твердого ядра Реальности – точно так же, как кофе без кофеина пахнет и имеет вкус кофе, не будучи при этом настоящим кофе, так и Виртуальная Реальность переживается как реальность, не будучи настоящей»⁵. Положение в ней художника может сравниться с двумя вариантами поведения утопающего: либо

смириться и тонуть, либо сопротивляться, барахтаться, из последних сил утверждать свое право на жизнь – и может быть – вырвать себе это право. Истерический реализм в визуальных искусствах на сегодняшний день и подобен попыткам сопротивления смерти за счет демонстрации своих витальных возможностей. Это осознанный или интуитивный протест против той гибельной ситуации, в которой очутилось сегодняшнее общество благодаря алчности одних и безропотности других.

SWOON и Дэш Сноу, Колен и Трекартен, стремясь преодолеть границы современного искусства, приходят к единственно верному его пониманию – как изыскательной активности, через постоянное обновление и очищение собственного языка достигающей беспрепятственного саморазвращения в действии. Тем самым производится энергичный сдвиг в целеполагании. Кроме того, искусству возвращается этический характер – по крайней мере, если согласиться с мыслью Витгенштейна о том, что стремление за границы языка есть этика.

Постмодернистская культурная парадигма некоторое время ослепляла человека возможностью выхода из своего естественного состояния. Человек есть мост – как это удобно для оправдания любых преступлений! Но чем дальше, тем яснее становится, что человек начала XXI века не сможет стать ни постчеловеком, ни трансчеловеком, он может лишь перестать быть человеком – эта перспектива становится все более реальной с каждым днем. «Истерический» ли – «какой-угодно-другой» реализм даст нам шанс преодолеть

нигилизм обесчеловеченного в себе – пусть теми несовершенными пока средствами, на которые мы способны – пусть пока это будут лишь хаотично организованные обрывочные свидетельства, пусть даже это будет набор примитивных физиологических фактов – но если мы отважимся на подобное в поколенческих масштабах и осознанно перейдем от вялых интерпретаций к утверждениям, последствия многократно компенсируют затраченные усилия. Требовать невозможного на сегодняшний день означает требовать реализма. И недопустимо далее скрывать это требование, потому как жалко поколение, упустившее возможность провести свою революцию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Wood J. «Human, All Too Inhuman: The Smallness of the 'Big' Novel», *The New Republic*, 24 July, 2000.

² Smith Z. «This is how it feels to be me». *The Guardian*, 13 October, 2001.

³ Одно из самых известных его граффити. В оригинале: «I forgot more than you will ever know».

⁴ Жижек С. Кукла и карлик. М.: Европа, 2009. С. 168.

⁵ Там же. С. 169.

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



ГУМАНИЗМ ДРУГОЙ ОБЕЗЬЯНЫ

ОКСАНА ТИМОФЕЕВА, ААРОН ШУСТЕР

Оксана : Привет, Аарон.

Аарон: Салют, Оксана. Ну что, готова обсуждать «человеческий вопрос»?

Оксана: Подожди, я сделаю себе чаю. Не самое лучшее настроение для беседы. Пытаюсь тут найти новых хозяев для кота, который сейчас живет у моего друга, но так вышло, что хозяйка квартиры, которую друг снимает, запретила держать кошек. Грустно: люди сначала берут на себя заботу о животных, а потом что-то у них меняется, и животные оказываются не у дел. Вот тебе и гуманизм как он есть!

Аарон: Что это вообще за вопрос о гуманизме? По-моему, это ужасное слово. Я даже не хочу об этом думать. Почему это слово важно? Я сижу сейчас в берлинском интернет-кафе, а вокруг люди за своими компьютерами. Вероятно, это и есть сущность гуманизма – людей можно терпеть на экранах и в окошках чатов.

Оксана: Есть исключения. Я знаю одного парня, который вполне сношен даже в реале. Правда, на самом деле он и не человек. Он волк и мой большой друг. И не пытайся быть большим мизантропом, чем я, – это невозможно!

Аарон: Люди всегда казались мне либо ужасно странными, либо ужасно скучными. Многих ли ты знаешь людей? Почему они тебе не нравятся?

Оксана: Я знаю кое-кого из них. Так, несколько человек.

Они все время врут и делают глупости. Мне больше нравятся животные, особенно птицы и аэропланы. Скажи, они ведь тоже люди?

Аарон: Платон определял человека как двуногое без перьев, на что Диоген достал ощипанного петуха и сказал: «Вот человек!» Мне кажется, Летатлин – человек. И хитроумные изобретения Панамаренко – люди. И космонавты, по-моему, тоже люди. Но не так-то просто понять, что такое человек. Проблема в общем определении. Я как-то читал – в книге по логике одного литовского философа – что «определение определено по определению». Если это правда, то неудивительно, что многие философы – люди со вкусом к парадоксам – определяют человека через нехватку определения, через его неопределенность, пластичность, открытость.

Оксана: Может быть, именно в силу нехватки собственного определения они дают определения всему, что их окружает. Страсть, даже мания определения. Они определяют вещи и дают им имена, человеческие имена, до такой степени, что все в этом мире оказывается человеческим. Птицы-аэропланы – определено люди, потому что они живут в человеческом мире, мире, находящемся в распоряжении человека и его определения. Но вопрос определения – это также и вопрос проведения различий. Иногда они определяют некоторых людей как животных (и тогда их можно есть) или как машины, или даже как

ангелов (мы-то знаем, что это просто космонавты!). При этом людям нравится то, что на них похоже. Я не доверяю их так называемой пластичности и тем более их открытости. Кстати, и наша попытка определить их кажется мне слишком человеческой.

Аарон: Здесь два важных момента. Первый – идея нарциссической замкнутости на себя, которая выражается в том, что люди стремятся все очеловечить, все втащить в свой мир. Второй связан с тем, что ты сказала о пластичности. Я полностью разделяю твоё недоверие по отношению к этому понятию, недавно ставшему новым ключевым словом в рассуждениях о «природе» человека. В этом вопросе я абсолютный фрейдист; с одной стороны, пластичность, а с другой – негибкость, ригидность. Фрейд говорил, что, в отличие от животных, люди «недопрограммированы» на уровне инстинктов, их влечения более пластичны и изменчивы, чем влечения других животных. Но они и более постоянны и несгибаемы: уж если человека на чем-то заклинит, вся его жизнь подчиняется потом этой одной тупой фиксации.

Оксана: Однако же как не вспомнить Адорно и Хоркхаймера, которые утверждают как раз обратное: тупая фиксация характерна скорее для животных, тогда как у людей есть особые механизмы диалектического прерывания. Вот почему, по их мысли, именно животное (а не человек!) по-настоящему страдает, если его желание не

Нагиша Ошима
«Макс, моя любовь»,
кадр из фильма,
1986



Из документации
проектов В. Комара
и А. Меламида
в соавторстве
с животными
(слониха Рене).
Архив В. Комара
и А. Меламида

находит удовлетворения. Животное либо получает удовольствие, либо умирает, будучи неспособно успокоить или заглушить свое животное желание.

Аарон: Да, я знаю фрагмент, к которому ты отсылаешь. Люди освобождаются от зависимости от тупой инерции животного существования, от захваченности моментом настоящего через диалектическое опосредование. Но надо добавить, что такое опосредование привносит возможность куда более интенсивной фиксации – вот чего не понимали Адорно с Хоркхаймером.

Оксана: Как интересно!

Аарон: Это то, что Фрейд описывал как принуждение к повторению, фиксацию на чем-то, фантазию, желание или что бы то ни было еще, что удерживается по ту сторону «эмоциональной разумности» жизни – поиска удовольствия, избегания боли. Мне нравится вот какое определение: люди – сентиментальные зомби. У них есть это слепое влечение, упорство зомби, принуждение к повторению, *plus* куча эмоций! Они не только чувствуют, но и потакают своим чувствам, ненавидят их или восхищаются ими, или беспокоятся из-за них; короче, испытывают рефлексивные чувства по поводу чувств (что такое современная идеология, как не «хорошее самочувствие по поводу хорошего самочувствия» («feeling good about feeling good»)?). Зомби – это самое что ни на есть нечеловеческое и в то же время самое что ни на есть подлинно человеческое: желание – это ведь нечто холодное и неподатливое, что прорывает все сентиментальные тонкости психологии человека.

Оксана: Как большевики в романах Платонова – они не занимаются любовью, потому что их реальное, предельное желание – это революция. Всякий раз, когда они испытывают желание друг к другу, они вспоминают о необходимости сначала построить коммунистическое будущее. Фиксация как своего рода верность.

Аарон: В этом случае фиксация, как кажется, замещает сексуальность, но она сама является формой наслаждения – или того, что Лакан называет «joissance» – и даже очень интенсивной! Неистовый революционный восторг основан на отказе от тупого гедонизма. Я

сейчас как раз читаю один текст Платонова, где он призывает не впадать в «детское наслаждение» жизни. Диалектика – это серьезная борьба. Как говорил Ленин, хорошо иметь жену и любовницу – тогда можно сказать каждой, что ты с другой, а самому закрыться в библиотеке и работать! Вообще же Фрейд отвергал именно упрощенческое, «гедонистическое» понимание сексуальности. Что, по его мысли, отличает людей от животных, так это их странная и запутанная сексуальная жизнь, полная неврозов, пerversий и всевозможного обыкновенного безумия. Лакан резюмирует это, говоря, что человеческий вид характеризуется совершенно неестественным отношением к собственному наслаждению.

Оксана: Мне кажется, Фрейд и Лакан в данном случае сравнивают людей «и других животных», используя сексуальное влечение в качестве своего рода критерия. Не имеем ли мы здесь еще один пример того, что Агамбен называет «антропологической машиной», то есть механизмом, который производит «человеческое» посредством дифференциации, его отделения от животного? Такими критериями могут служить «разум» в философской традиции, язык, хайдеггеровская «открытость» или что угодно еще, сексуальность в том числе. Может быть, это еще более ярко выражено в философии Батая. Он думал, что эротизм – система, опосредования законом и запретом – это то, что отличает сексуальное поведение людей от «непосредственной» сексуальности зверей. Людям нужен запрет, чтобы снова и снова его нарушать. Таким образом, быть человеком значит всегда уже быть виновным.

Аарон: Кстати о вине. Вспоминается «Смерть чиновника» Чехова. Герой случайно чихает в опере на одного генерала и пытается извиниться, но генерал предлагает просто забыть об этом эпизоде. Герой приходит в полное замешательство, снова и снова безуспешно пытаюсь извиниться. Он даже приходит в приемную генерала, и тот в конце концов выгоняет его; чиновник возвращается домой, ложится и умирает. Мне кажется, этот рассказ обнажает некую глубокую правду о человеке – его неспособность извиниться! Каким бы банальным ни был ущерб, его не возместить. Вот в чем трагедия героя рассказа, у которого не получается сгладить даже эту случайную, глупую вину. Вот почему культура изобретает ритуалы извинения и прощения – чтобы люди не сталкивались с этой невозможностью в голом виде. Иначе они бы все умерли от ужаса обычного чихания!

Оксана: Ритуалы извинения и прощения, вероятно, служат людям как особое доказательство вины. Я человек, следовательно я виновен, и я извиняюсь, но ты не можешь по-настоящему меня простить, потому что этим извинением я лишь пытаюсь заставить тебя признать мою вину, то есть признать меня в моем человеческом достоинстве, то есть как непрощенного и непростибельного!

Аарон: Точно. Вот как можно резюмировать мою позицию по отношению к людям: нарциссизм, фиксация, чувство вины. Полагаю, защитники гуманизма противопоставят этому благородность, творчество и любовь.

Оксана: Ты что, пытаешься быть антигуманистом? Ты действительно думаешь, что у тебя

это получится? Я вижу, что ты стремишься противопоставить свою мысль гуманистической традиции, но почему?

Аарон: Ты думаешь, это ловушка?

Оксана: Да, я думаю, это ловушка. Давай попробуем выбраться из нее. Гуманизм и антигуманизм созданы друг для друга. Они существуют для людей, но не для нас, анималистов (animалиens), зверей-пришельцев. Однако люди расставили эти ловушки также и для нас. Как только мы пытаемся выработать крутой мизантропический дискурс, он тут же оборачивается очередным гимном человечеству. Ловушка – это зеркальная идентификация с ними. Не только люди встречают только людей в своем антропоморфном мире, но и мы оказываемся втянуты в этот мир, пока другие анималиены скрываются где-то вне его.

Аарон: Тогда вопрос вот в чем: как идти дальше пары гуманизм/антигуманизм? Хотя я думаю, что мы слишком торопимся. Мы ведь даже не проанализировали, каким образом они связаны. Антигуманизм – относительно недавний феномен. Обычно отсылают к Хайдеггеру и структурализму. Однако можно сказать, что реальные корни антигуманизма произрастают намного раньше, в научной революции, программе математического описания природы, которое приходит на смену гуманистическим космологиям древнего мира. Абстрактная вселенная математических уравнений очень далека от области человеческого опыта. Вот почему выдающиеся математики ведут себя так странно с точки зрения других людей.

Оксана: Это очень сложный вопрос. Я уверена, что корни антигуманизма лежат в самом гуманизме. Сначала наделение человека исключительными полномочиями, а потом – попытка помыслить мир без людей... Так называемая дегуманизация мира идет рука об руку с его гуманизацией. Кто такой, например, Декарт?

Аарон: Мне кажется, Декарт – это швейцарские часы.

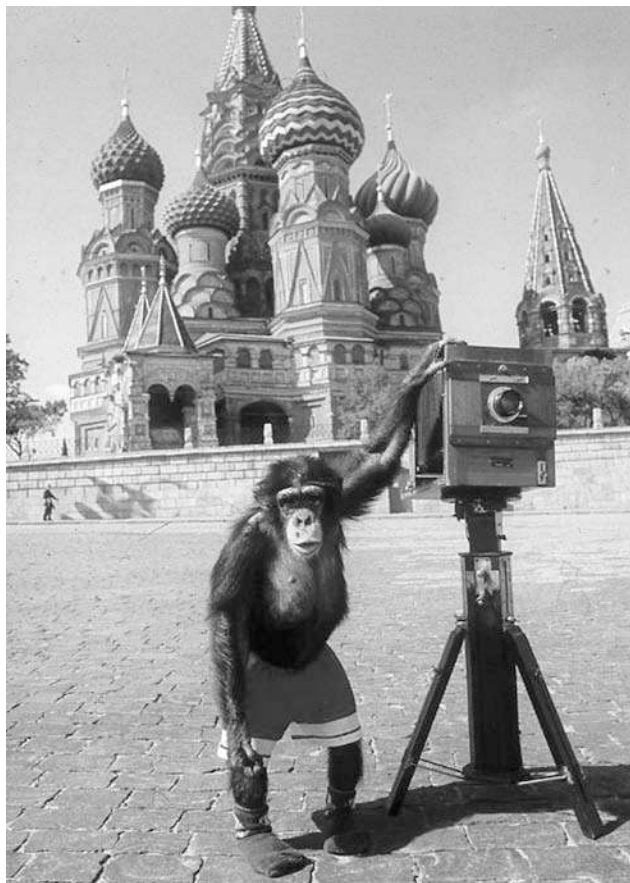
Оксана: Допускаешь ли ты мысль, что швейцарские часы мыслят? И следовательно, они существуют? Ведь по мысли Декарта, только люди могут мыслить, и следовательно, только они и существуют с несомненной вероятностью. Животные не мыслят, следовательно, их существование – это что-то совсем подвешенное, и следовательно, люди могут использовать их для своих научных экспериментов – разрезать живого кролика и посмотреть, что там у него внутри. Это гуманизм или антигуманизм?

Аарон: Я только что придумал название нашему диалогу: «Гуманизм другой обезьяны» – маленькая шутка по поводу «Гуманизма другого человека» Левинаса.

Оксана: Да, Левинас – большой гуманист. В его этике большую роль играет лицо, эта традиционно «человеческая» часть тела.

Аарон: Тогда мы можем использовать картинку из фильма «Макс, любовь моя», где Шарлотта Рэмплинг обнимается с обезьяной.

Оксана: Давай! На этой картинке они и вправду «лицом к лицу». По правде говоря, этот фильм



Из документации
проектов В. Комара
и А. Меламида
в соавторстве
с животными
(шимпанзе Мики).
Архив В. Комара
и А. Меламида

привел меня в замешательство. История, конечно, не такая легкая и забавная, как кажется по началу. Есть что-то трагическое в диалектике очень сложного желания или даже одержимости героини, которая наслаждается не только любовью, но также и своей суверенностью и абсолютно властью убить своего любовника-обезьяну или заставить другого (мужа, например) его убить. Что-то «лакановское» в чистом виде: я тебя люблю, и я тебя уничтожу. Тяжелая вещь и загадочная.

Аарон: Ключевой момент фильма – сцена с проституткой и яблоком. Муж нанимает проститутку, чтобы она соблазнила обезьяну. Он хочет посмотреть, как это происходит, как воз-

можно соитие женщины и животного. Кажется, предельная загадка именно здесь: отсутствующая связь между инстинктивной животной копуляцией и чисто человеческой страстью. Проститутка пытается соблазнить обезьяну при помощи яблока, но у нее ничего не получается.

Оксана: Я тоже думала об этом библейском эпизоде. Обезьяна Макс здесь – своего рода Адам из Эдема. Как животное может стать человеком? Как, собственно, Адам становится человеком, то есть существом, обремененным чувством вины за свой «грех»? Соблазн, яблоко – вот как! Прошлой ночью я общалась в чате с одним из людей, и мы обсуждали этот фильм. Будучи психоаналитиком, мой собеседник задался вопросом, есть ли у животных бессознательное – если все-таки у них есть свой особенный язык, их неутомимое желание, если они могут быть соблазнены (как наш Адам, например, или как Макс, обезьяна, сопротивляющаяся соблазну)... Так вот, по мысли моего друга, не то чтобы у *них есть* бессознательное, но *они и есть* сами бессознательные. Он, кстати, рассказал, как один человек послал к психоаналитику свою собаку.

Аарон: Давай не будем о собаках! Я к ним не очень расположен. Они раболопны, поддаются дрессировке и слишком близки к людям.

Оксана: Мне нравится, как Делез говорит о собаках: «Другое дело собака, за что я в принципе не люблю собак, так это за то, что они лают. Лай кажется мне самым глупым из характерных криков, издаваемых животными. Боже, в природе так много криков, такое разнообра-

зие криков. Но лай – это позор всего животного царства». Делез также использует тему лая, обвиняя психоанализ в тотальном непонимании животности, превращающей волчий вой бессознательного («зов стаи») в домашнее гав-гав.

Аарон: Кто приближается к совершенству, так это рыба, которая вообще не производит звуков – она знает, как соблюдать тишину. В «Чевенгуре» Платонова есть один великолепный фрагмент на эту тему – о рыбаке, который утопился, чтобы узнать рыбью мудрость, то есть знание смерти. Я думаю, это одна из лучших когда-либо написанных эпитафий гуманизму:

«Захар Павлович знал одного человека, рыбака с озера Мутево, который многих расспрашивал о смерти и тосковал от своего любопытства; этот рыбак больше всего любил рыбу, не как пищу, а как особое существо, наверное знающее тайну смерти. Он показывал глаза мертвых рыб Захару Павловичу и говорил: «Гляди – премудрость». Рыба между жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выражения; телок ведь и тот думает, а рыба нет – она все уже знает». Созерцая озеро годами, рыбак думал все об одном и том же – об интересе смерти. Захар Павлович его отговаривал: «Нет там ничего особого: так, что-нибудь тесное». Через год рыбак не вытерпел и бросился с лодки в озеро, связав себе ноги веревкой, чтобы нечаянно не поплыть. Втайне он вообще не верил в смерть, главное же, он хотел посмотреть – что там есть: может быть, гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера; он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, – и она его влек-



Из документации
проектов В. Комара
и А. Меламида
в соавторстве
с животными
(Скульптура Бобра.
Пьедестал
и инсталляция
В. Комара
и А. Меламида)

ла. Некоторые мужики, которым рыбак говорил о своем намерении пожить в смерти и вернуться, отговаривали его, а другие соглашались с ним: «Что ж, испытков не убыток, Митрий Иваныч. Пробуй, потом нам расскажешь». Дмитрий Иванович попробовал: его вытащили из озера через трое суток и похоронили у ограды на сельском погосте.

Оксана: «Нет там ничего осолобого: так, что-нибудь тесное!»

Аарон: Можно ли сказать, что этот рыбак – смелый мыслитель-антигуманист?

Оксана: Мы можем сказать, во всяком случае, что он пытался стать-рыбой. Он даже связал себе ноги веревкой – это ведь так похоже на рыбий хвост!

Аарон: Он сделал это, чтобы защитить себя от слишком человеческой слабости спастись.

Оксана: Но он связал свои ноги, и, следовательно, умер. Перестал существовать и как человек, и как рыба.

Аарон: Да, но он сделал это, потому что хотел довести эксперимент до конца, и он знал, что должен защитить себя от своей

вульгарной природы (воли к самосохранению), чтобы это сделать. С другой стороны, на что тоже указывает эта история, идея «познания» смерти – это чистой воды глупость. Человек убивает себя напрасно.

Оксана: Эта антигуманистическая акция – типично человеческая! В ней есть что-то очень «гегелевское» («смотреть в лицо смерти») или, скорее, батаевское. Рыбак хочет перейти границу, отделяющую смерть от жизни. Но он не может разделиться на две части – на ту часть, что принадлежит смерти, и на ту, что выживает. Кто-то, некий внутренний «человек», должен продолжать существовать, чтобы наблюдать, как умирает животное тело. Но рыбак (fisherman) не может не оставаться именно этим животным, этим *человеком-рыбой* (fishman). Следовательно, он терпит неудачу. Становление-животным может быть только человеческим жестом, так же как становление человеком может быть только жестом животного.

Аарон: Если бы мы действительно хотели уйти от человеческого, выбраться из ловушки вопроса о различии между человеком и животным, нам следовало бы говорить скорее о чем-то более удаленном... вроде скал. Гуманистический дискурс основан на масштабном подавлении минералов.

Оксана: Тебе нравятся скалы? Они тоже люди?

Аарон: Роже Кайуа, большому другу Батая, нравились скалы.

Оксана: Кайуа написал замечательное сюрреалистическое эссе о жуке-богомоле. Между Батаем и Кайуа была очень интересная дискуссия. Батай счи-

тал, что религия и искусство – это то, что – как и превратности сексуальной жизни – отличает человека от животного, тогда как животные Кайуа тоже могут быть религиозными и тоже могут быть художниками. Причем не в подражание людям, а в силу самой природы жизни, которая способна имитировать смерть.

Аарон: Он также написал книгу о камнях, где говорит о спонтанном искусстве геологического царства, о нечеловеческом искусстве... «Люди могут сопротивляться тому, чтобы видеть в цветах, структуре и образах камней цвета, структуру и образы их собственного искусства. Но вопреки этому отказу есть в «невозмутимом камне, который ни чувствует, ни знает», что-то, что наполняет нас «удивлением и желанием».

Оксана: Это что, ты написал?

Аарон: Нет! Это из работы о Кайуа. Разве это на меня похоже? Я никогда бы не стал говорить о наполненности удивлением и желанием! «Удивление и желание»... это же мыльная опера философии. Попробуй представить себе историю философии как телесериал, который идет уже более двух тысяч лет, «Удивление и желание», со всеми этими известными парочками: Сократ и Алкивиад, Кьеркегор и Регина, Святой Августин и груша, Кант и Кенигсберг...

Оксана: Тогда серия «Августин и груша» должна быть ремейком серии «Адам и яблоко»! Обычно люди наполняются «удивлением и желанием» как раз перед тем, как совершить какой-нибудь «грех», чтобы потом их наполнило уже чувство вины.



Яннис Кунеллис
«12 Cavalli»
(«12 лошадей»),
1969

Аарон: Но что такое удивление? Это же на самом деле квази-психотическое состояние, когда ты парализован присутствием вещей или своим собственным самоприсутствием. А желание? Что о нем сказать?

Оксана: То же самое. Когда ты парализован присутствием вещей.

Аарон: Ты права. Обычно люди считают, наоборот, что желание все в движении, энергии и становлении, настоящее буйство активности. Но на самом деле это тоже паралич, вроде удара полицейским электрошокером.

Оксана: Некоторые люди хотели бы не иметь желаний.

Аарон: Вот это и есть желание, причем очень классическое! У меня, кстати, была однажды женщина, которая каждый раз вместо «удивляться» (wonder) печатала «бродить» (wander). Таковы пары – один бродит, другой удивляется.

Оксана: Ты что, спишь с людьми? Не может быть! Осторожнее

с этим: ты знаешь, они ужасно заразны. Если ты начинаешь встречаться или жить с человеком, ты рискуешь очеловечиться сам. И тогда не заметишь, как сразу провалишься в нарциссизм, фиксацию, чувство вины. Они даже животных пытаются заразить своей человечностью, давая им документы, права, партийные организации, одежду (хотя животные не стесняются ходить голыми), или вовлекая их в индустрию современного искусства. Когда Бойс кидает перчатки койоту, он предлагает животному не что иное как стать-человеком (как бы давая ему «руки» взамен звериных лап), когда Комар и Меламид учат слонов рисовать, они тоже как бы приглашают своих «подопечных» войти в человеческую тотальность (которая в данном случае буквально предстает как тотальность современного искусства). А в твоём любимом фильме «Макс, любовь моя» Шарлотта приводит обезьяну на ужин с тарелками и приборами – предполагается, что Макс будет участвовать в этом приеме пищи наравне с людьми. Откуда вообще эта фиксация на

животности? К чему все эти попытки, если не уйти в делезовское становление-животным (с которым все не так просто – люди могут имитировать зверей, но не могут по-настоящему озвереть!), то, по крайней мере, заставить животных становиться людьми? Так называемое гостеприимство человеческого мира.

Аарон: Животное – это «внутренний другой» человека или его «внешний партнер» (в лакановском смысле). Вот тебе и пара. Иными словами, люди – это животные, но это очень особенные животные. Животное – предельный случай человека, а человек – предельный случай животного. Можно также сказать, что человек является человеком в той мере, в какой он также является и не-человеком, содержа в себе свое собственное само-различие (self-difference).

Оксана: Это точно. И это самое само-различие, как граница, проходит через человека, через его собственное тело!

Аарон: И именно животное – в воображении человека – чаще всего представляет или воплощает это само-различие. Хотя это могут быть и не животные. Наверное, животное – это подмножество более общей проблемы. Может ли человеческая мысль мыслить радикально вне себя? Иными словами, мы принимаем, что любая философия людей – это в конце концов гуманизм. Как ты правильно сказала, все в этом мире – птицы, космонавты, скалы – все люди. Однако мышление – это все-таки более сложная операция, чем простое отождествление. Скажем, при условии, что человек не может убежать от себя, насколько далеко он может идти, чтобы освободиться от своей антроп-

ной перспективы? Таков философский вызов антигуманизма.

Оксана: Мне кажется, ты нащупал основной вопрос. Раз уж мы не можем избежать человеческой перспективы, мы можем попытаться радикализировать ее.

Аарон: Проблема с людьми вот в чем: они пытаются убежать от себя, открыты что-то «вне», зная в то же время, что нет никакого «вне», которое не было бы уже заранее колонизировано их собственной человеческой мыслью. Единственный опыт абсолютно «другого», который они могут иметь, – это опыт *предела* тотальности, никогда не уходящий по ту сторону, туда, где рыбы спят и видят сны.

Оксана: Как не обратить внимание на императив «внешнего» и «друговости» в современной культуре и особенно в современном искусстве, буквально помешанном на идее нечеловеческого?

Аарон: Дело в том, что эту друговость понимают в духе платоновского рыбака! Как область тайного знания, совершенно отдельную от успокаивающей на вид тождественности этого мира. Отсюда весь этот интерес к «спонтанной» религии (окультизму) в современном искусстве и его бесконечные стратегии мистификации. Как если бы искусство могло служить инициацией в эти Мистерии или, во всяком случае, изображать такую инициацию! И теперь мы можем задать немного другой вопрос: является ли искусство той областью, в которой человек утверждает себя, манифестирует свою человечность – или же это привилегированное место, где человек может отцепить себя от самого себя?

Оксана: Мне кажется, и то, и то верно. Человечность может утверждать себя или отцеплять себя же от себя – он художник, он относительно свободен. Вся головная боль, как всегда, от капитализма. Я действительно думаю, что искусство претендует на некую тотальность, которая нуждается в том, чтобы быть выраженной, оформленной, выставленной напоказ. Современное искусство претендует на то, чтобы охватить все: теорию, политику, наслаждение – и стать «нашим всем». И в то же время оно активно претендует на трансгрессию границ «человеческого». Художники производят бесконечные серии образов предполагаемого «внешнего». Это часть движения альтерации, отчуждения и затем тотализации. Я хочу сказать, что современное искусство все еще остается «гегельянским» в каком-то смысле. (Вот почему – прости, что снова возвращаюсь к своим животным! – животные рассматриваются здесь как возможные соавторы, сотрудники художника. Именно Гегель заявил, что у животных есть творческая способность, что значит, они тоже своего рода люди.) Перепроизводство фальшивого иного, чтобы укрепить то же самое...

Аарон: Согласен, искусство каждую сферу объявляет своей собственной. Вот почему идея сотрудничества имеет сегодня такой успех. Искусство стало областью достаточно пластичной, чтобы принять в себя все и всех, и к тому же у него его рынок (деньги, институты), так что оно способно себя обеспечить. В своем самопонимании оно стало пространством, которое все включает в себя. Оно все втаскивает внутрь и притом хочет быть привилеги-

рованным местом установления радикального различия.

Оксана: В конечном счете, мы вернулись к идее пластичности! Искусство «пластично» по определению, поскольку вопрос пластичности – это вопрос формы. И вот что действительно современно в современном искусстве: диктатура формы, которая идет рука об руку с товарным фетишизмом (товар ведь – чистая форма наших дней *par excellence*!). Но в то же время оно ищет некое внешнее себе «реальное», которого в реальности не существует, но из которого мы с тобой родом... Вот это фиксация! Как не процитировать тебя, Аарон: «с одной стороны пластичность, а с другой – негибкость, ригидность». Искусство любит нас. Пытаясь включить в себя все, оно, тем не менее, остается парализовано своим «удивлением и желанием» перед присутствием чужого, пришлого зверя, другой обезьяны, пристально вглядывающейся в него *из-вне-отсюда*.

Оксана Тимофеева.
Родилась в селе Кожевниково Томской области в 1978 г. Теоретик, участник рабочей группы «Что делать?», сотрудник редакции журнала «Новое литературное обозрение», исследователь в академии Ян ван Эйк (Маастрихт); автор многочисленных газетных и журнальных публикаций, а также книги «Введение в эротическую философию Жоржа Батая». Живет и работает в Маастрихте и Москве.

Аарон Шустер.
Родился в 1974 г. в Сиэтле, Вашингтон. Теоретик, арт-критик и куратор, преподает в PARTS (Performing Arts Research and Training Studios) в Брюсселе, в настоящее время исследователь Institute for Cultural Inquiry (Берлин). Живет и работает в Брюсселе и Берлине.



ДЕМОКРАТИЯ И ЧУДОВИЩЕ

НЕСКОЛЬКО ТЕЗИСОВ О ВИЗУАЛЬНОЙ МОНСТРОЛОГИИ

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Монстр в роли агента культурного знания

В эпоху позднего капитализма всестороннее осмысление монстра, изучение его исторических ипостасей и социокультурной среды обитания стало опознавательным знаком той части культурной теории, которая задается вопросом, что такое человеческое и каковы его символические признаки и пределы. Достаточно упомянуть несколько фундаментальных сочинений, задавших важнейшие траектории мысли в 2000-е годы и обозначивших фигуру монстра в качестве одной из главных мыслительных категорий. Это «Век» Алена Бадью, где катастрофы XX столетия прочитываются как неизбежное столкновение с Веком-Зверем, персонажем стихотворения Мандельштама «Век» (1922). Именно способность заглянуть в зрачки чудовища позволяет соприкоснуться с истиной События и понять жесткую логическую связь политических решений и поворотов, характеризующих этот отрезок времени.

Это и книга «Монструозность Христа» или очерк «Соседи и другие монстры: призыв к этическому насилию» Славоя Жижека: евангельская метафора ближнего своего, которого положено возлюбить, как самого себя, истолкована им подобно угрозе вторжения (или прямой интервенции) безликого монстра, воплощения неистребимого Другого. Это и трехтомник Негри и Хардта «Империя» (2000), «Множество» (2004) и «Общественное благо» (2009), отталкивающийся в своем про-

ектировании глобальной Империи от образа библейского морского змея Левиафана, который был заложен Гоббсом в основу его политической философии. Это и опубликованная в сетевом журнале «Трансверсал» работа Геральда Раунига и Штефана Новотны «Призраки полиции и монстры множества». В их прочтении явление монструозного сопряжено с радикальным переносом протестных интеллектуальных усилий из неолиберального пространства политической управляемости в поле социальной автономии и коллективного сопротивления.

Кроме того, это и многочисленные статьи Марины Гржинич и Себастьяна Лебана, словенских критиков и редакторов журнала «Рearтикуляция». Монструозность для них предстает имманентной чертой современного «некрокапитализма»: описанное Марксом вампирическое высасывание живого труда рабочих превращается им в бесперебойный процесс неиссякаемого обогащения. Суперпопулярная в культурной теории фигура монстра постепенно перестает быть абстрактной политической метафорой. Монстр становится указанием на присутствие рядом опасного, неукротимого и трудно предсказуемого Другого, поддерживающего и в то же время подрывающего символический порядок глобального капитализма.

Надо отметить, что такой обостренный интерес к монстрам вовсе не специфическое отличие постмодерного сознания, а устойчивый лейтмотив, свойственный всей эволюции запад-

ной философии. Монстры повсюду: в античности и средневековье, в трактатах «О происхождении животных» Аристотеля и «О Граде Божьем» Августина, в трудах Цицерона и Плиния, Исидора Севильского и Бернара Клервосского, в изысканиях просветителей и Бюффона, в «Ненормальных» Фуко и в «Капитализме и шизофрении» Делеза и Гваттари. На протяжении веков монстр отождествляется с ужасающим и неуправляемым исключением, поддерживающим порядок вещей именно в силу своего разрушительного вмешательства в существующие политические или социальные диспозиции, в религиозное или моральное право. Соприсутствие монстра в трактовке Жака Деррида позволяло религиозным и социальным дискурсам, претендующим на вневременность, обретать историчность. Монстр, согласно Деррида, показывал, как должна выглядеть норма, путем выявления собственной аномальности.

Собственно, Деррида подхватывает традицию сопоставления монстра с мистическим знаменем, знаком свыше. Традиция эта восходит к Августину и его данному в книге «О Граде Божием» определению монстра как производного от глагола «monstrare»: в трактовке Августина монстр показывает (демонстрирует) путем указания на невидимое и сокрытое. На значение монстра — служить *приоткрыванием непрявленного*, указанием на то, что за внешней стороной символического порядка таится нечто непостижимое и зловещее, собст-

Материал
проиллюстрирован
работами
Патриции
Пиччинини
разных лет



венно, и составляющее его глубинное метафизическое основание. Современный монстр оборачивается еще и продуктом расширения – или стирания – границ человеческого в его взаимоотношении со сферой политического и с миром медиа. Посмотрим, что открывает и что утаивает современный монстр как предмет особой области дисциплинарного знания, а именно *культурной монстрологии*. Эта дисциплина сосредоточена на изучении богатейшего репертуара фантастических существ, от чужих и пришельцев до зомби и вампиров, от киборгов и мутантов до призраков и оборотней; она сфокусирована на описании существ, порожденных массовым кинематографом и элитарным искусством, интел-

лектуальной историей и коммерческой беллетристикой.

Тот монстр, который всегда пребывает исключительно и только в пространстве человеческого опыта и видится созданием человеческого воображения или разума, на мой взгляд, проходит по ведомству антропологических изысканий. Объектом исследования культурной монстрологии становится монстр, способный вторгаться в пространство человеческого извне, разрушать его изнутри своей демонической сверхсилой, скреплять его фактором своего соприсутствия, оставаться в нем незримым или ускользать из него. Культурная монстрология занимается сверхъестественными существами, наделенными фольклорно-мифологическим генезисом или порож-

денными кинофантастикой и массовой культурой. Существа эти находятся – вынужденно или добровольно – в одной событийной плоскости с человеком, проявляя к нему агрессивную враждебность или сочувственную эмпатию. Что, в свою очередь, мотивирует ответную реакцию человека на опасную или манящую близость монструозного.

Не следует забывать, что культурная монстрология – это часть культурной теории, *проблематизирующая инаковость*. Она работает с фигурой жуткого – и часто необратимого – исключения, таинственного и неподконтрольного Другого, грозящего подорвать фундаментальные основания господствующего символического порядка (например, современный монстр ополчается на планетарную систему неолиберального капитализма). Кроме того, культурная монстрология, занятая проблематикой становления монстра и осмыслением непредсказуемого многообразия его проявлений, формально близка к достаточно развитой *теории монстров*. Такая теория интерпретирует культурные процессы путем объяснения и систематизации порождаемых ими монстров, будь это изысканные барочные аллегории или непосредственные материализации ужасного в эстетике романтизма.

Описание универсалий культуры и ее локальных особенностей с помощью развернутой таксономии чудовищ предложено в сборнике «Теория монстров», выпущенном в 1996 году в издательстве Миннесотского университета под редакцией Джеффри Джерома Коэна. Открывает книгу его установочное эссе под заглавием «Культура монстра (семь тезисов)», где изучение культуры с точки зрения

явленных ею монстров об-
является новым *modus legendi*.
Посмотрим, каковы эти семь ос-
новополагающих тезисов, поз-
воляющих говорить о дисципли-
нарной состоятельности теори-
и монстров.

Первый тезис: Коэн утвер-
ждает, что тело монстра – это
объект культуры, полученный в
результате смещения, сдвига
или декомпозиции традицион-
ных высоких смыслов или
устойчивых идеологических
кодов. Второй тезис: монстр до-
стигает наивысшей степени ак-
туализации в момент ускольза-
ния, самостирания или беско-
нечной регенерации (которой
подвержен, например, инопланет-
ный Чужой из открывающего
серию фильма Ридли Скотта
и трех последующих сиквелов
Джеймса Камерона, Дэвида
Финчера и Жана-Пьера Жене).
Третий тезис: монстр осуществ-
ляет критику (и предопределяет
кризис) категорий, отказываясь
от бинарной логики силлогизма
и выступая в роли революцион-
ного «дополнения» (в термино-
логии Деррида) к привычным
смысловым структурам. Тезис
четвертый: монстр обитает в по-
лосе различий (и неразличимо-
сти), он обозначает классовые,
гендерные и расовые диффе-
ренции, базовые для европей-
ской цивилизационной модели
и способствующие ее беспре-
станному обновлению – или от-
сылает к ним.

Пятый тезис: монстр консти-
тует границы возможного и
допустимого. Тем самым он спо-
собствует разграничению соци-
альных ритуалов, которые доз-
воляют (и даже приветствуют)
трансгрессивное включение чу-
довищного, и социальных прак-
тик, полностью изгоняющих
монструозное за пределы пуб-
лично разрешенного и обсуж-
даемого. Шестой тезис: помимо
непреодолимого страха, монстр

также пробуждает необоримое
желание, симптоматику которо-
го Юлия Кристева приравнива-
ет к «отвращению», влечению
через боязнь и отталкивание.
Согласно Коэну, монстр пред-
стает частичным объектом, но-
сителем отвратительного, поз-
воляющим выстроить различ-
ные идентичности – персональ-
ные и национальные, экономи-
ческие и психологические, пар-
тикулярные и универсальные.

Монстры функционируют
внутри своей собственной во-
ображаемой и маргинальной
географии, отождествляясь с
враждебными чужеродными
«Они», которые противопо-
ставлены коллективному «Мы»
и стремятся захватить и поко-
рить ареал обитания последне-
го. Седьмой тезис: монстр веч-
но пребывает на пороге
(не)проявленности, то есть он
образует чрезмерный и посто-
янно недостающий компонент
культурного производства. Та-
ким образом, довольно мас-
штабная теория монстров при-
дает чудовищу (хтоническому
или комиксовому, гигантскому
или микроскопическому) свой-
ства особо опасного агента
культурного знания; он упоря-
дочивает и одновременно раз-
граничивает различные иден-
тичности и ролевые стратегии.

Монстры – проекции, мутан- ты, соседи

Культурная монстрология,
структурно близкая теории
монстров, хотя и не сводимая к
ней, может быть разделена на *ли-
тературную монстрологию*,
изучающую канонические или
неканонические образы мон-
стра в различных поэтиках и
традициях, и *монстрологию ви-
зуальную*, затрагивающую во-
прос о возможности или невоз-
можности репрезентации мон-
стра и тем самым выстраиваю-

щую его уникальную иконогра-
фию. Монстр, указывающий на
предел политического, социаль-
ного, этического и даже челове-
ческого, обнаруживает и позво-
ляет картографировать пределы
изображаемого, пределы репре-
зентации как таковой. Один из
узловых и по сути неразрешимых
вопросов визуальной мон-
стрологии заключается в том,
видим ли мы изображение само-
го монстра в его феноменологи-
ческой сущности или мы видим
только схематические и прибли-
зительные отблески его подлин-
ного, метафизического облика.
Переформулировав этот вопрос
по-другому, получим: существует
ли монстр в качестве репрезен-
тируемого объекта наблюдения?
Изображаемо ли монструозное?

Монстры, населяющие со-
временную визуальную культу-
ру, могут быть классифицирова-
ны по принципу их историко-
культурного или психоаналити-
ческого происхождения. Наибо-
лее распространенный и при-
вычный тип монстра возникает
в результате проекции – про-
екции внутренних подсозна-
тельных страхов и влечений
вовне, в материальную реаль-
ность. Травматическое рас-
стройство психического аппа-
рата человека запускает меха-
низм порождения неуправляе-
мых бесноватых чудищ. Высту-
пая проекцией запретных или
преступных фантазмов, монстр
истолковывается подобно втор-
жению непредставимого Реаль-
ного в регистр символического
порядка (именно так Славой
Жижек истолковывает фигуру
Чужого в своей версии постла-
кановского психоанализа). Бу-
дучи отражением психических
фобий, монстр обладает крайне
зыбкими фантомными очертан-
иями и неустойчивыми катего-
риальными признаками, ассо-
циируясь с призраками, приви-
дениями, оборотнями и други-



ми протеистическими существами.

Монстр-как-проекция-подсознательного наделен чертами гермафродита или андрогина: это бесполое или ускользящее от сексуальных идентичностей неясное видение, диагностике которого посвящены многие знаковые тексты феминистского критицизма («Личины сексуальности» Камиллы Пальи, работы Люс Иригарей и Джудит Батлер). К тому же типу причисляется и подробно разобранный в фукольдланской теории власти фигура морального монстра. Он предстает в образе распутника или либертена – возмущающих спокойствие объектов приложения карательных юридических и медицинских практик исправления в эпоху просвещенного абсолютизма. Изоб-

ражение монстра как стихийной аккумуляции подсознательных инстинктов получает развитие, например, в сюрреалистической графике, у Анри Мишо и Андре Массона, или в живописи Фрэнсиса Бэкона.

Второй тип монструозного – «смешанный» или гибридный монстр, получаемый в результате последовательной или внезапной трансформации человеческого в чудовищное. Репертуар таких превращений охватывает широчайший диапазон: от сращений механического и органического в эстетике романтизма до постмодернистских кибернетических мутаций (примером чего служат фильмы Дэвида Кроненберга «Сканнеры», «Видеодром», «Муха», «Голый завтрак», «Дюна» Дэвида Линча или «Робокоп» Пола Верховена). Ускользящая природа монстра оказывается сопряжением хаотического и механистичного, органического и машинного, искусственного и естественного, рационального и сверхъестественного. Постиндустриальный капитализм знаний привносит новую модель монстра, порожденного избытком информации и сетевым характером ее накопления и передачи.

Жан Бодрийяр объясняет монструозность постиндустриального общества потреблением образов тем, что средства массовой коммуникации, безостановочно производящие соблазняющие мнимые подобия, снабжают человеческое прозрачными протезами и тем самым превращают его в неуловимую симуляцию, в виртуального мутанта. Спектаклярный монстр Бодрийяра возникает путем дополнения человеческого медиальным (точнее протезирования его, а затем пластифицирования). В свою очередь, спектаклярный монстр Деррида делается смысловым центром новой

области философского знания – «хонтологии», то есть «призракологии»: он появляется в силу добавления к субъективному опыту человека приобретенной памяти о чужой непроработанной травме. Памяти, которая не способна себя артикулировать в ином виде, кроме мерцающего настойчивого призрака. Смешанные монстры (подобные Франкенштейну, собранному своим создателем из лоскутов мертвой материи) компенсаторно мстят человеку за свою собственную расколотость на живое и неживое. Фрагментарные, лоскутные монстры, полученные путем зловещего взаимопроникновения частного и политического, индивидуализма и тоталитаризма, революции и террора, изображены в серии работ Эрро, которая симптоматично озаглавлена «Монстры» и содержит деформированные, гротескно смещенные портреты государственных деятелей, мыслителей и ученых (работы эти экспонируются в картинной галерее Рейкьявика).

Такой монстр, подчеркивая неотвратимость бинарных моделей, трагически неспособен снять диалектические противоречия (национальные, расовые, классовые, (пост)колониальные и др.) и постоянно вынужден выпячивать антагонизмы во всей их неразрешимости. Конститутивным для смешанного монстра является именно дуализм живого и неживого: хрестоматийные персонажи голливудского хоррора, такие как зомби, вампиры, мумии или привидения, навечно обречены пребывать в промежуточной стадии между жизнью и смертью, частично или полностью утратив человеческий облик и так и не приобретая чуждого успокоения в могиле. Монстр указывает, что исключение из первичного биологического порядка означает

также радикальное исключение из порядка символического и социального, из общепринятых методов и форм администрирования жизни.

Любопытно, что харизматические голливудские монстры могут репрезентировать исключения *обратимые*, в случае вампиров или оборотней, способных возвращаться к предшествующему статусу человеческого, или *необратимые*, в случае зомби, немолотимо дрейфующих в сторону все большего распада и разложения. Недаром с точки зрения постопераистского анализа именно зомби (точнее говоря, кинематографические «живые мертвецы» из фильмов Джорджа Ромеро) зачастую становятся манифестацией множества негативных феноменов, связанных с изменением форм производства в системе неолиберального капитализма, например массового прекаритета, гиперэксплуатации третьего мира и разрастания зон нищеты внутри первого мира, тотальной социальной незащищенности и др. Здесь уместно упомянуть красноречиво озаглавленное исследование Ларса Банга Ларсена «Зомби нематериального труда: современный монстр и смерть мертвых», опубликованное в четвертом за 2010 год номере сетевого журнала E-flux. Пожалуй, сама неотвратимость превращения человека в зомби после чреватого заражением или инфекцией укуса, ужающая необратимость этого процесса, а также антицивилизационная направленность устроенного зомби апокалипсиса делают зомби представителем не только класса смешанных чудовищ, но и примером третьей разновидности монстров. А именно монстров субстанциональных, монстров, существующих сами по себе и агрессивно или покладисто делающих с человеком один и тот же

сегмент реальности. Так, в финале снятой Ромеро саркастичной антикапиталистической притчи – фильма «Земля мертвых» – уцелевшие люди и множась зомби расходятся в разные стороны, заявляя о начале «великой утопии» мирного сосуществования людей и чудовищ.

Самый непривычный и озадачивающий тип монстра – это монстр, отстаивающий свою автономию на одной территории с человеком, свое право независимо соседствовать рядом с другими монстрами и при этом не сводимый к следам психической травмы, терапевтической работе вытеснения или последствиям биотехнологической мутации. С одной стороны, этот монстр-сосед вполне может обходиться без откровенных вторжений в человеческий «сектор» реальности или прямых столкновений с человеком. С другой стороны, их конфронтация практически неминуема в силу какого-то внутреннего аддиктивного – или инерционного – притяжения человеческого и монструозного (собственно, об этом говорит Абель Феррара в арт-хаусной вампирской саге «Влечение»). Ярчайший пример монстрологии третьего, субстанционального типа – это графический цикл Дмитрия Пригова «Бестиарий». В нем праволиберальные политики типа Ельцина и Чубайса или харизматические лидеры московского концептуализма вроде Сорокина, Орлова и Брускина представлены в виде псевдо-антропоморфных монстров, в виде искривленно-искаженных чудовищ, сосуществующих в одной материально-предметной реальности с Приговым, но при этом ужасающе близких и чужающе далеких, подозрительно знакомых и необъяснимо чуждых.

Монстр – пролетарий нематериального труда

Политика современного монстра – это эмансипаторная политика стихийного бунта против неолиберальной системы мягкого принуждения и все контролирующей биовласти. По сути, места обитания монстров интегрированы в пространство человеческого наподобие гетто отчужденных лишенцев, готовых обратить свой гнев и возмущение против сегрегировавшего их большинства. По наблюдению Славоя Жижека, эмансипаторная политика в XIX веке ставила своей задачей освободить рабочий класс от безжалостной эксплуатации со стороны класса капиталистов; в XX веке предполагала раскрепощение угнетенных масс трудящихся в (пост)колониальных странах третьего мира, в Африке, Азии и Латинской Америке; в XXI веке задается целью обучить тактике и стратегии революционной борьбы тысячи, если не миллионы, обитателей трущоб, расположенных прямо в центрах крупнейших мировых мегаполисов и как нельзя более пригодных для раздувания городской герильи.

Иными словами, современный монстр может быть нарисован в образе ютящегося в трущобах деклассированного пролетария нематериального труда, до поры до времени сохраняющего черты прирученного соседа, но полного энтузиазма восстать против жизненных правил и запретов, вмененных ему неолиберальными структурами управления. Свойственный ему революционный импульс предречен его собственной глубинной отчужденностью, непреодолимой монструозностью, которую практически не удается усмирить и утилизировать, то есть поставить на службу господствующим социальным ин-



ститутам. Таким образом, современный монстр – это ждущий (и жаждущий) своего триумфального проявления и практического применения сегрегированный политический субъект. Он внушает ужас и вызывает трепет именно благодаря фактору неотвратимого соседства. Монстр будто воплощает комплекс близости и чуждости, понятности и необъяснимости, враждебности и дружелюбия, разрушительности и конструктивного строительства.

Изгнанный и сокрытый, но потенциально угрожающий бунтом монстр является одной из главнейших биополитических проблем, разрешению которой посвящен цикл лекций «Ненормальные», прочитанный Фуко в Коллеж де Франс в 1974–75-х годах. Согласно Фуко, в сциентистской идеологии Просвещения монстры причисляются к инородным существам, которые подрывают – и раздвигают – границы биологического, медицинского и юридиче-

ского знания. Монстр как объект обостренного любопытства и пристального естественнонаучного изучения позволяет пересмыслить *принципы категоризации нормального*. Благодаря наличию монстра становится возможным упразднить старые, отжившие нормы и утвердить новые, способствующие модернизации и социальному прогрессу. Фуко предлагает строгие дифференциальные критерии, отграничивающие первичного человеческого монстра, который является трансгрессивным нарушением законов природы, от изобретенных цивилизацией моральных монстров вроде неисправимого индивидуалиста или сексуального распутника, монстров, нарушающих предписанные нравственные и юридические установления.

Траектории символической эволюции монстра в европейской культуре Нового времени разобраны в пространном эссе Тома Тэйлора «Девианты, донестры и развратники: мир

монстров», опубликованном во втором номере «Culture, Theory & Critique» за 2008 год. По мнению Тэйлора, на протяжении XVII–XIX веков усиливается противостояние *монстра указующего*, призванного демонстрировать потаенное (трактовка Августина), и *монстра различающего*, в концепции Фуко (восходящей к трактатам Аристотеля) переопределяющего границы между нормой и аномалией, между общепринятым и непристойным. Таким образом, монстр, благодаря своему радикальному несоответствию установленной норме, расширяет понятие нормального и социально приемлемого, ставя под вопрос его категориальные границы.

Заметим, что традиционная либерально-гуманистическая власть стремится четко и однозначно отделить сферу нормативного и разрешенного, где конструируется человеческое, от области запретного, где проживает или куда интернирован монстр. В эпоху капитализма знаний и перехода к нематериальному производству благ и услуг утверждается иная модель власти, точнее биовласти, которая более мягко и осторожно регулирует процесс нормализации в неолиберальном обществе глобального потребления. Специфика этого регулирования в том, что биовласть не укрепляет, а размывает границы между позволенным и нежелательным, между героическим и постыдным. Причем дотоле наказуемые девиации признаются допустимыми для определенных субкультур или даже престижными для карьерного роста.

Монструозное, которому традиционно отводилась функция непознаваемого, теперь становится объектом незримого, но тотального контроля со стороны манипулирующих им

властных и медальных структур. Бювласть намеревается, с одной стороны, свести феномен монструозного к одной из гедонистических практик извлечения удовольствия, с другой стороны, обнаружить этот феномен (или его следы и оттенки) в каждом элементе социальной реальности. Показательным примером постиндустриального монстра является пресловутый «американский психопат» из одноименного романа Брета Истона Эллиса и его последующей экранизации Мэри Хэррон. Для Патрика Бэйтмена бытие в качестве монстра, в роли серийного убийцы, маньяка-садиста, расиста и гомофоба, каннибала и некрофила означает фантазматическую подложку для выстраивания эталонного образа успеха. Точнее, имиджевой стратегии преуспевающего менеджера-метросексуала, окруженного постиндустриальными предметами роскоши, укрепляющего свое тело ежедневными тренировками в фитнес-клубе, а бодрость духа – ежедневными порциями кокаина. Любопытно, что гламурная субкультура городских менеджеров прибегает к монструозному как к стимулу для постоянного преодоления и смещения границ дозволенного. В современной урбанистической среде обеспеченный менеджер парадоксальным образом оказывается чуть ли не таким же проводником и носителем чудовищного, как и загнанный в трущобы, опустившийся изгой, будь это нелегальный иммигрант, проститутка, гастарбайтер или не нашедший себе применения работник нематериального труда.

В лекциях Фуко, заложивших основу теории биополитики, момент биополитического производства реализуется в сборе статистических данных о численном и этническом составе

населения, в учете и контроле рождаемости, а также применении медицинских методов профилактики и гигиены для защиты социального тела от небезопасных внешних воздействий. Фукольдская традиция предполагает, что биополитической контроль над безопасностью населения и целостностью территории неотделим от построения оптимальной конфигурации властных отношений. Именно господство биополитики позволяет внедрить принципы управляемости, то есть изобрести пластичные и неотвратимые формы применения бювласти. В свою очередь, в постоперационных теориях, например, в работе Маурицио Лаззаро «От бювласти к биополитике» подчиняющий и подавляющий характер бювласти противопоставляется высвобождающему и отчасти инсургентскому назначению биополитики. Таким образом, современный монстр может быть прочитан как фигура непреодолимого отчуждения, фигура, враждебной бювласти: ускользая от нее, он учреждает собственные биополитические практики неповиновения и сопротивления.

Полностью деклассированный и сегрегированный монстр, отчаянно борющийся за право и возможность отстаивать свою биополитическую неприкосновенность, изображен в нашумевшем научно-фантастическом триллере Нила Бломкэмп «Район номер 9», вышедшем в прокат в 2009 году. По сюжету, инопланетные пришельцы, уцелевшие после катастрофы космического корабля над Йоханнесбургом, загнаны и оттеснены в густонаселенный бедный район, который быстро превращается в зловонные трущобы, живущие проституцией и торговлей наркотиками. Поскольку

их сборище начинает представлять ощутимую опасность для комфорта буржуазного окружения, его обитателей, презрительно называемых «пронами» (prawns), силами милитаризованной транснациональной корпорации переселяют в расположенный за чертой города палаточный городок, точнее фильтрационный лагерь. Этот «район номер 9», заселенный исключительно депортированными монстрами, страдающими от безработицы, антисанитарии и ксенофобии со стороны местного населения, постепенно разрастается в уже организованную, сплоченную зону биополитического противостояния неолиберальному капитализму с его цинизмом, лицемерием и захватническими амбициями.

Монстр – носитель иммунитета к человеческому

Помимо биополитического измерения, современный монстр обладает также чрезвычайно провокационным этическим содержанием. Опираясь на идеи Джорджо Агамбена, высказанные в книге «Открытое: человек и животное», а также в трактатах «Homo Sacer» и «Что остается от Аушвица», мы можем интерпретировать монстра как неразрешимый порог этического, как серую полосу неразличимости между человеческим и нечеловеческим. Монстр, вынужденно пребывающий в полуживотном, получеловеческом состоянии, в промежуточной стадии «голой жизни», оказывается персонификацией этического субъекта, который откровенно заявляет невозможность свидетельствовать о своем статусе и невозможность передавать свидетельство в связанном историческом нарративе.

В теории Агамбена рассматривается узник концентрационного лагеря, полностью поте-



рывающий человеческое достоинство и именуемый «мусульманином», который указывает на абсолютный предел этического. Мусульманин в трактовке Агамбена – это непреодолимый этический рубеж, маркирующий



непредставимость изображаемого и рассказываемого. Рубеж этот достигается при столкновении с неподдающимся описанию чрезмерно чудовищным опытом Холокоста. Таким образом, репрезентация чудовищного сталкивается с фактором его неизобразимости, то есть с той блокировкой репрезентации, которая предопределена этической (за)предельностью, заложенной в фигуре не поддающегося четким категоризациям Иного.

Помимо этого, монстры склонны объединяться вместе в маневренные политэкономические сообщества, занятые не производством ценностей, а воспроизводством ужаса, восторга, желания и наслаждения и оттого напоминающие утопические модели неопишущего и неработающего сообщества, предложенные Морисом Бланшо и Жаном-Люком Нанси. Образуя коллективное тело, сплоченное принципом групповой солидарности, монстры ополчаются и обрушиваются на символические цитадели неолиберального капитализма, как это происходит в кульминации «Земли мертвых» Ромеро, когда разъяренные орды зомби под предводительством бывшего работника автозаправки Большого Папочки штурмуют сияющий небоскреб с укрывшейся в ней финансовой элитой.

Невообразимое сообщество монстров производит особый тип негативности. Роберто Эспозито в своем проекте аффирмативной биополитики, который сформулирован в книге «Биос: Биополитика и философия», говорит о такой негативности как об иммунности, изнутри подрывающей и попутно скрепляющей существование любого комьюнити. Иными словами, монстры обладают ярко выраженной иммунностью

(термин этот Эспозито заимствует из «Политик дружбы» Деррида) по отношению к человеческому, что позволяет им вторгаться в пространство человеческого и выстраивать внутри него свои эфемерные, невидимые, но подчас взрывоопасные сообщества. Именно врожденный или приобретенный иммунитет (в случае зомби или вампиров приравниваемый к инфекционному заражению или вирусному заболеванию) не позволяет монстру вернуться к своему утраченному – или искомому – человеческому статусу. В то же время этот неукротимый иммунитет заставляет монстра обреченно возжелать человеческого, подпитываться им в биохимическом ключе, через кровь (как вампиры или зомби), или в политическом, через жажду обрести вселенскую власть и богатство (миф о восставшей мумии).

Иммунитет не позволяет монстру стать человеком, оставляя его заложником ненасытной страсти к человеческому. Монстр обречен ожесточенно и неистово бороться с обуревающей его иммунностью – вспомним доктора Брюса Баннера, персонажа серии комиксов и двух экранизаций Энга Ли и Луи Летеррье, который в результате облучения созданной им самим гамма-бомбой в минуты максимального эмоционального стресса вынужден превращаться в Халка, свирепое зеленоватое чудовище. Но чем упорней и маниакальней монстр сражается за причащение к человеческому, тем более нестерпим и опасен становится он для человеческого окружения, тем дальше и дальше отдалится он от чаемого антропоморфного облика. Ужасающая морфология монстра предрешена его иммунностью, невосприимчивостью к человеческому.

Монстр между политическим животным и политический субъектом

Таким образом, социокультурное назначение монстра заключается в том, чтобы задавать параметры нормального и формат исключения из нормы. Монстр также привносит системную модернизацию нормы, постоянно переозначивая ее требования и установки. На визуальном уровне монструозное пропусает как указание на со-присутствие рядом пока отверженного, но уже активного политического субъекта, готового к массовому волеизъявлению и насаждению собственных эмансипаторных нормативов и социальных сценариев. Пожалуй, интереснейшая визуализация монструозного представлена в двух масштабных видеоинсталляциях Анджея Жмиевски «Они» (2007) и «Демократии» (2009). Правда, в этих работах нет ни тривиального изображения огнедышащего или демонического чудовища, ни характерного для этого художника вуайеристического интереса к дефектному и несовершенно социальному телу. В «Они» (замечим, что в культурной монстрологии это немаловажная геополитическая идентичность, делегируемая монстру и противопоставленная человеческому «мы» по принципу «чужое» – «свое») представлен чрезвычайно показательный и симптоматичный сеанс групповой художественной терапии.

В четыре команды объединены представители конфликтных в польском обществе политических позиций – это ультраправые националисты, ревностные католики, убежденные сионисты и левые радикалы. Хотя они абсолютные дилетанты и непрофессионалы в сфере изящных искусств, им предложено нарисовать свои символы веры и по-

пытаться достойно отреагировать на любительское творчество друг друга, возможно, содержащее неприятную или неприемлемую для какой-то конкретной группы религиозно-политическую атрибутику. В финале видеоинсталляции участники эксперимента полностью сбрасывают с себя какие-либо маски взаимной терпимости и уважительности к взглядам другого; они принимают фанатично истреблять чужую визуальную продукцию, произведенную вызывающими взаимную идеологическую неприязнь командами-соперниками.

Вторая видеоинсталляция Жмиевски «Демократии», состоящая из 23 короткометражных документальных фильмов, экспонируется сразу на нескольких мониторах. На каждом экране транслируется хроникальная запись какого-то значительного для понимания сути современной демократии политического события. Например жестоко разогнанные полицией акции протеста против саммита НАТО в Страсбурге; похороны скандального ультраправого австрийского политика Йорга Хайдера в Вене; военный парад в Варшаве, инициированный братьями Качински и приуроченный к празднику Войска Польского, который отмечается в честь победы над Красной Армией на Висле в августе 1920 года; антивоенные митинги против операции в секторе Газа, прошедшие и в Израиле, и в Палестине. Жмиевски, известный своим активистским бэкграундом и сотрудничеством с изданием «Критика политична», в этой работе представляет политическое как знак или знамение, предрекающие появление эмансипаторного политического субъекта. Монструозное – то есть демонстрация неясного и неочевидного – заложено

уже в самой фактуре политического, в самом характере современной демократии, взятой в момент ее кризисного перехода от репрезентативной, консенсусальной и представительской демократии к демократии абсолютной в терминологии Антонио Негри, демократии несогласия и множества.

Таким образом, культурная монстрология, помимо вопроса о классификации монстров, о многообразии форм его физического (или метафизического) сопричастия в пространстве человеческого, озабочена также продумыванием проблематики, как и каким образом следует демонстрировать политическое. Политическое не как предъявленное и очевидное, а как сокрытое и неведомое, как изначально монструозное. И фигура монстра в его биополитическом, этическом и политэкономическом измерении оказывается серьезнейшим вызовом всей традиционной системе репрезентации, всем привычным визуальным кодам и приемам, связанным с изображением социальной реальности эпохи позднего капитализма. Монстр как политическое животное призван продемонстрировать нам, что такое человеческое, каким образом конструируется сегодня субъективность и как она включена в системы историко-культурного знания.

Дмитрий Голынько-Вольфсон
Родился в 1969 г. в Ленинграде. Эссеист, поэт и историк культуры. Научный сотрудник Российского Института истории искусств. Автор исследований по истории философии и искусства новейших технологий, а также нескольких поэтических сборников. Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Санкт-Петербурге.



Вчера мы с Игорем катались по Вологде
на теплоходе "Дионисий".
Летом теплоход ходит каждый вечер-
до монастыря и назад.



И тогда заиграла музыка,
а мы пошли танцевать.



Солнце уже садилось
и отражалось в воде,
и было почти что не холодно.



и я ответила ему,
что да, в общем, хорошо.

ДИСТАНЦИИ ОЛЬГИ ЧЕРНЫШЕВОЙ

КИРИЛЛ СВЕТЛЯКОВ

«Человеческое»

Все разговоры о «человеческом» в искусстве неизбежно приводят к недоразумениям: что, собственно, понимается под «человеческим»? Антропоморфизм пропорций, гуманистическое содержание, ориентация на зрителя? Ни то, ни другое, ни третье, поскольку все подобные критерии могут соответствовать самым что ни на есть «нечеловеческим» формам.

С конца XIX века искусство и наука об искусстве последовательно освобождались от «человеческой» компоненты. Представители венской формальной школы начинали с того, что разделяли историю искусства (историю художественных форм) и историю изобразительной деятельности, удовлетворяющей человеческие нужды. В свою очередь, художники поэтапно избавлялись от изобразительных навыков в поисках самоценности, автономности художественного языка. Узнаваемые изобразительные мотивы в лучшем случае становились всего лишь первичными мотивациями для последующего эстетического и критического отстранения.

Но было ли искусство «человеческим» до XX века? Ортега-и-Гассет в своей книге «Дегуманизация искусства» на этот вопрос отвечает однозначно отрицательно: «Вовсе не само собой разумеется, что произведение искусства, как обычно полагают академики, должно содержать «человеческое» ядро, на которое музы наводят лоск. Это прежде всего значило бы сводить искусство к одной только косметике. Ранее уже было сказано, что вос-

приятие «живой» реальности и восприятие художественной формы несовместимы в принципе, так как требуют различной настройки нашего аппарата восприятия. Искусство, которое предложило бы нам подобное двойное видение, заставило бы нас окосеть. Девятнадцатый век чрезмерно окосел; поэтому его художественное творчество, далекое от того, чтобы представлять нормальный тип искусства, является, пожалуй, величайшей аномалией в истории вкуса. Все великие эпохи искусства стремились избежать того, чтобы «человеческое» было центром тяжести произведения. И императив исключительного реализма, который управлял восприятием в прошлом веке, является беспримерным в истории эстетики безобразием. Новое вдохновение, внешне столь экстравагантное, вновь нащупывает, по крайней мере, в одном пункте, реальный путь искусства, и путь этот называется «воля к стилю»».

Таким образом, по мнению Ортега-и-Гассета, «величайшая аномалия» XIX века была всего лишь коротким эпизодом в «нечеловеческой» истории искусства. Добавим, что это был очень травматичный эпизод, иначе он не породил бы такое количество радикальных и агрессивных реакций со стороны романтиков, символистов и представителей раннего авангарда. Прежде всего, их пугала перспектива полного «человеческого» слияния искусства и жизни, которая будет наполнена живыми художественными трупами.

В своих рассуждениях о новейшем «дегуманизованном»

искусстве Ортега-и-Гассет приходит к выводу, что «стремление к чистому искусству отнюдь не является, как обычно думают, высокомерием, но, напротив, — величайшей скромностью. Искусство, освободившись от человеческой патетики, лишилось какой бы то ни было трансценденции, осталось только искусством, без претензии на большее».

Этот вывод сейчас кажется странным, учитывая жизнестроительный пафос эпохи авангарда, пафос в основе своей гуманистический, ориентированный на создание нового человека и активное вторжение в реальность.

В определенной степени понятие «дегуманизации» применимо лишь к практике отдельных художников, в частности, Поля Сезанна, который в процессе живописной фиксации своих зрительных ощущений (а это как раз «человеческий» аспект!) стремился достичь их «объективации» в единой художественной форме.

Этот «дегуманистический» пафос Сезанна был подхвачен представителями авангардистского поколения, но длительному процессу «объективации» они предпочли формальные и, в конечном счете, идеологические схемы, чрезвычайно эффективные для управления художественными процессами.

«Человеческий» аспект модернизма и системы управления искусством

Понятие «модернизм» (в широком его смысле), как правило, вызывает в памяти яркие эстетические программы, затмеваю-

Ольга Чернышева
«Теплоход „Дионисий“»,
кадр из видео,
2004
Предоставлено
автором

Ольга Чернышева

Из серии

«Охранники»,

2009

*Предоставлено
автором*



щие саму «человеческую» суть этого явления. Состояние модернизма и модернизации предполагает не только совершенствование теоретической и технической базы, но совершенствование систем управления. На протяжении XX века все компоненты, все стадии, все обстоятельства и все условия художественной деятельности обособлялись и оформлялись в отдельные самостоятельные направления, многие из которых со временем институционализировались.

В частности, сюрреализм сосредоточился на иррациональном аспекте художественного процесса, и дело, конечно, не в создании фантастических образов, их создавали и раньше, но в изобретении «автоматических» техник, способствующих реализации бессознательных импульсов. Так в сферу художественного управления попали самые, казалось бы, неконтролируемые аспекты художественной деятельности.

Антиподом сюрреализма можно считать другое радикальное направление модернизма – социалистический реализм. Это была по-своему иде-

альная система управления, «для удобства» исключившая все иррациональные и, значит, неконтролируемые аспекты творческой деятельности. В соцреализме «человеческое» достигло своего апофеоза при том, что устранение иррационального в итоге привело к распаду соцреализма как системы управления, поскольку на каждом этапе развития соцреализма художественная составляющая выходила из-под контроля настолько, что управлять уже, по сути, было нечем. В свою очередь, иррациональная компонента в силу своей неистребимости мстила авторам соцреалистических произведений, проявляясь самым неожиданным и абсурдным образом. Так, первоначальная установка на «человеческое искусство», понятное массам, привела к полной дегуманизации произведений соцреализма, манифестирующих торжество системы.

Западный модернизм – как более устойчивая система художественного управления – постоянно ренимировал себя за счет возрастания роли зрительского участия в художественном процессе.

Игра со зрителем и «дегуманизация» искусства

Развитие художественных процессов в XX веке, на первый взгляд, сопровождалось и стимулировалось многочисленными «уступками» зрителю. Музейные институции эволюционировали от концепции «храма искусства», где культивировались и насаждались универсальные эстетические идеалы, к концепции развлекательного досугово-го центра, полностью ориентированного на культурное обслуживание.

Сами художники все чаще принимали сторону зрителей и, отстраняясь в качестве авторов, создавали произведения, принципиально рассчитанные на зрительское участие. Зритель, влияющий на произведение – вполне демократическая идея, разрушающая «человеческие» культы гениев и шедевров XIX века. Однако все зрительское влияние на проверку оказывается мнимым, поскольку осуществляется строго в рамках правил игры, установленных художником, и в рамках эстетической программы, установленной экспертным сообществом.

Похожая ситуация наблюдается в индустрии кино и массмедиа. Оптика новейших блокбастеров такова, что благодаря современным технологиям зритель словно обретает сверхчеловеческую способность – божественный дар всевидения: зритель вооружен микроскопом, телескопом, рентгеном, он способен подниматься, погружаться, внедряться и совершать массу невероятных действий. В его распоряжении тысячи видеокамер, установленных повсеместно.

Но обретение этого дара связано с принципиальной утратой – исчезновением зрителя как субъекта восприятия и распадом на множество субъектов.

Это происходит, прежде всего, за счет уничтожения дистанции (той самой «ауры» Вальтера Бенямина) между произведением и зрителем, который из субъекта созерцания и действия превращается в объект воздействия. В свою очередь, любое восстановление дистанции влечет за собой восстановление субъекта восприятия, независимого от присутствия камер и свободного в своем эстетическом выборе. В качестве панацеи от тотального «системного» видения и наблюдения современные художники часто используют ресурс любительской съемки, частных фотоисторий, случайных и «забракованных» кадров, в которых зафиксированы не только объекты, но также условия их восприятия. Так, желая запечатлеть картины в музее, зритель невольно фиксирует и посетителей музея, что отражаются на стеклянной защитной поверхности картин.

Дистанции Ольги Чернышевой

На фоне многочисленных современных артефактов, ориентированных на вовлечение субъекта, многие видео- и фотоработы Ольги Чернышевой удивляют наличием дистанции и ясностью позиции наблюдающий-наблюдаемый. В этих работах реанимируется сам процесс видения как «человеческой» способности, которая полностью нивелирована в ситуации «поглощающих» зрелищ.

В жанровых видеоэтюдах «Неизвестные. Часть I» и «Неизвестные. Часть II» (оба – 2004 год) героями становятся маргинальные персонажи, располагающиеся, можно сказать, на самой периферии зрительного восприятия, вне зоны видимости и видеонаблюдения. «Неизвестные» – это своеобразный диптих, репрезентирующий

«мужское» и «женское» начала. Немолодая и непривлекательная женщина на поляне приготовилась загорать и постепенно раздевается по мере привыкания к обстановке. Опустившийся мужчина бомжеватого вида боязливо выпивает и закусывает под кустом у железнодорожной платформы.

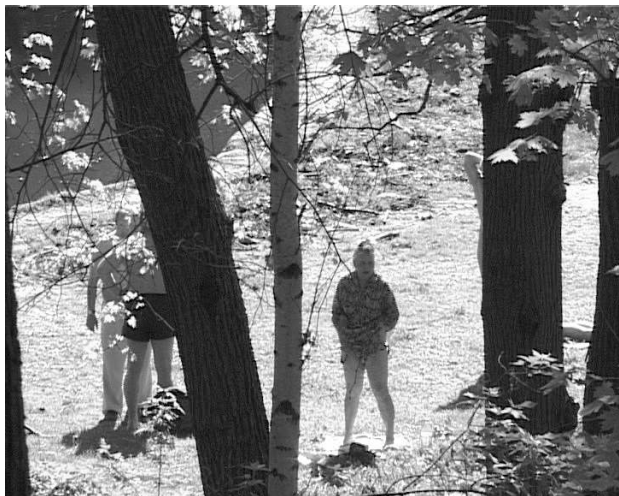
Интересно, что оба персонажа притворяются незаметными, изображают невидимость, хотя пребывают на виду у прохожих. Особенно мужчина, который нашел себе убежище... между двумя дорожками, по которым периодически проходят люди. Камера отъезжает, и выясняется, что пространство персонажа, которое первоначально казалось замкнутым, на самом деле открыто. Так происходят аберрации дальнего и ближнего видения. Зоны видимого и невидимого перекрываются, и собственно невидимое становится темой видеомедитаций Ольги Чернышевой.

Ощущение медитации усиливается благодаря звуковому сопровождению. В первой, «женской», части диптиха – это запись аутогипнотического сеанса «Школы самораскрытия». Во второй части звучит музыка дзэн. Сопоставление видео и музыкального рядов вызывает двойственное чувство поэтизации образов при одновременном ироничном отстранении от них.

Наблюдение происходит без «портретных» приближений и при большой дистанции, вызванной желанием «не спугнуть». Но насколько «человечна» подобная дистанция, определяющая эстетическую и этическую позицию смотрящего? Кто он? Незаинтересованный созерцатель «невидимых» явлений или холодный подглядывающий свидетель, от которого невозможно укрыться?

Во всех современных документальных фильмах по этнографии «человеческая» позиция исследователя проявляется через интервью, то есть диалог с информантами, и с 1960-х годов «живые» интервью пришли на смену авторитарному голосу всезнающего ученого. В «женской» части «Неизвестных» такой «авторитетный» голос присутствует, но приподнятые напыщенные интонации выдают шарлатана, способного превратить медитативный образ в жалкую карикатуру. Но дальняя дистанция Чернышевой позволяет выдержать баланс между картиной и «живой натурой». Конечно, дальние дистанции присутствуют и в телевизионных фильмах о «дикой природе», они обусловлены соображениями безопасности и боязнью вторжения. На первый взгляд, в «Неизвестных» Чернышевой легко усмотреть буржуазный миф превращения человеческой истории в природу, описанный Бартом, но этого не происходит за счет художественной позиции и художественной оптики автора.

Историческая тема возникает в раннем видео Чернышевой «Сурок» (1999), где пожилая женщина у остановки метро готовится принять участие в коммунистическом митинге 7 ноября 1999 года. Она долго готовится, в качестве «женского» украшения вешает на грудь большую брошь с портретом Сталина, потом долго пересчитывает копейки и, наконец, надев перчатки, вытаскивает из сумки репродукцию также с портретом своего кумира и присоединяется к митингующим. Подобно «Неизвестным» эта героиня извлечена из зоны невидимости и обнаруживает признаки конспиративного поведения. Но в интерпретации образа прослеживаются более «чело-



Ольга Чернышева
*«Неизвестные. Часть 1»,
 кадр из видео,
 2004
 Предоставлено
 автором*

вечные», социально-«передвижные» черты. Она рассчитана на зрительское участие. Старость, пересчитывание копеек, сиротливая мелодия «Сурка» — все намекает на убожество и нищету в лучших литературных традициях искусства XIX века с его вниманием к «маленькому человеку».

Ольга Чернышева легко меняет позиции и дистанции. В «Пароходе «Дионисий»» (2004) дистанция практически разрушена: автор-зритель выступает в качестве участника воскресного пьяного круиза, и дистанцирование осуществляется только за счет периодических поясняющих титров и стартовой живописной картинки, намекающей на то, что перед нами — живая картина в духе импрессионистских лягушатников. Зрители в этом все-таки присутствуют, но только как часть пейзажа: они неизменно располагаются по берегам на всем пути следования парохода «Дионисий». В этом видео грань между «человеческим» и «художественным» настолько зыбкая, что автор рискует «оставить» свою работу на уровне иллюстрации к путевым этнографическим заметкам или жанровой картинке. Впро-

чем, на пароходе «Дионисий» автор сознательно превращает себя в «обычного зрителя». Незнакомый, он проникает на пароход, выпивает водку и общается к простым радостям вроде любования танцовщицами в цыганских костюмах на фоне заката. Снова подсматривание!?

Иной способ вторжения в реальность проявляется в видео «Без названия. Посвящение Сенгаю» (2008). В нем действует прекрасная девушка, которая у входа в метро торгует дешевыми электронными игрушками-«рисовалками» и привлекает покупателей, изображая стилосом на мониторе одни и те же основные геометрические фигуры Сенгая. Здесь вспоминается знаменитый пролетарский лозунг «Искусство — в массы», реализованный в проекте Виталия Комара и Александра Меламида «Круг, квадрат, треугольник — в каждую семью» (по ее собственному признанию, Ольга Чернышева не знала об этом проекте Комара-Меламида). Ситуация перформанса разгадывается практически сразу: героиня «Посвящения» — это агент художника, его «Сверх-Я» (по словам Чернышевой), осуществляющее секретную миссию обучения масс каллиграфической технике Сенгая в доступном для них материале.

Тему зрителей продолжает фотографическая серия «Охранники» (2009). В ней представлены профессиональные смотрящие, так сказать, авангард многомиллионного общества зрителей и, тем не менее, полностью обделенный зрительским и художественным вниманием. Смысл их деятельности — даже не наблюдение, но скорее присутствие, и под объективом Ольги Чернышевой они кажутся теми немногими избранными, которым совре-

менное общество предоставило все условия для размышлений и медитации. Некоторые из них в буквальном смысле воспаряют над реальностью или растворяются в ней, не будучи действующими субъектами. Охранники — низшее звено в системе контроля и управления, но в интерпретации Чернышевой это звено оказывается самым слабым: оказывается, что охранники не следят, они созерцают.

Значимость зрителя и зрительской позиции в истории искусства всегда приводила к накоплению художественных ценностей вопреки художественному производству для утилитарных нужд. Эту зрительскую позицию иногда легко спутать с «человеческими» играми, цель которых — вовлечение зрителей в процесс художественного потребления и производства. Многие современные произведения искусства «бесчеловечны», «дегуманизированы» в том негативном смысле, что они лишены зрительской дистанции и активно демонстрируя собой совершенство институциональной системы управления искусством. Все их заигрывания со зрителем — это не более, чем рекламная приманка.

Другой, собственно художественный уровень «дегуманизации» связан с «волей к стилю», стилю, под которым немецкие формалисты понимали возникновением новых «форм видения», которые всегда были обусловлены зрительской дистанцией.

Кирилл Светляков

Родился в 1976 г. в Москве. Искусствовед, заведующий отделом Новейших течений ГТГ, директор учебно-научного центра им. Тышлера РГТУ. Живет в Москве.

ИНТИМНАЯ ОНТОЛОГИЯ ОЛЬГИ ЧЕРНЫШЕВОЙ*

ВИКТОР МИЗИАНО

Ольга Чернышева
«Панорама»,
инсталляция,
2005-2006
Предоставлено
автором



Первая выставка Ольги Чернышевой открылась в 1992 году в галерее «1.0» в центре старой Москвы, на улице Большая Якиманка, в эпицентре небольшого галерейного сообщества, т. н. Центра современного искусства. К сегодняшнему дню не сохранилось ни галереи «1.0», ни самого Центра, как фактически и всех членов этого сообщества. Они остались в анналах того бурного времени, когда закладывались основы постсоветской сцены. Если галереи эти были первыми независимыми художественными институциями новой России, то почти все их первые выставки были дебютами. При этом дебютировали мо-

лодые художники высказываниями не по годам зрелыми. То были яркие манифесты новой эпохи и одновременно демонстрация комплексных авторских программ. Именно здесь, на территории Центра, своей выставкой «Еще раз про любовь» Дмитрий Гутов присягнул на верность модернистской романтике 60-х, Анатолий Осмоловский выставкой «Война продолжается» — идее ситуационистского сопротивления, а Олег Кулик перформансом «Reservoir Dog» — толстовскому отречению от цивилизации...

Выставка Ольги Чернышевой называлась «Черно-белая книга» и представляла собой мультимедийную инсталля-

цию, образные мотивы которой восходили к черно-белым иллюстрациям старой, советского времени кулинарной книги. Фарфорово-белоснежное тесто, слепленное в виде сферы или зацикленной косички, ладони, скатывающие тесто в трубочку или режущие его на равные дольки, — эти и аналогичные мотивы были отлиты в керамические объекты или написаны на холстах, развешенных по галерее на кронштейнах, подобно экранам. Положенный в основу выставки драматургический принцип разворачивания истории через последовательность статичных изображений выдавал, что молодая художница окончила отделение анимации Института кинематографии. Образный же эффект работы строился на диалектике узнаваемости банального иконографического первоисточника и одновременно заворачивающегося зрелища сотворения Вселенной. Мир в момент творения предстает у Чернышевой пластичной субстанцией, следующей геометрическим орнаментальным формам. Он предстает здесь «оболочкой», если воспользоваться термином Петера Слотердайка из его любимой Чернышевой книги «Сферы» (которая, впрочем, тогда, в 1992 году, еще не была написана).

Несколько позднее, в 1997 году, Чернышева создает еще

* Настоящий текст был написан для журнала «Art Forum», см.: Misiano Viktor. «Motion Studies.» Artforum. XLVIII. 7, Mar. 2010: 226-231. «Art Forum», 2010.



Ольга Чернышева
Из серии «Улицы сна»,
лайт бокс,
30x40x5 см,
1999
Предоставлено
автором

одну, столь же программную, но совершенно иную работу. Это, в сущности, рэди-мейд – серия архивных фотоизображений, найденных ею в Сибири в заброшенном Доме культуры советского времени. На выцветшей и потемневшей фотопленке предстают группы самодельных танцоров

и музыкантов, запечатленных клубным фотографом в момент их выступлений на сцене. Они естественно вписаны в несколько прихотливые, симметрично упорядоченные мизансцены. Так орнаментальная геометрия оболочки, что определяет порядок Вселенной, обнаруживает себя и в организации человеческого сообщества. Как некогда обронил Жиль Делез, гармония выстраивается через ритмику орнамента.

Символически значимо, что изображения в этой работе как бы vyplывают из темноты фона сферическими облаками, излучающими теплый желтоватый свет (отсюда и название работы – «Внутренний свет»). Этот свет для Чернышевой – вторая базовая составляющая ее поэтики и картины мира. Это то, что Слотердаик называл «телесно-душевными пространствами», или «сферами». Вот почему в этимологии термина «анимация», определяющего исходную профессию Чернышевой, крайне важной для нее была отсылка к *anima* (к душе), т.е. способность не столько приводить в движение статичное, сколько наполнять жизнью мертвое, и душой – бездушное.

Наконец, самыми ранними ее работами – еще 1991-1992 годов – была серия объектов «Искусство потребления» – потребление искусства». Объекты эти имели вид кондитерских изделий – тортов, созданных, или, лучше сказать, изготовленных, таким образом, что роль слоев теста играли холсты на подрамниках, а крема – масляная краска. Этот использованный здесь наивно понятый принцип тавтологии выдает преемственность мос-

ковскому концептуализму, который тогда переживал период своего триумфального признания в постсоветской России и в мире. Однако в целом эта дебютная работа Чернышевой, как и две описанные выше, любопытна как раз разрывом с концептуализмом, в первую очередь с его логоцентризмом. Мир и искусство, согласно Чернышевой, рождаются не из Логоса, не из языка, а из интимного тактильного опыта – из обыденной рукотворной лепки на кухонном столе – а коммуникация для нее имеет не понятийный характер, а почти спиритический: смыслы доходят до нас через эманацию человеческого, способную пройти сквозь пространство и время. Если Кабаков, программно деконструирующий универсум рациональных понятий, утверждал, что «концептуализм являет не смерть как небытие и отсутствие, а бытие смерти, ее пребывание», то Чернышева, пришедшая в искусство в момент распада основанного на рациональных понятиях общества, обнаружила, что редукция понятий раскрывает бытие живой жизни, ее материальное присутствие. Эти стихийные витализм и антилогоцентризм Чернышева разделяет со своим поколением. В те же годы Дмитрий Готов, ссылаясь на Михаила Лифшица, декларировал: «Долой мышиную возню рефлексии!»; Олег Кулик провозглашал «прозрачность», т.е. трансгрессивное растворение в пульсации жизни и смерти; Анатолий Осмоловский возвещал, что «после постмодернизма можно только кричать», а Александр Бренер писал, что «хочет говорить на языке эмоций»...

На то, что понятия не самый адекватный инструмент для понимания российской действительности, обратил внимание еще Вальтер Беньямин. «Кто проникает в российскую ситуацию глубже, тут же теряет склонность к абстракциям», – писал он в «Московском дневнике». Чернышева, «глубоко проникая в русскую ситуацию», мыслит не абстракциями понятий, а тем, что Гастон Башляр называл «материальным воображением». Ее картина мира строится на предъявлении первичных стихий: почвы («Кулинарная книга», «Участки», «Шоссе №8»), света («Внутренний свет», «Анонимы»), воды («Пароход “Дионисий”»). При этом философ стихий Башляр – а его сочинения также входят в круг излюбленного чтения Чернышевой – утверждал, что стихии находятся в постоянном взаимодействии, или, если использовать его термин, пребывают в «резонансах». И действительно, реальность у Чернышевой подвижна и изменчива, ее составляющие взаимодействуют и взаимопроникают. Свет – пронизывает и одухотворяет материю («Внутренний свет», «Анонимы»), люди как бы прорастают из земли и уходят в нее («Шоссе №8»), бытовой интерьер оказывается на природе («Улица Сна»), а пейзаж проникает в комнату («Лук at this»). При этом человек и животное («Сурок», «Вторая жизнь»), человек и растение («В Ожидании Чуда»), человек и предмет («Люди Добрые», «Анабиоз. Рыбаки-Растения») оказываются взаимоподобными. Относительны у нее и пространственно-временные границы – близкое может быть одновременно и дале-

ким («Лук at this»), а разновременное – синхронным («Мать и Дочь»). Неопределенными оказываются и границы жизни и смерти: в полном противоречии с Кабаковым, декларировавшим тотальное пребывание смерти, Чернышева показывает, что ушедшее в небытие может вернуться в жизнь («Русский музей», «Третьяковка»). И вообще воссоздаваемые Чернышевой состояния реальности обычно отличаются неопределенностью или неочевидностью: сцена праздника в «Festival. Park. Dark» внушает чувство тревоги, а в пейзажных образах, например в фотосерии «Улице Сна» (1999), трудно установить время года.

Кстати, апелляция ко сну в названии ее работы – если и не программный жест, то фрейдистская оговорка. В комментариях к «Улице сна» Чернышева признается, что «в пространстве сновидений» ей является не «что-то необычное, а наоборот, банальное и давно знакомое»¹. На то, что открытое стихиям сознание живет онирическим опытом, указывал и Башляр. Именно греза для него была путем слияния сознания с миром, причем такого, где мир и сознание взаиморастворяются и резонируют. Не только «сознание, греза, раскрывает переменчивость мира, но и мир грезит нас», позволяя нам повелевать стихиями мира. Впрочем, этот тезис Чернышева для себя сформулировала не только через Башляра, но и через цитату крайне любимого ею Юрия Олеши: «...Я убедился, что размеры и время – вещи относительные, что есть в мире возможность управлять этой относительностью и

эта возможность управлять этой относительностью принадлежит искусству».

В 2005 году Чернышева создает проект «Панорама». Эта работа представляет собой цикл живописных полотен, воссоздающих кадры знаменитого киноаттракциона 60-х годов – документального фильма о стране Советов, проецировавшегося с разных сторон на стены цилиндрически замкнутого пространства. Этот кинопавильон является собой прообраз выстроенной Чернышевой картины мира – идеальная геометрия цилиндрической оболочки с находящейся в центре сферой, т.е. зрителем, которых связывает между собой всепроникающий свет кинопроекции – источника постоянно сменяющихся и резонирующих изображений. Воссоздавая эти изображения на полотне, Чернышева выдержала их в матовых теплых тонах, т.е. они светоносны, как бы впитали в себя «внутренний свет» кинопроекции. Положенные в их основу мотивы – это по преимуществу сцены групповых турпоходов и отдыха, т.е. гармонической цельности социума в его единении с миром. Однако до наших дней, разделив судьбу своего героя – страны Советов, киноаттракцион дошел поврежденным, что скрупулезно зафиксировано в «Панораме». «Уровни горизонта соседних фрагментов уже не совпадают друг с другом, они выглядят разноплановыми с цветowymi перепадами, очевидными стали черные линии между соседствующими кадрами и пустая зона вокруг кадров»². Так Чернышева



Ольга Чернышева
«Праздничный сон»,
видео,
7 минут,
2005
Предоставлено
автором

указывает на исторический источник своей картины мира – на советскую эпоху – и констатирует ее актуальную истерпанность, ее распад. Этот исторический слом – причина неизбежных для всех принадлежащих к *«last Soviet generation»*³ кризиса идентичности и неизбежной «фантомной боли, когда болит то, чего уже нет»⁴.

Еще более определенно эта травма предъявлена в видео «Праздничный сон», где дремлющему на скамейке бомжу являются во сне картины пасторальной и сытой со-

ветской жизни. Сон здесь играет двойную функцию: это и та греза, что позволяет сознанию резонировать с миром, и констатация, что отныне гармония может явиться только во сне. И действительно, в завершении фильма развязная молодежь пробуждает героя из сладкой грезы и сгоняет его со скамейки, чтобы попить на ней из горла бутылочное пиво.

Так с конца 1990-х годов, по мере ухода в прошлое советского опыта, оболочка – а Слотердаик считал ее симптомом и порождением имперских обществ – утрачивает у Чернышевой свою целостность и всеохватность. Равновесие оболочки и сферы, онтологии и интимности нарушается, а живая динамика резонансов сталкивается с преградами. Если в «Улице сна» природа органично вбирала в себя человеческие атрибуты: gradki, ограды, сложенные из спинок кроватей, даже мусорные кучи, то в «Участках» зафиксировано: оболочка и сфера находятся в конфликте. Земля, погруженная в «Улице сна» в «затишье и ожидание»⁵, теперь приватизируется, делится на «участки» вздымающимися вверх колючими оградами.

Разрушение оболочки разрушает и целостность социума. В видеодиптихе «Анонимы» явлены два персонажа, погруженных в открытом публичном пространстве в сугубо личные интимные занятия. Женский персонаж первого из «Анонимов» стоит в парке на постеленном на траве полотенце – строгая геометрия белого параллелограмма выделяет ее из общего светоносного зеленого окружения. Аналогично и персо-

нажи фотоцикла «Дежурные» – зрители за эскалаторами московского метро – вырваны из социального потока жизни геометрией смотровых будок. Сферы как бы замыкаются на себе, геометрия орнамента вырывает их из общего процесса жизнеотвращения резонансов: сферы стянули на себя оболочку, приватизировали ее. При этом звуковое сопровождение «Анонимов №1» – это аудиокурс вагинальной гимнастики: хриловатый мужской голос внушает «анонимным» пациенткам, как через сокращение мышц можно слиться с красотой и гармонией мира. Мир уже не «грезит нас», а мы с усилием внушаем себе, что «грезим его».

В то же самое время социальность, лишенная орнамента оболочки, провалилась в неформальную органику. В «Поезде» она предстает атомарной, конвульсирующей, лишенной объединяющей воли – тем, что Элиас Канетти назвал «инфляционными толпами», диагностируя общественную реальность Веймарской республики, столь похожую на постсоветскую Россию.

Наконец, вновь заявившая о себе власть – в чем тоже можно усмотреть аналогии с исторической судьбой Веймарской республики – пытается реставрировать оболочку, скрепив ею мир и социум. В «Марше» показано, как по заказу власти люди имитируют стихийное ликование, а в «Гимнах» – как сослуживцы поют корпоративные гимны, инсценируя обретение новой коллективной общности. Однако если на фотографиях «Внутреннего света» группы танцоров идеально подогнаны в орнаментальные формы,

то в «Марше» они двигаются разлаженно и вяло, а поющие корпоративные гимны фальшивят и смеются над собственной фальшью. Этот циничный смех лишь скрепляет их общественный договор с властью: ведь из «Критики цинического разума» Слотердайк мы знаем, что цинизм не может быть формой сопротивления, когда сама власть откровенно цинична. Так именно цинизмом консолидируется ныне общественная целостность, ранее скреплявшуюся интимной теплотой «внутреннего света».

В 1999 году Чернышева создает свое первое видео, «Сурок», которое можно считать первой документальной видеоработой в русском искусстве. Героем этой работы стала пожилая женщина, участница коммунистической демонстрации, подсмотренная художницей на улицах Москвы. С этого момента Чернышева создает целую серию видеоработ, посвященных неким реальным, но неизвестным персонажам — «анонимам», встреченным ею в социальной реальности. Подобно беньяминовскому фланеру, но только с видеокамерой в руках, она усматривает в окружающем жизненном мире ситуации, одаривающие ее тем, что Беньямин называл «будничными озарениями». Разница только в том, что «озарения» Беньямина были связаны преимущественно с предметным миром, с вещами, в то время как Чернышева ищет встречи с людьми, с Другими. Почти буквально она заглядывает в окна соседей, пытаясь увидеть там теплоту телесно-ду-

шевых пространств или, как пелось в старой советской песне, узреть «московских окон негасимый свет» («Окна»). Меланхолика Беньямина двигало в его фланерстве обустройство его осознанно выбранного одиночества, в то время как Чернышевой движет «фантомная боль» по утраченной цельности общества. Именно так, опытным путем — от встречи к встрече — она пытается восстановить разорванные связи мира, его утраченную гармонию, светоносность и теплоту. А именно встреча, как писал Луи Альтюссер, лежит в основе человеческого общества: ведь «что, собственно, необходимо для возникновения человеческого общества? Необходимо, чтобы людей заставили встречаться друг-с-другом».

Однако как узнать и обрести Другого в хаотичном потоке жизни? «Будничные озарения» не могут рационально планироваться, не могут стать механической рутинной. Они, как отмечал фланер Беньямин, — ситуативны, рождаются из неожиданных встреч, из случайного взгляда и ракурса. Пример такой ситуации Чернышева описывает в одном из своих текстов. В вагон московского метро входит беременная женщина, несколько пассажиров встает, пытаясь уступить ей место, она отказывается, но когда все садятся на свои места, начинает громко просить милостыню. В результате и пассажиров, и нищенку разбирает смех. Нелепость контекста, смещение смысла и социальных ролей породило у присутствующих неожиданную эмоциональную связь, и за «разрозненными явлениями проступило единство»⁶.

То, как срабатывает эффект «озарения», с почти дидактической наглядностью Чернышева показала в своей ранней работе «Открытый урок». В ней она выстроила небольшие трехмерные макеты школьного класса со стоящими у парт фигурками учеников. Перед нами пример устойчивой иконографии групповой «фотографии на память», т.е. социально сконструированной общности. Вторым составным элементом этой работы являются фотографические изображения. В них фигурки из макета, фотографии учеников, монтажно помещены в иной контекст — в городскую среду, причем нарочито нарушая пространственные пропорции. Так человеческая фигура вырывается из контекста, становится «видимой», предстает в своей уникальности. Аналогично смещение точки зрения, неожиданный ракурс позволяет увидеть объемными двухмерные изображения на телевизионном экране. Телевизионные персонажи начинают как бы реально присутствовать в домашнем интерьере («Телевидения»). Точно также неожиданный ракурс камеры «оживляет» двухмерные изображения портретов классической живописи, сталкивая нас лицом к лицу с ликами музейных плотен («Третьяковская галерея», «Русский музей»).

Лицо Другого у Чернышевой и есть главный источник «будничных озарений». Именно лица впечатляют нас сильнее всего даже в тех ее работах, где в центре внимания пребывает не отдельный герой, а постсоветские толпы. Так, в «Марше» камера выделяет и долго держит в кадре миловидное личико мальчи-



Ольга Чернышева
«Мари»,
видео,
7 минут 30 секунд,
2005
Предоставлено
автором

ка-курсанта, а в «Поезде» — лицо чудаковатого старика, читающего в вагоне вслух стихотворение Пушкина. При этом все эти портретные образы — даже если это образы, восходящие к старой портретной живописи, не подпадают под жанр индивидуального портрета. Чернышеву интересуют в них не индивидуальные черты, а заключенное в индивиде внеперсональное начало. Вслед за Левинасом лицо для нее есть проводник трансцендентных начал — любви и добра. Так, в ее самой продолжи-

тельной видеоработе «Пароход “Дионисий”» она показывает группу экскурсантов, путешествующих на корабле по одной из северных русских рек. Царящая здесь атмосфера — еще один пример постсоветского социального хаоса. Громко звучит эстрадная музыка, на верхней палубе танцует балетный квартет в разноцветных трико, экскурсанты на палубе пьют водку из пластиковых стаканчиков. Однако камера обращает нас взглядом к двум не отрывающим друг от друга глаз персонажам. Так «Пароход “Дионисий”» являет нам значимую геометрию взглядов — встречающихся взглядов влюбленной пары и взгляда смотрящего на них через объектив художника.

Эта асимметричная геометрия узнает себя в том, как Слотердаик описывает новый порядок вещей, сменивший собой геометрию оболочки и названный им «пузырями». Вместо гармоничного ритма орнамента элементы мира сопрягаются беспорядочно и опосредованно. Связи отныне не предопределены, а складываются стихийно, через индивидуальное усилие, обходя преграды и противодействие. Такова та новая онтология, что заставила Чернышеву в конце 90-х сделать усилие и обратиться к новому для себя медиа — документальному видео — и к новой миссии — выйти на поиск Другого.

Сама эта миссия делает Чернышеву в русском искусстве творчески одинокой. В искусстве ее непосредственных предшественников Другой оставался фигурой умолчания, заслоненной тем, что московские концептуалисты называли «коллективным

телом». Другой мог явить себя лишь в формах эксцесса, т.е. монстра. Отсюда знаменитые «Десять персонажей» Кабакова, призванные, как кажется, проиллюстрировать тезис Сартра, что «Ад — это Другие». Что же касается сверстников Чернышевой, тех, с которыми она начинала свой творческий путь в начале 90-х, то большинство из них, пройдя через опыт утраты орнамента оболочки, нашли себя не во фланерском поиске Другого, а в героике подчинения себе хаоса инфляционных толп. Коммуникационный потенциал искусства был посвящен ими восстановлению оболочки, и в этом их задачи и методы совпали с задачами и методами власти.

Если чисто умозрительно истовый поиск Чернышевой Другого можно объяснить новой постмодернистской онтологией, то никаких иных более непосредственных тому оправданий, похоже, нет. Современное русское общество не создало для этого ни политического, ни идеологического запроса, как и нет санкционирующих этот путь общественных, идейных или художественных движений. Ее обращенный на Другого взгляд любви, как и ее методичное ритуализированное фланерство, остается рационально немотивированным, подобно тому как немотивированным является любой акт любви или веры.

Но столь же немотивированным является поведение всех ее персонажей. Так, в одной из последних ее видеоработ, «Посвящается Сенгаю», показана женщина, продающая на одной из людных московских площадей детские



Ольга Чернышева
«Мари»,
видео,
7 минут 30 секунд,
2005
Предоставлено
автором

рисовальные доски. Камера фиксирует ее обращенный на мир просветленный, почти блаженный взгляд. Демонстрируя действия своего аппарата, она непрерывно наносит на экран изображения круга, квадрата и треугольника, как будто бы следуя в этом за дзэнским каллиграфом Сенгаем. Галерея аналогичных чудачеств показана Чернышевой в ее работе «Самостоятельные занятия». Семь персонажей подчиняют свою повседневность немотивированным регулярным действиям. При этом все эти

почти ритуальные действия принимают формы неких ритмических телодвижений, как будто бы персонажи хотят подчинить свою жизнь некой собственной персональной геометрии, компенсирующей исчезнувший орнамент оболочки.

Чудачество, немотивированное повседневное поведение в русской культурной традиции понимается как путь праведничества. Подобных персонажей, если оставаться в пределах референтных Чернышевой фигур, мы находим и в фильмах Андрея Тарковского, и в рассказах Николая Лескова. Кстати, Лескову посвятил одно из своих лучших эссе, «Рассказчик», Вальтер Беньямин. В нем он говорит о том, что форма рассказа, как и сама практика рассказывания историй из жизни, есть продукт распада больших эпических нарративов. Именно к рассказам о жизни обратился и другой, как уже говорилось, референтный для Чернышевой писатель, Юрий Олеся. Утратив еще в начале своего творчества способность к нарративной форме, он посвятил себя автобиографическим записям, объединенных уже после его смерти в многостраничное издание «Ни дня без строчки». Но ведь нечто аналогичное произошло и с Чернышевой, отказавшейся от комплексных инсталляций в пользу видеорассказов о лично пережитом.

Кстати, форма рассказа исторически и топологически связывалась Беньямином с ремесленным производством, ведь в обоих случаях «душа, глаз и рука находятся в связи и, взаимодействуя друг с другом, они определяют практику жизни». И вновь его

наблюдения имеют отношение к Чернышевой. Избрав форму видеорассказа, она сохраняет рукотворные, персональные, камерные формы работы, чем вновь выделяет себя из мейнстрима русского искусства. Нормативным для реставраторов оболочки стало возвращение к большим нарративным формам, к делегированию авторского художественного труда междисциплинарному коллективу ассистентов. Чернышева же «полностью сжигает фитиль своей жизни в мягком пламени рассказа», она «та фигура, в которой праведник встречается с самим собой».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: «Russian Dreams» (catalogue), Multimedia Complex of Actual Arts, Moscow, 2008, p. 43.

² См. в: Viktor Misiano "Progressive Nostalgia", Agey-Tomesb, Moscow, 2008, p. 23.

³ Это выражение превратилось в термин благодаря замечательному исследованию: Yurchak, Alexei "Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation", Princeton University Press, 2005.

⁴ См.: V. Misiano, "Progressive Nostalgia", p. 23.

⁵ «Russian Dreams», p. 42.

⁶ См.: Ольга Чернышева «Этика без рецепта» в: «Художественный журнал», Москва, №57, 2005, с. 17.

Виктор Мизиано
Родился в 1957 г. в Москве. Критик, куратор. Главный редактор «ХЖ». Живет в Москве и Челье Мессатика (Италия).



Возле берега
Неспешное движение поезда заставляло этот городок медленно кружиться:
казалось, что все его неблизкие постройки вращаются вокруг
невидимой точки...
Горный, "Жизнь Клима Самгина"



Линии на снегу

Грустная зимняя геометрия – пересечение свободных и чистых полей.
Цели разные, а пути общие. Или цели одинаковые тоже?
Кто-то пролегал первым. Идешь вроде по своим делам, а при этом – по
какому-то продолговатому сектору. Мы живем в мире дорог земных, воздушных
и морских. Последние две невидимы, то есть это – идеальные дороги. В
мифах герой создает себе дорогу и по ней идет. Когда человек идет по
снежному полю – это почти невидимая небесная дорога. Чем больше людей
по ней проходит, тем материальнее она становится, превращается из
небесной в земную.
Слишком романтично. И это уже немного кино.



Летом, глядя на толпный пух, приятно на минуту представить, что
началась зима. Хотя это две практически противоположные стили – снег и
топлонный пух.
Пух должен распространяться, в нем сила мотивации, дающая силу.
Снег – реактивен. Пух использует ветер, а снег ему следует вестично. Пух
атакует. Его белая пушилка – только прикрытие жерца. Центр снега – он
сам.
Непосредственная досада, пуха и слегка злоеющая строгость снежинок.
Мы обсуждали детям с дворниками, поджигавшими пух, по которому от
спички мчался огонь, вот бы со снегом так: поджечь и исчезло,
превращаясь в перебежчика огня.



Портрет

Давно как-то одна моя знакомая попросила нарисовать ее портрет со
словами: "хочу посмотреть, какой меня видит другая". В заданье такого рода
даже фотографии не смысла бы помочь. Портрет, сделанный другим
человеком, тем более никак не может отвечать за всех других, и напрасно
было бы на это надеяться.
В общем, известно, что любой портрет – это автопортрет, по большей
части. И набор деталей в хорошем портрете – результат серьезного отбора.
В документальном автопортрете все случайно, кроме самого сюжета.
Интересно, что детали попадают в кадр "не нарочно", но потом работают
общим настроением и становятся "говорящими". При этом в процессе
непосредственной съемки есть одна только возможность: все, что значимо,
подолжне держать в фокусе.

ЗАПИСКИ СОЦИОЛОГА И АЛЬБОМ ХУДОЖНИКА

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

Кажется, в современном московском искусстве женщины выходят в лидеры подобно тому, как это случилось когда-то, в последние десятилетия советского официального искусства. Во всяком случае, работы участвующих в 90-е. И это при том, что искусство, на наш взгляд, технология абсолютно мужская, то есть дистанционная, построенная на постоянном контроле и жестком планировании. В этом смысле поучительно посмотреть на видео инсталляции Ольги Киселевой и Ольги Чернышевой, показанные в «Гараже», тем более, что видео признано отечественными критиками и кураторами не так уж давно, в начале нулевых.

Надо сказать, что по задачам и направленности работы художниц очень отличаются друг от друга. Киселева имитирует взгляд социолога: в «Двойной жизни» она (вместе с Лабораторией общественных наук Сорбонны) пытается «определить роль и место интеллигенции в сегодняшнем и завтрашнем обществе. Каково соотношение между компетенцией индивидуума и местом, занимаемым им в общественной иерархии». Для этого художница исследует положение начинающих и просто периферийных по отношению к господствующим художественным институциям талантов во Франции, Германии, Швейцарии, Румынии, Россий-

ской Федерации, Индии, КНР, Америке, Африке (Камеруне).

Киселева показывает потенциальных творческих личностей, вынужденных зарабатывать себе на жизнь прозаическими и обезличивающими занятиями. Рассказ о каждом герое идет на двух экранах. На первом он показан на работе, а на втором он на досуге, занят своим хобби. Русская медсестра-инструктор по лечебной гимнастике Аля Есипович (СПб) («КПД») в свободное время пытается раскрепоститься в танце. Девушка-клерк из Индийского свободного университета, Нью-Дели, Лека Эдрисинг («Я – последняя буква алфавита») хочет найти себя как личность с помощью занятий свободным танцем. Студент-художник Мастерской медийного искусства Сорбонны Флеран ди Бартелло, ученик Киселевой, пишущий диссертацию в Сорбонне, работает кассиром в большом супермаркете («Жизнь по самым низким ценам»), а в свободное время визуализирует информацию с кассовых чеков в форме картин, сведенных в видеоролик. Будущего художника, хотя художественное образование в наше время нигде не обещает места артиста в современном разделении труда, тем более успеха и славы, поставили, как он выражается, «на конвейер», отчего у него возникло «ощущение тюрьмы».

«Я превратился в машину по выдаче сдачи, когда “невозможно думать”», – рассказывает студент-художник о своих впечатлениях от работы. Правда, спустя некоторое время, с приобретением автоматизма трудовых на-

выков, включающих в себя и улыбку покупателю, он уже в состоянии допускать и некоторыевольности, например исполнять на кассовом аппарате простенькие мелодии и даже думать о чем-то не относящемся к работе. И вот через некоторое время молодой человек начинает коллекционировать чеки, размышлять над ними, стараясь представить сделавших покупки людей, и в конце концов решает составить по ним портреты покупателей в том же стиле, что и «холодный» мир цен и штрих-кодов. Для этого он переводит цены, штрих-коды в стандартные промышленные цвета и из них делает беспредметные композиции, состоящие из горизонтальных полос различного цвета и различной ширины. Оказывается, что отправленный на каторгу современного сервиса образованный молодой человек находит выход из ситуации отчуждения в художественном творчестве. Незря в психиатрических лечебницах, которые, согласно Мишелю Фуко, есть не что иное, как разновидность тюрьмы, занятия рисованием и живописью применяются в качестве терапии. Само же многообразие современного искусства, предлагаемые им возможности, по мнению художницы, высказанному ей во время дискуссии в арт-центре «Гараж» 17 мая 2010 г., дают шанс талантливому человеку проявить себя более, чем когда-либо.

Хотя современные средства производства максимально унифицированы, а супермаркеты и конторы по всему миру одинаковы – и в Бангалоре, и в Москве, и в Париже – Ольга Киселева показывает, что труд русской ге-

Ольга Чернышева
«Clippings»,
Многоканальная
видеоинсталляция,
2010
Предоставлено
автором



Ольга Киселева
Из серии
«Двойная жизнь»,
2006-2009

роины пока что не отчужден от самого работника в той мере, как это принято в странах капиталистического центра, по отношению к которым и РФ, и Индия являются полуколониями. Русская гордится полезностью своего труда и важностью занимаемого места в разделении труда: «Медсестра в России – это важно», – говорит героиня, хотя и указывает на отрицательные стороны положения медсестры по отношению к статусу врача. К тому же художник показывает и иное, чем в случаях с французом и индианкой, пространство досуга русской героини.

Рабочее место медсестры по лечебной гимнастике – больничный коридор. А ее занятия для души происходят в частном пространстве, в хорошо знакомом каждому русскому «национальном» убогом интерьере в позднем советском стиле с полированной мебелью из ДСП, посудой в серванте и ковром. На фоне стенки и ковра танцуют молодые красотки, волонтерки в пеньюарах, являя собой некую вечную красоту, женственность и соблазн, неподверженные старению и тлену. В отличие от французов и индийцев, русские дома до сих пор коммунальны и открыты чужакам. Высокое самомнение, убежденность в важности и престижности своего труда, уверенность танцовщиц в своей женской не-

отразимости, как мне кажется, являются исчезающими атавизмами советской эпохи, когда еще не было рекламы средств от целлюлита и не господствовал в качестве идеала красоты стандарт «90/60/90», а соответственно, отсутствовали и недостатки. Касательно же экзотики частного быта, то, вероятно, если бы художница продолжила этнографические изыскания и попыталась изобразить юную дельику в аутентичном частном пространстве, то нашла бы еще больше экзотики, чем в Петербурге.

«Неповторимая личность» француза раскрывается в его творении, беспредметном ролике, который идет параллельно картине его труда. А университетская секретарша находит себя в спонтанных движениях тела, показанных фрагментами, вне контекста, за исключением разве что безличного белого фона, который, впрочем, типичен почти для любого по уровню зажиточности индийского интерьера. Сквозь документалистскую стилистику видео, которая в данном случае не более чем риторический прием, синекдоха, и маску социолога прорывается щемящая тоска и жалость к художественному дарованию, оказавшемуся не допущенным в сферу культурного производства. Показательна в этом смысле прочитанная Киселевой во время дискуссии в «Гараже» сказка о современной Зо-

лушке и ее родственниках, работающих в Лувре совершенно бесплатно, написанная в 2000 г. после первого столкновения с либерально-капиталистическим устройством мира. В ней автор рассказывает о своем шоке от разницы в положении между русским (советским) работником культуры, художником, поэтом, музыкантом, уважаемой и уважаемой личностью, и жалким положением французских деятелей культуры.

Рассматривая в своем псевдо-социологическом исследовании то общее, что объединяет трудящихся трех стран, занимающих различное положение в глобальной экономике: страну-господина Францию, Российскую Федерацию, страну бывшего второго мира, а ныне полуколонии первого мира, и преодолевающую свое положение слаборазвитой страны Индию – автор выявляет сходства, замечательно иллюстрирующие тезисы Маркса об отчуждении труда, которые были столь обсуждаемы в период подъема мирового революционного движения в 60-70-е: «...Труд является для рабочего чем-то *внешним*, не принадлежащим к его сущности; в том, что он в своем труде не утверждает себя, а отрицает, чувствует себя не счастливым, а несчастным, не развертывает свободно свою физическую и духовную энергию, а изнуряет свою физическую природу и разрушает свой дух»¹. Тем не менее, автор не проходит и мимо различий между степенью, деталями и «национальным своеобразием» трудового отчуждения. Что, впрочем, естественно для творчества такого любознательного и пытливого исследователя нравов и культуры глобализованного мира, как Ольга Киселева, много лет исследующего глобальные процессы.

Инсталляция Ольги Чернышевой «*Clippings*» – нечто вроде дневника. *Clippings* – газетные вырезки. Их художница вклеивает в свой альбом, свой дневник, тем самым записывая свои впечатления и размышления. Там же она помещает видео и фотографии вполне необязательного и импрессионистического характера. Дневниковые страницы изображены двадцатью расположенными в высоту книжных пропорций мониторами. Вверху картинка. Под ней запись. Судя по одной из записей, может показаться, что автор увлечена Дзигой Вертовым. Тем не менее, приемы кинофакта вообще, лемовского, всяческого факта в этой работе никак не задействованы. Напротив, она – вся субъективна в несколько утонченном и почти глубоком стиле Сэй Сенагон². С одной стороны, все говорится прямо, рисуемые картины просты и прозаичны. Но в то же время, укрытые этими картинками денотации непосредственного отношения к этим образам не имеют. В случае с дневником Чернышевой зритель имеет дело с полноценным художественным произведением, а не с голыми концептами, репрезентирующими «мысль». Делез когда-то писал, что художник создает не концепты, а перцепты и аффекты. Они и составляют очарование обсуждаемой работы Чернышевой, ее теплоту и человечность, казалось бы, предельно субъективной, построенной на оттенках восприятий и впечатлениях. Тем не менее, из видеодневника художницы можно извлечь и некоторые концепты, а точнее вполне определенную концепцию. Так что «*Clippings*» не столь уж камерное сочинение, как это может показаться на первый взгляд. Уже в первой записи, если смотреть, вернее, читать дневник слева направо (видео: карусель на фоне

куполов церквей), закрадывается подозрение, что речь идет не о личном, но посредством личного рассказывается о чем-то надличном. Подозрение подтверждает морализаторская притча о верности долгу почтового голубя, прошагавшего с поломанными крыльями до дому семьдесят миль, и особенно запись под названием «Дерево с вентилятором». Чтение этой сентенции и знакомство с остальными приводит к выводу, что имеешь дело не с чем иным, как с конституированием в качестве национальной идентичности субэтнической, великоросской (не путать с суперэтнической, общерусской, то есть одновременно и великоросской, и малоросской, и белорусской). Впрочем, не в первый раз, и снова, даже не на великоросском, а, к сожалению, в некотором смысле на региональном, подмосковном, материале и визуальном опыте – «Русский ландшафт. В нем нечего уравнивать... Он тихий и скромный». Сравните с другим высказыванием 1987 года: «Русский человек и созданная им русская красота имеют одно неповторимое свойство — застенчивость»³.

В том же убогом духе представлена Красная площадь – «На Красной площади». Видение автора в этом случае настолько показательно и даже типично, символично и так широко распространено, что на его примере можно понять содержание всего дневника. Поэтому полезно остановиться на анализе этой записи, ведь Красная площадь вместе с Московским Кремлем – символический центр России. В переводе со старорусского Красная площадь значит прекрасная площадь, красивая площадь. Но согласно Ольге Чернышевой, Прекрасная площадь «пока еще пустынная» («потому и прекрасная»), «похожая на памятник Северному Океану» (воз-

можно, имеется в виду Северный Ледовитый океан). Все та же эстетика печальной убогости, вполне японская, кстати, от Басе принципы *саби* (печаль), *ваби* (простота, опрощение), *каруми* (легкость), *тариавасэ* (сочетаемость предметов), *фуэй рюко* (вечное, неизменное и текущее, нынешнее) воплощены русской художницей в полной мере, и именно эти категории создают ощущение теплоты и открытости дневника. Такое «протестантское» видение Красной площади, за годы Советской Власти превратившейся не только в грозный центр мировой (красной) революции, но и в центр мироздания (Осип Мандельштам: «на Красной площади всего круглей земля. И скат ее твердеет добровольный»), не имеет ничего общего с известной символической ценностью Красной (революционной) площади и с древним великим торгом и сосредоточием гражданской жизни Московского государства по соседству с великим центром власти, центром силы, духовным и религиозным центром русского народа, точнее, народов Руси-России. Но и с реальной Красной Площадью «пустынный» памятник Северному океану не имеет ничего общего. Еще в 1917 г. Красная площадь была покрыта торговыми рядами. Даже известный всем ГУМ, построенный в 1890-1893 годах как новые торговые ряды, начиная с НЭПа худо-бедно, но торговал⁴. И хотя торговые ряды на самой Красной площади после военного коммунизма не возобновились в прежнем виде из-за устройства на ней кладбища революционеров, строительства Мавзолея Ленина и превращения площади в место проведения парадов и главное, в центр Вселенной (какая уж тут пустыня!), рамка площади, составленная из помпезной итальянской



поздней готики Кремля, а также долгое время считавшимся верхом варварского вкуса сверхнарядным Покровским собором и псевдо-кремлевской архитектуры Историческим музеем, и упомянутым уже сверхдекоративным зданием ГУМа, смеси эклектики с ар нуво и стилем рюс, никак не напоминает пустынный Северный Ледовитый океан. Кстати, в качестве иллюстрирующей тезис картинке помещена фотография неразличимого объекта, возможно, фрагмента заснеженного большевистского кладбища декабря 1941 г. Очень «русский» в своей убогости и снежности и московский тополиный пух, ежегодно превращающий в ад жизнь аллергиков – «Летом». С точки зрения автора, тополиный пух аутентичней каштановых свечек (каштан прекрасно растет в Москве) в смысле конституируемой «дневником» субэтнической великоросской убогости и обделенности и похож на снег – символ северной бедности. Снежный тезис поддерживает другая страничка дневника – «Линии на снегу». На картинке вытопанные тропки на, скорее всего, замерзшей поверхности реки или озера. Зритель видит только фрагмент поверхности, что вокруг: лес, степь или деревня – не ясно. Цитата из «Жизни Клима Самгина» – запись «Вдоль берега» – немодного в наше время русского писателя-социалиста Максима Горького, писавшего о немодном и совершенно

непонятном нашему современнику русском интеллигенте, кажется, подтверждает мою догадку о принадлежности работы Ольги Чернышевой к формирующемуся субэтническому дискурсу уже в качестве дискурса национального. «Продавец яиц» снова о скромном и тихом. Это воспоминание о быте последнего голодного года перестройки и первых голодных лет нового капитализма. «На улице» – фотография фрагмента тротуара с круглой металлической крышкой колодца водопроводных и канализационных коммуникаций, запечатанного неразличимыми дорожными рабочими, чтобы позже закрывающий колодец толстый, сантиметров в пять, слой асфальта был снят, на фотографии пломба валяется рядом. Под фотографией указано совсем уже мифологическое свойство русского «...слоистость особая русская, толстая», дискурсивно попадающее в круг известных представлений – России толстопятой и толстозадой, инертной и неподвижной, азиатской, татарской (в смысле монгольской), угро-финской. А вот и подтверждающие великорусскую идентичность граждан РФ нерусские, чужаки – гастарбайтеры из бывших национальных окраин Советского Союза – «За МКАД» – и фотография стайки рабочих иностранцев.

Вообще «Clippings», как мне представляется, очень важная работа для понимания предыдущего творчества Ольги Черны-

шевой, как оказалось, давно разрабатывающей тему русской убогости. То положительное национальное, этническое, родовое и одновременно индивидуальное, которое Чернышева пытается вернуть русскоговорящему человеку, пусть и на материале нигилистическом и уничтожительном по отношению к его природе и истории, хотя на убогости и беславии невозможно создать ничего хорошего, («Человек же делает самое свою жизнедеятельность предметом своей воли и своего сознания. ... Именно в силу этого он есть родовое существо»), относится к тому, что Маркс называет родовым, природным, являющимся «неорганическими телом человека». Ведь семья, род, племя, этнос, «растения, животные, камни, воздух, свет и тд.» есть родовая жизнь и неорганическое тело человека⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М.: ГИПЛ, 1956.

² Сэй-Сенагон Записки у изоловья. М.: Художественная литература, 1975.

³ Аверинцев С. Не утратить вкус к подлинности // Попытки объяснить. Беседы о культуре. М.: Правда, 1987.

⁴ В 1953 году ГУМ превратился в центр розничной торговли, к которому тянулось все испытывающее товарный дефицит население Советского Союза. И только замена доступных магазинов сетью дорогих и недоступных рядовому покупателю бутиков упразднили прежний национальный статус и значение ГУМа.

⁵ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М.: ГИПЛ, 1956. С. 564, 565.

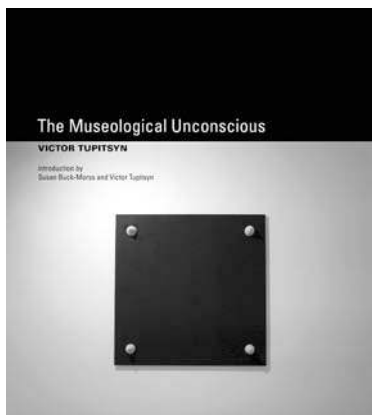
Владимир Сальников
Родился в 1948 г. в Чите. Художник
и критик современного искусства.
Живет в Москве.

ОТ КОММУНАЛКИ – К УНИВЕРСАЛЬНОМУ: СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО И МИРОВАЯ ИНДУСТРИЯ ЗНАНИЙ

VICTOR TUPITSYN. THE MUSEOLOGICAL UNCONSCIOUS. COMMUNAL (POST)MODERNISM IN RUSSIA. CAMBRIDGE: THE MIT PRESS, 2009

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Обложка книги
Виктора Тупицына
«Музеологическое
бессознательное:
Коммунальный
(пост)модернизм
в России»



1.

Книга Виктора Тупицына «Музеологическое бессознательное: Коммунальный (пост)модернизм в России», опубликованная в 2009 году издательством Массачусетского технологического института, уже своим заглавием отсылает читателя к двум сочинениям, некогда перевернувшим представление о том, как надо говорить о модернизме, о его эстетике, политике и художественных репрезентациях. А именно к «Политическому бессознательному» (1981) Фредрика Джеймсона и к «Оптическому бессознательному» (1994) Розалинды Краусс. Название книги Тупицына претендует (по крайней мере, в сознании западного читателя) на придание ей статуса революционного текста, предлагающего новые и неожиданные интерпретации русского (пост)модернизма. Более того, книга предназначена для того, чтобы снабдить

читателя недостающими сведениями, позволяющими прояснить траектории развития русского искусства в до- и постперестроечную эпохи. После вышедшей в 2000 «проектной» (достаточно субъективной) истории русского искусства, написанной Екатериной Деготь, практически не предпринимались попытки восполнить дефицит его внятного осмысления. Запрос на обзорное сочинение, сочетающее хронологическую связность с концептуальной доказательностью, безусловно, есть, но есть ли для него подходящая *мыслительная конъюнктура*?

Помимо заполнения информационных лакун и знакомства читателя с калейдоскопом имен и реалий, в книге Тупицына разработан собственный терминологический словарь, пристегивающий материал исследования к важнейшим культурно-философским дискурсам и одновременно подчеркивающий его самобытность. В книге детально реконструирована история – точнее, истории – советского диссидентского модернизма и пришедшего ему на смену постсоветского богемного, независимого или рыночного искусства. Но реконструкция эта, привлекая множество культурных теорий, тем не менее, подразумевает изначальную *неинтерпретируемость*, логическую необъяснимость русской культурной ситуации.

Иными словами, привлеченные для объяснения русского искусства авторитетные дискурсы (психоана-

лиз, феноменология, феминизм, деконструкция и т.д.) приходится проблематизировать в результате столкновения, *когнитивного диссонанса*, с вечно ускользающим от однозначного прочтения объектом исследования. Парадоксальным образом, в книге Тупицына сочетается строгая и последовательная концептуализация русского искусства (посредством его аналитики с помощью множества влиятельных дискурсов) с обратным процессом: сами эти дискурсы становятся предметом концептуального развенчания, а иногда даже высмеивания и разрушения. Такая двойственность, характеризующая стилистику мысли Тупицына, – жесткая аналитика подрывается изнутри не менее жестким отрицанием самой возможности анализа данной темы или сюжета – становится ее отличительной чертой, иногда выводящей само исследование из сферы академического знания в область поэтического высказывания.

Далеко не секрет, что через двадцать лет после русского бума и коммерческого признания русского неофициального искусства на Западе интерес к происходящему в современном русском искусстве не столь уже велик и среди академических теоретиков, и среди интернациональных кураторов, и среди актуальных художников. Причин тому множество. Видимо, одна из главных – планомерное отстранение русского искусства от круга проблем и мотивов, стимулирую-

Группа «Коллективные действия»

Инсталляция на выставке «Global Conceptualism» в Queens Museum, 1999 (Один из кураторов выставки: Маргарита Тутицина)



ших искусство глобальное (например социальная несправедливость и расовое неравенство, прекаритет, аутсорсинг, вынужденная миграция, неуклонный рост эксплуатации в эпоху нематериального труда, стратегии аффирмативной субверсивности и тактики сопротивления и т.п.). Также это пренебрежение новой институциональной формой искусства. Пренебрежение тем, что искусство превращается в масштабную дискуссионную площадку, включенную в индустрию производства знаний. Тем, что искусство начинает практиковать альтернативные экономики нематериального обмена, связанные с наступлением когнитивного капитализма. На протяжении полутора десятков лет русское искусство сознательно прозаксервировало себя в расплывчатой среде нечетко артикулированных вопросов и предпочтений, отчего регулярно возникает эффект плохо считываемых кодов, приведший, например, к награждению Беляева-Гинтовта премией Кандинского в 2008 году и последующему покаянию директора «Дойче банка» Фридрихельма Хютте.

Кроме того, русское искусство фактически не солидаризовалось

с искусством восточно-европейским в процессе преодоления и проживания (и дальнейшего вытеснения) травматических моментов коммунистического опыта. Растеряв – или поумерив – претензии на культурную гегемонию в регионе, оно, однако, не включилось в борьбу за символический передел коммунистического наследия (или свело это борьбу к ироничному китчу). Пока русское искусство на протяжении 1990-х активно ратовало за свое включение в западное художественное сообщество, сделав гипотетический, условный Запад своим идеализированным Другим, образовалась иная культурная антитеза, часто не замечаемая в дискуссиях о современном положении дел в русской культуре. А именно идейное и стратегическое различие между постсоветской Россией, испытывающей комплекс отторжения от прошлого (презрительного или любовного), и по-своему преуспевающим сегодня Китаем, сохранившим общественно-государственный строй и (своеобразную) верность коммунистической гипотезе, если использовать этот термин Алена Бадью.

В проницательном очерке Перри Андерсона «Две революции» (опубликован в январском выпуске «New Left Review» за 2010 год) показано, насколько политико-экономическое развитие двух мегадержав в до- и послереформенные периоды соотносится с их преданностью революционной идее, заложенной в основу их государственности, или, наоборот, с ее предательством и отказом от ее ресурсов. Собственно, на Западе русское искусство XX века до сих пор прочитывается как носитель идеи революционного переустройства мира, а также радикального авангардного жеста в сфере эстетики (парадоксальным образом, к политическому авангарду иногда приписывается и антисоветское диссидентство). Таким образом, ожидания и надежды, возлагаемые на постсоветское – или посткоммунистическое – искусство, связаны с вопросом о том, насколько оно и сегодня обладает революционным потенциалом или выражает пафос революционной возможности.

Хранить верность революционному авангарду в его радикально-утопическом измерении – означает также соответствовать горизонту ожидания, прилагаемому к русскому искусству со стороны скептического Запада. Но русское искусство последних десятилетий скорее дрейфовало в сторону от революционного авангарда по направлению к визуализации своих собственных эстетических идиосинкразий, нередко на платформе коллективно-почвенного мистического опыта. Критик, собравшийся знакомить западного читателя со спецификой текущего момента в русском искусстве, особенно если ему придется прибегнуть к рационалистическим нормам письма, собственным современным английскому языку, столкнется со сложной дилеммой: продолжать ли настаивать на приверженности

русского искусства к эстетике авангардного импульса и принципу революционной мобилизации или начать изобретать новые теоретические подходы и стили, более соответствующие нынешней гламурной и заявлено аполитичной (а на деле глубоко политизированной) повестке дня постсоветского искусства. Такая дилемма, может быть, открыто и не проговорена, но незримо заложена в поэтику книги Тупицына. Отчего при внимательном ее чтении обнаруживается, что сам автор периодически меняет идейные точки зрения и стилевые регистры, переходя с языка авангарда на язык институциональной критики и подчас представая, подобно персонажам своей же книги, в облики «шизохамелеона», с легкостью переключающегося с одного дискурса описания на другой.

2.

Современное русское искусство, производное от критического авангарда и, тем не менее, отсекающее родовые узы и стремящееся к новому глобалистскому канону показа и успеха, – довольно сложная и не всегда плодотворная тема для критической рефлексии (особенно произведенной извне, а не изнутри ситуации). В этом отношении занятая Тупицыным исследовательская ниша крайне выгодна. Он инсайдер, близко знакомый с почти всеми лидирующими фигурами неофициальной сцены и неоднократно бравший у них интервью для русской и западной прессы. Так, в 1997 году в «AdMarginem» выходит его книга интервью «Другое искусство», включающая беседы с Булатовым, Чуйковым, Бахчаняном, Ануфриевым, Рыклиным и др., а в 2006 году в «Новом литературном обозрении» появляется собрание бесед с Кабаковым «Глазное яблоко раздора». Он теоретик, обладающий значимым количеством инсайдерской инфор-

мации, порой закрытой для стороннего наблюдателя. Но в то же время автор – принципиальный аутсайдер в силу своего знания вкусов западного академического читателя и обращения именно к его информационному запасу, к его выработанным оценочным критериям, а также к уровню (не)осведомленности о происходящем в русском культурном процессе. Кажется, сам теоретик порой изобретает авангардный утопический язык для описания предмета своих изысканий, делая его не отстраненным объектом наблюдения, а полноправным соавтором.

Следует отметить, что книга Тупицына, по сути, выстраивает интеллектуальную историю национального искусства, но рассказывает ее на языке, для этого искусства изначально чуждом или непонятном. В своей просвещенческой миссии она перекликается с несколькими близкими по целям и задачам издательскими проектами. В первую очередь здесь стоит упомянуть выпущенный в Беркли сборник статей «Постмодернизм и постсоциалистическая ситуация: политизированное искусство позднего социализма», где известные теоретики размышляют о репутации и карьере посткоммунистического искусства в тех регионах, откуда они родом. Составитель сборника Алеш Эрьявец (Ales Erjavec) пишет о словенском искусстве, Борис Гройс – о русском, Херардо Москеро – о кубинском, Гао Мин Лу – о китайском. В предисловии к сборнику профессор университета Беркли и специалист по интеллектуальной истории и критическому наследию Франкфуртской школы Мартин Джей делится наблюдением, что трансгрессивность по отношению к любым символам и проявлениям власти, свойственная художникам эпохи зрелого социализма, была автоматически перенесена ими в по-

стсоциалистическую ситуацию, где стала чуть ли не главнейшим творческим методом.

В обширной вступительной статье Алеш Эрьявец предлагает разделять национальные контексты в (пост)социалистическом искусстве и внеположный им левый фланг авангардных художников. Такие художники работают в интернациональном масштабе и относятся к образам власти как к пустым означающим, требующим деконструкции или развенчания. Одной из отличительных черт искусства (пост)коммунистического пространства, по мнению Эрьявца, является господство бинарной оппозиции между риторикой власти и ее повторяющей (и тем разоблачающей) субверсивной образностью. Субверсивное воспроизводство идеологических клише и штампов обыгрывалось Эриком Булатовым в России, Сандором Пинчехели (Pinczehelyi) в Венгрии, Флавио Гарсиандиа (Garciaand a) на Кубе и группой «СабРиал» в Румынии – художниками, ставшими звездами интернациональной сцены. Здесь наблюдается очевидная перекличка с разработанной Тупицыным концепцией коммунального быта в его сложных, подчас антагонистических отношениях к авторитарному дискурсу власти. Любопытно, что для Тупицына субверсивная игра художника с образами и смыслами, порожденными риторикой власти или коммунальными практиками, означает не выход за пределы национальной проблематики, а наоборот, его дальнейшее укоренение или окостенение в ней (даже в случае его ориентации на большую интернациональную аудиторию). Общие проблемные вопросы постсоветского развития искусства в книге Тупицына и в сборнике, подготовленном в Беркли, решаются и акцентируются по-разному, хотя и в схожих понятийных традициях.



Группа «Коллективные действия»
«Лозунг»,
акция,
1980

Из других немаловажных изданий, посвященных осмыслению феномена посткоммунистического искусства в условиях неолиберального капитализма и свободной рыночной экономики, заслуживает внимания книга «Искусство и теория после социализма», опубликованная в Бристоле в 2008 году. В этой книге разговор о путях и методах осмысления постсоциализма переведен с детального разбора особенностей национального контекста на обсуждение образовательных программ или культурно-экологических тем, которые были бы переводимы в западную – или общемировую – экономику знаний (примером чего служит эссе Симона Шейха «Конец идеи» или статья Майи и Рубена Фоуксов «Экология постсоциализма»).

В 2009 году выходит специальный выпуск журнала «Third Text», подготовленный Рубеном Фоуксом под эгидой проекта «SocialEast». В программных текстах Петра Пиотровского «Как писать историю центрально-восточного европейского искусства?» или Мишко Шубаковича «Помня об искусстве коммунизма» устойчивые слова-коды теории посткоммунистических обществ, такие как тоталитаризм, коммунальность, травма

и т.д., соединены с более универсальными категориями, вроде политической функции искусства, его устойчивости и протестной миссии. Но все эти публикации (можно вспомнить еще и «Реквием по коммунизму» Черити Скрибнер), безусловно, не закрывают тему искусства посткоммунизма в условиях неолиберализма и глобализации, а скорее ее заостряют. На острие этой проблематики находится книга Тупицына, прочитывающая русское неофициальное искусство как синдром (или симптом) более глобальных сюжетов, связанных с диспозициями власти и знания до и после кризиса коммунистической доктрины.

3.

Композиционно книга Тупицына составлена из ряда статей, публиковавшихся на протяжении 90-х и 2000-х в европейских и американских интеллектуальных журналах вроде «Parachute», «Artforum» и «Third Text» и частично уже изданных в России в 1997 году, когда «Ad-Marginem» запустил арт-критическую серию «Passe-partout», которая, помимо изысканий Екатерины Деготь, Маргариты Тупицыной и Михаила Рыклина, включала и томик Тупицына «Коммунальный (пост)модернизм». Поэтому тексты, подобранные в американской книге Тупицына, чрезвычайно разнятся по времени и задачам их написания. Одни тексты еще дышат романтикой и пафосом русского бума начала 90-х, а другие уже пропитаны отстраненным скепсисом второй половины 2000-х. Одни приурочены к масштабной выставке или музейному шоу (вроде «Агитации за счастье» (1994) в Русском музее или «России» (2005) в Гуттенхайме). Другие посвящены персоналиям или направлениям, формировавшим художественную сцену с 1960-х по 2000-е и приобретшим

различные, успешные или не слишком, культурные биографии.

Такая разбросанность статей во времени, их отдаленность друг от друга дистанцией в десятилетие, если не более, задает несколько мозаичную, фрагментарную структуру композиции. Изобретенные автором методологические понятия, призванные объяснить своеобразие русского искусства (коммунальный постмодернизм и музео-логическое бессознательное), поданы эскизно и пунктирно. Единая, связная линия их эволюции от 1960-х к 2000-м, а также доказательная система аргументации, убеждающая в универсальности этих категорий, в книге Тупицына представлены не четко и не резко, поскольку сама компоновка статей скорее нацелена выявить пестроту и различие, чем унификацию и общность.

Большинство упреков, предъявляемых в рецензиях на «Музео-логическое бессознательное», как раз и сводятся к недостаточной последовательности или доказательности аргументации. Об этом говорит Александр Эткин в рецензии из «The Russian Review» (для него понятие советского привязано к категории «global modernity» в большей степени, чем к феномену коммунальности) или Рауль Эшельмен в «ArtMargins», полагающий, что Тупицын переносит русскую концептуалистскую практику на описание современного искусства. Действительно, вынесенное в заглавие книги терминологическое нововведение «музео-логическое бессознательное» объясняется только в десятой главе, причем так и остается непрозрачным понятием, отчего возникает недоумение: приложимо ли оно ко всем этапам истории неофициального искусства или является только признаком эстетики девяностых? По сути, книга Тупицына выявляет достаточно важный для современной

художественной критики дискуссионный «топик». Требуется ли разговор о современном искусстве трезвой объективности, предполагающей использование жестких мотивировок и позитивистского языка описания? Или допускает вольные авторские построения, переводящие этот разговор в режим постмодернистской игры с плавающими означающими? Иначе говоря, насколько мы сегодня нуждаемся в объективной истине (в том смысле, который придает этому слову Ален Бадью), а насколько – в субъективном манипулировании фактами и теориями?

Книга Тупицына, безусловно, эпохальная, но это книга, скорее закрывающая эпоху, нежели открывающая ее. Здесь имеется в виду эпоха затребованности в России метатеории искусства, способной объяснить все нюансы становления национального искусства и все его локальные особенности с помощью глобальных теоретических конструкций, от психоанализа до деконструкции, нередко вырванных из первоначальных мыслительных контекстов. Любопытно, что книга Маргариты Тупицыной «Границы советского искусства», изданная Джанкарло Полити в 1989 году, триумфально открывала эту эпоху, заявляя о неизбежной логике включения русского искусства в западные индустрии производства знания. Выпущенная в середине девяностых серия «Passe-partout» (куда входили и «Критическое/оптическое» Маргариты Тупицыной, и «Коммунальный постмодернизм» и «Другое искусство» Виктора Тупицына) заявляла о безграничной вере русского интеллектуала в уже состоявшееся включение постсоветского искусства в западные когнитивные практики (пусть и на уровне самомифологизации). По сути, эта серия венчала эпоху «бури и натиска» русского интеллектуализма, в результа-

те которой был изобретен сложный, герметичный – или даже галлюцинаторный, по определению Михаила Рыклина – язык внутреннего пользования, позднее, в двухтысячные, нередко пародируемый или подвергнутый работе на понижение.

Вышедшее в конце 2000-х «Музеологическое бессознательное» будто подводит неутешительный итог этой двадцатилетней эйфории сопричастности, показывая *непереводимость* (полную или частичную) русского культурного контекста на западный язык постмодернистского анализа искусства, сам несколько устаревший и нуждающийся в реформировании. Иными словами, адекватный язык, характеризующий конъюнктуру момента в современном русском искусстве, пока не найден. Наибольший интерес способны вызвать частные (или альтернативные) истории коллективного сопротивления или формирования политической субъективности, внеположные Большим Нарративам (на словах поверженных, а на деле заново утвержденных западными постмодернистскими теориями).

«Книга представляет историю современного русского искусства как коммунальной парадигмы», – так звучит буквально первая, открывающая предисловие фраза «Музеологического бессознательного». Практически все включенные в нее главы раскрывают те или иные стороны этой коммунальной парадигмы и показывают ее хронологию от диссидентского модернизма 60-х до петербургского неоакадемизма и московского акционизма 1990-х, увенчанную убедительной победой Рублевского шоссе (таково название заключительной главы) в сытые и стабильные 2000-е. Русское искусство второй половины XX и начала XXI века во всем его стилевом и тематическом многообразии (от Зверева и Рогинского до Кулика и Бре-

нера, от Пивоварова и Чуйкова до Давида Тер-Оганьяна и Андрея Молодкина) описывается как зона проявления коммунально-речевой телесности, то есть дискурсивно нерасчлененного, временами инфантильно незрелого воспроизведения коммунального быта. Коммунальность оказывается субверсивной изнанкой власти, ей подчиненной и саркастично ее отторгающей. Хотя, безусловно, далеко не все упомянутые в книге имена могут быть однозначно причислены к постмодернизму и далеко не все художники посвящали свои дни и часы, думы и прозрения тому, чтобы возвеличить и обессмертить советскую коммуналку, пропитанную мелкобуржуазным индивидуализмом.

4.

По обхвату исторического материала, по количеству фактографических сведений и по умению их подверстать под умозрительные концепты книга Тупицына представляется мне эталонным примером современной художественной критики, разбор которого будет чрезвычайно полезен в образовательных курсах и программах. Особо пристального внимания заслуживает диалог Тупицына и Сьюзен Бак-Морс, открывающий книгу и ранее опубликованный в журнале «Third Text». Собственно, Бак-Морс адресует автору те сомнения, которые возникают у компетентного и вдумчивого западного читателя, когда он сталкивается с тенденцией трактовать все сквозь призму отстраненного интеллектуализма и богатейшей эрудиции. Тенденция эта в книге Тупицына утрирована и вызывает логичные возражения, когда в поле зрения интеллектуального анализа попадают те проекты, которые иронично обыгрывают обскурантизм национального мышления и сами доводят возможность их ин-



Группа «Медицинская герменевтика»
инсталляция,
Москва,
1989

теллектуального прочтения до абсурда. На мой взгляд, многие широко известные работы Кабакова, Пригова или Монастырского построены именно на сознательном перечислении или исчерпании всех возможных интеллектуальных оценок уже внутри самого произведения.

Посмотрим, какие контраргументы приводит Сьюзен Бак-Морс, читатель благосклонный и одновременно требовательный. Оправданной точкой размышлений Тупицына служит наличие дуальной оппозиции между коммунальной оптикой и авторитарной риторикой. Оппозиция эта иногда достигает апогея, а иногда исчезает в результате полного слипания коммунального «речеверчения» и языка власти. Парадокс в том, что эта бинарная модель чрезвычайно неустойчива, и тезис о ее наличии или отсутствии в конкретном произведении будет мотивирован, в первую очередь, субъективным

взглядом на историко-культурный контекст. В главе «Взгляд Другого: видение советского мира русским неофициальным искусством» (из сборника «Постсоциалистическая ситуация») Борис Гройс по иному интерпретирует этот дуализм, разделяя свойственную соц-арту – в первую очередь, Комару и Меламиду – сосредоточенность на эстетике власти и отличавший концептуализм – например проекты Кабакова – интерес к обыденному и повседневному.

Для Бак-Морс утверждение Тупицына о привязанности русского художника к нормам коммунального зрения представляется не проработкой травмы и не освобождением от нее, а наоборот, желанием самого теоретика облечь ностальгический комплекс в новую словесную форму. Действительно, центральное и узловое понятие «коммунальное видение» в книге Тупицына приобретает двойственный статус: это и термин с богатой смысловой насыщенностью, и метонимическая конструкция с эмоционально-экспрессивной окраской. Дискурс аналитика (критика) и дискурс пациента (искусства) в психоаналитическом бурлеске, предложенном Тупицыным, временами слипаются в одну гибридную массу, что составляет и сильную сторону его критической манеры, и ее довольно уязвимое место.

Еще Бак-Морс настораживает – и так же настораживает читателя, ориентированного на современные тренды в теории искусства – что Тупицын, подвергая критике коммунальную оптику и коммунальное сознание (пост)советского производителя искусства, ратует за дефрагментацию, в то время как современное искусство нацелено на поиск универсального – главным образом, вне категорий неолиберального рыночного капитализма. Парадокс в том, что обитатель замшелой коммуналки со

всеми его дразнами и склоками как раз и представлял в позднесоветской культуре исключение из тотального символического порядка, задаваемого идеологией партийного официоза. То есть рычаги дефрагментации заложены по диалектическому принципу не вне коммунального целого, а внутри него. Ведь именно сам коммунальный расклад советской повседневности порождал значимое исключение – подпольный и по-своему независимый образ жизни за рамками одиозной диалектики советского и антисоветского, официоза и диссидентства.

Другое возражение, приводимое Бак-Морс, заключается в том, что фрейдовские, лакановские или делезовские термины вроде «оральная мать» или «семейный роман» органично подходят для критики западной медиальной культуры, но советская культура соцреализма заслуживает описания в ее собственных, неперевоженных категориях. В своем исследовании культурной антропологии позднего социализма «Все было навечно, пока не кончилось» Алексей Юрчак показывает, что позднесоветская реальность сводилась к перформативному повторению ритуальных актов и воспроизведению авторитетного дискурса, уже утратившего свои высокие смысловые нагрузки. Подобное воспроизводство (нетехническое) идеологических знаков вне их предшествующих революционных референсов привело к выработке в позднесоветской культуре собственной мифологии и маргинальных практик речевого поведения, не всегда поддающихся анализу с помощью авторитетных западных дискурсов. Таким образом, при чтении книги Тупицына – особенно первых нескольких глав, посвященных соотношению эстетики соцреализма и неофициальной художественной среды, возникнове-

нию коммунального концептуализма, а также иконокластическим стратегиям соц-арта – рождается подозрение, что, может быть, именно позднесоветская культура внутри себя произвела (псевдо)утопически-мессианский язык, который и является наиболее адекватным средством для понимания ее социальных механизмов и культурных приоритетов.

Тупицын неоднократно подчеркивает свою принадлежность к лагерю теоретиков, отстаивающих главенство ницшеанской «веселой науки». Критик, следуя этой традиции, должен выступать в амплуа хитрого, умного, проницательного трикстера, подчас прибегающего к шутовскому высмеиванию претендующих на интеллектуальное господство дискурсов. Свою конспирологическую идентичность Тупицын отождествляет с Незнайкой, известным персонажем детской литературы, постоянно раздвигающим границы между знанием и незнанием и потому вынужденным выдавать себя за Знайку или за Диониса, носящего маску Аполлона. Тупицын настаивает, что для него бинарность между Незнайкой и Знайкой не аристотелевская, а брехтианская и в русском контексте она может быть выражена в том, что инстанция авторства является коммунальной собственностью. По всему корпусу книги Тупицына «раскиданы» так называемые веселые человечки, притчевые герои детской литературы или знаменитых комиксов, например Тяни-толкай, Джокер и Бэтмен. На мой взгляд, в таком уподоблении теоретика остроумному трикстеру, пародийно играющему с бинарными оппозициями тоталитарной или массовой культуры, кроется довольно большая опасность. Ведь за ироничным сарказмом критика-трикстера могут потеряться те болезненные сюжеты современного культурного производства – от гиперэксплуата-

ции третьего мира до межэтнических конфликтов в странах первого мира – о которых говорить с трикстеровской усмешкой было бы просто этически недопустимо.

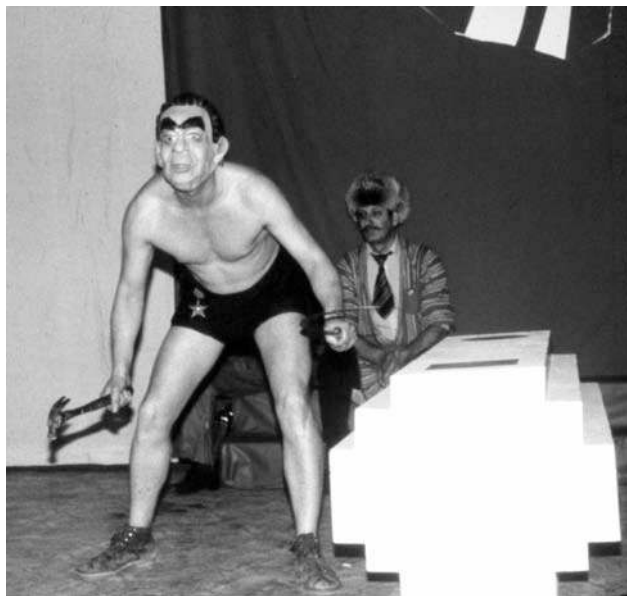
В главе, посвященной петербургскому искусству девяностых, Тупицын противопоставляет московское искусство, культивирующее «эстетику прозрачности» (в работах групп «Коллективные действия» и «Медицинская герменевтика»), и эксперименты петербургских художников (например Андрея Хлобыстина или некрореалистов), тяготеющих к эстетике «слепых пятен», где социальное и телесное погружается во мглу недискурсивного. Любопытно, что сам Тупицын неприкрыто отдает предпочтение петербургской тяге к потаенности и сокрытости, а не московской готовности к открытости и проявленности образа. Сюзен Бак-Морс отозвалась на это предпочтение серьезным замечанием, напомнив, что репрессивное присутствие властных процедур в зонах невидимости власти не сокращается, а наоборот, усиливается. Так, Мишель Фуко в лекциях по биополитике, обосновывая принцип управляемости, показывает, что латентная, распыленная власть оказывается более повсеместной и всемогущей именно по причине своего децентрированного положения относительно традиционных властных аппаратов.

Действительно, наличие в работах петербургских художников таких «слепых пятен», ускользающих от однозначной властной гегемонии, можно считать одной из эстетических причин резкого крена в сторону правой идеологии, осуществленного частью неоакадемической среды в середине девяностых и приведшего к отстаиванию ультраконсервативных, а подчас и фашизоидных воззрений. Поэтому в книге Тупицына мне несколько не хватает привязок к теории биополи-

тики и управляемости, разработанной Фуко и подхваченной критикой нематериального труда и капитализма знаний (Негри и Хардтом, Вирно, Лаззарато и др.), но подобные отсылки, позволившие перевести разговор в плоскость политэкономии и социального анализа, не входили в концептуальные установки автора.

5.

Самый инновационный компонент в книге Тупицына – и одновременно самая загадочная ее часть – это обоснование терминов «музейная функция» и «музейное бессознательное». Тупицын осмысляет степень их применимости к русской ситуации, когда музеи, экспонирующие современное искусство, – это либо утопические фантазии, либо только-только появившиеся площадки с нескрываемыми коммерческими установками. Здесь любопытно сопоставить представление о функции музея, высказанное Тупицыным, и критику механизмов составления музейной коллекции, предложенную Гройсом во второй главе его книги «Сила искусства», вышедшей в Кембридже в 2008 году. Согласно Гройсу, неценный объект повседневной реальности сегодня может попасть в музей именно в силу своей принадлежности к сфере актуальной современности и в результате сознательного выбора художника. По мнению Тупицына, художник в силу наличия у него «музеологического бессознательного» часто не различает уже признанное музейной ценностью произведение искусства и профанный объект ежедневного быта. В теории Гройса граница между музеем и не-музеем *утверждается* в результате выбора и валоризации нового, произведенного рефлексивным сознанием художника (а подчас куратора или критика). В понимании Тупицына это граница *стирается* в результате



**Группа
«Страсти по Казимиру»**
*Персформанс
в The Kitchen,
Нью-Йорк,
1982*

невозможности выбора между ценностным и неценностным, невозможности, уже заложенной в понятии «музеологическое бессознательное». Несмотря на такой повышенный интерес к интенсивной музеификации в постсоветской России, в книге Тупицына практически не представлена заточенная под русский контекст институциональная критика. Критика, которая рассматривала бы политические импульсы и экономические обстоятельства, приведшие к открытию в начале-середине 2000-х целого ряда частных или государственных музеев современного искусства с качественно различными коллекциями и несхожими эстетическими платформами.

Книга Тупицына опубликована в 2009 году, когда разразившийся экономический кризис, завершив эпоху путинского нефтяного благополучия, еще и разрушил (или существенно поколебал) те репрезентационные схемы существования русского искусства, которые сложились в результате непрерывного нефтяного профицита и стремились свести художественную

жизнь к череде гламурных развлекательных мероприятий. Переформатирование современности повлекло и переоценку прошлого: снова пришло время продумать наследие социалистического модернизма, концептуализма, соц-арта, петербургского нео-декаданса и московского акционизма с точки зрения их значимости и актуальности для художественных поисков второй половины 2000-х. Кроме того, появилось молодое поколение художников (почти не представленное на страницах книги), которое уже работает за пределами бинарной оппозиции между коммунальным и авторитарным и стремится так обыграть свой фрагментированный социальный опыт, чтобы за его осколками и отражениями угадывались бы очертания универсального целого (здесь, несмотря на кардинальное различие их манер и взглядов, вспоминаются имена Андрея Кузькина, Хаима Сокола, Арсения Жилиева, Ирины Кориной, Николая Олейникова и др.)

Многим современным интеллектуалам, художникам и критикам стало понятно, насколько русское искусство 2000-х *не подключено* к глобальному контексту производства художественного знания и насколько *отключено* от своих же собственных исторических и идеологических контекстов. Для меня наибольшая символическая ценность книги Тупицына (по отношению к текущему моменту) в том, что после ее чтения делаются более очевидными причины этого неподключения к глобальному контексту (одна из них – нежелание изобретать собственный язык автоописания, подразумевающий волю к критическому знанию, о которой много сегодня размышляют Джин Рэй и Геральд Рауниг; опираясь на фукольдьянское понятие «паррезии», то есть говорения правды).

Также пристальное чтение книги Тупицына позволяет наме-

тить перспективы того, как возможно сегодня преодолеть такое депрессивное отчуждение от чужого (и своего же собственного) контекста. Наверное, вместо культивирования «музеологического бессознательного» следует сделать упор на сознательную критическую активность, позволяющую отграничить подлинно новые, революционно-преобразовательные направления в искусстве от их коммерческих профанаций. Кроме того, вместо стратегий негативности (о которых пространно и язвительно пишет Тупицын в главе «Negativity Mon Amour») следует предложить практики утверждения, закладывающие позитивные основы художественной солидарности и совместного политического волеизъявления. Наконец, вместо векового упования на историко-утопическую обособленность и неоднозначность собственного выстраданного пути (и демократия тут суверенная, и постмодернизм тут коммунальный, сплошная «взрывная апория», по выражению Марка Липовецкого) переориентировать интересы русского художественного сообщества на четкую и недвусмысленную артикуляцию своей эстетической и политической миссии. Своего весомого вноса в перечень остро актуальных тем, волнующих сегодня искусство социальной ответственности и обостренного этического поиска.

Дмитрий Польшко-Вольфсон
Родился в 1969 г. в Ленинграде. Эссеист, поэт и историк культуры. Научный сотрудник Российского Института истории искусств. Автор исследований по истории философии и искусства новейших технологий, а также нескольких поэтических сборников. Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Санкт-Петербурге.

ЛИОНСКАЯ БИЕННАЛЕ 2009: СПЕКТАКЛЬ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

10-Я ЛИОНСКАЯ БИЕННАЛЕ 2009 «СПЕКТАКЛЬ ПОВСЕДНЕВНОСТИ» (КУРАТОР ХОУ ХАНРУ),
ЛИОН, 16.09.09 – 03.01.10

ДАРЬЯ ПЫРКИНА

Джордж Брехт
19 (к части VIII,
стр.3) / Стул
с зонтом,
1968/1986



Лионская биеннале 2009 ставит один из фундаментальных вопросов для всей истории искусства – вопрос о взаимодействии реального и иллюзорного, окружающей действительности и ее преломления в художественном произведении. Проблемы глубинной интеграции искусства и реальной жизни – часто в противо-

вес *подражанию* или *копированию* действительности – ставились во главу угла целым рядом художественных практик со времен исторического авангарда. Теперь, в условиях, когда реальное и воображаемое в наш век освоения киберпространства фактически уравнились в правах, когда визуальный опыт едва ли не полностью

переместился в пространство умо-зрительного, эти фундаментальные художественные проблемы требуют радикального переосмысления.

Авторы, приглашенные куратором Хоу Ханру, предлагают зрителю максимально приближенный, сфокусированный взгляд на повседневность. Обыденность, запечатленная с низкой перспективы, разностороннее исследование опыта, укорененного в каждодневных, будничных действиях и состояниях – таковы ключевые темы и настроения проекта. Повседневное – это то пространство и состояние, которое определяет бытие индивида и общества, то, где заложен основной трансформационный потенциал.

Хоу Ханру исходит из утверждения, что сегодняшняя реальность по-прежнему определяется как «общество спектакля». Наш быт и ежедневный опыт наводнены образами, опережающими желания зрителя, навязывающими ему некую систему иллюзий и помыслов, которые он принимает и выдает за свои собственные. Программируемым оказывается не только образ действий, но и сфера мечтаний. Подмены осуществляются на всех уровнях. Будто взяв на вооружение один из ситуационистских лозунгов и извратив его, сегодняшняя система медийного господства повсеместно выдает (свое) желаемое за действительное. По наблюдениям Аппадурай, актуальным для нынешней биеннале, воображение теперь становится одной из поистине общественно значимых практик.



**Софи Дежод
и Бертран Лакомб**
«Off the Wall»,
2009

Такаиро Ивасаки
«Out of Disorder»,
2008



Цель куратора Ханру – провести скрупулезное исследование настоящего, детальное освоение и переосмысление действительности – той самой, физически ощутимой, скрытой за многочисленными наслоениями иллюзий. Задача искусства в ситуации перманентного

спектакля – не воплощать воображаемое, но возвращать реальное, осязаемое, отвоевывать повседневный опыт и передавать его в распоряжение обладателю. Отсутствие на выставке зрелищных, начиненных спецэффектами произведений и, напротив, включение в проект работ, использующих минимальный набор выразительных средств, требующих тихого сосредоточенного созерцания или долговременного сконцентрированного прочтения и рефлексии – кураторский ход, подчеркнуто противопоставляющий произведения искусства, постижение которых требует определенной настойчивости, временных и интеллектуальных вложений, многочисленным потокам моментально перерабатываемой привычным сознанием визуальной информации, сбрасываемым агентами спектакля.

Биеннале делится на пять основных проблемных блоков, четыре из которых представлены непосред-

ственно в экспозиции. «Магия вещей» включает в себя работы, избирающие в качестве отправной точки тривиальные предметы или ситуации и через их осмысление (фактически по де Серто, теория которого в значительной мере определила этот блок проекта) поднимающие насущные социальные, политические, исторические или культурные проблемы. Под заголовком «Совершая дрейф» объединены произведения, занимающиеся исследованием городского пространства. Блок «Живя вместе» фокусируется на взаимодействии между собой различных сообществ. К группе «Другой мир возможен» отнесены работы, затрагивающие протестные практики. Произведения этих четырех разделов размещены попеременно в экспозиционных пространствах (которых тоже четыре, но не по числу разделов, а просто потому, что все больше площадей отводится под проект: в нем задействованы Лионский музей современного искусства, инициировавший 20 лет назад проведение биеннале, бывшая сахарная фабрика, частный фонд Булукьян и бывший склад Биша). Тогда как место действия пятого блока, озаглавленного «Ведута», – непосредственно город, и лишь некоторые произведения этой группы оставляют «знаки присутствия» на выставочных площадках.

Пожалуй, наиболее выдающимся, с точки зрения традиционного формата биеннале, стал именно проект «Ведута», подразумевающий укоренение художественного события в жизни локального сообщества и фактически необозримый для заезжего ценителя искусства. Целый ряд художников были приглашены в резиденцию в лионские пригороды, во время пребывания в которых они создавали произведения в сотрудничестве с местными жителями, устраивали дни открытых дверей в своих мастерских. Другие авторы предлагали интерактивные проекты

Барри МакГи
инсталляция,
2009



вроде трехкомандного футбольного матча (оммаж Астеру Йорну группы «Пье Ла Биш») или сеанса создания съедобных произведений искусства и совместных трапез (коллектив «Эльшопо»). Кроме того, программа «Ведуты» насыщена разного рода публичными обсуждениями, дискуссиями, лекциями, кинопросмотрами и прочей коммуникативной активностью.

Город оказывается в центре внимания проекта неслучайно. Совершенно очевидно, что сегодняшняя цивилизация по-прежнему остается цивилизацией прежде всего урбанистической, хотя и детерриторизированной: именно здесь сконцентрировано большинство сил и средств, здесь проходят и пересекаются многочисленные разнонаправленные и зачастую противодействующие потоки (информационные, финансовые, ментальные и пр.). Здесь формируются локальные сообщества и социальные движения, взаимодействие с которыми также является одной из целей биеннального проекта. Кроме того, тесные взаимосвязи Лионской биеннале с городом, открытость, разомкнутость, подвижность ее структуры и взаимопроникновение «художественного» и «профанного» пространств объявляется Ханру одной из важнейших и наиболее перспектив-

ных особенностей самой институциональной формы биеннале – в противовес стационарному, консервированному и стабилизированному формату музея.

Именно в городском пространстве и о городском пространстве, о его психогеографии и коммунальном бытии, осуществляется активистское исследование в духе ситуационистов – «дрейф». Разумеется, ревitalизация ситуационистских теорий, определений и практик у Ханру и приглашенных им художников неслучайна. К повседневной жизни – пока еще не к масштабной ее революции, как некогда у Ванейгема, а к ее подробнейшему критическому анализу – апеллирует куратор. И именно искусству отводится ключевая роль в возвращении и переоценке понятия тривиального, в выделении из всеобщей массы spectacularных мистификаций действительности как таковой, в отходе от практик визуализации псевдо-реальности и истребовании настоящего в том виде, в каком оно существует, заслоненное умозрительным (Адель Абдессемед, Леопольд Кесслер, Марк Левис, Лиин Йилин, коллектив «ХеХе», Бани Абиди и др.).

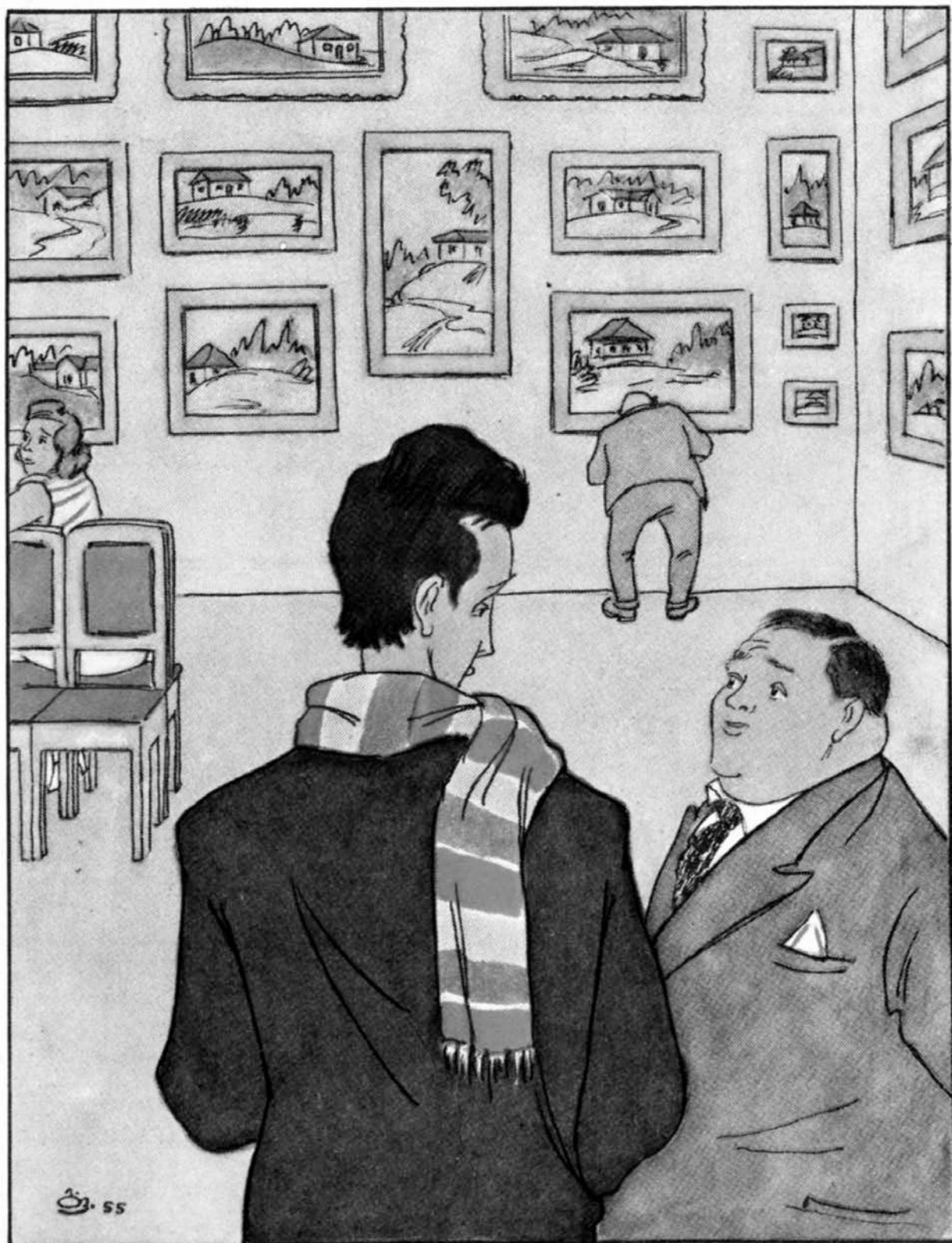
Помимо ситуационистских, в проекте актуализируется и еще одна исторически значимая группа практик, связанных с движением «Флуксус». Включение – или даже вкрапление, то тут, то там – в экспозицию работ Джорджа Брехта из серии «Событий», доставшихся Лионскому музею современного искусства в наследство от мастера после его ретроспективы 1986 года, размыкает хронологические рамки выставки, фиксирует исторические референции к тем явлениям художественного процесса прошедших эпох, которые создали необходимую основу для максимального размыкания границ искусства и его укоренения в потоке повседневной жизни, для переосмысления пространства эстетического и ради-

кального переформулирования статуса художественного объекта.

Насущные политические проблемы также являются одним из фокусов внимания куратора и участвующих художников. Особая роль принадлежит осмыслению альтерглобалистских теорий и практик, сотрудничеству с активистскими организациями, исследовательским проектам художников (Педро Рейес, Оливер Ресслер), социальным экспериментам (группы «Société Réaliste», «Xijing Men») и попыткам переустройства быта средствами искусства (Агнесс Варда, Карлос Мотта, Софи Дежод и Бертран Лакомб). Значительное место занимает эстетика уличного, «низового» искусства («Rigo 23», Дэн Пержовски, Барри МакГи, Карлос Мота и др.)

Как настойчиво заявляет во многих своих интервью Хоу Ханру, создание выставочного проекта для него – не событие-в-себе, не репрезентация, не фиксация некоего свершившегося факта, а лишь начало процесса укоренения и дальнейшего развития идей, концепций и творческих методов. За пристальным критическим исследованием повседневного опыта должна следовать инициатива по трансформации его в качественно новый формат – то есть следующим этапом должна стать постановка амбициозных жизнестроительных задач, возрождающая упования исторического авангарда. Что, по всей вероятности, зрителю и предстоит наблюдать в (недалеком?) будущем.

Дарья Пыркина
Родилась в 1980 г. в Москве. В 2003 г. закончила отделение истории искусства исторического факультета МГУ. Искусствовед, куратор, критик. Занимается изучением современного испанского искусства. Живет в Москве.



КРИЗИС ОДНООБРАЗИЯ

КОНСТАНТИН ЗВЕЗДОЧЕТОВ: «НЕ ВЫДЕРЖАЛ». ММСИ, МОСКВА. 2009.12.16-2010.01.15

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ



*Материал
проиллюстрирован
видами экспозиции
выставки
Константина
Звездочетова
«Не выдержал»
в ММСИ,
2009-2010*

Выставка Константина Звездочетова в рамках программы «Москва актуальная», курируемой галереей XL, проходила, как и большинство выставок этой программы, в помещении ММСИ в Ермолаевском переулке. Помещение непростое, многоэтажное и сложно профилированное, своеобразие которого каждый куратор или солист-художник волен либо, смирившись, игнорировать, либо обыгрывать и использовать в своих целях. Этажность может навязывать членение экспонируемого материала по простейшему хронологическому принципу или по шкале иерархии идей, а то и «звездности» участников, если их несколько.

На этот раз звездность во всех отношениях монографична. Пер-

сональная выставка с названием одновременно простым и в то же время по смыслу неочевидным – «Не выдержал» – одновременно и учитывает радикально вертикальную логику музейного помещения, подчиняясь ей, и в то же время ей сопротивляется, предлагая крайне несимметричное прочтение предлагаемой вертикали. Несимметричность заключается в том, что огромное количество разнообразного и разновременного «ретроспективного» материала плотно сконцентрировано на одном из четырех экспозиционных этажей – на самом верхнем. А новый проект, специально исполненный для выставки, размахнулся на три остальные этажа. И это притом, что он

представляет собой коллекцию работ крайне однородных, если не однообразных. Со второго по четвертый этажи все стены завешаны почти одинаковыми среднего размера картонными в рамках, покрытыми на первый взгляд почти не отличающимися друг от друга изображениями домиков с красной крышей на синем «небесном» фоне, с чем-то зелененьким – деревьями, травкой и т.п.

Это озадачивает, буквально рождая споры – как производить правильный осмотр – поднимаясь с этажа на этаж снизу вверх, или наоборот, сразу поднявшись на лифте, начать осмотр наверху, а затем спускаться по лестнице вниз. Казалось бы, вопрос праздный, учитывая, что членение выставки, в конце концов, двучастное, а от перемены мест сумма не меняется. Да и вообще вспоминается невольно 69 фрагмент Гераклита, гласящий о том, что «путь вверх и путь вниз суть одно и то же». И однако же осмотр вверх или вниз по лестнице позволяет возможно по-разному истолковывать смысл названия выставки. Ведь звездочетовское «не выдержал» вызывает ассоциации и с лермонтовским «не вынесла душа поэта», и с толстовским «не могу молчать», то есть может звучать как нечто героическое и бескомпромиссное. И в то же время «не выдержал» может означать смиренное и уступчивое «сдался» – так и перевели название в английском пресс-релизе – «given up».

Чтобы разобраться, чего тут больше: пафоса или смирения, стоит рассмотреть выставку и снизу вверх, и сверху вниз. Итак, попадая в



первый зал на втором этаже, зритель, хотя бы самую малость осведомленный в творчестве выставляемого автора, неизбежно изумлялся. Ведь вместо ожидаемого привычного «фонтанирующего» формального и идейного разнообразия, он сталкивался со стенами, сплошь увешенными пейзажами-близнецами с краснокрышными домиками на сине-зеленом фоне. Сразу же закраившееся подозрение, что тут все не так просто, немедленно, впрочем, подтверждалось плакатом-подсказкой. На выставочной афише, висящей тут же, воспроизведена карикатура художника Пирцхалава в излюбленном Звездочетовым «крокодиловском»

стиле. На ней зритель спрашивает в выставочном зале художника, какая картина – его. Художник отвечает, что это картина, на которой изображен домик. Зритель на карикатуре изображен смотрящим на художника, но стоит ему повернуться, и он обнаружит, что все выставленные картины практически идентичны – все они с домиками. Можно с той или иной степенью легкости реконструировать смысл, вкладывавшийся в эту сатиру советским художником в 1956-м году. Но у Звездочетова, вероятно, учитывая вавшего этот исторически обусловленный изначальный смысл, были также и свои мотивы использовать эту карикатуру в качестве отправного материала, и смыслы вкладывались другие, и попутно возникали дополнительные.

Сразу становится ясно, во всяком случае, что это не выставка картин, а инсталляция, точнее, даже энвайронмент, вдохновленный советской карикатурой, а посетители этой выставки – это перемещенный в реальность размноженный карикатурный персонаж-зритель. Сам же художник как персонаж исчез из этого пространства. Точнее, он появился на открытии именно в качестве комического персонажа с клоунским носом, устроил смешной перформанс вместе с Петрелли-Пальто, получив «по морде» кремовым тортом, и тут же исчез, оставив посетителей самих разбираться, зачем эти однообразные домики и чего он «не выдержал». Как бы не было смешно во время короткого перформанса, но первое впечатление то, что художник наложил на себя что-то вроде епитимьи. Следуя неким тенденциям, распространенным в современном искусстве, художник вручную воспроизвел идею серийности и повторяемости художественного жеста, доведя эти тенденции до абсурда. Его хватило на один этаж, на другой, где у картин

появляются подписи (о них позже), еще на один, и наконец он «не выдержал». Художник бросил нудное дело повторения одного и того же и «разразился» на последнем этаже настоящим Звездо-лендом, разнужданной мешаниной из объектов, инсталляций, живописи и видео самых разных лет, от самых ранних до самых последних. Тут и башни-вышки с баясинами, тут и Анка и фашисты, и картошка между ними, тут и «Азербайджанцы миленькие», и «Нормальная цивилизация». Нудное восхождение на «Голгофу» современного искусства с его культом претенциозного однообразия и невыразительности завершается радостной вакханалией артистической избыточности. Ведь в исключительных случаях современное искусство может быть и таким, «если захочет». Впрочем, радость эта с легким оттенком надрыва. Нагруженные тонкими смыслами самодостаточные проекты разных лет теснят друг друга, несколько заглушая свои некогда очень точные и отчетливо звучащие послания. Если еще добавить гул толпы посетителей и фонограммы видеoinсталляций, то общий «месседж» сливается в некий эйфорический и нечленораздельный шум.

Осмотр выставки сверху вниз – благо в музее есть удобные и вместительные лифты – помещает зрителя с самого начала в эту ситуацию эйфорической перенасыщенности искусством. Если, оказавшись сразу в сказочном парке, где одна остроумная идея наслаивается на другую, зритель, переходя от одного проекта к другому, вместе с художником переживает радость творчества, то также вместе с ним он способен пережить напряжение производственной гонки. Ведь это не только веселый и остроумный Звездо-ленд, но и фабрика остроумия. Художник пытается всеми силами соединить несоед-



нимое – продуцирование уникальных идей и стояние у «конвейера» арт-индустрии. Однако стоит спуститься этажом ниже и становится понятно, что он «не выдержал» и, превратившись в очередного арт-биоробота, начинает штамповать одну за другой единицы арт-продукции. Все эти «штампованные» картины очень похожи – все те же домики. У них имеются подписи. Но эти подписи хотя и по-русски, но набраны латинскими буквами и выглядят как Domik v Tarusse, Domik v Taldome, Domik na Senezhe – и так далее полторы сотни населенных пунктов. Эти подписи отчасти переключаются с предпоследним проектом «Нормальная цивилизация», представленном в галерее XL, где речь шла о «низкопоклонстве перед иноземным», а в данном случае, кроме очередного остроумного, остранивающего эффекта, призваны усиливать ощущение серийности и индустриальности, напоминая даже зрительно не столько названия произведений искусства, сколько товарную маркировку. На последнем, самом нижнем этаже даже эти подписи исчезают. Домики повисают как бы в пустоте. Наконец на последней картине нет уже даже и домика

– конец Звездо-ленда... А может быть, даже и последняя версия конца искусства, а-ля Звездочетов. Хотя таким печальным и даже трагичным Звездочетов еще не был никогда!

Но все-таки все не так печально. Звездочетов не был бы Звездочетовым, если бы он не подсыпал перца и соли в эту пресную историю с домиками. Ведь, если присмотреться, не так уж они и однообразны – и домик в Переделкино не похож на домик в Пудоже. Есть тут и своя, если не геополитика, то геософия – не зря же рядом с российскими населенными пунктами появляются и Полтава, и Ницца. Ведь русский мир как некое культурное явление, по меньшей мере, явно не ограничивается границами Российской Федерации. Так что в этих домиках ничто не мешает усмотреть новую визуальную энциклопедию русской жизни и даже новый проект «Как нам обустроить Россию». Только не следует увлекаться. Звездочетов как всегда провоцирует соблазниться на самые смелые интерпретации в духе актуальности и связи с реальным положением дел, но он же дает понять, что мы остаемся в рамках искусства. И именно искусство в

самом центре его внимания, как и полагается современному художнику. Будучи одновременно и концептуалистом и диссидентом от концептуализма, Звездочетов не довольствуется очередным хладнокровным переопределением искусства. Своими русскими домиками он в самом деле бросает вызов современному искусству с его унифицирующими и нивелирующими механизмами и нео-утопическими претензиями. Он долго служил современному искусству, но, утрачивая одну иллюзию за другой, в конце концов «не выдержал», и как человек с определенной индивидуальностью, и как художник, с определенной культурной традицией, и в знак протеста нарисовал 150 «одинаковых» домиков.

Возможно, эта интерпретация названия выставки и ее основной идеи не верна так же, как и высказанные выше интерпретации. Что-то очень существенное, возможно, вообще выпало из поля зрения. Очевидно, что эта важная и смысловая выставка заслуживает целой диссертации и не одной. Но это одна из первых попыток осмысления этого неожиданного и даже загадочного при всей своей простоте художественного события, и как таковая пусть эта короткая рецензия будет предпосылкой к более точным, верным и глубоким интерпретациям.

■

Георгий Литичевский
Родился в 1956 г. в Днепрпетровске. Художник, художественный критик. Член редакции «ХЖ». Живет в Москве и Берлине.



АЛЕКСАНДР СОКОЛОВ – ВЕЩЬ ИЛИ ЦИФРА

АЛЕКСАНДР СОКОЛОВ: «ВЕЩЬ ИЛИ ЦИФРА». ПРОЕКТ_ФАБРИКА, МОСКВА. 08.12.09 – 08.01.10

БОГДАН МАМОНОВ

Ответ на вопрос о том, почему мы так отчаянно желаем «преодолеть метафизику», состоит в том, что мы, хотя бы интуитивно чувствуем: метафизическое мировоззрение соотносится с тем, что я назвал «утратой мира».

Из книги Ханса Ульриха Гумбрехта «Производство присутствия»

Однажды в садах Джардини, в разгар биеннального безумия, когда венецианские palazio переполнены блистательными и ужасными произведениями современного искусства, когда пресыщенные арт-туристы лениво плетутся от павильона к павильону, мне встретился Олег Кулик, который вдруг сказал, что его любимый художник – Александр Соколов.

В тот момент я подумал о Кноте Гамсуне, который писал, что лучшие художники – это те, кто создают невидимые картины на обратной стороне своих век, о невидимом миру художники, о том, что лучшая участь – слыть артистом, но не загромождать мир, и без того переполненный своими жалкими поделками. Я подумал, что Соколов, которого я знал очень давно, и есть тот самый художник и согласился с Кули-

ком. В самом деле, Александр, чья карьера (хотя это слово меньше всего к нему подходит) началась в благословенную эпоху «русского бума» конца 80-х, стал свидетелем всех основных вех, пережитых местным искусством, включая попытку, столь же героическую, сколь и обреченную, завоевать Европу и мир. Я сказал свидетелем, но не участником.

Для меня образ Соколова всегда ассоциировался то ли с Черным монахом, то ли с Агасфером, чья тень проплывала по кулисам московской художественной сцены.

И тем удивительнее было мощное и энергичное возвращение или, может быть, лучше сказать, новое явление этого автора, произошедшее на исходе нулевых.

Мне бы хотелось видеть в этом явлении нечто большее, чем просто случайное стечение обстоятельств, обнаружить некую закономерность, свидетельствующую о возрождении «другого» типа художника, одинаково чуждого как замкнутому сектантству концептуализма, так и гламурному трэшу, возобладавшему в начале века.

Мне хотелось обнаружить в деятельности Соколова знак возвращения «просто художника», достаточно образованного, чтобы быть включенным в международные тренды и вести с ними полноценный

диалог, и в то же время достаточно критичного, чтобы дистанцироваться от мейнстрима.

В 2009 году Александр Соколов успел проявить себя четыре раза, показав московскому художественному сообществу большую вариативность своей практики. Он организовал и курировал весьма заметный проект в рамках Третьей Московской биеннале «Really?», участвовал в знаковой выставке куратора и галериста Сергея Попова «.....», показал в «Звевском центре» небольшую, но, на мой взгляд, блестящую выставку «All inclusive» и, наконец, предъявил публике большой персональный проект «Цифры и вещи» на площадке «Проекта Фабрика». Последний и станет предметом нашего пристального внимания.

Проект «Цифры и вещи», по сути, представляет собой бинарную структуру, хотя, если следовать сообщению, которое посылает Соколов, надо скорее рассуждать о системе и чем-то, что выходит за ее пределы.

Инсталляция, показанная Соколовым в зале «Оливье», частично экспонировалась им на других площадках, поэтому, думаю, рассуждать о ней уместно и без привязки к конкретному пространственному контексту.

Итак, перед нами трехмерная сетевая структура, собран-

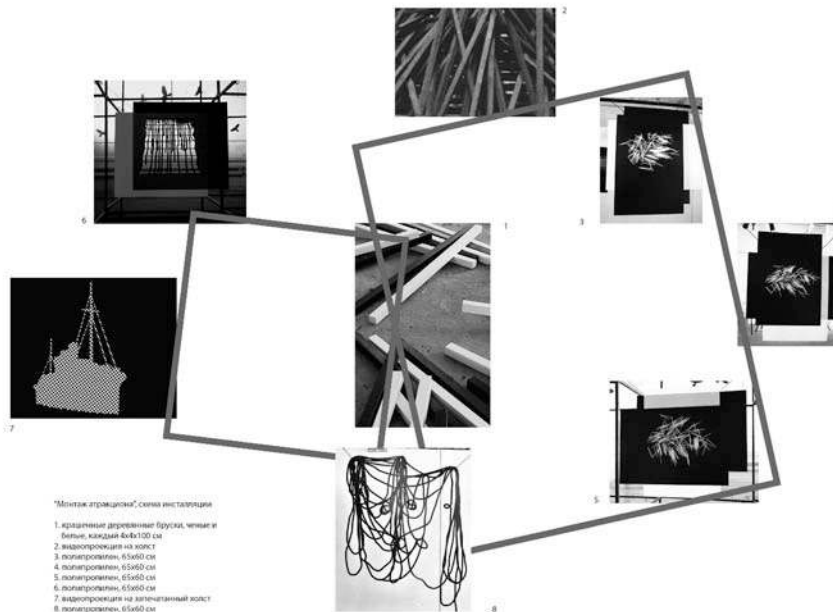
Александр Соколов
Инсталляция
«ТридцатьТретьяБуква
ОпятьПоследняя»,
2009



Потёмкинская лестница (до 1955 Бульварная лестница, ранее Приморская лестница, Решетневская лестница, в XIX веке гигантская лестница (укр. Потёмкинські сході) — знаменитая лестница в Одессе, соединяющая центр города с гаванью и Морским вокзалом.



Далзи-камуфлеж, тиком изысканий как Раззи-Далзи или Далзи-жигопись — это камуфляжная схема, использовавшаяся во время Первой мировой войны и отчасти Второй. Далзи строится с помощью сложного пересечения геометрических полос, окрашенных в контрастные цвета. Далзи не скрывает корабль, но усложняет путь наблюдателя, снижает скорость и курс корабля.



ная из черных планок. Она позволяет зрителю совершать по ней некое путешествие, которое как бы должно быть спровоцировано несколькими графическими объектами и видео, нашедшими свое пристанище в недрах этой структуры. Эта вместе изящная и громоздкая конструкция дополнена с трех сторон различными объектами. В одном случае это триптих (который вряд ли можно назвать «живописным», хотя он и выполнен на холсте), воспроизводящий сетку фотошопа; в другом — инсталляция из белых и черных брусьев, вновь объединяющая изящество с тяжеловесностью; и наконец, ряд плоских прямоугольных глянцевых листов, которые порой обнаруживают силуэты привычных предметов и пространств.

Последняя, четвертая громадная стена зала покрыта черными силуэтами летящих

птиц, в своем неподвижном полете противостоящих структурной жесткости остальной экспозиции.

Отдадим должное инсталляционному вкусу автора — ему удастся сбалансировать звучание всех сложных коннотаций, возникающих при просмотре выставки. Перенасыщенная культурными смыслами, она, тем не менее, не оставляет впечатления тяжеловесности. Вместе с тем, бедность материалов (древесные планки, веревки, пластик) компенсируется их виртуозным использованием.

Если цель зрителя — обнаружить в экспозиции пресловутые «смыслы», то, несмотря на разнообразие медиа и ассоциативных рядов, смысл этот прочитывается достаточно ясно.

Передвижение по структурной сетке и отсылка к эстетике фотошопа не дают усомниться, что перед нами образ

современного сетевого мира, столь же тотального, сколь и эфемерного. Периферийные мотивы экспозиции только подтверждают это предположение. Параллельно зритель, хорошо знакомый с теорией раннего европейского авангарда, несомненно, вспомнит о модернистской сетке — главном мотиве модернизма. Как пишет редактор знаменитого журнала «October» Розалинда Краусс: «Решетка есть символ современности уже потому, что она есть решетка: форма, встречающаяся повсеместно в искусстве нашего века и в то же время полностью отсутствующая в искусстве века предыдущего» (под «нашим веком» Краусс здесь имеет в виду, разумеется, век двадцатый). Казалось бы, решетка имеет отношение к чисто пластической материальной проблематике. Но, обратившись к текстам Малевича или Мондриана — этим апостолам ре-

шетки – мы видим, что речь там идет главным образом о Духе, Сознании, Бытии. Выясняется, что, с точки зрения высокого модернизма, решетка – лестница к универсальному опыту. Итак, с точки зрения настоящего, «решетка» – это некая «догма» современного искусства, его главный канон, который (памятуя о виртуальных сетях), можно предположить, структурирует вообще весь опыт современной культуры. Вместе с тем, это тот самый мертвый канон, который преграждает путь к подлинной свободе, стоящей за порогом любых структур. И здесь особенно многозначительно появляется образ парящих птиц.

Известно, что в Германии такие птицы-симулякры наклеиваются на прозрачные стены небоскребов, дабы настоящие птицы не разбивались о стекла. Таким образом, назначение этих муляжей уже само по себе необычайно двусмысленно. С одной стороны, они подчеркивают реальность стены там, где возникает иллюзия пространства, но, с другой – сами они остаются симулякрами. Кроме того, в культуре двадцатого века любой образ птиц неизбежно ассоциируется со знаменитым фильмом Хичкока, где птицы выступают как представители абсолютно иррациональной неконтролируемой и необъяснимой силы, а значит, по сути, реальности и свободы, ведь реальность иррациональна и необъяснима. С учетом всех этих коннотаций образ, созданный Соколовым, имеет особенно двусмысленный характер. На первый взгляд, птицы, грозным и пугающим сонмом предстающие

перед зрителем в тот момент, когда он покидает пространство инсталляции, являют собой мир реальности, неподвластной цифровому пространству. Но вместе с тем трудно избавиться от подозрения, что птицы лишь симулируют свободу, их полет – фикция, а сами они – часть той же системы, призванной лишить зрителя последней надежды на встречу с Реальным.

В фильме «Матрица. Перегрузка» Нео узнает, что Пифия, которая указывает путь к свободе от Матрицы, тоже является компьютерной программой, задача которой – создать у повстанцев иллюзию возможности свободы.

Иными словами, система всегда предполагает включенные в нее антисистемы, которые служат ее стабилизации. Но значит ли это, что реальность, свобода и присутствие нам уже не доступны?

На одном круглом столе, где мне пришлось участвовать, Соколов высказал мысль, которая кажется мне любопытной. По его мнению, есть эпохи «пророков» и эпохи «жрецов». Они сменяют друг друга в ходе истории. «Пророки» имеют дело с чистой реальностью, они находят с ней «на связи», их инструмент – речь, но не текст. Конец пророков известен – их убивают, следующее поколение строит им памятники, создается культ. С этого момента на сцену выступает «жрец», для которого реальность отсутствует или же она опосредована через текст. Текст порождает комментарии, а те, в свою очередь, бесконечную череду новых комментариев. Возникает то, что в

еврейской культуре иронически называют «мидраш мидраша». Культура жрецов заинтересована в том, чтобы принципиально лишить вопрос об истине его смысла. Важна не истина, а ритуал, не свобода, а правило, не присутствие, а комментарий. Такова вкратце суть высказывания Соколова. Его мысль во многом совпадает с идеями немецкого философа Ханса Ульриха Гумбрехта, чья книга «Производство присутствия» оказала влияние на проект Александра Гумбрехт противопоставляет два типа культур – «культуры значения», к которым он относит, прежде всего, культуру Нового времени, и «культуры Присутствия». Сюда следует, по Гумбрехту, отнести Средневековье и ряд архаических практик.

Противопоставляя эти два типа мышления и мировосприятия, он сравнивает понимание евхаристического акта в протестантской и католической теологии.

В католицизме (добавим от себя, и в православии) пресуществление хлеба и вина в тело и кровь Христовы – подлинное присутствие Бога «здесь и сейчас». Это чистая реальность, которая осуществляется и заверяется Церковью, которая есть не просто человеческое сообщество, но и сама являет собой «тело Христово» в его реальности.

Напротив, в протестантской теологии, которая и оказала решающее влияние на культуру Нового времени, хлеб и вино как образ тела и крови Христа претерпевают значительную трансформацию. Как пишет Гумбрехт: «Протестантская теология стала опреде-



Александр Соколов
Вид инсталляции
«ДесятьЦифр
/TenNumbers»,
2009

лять присутствие тела и крови Христа как воскрешение в памяти тела и крови Христа «как значений». Эти значения «...должны были воскрешать в памяти событие тайной вечери – но более уже не считалось, что они заставляют тайную вечерю вновь стать присутствующей в настоящем». Поскольку мы с большим основанием можем утверждать, что именно евхаристический акт был главным «паттерном»

европейской культуры в целом, то следовательно, можно сделать вывод, что мы живем в культуре, в которой вещи имеют смысл лишь как указатели, отсылающие к тем или иным значениям. А поскольку значения могут меняться, ими можно манипулировать, очевидно, что человеческое сознание перестало обнаруживать в мире опорные точки. Сегодня мы становимся свидетелями новой цифровой революции, которая не просто отрывает вещи от их значений, но грозит и вовсе покончить с «вещью».

Однако, как замечает тот же Гумбрехт, игнорирование эффектов чувственного телесного присутствия делает наш опыт восприятия культуры (добавим от себя, мира) в лучшем случае неполным, а в худшем – несостоятельным.

Современное искусство как всегда есть важнейший полигон борьбы этих двух тенденций, одну из которых я

рискну назвать реалистической (несмотря на ужасную культурную загрязненность этого термина), а другую – иллюзионистской. И хотя (печальный) исход этой борьбы не вызывает сомнений, искусство сохраняет возможность пафоса героического сопротивления. Проект Александра Соколова можно и должно было бы назвать еще одной фортецией этой борьбы, если бы не ряд сомнений, которые его жест порождает. Соколов осознает кризис культуры, он не поддается соблазнам иллюзии и готов не моргая смотреть на грозные симптомы распада реальности. Но вместе с тем, его труд – это скорее констатация факта. Его взгляд – взгляд фаталиста. Он не создает, он комментирует. Иными словами, в битве иллюзорности и реальности Александр выступает на стороне последней, но он бьется оружием врага, а другого ему взять нигде.

Птицы на стене обещают спасение в безбрежной реальности, но приблизившись, мы узнаем лишь грязную бетонную стену и черные муляжи. В этом трагизм проекта «Цифры и вещи», проекта, в котором автор и сам не сможет, вероятно, определить кто он, «вещь» или только «цифра» в дурной бесконечности сетевой иллюзии.



Богдан Мамонов
Родился в 1964 г. в Москве. Художник, критик и куратор современного искусства. Живет в Москве.



СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КИНОСРЕДЕ

XVIII ОТКРЫТЫЙ ФЕСТИВАЛЬ КИНО СТРАН СНГ, ЛАТВИИ, ЛИТВЫ И ЭСТОНИИ «КИНОШОК».
13.09.2009 – 20.09.2009

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

Вячеслав Ахунов
*«Мусульманин»,
 кадр из фильма,
 2008*



*«Профессий много, но прекрасней всех – кино!»
 советская песня*

«Открытый фестиваль кино стран СНГ, Латвии, Литвы и Эстонии «Киношок» проходит в курортном городе Анапе, точнее в его районе Джемете, еще точнее в пансионате «Фея-2». Фестиваль является форумом, где кинематографисты бывшего Союза могут показать друг другу свои творческие достижения, что, видимо, важно для сохранения разорванного культурного пространства виртуального СССР. Директор фестивальных программ – Сергей Землянухин.

Не принадлежа к прекрасному миру кино и даже не относясь к его фанатам и, возможно, благодаря

большой насмотренности в области короткого метра, я сосредоточил свое внимание на этой ограниченной полчасом касте кино. Его курировали Лидия Канашова и Виктор Ян Прокофьев, они же и отбирали фильмы конкурса. По списку заметно, что организаторы хотели отвлечь кинематографистов от засезженной тематики и тенденций в сторону большей открытости и эксперимента, ведь в отличие от современного искусства кино – невероятно консервативная область художественного творчества.

В жюри же конкурса короткого фильма кроме профессиональных киноведов вошли историк искусства Екатерина Андреева и художник Леонид Тишков, что весьма уместно даже на фоне скрежета зубового по этому

поводу профессиональных киношников, так как обогащает эгоцентричную киносреду опытом, рожденным в наиболее богатой по тенденциям и экспериментам области творчества – современном искусстве. К тому же в конкурсе участвовали видеоработы современных художников, фильмы, которых идут вразрез с тенденциями кинематографии, главная из которых, начиная с перестройки, – разоблачительная, так называемая чернуха. Не знаю, добились ли организаторы в результате включения деятелей современного искусства объективности, ведь часто пристрастность наша обращена больше к «ближнему», а не к «дальнему». Однако включение чужаков в жюри довольно скандально в глазах далеких от проблематики международного интеллектуального сообщества отечественных и «братских» кинематографистов, в то время как отечественные «контемпорари» артисты все же худо-бедно касаются этих вопросов.

Всего в конкурсе участвовало восемнадцать лент, часть из них – работы студентов или творения выпускников. Такова фильма – термин левовцев – студентов ВГИКа Ивана Глазычева и Ильи Леутина «Татра» о скучной жизни в провинции, о тоске мелких конторщиков: «Тебе повезло – ты не такой как все, ты работаешь в офисе».

О труде и фильм группы «Фикс. Рифф. Будрайтскис. Олейников» «Гренельские соглашения». Для работы самостоятельных художников фильм, впрочем, скорее телерепор-



Лайла Пакалныня
кадр из фильма,
«Камни»,
2008

таж, качественно сделанный, с хорошей съемкой, прекрасной музыкой Павла Митенко. Авторы беседуют со специально нанятыми для съемок фильма работниками кафе гигантского торгового центра «Европейский» в Москве. Они рассказывают о своей работе, а активисты-марксисты из люмпен-интеллигентской московской богемы поучают их, объясняя, как надо бороться за свои права; этот разговор перемежается историей соглашения между Компартией Франции и правительством Франции в 1968 г., в результате которого, по мнению авторов, «Красный Май» был предан и не смог развернуться в антикапиталистическую революцию.

В фильме вгиковца Ивана И. Твердовского «Словно жду автобуса» показан ужас деревенской жизни, радикально одичавшей за последние двадцать лет. Несмотря на то что «документальная» история из жизни простонародной молодежи – сти-

лизованная постановка, ее правдивость не вызывает сомнения. Несколько молодых людей знакомятся ночью со случайной девицей, ждущей автобуса, везут ее на квартиру к одному из них, после чего все вместе развлекаются. Утром барышня моет грязную посуду и идет на работу.

Ужас ксенофобского сознания демонстрирует девятилетняя героиня ленты Яны Конофальской «Моно Лиза», пересказывающая то, о чем обычно не распространяются публично, – этно-националистические предрассудки взрослых.

Среди художнических работ фильм Вячеслава Ахунова (Узбекистан) «Мусульманин» на тему встречи Запада и Востока («О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут»). Минут пятнадцать на экране то в одном ракурсе, то в другом видеокамера разглядывает ковбоя в джинсах, шляпе, национальных сапогах на высоких каблук-ках (в каких, по свидетельствам жур-

налистов, любит ходить на своем ранчо президент Буш-младший), с огромным револьвером в руке, положив ноги на стол, смотрит по ноутбук вестерн. Потом выключает ноутбук, снимает ковбойскую форму и прячет ее в сундук, переодевается в белую рубашу и тубетейку и идет в мечеть.

«Капель» «Провмызы» (Галина Мызникова и Сергей Проворов, Нижний Новгород) заставляет двигаться известную фотографию английского фотографа XIX в. Генри Пича Робинсона, положенную в основу фабулы. К умирающей девушке приходят проститься ее близкие. Печальный ритуал нарушается лишь природными стихиями – одной из основных тем творчества художников – лучами солнечного света, ветром и водой, наполняющей постель героини. Полчасовая лента «Провмызы» с ее медленно развивающимся поэтическим действием настолько шокировала кинокритиков и кинорежиссеров, что даже вызвала восстание, выразившееся в протестах кинопрофессионалов против участия в кинофестивале современных художников и пожеланиях больше показывать заурядную продукцию из независимых стран.

На фоне описанной чернухи и претензий на метафоричность, таких как «Поле, клоун, яблоко» и «Колодец», и декоративности короткометражек из бывших братских республик выделяется жизненной мудростью работа Оксаны Бурой из Литвы «Исповедь» об имитации реальности в документальном кино.

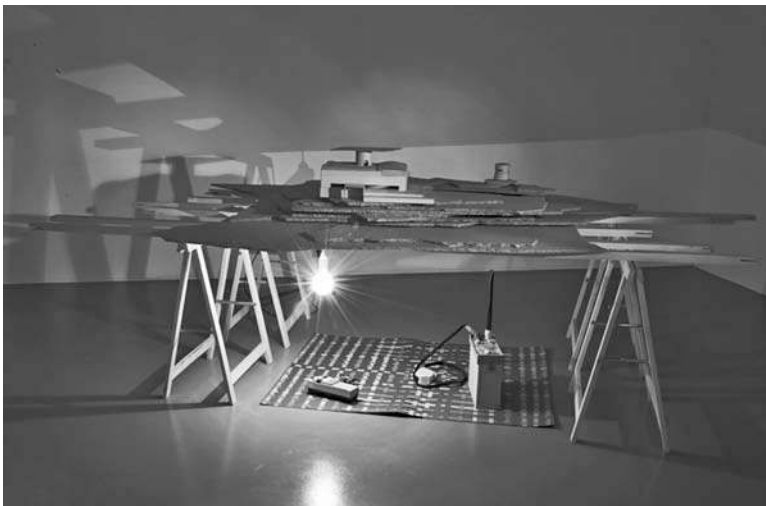
Владимир Сальников
Родился в 1948 г. в Чите. Художник
и критик современного искусства.
Живет в Москве.

СОЦИАЛЬНАЯ ПРОГРАММА: ТЕСТИРУЯ КУЛЬТУРНУЮ ПОЛИТИКУ

FQ-TEST. ГАЛЕРЕЯ GMG, МОСКВА. 19.03.10 – 30.04.10

МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ

Лизи Раскин
«*Squelch*»,
смешанная техника,
2007



В последние годы современное искусство в нашем локальном контексте становится все более закрытым и законсервированным. Открываются разнообразные выставки, художественный язык которых не переводим ни на один из существующих языков мира, хотя язык современного искусства сам по себе имеет универсальную природу. В локальных условиях сформировался особый эзотерический круг любителей тайного знания, которое способны расшифровывать разве что сами его носители. Проблемы и задачи, которые ставят перед собой участники художественного процесса, часто сводятся к самоописанию, то есть границы мира совпадают с границами тела, таким образом, речь идет не о том, как расширить свое сознание в сторону внешнего мира, а наоборот, о том, как его максимальным образом сузить.

В настоящее время сложно говорить о языке какой-то одной среды, поскольку внутри сообщества накопилось довольно много противоречий и споров. Но с другой стороны – в особенности это касается искусства последнего десятилетия – невозможно ухватить тот дискурсивный стержень, на котором это искусство держится. Невозможно осмыслить его в терминах эпохи или конкретного исторического момента, хотя это искусство, безусловно, отражает основные симптомы своего времени. Очевиден тот факт, что, чем больше мировой художественный контекст связан с критической и социальной проблематикой, тем больше от нее удаляется русский художник. Чем больше независимых площадок открывается в странах постсоветского региона – тем больше новых коммерчески ориентированных пространств создается в

Москве. Институты современного искусства до сих не имеют четкой программы, выставки проводятся хаотично, нет никакой последовательности при выборе художников, кураторы не имеют возможности реализовывать свои авторские проекты.

Я бы сказала, что на фоне описанной выше ситуации выставка «FQ-тест» прежде всего интересна с точки зрения поворота в сторону разомкнутой позиции, как ее куратора, так и художников. Проходила она в галерее GMG – одной из немногих московских галерей, работающих с пригласенным куратором. Так что выставка «FQ-тест» – одинокий пример работы куратора в специфическом пространстве коммерческой галереи.

Как известно, куратор, который работает с той или иной институцией, представляет не только выставку, но и целостную авторскую программу, определяющую дальнейшую выставочную политику. Галерейные пространства настолько привыкли к функции менеджеров или фандрайзеров, что куратор, работающий в галерее, безусловно, вынужден балансировать между своими авторскими амбициями и запросами коммерческой площадки. Именно поэтому выставка «FQ-тест» – своего рода манифест, выстроенный в экспозиционном отношении очень лаконично и довольно жестко. Куратор поставил своей целью активное внедрение в локальный контекст художников, работающих с социальной проблематикой. Так, в задачи кураторской работы входит необходимость наращивания импорта, активной интегра-

ции опыта художников других стран, в том числе, постсоветских. Однако что означает наращивание импорта? Куратор не берет на себя задачи артикуляции постсоветского опыта и связанных с ним проблематик, широко обсуждающихся восточноевропейскими художниками.

Выставка пытается объединить художников из разных регионов мира темой биополитики, на первый взгляд имеющей универсальный смысл. Тест коэффициента свободы (*FQ-Test*) – расчет уровня свободы в современном обществе. Таким образом, речь идет о скрытых симптомах несвободы (контроля). Давая удивительно броскую и точную формулировку, куратор очень легко расклеивает возле каждой работы этикетки, содержащие однозначные интерпретации произведений. На первом этаже нас встречает работа Лизи Раскин *«Squelch»*. Это часть большого исследовательского проекта художницы, проблематизирующего эффекты холодной войны в современном американском обществе. Художница использует макеты ядерных установок, переводя их на язык дискретной, распадающейся на автономные части скульптуры. Лизи Раскин исследует не только архитектуру войны, но также сосредотачивается на анализе политического дискурса эпохи рейгановского режима. Насыщенные истеричными коннотациями, ее работы передают атмосферу общественной паранойи вокруг борьбы с терроризмом.

На формальном уровне с Лизи Раскин рифмуется работа Арсения Жилиева. Он использует дерево, распиливая советские предметы мебели, так что из обыкновенного письменного стола получается канцелярское бюро с расслаивающейся, как слоенный пирог, столешницей. Однако сама инсталляция Жилиева «Четвертый сон Веры» раскрывает иную проблематику. Вокруг раскроенного бюро развешены ксерокопии биографий ударниц социа-

листического труда и графические скетчи юзерпиков подруг художника, взятые им из *Facebook*. Таким образом, работа тестирует уровень женской эмансипации. Сама по себе инсталляция распадается на не связанные между собой части, которые чисто визуально пытается стянуть на себе стол-бюро. Ударницы труда и нечитаемые графические изображения подруг художника должны слиться в экстатическом единстве, преодолевая исторический разрыв – получается, что современные практики сетевой саморепрезентации – это практики эмансипации? Или вся эта инсталляция – сон (воображаемый) художника, но никак не сон Веры Павловны? За центрирующим работу столом-бюро сидит воображаемый мужчина и собирает бредовые картотеки, манипулируя советской историей.

Работа Якова Каждана, напротив, ясная и лаконичная. *«I wash my hands»* представлена на выставке как целостная инсталляция. Частично она воспроизводит архитектуру туалетной комнаты. Рядом с развешенными в ряд зеркалами и установленными умывальниками с мылом смонтирована видеоработа, в кадр которой попадают только руки, тщательно отмывающие кровь. «Умывать руки» – устойчивая метафора, объясняющая множество проблем антропологического и социального характера современного российского общества.

Контекст выставки задает очень жесткие и однозначные коды прочтения, собирающие воедино разнобразный художественный материал. За подобной попыткой скрывается желание куратора продемонстрировать универсальность художественного языка, желание сконструировать общее пространство искусства, которое в принципе можно объединить любой условной темой. Вероятно, именно поэтому на выставке представлены произведения, в которых это единое про-

странство обыгрывается прямо, а также используются традиционные и наработанные в искусстве формы репрезентации, такие как карта в работе Викенти Комитски «Снова вместе», одежда у группы словенских художников *Sang Noir* в работе «Предметы гражданского сопротивления».

Сформулированная кураторская концепция позволяет лучше понять ее замысел, который я бы предпочла оценивать в терминах культурной политики. Чтобы объяснить галерейной публике необходимость и важность критического искусства в Москве, нужно помнить о том, что это искусство должно в ее стенах продаваться, и поэтому FQ-текст тестирует и самого куратора, оказывающегося способным легитимировать социальное искусство в галерейной среде.

Можно сказать, что выставка «FQ-тест» – по-настоящему галерейная выставка. Методы развески, содержание экспликаций – производят впечатление очень продуманной работы, которая к тому же хорошо и удобно упакована для галерейной публики. Здесь не нужно домысливать, долго задерживаться возле каждой работы, так как она легко и быстро просматривается со всех сторон. Все экспонаты в достаточной степени изолированы друг от друга, но хорошо схватываются один за другим. Заявленная куратором социальная программа дает надежду на то, что в Москве постепенно появится все больше выставок социально и политически ангажированного искусства, которые со временем уже не нужно будет легитимировать в культурном пространстве.

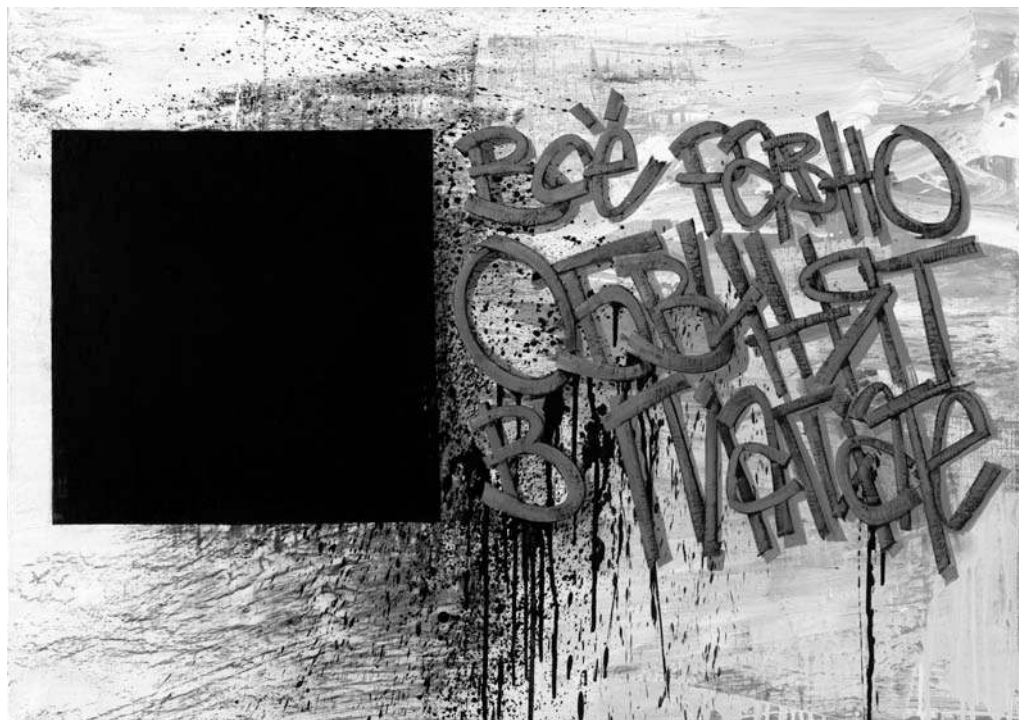


Мария Чехонадских
Родилась в 1985 г. в городе Старый Оскол. Художественный критик, организатор выставочных проектов. Редактор «ХЖ». Живет в Москве.

ФОБИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ЕГОР КОШЕЛЕВ: "PHOBIA". ГАЛЕРЕЯ АРТБЕРЛОГА, ВИНЗАВОД, МОСКВА. 24.11.09 - 20.12.09

АРСЕНИЙ ЖИЛЯЕВ



*Материал
проиллюстрирован
работами из проекта
"Phobia" Егора
Кошелева в галерее
АРТБЕРЛОГА, 2009*

В массовом сознании искусство социалистического реализма воспринимается обычно как реакционное подавление утопического импульса авангарда, неразрывно связанное со сталинским террором. При этом, если идеи исторического авангарда, пройдя через западные художественные фильеры, возвращаются к нам в «облагороженном» виде модного дизайна или нового формалистского тренда, то искусство социалистического реализма, так и не получив международного признания в качестве искусства и претерпев забвение в качестве жизнестроительной инициативы, воспринимается как ата-

визм академической системы образования. Протест или игнорирование – заслуженная реакция молодой развивающейся субъективности на неадекватность художественных форм, которые до сих пор преподносятся образовательными институтами под видом мутаций советского большого стиля как единственно правильные и возможные. Единственная возможность применения навыков и знаний, полученных таким образом – оформительская деятельность на службе у официальной идеологии. Лишенные своего политического измерения, методы социалистического реализма в сего-

дняшней России идеально вписываются в логику построения национального мифа, для которого советский опыт – лишь одна из страниц в истории нашего империалистического становления. Учитывая, что для западного капиталистического взгляда такая позиция относительно удобна (коммунистический проект как маска для империалистических притязаний России), искусство второго советского авангарда оказывается инструментализированным пугалом, используемым от случая к случаю в интересах власти. Барьер в виде исторической недосказанности вместе с фактом использования стилистики социалистического реализма для построения имперского фасада мешает адекватному исследовательскому прочтению уникального опыта советского искусства периода второго авангарда и его возможной актуализации. Однако помимо чисто исторической ценности, контекстуализации советского искусства и т.п., эта задача имеет свою особую актуальность как критический проект по отношению к проекту современного искусства в тех фетишизированных формах, в которых он существует сегодня. Очевидно, что в данном случае речь идет о будущих исследовательских проектах, не вмещающихся в формат небольшой рецензии. Здесь же я предлагаю вскользь проследить линию размежевания между двумя видами образами соцреализма с целью лучшего понимания творчества Егора Кошелева, которому этот текст посвящен.

Итак, вслед за Екатериной Деготь¹ можно выделить как минимум два понимания социалистического реализ-



ма. Первое – реакционное, появляющееся во второй половине 30-х, связанное с закреплением сталинской диктатуры, отказом от эксперимента и дискуссии вокруг искусства и фактическим превращением его в фетишизированный набор характерных приемов живописного письма (с фетишизацией приема как с пережитком буржуазного искусства представители левого советского искусства активно боролись). Второе – прогрессивное, приходящееся на период советской культурной революции с середины 20-х до середины 30-х, для которого характерны поиски формы творчества, радикально порывающей с традициями буржуазного искусства прошлого, но не через отказ (который имел место в случае с формальными поисками авангардистов), а через утверждение. По мнению Деготь, второй, менее очевидный и изученный вариант прочтения соцреализма оказался даже более радикальным, нежели оказавший большое влияние на западное модернистское искусство второй половины XX века опыт формального авангарда. В поисках левых художников 20-х – 30-х можно найти прототипы для художественных инноваций последних десятилетий. Например тотальной

инсталляции в варианте, предложенном Ильей Кабаковым, или в варианте с коллективным авторством под редакцией Томаса Хиршхорна, достаточно очевидные переключки можно обнаружить и с эстетикой взаимодействия, зародившейся в Бельгии в 70-е стараниями группы САР и получившей свое окончательное оформление в программных проектах и текстах французского куратора Николя Бурио. Прогрессивные советские художники, как и их коллеги спустя 50-70 лет, отказываются от авторства, экспериментируют с коллективным творчеством, отказываются от фетишизации картины в пользу побуждающего к действию или интеллектуальному размышлению импульса и т.д.

Интересно, что оба варианта социалистического реализма сосуществуют на российской арт-сцене. Повторюсь, по большей части это связано с запросом со стороны власти на производство новой национальной мифологии. Универалистское и политическое измерение коммунистического проекта при этом игнорируется или воспринимается в мутировавших формах. В этом смысле интеллектуальная битва за социалистический реализм приобретает черты политической

борьбы. В прогрессивном варианте актуализация строится не столько посредством использования характерных стилистических приемов, сколько через переизобретение самого утопического импульса, который может принимать совершенно непривычные формы. И безусловно, предполагает существенную поправку на то, что сегодня художнику приходится работать в жестких капиталистических условиях.

Одним из позитивных примеров актуализации наследия советского искусства 20-х – 30-х, противостоящих стагнирующей инструментализации власти, является творчество Егора Кошелева. Важный факт – история становления художника вместе со всей спецификой молодого живописца-монументалиста не является вычурным исключением из аполитичного искусства нулевых. Скорее, через нее с некоторыми оговорками можно проследить общую линию художественных поисков и политизации поколения художников, заставших СССР в детском возрасте и активно стартовавших во второй половине нулевых. А значит, возможно выявить очертания форм искусства, которые переизобретают универсальное измерение советского искусства.

Творчество Кошелева началось с опыта граффитчика. В 90-е в Москве художник, будучи учеником в художественной школе, начал свой творческий путь с анонимного для внешнего зрителя искусства. Граффити – искусство, балансирующее на грани вандализма и живущее не более двух недель. Оно не всегда имеет артикулированный критический, социальный месседж, но неизменно вступает в противоречие с властью самим фактом своего недолгого существования.

В СССР не было граффити, но зато были в большом количестве уличные монументальные художественные произведения. Как и граффити, они существовали недолго и

почти не сохранились (да и банально музейные мощности не предназначены для хранения такого типа художественных высказываний). Интересно, что, как и в случае с монументальным пропагандистским искусством, граффити не считается в полной мере искусством – скорее о нем принято говорить как об особом способе коммуникации в отчужденном городском пространстве. Думаю, не будет большой натяжкой считать граффити интуицией интернета до появления интернета. С другой стороны, в уличном искусстве есть предвосхищение эстетики взаимодействия и политического искусства, стремящегося выговорить историю угнетенных (при помощи граффити черные нью-йоркские банды писали и переписывали свою историю, а анонимные черно-рабочие и курьеры становились городскими знаменитостями). Отсюда – быть уличным художником в бурные 90-е значит неизменно сталкиваться с политикой в каждом своем художественном поступке, в каждом повседневном жесте. Но в отличие от художников акционистов, это значит быть анонимным автором, членом коллектива, ставящего своей целью политизацию и возвращение улиц, вне массмедийного эффекта, вне большой политики или сакрализации через институции современного искусства.

Дальнейшие художественные поиски Кошелева переместились на холст, унаследовав от улицы монументальность и склонность к использованию текстов и экспериментам со шрифтами. Так, на ранних этапах творчества художника центральным конфликтом в его работах становится столкновение живописности и языка символических знаков. Тот же конфликт, который возникает и в случае с уличным граффити, когда живописность и эстетичность самой работы должна быть разыграна посредством специфики шрифта. Для работ данного периода характерны

ссылки на немецкую философию, порой со спиритуалистскими нотками. Художник посредством живописной ткани проверяет на прочность различные кульговые символы, смешивая на гигантских холстах разные повествовательные уровни: абстракция сталкивается с фигуративными элементами, сюжет картины начинается спорить с исполнением, прошлое с будущим.

Следующим творческим шагом стал более артикулированный переход к нарративным методам, которые усложняются и начинают все более отчетливо политизироваться. В последней выставке Кошелева «Phobia» возникают отсылки к личной истории, которая смыкается с общественно-политической – периоду взросления, приходящемуся на 90-е. Здесь вновь уличная тематика. Художник рисует на найденных деревянных поддонах, выстраивает инсталляции из найденных строительных материалов. Некогда публичное уличное пространство (художник описывает свои впечатления от политических волнений 93 года) через свои фрагменты вновь претендует на то, чтобы стать полем политического высказывания. Только вместо тегов граффити и нигилистического протеста возникает развернутая в тексте попытка разобраться в истории того, почему некогда публичное пространство перестало быть таковым, а некогда активная политизированная повседневность превратилась в отчужденную будничность. Публичное и политическое претерпевают мутацию, становясь мобильным (поддон, в отличие от уличной стены, всегда можно перенести) и опосредованным через интимное пространство воспоминания. Создается мобильное коммуникационное пространство, сродни ЖЖ, которое совмещает элементы интимной истории и осознание того факта, что они пишутся для того, чтобы быть прочитанными.

И все же выставка оставляет ощущение недосказанности, оборванности повествования. Надежды, возлагаемые на искусство, вновь не оправдываются... Послание художника может быть декодировано как указание на фундаментальную неспособность современного искусства претендовать на воплощение утопии, которая неизменно требует устранения самого искусства. Очевидно, что в условиях капитализма многие из утопических импульсов социалистического реализма и, более широко, авангарда не могут быть осуществлены в полной мере. Сам вектор поисков чаще всего перемещается с выстраивания позитивных, пусть и самокритичных высказываний в сторону общественной критики и отказа в адорнианском стиле. Однако этот путь не является единственно возможным.

И если возвращаться к фобиям, то можно сказать, что творчество Егора Кошелева обнажает ключевой страх современного искусства – страх смерти, которая могла бы дать возможность выхода политическим и жизнестроительным импульсам художников за отведенные им пределы. Возможно, сегодня именно артикуляция такого положения вещей превращает искусство в реализм, а попытки возродить утопию (хотя бы на своем участке борьбы) делают его чуть более социалистическим.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Деготь Е. «Эстетическая революция культурной революции», текст в каталоге выставки «Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным 1926-1936».

Арсений Жилиев
Родился в 1984 г. в Воронеже. Художник, автор текстов о современном искусстве, куратор. Окончил Академию искусств Вааленди, г. Гетеборг (Швеция). Живет в Москве.

(Not printed at Government expense)



United States
of America

Congressional Record

PROCEEDINGS AND DEBATES OF THE 82^d CONGRESS, SECOND SESSION

Communist Conspiracy in Art Threatens American Museums

КОММУНИСТИЧЕСКИЙ ТУР МОМА

ЕВГЕНИЙ ФИКС: «КОММУНИСТИЧЕСКИЙ ТУР МОМА», ЭКСКУРСИЯ. МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, НЬЮ-ЙОРК. 1.03.2010

ЕЛЕНА СОРОКИНА

Евгений Фикс
«Коммунистический
тур по МоМА»,
перформанс,
2010
Фото
Стаматины Грегори



«Коммунистический тур МОМА» Евгения Фикса относится к проектам, развивающим понятие критической истории, — ее переписывания и переосмысления с индивидуальной точки зрения, выстраивающей и тестирующей параллельные, недоминантные и независимые нарративы. Ключевые понятия, связанные как с идеей, так и с опытом коммунизма, в последнее время снова становятся объектом исследования художников и кураторов, наступает время для очередного изменения прошлого, и в проекте Фикса коммунистическое прошлое используется именно как сценография для настоящего. Не историзация прошлого, а скорее, его актуализация для настоящего — смысл этого проекта. Именно по-

этому художник опирается на традицию критики институций. Начиная с 1960-х годов художественные институции стали объектами интервенций художников. Направление институциональной критики выступало против дискриминационных музейных практик репрезентации и репрессивной выставочной политики — идеологически мотивированных манипуляций историей искусства. Расшатывание официальных нарративов истории искусства, конструируемых музейной системой, всегда находилось в центре внимания институциональной критики, и проект «Коммунистический тур МОМА» продолжает это направление, адресуя замалчиваемые в публикациях и экскурсиях исторические связи между коммунизмом и модернизмом.

МОМА был выбран объектом интереса художника из-за его исторически сложных взаимоотношений с коммунизмом. В конце 1940-х — начале 1950-х годов, во время «охоты на ведьм», то есть на коммунистов, в США, МОМА стал жертвой настоящей антикоммунистической истерии. Ключевой фигурой в этой кампании был конгрессмен Джордж Дондеро, который назвал модернизм «коммунистической диверсией», подрывающей традиционные устои американского общества, «чьи руки растут из Москвы». В своих речах в конгрессе он указывал на неоспоримые факты членства в коммунистической партии крупнейших мо-

дернистов, включая Пикассо и Леже. Ирония состоит в том, что он был прав. Не ограничиваясь художниками, Дондеро также назвал МОМА важным звеном подрывной антиамериканской цепочки. Перед Альфредом Барром, директором музея в то время, стояла непростая задача: как отмежеваться от коммунизма, но сохранить модернизм? Чтобы «зачистить» модернизм в целом и МОМА в частности, Барр не стал оспаривать членство многих художников в коммунистической партии, но заявил, что музей выставляет не самих художников, а их картины, так что политические взгляды авторов — их сугубо личное дело. «Произведения искусства должны оцениваться по законам искусства, а не политики». Можно сказать, что это был один из первых манифестов автономного искусства!

Фикс возвращается к этому вопросу: как можно отделить факт членства Пикассо в коммунистической партии Франции от его произведений, созданных в этот период? Сам Пикассо, реагируя на распространенное тогда мнение о его политической наивности, заявил: «Как это ни странно, Пикассо-художник и Пикассо-борец за мир — это один и тот же человек». Фикс указывает на невозможность отделения политической истории модернизма от его эстетической истории (этики от политики).

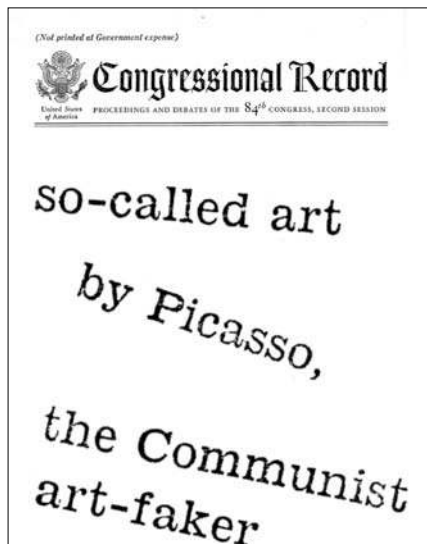
Фикс провел экскурсию по залам постоянной экспозиции на четвертом и пятом этажах. Останав-

Евгений Фикс
«Тур по МоМА с
конгрессменом
Дондеро
(Коммунистический
сговор в искусстве...)»,
цифровая печать,
2010
Предоставлено
художником и галереей
Винкльман, Нью-Йорк



Евгений Фикс
«Коммунистический
тур по МоМА»,
перформанс,
2010
Фото
Стаматини Грегори

ливаясь перед картинами модернистов, он констатировал биографические факты членства художника в компартии или его связи с ней. Эта информация как бы конфликтовала с полным отсутствием визуальных символов коммунизма в работах. Экскурсия повествовала о скрытом коммунизме в модернизме. В какой-то степени она воссоздавала атмосферу антикоммунистической паранойи. Здесь сталкивались позиции Дондеро и Барра, ведь обоих можно считать проводниками реальной политики.



Евгений Фикс
«Тур по МоМА
с конгрессменом
Дондеро
(Так называемое
искусство
Пикассо...)»,
цифровая
печать,
2010
Предоставлено
художником
и галереей
Винкльман,
Нью-Йорк

Экскурсия началась с картины «Le Charnier» Пикассо 1944-1945 годов, написанной во время вступления художника в коммунистическую партию и которую сам художник замыслил как манифестацию своей политической позиции. Он считал, что это момент его политического созревания, ответственный шаг, к которому он шел 30 лет. Пикассо, между прочим, считал себя социалистическим реалистом, только не понятным советским аппаратчиком. Из экскурсии стало известно, что Пикассо и Леже (который вступил в компартию позже) участвовали в создании брошюры в память о казненных по обвинению в шпионаже супругов Розенберг в пользу Советского Союза.

Если Пикассо в этом смысле хрестоматийный пример, то у картины Поллока экскурсанты с удивлением узнают, что учителем классика абстрактного экспрессионизма был художник-коммунист Фредерик Шванковский, и что под его влиянием Поллок радикализировался. В 1929 году он посещал коммунистические собрания в Еврейском общественном центре в Лос-Анджелесе. В 1936 году, уже в Нью-Йорке, Поллок работал в экспериментальной мастерской, которой руководил мексиканский художник-коммунист Давид Альфаро Сикейрос. Более того, молодой Поллок даже рисовал транспаранты для коммунистических демонстраций.

Интересных фактов было множество, например, Краснер в 1930-х годах посещала троцкистские собрания в Нью-Йорке, а Дэвиду Смиту пришлось пройти двухмесячные курсы для кандидатов в члены коммунистической партии США. Джейкоб Лоуренс иллюстрировал в 1940-х годах журнал компартии США. Рене Магритт трижды вступал и выходил из компартии между 1930-

1940 годами. В списке коммунистических достопримечательностей были также Георг Гросс, Стюарт Дэвис, Адольф Готтлиб и другие.

Сильное впечатление на публику произвела информация о Матиссе – кто бы мог подумать? Фикс рассказывал, что, несмотря на то что художник никогда формально не вступал в партию, в конце 1940-х – начале 1950-х годов он поддерживал несколько инициатив коммунистической партии. Так, в 1952 году Матисс подписал петицию за амнистию приговоренного к смертной казни члена Центрального комитета компартии Греции Никоса Белоянниса, обвиненного греческим правительством в шпионаже.

«Коммунистический тур по МоМА» критикует позицию музея МоМА, замалчивающего политическую историю модернизма, которая предстает только как история формального новаторства. Проект также критикует миф о художнике как безответственном декораторе, а именно эту позицию культивирует МоМА уже на протяжении 50 лет. Сводя понятия коммунизма и модернизма, колыбелью канона которого является МоМА, Фикс обращает внимание на тот факт, что история модернизма, и прежде всего понятие автономии искусства, создавались в напряженной политической ситуации холодной войны, а отнюдь не в автономной тиши галерей.



Елена Сорокина.
Художественный критик, куратор.
Родилась в Ростове-на-Дону. Получила степень магистра истории искусств на философском факультете Боннского университета. Закончила кураторскую программу в музее Уитни. Живет в Нью-Йорке.