



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Дарья Атлас
Леонид Невлер
Дмитрий Потемкин
Мария Чехонадских

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистяковская

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Д. Голышко-Вольфсон (С.-Петербург)
Арсений Жилиев (Москва)
Ольга Копенкина (Нью-Йорк)
Андрей Паршиков (Москва)
Алексей Пензин (Москва)
Кети Чухров (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Верстка
Галина Мухина
Корректурa
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Daria Atlas
Leonid Nevler
Dmitry Potemkin
Maria Chekhonadskikh

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
D. Golyenko-Volfson (St.-Petersburg)
Arseniy Zhilyaev (Moscow)
Olga Kopenkina (New-York)
Andrey Parshikov (Moscow)
Alexei Penzin (Moscow)
Keti Chukhrov (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

lay-out
Galina Mukhina
proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

125104, Москва,
Большой Палашевский пер.,
д. 9/1
тел.: (495) 609 0812
факс: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://permm.ru/menu/xzh/>
<http://xz.gif.ru>

ART MAGAZINE OFFICE:

9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812
fax: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://permm.ru/menu/xzh/>
<http://xz.gif.ru>

В оформлении обложки использован фрагмент экспозиции выставки «После истории. Александр Кожев как фотограф»
(куратор Борис Гройс), ВАЖ, Утрехт, 2012

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ АГЕНТСТВАМИ:

«ИНТЕР-ПОЧТА»
interpochta@interpochta.ru
<http://www.interpochta.ru/>

«Орикон-М»
+7 (495) 937-49-59, 937-49-58
oricon@sovintel.ru

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



Художественный журнал Наше новое прошлое

Если десятилетие нулевых, заблокировав перспективу, пыталось заставить переживать настоящее как прошлое, то сегодня перспектива вновь устремилась в будущее. Разработке этой гипотезы «Художественный журнал» посвятил два своих предыдущих номера, № 84 и № 85. Но если верно, что на горизонте замаячило «наше новое будущее», то неоспоримо и то, что за нами простирается «наше новое прошлое». Ведь историческая перспектива — всегда двусторонняя. И если верно — как утверждалось в нашем предыдущем номере — «что наиболее громогласно новое будущее сегодня призывают политические активисты», то закономерно, что прошлое, которое они актуализируют, — это прошлое революционное. Как пишет один из них: «Революция, которую мы привыкли воспринимать как нечто, принадлежащее истории, сегодня снова переходит в разряд событий, свидетелями и участниками которого становится наше поколение». Отсюда и «поиск сравнимых революционных композиций в прошлом... Собственно, так поступали и все революционные предшественники. Английские левеллеры обращались к библейским образам, французские якобинцы — к античным, а большевики, в свою очередь, к якобинским» (И. Будрайтскис «Когда начинается история революции?»). И когда в настоящем несправедливом обществе «противопоставляется этика сообщества», в прошлом начинают искать художников-политиков, художников-моралистов и призывать к жизни историю, которая, отвергая статус объективной и бесстрастной науки, подчиняет изложение фактов этическому началу (Эдвард П. Томпсон «Уильям Моррис»).

И все же некие базовые ориентиры прошлого остаются для нас неизменными: генеалогия актуальных событий продолжает низводиться к эпохе современности. Так, парадигматичными для нас продолжают оставаться исторический авангард и его последующие изводы (В. Комар «Авангард, соц-арт и "бульдозерная выставка"»). Так, истоки самых актуальных форм труда и творчества сегодня продолжают искать в XVIII веке, а прообразом современного художника оказывается либо Жак-Луи Давид (Д. Робертс «Искусство после утраты мастерства»), либо племянник Рамо из одноименного текста Дени Дидро (М. Чехонадских «Племянник Рамо и его современные братья»). И несмотря на то, что основные ориентиры «нашего прошлого» не меняются, их восприятие становится «новым». С момента, когда «наше поколение стало свидетелями и участниками революции» неомодернистский формализм, бывший художественным мейнстримом «десятилетия нулевых», оказался преодоленным. Сегодня он представляется частью медиально-рыночного «идеализированного спектакля», неоконсервативным «возвращением к былым определенностям» и бледным «отголоском утраченного золотого века» (Д. Гирс «Неомодерн»). «Революционный опыт» также склонен отказываться от формализма в понимании авангарда, в первую очередь русского авангарда: самым ценным в нем становятся «практики "жизнестроительства"» то есть радикальной коммунистической биополитики как учредения множества новых постреволюционных форм жизни» (А. Пензин «Биополитика советского авангарда»).

Но есть еще одно свойство периодов исторических сломов и разрывов: в эти моменты с особой очевидностью проступает условность любой исторической конструкции. Она раскрывается как «в большей или меньшей степени творение автора, как рассказ или роман, но созданное с другими намерениями, стратегиями и целями» (Л. Нохлин «Деполитизация Гюстава Курбе...»). А потому вновь возникает запрос не только на новую историю, но и на теории «конца истории» (Б. Гройс «Фотограф как мудрец») и «вечного настоящего» (В. Захаров «В настоящее возьмут не всех»). И потому на вопрос «что с нами будет?» мы слышим ответ: «Да ничего особенного. Все будет по-прежнему» (К. Звездочетов «То ли еще будет? Ой, ей-ей!»).

Журнал можно приобрести в Москве:
магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнезниковский пер., 12/27
магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства «Винзавод»,
4-й Сыромятнинский пер. д. 1, стр. 6
магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
магазин «Циолковский», Новая пл., 3/4, п. 7Д

В Санкт-Петербурге:
магазин «Борей», Литейный пр-т, 58
магазин «Порядок слов», наб. реки Фонтанки, 15

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
ТО ЛИ ЕЩЕ БУДЕТ? ОЙ, ЕЙ-ЕЙ!
Константин Звездочетов
- 11
ЭКСКУРСЫ
**АВАНГАРД, СОЦ-АРТ
И «БУЛЬДОЗЕРНАЯ ВЫСТАВКА»**
Виталий Комар
- 18
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**В НАСТОЯЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ.
ТЕЗИСЫ ХУДОЖНИКА В ДЕПРЕССИИ**
Вадим Захаров
- 20
СИТУАЦИИ
НЕОМОДЕРН
Дэвид Гирс
- 28
ПЕРСОНАЛИИ
ФОТОГРАФ КАК МУДРЕЦ
Борис Гройс
- 35
ПОЗИЦИИ
**КОГДА НАЧИНАЕТСЯ ИСТОРИЯ
РЕВОЛЮЦИИ?**
Илья Будрайтскис
- 42
ПУБЛИКАЦИИ
УИЛЬЯМ МОРРИС
Эдвард П. Томпсон
- 54
ПУБЛИКАЦИИ
**ДЕПОЛИТИЗАЦИЯ ГЮСТАВА КУРБЕ:
ТРАНСФОРМАЦИЯ И
РЕАБИЛИТАЦИЯ ПРИ ТРЕТЬЕЙ
РЕСПУБЛИКЕ**
Линда Нохлин
- 66
АНАЛИЗЫ
**ПЛЕМЯННИК РАМО И ЕГО
СОВРЕМЕННЫЕ БРАТЯ**
Мария Чехонадских
- 75
ИССЛЕДОВАНИЯ
**БИОПОЛИТИКА СОВЕТСКОГО
АВАНГАРДА**
Алексей Пензин

- 94
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ИСКУССТВО ПОСЛЕ УТРАТЫ
МАСТЕРСТВА**
Джон Робертс
- 110
КНИГИ
**ВСЕ, ЧТО ВЫ ХОТЕЛИ ЗНАТЬ
О РУССКОМ ИСКУССТВЕ,
НО НЕГДЕ БЫЛО ПРОЧЕСТЬ**
Андрей Фоменко
- 112
ВЫСТАВКИ/БИЕННАЛЕ
**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АКТИВИЗМ VS
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**
Елена Яичникова
- 120
ВЫСТАВКИ
**«ДОКУМЕНТА 13» И СЛЕПОЙ УЖАС
ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МЕТЕОРИТА**
Мария Чехонадских
- 134
БИЕННАЛЕ/ДИАЛОГИ
**КАКАЯ КИЕВСКАЯ БИЕННАЛЕ
НАМ НУЖНА**
Никита Кадан, Евгения Белорусец
- 144
ВЫСТАВКИ
ОТ ХУДОЖНИКОВ — ХУДОЖНИКАМ
Константин Зацепин
- 149
ВЫСТАВКИ
**«ШОССЕ ЭНТУЗИАСТОВ»
В РАСШИРЕННОМ ПОЛЕ
ИССЛЕДОВАНИЙ**
Станислав Шурипа
- 156
ВЫСТАВКИ/ОБЗОРЫ
**ПОХВАЛА НЕУДАЧЕ. ПОПЫТКИ
ОСМЫСЛЕНИЯ МОДЕРНИСТКОЙ
АРХИТЕКТУРЫ В ПОСТСОВЕТСКОЙ
РОССИИ**
Глеб Напреенко
- 164
ВЫСТАВКИ
УДОБНЫЕ АКВАРИУМЫ
Сергей Гуськов

Константин Звездочетов

То ли еще будет? Ой, ей-ей!



Константин Звездочетов «Россия, которую мы потеряли», 2006

Не так давно группа очень молодых художников пригласила меня на свою выставку в один из столичных подвалов. Я уже давно зазнался и на выставки не хожу, но тут неожиданно для себя решил пойти. Когда я спустился в сумеречные недра, меня внезапно посетило чувство, что я провалился во временную дыру. Мне вдруг показалось, что сейчас не начало десятых годов XXI века, а год эдак 1975-й, и я на выставке, устроенной мной и моими товарищами.

На стенах — знакомые замусоленные коллажи с панками, роллингами и битлами. В центре висела картинка с облаками, перерисованная с альбома *Pink Floyd*, точно такая же, какую сделал один мой школьный товарищ много лет назад. Возникло ощущение, что воздух наполнился чем-то вязким, а время превратилось в стоячее теплое болото из клея ПВА.

И тут я подумал: а что, собственно, изменилось за эти сорок пять лет моей «взрослой» жизни?

Казалось бы, сменилось тысячелетие, сменились политический режим, география, средства коммуникации и возможности перемещения в пространстве. Но это в мире большом, который касается каждого из нас не постоянно, не по будням. А так, все та же жизнь от зарплаты до зарплаты, «до Бога — высоко, до царя — далеко», то же хамство и угроза насилия. В театре вот уже сто лет продолжается «новое и нетрадиционное прочтение классики» (при этом, как выглядело старое и традиционное прочтение, уже никто не помнит).

И далее:

— в современном искусстве или натужное, амёбное глубокомыслие, или гопниче-

ская, быдлярская агрессия, именуемая эпатажем;

— в обычные дни — колбаса, свитер-джинсы, по праздникам — курица, костюм-галстук;

— все те же мини, клеши, «пацифики» и англизированный жаргон;

— благополучие — это квартира, дача, машина;

— миром правят полицейские, вахтеры, нянечки и слесари;

— в казенных домах очереди, очереди, очереди — и взятки.

Но окончательно меня убила мысль, что всю жизнь я, мое и последующие поколения жили и живем в эпоху Аллы Пугачевой.

То есть на протяжении десятилетий мы барахтаемся в атмосфере ничтожной провинциальности и дешевой разухабистости типа: «знай наших» и «не хуже чем у них». Иными словами, мы страдаем местечковым самодовольством и при этом ориентируемся на глобалистскую моду.

И если люди постарше еще имеют представление о чем-то ином, то так называемая молодежь пребывает в состоянии жизнерадостного идиотизма.

Может, вы заметили, что в Москве, по меньшей мере, лет пятнадцать были закрыты на ремонт МХАТ, Исторический музей, Третьяковка, Планетарий, Большой Театр, Ленинка и Музей Москвы, то есть основные места культурного просвещения нашего мегаполиса. (Именно в это время родилось понятие «Питер — культурная столица», поскольку ни Эрмитаж, ни БДТ, ни Русский музей не закрывались.) Получается, что те, кому сейчас около тридцати, вообще о нашей культуре знают понаслышке, и жи-

тель столицы по развитию мало отличается от провинциала. Более того, у этих тридцати-сорокалетних подрастают дети, у которых умственные запросы еще меньше.

Теперь главная цель — успех, а если ты неудачник, то твоя цель — «социальная справедливость».

Таким образом, происходит варваризация, усугубленная изменением экономического порядка. (Еще, вдобавок ко всему, существует мнение компетентных британских ученых, что к 1993 году человеческий мозг исчерпал возможности развития и дальше люди уметь уже не будут.)

Симптоматично, что годы, следующие за 90-ми, у нас называют «нулевыми», хотя по-русски их принято называть «первыми».

Если с середины 90-х престиж современного искусства был минимальным и молодые рекруты в наши ряды не поступали, то где-то с 2005 года увеличились финансовые вливания, а с ними стали появляться стайки малограмотных молодых дикарей.

Закончив какой-нибудь ликбез у нас или за рубежом и нахватавшись вершков теории и практики актуального искусства, они с восторгом бандерлогов понаделали всякого разного, крайне невразумительного и посредственного кой-чего. В этом кое-чем угадывается второй курс какой-нибудь «хошудеркюнсте», заведения, по нашим русским меркам, очень среднего образовательного уровня.

Кроме того, усвоив, что леваческая тенденция опять (в сто первый раз) в моде, молодняк свои детские фантазии погружает в облако революционного словоблудия. Это понятно, своим умом жить мы не можем, можем только с прилежанием зубрил выполнять модные директивы Запада. Причем анархо-коммунистические и социалистические идеи, изначально пошлые в теории и омерзительные на практике, нынче окончательно превратились в декоративное, выхоленное и скучное стыдно сказать что.

По правде сказать, для нас, стариков, в этом есть даже что-то уютное. Включаешь электрический ящик, а там Кобзон и панки, Пугачева и рэп, *Rolling Stones* и «Табакерка». Все говорят текстами из твоей моло-

дости. И кажется, что тебе не за пятьдесят, а под тридцать, и на дворе XX век.

И самое смешное, что так оно и есть. Если мы откроем журнал «Нива» или «Копейка» за 1912 или 1913 годы, то найдем там устроенный футуристами скандал с пощечиной общественному вкусу или сведения об американской суфражистке-феминистке, обнажившей грудь в общественном месте и арестованной за это. Обнаружим восторги по поводу технического прогресса и панику из-за угрозы с Востока. Узнаем о том, как преступна и аморальна власть и какие герои террористы. А помимо этого немного о мистицизме, оккультизме, марксизме, социализме, фрейдизме и личной жизни известных актрис. Напомню, что нынче год у нас 2012-й.

В действительности реальная смена веков не совпадает с календарной. Так, например, XVII век у нас начался где-то около 1613 года и был связан с воцарением династии Романовых, а завершился во время Северной войны (1700–1721). XVIII век закончился Наполеоновскими войнами (1796–1815) и восстанием декабристов (1825), а XIX век, по отзывам современников, в сознании людей закончился лишь в 1914 году, и связано это, как сами понимаете, с началом Первой мировой войны.

Так что еще несколько годков мы будем питаться сухим пайком двадцатого столетия, поскольку ничего нового не наблюдается, и инерция нашего мышления пока непреодолима.

Ну а когда, наконец, желанный XXI век наступит, что ждет всех нас на нашей большой и бестолковой территории? Думаю, что ничего особо интересного. При помощи электрической розетки мы будем узнавать, что творится в «нормальных цивилизованных странах», и будем пытаться натянуть их узкие штаны на наше дебелое, извиняюсь за выражение, тело.

Тут я позволю себе вспомнить нашего институтского преподавателя истории КПСС. Он всегда начинал речь со слов: «Если бросить ретроспективный взгляд...» — и дальше рассказывал нам что-нибудь захватывающее.

Так вот, если бросить ретроспективный взгляд на историю нашей многострадальной

культуры, то в нем можно отметить всего три светлых поры:

1. Эпоха Московского царства.
2. Последние полвека Российской империи.
3. Советский период.

Речь идет о временах, когда в развитии отечественной культуры присутствовала симфоничность, когда все виды искусства, науки и литературы были в рассвете одновременно и равнозначно.

При этом их значение подчас выходило за национальные рамки. Мы можем без ложной скромности сказать, что в эти отрезки истории русскими был сделан вклад и в мировую копилку достижений цивилизации.

На первом этапе в славяно-финской Московии, воспринявшей и переработавшей византийское наследие, культуру Персии и возрожденческой Италии, был создан вполне симпатичный и оригинальный коктейль, в просторечии известный под названием (не очень, надо сказать, точным) «древнерусское искусство». Именно оно в нашем понимании и в понимании окружающего мира представляет «русский стиль». Например, Храм Василия Блаженного, иконы, деревянное зодчество, лубок и т.д.

Второй период, вершиной которого можно считать эпоху Николая II, был полностью встроен в европоцентричную систему, а посему был наиболее представительным. Поэтому имена Чайковский, Достоевский, Менделеев, Чехов, Циолковский, Стравинский, Станиславский, Дягилев, Бакст, Нижинский, Малевич, Кандинский, Шагал и многие другие неотделимы от европейской культуры Нового времени так же, как имена Пикассо, Маринетти, Дебюсси или братьев Люмьер. А понятия «русский авангард» и «русский балет» занимают почетное место во всех европейских хрестоматиях.

В советское время мы сначала проедали наследие империи, а потом у нас появились соцреализм, физики и лирики, космонавты и хоккеисты, прекрасные кино и театр, четыре нобелевских лауреата по литературе и целая куча сочинителей в сто раз лучше этих лауреатов.

Но тут надо отметить одну неприятность, свойственную нашей истории. Дело в том,

что в каждый последующий период до основания разрушалось и предавалось забвению наследие периода предыдущего. Всякий раз носители нового были как бы иностранцами в собственной стране. Таким образом, в нашей культуре отсутствует преемственность, необходимая для того, что называется цивилизацией. Избрав скачкообразный способ развития, страна постоянно подвергает эрозии собственный культурный слой.

Что же касается конкретно самих периодов, то в них прослеживаются качественные различия в способах построения окружающей среды. Первый и третий, обладающие «лица не общим выраженьем», имели мессианский пафос в теории и изоляционистский метод на практике. Это привело, конечно, к интересным результатам и необычайной самобытности, но при этом наложило на все отпечаток некоторой ущербности.

Отчасти искусство времен Московии и СССР напоминало народное творчество стран культа карго¹ и этим было особенно любопытно (еловая субмарина, кленовые жигули, деревянные рубли и т.д. и т.п.).

Второй же, имперский период, в итоге давший блестящие результаты, навеки привил нам стойкий комплекс неполноценности. Вот уже триста лет мы страдаем от собственной провинциальности, которую сами себе навязали. И все это благодаря пресловутым петровским реформам, после которых в России наступил полный псевдоморфоз² и началось разделение жителей по ментальному признаку. Еще один крупный недостаток этого исторического этапа — полтора века бездарно потерянного времени, которое русские употребили на тупое и прилежное ученичество, усердно сдавая экзамены на «всечеловечность». В итоге в прогрессистском порыве граждане «убогий и обильной» досдавались до того, что устроили себе кровопускание и разрушили все плоды своего ученичества.

Нынче происходит нечто похожее. Пару-тройку десятков лет тому назад в стране произошла очередная революция. Политическая, экономическая, культурная. Как всегда культура и экономика от этого пострадали. Мы распахнули все свои фалды, поставили свое дебелое тело ветрам перемен

и стали опять насаждать у себя общечеловеческие ценности в виде иностранного секонд-хенда, фаст-фуда, попсы и интернета. Период изоляции сменился периодом открытости.

И что же будет с нами теперь? Да ничего особенного. Все будет по-прежнему. По крайней мере, ближайшие полвека ничего выдающегося не произойдет. Мы будем воровать чужие идеи, будем учиться у «передовых» и «цивилизованных» стран (пока не доучимся до какого-нибудь безумного магистра), будем наступать на те же грабли и повторять, как попугаи, слова из иностранных журналов. Мы, как это принято у русских, будем презирать себя, а затем будем собой восхищаться.

А отовсюду будет звучать ласковый, с приятной хрипотцой голос Аллы Борисовны. Так что пусть неоглядна ночь, и одиночек твой дом. Еще идут старинные часы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Культ карго (от англ. *cargo* — груз), также религия самолетопоклонников или культ Даров Небесных — термин, обозначающий группу религиозных движений в Меланезии. В культах карго верят, что западные товары созданы духами предков и предназначены для меланезийского народа, а белые люди получили над ними контроль нечестным путем. Чтобы увеличить количество привозимых товаров, аборигены проводят ритуалы, копирующие действия белых. Культ карго — проявление «магического мышления». Исследователи фиксировали его, начиная с XIX века, но особенно сильное распространение он получил после Второй мировой войны. Члены культа обычно в полной мере не понимают смысла производства или коммерции. Их понятия о западном обществе, религии и экономике могут быть искаженными или фрагментарными. В наиболее известных случаях последователи культа строят из кокосовых пальм и соломы «точные копии» взлетно-посадочных полос, аэропортов и радиовышек, веря, что эти постройки привлекут транспортные самолеты (которые считаются посланниками духов), заполненные грузом (карго). Верующие регулярно проводят строевые учения («муштру») и некое подобие военных маршей, используя вместо винтовок жерди и рисуя на телах ордена и аббревиатуру USA.

² Псевдоморфоз — термин, относящийся к развитию цивилизаций вообще и русской цивилизации в частности. Перенесен из минералогии Освальдом Шпенглером. Чаще всего имеются в виду случаи, когда одна культура объявляет себя частью другой и начинает воспроизводить ее формы жизни. Применительно к России это означает, что псевдоморфоз — развитие русской (Шпенглер называет это «пра-русскостью»), автохтонной культуры в рамках культуры европейской, западной, романо-германской, «фаустовской». Например, Шпенглер пишет: «Историческими псевдоморфозами я называю случаи, когда чуждая древняя культура довлеет над краем с такой силой, что культура юная, для которой край этот — ее родной, не в состоянии задыхаться полной грудью и не только что не доходит до складывания чистых, собственных форм, но не достигает даже полного развития своего самосознания. Все, что поднимается из глубин этой ранней душевности, изливается в пустотную форму чуждой жизни; отдавшись старческим трудам, юные чувства костенеют, так что где им распрямиться во весь рост собственной созидательной мощи? Колоссальных размеров достигает лишь ненависть к явившейся издалека силе» (Шпенглер О. Закат Европы. В 2-х тт. М.: Мысль, 1998. Т.2. С. 193). Проблема заключается в том, что культура, занятая «гонимой преследования», стремясь подражать уже пройденным этапам другой культуры, неизбежно будет отставать на несколько тактов, потому что культура, которой подражают, сама непрерывно развивается и уходит вперед.

Константин Звездочетов

Родился в 1958 году в Москве.

Художник. Живет в Москве.

Виталий Комар

Авангард, соц-арт и «бульдозерная выставка»

1. Авангард и корни неофициального искусства

Революционная борьба русского авангарда с традициями старой культуры привела к разделению искусства на официальное и неофициальное. До Первой мировой войны первый авангард противостоял модному тогда салонному академизму. После Второй мировой войны и смерти Сталина второй авангард противостоял официальному социалистическому реализму. Но к тому времени неофициальные художники Советской России утратили наивный нигилизм пионеров авангарда. Вспомнили древнеримский афоризм «ново то, что хорошо забыто», поверили в ценности плюрализма, в постепенную эволюцию моды и приобрели некоторые черты, сближающие их искусство с поздним модернизмом.

Советская власть, как общий враг, объединила эклектичную толпу оппозиционеров: от либералов и троцкистов до религиозных националистов и уголовников. Для неофициальных художников эта концептуальная эклектика была альтернативой трагическому экстремизму первых лет революции, когда русский авангард стал «официальным» искусством. Вернее, начал играть роль «карнавального короля», которого затем принесли в жертву на заре сталинской эпохи. Интересно, что Ленин, в отличие от Муссолини, футуристов не любил, но использовал их анархическую энергию для разрушения некоторых буржуазных традиций, мешавших его стремлению к власти. В первые годы революции авангардисты создали государственно-бюрократическую систему поддержки искусства и пользовались приви-

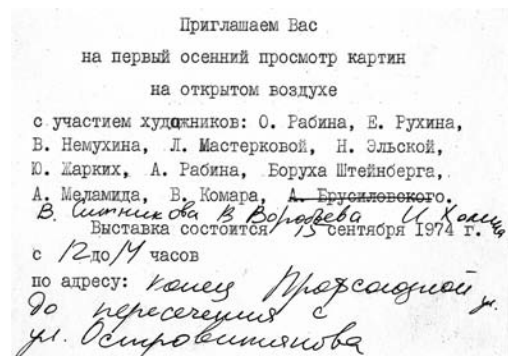


«Бульдозерная выставка», Москва, 1974

легиями советской элиты. А большинство старомодных художников на короткое время революционного карнавала стали неофициальными нонконформистами и голодали в подполье. Правда, позднее они взяли реванш, свершили «дворцовый переворот», пришли к власти и посадили на хлеб и воду авангардистов. Сегодня мы часто забываем, что и официальный авангард, и официальный реализм были двумя сторонами одной медали одной социалистической утопии.

«Советский эксперимент» показал, что в период господства авангардного элитизма на исторической сцене в роли авангарда может выступить любой яркий раздражитель сегодняшних элитистских вкусов, включая заворажающий «контр-авангард» художественного рынка.

Чтобы увидеть исторические корни раздвоения русской культуры на официальную и неофициальную, надо вспомнить, что первые русские профессиональные союзы были созданы в 1917 году, после Февральской ре-



Самиздатовское приглашение на выставку «Осенний просмотр», 1974

волюции. Тогда художники всех стилей и направлений объединились в единый Союз Работников Культуры. Но после того как большевики разогнали делегатов Учредительного собрания и запретили оппозиционные партии и прессу, профсоюзы объявили всеобщую забастовку. Произошел раскол, и художники авангарда стали «шрейкбрехерами», получив государственные посты и заказы. Непокорное руководство некоторых других профсоюзов, например, учителей и булочников, по законам военного времени расстреляли. Как сказал Ленин, мировая война стала перерастать в войну гражданскую.

Таким образом, в Советской России раздвоение искусства на официальное и неофициальное оказалось латентным продолжением знаменитой гражданской войны, эхом забытой всеми великой забастовки. В начале 30-х социалистический реализм победил и авангард был изгнан из советских музеев в подполье. Выставки авангардистов были запрещены, а их работы не репродуцировались. Вне музейных и выставочных стен осталась только одна «концептуальная ветвь» русского авангарда — красные лозунги Агитпропа, открыто пережившие сталинские времена на улицах. Так произошло дополнительное раздвоение официального искусства на элитарное и массовое. Мы долго не понимали, что в СССР в рамках «тоталитарного ар-деко» существовал не только всем известный музейный соцреализм, но

и «официальный концептуализм». Историки искусства так же долго не замечали его, как не замечали и уличное искусство западной рекламы до появления поп-арта, соединившего массовое и элитарное.

После смерти Сталина «неофициальные художники» постепенно начали выглядывать из подполья. Как и все тираны, Сталин был человеком недальновидным. Он не понял, что, захватив пол-Европы, впустил за железный занавес Троянского коня. Вместе с хрущевской оттепелью в Москве появились югославские, польские, венгерские, чешские, болгарские, румынские, албанские и немецкие книги и журналы по искусству. На меня и моих друзей они оказали не меньшее влияние, чем идеи Пражской весны на Михаила Горбачева и других деятелей перестройки.

Во времена моей юности художников второго авангарда, частью которых был и я, называли нонконформистами и даже диссидентами, а наше искусство — подпольным и неофициальным. Но несмотря на это, когда я учился в Строгановском художественном училище, работы некоторых неофициальных художников начали появляться на официальных выставках. Этот процесс был остановлен в 1962 году на выставке в московском Манеже, где произошло знаменитое столкновение Никиты Хрущева и скульптора Эрнста Неизвестного.

2. Соц-арт и мотивация неофициального художника

После прихода к власти Леонида Брежнева в русском искусстве обозначился новый этап. В начале 70-х появился соц-арт — концептуальное течение, которое впервые объединило неофициальное и официальное искусство. Влияние этого метода видно в творчестве многих не только русских, но и китайских художников. Соц-арт соединил концептуальную ветвь русского авангарда — лозунги Агитпропа — с опасным нонконформистским жестом. Наполнил форму социалистического реализма оппозиционным содержанием. Это находка стала своеобразным творческим методом, самовыражением фундаментального дуализма и концептуальной эклектики нашего сознания.

В отличие от западного поп-арта, соц-арт был ближе к концептуализму. Если поп-арт был порожден перепроизводством товаров и их рекламы, то соц-арт — перепроизводством советской идеологии и пропаганды. Сегодня, после многих лет жизни в Нью-Йорке, я могу назвать западную рекламу пропагандой консюмеризма, а советскую пропаганду — рекламой идеологии.

Как один из создателей соц-арта, я хочу поделиться своим видением некоторых психологических мотивов независимого творчества в условиях советской цензуры и отсутствия капиталистического рынка. В этом тексте я сознательно смешиваю местоимения «я» и «мы» не только потому, что в те годы работал в соавторстве с Александром Меламидом, но и потому, что участие художника в любом движении, течении или стиле всегда является формой неосознанного соавторства.

Мы понимали свой успех не как результат делания карьеры любой ценой. В первую очередь мы пытались удовлетворить свои фантазии о свободе и независимости. Внутри железного занавеса мы создавали еще один занавес — эфемерный занавес богемного гетто: хрупкую модель поведения провинциального эксцентрика в тоталитарном обществе. Это была попытка сохранить мифологическую, граничащую с гротеском верность своим принципам и критериям самооценки, в которых проявлялась привязанность к старомодной, романтической концепции образа жизни «непризнанного гения».

Все это вовлекало нас в неизбежную и опасную игру с «цензором как зрителем» и со «зрителем как цензором». Визуальные метафоры превращались в защитные маски и аллегории. В этом карнавале постоянно происходило то противопоставление, то смешивание формы и содержания, пародии и трагедии, контекста и подтекста. Творчество становилось развитием авторской биографии и нашего общего исторического контекста. При этом предполагалось, что «историческая ценность» рано или поздно превращается в ценность эстетическую. Жизнь автора понималась как произведение искусства, как «романтизация» образа жизни



Виталий Комар с «Цитатой». Показ работ в квартире математика А. Пашенкова, Москва, 1973

художника. В 1973 году мы придумали двух художников: их работы, биографии, письма, документы и т.д. Один, Аппелес Зяблов, был первым абстракционистом, жил в XVIII веке и, протестуя против официальной Академии, повесился. Жизнь второго, Николая Бучумова, была не менее драматична. В споре с левым авангардистом ему выбили глаз. С тех пор он покинул Москву и стал пейзажистом-отшельником, который всегда видел и изображал в левой части своих картин собственный нос.

Мы понимали свое творчество как создание сверхконцептуальной исторической работы, главный материал которой — не только фотография, живопись, инсталляция или перформанс, а время. Игровым объектом оценки становилась не столько сама работа, сколько контекст процесса ее создания. Мне казалось, что классовая борьба



Виталий Комар, Александр Меламид «Двойной автопортрет в виде Ленина и Сталина». Из серии «Соц-арт», 1972.

мутировала: начинается эпоха борьбы контекстов.

Русские авангардисты призывали сбросить Александра Пушкина с корабля современности. Но, возможно, именно эти строчки его поэзии приоткрывают самую важную тайну авангарда:

*Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслаждения...*

Как я уже говорил, наше искусство вело к опасному противостоянию тоталитарной цензуре. Оно становилось особой формой проявления саморазрушительных импульсов подсознания. Русские герои романов Захера Мазоха открыли западному миру, что стремление к саморазрушению не противоречит гедонизму. Теперь мы можем увидеть страдания и самоубийство Ван Гога как травестию «распятого творца». Оба были признаны при жизни лишь в узком кругу. Не случайно в молодости Ван Гог был проповедником. Отрезав себе ухо, он бессознательно повторил действие святого Петра, отрезавшего ухо стражнику в Гефсиманском саду. Великий Винсент стал стражником и апостолом одновременно. Саморазрушительным врагом и последователем самого себя. В связи с этим мне кажется, что одним из ранних аналогов неофициального искусства была катакомбная культура древнего Рима. Таинственный «инстинкт саморазрушения»

парадоксально многолик: от альтруизма до мазохизма, от самопожертвования во имя детей или идей до алкогольного нонконформизма или наркомании.

3. «Бульдозерная выставка» и кульминация неофициального искусства

Квартирные выставки стали уникальной находкой второго авангарда. Весной 1974 года на одной из таких выставок во время соц-артистского перформанса все зрители и участники были арестованы, включая ветерана неофициального искусства Оскара Рабина и меня. Нас допрашивали всю ночь и, не найдя ничего криминального, выпустили на следующее утро. Власти хотели, но не смогли придаться к идее перформанса. Он был шумным: звучали советские марши, мой соавтор Алик Меламид и я играли роли Сталина и Ленина, кричали в микрофон команды находящимся на сцене художникам. Под нашим руководством они создавали большой холст в стиле социалистического реализма с изображением героического труда советских рабочих. Когда неожиданно раздался стук в дверь и появились представители власти, зрители сначала смеялись — они думали, что это часть перформанса.

Через несколько дней после ареста Оскар позвонил мне и предложил повторить перформанс на квартире своего друга поэта Александра Глейзера. На этот раз перформанс прошел без скандала, и мы начали обсуждать новые пути показа наших работ. Но не в галереях, куда неофициальное искусство не пускали, а под открытым небом. Мы поверили, что власти меняют свое отношение к художникам. Я даже написал проект создания второго, альтернативного союза художников. Позднее этот проект осуществился, но сначала, через несколько месяцев после перформанса, разразился новый скандал — «бульдозерная выставка», ставшая кульминацией истории неофициального искусства. 15 сентября 1974 года в московском парке Беляево власти уничтожили работы многих художников, включая работы Оскара Рабина, Лидии Мастерковой, Евгения Рухина, Владимира Немухина, Александра Меламида и мои. Сегодня мало кто может

вообразить, насколько мощную реакцию мировой прессы вызвал этот скандал. Я не могу забыть слова легендарного обозревателя ВВС Максима Гольдберга: «На западе многие чиновники с удовольствием послали бы бульдозеры против современного искусства, но законы не позволяют им это сделать».

Когда я увидел бульдозеры, мои последние иллюзии относительно власти закона в Советском Союзе исчезли. Как во сне, я смотрел на людей в штатском, которые ломали наши работы, избивали и арестовывали тех, кто оказывал им сопротивление. Я окаменел. Но когда они повалили меня в осеннюю грязь и стали вырывать из моих рук мой «Двойной автопортрет с Меламидом в виде Ленина и Сталина» — страх исчез. До этого они уже истребляли несколько работ нашего соц-арта, но этот «Автопортрет» был мне особенно близок. В тот момент, когда один из них наступил ногой на оргалит и хотел сломать его, я представил себя не в виде Ленина или Сталина, а в виде Толстого или Ганди. Я поднял голову и тихо, с доверительной интонацией, сказал: «Ты что? Ведь это — шедевр!» Наши глаза встретились, и между нами возник какой-то необъяснимо «иной» контакт. Может быть, при слове «шедевр» он вспомнил что-то давно забытое? Не знаю, но эту работу он не сломал, а просто бросил в кузов грузового автомобиля. Минуту позже, все еще лежа в грязи, я проводил глазами удаляющийся в историю грузовик с мусором и улыбнулся. Может, это был мой «звездный час»? Может, каждый художник тайне мечтает о том, чтобы его работа была уничтожена зрителем?

Как и все художники авангарда, мы мечтали сломать барьер между собой и зрителем, но парадокс был в том, что сначала мы сами этот барьер возводили, то есть создавали свои работы. И вот зрители сами сломали его, когда мы пошли к ним на встречу. Это была такая же форма соавторства, как разрушение греческих статуй христианами. Как уничтожение христианских храмов Лениным. Как иконоклазм русских диссидентов, разрушавших статуи Ленина.

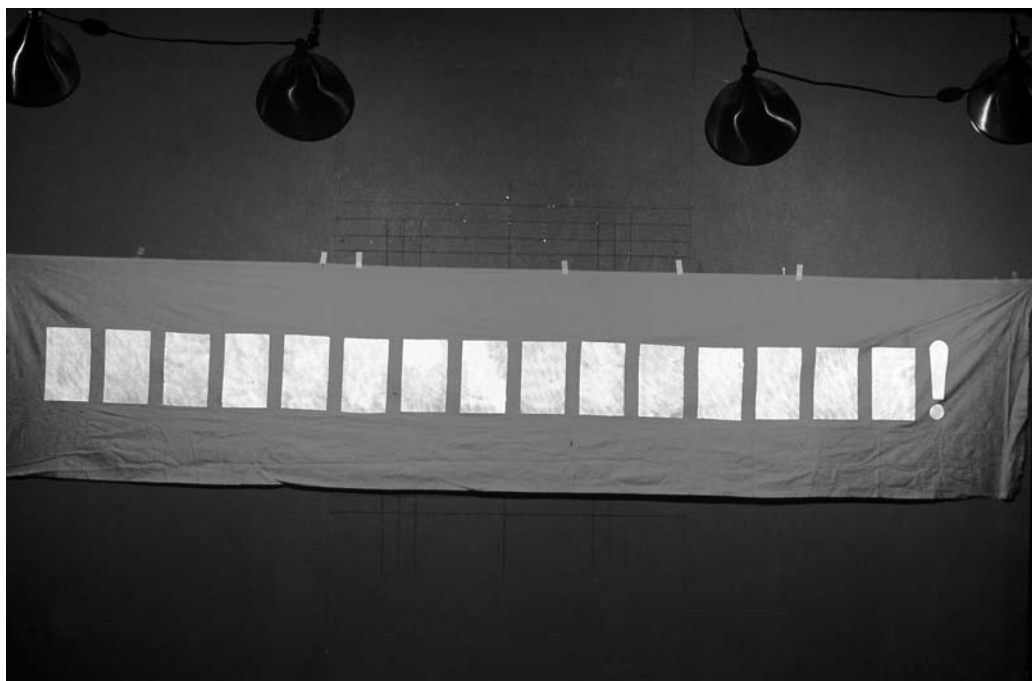
Именно поиск зрителя и невыносимое чувство одиночества заставили нас выйти из подполья на улицу. Сегодня многие уже не



Образцы советской наглядной агитации, Москва, конец 60-х — начало 70-х

помнят, что советскому государству принадлежали не только армия, тайная полиция, дома и магазины. Ему также принадлежали все галереи, музеи, выставки, художественные журналы, вся пресса, все киностудии, все радиостанции и телеканалы. Поэтому неофициальные художники работали в тех же комнатах и подвалах, где жили. И там же мы показывали свои работы узкому кругу друзей и знакомых. Всю ночь мы могли пить, спорить об искусстве и читать стихи. Дискуссии на кухне заменяли нам свободу слова. Вот именно в одну из таких ночных дискуссий, на квартире Оскара Рабина, родилась идея показать наши работы под открытым небом. То, что на Западе считалось признаком коммерческого искусства, в России стало авангардным жестом. На какое-то время я поверил, что воздух не находится в собственности бюрократии.

В «бульдозерной выставке» участвовали художники разных индивидуальных стилей,



Виталий Комар, Александр Меламид «Идеальный лозунг». Из серии «Соц-арт», 1972

но, к сожалению, не все друзья и коллеги поддержали нас. Например, художник Илья Кабаков за неделю до открытия выставки отказался в ней участвовать. Обращаясь к Оскару, Илья сказал, что всю жизнь стоит на четвереньках, а открытый выход из подполья на улицу — это позиция человека, стоящего на двух ногах. Затем он посмотрел на нас с Аликом и добавил: «Или на руках — как эти юные дадаисты...». Сегодня я не осуждаю этот «метафорический цинизм». Все издательства принадлежали государству, и, как член официального союза художников, Илья зарабатывал на жизнь, иллюстрируя советские книги для детей. Эта двойственность была в разной степени характерна для многих из нас. Исходя из своих принципов, мы становились профессиональными художниками «выходных дней». Например, я давал уроки рисования, готовил частных учеников к поступлению в художественные институты (образование в СССР было бесплатным, что порождало безумные конкурсы). Однажды я даже оформлял пионерский лагерь. Эти

противоречия и двойственность проявлялись не только в стиле нашей жизни, но и в стиле нашего искусства.

До конца XVII века в русской живописи процветало оригинальное и красочное развитие византийских канонов восточной иконописи. Затем реформы Петра I принесли в Россию западные традиции Возрождения с его трехмерной пространственной перспективой и реалистической светотенью. Но в народном творчестве сохранялась старая любовь к древнерусским традициям, к двухмерной трактовке цвета и формы, которая противоречила трехмерной трактовке пространства. В некоторых русских соборах XIX века я вижу уникальную диалектику восточного и западного стилей. Двухмерной плоскости и трехмерной глубины. Лица и кисти рук написаны в реалистическом стиле академии, а фон и одежды — в стиле средневековой иконы.

Сходная концептуальная эклектика видна и в некоторых наиболее оригинальных работах советского искусства в период «тота-

литарного ар-деко», при переходе от авангарда к соцреализму. Опять — лица и руки написаны в реалистическом стиле, а фон и одежды — в стиле кубо-футуризма.

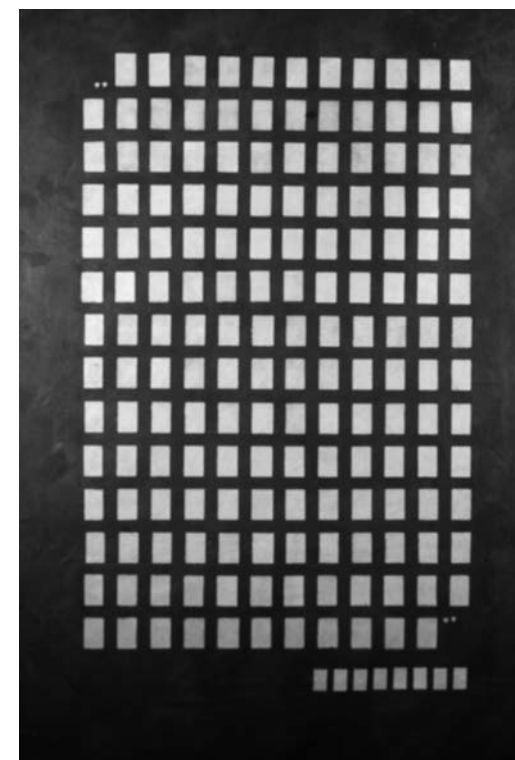
Истоки этого дуализма можно найти не только в России, которая находится на границе двух материков и культурных традиций Европы и Азии. Двойственность универсальна. Во времена раннего Возрождения мы видим ее и в искусстве Северной Европы, и на юге, в Италии. Она — проекция изначальной двойственности человечества, разделенного на мужчин и женщин.

В неофициальном искусстве в начале 70-х Оскар Рабин сделал живописные копии своего советского паспорта — на большом холсте соединил концептуализм с экспрессионизмом. Тогда же другой выдающийся неофициальный художник Олег Васильев стал соединять геометрические абстракции с постимпрессионизмом. В 1972 году в своем соц-арте мы (Комар&Меламид) впервые начали соединять не только два стиля — неофициальное и официальное, личное и социальное, интровертное и экстравертное, — но значительно большее количество «многомерно» увиденных стилей и концепций. В те годы я увидел, что любая индивидуальность так или иначе становится частью коллективного исторического стиля. Мы поняли всю историю искусства как словарь интонаций. В таких работах, как «Встреча Беллы с Солженицыным», в инсталляции «Рай», в полиптихе «Биография современника», в проекте «Пост-арт» и т.д. мы отражали мультистилистику и концептуальную эклектику сознания второго авангарда в Советском Союзе.

Многие работы неофициального русского искусства опередили свое время, став предвидением того, что в 80-е стали называть постмодернизмом и трансавангардом.

Виталий Комар

Родился в 1943 году в Москве. Художник. Живет в Нью-Йорке.



Виталий Комар, Александр Меламид «Цитата». Из серии «Соц-арт», 1972

Вадим Захаров

В настоящее возьмут не всех. Тезисы художника в депрессии

Начнем с того, что о будущем сегодня говорить неинтересно. Если раньше будущее было тесно связано с утопическими мыслеформами, с идеями социального равенства и общего благоденствия, то в наше время эта категория переместилась в зону массмедиа, где сегодня показывают одно будущее, а завтра — другое. Боязнь не попасть в будущее — болезнь уходящего поколения. Точнее, всех прошлых поколений.

Будущее перестало заботить людей, следствием чего стало разбазаривание природных ресурсов, хамство и ложь властей предержащих в глобальном масштабе, на которые уже никто не реагирует. К человеку относятся лишь как к органу потребления удовольствий — отсюда мощная, как никогда, система развлечений. Сегодня будущее может рассматриваться лишь на территории удовольствия. Время будущего определяется от одного гаджета до другого.

В современном искусстве также можно наблюдать сокращение «жизни будущего». Неважно, интересно или нет то или иное произведение, — его выживание зависит только от приносимой сегодня прибыли или хотя бы от производимого им пиар-эффекта. Личность художника, критика, галериста — лишь отражение в зеркале тотальной аффилированности. Быть художником гораздо проще, чем им не быть. Тебе предлагают все, чтобы ты стал художником, творил, создавал (что плохого в этих словах?) — но меня, как художника, эти слова, сказанные извне, не убеждают взяться за кисть. В будущее возьмут всех, и это не противоречит сказанному выше. Аффилированность создает иллюзию права для каждого.



Георгий Петрусов. «Портрет Александра Родченко», 1933

Каждая новая идея в искусстве, по крайней мере на последней стометровке XX века, все же пыталась быть мирообразующей, последней в своей инстанции. Она претендовала на универсальность, участие достижения личности в общем мироустройстве. Все прошлые «измы» — кирпичики в общем миростроительстве. Но вот уже многие годы про эти кирпичики не говорят. Они стали не нужны в условиях постмодернизма, развитие которого не предусматривает представления о себе как о последней, единственно возможной точке во Вселенной. На этой игровой доске все миллиарды фигур представлены в своей последней ипостаси. Все как-то сразу поняли, что ломать копы за не так проведенную линию или обнаженный зад не стоит. Не стоит сил и нервов, да и вообще внимания, позиция человека-творца. Чувствуете, как эти последние слова сразу запахло чем-то затхлым, несовременным и несвоевременным? Так же и с другими словами и выражениями типа:

«художник — ремесленник Божий», «творить можно, лишь соразмеряя себя со Вселенной» и т.д. Сегодня эти «плакаты метафизики», тысячелетиями висевшие на всех перекрестках человечества, сведены к персональной симптоматике. Если ты ремесленник или «дудка Божья», так это твои личные проблемы, старик. Это значит, что мы себя лишили общего будущего. Возможно, его никогда и не существовало — этого общего для всех счастья, может, это были лишь иллюзии. Но об этом и речь. Иллюзия справедливости и сопричастности с «общим» тысячелетиями создавала великие произведения искусства. Сегодня все иллюзии превращены в стерео- и 3D-эффекты. Даже как развлечение в игровой и сексуальной сферах будущее в далекой перспективе уже не кажется столь приятательным. Понятие будущего выводится из области ожидания неопределенно далекого, превращая его в настоящее с элементами достижимого чуда (в основном связанного с прогрессом в технологиях).

Любое направление прошлого — это глубинное вздрагивание от неузнавания себя в зеркале обыденного. Этими знаками гениального неузнавания усеяна вся территория культуры прошлого. Теряя будущее впереди, мы начинаем искать его в прошлом. И это одна из тенденций — будущее человечества смещается в прошлое. Если раньше мы шли к светлому будущему, развернувшись к нему лицом, кто-то согнувшись, кто-то прикрыв лицо, а некоторые пиная его ногами, то сегодня все, даже те, кто нагребил на десять поколений вперед, могут двигаться вперед, только развернувшись к нему спиной. Какой дурак любит, когда пыль стыда (от разворванного будущего) летит в глаза!

В сознании человекообразных существ наступает некий предел ожидаемого. Фантазии имеют, как ни невероятно это звучит, свои рамки, за которые наш обезьяний мозг не способен вырваться. Единственное, что можно себе позволить в этом движении спиной вперед, это заместить себя двойником, персонажем, человеком в маске — или, наоборот, выдать себя за другого. В будущее уже никто никого не приглашает. Речь идет лишь о настоящем. Отсюда очень важная для понимания сегодняшней ситуации формули-



Андре Кертес «Сломанная скамейка, Нью-Йорк», 1962



Маркус Хартель «Уличная фотография», 2005

ровка: в настоящее возьмут не всех. Кто эти счастливицы настоящего? Те, кто подменил себя, засунул свою личность в свою личную (а иногда и чужую) задницу. Вот, кстати, где нет предела фантазии — в человеческой заднице. А она где находится? Сзади. Вот этим местом мы и двигаемся — правда, уже не вперед, а просто перемещаемся с места на место, в горизонтальной плоскости тотального настоящего. Будущее как категория нам больше не нужно, нужен лишь орган будущего, рассчитанный на все виды удовольствия и наказания в вечном настоящем.

Вадим Захаров

Родился в 1959 году в Душанбе. Художник. Живет в Москве и Кельне.

Дэвид Гирс

Неомодерн*



Алекс Хаббард *Just Like Pants*, 2011

Любому, кто занимается искусством или пишет о нем и при этом знаком с критикой модернизма, его сегодняшнее воскрешение в художественной практике покажется обескураживающей загадкой. Отвергая сложившиеся табу и поворачивая время вспять, современное искусство последних нескольких лет проявляет обновленный интерес к абстракции, материальности и процессу, вызывая в памяти формальные стратегии модернизма и его минималистских ответвлений. В одних лишь Соединенных Штатах эту резкую перемену отметили выставки «Немонументальное» (*Unmonumental*, 2008) в Новом музее, «Помимо, совместно, против и все же: абстракция и жест реди-мейда» (*Besides, With, Against, and Yet: Abstraction and the Ready-Made Gesture*, 2009–2010) в *The Kitchen*, «Ход конем» (*Knight's Move*, 2010) в *Sculpture-Center*, «Блинки Палермо: ретроспектива 1964–1977» (*Blinky Palermo: Retrospective 1964–1977*, 2010) в *LACMA*, «Нью-Йорк абстрактного экспрессионизма» (*Abstract Expressionist New York*, 2010–2011) в *MoMA*, а также масса галерейных выставок, показавших возродившийся интерес к абстракции со множества разнообразных точек зрения.

И хотя многие из этих художественных практик и кураторских проектов демонстрируют сложное и критическое отношение к модернизму, абстракции и автономии, в общем можно наблюдать медленное движение к менее рефлексивному и более ностальгическому подходу — как в производст-

ве искусства, так и в его восприятии. В самом деле, зайдя в какую-нибудь галерею в Челси, Нижнем Ист-Сайде или посетив выставку студентов MFA-программ, вы непременно увидите пространство, усеянное объектами, копирующими формальные ходы тех или иных модернистских произведений. Но почему это происходит именно сейчас? Моя гипотеза состоит в том, что нынешнее возрождение модернизма представляет собой очередное возвращение к основам, схожее с теми, что происходят в периоды великих тревог и потрясений. Но если, например, в 20-е движение *rappel à l'ordre* («возвращение к порядку») обращалось к старинной изобразительной традиции, то сегодняшний поворот к классике — попытка ухватиться за более близкие основания.

Это заимствование модернистских стилей — своего рода «идеальный шторм» в плане соединения момента и влияния, — возникло в результате взаимоналожения нескольких обстоятельств. В равной степени здесь повлияли свойственная молодому поколению усталость от теории, растущий разрыв между ручным художественным производством и социальной практикой, а также вполне легитимная попытка делать более скромное искусство и «быть собой» — в противовес постоянной экспансии культуры образов и прилизанного «товарного искусства» Кунса, Мураками и других. Кроме того эта тенденция является выражением ностальгической экономики, к которой

* Текст был впервые опубликован в журнале *October*, № 139, Winter 2012.

вынуждена сегодня прибегнуть та часть художественного мира, что чувствует угрозу со стороны технологической трансформации и экономической неопределенности, подрывающей ее иерархии и претензии на культурное превосходство. В то же время такая апроприация модернистской абстракции слишком эклектична, чтобы ассоциироваться с сосредоточенным на медиуме, телеологическим формализмом Клемента Гринберга. Неоформализм может опираться на целый ряд влияний, от конструктивизма до арте повера, но ближе всего к нему стоит живопись действия с ее акцентированием перформативного производства (читай — процесса) и абстрактной формы. Сделав себе прививку повседневному, неоформализм использует гибридизированные материалы, дающие ему референциальную базу и ограждающие от обвинений в чистой абстракции. Оформление работ также зачастую несет на себе груз сурового материализма, отрицающего любые обвинения в сугубо эстетической на-



Томас Хасеаго. Без названия, 2010

правленности подобного искусства. Так, например, работы Джоша Смита, Дэниела Хесиденса, Алекса Хаббарда, Томаса Хасеаго, Ричарда Олдрича или Геди Сибони могут совмещать модернистский внешний вид с материальным процессом, уравнивая эстетическое наслаждение аскетическим отказом.

Отрицая глубину изображения поверхностью, а конвенциональную репрезентацию — материальностью, такие практики направлены на преодоление фундаментально недостоверного и теоретически безнадёжного образного мира. Конечно, в этом возрожденном интересе к материальному экспериментированию и антиизобразительной абстрактности есть безусловно похвальный элемент сопротивления идеализированному иллюзионизму, но также в нем есть и слепота к собственным консервативным тенденциям. Усваивая ценности материализма и чувствительность к контексту, сегодняшний неоформализм стремится к созданию искусства на основе интуитивного, эстетического порядка, удовлетворяющего потребность нашей сложной эпохи в формальных премущественностях и простых ответах.

Выступая с дискурсом обыденной скромности — так называемой «алхимией повседневности» — неоформализм, по сути, сводит на нет всю специфику и весь дискурсивный потенциал собственных материалов, включая их в привычную модернистскую идиому¹. В отличие от критической апроприации искусства 80-х, он продвигает благовейное ручное воссоздание модернизма, отфильтровывающее его источники через индивидуальную чувствительность художника. Неоформализм — не столько симуляция, сколько эмуляция, проект, укрепляющий положение современного искусства: он «проверяет границы вашей веры в искусство», но лишь затем, чтобы еще более решительно «ее обновить»². Художник, словно современный Арчимбольдо, формирует обыденную материю сегодняшнего дня, превращая ее в формальный отголосок дня вчерашнего, таким образом утверждая «визуальную традицию как подлинную и непреходящую ценность»³. Тем самым неоформализм скатывается в солипсизм, который

хотя и гарантирует свободу импровизации, но при этом загоняет художников и коллекционеров в эхо-камеру искусствоведческих референций и свободной формальной игры. Находясь одновременно как бы под защитой и в погребении, неоформализм остается жестом сопротивления с точки зрения изобразительности, но не с точки зрения операциональности, жестом эстетического отступления, санкционированного более чем благосклонным отношением со стороны рынка.

Риторически неоформализм оправдывается как переход к конкретности, а современная теория одобряет его ввиду собственных истрепавшихся отношений с практикой. Он реанимирует избитые метафоры волнующей экспрессии и катарсического жеста. Особенно явно это проявляется в возвращении к экспрессионистской живописи, дополненной дискурсом о невыразимом и неограниченном «творчестве» и столь же трансцендентном субъекте, который «не обусловлен ностальгией [или] визуальной культурой», а формирует «ускользающее пространство, уводящее зрителя по ту сторону языка однозначных определений»⁴. Здесь художник в очередной раз берет на себя роль освобожденного творца (а мы — освобожденных зрителей), позволяя нам возродить миф о «дикой», неопосредованной субъективности, неотделимой от первичного медиума живописи — образ, возможно, вполне утешительный, но крайне ностальгический и мистифицированный.

Со структурной точки зрения такое переключение внимания с дискурса на субъективность и с репрезентации на вещи противостоит более дематериализованным практикам вроде концептуализма или медиаискусства. Зачастую подчеркивая скромность повседневных материалов, неоформализм апеллирует к простоте и искренности художественного труда — последнего прибежища находящейся сегодня в опасности (хотя и «прочной») привязанности человечества к материи. Одновременно с этим неоформализм образует дополнение к оживившемуся сегодня интересу к перформансу. Более того, он является частью диады, в которой вечная тяга к антропоморфизму и фигуративности находит свое переходное выражение



Томас Хасеаго Head/Black Hill 1, 2010

на галерейной или музейной сцене в виде искусства перформанса (вспомните, каким пафосом была овеяна последняя ретроспектива Марины Абрамович «В присутствии художника» (*The Artist Is Present*, 2012)). Подобный популистский антропоморфизм отдает тело во власть вуайеристского взгляда, в то время как коммерческий объект обнажается до состояния абстрактного, формального орудия, достаточно конвенционального, чтобы пригласиться столь же широкой аудитории.

Справедливости ради надо сказать, что в наше время экономического кризиса и политической неопределенности модернизм может предложить, вероятно, наиболее прочный фундамент — как для классического, так и для критического прошлого. Однако если обращение к наследию Ротко сегодня имитирует диалектическую природу модернизма (его тактический внутренний

диалог между стилями), чтобы оспорить господство концептуального и образного искусства, то при этом оно лишает модернизм его оппозиционных аспектов. Вместо этого оно крадет формальные модернистские атрибуты, сколько бы они до сих пор ни стоили, и продает их контрабандой — как в шокирующе утрированном, так и в канонически привычном виде.

Взять, например, Джоша Смита: любая его работа жеманно заигрывает с экспрессионистскими тропами, контрабандой протаскивая их под рубрикой воспроизводимости; каждая деталь служит и аутентичным жестом, и копией, одновременно полной гиперболического хвастовства и эмоционально пустой. В отсутствие гегемонии реализма, которой может быть противопоставлена такая работа, она потребляется лишь благодаря своей эстетической привлекательности, тем самым оказываясь простым воспроизведением знакомых клише о художественной невинности. Эта невинность, которую Смит поддерживает и в прозаической артикуляции собственной практики, давно была предметом модернистского увлечения



Джош Смит. Без названия, 2008

всем примитивным, инфантильным и диким. Неудивительно, что в нашу эпоху, отмеченную тревожной интроспекцией, его абстракции и картины с изображением рыб, листов и собственного имени, которое он бесконечно чинно выписывает всеми возможными способами, пользуются на рынке таким успехом.

Неоформализм представляет циничную модель для современной практики, которая постоянно ищет в системе искусства лазейки и слепые пятна, пытаясь оградить себя от возможных убытков. По сути, он позволяет художнику и коллекционеру получить все и сразу — и роскошь эстетического удовольствия, и возможность одновременно от этого удовольствия отрекаться. Молодые художники также эксплуатируют эту двойственность, невольно оказываясь первыми в сегодняшнем новом «возвращении к ремеслу»⁵. Взять, например, Алекса Хаббарда, чья процессуальная эмалевая живопись может напоминать де Кунинга, Ротко или Тапиеса, энергично обновляя и тем самым восхваляя их наследие. Или Джейкоба Кессея с его залитой серебром живописью, при помощи которой он переизобретает конструктивистскую и минималистскую монохромность как продукт (уже устаревшего сегодня) фотографического процесса, но при этом преобразует ее в роскошный гобелен, тщеславно отражающий портрет своего обладателя.

Таким образом, неоформализм раскапывает и затем перетасовывает старые революционные модели: конструктивизм, арте повера, минимализм и т.д. — но при этом ему не удается осмыслить новые социальные и культурные конфигурации, требующие совершенно других стратегий. На этом фоне разительным контрастом смотрятся новые технологии, интернет и социальные медиа, которые помогли мобилизовать людей на реальные революции вроде «арабской весны» и организовать движение «Оккупируй Уолл-стрит», в то время как художественный мир до сих пор пытается соединить освободительную риторику с экономической роскошью. Чтобы избежать подобного тупика и связанных с ним пошлых вопросов, неоформализм возвращается к ауре объекта

и той почетной роли, которую она играет в модернистской абстракции.

Тем не менее, в отличие от бывших королей модернизма, сегодняшние художники, критики и продавцы искусства зачастую не могут найти язык для обсуждения неоформалистских практик. Вместо этого они обращаются к старой мантре «процесса» — и не потому, что работы неоформалистов блокируют язык или выходят за пределы позитивистских концепций, как зачастую любят заявлять его апологеты. Проблема в том, что в отсутствие возвышенного (хотя и критического) дискурса, подпитывавшего модернизм, кроме процесса в этих работах особо и нечего обсуждать.

Подобная риторика находит свое отражение и в школах современного искусства. Посетите любую выставку студентов MFA-программ, и вы непременно увидите массу «халтурных абстракций», передающих манеру всех кого только можно, от Ричарда Таттла до Майкла Кребера. На вопросы о критическом смысле и основных принципах такой практики студенты отвечают заученными фразами из пресс-релизов: «Ну, это интуитивная работа, своеобразное размышление о материалах и процессе». Такая ограниченность, вызванная теоретической несостоятельностью и общим настроением пораженчества (один студент недавно сказал: «Не можем же мы тягаться с "Аватаром"!»), также свидетельствует об отказе от борьбы и желании «вернуться к основам». В условиях этого отступления модернизм предлагает величественную историю, долго остававшуюся не востребуемой. Ее можно бегло пролистать, скллажировать и художественно смонтировать в квази-таинственные объекты, критические по форме и самодовольные по духу.

Опасно не то, что такое искусство пропагандирует иллюзорную автономию или цинично признает свое поражение перед рынком, а то, что оно демонстрирует абсолютно рыночное содержание сегодняшнего дискурса об искусстве. Разумеется, класс коллекционеров, в массе своей не знакомый с критикой модернизма и до сих пор находящийся под влиянием гуманистических мифов о творчестве, приветствует любое возвраще-



Джош Смит Collage Painting # 7, 2007

ние к идее автономного, независимого творца, производящего эстетизированные объекты и делающего это в основном при помощи интуиции. В этой, как правило, более взрослой категории людей возвращение к модернизму воспринимается как соединение имиджа молодого поколения с проверенной безобидностью, очень близкой к классике прошлого века. Так, скульптуры Томаса Хатсона могут вызвать в памяти примитивистскую героину Пикассо, а живопись Марка Гротьяна — работы Клее или Пузетт-Дарта.

Чтобы избавиться от наивной иллюзии, будто внутренней критичности работы достаточно, чтобы преодолеть, изменить или оспорить подобный способ мышления,



Джош Смит. Вид инсталляции, 2010

стоит лишь взглянуть на чью-нибудь коллекцию современных неоформалистов. При выборе работ большинство коллекционеров до сих пор руководствуются соображениями эстетической привлекательности, рыночной ценности и декоративной функции работы. Они невосприимчивы или безразличны к содержащимся в работах критическим жестам, в то время как художники зачастую остро чувствуют конфликт между личной политикой и давлением рынка. Таким образом обе стороны оказываются втянуты в неловкие отношения взаимных ухаживаний, выстроенных вокруг негласных разделений и непризнаваемых желаний, в которых каждый стремится заполучить мнимые (и изображаемые) свободы другого. Даже когда в роли покупателя выступает институция, работа все равно может пройти проверку в частном доме, прежде чем попасть в публичное пространство. Поэтому вполне логично, что в этом круговороте обмена предпочтение отдается работам, практике и дискурсу определенного типа.

Молчаливо это осозная, неоформализм неявно обнажает эпистемный переход, историческую трансформацию, в ходе которой наследие авангарда отбрасывается как наивный вымысел, а современное произведение искусства начинает восприниматься

просто как эксклюзивный (исключающий) *objet d'art*. Анализируя формальный облик обсуждаемых работ, структуру сегодняшнего рынка искусства и изысканную пассивность продвигаемых им товаров, мы можем наблюдать возвращение к досовременному состоянию, в котором произведение искусства было в значительной степени ограничено пропагандистской, утвердительной и декоративной функциями, как это было с живописью XVIII века. Действительно, взглянув на полотна Наттье, Фрагонара и Буше, можно увидеть операциональный горизонт и будущую судьбу большинства современных произведений искусства. Сравнивая две эти эпохи, характеризующиеся жуткой экономической асимметрией и отчуждением «просвещенного» аристократического класса от убогой и ущербной инфраструктуры, мы понимаем логику сегодняшней политической и экономической конфликтности, понимаем, откуда на улицах берутся бунтующие «толпы» и какова природа изысканных качеств современного искусства.

Этот переход связан с тем, что художественный мир превращается в особую форму нишевой индустрии, смесь Голливуда с рынком экзотических товаров (галерея Гагосьяна, к примеру, теперь занимается продажей катеров с дизайном от Марка Ньюсона). Взгляните на постоянно растущее количество ярмарок искусства, распространяющихся по всему земному шару в поисках новых коллекционеров, повышенное внимание к звездам (отсюда и новая легитимность Джеймса Франко как художника) или оскороподобные художественные премии — Роб Приюитт организовывал их как фарс, а сегодня они превратились в легитимные церемонии награждения.

Неоформализм, заполонивший сегодняшние MFA-программы, галереи, музеи и ярмарки искусства, оказывается одновременно и антагонистом этого процесса, и его реактивным образованием. Может показаться, что он отрицает идеализированный спектакль, однако на деле он неразрывно с ним связан и является его порождением⁶. Не стоит путать его с автономным искусством, которое некогда защищал Адорно, поскольку неоформализм почти никогда не стремится

обратить внимание на общее отчуждение, которое ведет к жесту отказа, и не отвергается буквалистской публикой в поисках большей простоты. Оно рассчитано скорее на подготовленного зрителя, уже индоктринированного и знакомого с кодами и мифологией модерна, зрителя, который с радостью приветствует такое искусство как возвращение к былым определенностям — как отголосок утраченного золотого века.

Перевод с английского ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Алхимик повседневности, Сибони создает обнаженные скульптуры, которые проверяют границы вашей веры в искусство, но также и обновляют ее» (Gedi Sibony // *The New Yorker*, May 26, 2008. P. 16).

² Ibid.

³ См. характеристику Геди Сибони на сайте галереи Саатчи: «В работе *That's Tall's Tale* Сибони создает "картину" из полимерной пленки и скотча. Необычная форма "холста" отсылает к творчеству таких художников, как Элсворт Келли и Фрэнк Стелла. Показывая, как именно была сделана работа, Сибони придает художественному процессу перформативную функцию, сосредотачивая внимание на едва уловимом напряжении внутри композиции и ее детально продуманном и тонком балансе формы, материальности и пространства. При помощи этого тщательного разбора Сибони подтверждает подлинность художественной цельности, постулируя утонченный вкус и повышенную чувствительность к визуальной традиции как подлинную и непреходящую ценность» (saatchigallery.co.uk/artists/gedi_sibony.htm).

⁴ См. пресс-релиз к выставке Дэниела Хесиденса «Американский буйвол» (*American Buffalo*, 2010): «Работы Хесиденса не обусловлены ностальгией или визуальной культурой и не являются ироническим посвящением любимым художникам. Хесиденс располагает информацией в ходе концентрированного творческого процесса, формируя ускользающее пространство, уводящее зрителя по ту сторону языка однозначных определений. Как и полное импровизации и жестов искусство европейского *art informel*, его картины бескомпромиссны, неистовы и агрессивны. Одно и то же полотно часто вызывает и мрачные, и при-

поднятые чувства. Эти работы находятся за пределами описания, их текучесть и запутанная логика не поддаются артикуляции. Как для художника, так и для зрителя они воплощают витальность, без тени смущения поглощающую все наши чувства».

⁵ В статье «Возвращение к ремеслу» (1920) Джорджо де Кирико побуждает читателя вернуться к классической традиции после авангардной «истерии»: «После заката истерики не один художник вернется к ремеслу, а тем, кто уже это сделал, работать станет свободнее, и их произведения получат заслуженное признание и вознаграждение». См.: eds. Charles Harrison C., Wood P. *Art in Theory 1900–1990*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992. Pp. 234–237. Интересно также заметить, что упор де Кирико на получение «свободными художниками» соответствующего вознаграждения повторяется в сегодняшнем акцентировании труда и процесса как показателя эстетической (и, возможно, монетарной) ценности. Оба эти возвращения мобилизуют риторику ремесла как сущности традиции. Сегодняшнее объединение процесса и абстракции, таким образом, оказывается буквальным «воссозданием» модернистского прошлого.

⁶ Как писал в свое время Клемент Гринберг, «ни одна культура не может развиваться без социальной основы, без источника стабильных доходов. Авангарду же этот источник доходов обеспечивала элита того самого общества, от которого авангард, по его собственному утверждению, отстранился, но к которому он всегда оставался привязан золотой пуповиной». См.: Гринберг К. Авангард и китч // «ХЖ», № 60, 2005.

Дэвид Гирс
Художественный критик.
Живет в Нью-Йорке.



Борис Гройс

Фотограф как мудрец

В историческую культурную память можно войти самыми разными путями. Некоторые авторы утверждают свое присутствие в истории уже первой книгой, произведением искусства или фильмом, так что публика может проследить их личный путь с самого начала карьеры. Мы воспринимаем таких авторов, как будто всегда уже их знали. Другие авторы на протяжении своей жизни открыты общественному сознанию лишь частично. Их фигуры начинают проявляться и обретать очертания в общественной памяти и воображении только после смерти, причем происходит это очень медленно. Известные и в то же время незнакомые, авторы подобного рода, как правило, являются культурными мигрантами со сложной и фрагментарной биографией. Одним из таких культурных мигрантов был Александр Кожев. И хотя его имя хорошо известно специалистам по философии и политической истории XX века, он остался малоизвестным широкой публике и его исторический образ стал принимать отчетливую форму лишь недавно.

Александр Кожев (тогда еще Кожевников) родился в 1902 году в Москве. Он происходил из богатой, культурной семьи с обширными политическими связями. Важно также упомянуть, что он приходился племянником художнику Василию Кандинскому. В 1919 году Кожев уехал из Советской России в Германию, где занялся предпринимательством и одновременно с этим начал изучать философию. В 1926 он получил докторскую степень в университете Гейдельберга, защитив диссертацию под руководством немецкого психиатра и философа Карла Ясперса. Однако свое учение о «постисто-

рии» Кожев сформулировал лишь после отъезда во Францию в 1933 году. Именно оно во многом определило наше представление об эпохе постмодерна, тем самым повлияв и на наше сегодняшнее самосознание¹.

Действительно, с начала дебатов о постмодерне несколько десятилетий назад мы постоянно сталкиваемся с рассуждениями о конце не только истории, но и о конце субъективности, искусства, смерти человека, и автора в частности, а также о невозможности творчества и новаторства в современной культуре. Этот дискурс берет начало в лекциях о гегелевской «Феноменологии духа», которые Кожев читал в парижской Практической школе высших исследований с 1933 по 1939 годы. Этот курс посещали ведущие французские интеллектуалы, такие как Жорж Батай, Жак Лакан, Андре Бретон, Морис Мерло-Понти и Раймон Арон. Большой популярностью пользовались конспекты лекций Кожева, циркулировавшие в парижских интеллектуальных кругах: среди прочих их читали Жан-Поль Сартр и Альбер Камю. Эти лекции, известные под простым названием «Семинар»², в то время приобрели полумифический статус и сохраняли его до самого недавнего времени. В самой по себе тематизации неизбежного конца истории нет ничего нового, однако Кожев предложил оригинальный подход к этой теме. Он утверждал, что конец истории ожидает нас не в будущем, как считали обычно, — скорее, конец истории уже имел место в прошлом, а именно в период Наполеоновских войн, как это, по мнению Кожева, следует из гегелевской философии. По Кожеву, конец истории наступил благодаря Французской

Выставка «После истории. Александр Кожев как фотограф». Фрагмент экспозиции. Куратор Борис Гройс. Фото Виктора Нойвенхейса. Иллюстрации для материала предоставлены Национальной библиотекой Франции и Ниной Кузнецовф

революции, поскольку она санкционировала всеобщее признание человеческих желаний. Таким образом, мы живем после конца истории и пребываем в постисторическом состоянии уже достаточно долгое время. Просто мы еще не полностью это осознали.

Когда Кожев взялся объяснять ее своей аудитории, мысль о переносе конца истории из будущего в прошлое казалась абсолютно новой. Однако сам философ последовательно утверждал, что никогда не говорил ничего нового, поскольку сказать что-то новое стало невозможно. Он притянул лишь на то, чтобы просто повторять, воспроизводить текст «Феноменологии духа» Гегеля, ничего к нему не добавляя. Не считая нескольких коротких статей, Кожев не опубликовал ни одного из своих философских произведений. Его курс по Гегелю, опубликованный после Второй мировой войны под заглавием «Введение в чтение Гегеля: лекции по "Феноменологии духа"», читавшиеся с 1933 по 1939 годы в Высшей практической школе» (1947), представляет собой достаточно свободный по форме коллаж из сделанных его студентами конспектов лекций и немногих написанных им самим заметок и примечаний. Этот неоднородный сборник текстовых фрагментов был составлен не самим Кожевым, а писателем-сюрреалистом Раймоном Кено. После войны Кожев оставил философию, поскольку не видел смысла в философствовании после конца истории. Вместо этого он начал бюрократическую дипломатическую карьеру. Как представитель Франции в Еврокомиссии Кожев стал одним из создателей современного Евросоюза. Он разработал соглашение по общеевропейским таможенным тарифам, которое и по сей день остается одним из столпов европейской экономической системы. Кожев умер от сердечного приступа во время одного из заседаний Европейской комиссии в 1968 году. Можно сказать, что он был своего рода Артюром Рембо от современной бюрократии — философом, сознательно ставшим мучеником постисторического бюрократического порядка.

Сегодня разговоры о постисторичности или постмодерне, характеризующие эпоху окончания веры в прогресс, повсеместно

распространены и в художественном контексте: почти никто больше не верит в возможность создания новой художественной формы. При этом у нас нет в наличии ни одного примера теоретического дискурса — за исключением дискурса Кожева — который провозглашал бы свою полную неоригинальность. Таких примеров много в литературе и искусстве, но не в теории. Морис Бланшо, Мишель Фуко или Жак Деррида, много писавшие о смерти автора, никогда не заявляли, что их собственные тексты совершенно неоригинальны и что фактически они лишь повторяют существующие и хорошо известные теоретические работы. В современном состоянии постмодерна теория — последняя область, где претензии на оригинальность допускаются и даже требуются от автора. Поэтому случай Кожева остается уникальным и исключительным. Благодаря протопостмодернистскому провозглашению собственной неоригинальности Кожев остается единственным философом, которого можно сравнить с художниками Марселем Дюшаном и Энди Уорхолом или с Пьером Менаром — героем знаменитого рассказа Хорхе Луиса Борхеса. Вот почему беспрещедность утверждения Кожева о своей неоригинальности кажется даже более важной, чем его философские идеи как таковые.

Сформулированное Кожевым представление о том, что мы живем после конца истории, легко может быть неправильно понято как выражение не критичного принятия политического статус-кво. Может показаться, что, если история уже подошла к концу, значит, политические перемены более невозможны. Однако политическая позиция Кожева является, скорее, активистской. Когда он говорит о конце истории, то имеет в виду конец поиска оптимального социального устройства. А именно, он полагает, что этот поиск был успешным. Согласно кожевской интерпретации Гегеля, оптимальное социальное и политическое устройство воплощается в светском универсальном и гомогенном государстве, в котором каждый человек в равной степени признан. Такое государство после Французской революции рисовал в своем воображении Наполеон, а более века спустя попытка создать подобное государст-

во была предпринята большевиками. Вслед за Марксом, Кожев верил, что после появления гегельянской философии пришло время не объяснять, а изменять мир.

Однако, в отличие от Маркса, Кожев интересуется не революционной, а постреволюционной политикой. Что должно случиться на следующий день после того, как победит революция? Универсальное и гомогенное государство может быть провозглашено революционным путем, но как построить такое государство? Если взглянуть на современную политическую реальность, становится очевидным, что мы все еще далеки от универсального и гомогенного государства. Финансовые рынки прошли через процесс глобализации, но политика все еще остается национальной и локальной. Мы до сих пор живем во множестве национальных государств, которыми правит национальный эгоизм. И эти государства ни в малейшей мере не гомогенны — их характеризует, скорее, растущая пропасть между богатыми и бедными, равно как и множество этнических конфликтов. Более того, сегодня мы сталкиваемся с неолиберальным дискурсом, направленным против государства во всех его формах, — особенно против социального государства, государственной поддержки образования и культуры и т.д. Концепция универсального и гомогенного государства действительно уже сформулирована, и современные революции открыли путь к ее реализации. Однако это государство так и не стало политической реальностью. Таким образом, было бы неверно приравнивать кожевскую интерпретацию конца истории к идеям Фрэнсиса Фукуямы. Фукуяма в существенной мере опирается на мысль Кожева — фактически его книгу «Конец истории и последний человек» можно рассматривать как результат переписывания и приспособления к новым условиям кожевского «Введения в чтение Гегеля». Однако Фукуяма опускает основной пункт политической философии Кожева: универсальное и гомогенное государство остается программой и после революции — это абстракция, которую надо реализовывать усилиями мудреца. В этом отношении политическая философия Кожева так же актуальна сегодня, как и в свое время.

Свою роль Кожев видит в том, чтобы способствовать стабилизации гомогенного государства. Отказавшись от позиции философа, Кожев определяет свою позицию как позицию мудреца. Философом движет страсть к абсолютному знанию, любовь к Софии. Идеал абсолютного знания может быть реализован, согласно Кожеву, только при условии взаимного признания всех людей. Иначе говоря, философ стремится к самопожертвованию и революции во имя государства, в котором всеобщее признание станет реальностью. Мудрец же — это тот, кто уже удовлетворил свое желание революционных перемен, это философ, живущий в постреволюционном, постисторическом обществе. Мудрецу нужно не изобретать новую революцию, а выполнять программу революции, которая уже состоялась. Иными словами, мудрец занимается управлением постреволюционного государства. Он становится чиновником или, используя термин, введенный философом Жюльеном Бенда в его знаменитой книге «Предательство интеллектуалов» (1927), «клерком» этого постреволюционного государства. И, будучи клерком, мудрец должен воплощать за жизнь цели, которые были провозглашены революцией, — а именно универсальное и гомогенное государство, в котором каждый оказывается в равной мере признан. Как говорит Кожев, в постисторической ситуации философ может стремиться только к личному успеху, выражающемуся в выпуске книг или, как сегодня, — в его медийном присутствии. Мудрец же стремится к конкретным, практическим достижениям.

Согласно Кожеву, постисторическая реальность определяется расхождением между содержанием человеческого желания — животной потребностью в еде и сексе — и специфически человеческой, культурной, символической формой, которую это желание исторически принимает. Постисторический человек борется только за удовлетворение своих желаний первой степени, животных желаний, но не за желание второй степени, собственно человеческое, или даже, по Кожеву, «антропогенное», желание быть признанным. Возвращение людей к элементарным животным желаниям — результат



Фотография, сделанная Александром Кожевом в ходе поездок по Индии в 1959 году



Фотография, сделанная Александром Кожевом в ходе поездок по Японии в 1959 году



Фотография, сделанная Александром Кожевом в ходе поездок по России в 1960 году

установления универсального и гомогенного государства, хотя это возвращение одновременно угрожает государству, поскольку постисторическое человечество склонно забывать свою историю, и даже конец истории, и саму суть постисторического состояния. Таким образом, роль мудреца состоит в том, чтобы сохранять историческую память: защищать и вновь утверждать исторический проект универсального и гомогенного государства. Мудрец не стремится к новой революции, а предотвращает утрату достижений прежних революций.

После того, как он сформулировал свое понимание роли постреволюционного интеллектуала, и после того, как Вторая мировая война кончилась, Кожев начал работать «клерком», представляя Францию в различных международных учреждениях. В это же время он начал заниматься фотографией и собирать открытки с изображениями исторических памятников и произведений искусства. Кожев сделал более пяти тысяч фотографий и собрал несколько тысяч открыток — все их можно увидеть в его архиве, находящемся в Национальной библиотеке Франции. Фотографии, которые он делал во время путешествий, отражают взгляд на мир с позиции администратора, но с оттенком постисторической меланхолии. На первый взгляд фотографии Кожева просто документируют его поездки в роли политического функционера, в основном по Европе и Азии, между 1959 и 1968 годами. Однако можно показать, что фотографическая практика Кожева — это продолжение его философии другими средствами.

Фотография имеет много общего с административной работой. В прежние времена художники создавали картины, непосредственно вовлекая в работу собственное тело. Художник был в первую очередь ремесленником, занятым ручным трудом. Но фотография не является продуктом ручного труда. Фотографы, напротив, делают, скорее, ту же работу, что и администраторы. Они выбирают, позиционируют, комбинируют или отбрасывают. Их взгляд — это взгляд суверена. Фотограф не производит картины, но потребляет их и манипулирует ими. В то же время фигура путешествующего

администратора, каким был Кожев, напоминает фигуру фланера, описанную Вальтером Беньямином — это турист в поисках профанных озарений, например, картин, которые зачаровывают, несмотря на свой обыденный, профанный характер. Беньямин считал, что эти картины производят в субъекте чувство счастья, полноты жизни (как итальянский пейзаж, который Беньямин упоминает в своем знаменитом эссе 1936 года «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»). Однако Кожева больше интересуют образы прошлого, исторические памятники, напоминающие о времени до конца истории. Фотографии Кожева демонстрируют и подтверждают его верность историческому событию в условиях постисторической реальности.

Фотография часто пытается уловить уникальный момент жизни, чтобы запечатлеть в вечности ускользающее «сейчас» одним щелчком камеры. Однако Кожев полностью игнорирует возможность остановить течение времени, которую предлагает фотография. Вместо этого он фотографирует лишь те памятники, которые уже принадлежат прошлому и в которых запечатлено остановленное, неподвижное время. В этом отношении Кожев не делает исключений и для России. Советский Союз, который Кожев посещал в 50-х и 60-х годах, был совсем не таким, как Россия, которую он оставил в 1919 году. Тем не менее Кожев не позволяет себе увлечься новой советской реальностью. Он упрямо фотографирует старые русские церкви. Глядя на заснятые им картины, задаешься вопросом, из какого все это века. При этом Кожев был абсолютно далек от православия. Напротив, он твердо заявлял о своем последовательном и бескомпромиссном атеизме. Таким образом, Кожев показывает своей фотографической стратегией, что для него советский социализм — это просто другая версия того же способа бытия в постистории, который характерен и для государств Запада.

Как мы уже говорили, Кожев собрал несколько тысяч открыток, изображающих всевозможные исторические памятники и произведения искусства из разных стран. В своих фотографиях Кожев заимствует анонимный и в высшей степени условный

стиль почтовой открытки. Можно сказать, что он фотографирует саму фотографию, присваивая и повторяя стиль открытки. Фотографии Кожева знаменуют исчезновение субъекта в нейтральности, анонимности и объективности взгляда камеры. В этом можно усмотреть параллель с работами Уорхола или ранними фотографиями Ричарда Принса — художников, практиковавших точно такое же нейтральное, лишенное эмоций повторение образов американской массовой культуры. Конечно, на первый взгляд, Кожев не повторяет массовую культуру своего времени, а представляет памятники великого исторического прошлого Европы. Однако он делает это в стиле дешевых, выпускаемых в массовом количестве почтовых открыток и таким образом устанавливает связь с художественной проблематикой своего времени.

Не случайно художественная практика и дискурс постистории и постмодерна берут в качестве своего главного ориентира именно фотографию. Репродуктивный, неоригинальный характер фотографии сделал ее основным медиа нашего времени. В современном обществе фотография повсеместна. Всякий, кто смотрит на фотоизображение, достаточно часто находится в ситуации и фотографа, и фотографируемого. Социальный статус фотографии существенно отличается от социального статуса живописной картины. Не каждый является художником, и не каждого рисуют. Но каждый, созерцающий фотографию, по меньшей мере, потенциально является фотографом или тем, кого фотографируют. И каждый, кто смотрит на фотографию, легко отождествляет себя со стратегиями фотографа, будь то самодраматизация, сокрытие себя, нарциссизм или вуайеризм.

В своей фотографической практике Кожев продолжает стратегию оригинальной неоригинальности, которой он придерживался и в своих философских работах. Применительно к фотографии эта стратегия поднимает старый, но все еще значимый вопрос: является ли фотография искусством? Взять хотя бы фотографии Кожева: можем ли мы рассматривать их как произведения искусства? В течение относительно долгого времени произве-

дение искусства определялось как нечто иное, нежели обычный объект или изображение. Но в эпоху постмодерна визуально узнаваемое различие между произведением искусства и обычными вещами перестало быть критерием различения искусства и не-искусства. Соответственно, отдельная фотография, созданная с художественными целями, больше не обязана визуально отличаться от обычной фотографии настолько, чтобы быть опознанной в качестве произведения искусства. Сегодня различие возникает, когда отдельную фотографию помещают в определенный художественный, идеологический или политический контекст. Таким образом, фотографии Кожева, если брать их по отдельности, можно рассматривать как обычные туристические фотографии, поскольку они сознательно созданы в стилистически нейтральной манере. Но они могут и должны рассматриваться как произведения искусства, когда помещаются в контекст философии и политической практики Кожева, поскольку тогда выявляется его общая художественная стратегия, скрытая за видимой поверхностью отдельных фотографий.

Со временем стратегия Кожева модифицировалась. В то время как образы Европы и России отсылают к прошлому, настроение Кожева меняется, когда он начинает фотографировать Азию. Уже в контексте анализа абстрактной живописи своего дяди Кандинского Кожев говорил о тяготении к чистой форме, которое может спасти постисторическое человечество от скатывания к животному началу в ситуации, когда история уже подошла к концу³. Во время путешествий по Японии Кожеву показалось, что японская культура наилучшим образом олицетворяет приверженность чистой форме, и он стал утверждать, что предпочел бы японизацию Европы ее американизации. В своем знаменитом примечании ко второму изданию «Введения в чтение Гегеля» Кожев писал, что его поездка в Японию в 1959 году показала ему общество, в котором самопожертвование (в форме добровольного самоубийства), театр Но, чайная церемония и т.д. остаются возможными и после конца истории. Здесь субъект, пишет он, все еще противопостав-

лен объекту во имя чистой формы, даже если исчезает историческое действие, отрицающее «данность». Кожев считал, что способность сказать «нет» реальности как она есть остается для людей единственной возможностью сохранить их человеческое качество. Японскую культуру Кожев характеризовал как культуру снобизма и отмечал, что животное никогда не может быть снобом. Вот почему его фотографии Азии и особенно Японии тематизируют гармонию между людьми, архитектурой и природой, которой Кожеву не хватало в Европе. Таким образом, в Азии Кожев в конечном итоге нашел свое профанное озарение.

**Авторизованный перевод с английского
ОЛЬГИ ПОЛОВИНКИНОЙ**

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В то время считалось, что постмодерн и представление о постистории связаны, поскольку и то и другое имеет отношение к социальному, политическому и художественному сознанию, являющемуся в эпоху, которая более не полагается на прогресс и необходимые для его достижения телеологические инструменты.

² Жак Лакан позже назвал «Семинаром» курс лекций, который он начал после смерти Кожева.

³ Kojève A. *Les peintures concrètes de Kandinsky*. Paris, 1936. Сокращенная версия этой рукописи была впервые опубликована под заголовком «Почему конкретный» в журнале *XXe Siècle*, № 27, décembre 1966. Оригинальная рукопись опубликована в книге: Kojève A., Kandinsky V., Zervos C. *Correspondances avec Zervos et Kojève / comp. Ch. Derouet // Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors-série/Archives*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1993

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Ленинграде.

Философ, теоретик и критик современного искусства. Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2007), «Поэтика политики» (2012) и другие. Живет в Кельне и Нью-Йорке.

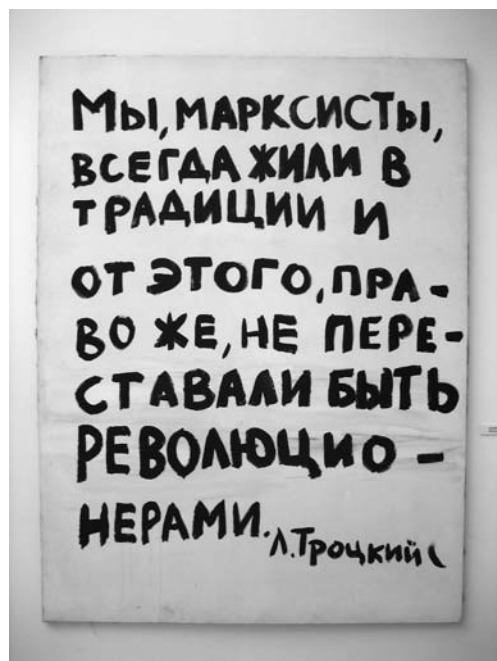
Илья Будрайтскис

Когда начинается история революции?

2011 год стал моментом возвращения революции в словарь актуальной политики. Революция, которую мы привыкли воспринимать как нечто, принадлежащее истории, сегодня снова переходит в разряд событий, свидетелями и участниками которого становится наше поколение.

Едва начавшись, революция сразу же решительно ставит вопрос о соотношении настоящего и прошлого, истории и политики, непосредственного опыта и способов его передачи. Так, например, «арабскую весну» европейские наблюдатели встретили множеством исторических аналогий. Кто-то вспоминал об иранской «зеленой революции», кто-то проводил параллели с русскими Февралем и Октябрем, а Тарик Али¹ вообще попытался сопоставить происходящее с общеевропейской революционной волной 1848 года (что, кстати, недвусмысленно отсылает к вопросу о востребованности нового «Коммунистического манифеста»).

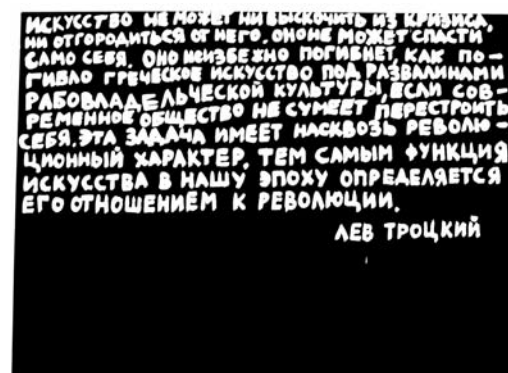
В этом желании как можно скорее найти у происходящей в настоящий момент революции прочные исторические основания на самом деле нет ничего предосудительного. Ведь за энергичным поиском сравнимых революционных композиций в прошлом стоит не что иное, как стремление найти руководство к действию в быстро меняющихся обстоятельствах. Собственно, так поступали и все наши революционные предшественники. Английские левеллеры обращались к библейским образам, французские якобинцы — к античным, а большевики, в свою очередь, к якобинским. В этих обращениях к прошлому всегда была не только потребность вписать себя в большую историческую последова-



Илья Будрайтскис, Давид Тер-Оганьян. Из серии «Цитаты», 2009

тельность, которой в равной степени принадлежат и республиканцы Древнего Рима, и республиканцы Франции Нового времени. Революционное «воскрешение мертвых», как писал Маркс, «служило для возвеличения новой борьбы, а не для пародирования старой, служило для того, чтобы возвеличить данную задачу в воображении, а не для того, чтобы увильнуть от ее разрешения в действительности, — для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы заставить снова бродить ее призрак»².

Этот интерес к истории имел гораздо больше отношения к непосредственному опыту



Илья Будрайтскис, Давид Тер-Оганьян. Из серии «Цитаты», 2007

политического действия, к вопросам сегодняшнего дня, ответы на которые всегда хотелось знать заранее. Важно отметить, что речь идет, конечно, не о сомнительной практике извлечения уроков из прошлого, но о попытке соотнести переживание собственной ответственности за происходящее со схожим переживанием другого. В свою очередь, революционеры, принимавшие решения, были очевидными продуктами историй, рассказанных задолго до революции.

На самом деле, всякое революционное изменение почти всегда оборачивалось практически неразрешимой проблемой для историографии. Революция, французская или русская, подводя окончательную черту под Старым порядком и провозглашая себя началом новой эры, даже потерпев поражение, никогда не желала становиться частью прошлого. Индивидуальная и коллективная политиче-

ская воля, выраженная в революции, оказывалась настолько сильной, что передавалась ее наследникам, вынужденным снова и снова занимать уже обозначенные стороны баррикад. Историку оставалось либо принять участие в этой незавершенной битве, — либо, подобно Франсуа Фюре³, настаивать на ее бескомпромиссной историзации, тем самым дезавуируя революцию как точку разрыва и заставляя сомневаться в самом содержании революционного изменения.

Так, Великая французская революция никак не хотела становиться «всего лишь» историей, оставаясь на протяжении, по крайней мере, полутора веков событием, разделявшим общество на две непримиримые стороны. Линии противостояния, заданные революцией, постоянно воспроизводились и в политике, и в повседневной жизни. Эта постреволюционная действительность была расколота на две Франции, роялистскую и республиканскую, секулярную и католическую. Их конфликт постоянно находил продолжение в частной истории семей, в больших и малых политических и культурных столкновениях. Без этого конфликта непредставима как великая французская литература XIX века, так и обязанный своим рождением тому же веку национальная историография. Для Мишле и Ламартина, Тэна и Жореса революция никогда не была частью прошлого, — она продолжала оставаться событием, после которого прошлое заканчивается и начинается настоящее.

Написание истории революции, таким образом, не могло быть сведено к научной задаче. В эпоху позитивизма, когда историков призывали описывать прошедшее таким, каким «оно было на самом деле», революция всегда оставалась вызывающим исключением. Для научного, бесстрастного отношения к революции нужно было эмансипироваться от колоссального притяжения этого события, наполнявшего практически каждый фрагмент реальности, окружавшей историка.

Однако подлинно научная история революции, освобожденная от политического самоопределения историка, не сводилась лишь к бесстрастному изложению фактов. Задача эмансипированного исследователя оказывалась гораздо более амбициозной — необхо-

димо лишить саму революцию качества беспрецедентного события, изменившего судьбу страны и мира. Нужно было забрать у революции ее претензии на универсализм, ее мессианское значение и историческую уникальность. Чтобы стать частью национальной истории, революция должна была потерять свое самосознание начала нового мира. Или, точнее — освободиться от самосознания вообще, которое на самом деле представляет собой не более, чем домыслы и амбиции ее участников. В соответствии с таким образом понятой научной миссией, любые свидетельства о революции лишь затемняют суть дела, которая становится понятной только тогда, когда место субъективного опыта заменяют безусловные факты. Эти факты позволяют нам с большой высоты осмотреть исторический ландшафт и заметить связи и преемственность там, где возбужденный взгляд соучастника видит лишь разломы.

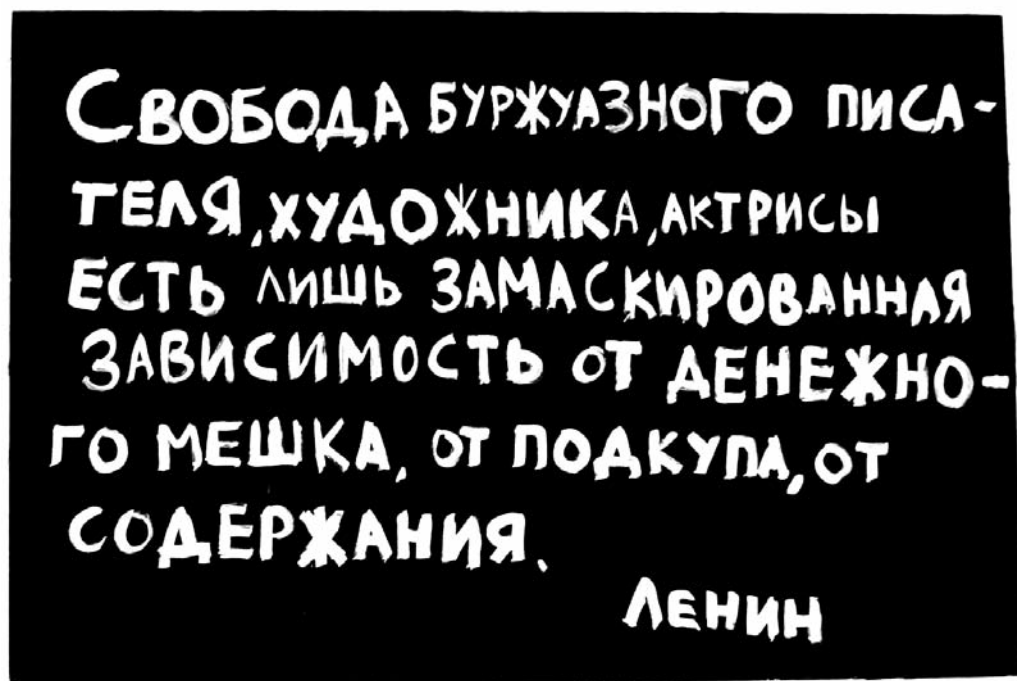
Именно так понимал свою задачу Алексис де Токвиль⁴, первым совершивший масштабную ревизию революционного события в книге «Старый порядок и революция». Главный тезис Токвиля — революция не только не подвела черту под Старым порядком, но наоборот, радикальными методами довершила его историческую задачу, заключавшуюся в создании централизованного национального государства. В центре этого подхода не простое преклонение перед фактами, а способность разглядеть их внутреннюю целостность и таким образом преодолеть ущербность подхода, основанного на сопереживании и свойственного не только революционерам, но и большинству людей вообще.

За пределами человеческого опыта и его претензий на возвращение к естественной свободе и органическому равенству находится подлинная природа — история как таковая. Каждый общественный институт, в стагнации или динамике, является частью сложной исторической логики, которая нуждается в понимании, а не в противодействии. Собственно, подобная критика составляет главный, и, пожалуй, самый сильный аргумент консерватизма, предъявленный Французской революции еще Эдмундом Берком. Берк считал главной проблемой этой революции (в отличие от американской) отрицание истории, заложенное в

самом основании революционного переустройства. «Вы обладаете всеми преимуществами своего прежнего государственного устройства; но вы предпочитаете действовать так, как будто никогда и не имели ничего общего с гражданским обществом, и каждый шаг делаете заново, презирая все, что вам принадлежало»⁵. Однако, свершившись, революция все равно становится, пусть и уродливой, но частью истории, которую она пыталась отвергнуть. Консервативная историзация обозначила завершенность революции и указала ее законное место в высшей последовательности истории государства — этой подлинной природы человеческого общества.

История русской революции в основном писалась ее участниками, противниками или свидетелями. Не случайно, что и две последующие исторические школы — советская и советологическая — расположились ровно по линии фронта Холодной войны. Конечно, сейчас сложно определить, продолжает ли история 1917 года быть нашим настоящим. Можно сказать, что она остается им лишь вынужденно — в той мере, в какой современная Россия не испытывает потребности в последовательной национальной истории, успешно переварившей начало и конец рожденного революцией нового мира. Однако даже убогие и вялые спекуляции на исторические темы, характерные для эпохи путинской «стабильности», ясно указывают на единственно возможный вектор историзации нашей революции — через консервативную последовательность развития и укрепления имперского государства.

Если линия дистантного отношения к революции видела в ее участниках лишь бессознательных агентов predetermined судьбы государства и нации, то историки, декларирующие свою сопричастность с революцией (или контрреволюцией), на самом деле также были отчуждены от революционного события. Ведь бесспорное право занимать позиции «за» или «против» революции появляется лишь к моменту их завершения. Основания для сопричастности могли возникать только тогда, когда политическое содержание самой революции уже не оставляло сомнений. Можно составить целый список условий, необходимых для проявления подобной исто-



Илья Будрайтскис, Давид Тер-Оганьян. Из серии «Цитаты», 2007

рической солидарности: должны быть известны итоги революции, ее основные «вопросы» и «движущие силы», конфликтующие классы, сословия и социальные группы. Революция должна иметь цель — потому что, только постоянно сверяясь с ней, мы можем определить этические границы оправдания революционного насилия и готовность признать за конкретной революцией, несмотря на эксцессы, качество исторического прогресса. Наконец, революция, через систему аналогий, должна быть вписана в историю революций, где один разрыв с предшествующим порядком вещей может быть сопоставлен с другим. Только так, через наличие опознанного социального конфликта, цель и место в истории, некая последовательность политических событий может быть признана революцией. Практически все то же самое касается и сознательного отвержения революции — оно возможно лишь в результате детального знакомства с ее ходом и последствиями.

Вероятно, самый лучший пример такого пристрастного соединения революционной и контрреволюционной истории в точке абсолютной детерминации событий дает Жозеф де Местр в «Размышлениях о Франции». Революция для де Местра — чудо, невероятное стечение ужасных обстоятельств, источник которого кроется в недоступном нашему пониманию замысле. Все действующие лица революции — от первых лиц республики до последнего санкюлота — не более чем послушные инструменты в руках этой большой логики истории. «Чем больше наблюдаешь за кажущимися самыми деятельными персонажами Революции, тем более находишь в них что-то пассивное и механическое. Никогда не лишне повторить, что отнюдь не люди ведут революцию, а что сама революция использует людей в своих собственных целях»⁶. Контрреволюция, по де Местру, является зеркальным отражением революции актом провидения и не нуждается в какой-то специальной подготовке, способной лишь навредить. Этот предельный божес-

ственный детерминизм создает основания и для исторического оптимизма: «Если кто-то захочет узнать вероятный итог французской Революции, то довольно будет посмотреть, на чем все эти факции сошлись: все они жаждали унижения, даже разрушения Всемирного Христианства и Монархии; отсюда следует, что все их усилия завершатся лишь возвеличиванием Христианства и Монархии»⁷.

Таким образом, для того, чтобы история революции продолжалась в общественном самоопределении, сама революция просто обязана стать историей. Более того, линии этого самоопределения обретают ясность и четкость, лишь когда историография завершенной революции создает для этого необходимый инструментальный отсортированный политических фактов и солидный арсенал аргументов.

В этом отношении история революции в духе Мишле, «написанная умом сердца»⁸, неожиданно смыкается с отстраненным «взглядом с Луны» в духе Токвиля. И первый, «теплый», подход, и второй, «холодный», в конечном счете основаны на интересе прежде всего к месту революции в истории, но не к революции как таковой. Непосредственный опыт участников революции, осознававших себя творцами настоящего, но никак не творцами истории, интересен лишь как материал для интерпретаций. Можно сказать, что революция как событие наиболее радикально ставит ключевой и до сих пор не проясненный для историописания вообще вопрос об опыте. Ведь соотношение с опытом революционера — нечто противоположное сочувствию его историческому делу или извлечению уроков из его поражений и побед. Как можно действовать, быстро принимать решения, определять стратегию и тактику, от которых зависит успех всего дела тогда, когда будущее еще не написано?

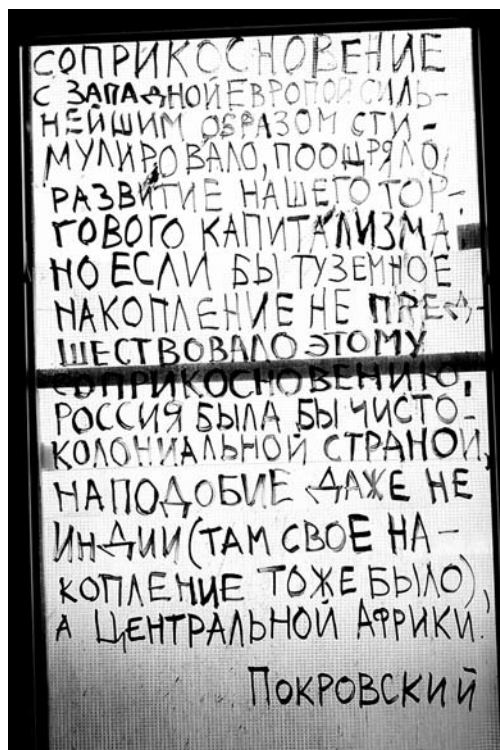
Фигура революционера непредставима без импрессионизма, этой постоянной готовности, следуя наполеоновскому рецепту, «сначала ввязаться в драку». Если историк революции, обобщая факты и описывая последствия, должен освободить себя от политических сантиментов, то революционер в известном смысле должен освободить себя от истории. Он должен быть свободен

от сомнений, от ненужного груза чужого и собственного опыта.

В этом отношении Французская революция представляет собой наиболее чистый пример — большинство ее значимых акторов не обладали никаким предшествующим опытом. Они не были революционерами до революции, но стали ими благодаря революции, вместе с ней. Момент революции, еще до того, как он вписан в историю в качестве точки отсчета нового мира, становится подлинной точкой отсчета человеческой судьбы, которая пишется как будто заново. Даже поверхностное знакомство с биографией Робеспьера или Бриссо обнаруживает в них типичных людей Старого порядка, связывавших свое скромное будущее с постепенным ростом в рамках сложившейся системы. Их радикализация, стремительное преодоление дистанции между умеренными требованиями «третьего сословия» и бескомпромиссной республиканско-демократической позицией происходят параллельно развитию событий. Они становятся радикалами вместе с радикализацией масс. Напротив, Мирабо, один из очень немногих дореволюционных критиков системы, бунтарь, прошедший королевские тюрьмы, быстро переходит на сторону умеренных. Владелец горького опыта революционера до революции, Мирабо уже не может быть просто частью стихии — пытается встать у нее на пути, он проигрывает и бесславно сходит со сцены.

В свою очередь, Робеспьер в призывах к моральной чистоте и национальной мобилизации мог опереться лишь на высокие принципы этической политики, отвергнув искусство компромиссов. История была нужна ему исключительно как ресурс безупречных образцов добродетели и верности идеалам, но не как практическое руководство по политическому мастерству. Он сосредотачивает в своих руках огромную власть и вводит чрезвычайное положение, возлагая на себя и узкую группу соратников колоссальную ответственность, чтобы довести до конца разрыв с прошлым — и коллективным, и своим собственным.

Русская революция в этом отношении еще более сложное явление. Возможно, если бы Первая русская революция 1905 года не по-



Илья Будрайтскис. Из серии «Цитаты», 2011

терпела поражения, описание ее внутреннего хода и логики представляло бы меньшую проблему для историков, чем описание Второй. К 1917 году в России были не только десятки тысяч революционеров — то есть людей, годами готовивших себя к действиям в условиях революции — но и миллионы простых горожан и крестьян, имевших опыт предшествующей, неудавшейся революции. Однако все это оказалось совершенно недостаточным, чтобы придать развернувшимся событиям хотя бы какой-то элемент предсказуемости.

Собственно, вся последовательность 1917 года убеждает в том, что никакая предшествующая подготовка, историческая начинанность или политическая виртуозность не способна дать верную ориентацию. Революционная ситуация переворачивает с ног на голову известные аналогии, делает бессмысленными мастерские интриги и легко превра-

щает героев и триумфаторов в никчемных неудачников. Это революционное обнуление предшествующего осмысленного опыта накрывает всех без исключения, от крайне правых до крайне левых. И вот Павел Милюков, историк и блестящий интеллектуал, энергичный политик и мастер маневра, весной 1917 года ведет себя глупо и неумело, за считанные дни превращаясь из признанного лидера в политического банкрота. Прежде верные сторонники Ленина во всех фракционных схватках, Зиновьев и Каменев, неожиданно становятся главными противниками решения о вооруженном перевороте. А многолетний критик большевизма Троцкий, напротив, оказывается одним из главных лидеров партии.

Эти и тысячи других превращений, принадлежащих истории русской революции, в итоге не могут быть убедительно объяснены за пределами непосредственного опыта самих действующих лиц. Более того, сами действующие лица впоследствии неизбежно искажают причины и обстоятельства собственных превращений. И дело здесь не только в изменении политической конъюнктуры (как, например, во время знаменитой «литературной дискуссии» 1924 года⁹). Момент принятия решения в революционной ситуации уникален, он представляет собой акт самоэмансипации от памяти, знаний и рефлексии, принадлежащих индивиду в его дореволюционном прошлом. Чтобы быть революционером, интеллектуал должен стать смелее и наивнее, чем интеллектуал вообще.

В этом отношении фигура Ленина, конечно, представляется самой важной для осмысления. «Апрельские тезисы», которые за считанные дни превратили его немногочисленную партию в безусловный авангард революционного процесса, в момент своего оглашения, как мы знаем, не нашли поддержки у значительной части большевистских кадров. Что показательно, оппоненты «Тезисов» в основном относились как раз к тем большевистским лидерам, которые с самого начала событий находились в Петрограде и, казалось, обладали более богатым и объемным восприятием начавшейся революции, чем вчерашние эмигранты вроде Ленина с Зиновьевым. Призыв к решительному проти-

вопоставлению Совета и Временного правительства казался догматичным и никак не связанным с текущим массовым настроением. Однако то, что через считанные недели этот радикальный лозунг начинает на глазах становиться принципиальным требованием момента, нельзя считать победой мудрого политического расчета или исключительного дара предвидения. В «Апрельских тезисах» мы считываем не только закономерное продолжение многолетнего принципиального большевистского курса, но и огромную долю риска, смелости и авантюры, без которых такой шаг вряд ли когда-либо оказался возможен.

Ханна Арендт отмечала, что Ленин, обладая исключительной способностью к революционному действию, в то же время был излишне рефлексивен для политика. Он «имел страсть публично признавать и анализировать собственные ошибки, вопреки правилам даже обычной демагогии». Как государственный деятель, Ленин «хватался сразу за все возможные виды дифференциаций — социальную, национальную, профессиональную, дабы внести какую-то структуру в аморфное население, и, видимо, он был убежден, что в таком организованном расстройстве кроется спасение революции»¹⁰. В основе его стратегии всегда лежало стремление к структурному усложнению — это находило свое отражение и в изнурительной межфракционной борьбе, ставшей фактически стилем жизни Ленина до 1917 года, и в строительстве многонационального государства, сочетавшего новый тип суверенности и разнообразие «самоопределения наций». Однако, возможно, в этом причудливом сочетании способности усложнять и упрощать и лежит исключительный ресурс опыта революционного времени?

Стоит ли нам признать, что этот ресурс находится за гранью исторического осмысления? Что исследователю остается лишь принять его как «вещь в себе» революции и судить о ней только по ее последствиям?

Эти вопросы, конечно, важны, и ответ на них представляется скорее отрицательным. Единственная возможность узнать о революционном опыте прошлого, похоже, состоит в том, чтобы в той или иной форме пережить

его в настоящем. Возможно, мы вступаем именно в тот исторический момент, когда история революции снова подходит к концу, уступая дорогу самой революции.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Али Т. Арабский 1848-й // Интеллектуалы и арабская революция. М.: Свободное марксистское издательство, 2011.

² Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1957. Т. 8. С. 121.

³ Фюре Ф. Постигание Французской революции. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.

⁴ Токвиль А. де. Старый порядок и революция. СПб.: Алетей, 2008.

⁵ Берк Э. Размышления о революции во Франции. М.: Рудомино, 1993. С. 25.

⁶ Местр Ж. де. Рассуждения о Франции М.: РОССПЭН, 1997. С. 18.

⁷ Там же, с. 134.

⁸ Фюре Ф. Указ. соч. С. 23.

⁹ «Литературная дискуссия» — важный эпизод внутрипартийной борьбы 20-х годов. Осенью 1924 года Троцкий опубликовал статью «Уроки Октября», вышедшую в качестве предисловия к третьему тому его собрания сочинений. В ней Троцкий описал историю разногласий внутри большевистской партии в дооктябрьский период 1917 года. В ответ на нее в «Правде» вышла статья Бухарина «Как не нужно писать историю Октября», за которой последовали аналогичные статьи Зиновьева, Каменева и других.

¹⁰ Арендт Х. Массы и тоталитаризм // Вопросы социологии. 1992. Т. 1. № 2. С. 27.

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, художник.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

Эдвард П. Томпсон

Уильям Моррис*

К первой русской публикации Эдварда П. Томпсона

Сложно передать, насколько это странное занятие — сейчас, в 2012 году, представлять фактически первую публикацию¹ Эдварда Палмера Томпсона на русском языке. И тем не менее, факт остается фактом — работы одного из самых значимых историков второй половины XX века, стоявшего у истоков таких направлений, как социальная история и культурные исследования, практически не известны в России и не оказали заметного влияния на нашу академическую науку.

Этот факт, однако, нельзя списать лишь на провинциальную отсталость. Ведь все научное наследие Э.П. Томпсона, при всем его разнообразии и трансформации интересов — от первых профсоюзов до английского романтизма XIX столетия — было принципиально центрировано вокруг классовой и освободительной повестки. Томпсон был не только историком, вовлеченным в политику, — он считал политической саму задачу историка.

В 1946 году двадцатидвухлетний Томпсон вместе с Эриком Хобсбаумом, Кристофером Хиллом, Родни Хилтоном и другими создает Группу историков в Коммунистической партии Великобритании. Эта изначально вызывающе политически и социально ангажированная позиция получает свое развитие в 50-е, когда группа начинает издание журнала *Past and Present*. В 1956 году, после вторжения советских войск в Венгрию и поддержки подавления восстания со стороны официального руководства КПВ, большая часть группы покидает партию, чтобы встать у истоков британских «новых левых». Томпсон был

одним из главных участников полемики со сталинистами, на тот момент еще доминировавшими в Компартии. Однако его аргументы были бесконечно далеки от той двусмысленной и неубедительной критики, которая десятилетие спустя обернется «еврокоммунистическим» поворотом.

Томпсон и «новые левые» историки не стремились стыдливо отгородиться от трагических итогов революций прошлого, равно как и от опыта рабочего движения, чьи стратегические поражения стало вскоре модно маскировать «постиндустриальным» вектором развитых стран. Сталинский марксизм, полагал Томпсон, представляет собой историческое мировоззрение, в основе которого лежит «механистический идеализм». «Вместо того, чтобы начинать с фактов, с социальной реальности, сталинистская теория начинает с идеи, с текста, с аксиомы: факты, институты, люди должны быть сломаны и подчинены этой идее»².

Придать социализму гуманистическое измерение можно было, лишь вернув живую связь интеллектуальной традиции и актуальной политической практики с потерянной, репрессированной историей миллионов рабочих мужчин и женщин, боровшихся за лучшую жизнь и собственное достоинство. Необходимо было помыслить угнетенный класс не как простую социологическую единицу, не как продукт производственных отношений, но как динамичный и сложный коллектив, сам создающий собственную субъектность. Это (само)создание, *taking*, проходит через культуру в ее самом широком смысле, через

* Текст представляет собой лекцию, прочитанную в «Обществе Уильяма Морриса» в 1959 году. Впервые опубликован в книге: *Thompson E.P. Persons and Polemics*. London: Merlin Press, 1994.

язык, традиции, опыт самоорганизации, причем далеко не только политической. Томпсон хотел показать жизнь класса как «активный процесс, который настолько же зависит от внутренних сил, насколько и от объективных условий»³.

В центре внимания социального историка оказывается то, что стремится не замечать, не вписывать в свой строгий методологический канон позитивистская историография. Эта особая оптика, отличавшая Томпсона как ученого, была одновременно и оптикой политической. Говоря о своем самом главном труде, «Становлении английского рабочего класса» (1963), Томпсон утверждал, что свою задачу он видел в том, чтобы рассказать об английском рабочем классе так, как он мог бы рассказать о себе сам. «Я полон желания, — писал Томпсон, — спасти от выскомерного снисхождения потомков босяка, потерпевшего поражение луддита, «устаревшего» ручного ткача, «утопического» ремесленника и даже обманутого последователя Джоанны Саускотт». Ведь именно эти люди, лишенные права на собственную историю, наполняли абстрактное понятие «исторический прогресс» подлинным содержанием⁴.

В 60-е Томпсон находится в центре бурной и интеллектуально плодотворной жизни британских левых. После *Past and Present*, сыгравшего огромную роль в становлении социальной истории как дисциплины, Томпсон стоял у истоков как минимум трех журналов, без которых сегодня невозможно представить развитие британских академических (и не только) левых на протяжении последующих четырех десятилетий. Это были *The New Reasoner*, *Socialist Register* и, конечно, *New Left Review* (от редакции которого, он, впрочем, отошел уже к середине 60-х, после продолжительной и яркой полемики с Перри Андерсоном, позже ставшим бессменным редактором журнала).

В 70-е, фактически развивая линию критики редакции *New Left Review*, Томпсон выступает против структурализма Альтюссера и его британских сторонников в книге с вызывающим названием «Нищета теории» (1978). Он решительно не принимает подход главного исторического структуралиста, Фернана Броделя, чья позиция, как он полагал, полностью лишает историю субъектности. «Сырой факт — неблагоприятная почва для того, чтобы показать значение человеческого выбора [...] Когда мы то и дело натыкаемся на многозначительные фразы типа «сильных приливов и отливов торгового цикла», то должны быть начеку»⁵.

Подобное отношение к месту человека или классового сообщества в истории ставило принципиаль-

ный вопрос об этике. Именно через этику мог быть понят и обоснован выбор в пользу социализма, в действительной победе которого механистическая неизбежность прогресса вряд ли способна сыграть какую-то роль. В представленном читателю эссе Томпсон ясно показывает эти два разных взгляда на социализм у реформиста и фабианского классика Сиднея Уэбба и Уильяма Морриса. Моррис критикует Уэбба, говоря, что тот «переоценивал важность механизма социальной системы отдельно от целей, в которых она может быть использована». Социализм рождается не из роста неодоушевленных производительных сил, но как результат «моральной экономики», альтернативных этических отношений, создаваемых угнетенным классом на протяжении всей своей истории.

Эта антипрогрессистская историческая линия Томпсона невольно заставляет вспомнить Вальтера Беньямина с его представлением о революции как о силе, способной разбить калейдоскоп событий и, «оживив мертвых», вернуть человечеству прошлое проигравших свои битвы забытых поколений. Такой интерес к романтическому видению истории, в котором пессимизм и тоска по утерянному оборачивается невероятно сильной революционной надеждой и провидением, проходит через большинство книг Томпсона, от его ранней биографии Уильяма Морриса до последней, изданной уже после смерти автора, биографии Уильяма Блейка. В этом отношении обращение к меланхолии, поэзии и утопии является частью своеобразной «революционной меланхолии», в которой глубокий и трагический интерес к истории поражений становится, по большому счету, единственно возможным основанием для веры в другое будущее.

Илья Будрайтский

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Первая, за исключением рефератов отдельных статей. См. например: Оболенская С. Реферат статьи Э.П. Томсона «Моральная экономика низших слоев английского населения в XVIII веке» (http://samlib.ru/o/obolenskaja_s_w/tompson.shtml)

² Thompson E.P. *Through the Smoke of Budapest* // ed. Widgery D. *The Left in Britain, 1956–1968*. London: Penguin, 1976. Pp. 70, 69.

³ Thompson E.P. *The Making of the English Working Class*. London: Pelican Books, 1970. P. 9.

⁴ Ibid., p. 13.

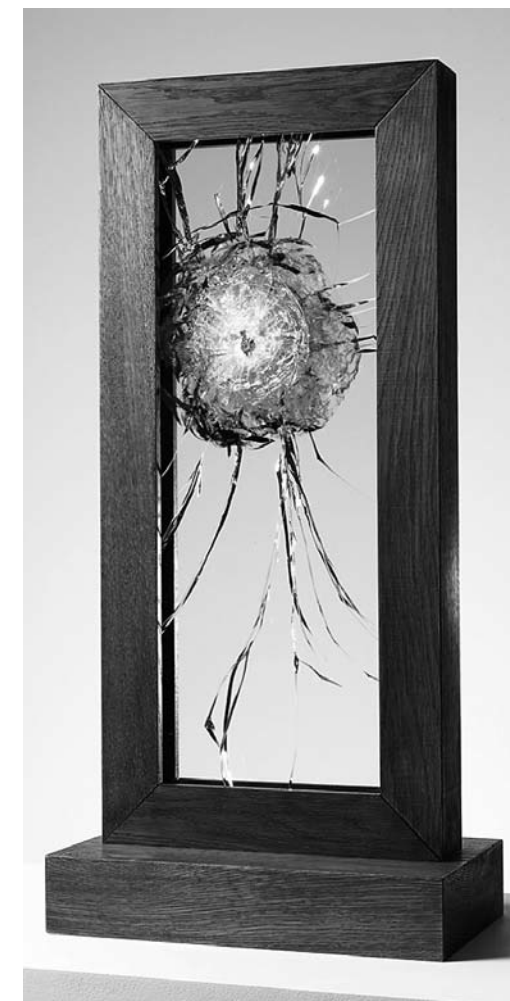
⁵ Ibid., p. 205.

Я ни в малейшей мере не изменил своего мнения, что если мы должны признать Уильяма Морриса одним из величайших англичан, то не потому, что временами он был хорошим поэтом, не из-за его влияния на книгопечатание, не из-за высокого мастерства в области декоративного искусства, не потому, что он был первым социалистом-практиком, и уж тем более не потому, что он объединял в себе все эти таланты. Нет, дело в том качестве, которое пронизывает всю его деятельность, придавая ей своеобразное единство. Я попытался описать это качество, представляя Морриса как великого моралиста, великого морального учителя. Именно в моральной критике общества (а что из сделанного им в области декоративного искусства, защиты старинных зданий или возрождения интереса к исландским сагам не подразумевало базовую критику образа жизни его времени?) и той ключевой роли, которую она сыграла в нашей культурной истории в момент перехода от старой традиции к новой¹, следует искать подлинное величие Морриса. Это величие достигает полноты в его политических сочинениях и том образе жизни, который он вел в поздние годы. При этом у меня возникает чувство, что, видимо, желая избежать разногласий, или из уважения к тем поклонникам Уильяма Морриса, которые не разделяют его политических убеждений, в последнее время «Общество» было немногословно в этом отношении. Но Моррис — один из наших великих именно потому, что он был великим революционером, глубоко культурным и человеческим, но от этого не в меньшей степени революционером. Более того, он был человеком, осуществлявшим революцию на практике. Именно это и придает его фигуре целостность. И именно поэтому со временем его слава будет лишь расти.

В последние сто лет английские революционеры были революционерами без Революции. Временами они убеждали себя, что Революция неотвратима. Основывая Социал-демократическую федерацию в 1882 году, Генри Хиндман в качестве приблизительной даты начала революции назвал 1889 год. Какое-то время Моррис (на чей образ мыслей существенно повлияла Парижская ком-

муна) верил в этот катастрофический прогноз. Но когда в 1884 году он основал Социалистическую лигу, его ожидания были уже гораздо более сдержанными: «Наши непосредственные цели должны быть образовательными, [...] дабы можно было справиться с кризисом, если он случится в наши дни, или передать нашу надежду другим, если нам суждено умереть раньше, чем он случится».

Пять лет спустя, создавая «Вести ниоткуда», Моррис отложил начало Революции до 1952 года. В шестьдесят лет, стоявшие между его временем и революцией, он предвидел «трудную и изнурительную борьбу», которая





приведет к победе «полу-социализма» и улучшит условия жизни рабочего класса, оставив без изменений его положение. Только в конце этих будущих реформ он видел решающее революционное противостояние. В одной из последних лекций, прочитанной в 1895-м, за год до его смерти, он заявил: «Я обдумал это дело вдоль и поперек и не могу даже жизни своей ради понять, как великая перемена, которой мы страстно желаем, может совершиться без тревог и страданий. Мы живем в эпоху битвы между коммерциализацией, или системой безответственного расщепления, и коммунизмом, или системой товарищеского здравого смысла. Может ли это битва быть выиграна без потерь и страданий? Откровенно говоря, я знаю, что нет».

Он был революционером без Революции, и более того, он знал, что не живет в революционных обстоятельствах. Революция не обрушилась на него, как на Кромвеля, и он не создал, подобно Ленину, сплоченную

партию в обществе, революционный потенциал которого был очевиден. В глазах своих оппонентов он был типичным социалистическим «возмутителем спокойствия», или, как сказали бы сегодня, неприспособленным интеллектуалом. Он хотел поднять возмущение там, где возмущения не было. Он хотел превратить довольных людей в недовольных, а недовольных — в агитаторов недовольства. Как сказал однажды сам Моррис, «сегодня вечером я здесь для того, чтобы заставить вас не довольствоваться малым». Последние пятнадцать лет жизни он опрометчиво расходовал свою энергию, чтобы создать революционную традицию — одновременно интеллектуальную и практическую — в обществе, не готовом к Революции.

Конечно, это та самая роль, для которой предназначен поэт-романтик, и многие были бы рады дискредитировать Морриса-революционера с помощью этой банальности.

Поздний романтический поэт и утопический мечтатель, автор «Земного рая» и «Вестиниоткуда» ложно идентифицируется как воплощение все того же чувствительного — или раздражительного — непрактичного идеалиста-путаника.

Но такой портрет не соответствует действительности. Во-первых, подобный условный образ предполагает кипучую мятежную юность, за которой следует преждевременная смерть или респектабельный и прозаичный средний возраст. Жизнь Морриса была не такой. Конечно, он восставал в юности, и это был моральный протест, произрастающий из романтической традиции, вдохновленный Карлейлем и Рескиным. Врагами были «буржуазность и обывательщина». Его «священная война против эпохи» проходила на территории изобразительных искусств. Битва была начата со страстью, но стоило ей начаться, как — что произошло со многими бунтами в викторианскую эпоху — враг тотчас принял его в свои ряды, шумно приветствуя. Когда ему было сильно за тридцать, казалось, что Моррис обречен попасть на страницы семейного альбома викторианских литераторов. Эта утомительная поэма, «Земной рай», стала органичной частью тех же «буржуазности и обывательщины», против которых он недавно бунтовал. Продукция его фирмы по производству декоративных изделий выходила столь дорогой, что фирма была вынуждена зависеть от вкусов и привычек богатых. И пока мода в духе Морриса проникала в гостиные избранных, «железнодорожная эпоха» и архитекторы Реставрации продолжали осквернять внешний мир.

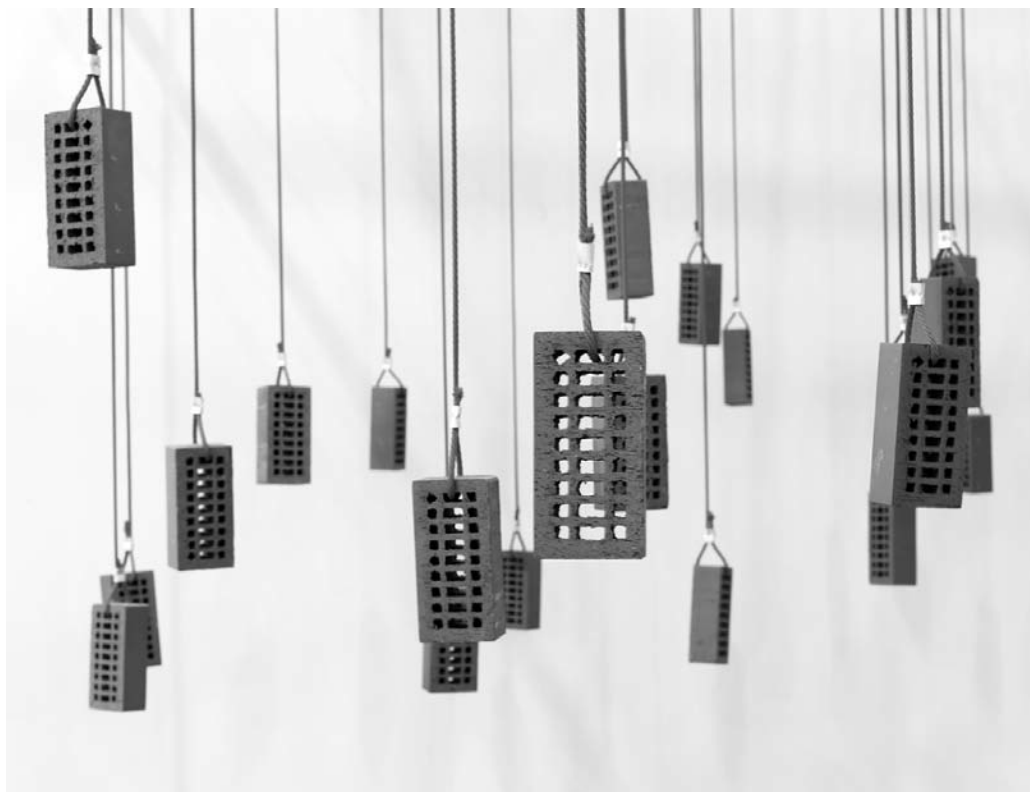
Тогда успех впервые стал означать для Морриса поражение: он ощутил в своем бунте привкус желчи. «Неужели я всего лишь играю, как Людовик XVI, когда он изготавлял замки?» — спрашивал он себя. Когда Моррис руководил работами в доме владельца металлургического предприятия с Севера сэра Лоутиана Белла, он внезапно обернулся к своему клиенту, «как дикое животное», и воскликнул: «Я провел свою жизнь, служа свинской роскоши богатых».

Он отказался признать успех, как другие отказываются признать клевету. Он погрузился в замысловатые проблемы мастерства

на фирме. Он поддерживал свою ненависть к современной цивилизации, переводя исландские саги. Он намеренно сел на свой цилиндр. Он развернул широкую кампанию по защите старинных зданий. Он открыл утреннюю газету и был поражен, когда обнаружил, что Британия стоит на пороге большой войны с Турецкой империей. Он откликнулся на эту новость, решив стать агитатором.

Спровоцировав острый личный и интеллектуальный кризис, эта агитация втянула его в зачаточное социалистическое движение, к которому он присоединился на пятидесятом году жизни. С этого времени он понимал войну — открытую ли, империалистическую и кровавую, или скрытую, респектабельную и бескровную — как подлинное выражение духа викторианства. Именно в обстоятельствах войны он почерпнул один из своих самых выразительных образов капиталистического общества: «Не обманывайтесь внешним порядком, царящем в нашем плутократическом обществе. Он по-





добен прежним нормам войны, пусть внешне все и выглядит так, словно во всем этом есть удивительный порядок. Как четко, внушая комфортную уверенность, маршируют войска, как спокойно и респектабельно выглядят сержанты, как сияет начищенная пушка, [...] адъютанты и сержанты выглядят так невинно, как это только возможно; даже сами приказы о разрушении и отдаются со спокойной точностью, кажущейся верным признаком чистой совести; это маска, за которой скрываются развороченное кукурузное поле и сожженная хижина, покалеченные тела, безвременная смерть достойных людей и опустевший дом».

Этот второй мятеж был одновременно доведением до конца его юношеского бунта и истоком нового революционного импульса в нашей культуре. В этот раз примирения быть не могло. Викторианский средний класс, который всем сердцем любил идеалиста-реформатора, был шокирован не столь-

ко его мятежом, сколько формами его выражения. «Мистеру Моррису недостаточно, чтобы услышали его глас вопиющего в пустыне — жаловался один задетый журналист, — он потревожил бы основы общества, чтобы придать нашим коврам большую художественную ценность».

Моррис разрушил условный портрет бунтующего романтика и в другом отношении. Во всем, к чему прикладывал руку, он требовал от себя *практического* мастерства. Занимался ли он окрашиванием тканей или становился за ткацкий станок, он всегда пытался собственными руками совершить Революцию. Не было такой работы, за которую бы он не взялся. Воскресенье за воскресеньем он произносил речи на открытых площадках, пока его здоровье не пошатнулось. Он выступал на демонстрациях шахтеров и безработных, посещал бесчисленные заседания комиссий, издавал газету «Коммонуэлс» и продавал ее на улицах, появлялся и как об-

виняемый, и как свидетель на заседаниях полицейского суда. «Ничего не могу поделать, — отвечал он на упрек своей ближайшей подруги, Джорджи Берн-Джонс. — Овладевшие мной идеи не дают мне отдыхать. [...] Должна быть надежда, а я вижу ее только в одном направлении — на пути к Революции: других вариантов не осталось...».

Но разве не может обвинение в заблуждениях романтизма в конечном счете подтвердиться — несмотря на все свидетельства личной практической вовлеченности? Моррис, хотя в целом и принимал экономический и исторический анализ Маркса, всегда заявлял, что «основным мотивом», побудившим его стать революционером-социалистом, была «ненависть к современной цивилизации». «Это низкопробный век, — прорывал он репортеру из "Кларион". — Низкопробность правит. От государственного деятеля до сапожника, все низкопробно! — Репортер задвинул свои сапоги дальше под стол. — Так вы не восхищаетесь здравомыслящим Джоном Буллем, мистер Моррис? — Джон Булль глупый непрактичный болван». Ничто не бесило Морриса больше, чем самодовольное филистерство «практичного человека» — разве что самодовольное филистерство непрактичного человека. «Ваша мечта несбыточна, мистер Моррис, — как-то воскликнул один священник. — Чтобы управлять таким обществом, потребовался бы сам Господь Бог». В ответ Моррис потряс кулаком: «Черт возьми, у вас есть ваш Господь Бог — мы Его заполучим».

Но по мере того, как мы отходим от его времени, именно Моррис, а не его критики, оказывается реалистом. Он был здоровым человеком, живущим в невротическом обществе. Я говорю о *моральном* реализме, а не о реализме революционера-практика. Как вождь Социалистической лиги он сделал достаточно промахов — Энгельс имел все основания для раздражения, когда в частных письмах характеризовал его как «настоящего социалиста сентиментальной окраски». Но Энгельс недооценивал силу долгой традиции моральной критики, наследником которой был Моррис. С его богатым историческим опытом и конкретным откликом на социальную реальность, Моррис обладал

поразительным видением тенденций развития и элементов распада своей культуры. В лекциях, речах и заметках в «Коммонуэлс» он смотрел вперед, в наше время. Он предвидел (в 1887 году), что освоение Африки поведет к концу мирового экономического кризиса, за которым последует «великая европейская война, которая, возможно, перейдет в эпоху постоянных войн». Он предвидел фашизм. Он предвидел (с сожалением) государство всеобщего благоденствия.

Главным врагом, как и в его юности, все еще были «буржуазность и обывательщина». Но теперь Моррис был потрясен деструктивными побуждениями, которые он ощущал в викторианском среднем классе: «Несмотря на то, что по отдельности они добродушны и банальны, я вижу в них самую ужасную и безжалостную силу. [...] Самые утонченные и культурные люди обладают чем-то вроде манихейской ненависти к миру (я использую это слово в его подлинном значении дома человеческого). Такие люди должны быть и врагами красоты, и рабами необходимости...».

Утилитаристскую этику соревнования он считал этикой Каина. Моррис всегда знал, что она убивает искусство и достоинство человека-творца в его ежедневных трудах. Он понял, что такая этика может убить человечество. В одной из своих лекций он говорил о «силе той гигантской структуры, в рамках которой мы живем. [...] Прежде чем потерять хотя бы часть своей сущности, она обрушит крышу мира на свою голову». Он был поглощен крайней необходимостью социалистической пропаганды. Если капитализм не будет заменен дальновидным созидательным революционным движением, если он завершится тупиком и слепым бунтом, тогда нас ждет «конец, падение Европы, которое может случиться не скоро, но когда произойдет, будет гораздо ужаснее, хаотичнее и вызовет больше страданий, чем эпоха падения Рима».

В наш исстрадавшийся век такие прозрения заслуживают большего, нежели презрительной усмешки педанта. Это как если бы Моррис бросил взгляд на битвы при Галлиполи и Пашендейле, на чистки и контрчи-



стки, концентрационные лагеря и выжженную землю, на трагедию Африки и другие будущие трагедии. Временами действительно чувствуешь, что он выводит из стяжательской этики классового общества «железный моральный закон», не менее строгий, чем «железный закон заработной платы» Лассаля. В утробе коммерческого века «честь, справедливость, красота, удовольствие, надежда — все должно быть отброшено, [...] чтобы предотвратить на некоторое время конец, который в итоге все равно должен наступить». В качестве завершающего логического хода он мог бы найти доказательство, обосновывающее такой Закон, в наших собственных изощренных орудиях уничтожения.

Моррис скептически относился — особенно в последние годы жизни — к марксистской идее о тенденции к обнищанию масс при капитализме. Но он был убежден в том, что существует тенденция к моральному обнищанию господствующих классов. Откуда взялся этот диагноз? Во-первых, из карлейлевского порицания общества, в ко-

тором наличные деньги — единственная связь человека с человеком, во-вторых — из его собственного исследования условий труда и производственных отношений в XIX веке, и наконец — от морального негодования Маркса, обоснованного в его рукописях 40-х годов. Моррис не использовал сам термин «отчуждение», который сегодня снова оказался в ходу, однако он был — и остается — нашим величайшим диагностом отчуждения, понятого в терминах конкретного восприятия моралиста и в контексте отдельно взятой английской культурной традиции. Из экономических и социальных отношений его эпохи с необходимостью происходит моррисовская моральная логика.

А эта логика требует, чтобы этике атомизированного, стяжательского общества была противопоставлена этика сообщества. Между ними не может быть и намека на компромисс. Именно эта логика привела Морриса на перекрестки самодовольных улиц глэдстоновской Англии, где он играл шутковскую роль революционного агитатора. И здесь мы опять встречаемся с великой иронией в карьере Морриса. Его восстание снова имело успех, и этот успех снова имел привкус желчи.

Это не значит, что на своем участке движения — в Социалистической лиге — Моррис достиг значительных успехов. Лига постепенно выродилась в анархическое шутовство, оставив Морриса на мели в его Хаммерсмитском социалистическом обществе. Но косвенным образом его пропаганда помогла привести массы в движение: прямое политическое влияние Морриса часто недооценивают. К началу последнего десятилетия XIX века люди, которым Моррис помог обратиться в социализм, руководили развивающимися общественными движениями: Том Манн и новые профсоюзы; Блэтчфорд и «Кларион»; члены Социалистической лиги, Джоуэтт и Магуайер, создатели Йоркширского отделения Независимой лейбористской партии. И все же это был не тот успех, которого ожидал сам Моррис.

В этом и заключается дилемма революционера в обществе, не созревшем для революции. Если он стоит в стороне от

основных течений социальной жизни, то становится пуристом, ни на что не влияющим сектантом. Если он плывет по течению, его сметает поток реформизма и компромисса. В 80-е Моррис надеялся, что пропаганда «заставит социалистов [...] покрыть страну сетью ассоциаций, состоящих из людей, чувствующих антагонизм к господствующим классам и не имеющих соблазна тратить время на бесконечные выкрутасы партийной политики». В это время он был бескомпромиссным противником парламентаризма. Парламентская социалистическая партия, думал он, пойдет по дороге компромисса и оппортунизма: она «впадет в заблуждение, сдвигая горы и моря, чтобы наполнить урны для избирательных бюллетеней голосами, отданными за социалистов, которые не представляют социалистов-людей». «Бесшабашный оппортунизм» фабианцев, и особенно Сидни Уэбба, встретил его сопротивление. Ошибка Уэбба, заявлял Моррис, состояла в том, что он «переоценивал важность механизма социальной системы отдельно от целей, в которых она может быть использована».

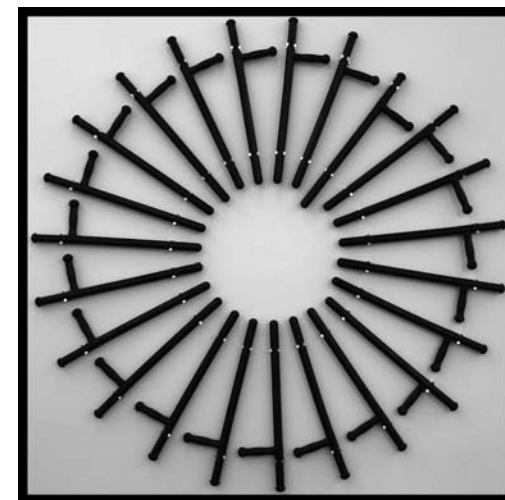
Целью он всегда называл коммунизм. Когда в 90-е годы все движение пошло в направлении частичных реформ, агитации за восьмичасовой рабочий день и парламентских акций, Моррис приветствовал это как необходимый процесс, который должен будет пробудить ожидания рабочих. Но в своих последних лекциях он снова и снова задавался вопросом: «Как далеко может зайти улучшение жизни рабочих перед тем, как остановиться за шаг до прямой дороги к коммунизму?». «Разве [...] гигантская структура цивилизованного коммерциализированного общества не играет в кошки-мышки с нами, социалистами? Разве Общество Неравенства не может принять квазисоциалистическую машинерию [...] и заставить ее работать, чтобы сохранять это общество, возможно, в слегка пощипанном, но в целом — том же самом виде? [...] С рабочими лучше обращаются, они лучше организованы и помогают руководить собой, но без больших претензий на равенство с богатыми, [...] чем есть сейчас».

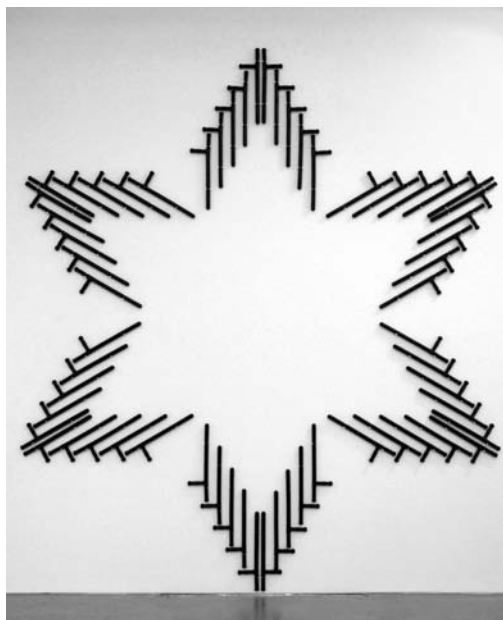
В этом и заключается реализм Морриса, накладывающийся на обстоятельства его

собственной жизни и исследующий дилеммы нашего времени с моральным прозрением такой силы, что порой его можно принять за бессердечие. Когда перед ним открылась перспектива «капиталистических общественных услуг, доведенных до совершенства», он заявил, что «не стал бы даже переходить улицу, чтобы поближе познакомиться с таким "идеалом"».

Суть вопроса в том, как мы понимаем общество. Уэбб и фабианцы желали Равенства Возможностей в обществе, построенном на соревновании. Моррис желал Общества Равных, социалистического сообщества. Между этими идеями есть существенная разница. В одном случае все основывается на этике соревнования и энергии войны — неважно, насколько измененных. В другом — на этике сотрудничества и энергии любви. Эти этические подходы Моррис противопоставлял снова и снова под именами Истинного и Ложного общества: Ложное Общество, или Коммерческая Война, и «то истинное общество любящего и любимого, родителя и ребенка, друга и друга, существующее по своему внутреннему праву, вне зависимости от деспотической власти, которая, как принято считать, цементирует общество».

Величайшим достижением Морриса времен его зрелости было то, что он смог найти





для этой идеи сообщества адекватное выражение, резко противопоставив ее обществу, в котором жил сам, и воплотив ее не только на языке воображения, но и в «возвышенных братстве и надежде» социалистической пропаганды. Для этого он собрал все свои ресурсы — знание средневекового общества, исландского общества, прозрения художника-ремесленника относительно процесса труда, мощное историческое воображение. У него не было времени для благородных дикарей и даже для фабианской панацеи государственной бюрократии. Никакая внешняя механическая манипуляция не могла породить этику сообщества, «индивидуальный человек, — говорил Моррис, — не может взвалить труды жизни на плечи абстракции, именуемой Государством». Вопреки господствующему мнению, Моррис приветствовал всякую механизацию, которая уменьшает тяжесть и монотонность труда, но децентрализацию производства и управления он считал не менее важной. В Истинном обществе должно быть совсем мало управления, чтобы каждый гражданин чувствовал личную ответственность. Коммунистическое сообщество должно органически

вырасти из взаимных обязанностей, личных и общественных связей, подняться из условий практического равенства. Между Ложным и Истинным Обществом лежит, «как река из огня», Революция. Работа реалиста — указать, где эта река протекает, и донести «традицию надежды» до нас — в земли, погребенные под мертвыми водами.

В заключение хочу сказать, что если в моем пространном труде о Моррисе² есть часть, которая — в свете политических споров последнего времени — может показаться плодотворной для переосмысления, то это те фрагменты, в которых я пытаюсь соотнести основу моррисовской моральной критики общества с марксистской традицией. Это сложный вопрос, ведущий к путаному соотношению дефиниций. Я думаю теперь — как думал и тогда, — что в критике капитализма Моррис и Маркс дополняют и усиливают друг друга. Не может быть и речи о том, чтобы их разъединить. Более того, я бы не хотел отказываться от чего бы то ни было из того, что писал о глубокой зависимости Морриса от работ Маркса, существенно повлиявших на форму его критических сочинений и придавших им дополнительную убедительность.

Однако временами я склонялся к мысли, что моррисовская моральная критика общества была *зависимой* от экономического и исторического анализа Маркса и что мораль в некотором смысле вторична, в то время как анализ власти и производственных отношений первичен. Теперь же я смотрю на этот вопрос иначе: мне кажется, что они неразрывно связаны в одних и тех же обстоятельствах социальной жизни. Экономические взаимоотношения — это одновременно и моральные взаимоотношения, производственные отношения — это также отношения между людьми, отношения угнетения или сотрудничества: наряду с экономической логикой существует и происходящая из этих отношений моральная логика. История классовая борьба — это также история человеческой морали. «Когда я стремлюсь побудить людей к этой реформе, — писал Моррис в Предисловии к "Знакам перемен", — я нахожу, что причины вульгарности цивилизации лежат глубже, чем я думал, и мало-помалу прихожу к заключению, что все

это уродство есть не что иное, как внешнее выражение внутренней моральной низости, к которой склоняет нас современная форма общества».

Формулировка именно такова — «внутренняя моральная низость». И пусть в капиталистическом обществе сегодняшней Британии крайние формы нужды и угнетения можно наблюдать заметно реже, чем во времена Морриса, внутренняя моральная низость стяжательской этики и социальных взаимоотношений, построенных скорее на эксплуатации, чем на сотрудничестве, ведет к новой бесчеловечности, атомизации социальной жизни и еще большему международному идиотизму.

В этом нет ничего, что противоречило бы исследованиям Маркса. Я настаиваю на том, что открытия Морриса не только дополняют открытия Маркса, но являются *необходимым* дополнением, что без исторического понимания эволюции моральной природы человека (к которому, как свидетельствуют рукописи, Маркс едва ли возвращался после 1844 года) его основное понятие «целостного человека» утрачивается, как это часто происходило в более поздней марксистской традиции. Растет поколение, для которого моральная критика общества более действенна, чем традиционный анализ экономических причин. Для этого поколения сочинения Морриса не утратили с годами ни остроты, ни силы. Подобно тому, как социалисты видят гений Маркса в преобразовании английской экономической теории и немецкой философии, им следовало бы увидеть, как Моррис преобразовал великую традицию либеральной и гуманистической критики общества, введя ее в общее революционное течение. Если бы это достижение было более широко признано, возможно, нашлось бы меньше таких марксистов, которые считают, что крах капиталистической классовой власти и производственных отношений — сам по себе — приведет к созреванию коммунистического сообщества, что если формы экономической собственности будут правильными, то остальное приложится. Они бы поняли — как провозглашал Моррис во всех своих произведениях, — что создание коммунистического сообщества требует моральной революции, столь же ос-

новательной, как и революция в экономике и социальных отношениях.

Именно потому, что Уильям Моррис, как в художественных, так и в написанных на потребу дня полемических сочинениях, стремился воплотить видение действительных социальных и личностных отношений, ценностей, позиций, которые были бы созвучны Обществу Равных, он остается величайшим моральным основоположником коммунизма в нашей традиции.

Перевод с английского
ОЛЬГИ ПОЛОВИНКИНОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Недавно эта роль получила оригинальную и глубокую оценку в книге Реймонда Уильямса «Культура и общество».

² Речь идет о книге Эдварда П. Томпсона «Уильям Моррис: от романтика к революционеру», вышедшей в 1955 году. — Прим. ред.

Эдвард П. Томпсон (1924–1993)

Родился в 1924 году в Оксфорде. Историк. Автор множества книг, среди которых «Уильям Моррис» (1955), «Становление английского рабочего класса» (1963), «Уильям Блейк» (1993) и другие.

Линда Нохлин

Деполитизация Гюстава Курбе: трансформация и реабилитация при Третьей республике*

Два достаточно разных пути подвели меня к рассмотрению состоявшейся в конце XIX века «реабилитации» Гюстава Курбе. Первый из них связан с моим давним исследовательским интересом к Курбе и его пониманию реализма. Второй — с размышлениями о двух, увязанных в пару вопросах, которые феминизм поставил перед теорией и историей искусства. Один из них: «Почему не было великих художниц?», а другой — следствие первого: «Почему были великие художники?». Одним словом, почему это понятие, «великий художник», вообще существует? Точнее, какие конфигурации понятия «великий художник» принимает в каждый конкретный исторический период? Как понятие «великий художник» конструируется? И с какой целью? Каким политическим нуждам, психологическим запросам и идеологическим функциям это понятие служит? И более конкретно: как бывший коммунары, изгой, все еще вызывающий споры и причиняющий беспокойство художник превратился в нечто вроде культурного героя Третьей республики?

Стадии реабилитации Курбе легко проследить, они кратко изложены в современной литературе¹. В 1877 году, за год до смерти, Курбе все еще оставался официально осужденным, он был сослан в Швейцарию как участник Парижской коммуны — точнее, на него возлагалась ответственность за разрушение Вандомской колонны. 26 ноября 1877 года, чуть менее чем за месяц до смерти художника, распродажа его произведений, проводившаяся по распоряжению суда для

оплаты реконструкции колонны, принесла в общей сложности 10 тысяч франков. Курбе умер накануне нового 1877 года, в беспокойный канун «республики оппортунистов»², за год до того, как Мак-Магон сменил Жюль Греви, ветеран 1848 года, за год до того, как республика начала действительно контролироваться республиканцами.

В 1878 году на Всемирной выставке было представлено несколько работ Курбе, и тридцать его работ было показано на Ретроспективной выставке современных мастеров в галерее Дюран-Рюэля. Но значительный и официальный поворот в истории реабилитации художника произошел только в 1881–1882 годах, когда Гамбетта и левое крыло республиканцев-оппортунистов ненадолго пришли к власти и создали министерство искусства во главе с Антоненом Прустом, дружившим в детстве с Мане. Именно в этот период семья Курбе отдала «Похороны в Орнани» в Лувр, а государство и Париж приобрели пять больших работ за впечатляющую сумму в 150 тысяч франков. В этот же период критик Жюль Кастаньяри, поддерживавший художника и бывший его другом, а также семья Курбе и правительство совместно организовали большую выставку его работ в Высшей школе изящных искусств, которая была освящена одобрителем присутствием самого президента республики³. К 1889 году Курбе был канонизирован, его буквально вписали в великую традицию французского искусства во время больших республиканских торжеств, этой традиции

* Текст был впервые опубликован в журнале October, № 22, Autumn 1982.



Гюстав Курбе «Похороны в Орнана», 1849–1850

как раз и посвященных. Одиннадцать его работ фигурировали на выставке, открытой к столетию французского искусства и проходившей во время Парижской всемирной ярмарки 1889 года; выставка была устроена в честь столетней годовщины революции.

Таковы основные факты, связанные с продвижением Курбе в ряды великих; наибольший интерес здесь представляет вопрос, как и почему это случилось? Цели и стратегии трансформации образа Курбе целесообразно исследовать через несколько критических текстов этого периода, которые и подтверждали, и в какой-то мере подкашивали эту новую республиканскую интерпретацию.

Представляется, что в 1878–1889 годах перед республиканцами, реконструировавшими образ Курбе, стояли три основные взаимосвязанные задачи. Первая и возможно наиболее актуальная: творчество Курбе надо было однозначно отделить от его политической деятельности. Конечно, не от его здорового и сочувственного интереса к крестьянам и к народной жизни, в известной степени похвального и даже необходимого для республиканской идеологической стратегии⁴. Но его следовало отделить от очень хорошо задокументированного участия в Коммуне — ужасное бельмо на глазу у тех, кто поддержи-

вал «республику оппортунистов» — и от пресловутой ответственности за разрушение Вандомской колонны.

Вторая задача: деятельность Курбе-живописца и его картины должны были быть прочно связаны с темами природы. В республиканской критике, с которой нам предстоит иметь дело далее, была установлена дихотомия социополитического и природного. С внешней стороны эта дихотомия выглядела как оппозиция между его предметной живописью 50-х годов («плохой» или, в лучшем случае, «недостаточно хорошей») и его более поздними пейзажами, охотничьими сценами, обнаженными и натюрмортами («поэтичными», «всеобъемлющими», «более универсальными»). С внутренней стороны она рассматривалась как оппозиция между «природным» Курбе, порождением чистой интуиции и «безошибочного инстинкта», и тем, кого хочется назвать «испорченным» или «падшим» Курбе, тем Курбе, который ошибался в выборе, формулировал неправильные теории — одним словом, участвовал в историческом процессе.

И третья — эти критики, особенно Кастаньяри, пытаются превратить Курбе в «великого художника», помещая его в давнюю, непрерывную традицию великого искус-

ства — прежде всего великого французского искусства — с помощью уловки, которая является одновременно эстетической и националистической, возвышающей и нейтрализующей. Курбе 1889 года был ассимилирован пантеоном национальных художников, осеявших республику своей славой. Подобно предшественникам, Курбе тем самым был трансформирован в своего рода предмет потребления — французскую туристическую достопримечательность и в то же время в героя.

Так столетие спустя после рождения Курбе Теодор Дюре, журналист и критик, республиканец со стажем, поклонник Мане и импрессионистов, мог констатировать с полной уверенностью: «Сегодня, в 1918 году, ход Времени явственно ощущается. Курбе — политический деятель почти исчез из поля нашего зрения, поверхностные суждения современников о его работах забыты. Остаются лишь сами произведения во всей их мощи». Однако в период ранней Третьей республики ситуация была менее очевидной. Истребить память о политически ангажированном Курбе было не так-то просто. В 1878 году, через год после его смерти, когда художник стал скорее достоянием истории, чем ее активным деятелем, ситуация внушала меньше уверенности. Политически активный Курбе, Курбе — коммунары и легендарный разрушитель Вандомской колонны был еще жив в памяти. Его произведения еще не были возвращены, выкуплены нацией и выставлены в Высшей школе изящных искусств. В 1878 году художник, которого уже не было в живых, все еще представлял собой проблему. Его статус коммунара было не так легко отбросить в годы, предшествующие общей амнистии 1880-го, годы, когда вопрос о том, надо ли простить коммунаров и до какой степени, все еще бурно обсуждался.

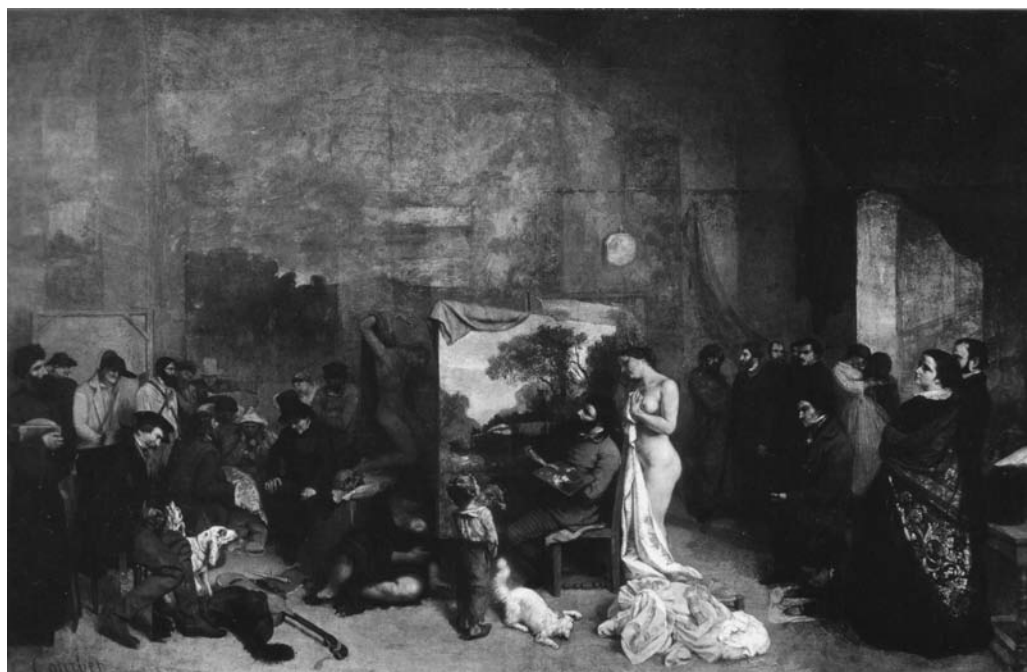
В 1878 году появились три относительно серьезных исследования творчества недавно ушедшего художника, два из них в виде книг — Камиля Лемонье и графа д'Идевиля, и одна большая трехчастная статья Поля Манца в *Gazette des Beaux Arts*. Манц, один из самых активных авторов *Gazette*, был правительственным чиновником с ограниченными полномочиями при Второй империи, а при

Республике в начале 80-х его наконец ненадолго выдвинули на должность Генерального директора изящных искусств⁵.

С первыми двумя исследованиями разделиться достаточно легко, но работа Манца, более противоречивая и сложная, заслуживает детального анализа. Однако относительно всех трех работ очевидно (при том, что они варьируются по тону — от скептически позитивного до позитивно экзистенциального), что их авторы, так же, как и Дюре, стремятся во что бы то ни стало деполитизировать Курбе. Стратегия д'Идевиля достаточно простодушна. Он признает, что политические убеждения Курбе представляют определенный интерес, и заходит так далеко, что посвящает целую главу «Курбе-политику», но заканчивает тем, что полностью сбрасывает со счетов политическую деятельность и идеи Курбе на том основании, что художник мало во всем этом смыслит. «Если мы восхищаемся Курбе-живописцем, если, несмотря на все его недостатки, мы помещаем автора "Убежища ланей" в ряды величайших художников нашего века, мы должны признать с не меньшей искренностью, что Курбе как философ, моралист и политик производит впечатление простака. [...] Политика, — заявляет д'Идевиля, как будто это самоочевидное утвержде-



Гюстав Курбе «Веяльщицы», 1853



Гюстав Курбе «Мастерская художника», 1855

ние, — не имеет ничего общего с искусством. [...] Даже если он действительно разрушил [Вандомскую] колонну (что он отрицает), этот друг Прудона при всем том нарисовал — к своей и нашей вящей славе — "Убежище ланей", "Травлю оленя" [...], которые составят гордость наших музеев». На свой неуклюжий лад д'Идевилль (пускай даже и неосознанно) ставит задачу «профессионализации» художника путем обособления сферы его компетенции, поэтому его мастерство как художника — это то, что делает его некомпетентным в любой другой специальной сфере, и прежде всего — в сфере политики.

Что же спасло Курбе-художника от того, что д'Идевилль называет «разрушительными влияниями», то есть от сложных и политических идей, и сделало его выдающимся истолкователем природы? Не что иное, как его уникальная интуиция, или, как говорит д'Идевилль, «интуиция крестьянина-созерцателя». Интуиция Курбе, как и его политическая наивность, стала символом веры в агиографии Курбе времен Третьей республики, основной

чертой «сложного, но одаренного» художника. Камиль Лемонье часто говорит об инстинктивно чувствующем Курбе: «Курбе жил инстинктом скорее, чем разумом», — или: «Он рисовал вещи такими, как они есть, повинувшись безмолвному инстинкту, в котором было что-то от гения». Поль Манц, с самого начала настаивавший на недостатке интеллектуальной культуры у Курбе, заявляет, что у него «многое остается в состоянии инстинктивности».

Отношение же к Курбе Манца отмечено неоднозначностью раздражения и сожаления. Он начинает текст, являющийся по сути дела пространством некрологом, не с восхваления, как можно было бы ожидать, а с принижения, с длинного сбивчивого отчета о преувеличенном представлении художника о самом себе: «Курбе безрассудно любит самого себя». Выдвинув на первое место представление о чрезмерной гордыне Курбе, Манц достигает двойного эффекта. Он отделяет себя и соответственно читателей от своего предмета и готовит почву объяснению

последующего краха художника: заносчивость Курбе служит причиной его будущего наказания. Повсюду в этой статье, выражая симпатию и восхищение, Манц в то же время делает акцент на формальных ошибках и упущенных возможностях. Если в 1851 году Курбе казался идеальным оппонентом модной в то время пресности, он вызывал множество большей частью не оправдавшихся надежд — что он будет художником поэзии, чувства, художником, который может показать тяжесть жизни бедных и обездоленных, кем-то вроде Октава Тассера, только большего масштаба, или, по выражению Манца, «Шекспиром с улицы Муфтар».

Но этого, увы, не случилось. Курбе не стал поэтом, которого так долго ждали. Образ Курбе, каким его представляет Манц, формируется вокруг слов «поэт» и «поэзия». Манц носит с понятием «поэзия» как с писаной торбой. Он без особой уверенности говорит о том, в каком именно отношении находится художник с поэзией, или, иными словами, как он намерен свести Курбе с поэзией. Манц признает, что на первый взгляд попытка примирить Курбе с поэзией может показаться неисполнимой мечтой, но все же, продолжает он, в лучших его работах конца 50-х и 60-х годов, особенно в пейзажах и морских сценах, невозможное осуществляется: Курбе Манца становится поэтом. Он буквально подпадает под чары поэзии-соблазнительницы. «В тот самый момент, когда художник провозглашает себя скромным переводчиком видимого, объективной реальности, он неизбежно добавляет к изображаемому, часто не осознавая этого, нечто, почерпнутое из его собственной мысли». Это индивидуальное чувство, это допустимое преувеличение оказывается невольной уступкой воображению. «Курбе, — заключает Манц, — бранит поэзию в тот самый момент, когда подчиняется ее восхитительному деспотизму».

Художественная практика Курбе или, во всяком случае, определенная ее часть может быть обобщена таким образом, что будут отринуты его глупые теории, его вредные манифесты, его ошибочное участие в Коммуне, мимо которого Манц проходит так незаметно, что мы едва понимаем, о чем он говорит, снимая с себя ответственность утверждени-

ем, что эти «события» (как он их называет) находятся вне его компетенции. Только в контакте с природой эта бессознательная, чарующая, но спасительная поэзия находит свое лучшее выражение в произведениях Курбе — и, можно добавить, именно тут наиболее очевидным образом отсутствуют политические теории Курбе, его неизящные представления о предмете описания и то, что Манц считает погрешностями вкуса и композиции. «Лучшими из работ Курбе, — заключает Манц, сам становясь поэтичным, — являются его пейзажи, зеленые долины Франш-Конте, скалы, покрытые серым мхом, древесные заросли, где текут невидимые глазу потоки, и главное — светлые берега Средиземного моря или Атлантического океана, где окруженное красным сиянием солнце медленно опускается в бесконечность сверкающего моря».

Эти темы, озвученные будущими республиканцами в 1878 году, подхвачены и развиты с гораздо большим размахом, глубиной и изощренностью Жюлем Кастаньяри в биографии Курбе, работу над которой прервала безвременная смерть критика в 1888 году⁶. Кастаньяри на протяжении долгого времени был республиканцем, другом и защитником Курбе во времена катастрофических последствий Коммуны. Короткое время с 1887 до смерти в мае 1888 года он занимал пост директора Национальной высшей школы изящных искусств при министерстве Эжена Спюлера. Его фрагментарное исследование Курбе может быть понято только в контексте его других критических опытов того времени.

Во-первых, конструирование образа Курбе Кастаньяри может быть интерпретировано в свете его продолжавшихся на протяжении 60-х попыток сделать Францию основной художественной нацией эпохи на основе ее достижений в области пейзажа, который он считал самой прогрессивной формой живописи. Во-вторых, и это гораздо существеннее, представление о Курбе Кастаньяри конца 80-х должно пониматься в рамках вовлеченности критика в планы большой выставки, посвященной столетию французского искусства, которой он задумал отпраздновать столетие Французской революции. Курбе Кастаньяри поэтому должен рассматриваться в контексте



Гюстав Курбе «Море», 1873

тогдашнего увлечения биографа пейзажем как прогрессивным и собственно французским видом живописи, а также в связи с его попытками создать непрерывную французскую — связанную с послереволюционной республиканской Францией — традицию.

Его повествование начинается с простого утверждения о том, что национальные и природные аспекты происхождения его объекта исследования в точности совпадают. «Гюстав Курбе родился 10 июня 1819 года в Орнате, маленьком городке Франш-Конте в долине реки Лу. Кажется, ни одна другая территория так хорошо не приспособлена к тому, чтобы быть колыбелью художника. Живописные виды — здесь повсюду». Курбе, заявляет Кастаньяри, происходил из местности, глубоко укорененной во французской традиционной

культуре и не имеющей соперников в богатстве и разнообразии природных красот.

Для Кастаньяри реалистические шедевры Курбе первой половины 50-х годов были великим достижением, выражением современной жизни, укорененной в его франш-контейском наследии, лишенном каких-либо явных или скрытых политических оттенков. О трех картинах Курбе, выставленных в Салоне 1851 года, — «Похороны в Орнате», «Крестьяне из Флажи, возвращающиеся с ярмарки» и «Каменотесы», пишет Кастаньяри, «можно сказать, что это были фрагменты Франш-Конте, отделенные от этой грубоватой провинции и перевезенные в Париж».

Но очевидно, что больше всего критик расположен к поздним работам художника,

прежде всего — к пейзажам. Его Курбе — герой конструируемой Кастаньяри французской традиции, не может быть простым регионалистом, он должен иметь амбиции национального масштаба. По словам Кастаньяри, «Франш-Конте — не вся Франция, народные обычаи — не все обычаи. Курбе, не отказываясь от своих идей, чувствовал необходимость расширить рамки изображаемого». Под «расширением» Кастаньяри подразумевает то, что Курбе перешел от конкретных предметов, взятых из современной жизни, к более разнообразным и, хотя Кастаньяри так это не формулирует, к менее политически провокативным предметам. «Нельзя сказать, что он избегает человечества, но [Курбе] теперь больше думает о небе и море, листе и снеге, животных и цветах. Он любит их необычайно нежно». Тот факт, что Курбе оставил свои ранние задумки, изображение современных сюжетов из народной жизни, Кастаньяри, затаив дыхание, мифологизирует как фантастическое странствие в глубину тайн природы, *символистское* путешествие во вдохновляющее царство неведомого: «Жадно вглядываясь и проникая в мир, открытый его взору, он в своем поиске переживал чувства, подобные тем, что испытывали древние мореплаватели: открывал девственные земли, куда не ступала нога человека, детали и формы пейзажа, которые не были известны до его прибытия. Он взбирался на вольные вершины, где его легкие расширялись, спускался в таинственные пещеры, его интересовали безымянные места, неведомые уголки. Каждый раз, когда он погружался в самую глубь Природы, он был подобен человеку, который прошел через улей и явился оттуда, покрытый медом, — он нес с собой благоухание и поэзию».

Проникновение в непознаваемое и в природу, трансформация природы в пейзаж — все это победы Курбе, а поэзия — награда за это мифическое дерзание. *Поэзия* — снова это слово выходит на первый план в образе Курбе, созданном Третьей республикой. Если Курбе Манца, Курбе 1878 года, был художником, страдающим от слабости и время от времени подпадавшим под обаяние поэзии помимо своей воли, то Курбе Кастаньяри — художник, для которого поэтическая чувстви-

тельность является определяющей чертой. Утонченная чувствительность, несравненная техника, — благодаря им «Курбе создал новое течение в поэзии», заявляет критик.

Но даже этого недостаточно, чтобы утвердить Курбе в роли великого поэта, художника — героя Третьей республики. Кастаньяри чувствует, что для завершения этого проекта нужно сделать еще один шаг. Курбе нужно защитить не только материнским лоном природы, но и маскулинной территорией традиции (главным образом французской). Чтобы сохранить традицию для Курбе и Курбе для традиции, Кастаньяри приходится, однако, временно оставить своего Курбе — поэтического ландшафтного живописца — и вернуться к более раннему Курбе, переводчику социальной реальности своего времени на язык живописи.

Установив исторических предшественников художника в лице голландской школы XVII века, немца Гольбейна и испанца Веласкеса, которые, подобно Курбе, изображали общество своего времени с непосредственной достоверностью, Кастаньяри обращается к французской традиции, прежде всего к той, что была основана великими художниками предшествующих ста лет. В предпоследнем абзаце он показывает большую процессию принадлежащих современной истории художников, в которой его Курбе отныне займет место. Кастаньяри задает тон риторическими вопросами: «Разве Жак-Луи Давид не искал истину прежде всего, когда, схватывая события своего времени, он набрасывал "Клятву в зале для игры в мяч" и создавал портрет убитого Марата?» «А Гро? — продолжает он. — Был ли кто-либо, более вовлеченный в события современности, более влюбленный в зрелище человеческой жизни? Общество его времени оживает на его картинах. А Жерико? — спрашивает Кастаньяри. — Каким путем он шел, когда смерть остановила его? Разве «Плот "Медузы"» не является пестрым журналистским материалом, который написан с размахом, драматизирован и переведен на язык живописи средствами выразительнейшей композиции?». Искусство Курбе узаконено предшественниками, одновременно традиционными и революционными в самом широком смысле



Гюстав Курбе «Крестьяне Флаже возвращаются с ярмарки», 1855

слова. Таким образом сама новизна может быть утверждена в правах благодаря прецеденту, смелое свершение приравнивается к лучшему в традиции, трансформируется из современного скандального явления в культурное достояние.

В скобках могу сказать, что из всех стратегий, использовавшихся для того, чтобы трансформировать неоднозначного Курбе пред-республиканского периода в Курбе — культурного героя 1889 года, самой мощной и стойкой оказалось то, что основана на утверждении, будто существует некое непрерывающееся течение великого искусства, в которое художник может влиться. Эту традицию имел в виду Харольд Блум, когда формулировал представление о великом художнике (мужчине), и отсутствие которой по мысли Вирджинии Вулф является причиной тех трудностей, с которыми сталкиваются его коллеги-женщи-

ны. В эссе «Своя комната» говорится: «Но какое бы воздействие препятствия и критика не имели на их писательство, [...] это было неважно в сравнении с другой трудностью, которая ждала их, когда они начинали выражать свои мысли на бумаге — той, что за ними не стояла никакая традиция или стояла, но такая короткая и обрывочная, что от нее было мало проку». Авангард также никоим образом не свободен от обольщения традицией, когда он начинает претендовать на величие. Не кто иной, как Гийом Аполлинер в 1912 году устанавливал происхождение кубизма, заявляя, что «Курбе был отцом новых художников», как если бы это обращение к традиции французского искусства, пускай и революционной, каким-то образом обосновывало новое направление в искусстве.

Возвращаясь к повествованию Кастаньяри о Курбе, можно сказать, что этот критик, доб-

рый левый республиканец, не столько уменьшает политическое содержание живописи Курбе, сколько нейтрализует его. Курбе Кастаньяри не был разгневан, когда писал «Каменотесов» или «Похороны в Орнани», но просто следовал велению времени и едва ли мог поступить иначе. «Конечно, — утверждает Кастаньяри, — в 1848 году, во времена, когда Пьер Дюпон зарифмовывал несчастья рабочих и когда Жорж Санд написала "Чертово болото", не было ничего из ряда вон выходящего в том факте, что художник, сын народа, республиканец по обычаю и образованию, избрал предметом своего искусства крестьян и горожан, ту среду, в которой прошло его детство. Униженное положение изображаемых им людей никак не препятствует эстетической ценности работ Курбе — важно было изобразить их мощно и серьезно. Рисуя их правдиво, давая им силу и характер, которые прежде приберегались для богов и героев, он произвел революцию в живописи». И это все о Курбе — политическом художнике! Этот Курбе — из очерка истории искусства, из законсервированной культуры. С очень небольшими изменениями пассаж Кастаньяри мог бы послужить обычным введением к каталогу современной выставки Курбе. Конструирование образа Курбе у Кастаньяри достаточно близко тому, что сегодня называют «мейнстримом» в представлениях о Курбе.

Но как же быть с Курбе — политическим активистом, с его участием в Коммуне, которое невозможно отрицать, с его предполагаемым участием в разрушении Вандомской колонны? Кастаньяри приглушает эффект от рассказа о Курбе-коммунаре, предусмотрительно поместив короткий отчет об этом в более общее повествование о патриотической деятельности Курбе во время защиты Парижа, предшествовавшей участию в Коммуне, и о несправедливой суровости последовавшего наказания. Этот прием напоминает поступок ребенка, маскирующего вкус нелюбимой еды, утапливая ее в большом количестве картофельного пюре.

Во-вторых, Кастаньяри эффективно отделяет Курбе от его политической активности, описывая Курбе-коммунара лишь в пассивном залог. Подразумевается, что Коммуна

была просто чем-то, что случилось с бедным, неосмотрительным Курбе. «Названный членом Коммуны во время дополнительных выборов 16 апреля, — объясняет Кастаньяри, — он не имел достаточно мудрости отклонить мандат. [...] После взятия Парижа войсками генерала Мак-Магона он был арестован, привезен в Версаль и попал под общее обвинение, которое тяготело над всеми членами Коммуны, а также был отдельно обвинен в разрушении Вандомской колонны». С последним пунктом бесстрастность исторического объяснения мотивов сменяется у Кастаньяри негодованием. «Вандомская колонна! — взрывается Кастаньяри. — Он был так же неповинен в этом, как вы или я». У Кастаньяри есть документы, доказывающие это. Далее следует отчет о суде над Курбе, о его заключении, о чудовищном завышении штрафа для него и о последующей ссылке — отчет сопровождается утверждением, которым Кастаньяри завершает разговор о Курбе — политическом деятеле: «С его смертью ненависть и соперничество утихли, и правосудие, до тех пор безмолвствовавшее, поднялось, чтобы произнести приговор, который невозможно обжаловать». Кастаньяри имеет в виду, конечно, то, что Курбе-художник был спасен историей, в то время как Курбе-коммунар был удобно забыт. Коммуна в таком случае была чем-то, что случилось с бедным, наивным Курбе, его участие в разрушении колонны просто частью интриги, придуманной косными и завистливыми соперниками, чтобы дискредитировать — и в конечном итоге уничтожить — художника.

В определенном смысле этот рассказ звучит вполне убедительно. Он согласуется с тем Курбе, о котором шла речь в этом тексте — родом из деревни, не слишком умным человеком, но одаренным наблюдателем и летописцем крестьянских обычаев, поэтом, глубоко увлеченным природой и способным интуитивно превращать ее в искусство, доверчивым, вооруженным своими не особенно ясными идеями, готовым попасть под влияние политических агитаторов — великолепным, но бездумным художником, который нечаянно навлек на себя неприятности.

Звучит правдиво, и все это как будто подтверждается определенным количеством

свидетельств. По крайней мере, можно сказать, что в этом сходились сторонники художника в течение первого десятилетия после его смерти. Но не совсем. Прежде чем мы примем этот взгляд как взвешенное представление о Курбе, надо, по меньшей мере, осознать, что другой подход вполне возможен. Следует иметь в виду, что иной образ Курбе, существенно отличающийся от любого из тех, что мы рассмотрели выше, мог быть сформирован в 1878 году — образ Курбе, для которого опыт Коммуны был главным, Курбе, политическая и художественная практики которого были неразделимы и представляли собой скорее две стороны одного и того же, чем противоположные тенденции. Это Курбе Жюль Валлеса, романиста, журналиста и его сподвижника по Коммуне, который написал о Курбе через неделю после смерти художника, 6 января 1878 года под именем Жана да ла Рю (сам Валлес все еще отбывал тогда ссылку в Англии).

В рассказе Валлеса о Курбе образность, связанная с Коммуной, дает основной материал для описания достижений художника. Валлес не пытается отделить Курбе от его политической деятельности. Он начинает свой некролог торжественно, с упоминания колонны: «Колонна потеряла своего заложника, того, кто должен был заплатить за ее повреждение». Образ Курбе, который он создает, имеет черты не пассивного, неумелого политического простака, но человека, активно участвовавшего в политической борьбе. «Человек мира, брошенный в битву, он искал удар, который мог отразить без оружия, — объясняет Валлес. — Он, нарисовавший "Прядильщицу", "Каменотесов", "Похороны в Орнате", неизбежно должен оказаться — в день, когда следовало сделать выбор — на стороне труда, бедности и камней мостовых». В отличие от Кастаньери, который не жалел усилий, чтобы оправдать Курбе в деле с разрушением Вандомской колонны, Валлес верит, что он принимал в нем участие. «Несчастный безумец, — иронично пишет Валлес, — твоя борьба с бронзовым фетишем не осталась безнаказанной». Нет, продолжает Валлес, «он был не таким уж и сумасшедшим, он хорошо понимал, что с ним случится. В день, когда колонна упала, он был там, на

площади, со своей тростью за двадцать су, в соломенной шляпе за четыре франка, в дешевом пальто [...] «Она сокрушит меня, когда упадет, вот увидите!», — сказал он, повернувшись к друзьям».

Курбе Валлеса также можно назвать человеком природы, но отношение художника к природе, о котором пишет Валлес, совершенно иное. Если другими биографами Курбе предстает любителем природы, автором пейзажей, сельским жителем, то есть был сконструирован как спасительная антитеза Курбе — человеку левых убеждений и политического скандала, то для Валлеса природа крепко соединена с политикой. В финальном пассаже валлесовского некролога сама природа политизируется, связывается с духом исчезающей Коммуны: «Он пересекал широкие потоки, он нырял в океан толпы; он слышал сердце народа, бывшее как колокол; он окончил свой путь в самом сердце природы, среди деревьев, вдыхая запахи, которые опьяняли его в юности, под небом, незапятнанным дымом великой резни, но которое сегодня, возможно, горит от света заходящего солнца и распростерлось над домом умершего как огромный красный флаг».

В итоге, не пытаясь возвеличить своего Курбе как представителя великой традиции, Валлес очевидным образом отсекает его от традиции: его Курбе был «дезертиром», который смело отверг возможность укрыться в официальном искусстве и был наказан за это. «Заряжается пистолет, который стреляет в традицию, даже когда барабан пистолета — кисть художника, разрушается покой и рабочее поле тех, кто приглаживает картины и угрожает министрам», — заявляет Валлес. Этот выстрел в традицию раздражает даже независимые умы, тех, кто, хотя знаменит в глазах людей, труслив, когда дело доходит до теорий. Если бы Делакура был жив, спас ли бы он Курбе от наказания, если бы последний начал говорить с непристойным смешком о потолке Лувра или фресках Сан-Сюльпис, о «Взятии крестоносцами Константинополя»: «Вы действительно знали их, Аполлона, святое что-то там и Иисуса Христа?» Буржуа, горько заключает Валлес, безжалостнее солдат. Для Валлеса простое соединение Курбе с существующей традицией великого искус-

ства неприемлемо. Напротив, и в этом отличие Курбе, его неисправимая отделенность даже от самых новаторских достижений недавнего прошлого вызывает восхищение и симпатию Валлеса.

Я процитировала довольно большой кусок из текста Валлеса последним не потому, что он «прав», а другие «ошибаются», но для того, чтобы показать: и его текст, и прочие представляют собой конструкции, основанные на безграничном материале; «факты» в каждом случае подбираются специально для нужд рассказчика; представление о художнике, воплощенное в каждом тексте, не просто рассказ или объективное описание, но в большей или меньшей степени творение автора, как рассказ или роман, но созданное с другими намерениями, стратегиями и целями. Текст Валлеса в таком случае должен восприниматься не как противоядие, но скорее как альтернатива, альтернатива аутсайдера, «непокорного», альтернатива, представляющая наиболее резкий контраст идеологическому характеру всех других повествований того времени.

В настоящее время, когда биография художника все чаще и чаще используется для объяснения произведений искусства, стоит — пускай это и не очень оригинально — показать, что биография художника, или, скорее, тексты, которые представляют художника, имеют не больше преимуществ как эмпирические данные — чем сами произведения искусства, для объяснения которых привлекаются эти тексты. Скорее, это сложно устроенные конструкции. Биографии художников должны рассматриваться как художественные произведения, передающие различные идеологические и психологические позиции тех, кто их создает.

Перевод с английского
ОЛГИ ПОЛОВИНКИНОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. обзор литературы по теме в статье: Sanchez J.-P. La Critique de Courbet et la critique du réalisme entre 1880 et 1890 // Histoire et Critique des Arts. 1977–1978. Vols. 4–5. Pp. 78–79. Моя интерпретация той же критики отличается от данной Саншезом.

² Во Франции «оппортунистами» называют умеренных республиканцев, которые доминировали в Третьей республике после поражения монархистов в конце XIX века. — Прим. ред.

³ Duret T. Courbet. Paris: Bernheim-Jeune, 1917. Pp. 117–118. Все прочие цитаты из Дюре даются по этому изданию.

⁴ Эта стратегия, конечно, должна пониматься в контексте более общих целей ранней Третьей республики, особенно ее либерального крыла, в котором доминировал Гамбетта. Правительство было намерено создать коалицию из экономически могущественного высшего слоя буржуазии, сравнительно недавно возникшего, продвигающегося вверх среднего слоя буржуазии, так называемого «нового слоя», и крестьян путем создания культурного фронта, одновременно агрессивно антирелигиозного, народного и прогрессивного, приправленного определенной демократической задиристостью, но в то же время обещающего социальную и политическую стабильность нации, которая недавно пережила потрясение во время завоевания и гражданских раздоров. И демократические ожидания, и стремление к стабильности и порядку были усилены ностальгией по здоровым добродетелям французской провинции, по исчезающей силе простых жителей сельской местности в тот период, когда это население покинуло деревню ради города.

⁵ Вот эти исследования: Lemonnier C. G. Courbet et son oeuvre. Paris, 1878; d'Ideville H. Gustave Courbet, notes et documents sur sa vie et son oeuvre. Paris, 1878; Mantz P. Gustave Courbet // Gazette des Beaux-Arts. 1878. Part I: (t. XVII). Pp. 514–527; Part II: (t. XVII). Pp. 17–30; Part III: (t. XVII). Pp. 371–384.

⁶ Castagnary J. Fragments d'un livre sur Courbet // Gazette des Beaux-Arts, 1911: Part I (January). Pp. 5–20; Part II (December). Pp. 488–497; Part III, 1912 (December). Pp. 19–30.

⁷ Кастаньери освобождает Курбе от всякой ответственности в деле с Вандомской колонной в памфлете: Castagnary J. Gustave Courbet et la Colonne Vendôme. Plaidoyer pour un ami mort. Paris, 1883. P. 75.

Линда Нохлин

Родилась в 1931 году в Нью-Йорке.

Историк и теоретик искусства.

Автор многих книг, среди которых «Реализм» (1971), «Политика видения» (1991), «Курбе» (2007) и другие.

Живет в Нью-Йорке.

Мария Чехонадских

Племянник Рамо и его современные братья*

I. Парадоксы «разорванного сознания»

Насколько несовременен капитализм, настолько же несовременны и те формы жизни¹, которые он производит. Это справедливо и в отношении творческой среды, чья генеалогия восходит к кочующим по городам ордам цыган, уличным музыкантам, актерам и циркачам. Эта форма жизни была проблематичной с точки зрения официальной морали и не имела легитимности. Тот, кто не принадлежит к высшему сословию, но при этом не работает руками, не имеет собственности и постоянного места жительства, — бесполезен для общества, поскольку не производит ничего, кроме собственного безделья. Лишь в XIX веке к категории городских безумцев и так называемых «социальных паразитов» прилепился ярлык «богема». Механизмы и тактики выживания, наработанные этими «праздношатающимися» субъектами, наконец кристаллизовались в образ жизни независимой творческой среды, очень быстро позабывшей о своих предках. В этом тексте мы попытаемся развить связь между двумя уровнями: исторической генеалогией богемы и атрибутами ее субъективности — бесполезность, лень, ненадежность, уязвимость, спонтанность и пластичность.

В философской повести Дидро «Племянник Рамо», написанной в конце XVIII века, противопоставлены две формы жизни: аскетизм философа и богемный гедонизм люмпенизированного художника.

Философ и музыкант случайно встречаются в кафе и вступают в спор. Увлекательное состязание двух людей, принадлежащих к касте, как бы мы теперь сказали, работников нематериального труда, начинается с обсуждений природы гениальности, последних музыкальных произведений, вопросов образования и воспитания и, наконец, форм жизни, которые более всего соответствуют статусу свободной творческой личности.

Музыкант — классический прототип уличного бездельника, клоуна, шута, заигрывающего с властью. Он талантлив, но в то же время не может похвастаться никакими достижениями. Он завсегдатай оперы, знаток музыки и к тому же племянник знаменитого композитора Рамо. Выбитый из структур словесного общества, он вынужден изобретать разнообразные способы выживания и продвижения по карьерной лестнице. В качестве остроумного шута племянник Рамо входит в аристократические круги, прислуживает, хитрит, играет на публику, обманывает, интригует в надежде со временем «улучшить свою карьеру» и наконец занять музыкой.

Его обычный распорядок дня включает в себя поиск средств к существованию, и надо сказать, что в этом он настоящий виртуоз: частные уроки музыки, работа в маргинальных оркестрах, попрошайничество, придворное прислуживание, — все это лишь часть его богатого послужного списка. Рамо

* Текст был впервые опубликован в каталоге выставки «Президиум ложных калькуляций» (куратор Анастасия Рябова, 2012). В настоящем издании публикуется с изменениями и дополнениями.



Материал проиллюстрирован фотографиями из проекта Младена Стилиновича «Художник за работой» (1978)

создал настоящую энциклопедию случайных форм заработка богемного городского жителя раннекапиталистической Европы.

Его жизнь крайне нестабильна, а благополучие зависит от случайностей — виртуозности, остроумия, умения в нужный момент завязать разговор с нужными людьми. Он детально разработал всевозможные техники выживания, «пантомиму нищих»², впрочем, рассчитанную лишь на сиюминутный успех: как ходить в ветхом непотребном костюме на светский прием, как угодить в нужный момент хозяину дома, когда нужно одобрительно засмеяться, когда уместно кривляться, а когда — притвориться серьезным, в какой момент прокомментировать шутку или рассказать сенсационную светскую сплетню и т.д.

Его портрет словно иллюстрирует диалектику «то густо, то пусто», и по сегодняшней день характеризующую жизнь творческой богемы, этой касты «джентльменов удачи»: «Иногда он худ и бледен, как больной, дошедший до крайней степени истощения: можно сквозь кожу щек сосчитать его зубы [...] На следующий месяц он жирен и дороден, словно все это время так и не встал из-за стола какого-нибудь финансиста или был заперт в монастыре бернардинцев. Сегодня он в грязном белье, в разорванных штанах, весь в лохмотьях, почти без башмаков, идет, понури голову, скрывается от взглядов: так и хочется подозвать его, чтобы подать милостыню. А завтра он, напудренный, обутой, завитой, хорошо одетый, выступает, высоко подняв голову, выставляет себя напоказ, и вы могли бы его принять чуть ли не за порядочного человека»³.

На первый взгляд, перед нами классический образец назидательной литературы эпохи Просвещения, где философ наставляет опустившегося бездельника, кочующего по домам аристократов в поисках «легких денег» и новых связей. Моральное осуждение здесь сопровождается последовательным противопоставлением извращенности светского общества аскетике и духовной жизни. Однако в конце повести мы не увидим победы философа. Скорее, можно сказать, что в споре проигрывают оба⁴. Ведь в конечном счете философские постулаты о

добродетельной жизни не могут победить «пантомиму нищих», они не работают в том новом образе мира, где добродетель выродилась в схоластические споры о природе добра и зла, а слова не соответствуют делам и каждый лишь исполняет свою роль, следуя социальному ритуалу. Поэтому единственный урок, который Рамо почерпнул из назидательной литературы Просвещения, состоит в следующем: «Так, когда я читаю "Скупого", я говорю себе: будь скуп, если хочешь, но остерегайся говорить как скупой. Когда я читаю "Тартюфа", я говорю себе: будь, если хочешь, лицемером, но не говори как лицемер. Сохраняй пороки, которые тебе полезны, но избегай сопутствующего им тона и внешнего вида, которые могут сделать тебя смешным. Чтобы обезопасить себя от этого тона, от этого внешнего вида, надо их знать, а указанные авторы превосходно их изобразили»⁵.

В конечном счете позиция Дидро критична и по отношению к философу (и шире — к интеллектуалам его времени), который производит только слова, дискурс, оторванный от практики и действия, а его добродетель не к чему приложить и нигде реализовать: «Мир, в котором он [интеллектуал] живет, это такой мир, где все недовольны собой и все недовольны всем; ценности переоцениваются изо дня в день. Но в самом реальном Мире эти словеса ничего не меняют. Предметом критики служит содержание мира, но не сам мир»⁶. Фигура Рамо обескураживает, но все попытки философа противопоставить его «критике всего и вся» старую добрую мораль терпят неудачу, и философ проигрывает спор. Витализм и правда голодного желудка против философского образа жизни — таков, тем не менее, конфликт позиций.

Формам жизни музыканта и философа соответствуют два типа субъективности — богемное «неразумие»⁷ и буржуазная рациональность. В гегелевской интерпретации «Племянника Рамо» богемному «неразумию» соответствует «разорванное сознание» с характерными для него противоречиями и самокритикой: «Разорванность сознания, создающая и выражающая самое себя, есть язвительная насмешка над наличным бытием, точно так же, как над хаосом целого и над

самим собой; это есть в то же время еще улавливающее себя затихание всего этого хаоса»⁸. В этой схеме «разорванное сознание» — синтез «благородного» (господского) и «низкого» (рабского) сознания. Его носитель критичен к себе и другим, однако не может осознать себя частью универсального и потому бездействует⁹.

Нестабильность положения Рамо превращает его в пластичную и гибкую натуру: «Человек нуждающийся ходит не так, как другие: он прыгает, ползает, изгибается, он пресмыкается; жизнь свою он проводит в том, что принимает разные позы»¹⁰. Именно эта пластичность не позволяет ему прыгнуть выше головы и конституировать себя как субъекта истории. Но жизнь Рамо нестабильна и в другом отношении: она представляет собой хрупкую границу между бытием и небытием, существованием и выживанием, разумом и безумием. Именно этот аспект выделяет Мишель Фуко, анализируя «разорванное сознание» Рамо в «Истории безумия в классическую эпоху»: «Быть самому этим шумом, музыкой, зрелищем, комедией, реализоваться как вещь и как вещь иллюзорная, стать, таким образом, не только вещью, но и пустотой, ничто, быть абсолютной пустотой этой абсолютной пустоты, завораживающей любой взгляд извне, быть, наконец, головокружительным чередованием ничто и бытия в замкнутом кругу болтовни, причем быть им вплоть до полного уничтожения сознания рабского и одновременно вплоть до высшего торжества сознания самодовлеющего, — по-видимому, именно таков смысл, заключенный в фигуре племянника Рамо»¹¹.

Рамо говорит: «Мне хотелось бы быть другим, чего доброго — гением, великим человеком»¹², — но чтобы стать другим, он должен преодолеть тиранию пустого желудка. Однако ловушка, в которую попадает Рамо, заключается в том, что он желает стать таким Другим (Господином со всеми его атрибутами: деньгами, славой, комфортом), которого он отрицает самим фактом своего существования. Иначе говоря, если он станет Другим, то есть субъектом власти, он перестает быть собой: «Бесспорно, что жизнь, которую я стал бы вести на их месте, точь-в-точь соответствует их жизни»¹³. Альтерна-

тивные условия жизни не только не освободили его от традиционного способа субъективации (идентификации с Другим, Господином), но и мыслятся им как единственно возможный для художника путь к успеху: «Говорят, что доброе имя дороже золота; между тем тот, у кого доброе имя, часто не имеет золота, а в наше время, как я вижу, тот, у кого есть золото, не терпит недостатка и в добром имени»¹⁴. Рамо не останавливают даже прозорливые замечания его собеседника: «Но я боюсь, что вы никогда не разбогатеете»¹⁵. Атрибуты «великого человека» совпадают у него с атрибутами господствующего класса, и переосмыслить эту структуру субъективации он не может. Это и есть парадокс «разорванного сознания», неспособного помыслить себя субъектом изменений и действия.

II. Смысл бездействия

Отсутствие самосознания и неспособность к действию у богемы были позже осмыслены Марксом из перспективы классового анализа общества. «Восемнадцатое Брюмера Луи Бонапарта» начинается с прямой отсылки к Гегелю и нашему персонажу: «Гегель где-то отмечает, что все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды. Он забыл прибавить: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса. Коссидьер вместо Дантона, Луи Блан вместо Робеспьера, Гора 1848–1851 гг. вместо Горы 1793–1795 гг., племянник вместо дяди»¹⁶. В этой работе Маркс показывает, как наводнившие Францию фигуры, картежники, фокусники, тряпичники, шарманщики, писак, названные им *la bohème*, составили поддержку реакционному бонапартистскому режиму. Эта «разношерстная масса» городского люмпен-пролетариата — зеркало самого Бонапарта. Иными словами, она идентифицирует себя с Господином и подобно Рамо говорит: «Бесспорно, что жизнь, которую я стал бы вести на их месте, точь-в-точь соответствует их жизни». Эту жизнь Маркс изображает как жизнь комедианта: «Он [Бонапарт] смотрит на историческую жизнь народов и на все разыгрываемые ею драмы, как на комедию в самом пошлом смысле слова, как на маска-

рад, где пышные костюмы, слова и позы служат лишь маской для самой мелкой пако-сти»¹⁷. В этом пассаже можно усмотреть явные аллюзии на гегелевский анализ комедии «пантомимы нищих»¹⁸. Маркс и Гегель соглашались в том, что аффективная и виртуозная игра Рамо лишь закрепляет сложившийся порядок вещей.

Эта классическая критика богемы как класса социальных паразитов переживет Маркса и будет переосмыслена только в современную эпоху нематериального труда, когда аффект и пластичность станут неотъемлемой частью рабочего процесса. Всякий раз, когда речь идет о бедной городской и сельской массе, раннекапиталистическое общество признает только физический труд. Социальный паразит — это бедняк, который не работает руками, в то время как аристократия (а позже и крупная буржуазия) имеет право на безделье и досуг. И если Рамо только мечтал перевернуть эту схему (стать господином, иметь право на праздность), то его современные братья пошли дальше и потребовали права на безделье.

Богема отказывается от рабства тяжелого ручного труда, требуя автономии и независимости от мира статусов, иерархий и эксплуатации. Возможно, именно поэтому богема провозглашает «бездельников» и «лентяев» новыми аристократами духа. Так, Рембо объявляет свою ненависть к «столетью рук», он «испуган всеми занятиями», для него только безделье открывает путь к свободе и творчеству¹⁹.

Бездействие и отказ от работы парадоксальным образом сочленяются с аффективным трудом нового творческого класса, трудом, который не признает ни сама богема, ни ее критики. Художнику лучше сказать, что он безработный, чем признать, что те занятия, которым он вынужден время от времени предаваться, и есть его труд. Именно эти «занятия» стали доминирующей формой производственных отношений в сфере культуры и искусства. И хотя на заре капиталистического общества богема не могла осознавать себя работником, разработанная ею парадигма не-действия и не-работы стала доминирующей формой артистического по-

ведения в циничном мире свободного рынка.

Здесь стоит обратить внимание не только на то, как благодаря «пантомиме нищих» формировался художественный рынок, но и на постепенный отказ художника от тягот ручного труда. Рамо мучился вопросом, как ему найти время для занятий музыкой, как устроить свою жизнь, чтобы «тирания пустого желудка» прекратилась. И единственный ответ, который он для себя находил, звучал так: «стань Господином!». Его коллеги по цеху век спустя решили этот вопрос иначе: «не делай ничего, думай и действуй».

Художественное производство вплоть до XIX века относили к грубой физической работе: скульптор и живописец лепят, ваяют и красят. Именно поэтому женщина долгое время не допускалась в гильдии художников — такой труд считался преимущественно мужским²⁰. Художники приравнивались к ремесленникам, способным хранить тайны мастерства. Действуя скорее по привычке, они передавали из поколения в поколение навыки, а не знание. В нестабильном капиталистическом мире с его запросом на новизну и изобретательность техника должна постоянно обновляться. Изобретательность и виртуозность становятся гораздо важнее наследования традиции. Техника перестала пониматься как нечто, вырабатываемое годами, как общее умение и навык, ремесло, которым должен овладеть художник²¹. В конце концов, обучение этому ремеслу отнимает слишком много времени, и эта долгосрочная инвестиция не оправдывает себя в быстро меняющихся условиях рынка. И вот теперь, отказываясь от грубого труда (лепки, ваяния, скрупулезной технической работы), художник демонстрирует готовность стать «аристократом духа», иными словами, производить знание, а не навыки.

Теперь мы должны перепрыгнуть еще на век вперед, чтобы оценить, насколько эти эфемерные атрибуты художественного творчества, эта «пантомима нищих», определяет суть искусства в наше время и насколько хрупким и уязвимым становится художник, попадая под ее власть. «Пантомима нищих», та самая критика всего и вся, перформативность и пластичность становятся определяющей и

противоречивой практикой эмансипации для современного художника. Кроме того, выбитость Рамо из структур общества, его ненадежные формы жизни и трагическая «разорванность сознания», «критикующего все и вся», обретают новый социальный смысл, когда богема XIX века отказывается от миметической функции искусства в пользу социальной и политической критики общества (производства знания об этом обществе).

В современном обществе номадизм и нестабильность Рамо нормализуются, а его образ жизни рационализируется при помощи новых техник власти и контроля. Племянник Рамо наконец обретает имя — *precarious worker*. Статус работника принадлежит ему лишь временно только потому, что ему все-таки хочется есть, ведь тирания желудка нигде не исчезла. Но он уже знает, что в конечном счете производство знания, аффектов так же, как и производство нужных связей и отношений, в один прекрасный день освободит его от необходимости работать даже временно. Он также знает, что виртуозность и остроумие — его главные козыри на пути к успеху.

Это «вызревание» норм и способов существования независимых деятелей искусства²² совпало с возникновением самого понятия «современное искусство», под которым с тех пор подразумевается критика господствующей в обществе отношений и норм: «Иными словами, в этот момент — когда художники начинают определять свои интересы в открытом противостоянии академии и салону — образуется разрыв между искусством как буржуазной профессией — такой же, как юриспруденция или медицина, — и ее нарождающейся, неопределенной, неофициальной социальной ролью критика буржуазной культуры. Тогда художники оказываются перед принципиальным выбором: либо продолжать делить судьбу с официальной культурой и ее традиционными (хотя и слабеющими) формами покровительства — и следовательно, смириться с ущербом своему искусству, — либо работать независимо, в союзе со складывающимся частным художественным рынком, отстаивая достижения прошлого и имея возможность их развивать»²³.

Быть современным, таким образом, означает еще и закрепить за собой определенную форму жизни, автономную и независимую от структур властного контроля, — «бездеятельность». Современные братья Рамо — это те самые «критики всего и вся». Только сегодня эта критика имеет конкретную эмансипаторную задачу: подрвать существующий порядок вещей (господствующую культуру, общественные отношения и в некоторых случаях даже политическую систему). Прежде всего освобождается сам художник, выстраивая автономию по отношению к существующему порядку вещей. Попадая в вольер, отведенный новыми структурами рынка для системы искусства, художественная богема разворачивает свою борьбу за расширение его территории. Таким образом, логика экспансии не уничтожает «вольер», а лишь переносит его логику на все общественные институты и структуры. Особая критическая оптика художника привязывает его к опыту Рамо, этой единичной фигуре, замыкающей на самой себе форме жизни, — автономной и одновременно разорванной по отношению к миру.

III. «Пантомима нищих», визитная карточка Рамо и новые модусы субъективации

Бездеятельность богемы превращается в индустрию когнитивного производства, нематериального труда, составными частями которого являются анализ (интеллектуальное производство) и аффект (перформативность). Фланерство, созерцание, разговор, жест — все это теперь имеет прямое отношение к искусству. Самым подходящим примером здесь оказывается пресловутый редимейд. Это и стратегия найденного объекта, и интеллектуальный выбор художника: он помещает повседневный предмет из одного контекста в другой и проблематизирует эти контексты. Маурицио Лаццарато интерпретирует жест Дюшана как радикализацию отказа художника от работы — он уже в прямом смысле слова ничего не делает. Дюшан использует предметы, сделанные руками других, — фабричных рабочих. Его интеллектуальный трюк, или «минимальное действие», позволяет «уклониться от компе-

тенции современного художника», встроенного в рыночные отношения, — производить предметы (материальные ценности) или «быть вынужденным работать» ради выживания. И то, и другое — «бесславно», а потому он предпочитает «делать ничего»²⁴.

Дюшан действовал в старой модернистской логике, обманывая свои действия тем, что его интеллектуальная критика позволит покончить с товарным фетишизмом (то есть коммерческим искусством). Он не хотел быть эксплуатируемым и открыл новую парадигму когнитивного производства — не-работы, не-действия. Но как быть с тем, что благодаря Дюшану в современной культуре даже «ничегонеделание» стало работой? Конечно, стратегия бездействия не так уж хорошо «кормила» богему XIX века. Можно сказать, что тогда бездействие сводилось также и к отказу от еды, сна и вообще потребления. Однако сегодня схема, которую разработал Дюшан, превратилась в индустрию, сложное диверсифицированное производство, в котором нематериальный труд художника — лишь часть производственного цикла. И вот мы снова оказываемся на месте племянника Рамо, точнее, на месте его клонов, заполонивших просторы глобального мира.

Интеллектуальная «пантомима» позволяет лишь обмануть систему, ускользнуть от нее. В современном мире стало слишком много этой «пантомимы» — по сути, ничего другого уже и не осталось. Можно добавить, в духе Антонио Негри, что современный капитализм использует ресурсы «творческой силы бедности», заставляя усиливать гегемонию капитализма по всему миру²⁵. «Пантомима нищих» — это также техники и способы выживания современного человека, живущего внутри катастрофы: его ужимки и прыжки. Когда вся энергия жизни уходит на работу ради жизни (выживания), перформативность и пластичность означают безостановочный труд, распростершийся за пределы «заработка» и профессии. Мы должны «заработать жизнь», фактически купить ее, приложив к этому усилия. Племянник Рамо снова возвращается на сцену истории, но не в качестве исключения, а в качестве нормы. Армия работников нематериального труда,

частью которой являются и представители современного искусства, — его братья.

Если бездействие превратилось в работу, то как понять, что такое творчество? Вероятно, творчеством сегодня можно считать все, что делает современный работник нематериального труда — пишет, говорит, перемещается, выставляет объекты, ищет возможность заработка. Ведь сам этот процесс неизбежно замыкается на новом цикле — письме, коммуникации, перемещении, репрезентации. Но хотим ли мы столько творчества? Когда Младен Стилинович в манифесте «Похвала лени»²⁶ превозносит праздность и бездействие, он имеет в виду право «ничего не производить», которое давало ему социалистическое общество и которого он лишился при капитализме. При социализме существовало жесткое разделение на рабочее время и досуг. Соответственно, бездельником, «аристократом духа» мог стать каждый — однако лишь после работы. Рабочий, инженер, уборщик, профессор могли заниматься творчеством, не рассчитывая, что оно когда-нибудь будет признано. Стилинович подчеркивает, что при капитализме невозможно заниматься искусством, так как оно стало частью производственной суесть: дистрибуции, пиара и выставочной рутины. В конечном счете он настаивает на ликвидации института капиталистического производства, которому можно противопоставить не-работу, не-действие нового коммунистического проекта.

Таким образом, основные противоречия богемности как модуса субъективации заключаются в том, что в своей основе она замыкается на идее признания, завоевания статуса «Я — Человек с большой буквы». Если все силы и потенциальность человеческой жизни уходят на поддержание жизни ради этой фантомной идентификации с «аристократами духа», желанием взойти на высшую ступень «капиталистического благополучия», то результат всегда оказывается одинаковым — возникает зазор между содержанием опыта индивида и навязываемым ему образом. А сегодня на любой, даже самый экзотический опыт, найдется свой образ, поскольку субъект встраивается в легитимированную аппаратами власти тиранию

идентичностей. Джорджо Агамбен указывает на новую демаркационную линию, пролегающую между установленным социальным порядком, при котором человеческая жизнь может быть сведена к простой юридической норме существования, закодированной в идентитарный механизм субъективации (я — пенсионер, я — студент, я — избиратель), и голой жизнью — исключенной из вышеперечисленных механизмов субъективации²⁷. Фигура племянника Рамо оказывается местом, заполняющим и продолжающим этот формальный ряд — «я — авангардный художник».

В работе «Ненадежная жизнь» Джудит Батлер проблематизирует это разделение, задавая простой вопрос: «кто считается человеком?» — или: «чья жизнь считается жизнью?». Если жизнь не распознается обществом, то такая жизнь попросту не существует: дегуманизация человека или социальной группы обычно сопровождается неопознаванием опыта, языка, образа жизни, действия и реакции на общественные изменения. Для Батлер идеология гуманизма исходит из западной доктрины индивидуализма. Конструирование «человеческого» всегда начинается с разговора от первого лица. «Я» — это определенный нарратив, с которым могут идентифицироваться другие. Индивид юридически должен закрепиться за определенной формальной категорией (я — студент, я — пенсионер, я — художник). У этого «я» есть биография и определенные черты лица (я — пенсионер, следовательно, прожил долгую и счастливую жизнь в лоне семьи. Я — офисный работник, значит, у меня есть высшее образование, дети и жена и т.д.). Лицо — это образ моего я, поэтому анонимность и отсутствие лица (например, у арабских женщин или активистов *black block*) — это то, что необходимо открыть, эмансипировать, индивидуализировать²⁸. Поэтому и «авангардный художник» сегодня — это такое же лицо, визитная карточка, с соответствующими кодами и нормами поведения. «Первый мир» оказывается индивидуализированным набором историй — образцовой жены, журналиста, ребенка-отличника, художника-провокатора. Батлер считает, что нарратив от первого лица нужно

поменять на возможность говорить от третьего или второго лица — это позволит прийти к новой модели субъективации с позиций Третьего или Второго мира, дающих возможность осмыслить формы глобальной власти, которые здесь задействованы²⁹.

Наши размышления позволяют бросить альтернативный взгляд на историю борьбы за автономию художественного творчества. Ненадежная жизнь, тотальная эксплуатация, превращение всего и вся в работу — таков урок раннего капитализма с соответствующей ему либеральной доктриной. Используя основные идеи того времени, современный капитализм примеряет эти лекала к монструозному телу нашего глобального мира. И хотя это старое платье уже трещит по швам, его все равно упорно продолжают на нас натягивать. Сегодня основной вопрос заключается в том, как вернуть эмансипаторный творческий потенциал абстрактному миру критики и эстетического производства. Как вернуть нашу способность к бездействию, наше право не работать, или, вернее сказать, ничего не производить? Более того, это право должно принадлежать не только нам. Мы должны найти возможность для того, чтобы оно принадлежало каждому.

Ничего не производить — значит прекратить разыгрывать пантомиму, приостановить игру, потому как в застывшем хороводе формальной демократии идентичностей эта игра давно закончилась и мы играем в нее лишь по инерции. Поскольку современный мир делает все более очевидным зазор между содержанием опыта и навязываемым образом — «я» разбивается о «мы» «пантомимы нищих». Чтобы преодолеть этот травматический разрыв, необходимо в духе Джудит Батлер помыслить изнутри прекаризованной субъективности позицию второго и третьего лица — иными словами, скрепить опыт «ненадежной жизни» в новую форму, не стать Другим (субъектом власти), а быть собой.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Под формой жизни здесь понимается социальное бытие индивида, сконституированное теми или иными политическими установлениями, под которые он подпадает. См.: Агамбен Д. Форма жизни // «ХЖ», № 81, 2011. Сс. 7–10.

² Дидро Д. Племянник Рамо // Сочинения в 2-х тт. М.: Мысль, 1991. Т. 2. С. 123.

³ Там же, с. 53.

⁴ В романе также вводится третья фигура — нарратор (автор произведения, сам Дидро), который подводит итоги спора «между строк». См. об этом: Speight A. Hegel, Literature and the Problem of Agency. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Pp. 84–88.

⁵ Дидро Д. Указ. соч. С. 91.

⁶ Кожев А. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука, 2003. С. 165.

⁷ Здесь мы используем понятие Мишеля Фуко «неразумие». Его анализ «Племянника Рамо» фактически совпадает с проблематизацией «разорванного сознания» у Гегеля, речь о котором пойдет ниже. См.: Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. Сс. 343–352.

⁸ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2006. С. 269.

⁹ Подробнее см.: Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. Сс. 250–270; Кожев А. Указ. соч. Сс. 141–172.

¹⁰ Дидро Д. Указ. соч. С. 121.

¹¹ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. Сс. 347–348.

¹² Дидро Д. Указ. соч. С. 60.

¹³ Там же, с. 77.

¹⁴ Там же, с. 75.

¹⁵ Там же, с. 76.

¹⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1957. Т. 8. С. 119.

¹⁷ Там же, с. 168.

¹⁸ О проблеме комедии и театральности у Гегеля и Дидро см.: Speight A. Hegel, Literature and the Problem of Agency. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Pp. 68–117.

¹⁹ Цит по: Saint-Amand P. The Pursuit of Laziness. An Idle Interpretation of the Enlightenment. Princeton: Princeton University Press. P. 79. См. также анализ понятий безделье, лень и бездействие в связи с «Племянником Рамо» в главе: Saint-Amand P. Paradox of the Idler. Diderot // Op. cit. Pp. 76–99.

²⁰ См.: Нохлин Л. Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000. М.: РОССПЕН, 2005.

²¹ Анализ процесса потери мастерства в искусстве см. в: Робертс Д. Искусство после утраты мастерства // «ХЖ», № 86–87, 2012.

²² «Бесполезных», потому независимых и тем самым выпадающих из системы опеки государства и его институтов.

²³ Робертс Д. Указ. соч.

²⁴ Лаццарато М. Искусство, работа и политика в дисциплинарном обществе и обществе контроля // «ХЖ», № 73–74, 2009.

²⁵ См.: Negri A. Time for Revolution. New York: Continuum, 2003. Pp. 194–208.

²⁶ Стилинович М. Похвала лени // «ХЖ», № 22, 1998.

²⁷ Агамбен Д. Форма-жизни // «ХЖ», № 81, 2011. С. 9.

²⁸ Butler J. Precarious Life: The Power of Mourning and Violence. London: Verso, 2004. Pp. 31–38.

²⁹ Ibid.

Мария Чехонадских

Родилась в 1985 году в Старом Осколе.

Теоретик и критик современного искусства, куратор. Редактор «ХЖ».

Живет в Москве.

Алексей Пензин

Биополитика советского авангарда*

1. Между одиноким «творцом» и «Сталиным как художником»

Не будет большим преувеличением сказать, что в постсоветском академическом пространстве до сих пор преобладают скорее формалистические подходы к пониманию искусства и культуры первого советского десятилетия, которые, тем не менее, содержательно заданы позднейшими идеологическими концепциями «тоталитаризма» и в целом радикально негативной оценкой советского опыта. Художественные практики и достижения этого времени видятся вне политического и социального опыта победившей революции, мощных импульсов преобразования коллективной жизни, от нее исходивших. Они рассматриваются как отдельные формальные явления локальной модернистской традиции, как акты личного сопротивления или хитроумного маневра, вынужденного компромисса отдельных выдающихся «одиноких творцов» по отношению к культурной политике пришедших к власти большевиков.

При этом существует огромный международный архив исследований ранней советской культуры. В этих исследованиях, как правило, учитывается конститутивное значение политического. Советский опыт, особенно первых послереволюционных лет, предстает вне однозначных идеологических оценок, в его живой исторической амбивалентности и в связи с его бесспорным утопическим потенциалом. Однако среди этих



Материал проиллюстрирован кадрами из видео Кристиана Марклея «Часы» (2010), а также видами одноименной инсталляции

работ преобладают так называемые *case studies*, авторы которых, как правило, избегают обсуждения общих теоретических проблем. Там же, где эти проблемы ставятся — например, в ставшем уже классическом, хотя далеко не бесспорном исследовании Петера Бюргера «Теория авангарда», — материал раннего советского искусства не включается в рассмотрение или является периферийной ссылкой.

Исключение в бегло обрисованном поле исследовательских тенденций — известная и до сих пор достаточно провокационная концепция Бориса Гройса. Напомним, что в работе «*Gesamtkunstwerk Сталин*» (1988) Гройс

* Текст публикуется в сокращенном и отредактированном варианте. Полную версию см. в сборнике «Культура и революция: фрагменты советского опыта» (М.: ИФ РАН, 2012).



представляет социалистический реализм и в целом эстетику и политическую практику сталинского режима как продолжение основных интенций авангарда. Действительно, программным требованием авангарда было участие в преобразовании социальной и политической жизни. Наивысшей потенцией к преобразованию действительности, с точки зрения Гройса, обладает диктатор, абсолютный суверен с его «возможностью того общего взгляда на целое, которое открывает лишь власть»¹. В этой *метаполитической* концепции Сталин оказывается своего рода «художником-властителем», буквально трансформирующим, преобразующим жизнь общества, которое представляется как своего рода «тотальное произведение искусства»².

На мой взгляд, актуальной является критика крайностей перечисленных подходов — аполитичного и формалистического подхода постсоветского академического

мейнстрима, позитивистской методологии *case studies*, а также подхода, гипостазирующего отношения эстетического и политического, приписывая советскому авангарду роль скрытой парадигмы позднейшей советской политики. В связи с критикой метаполитической аргументации Гройса сразу же обозначим главный вопрос, который стал импульсом к дальнейшему исследованию.

Превратившаяся уже в банальную формула гласит, что авангардное искусство должно «преодолевать» границы искусства и жизни, изменять ее или участвовать как одна из важных сил в более широком политическом процессе ее изменения. Эта установка авангарда (в той или иной, более или менее изощренной интерпретации сохраняющаяся и в практике современного искусства), безусловно, вытекает из политической и философской проблематики XIX века, начавшего осмысление революций и социальных изме-

нений. Квинтэссенция этих поисков выражена в знаменитом 11 тезисе Маркса о Фейербахе. Подобно философии, искусство не должно более интерпретировать (репрезентировать) мир — «дело заключается в том, чтобы изменить его». Акцент на преобразовательной силе искусства — одна из главных координат в дискурсе об авангарде. Однако здесь хотелось бы заострить внимание на том, что является объектом этого преобразования. А именно — «жизнь», понимаемая как телесная, биологическая субстанция, но также и как общественная, политически детерминированная и выраженная жизнь.

Итак, отправляясь от критики обрисованных позиций, я хотел бы проблематизировать и переформулировать допущение о том, что искусство 20-х действительно было связано с определенными властными практиками и дискурсами. В отличие от Гройса и других исследователей, которые некритически используют представления о власти как заданной форме суверенного субъекта (Сталин), я предлагаю обратиться к современной аналитике власти, широко представленной в работах Мишеля Фуко и его современных последователей. Мне хотелось бы, по крайней мере, если и не решить, то поставить осмысленный вопрос об особой рациональности, которая связывает практики искусства в ранний советский период с практиками «биополитической» интервенции, призванной изменить саму жизнь («быт») советских людей.

2. Современные концепции биополитики

С первой половины 70-х Фуко развивал новую концепцию власти как ансамбля практик надзора и дисциплины, который приводится в действие подвижным отношением множества конфликтных «сил». Эта идея противопоставляется или, скорее, дополняет традиционное понимание власти как *господства*, укорененное в политическом мышлении Нового времени. Традиционная модель власти задействует весь арсенал базовых категорий классической философии: суверен, субъект, сознание, закон и т.д. От Гоббса до Канта и Гегеля власть рассматривается как идеализированная репрезентация суверенной воли коллективного или индиви-

дуального субъекта (монарха или, позднее, «народа»), которая при этом может быть ограничена законом и удерживает свою легитимность через определенные процедуры ее осознанного «признания». В противоположность этому устройство власти у Фуко понимается как разнородный и децентрализованный «диспозитив», состоящий из множества механизмов организации пространства и времени индивидов, дисциплинарных воздействий — не на сознание, а на само тело, — а также набора соответствующих дискурсов (юридических, моральных, педагогических, медицинских и т.д.). Здесь важно, что в такой концепции аппарат власти не управляется неким субъектом-сувереном, индивидуальным или коллективным, хотя в контексте исследований Фуко государство как агент демографического влияния, контроля и учета населения, а также разработки специального «искусства управления», безусловно, играет важную роль. Итак, разговор о власти и политике в этой перспективе не может идти в терминах некоего всемогущего субъекта (например, Сталина), но должен принимать в расчет анонимные, деперсонализированные стратегии, тактики и диспозитивы, а также неотделимые от них акты *сопротивления*.

Несколько позднее Фуко резюмировал свои идеи в понятиях «биовласти» и «биополитики», которые позволяли обозначить общую стратегию управления индивидами и населением в целом в обществах модерна. Это эпохальное антропологическое изменение, которое проблематизирует традиционные с античности отношения биологической жизни и политики: «На протяжении тысячелетий человек оставался тем, чем он был для Аристотеля: живущим животным, способным, кроме того, к политическому существованию; современный же человек — это животное, в политике которого его жизнь как живого существа ставится под вопрос»³.

Если власть в традиционных, домодерных обществах сосредоточена вокруг субъекта-суверена и носит негативный характер «взимания» ресурсов, времени, сил, «крови», то в современном обществе власть носит, скорее, «позитивный» характер, направленный на поддержание и стимулирование процес-



сов индивидуальной и коллективной жизни. Точкой приложения «биовласти» оказывается сама человеческая жизнь, а целью — трансформация повседневного поведения людей в соответствии с требованиями эффективного управления. Режим биополитики в обществах модерна состоит в непрерывном вмешательстве в жизнь, ее преобразование, упорядочивание, контроль над всеми биологическими процессами. Предметом воздействия и регуляции становятся тело и его функции, поведение, рождаемость, сексуальность, городское пространство, взятое с точки зрения контроля передвижений и санитарных норм, а также здоровье, питание и т.д. В отличие от суверенной власти, область вмешательства которой задана ее «законной» территорией и юрисдикцией, биовласть осуществляет вмешательство по отношению к *населению* как живой, подвижной биологической популяции. Население — это уже не «подданные» суверена, не «послушные тела» дисциплинарной власти, но «живые существа», с их потребностями, демографическими, биологическими, медицинскими и другими характеристиками.

С другой стороны, в качестве продолжения и переосмысления фукольдиданской линии критики традиционного концепта суверенности, современный итальянский философ Джорджо Агамбен предлагает рассмотреть эту проблему с точки зрения феномена «чрезвычайного положения», в котором юридическая функция суверенности как источника Закона (и одновременно

возможности его отмены, приостановки) неотличима от биополитического захвата человеческих жизней⁴.

Различие позиций двух мыслителей в упрощенном виде можно сформулировать следующим образом. Фуко считал «монархически-юридическую» концепцию власти вторичной, деактивированной, скорее, маскирующей работу анонимных практик дисциплины и нормализации. Агамбен, критически переосмысливая работы Карла Шмитта, Вальтера Беньямина и других авторов, выявляет правовой и политический феномен «чрезвычайного (или исключительного) положения» как зону неразличимости между юридически-институциональным строем суверенной власти и биополитической стратегией, нацеленной на тело и жизнь. Если Фуко мыслит биовласть как ситуацию разрыва, возникшего в Новое время, то для Агамбена, близкого хайдеггеровской линии «деструкции» метафизики, этот феномен лишь выводит в свет истории, заново актуализирует скрытые архаические истоки. Эта зона неразличимости возникает в условиях «чрезвычайного положения», которое в режиме биополитики — в скрытой форме — постепенно становится перманентным. В отличие от Фуко, сделавшего анализ тюрьмы парадигмой изучения различных форм власти, для Агамбена такой парадигмой выступает концентрационный лагерь, в котором биополитика достигает своего чудовищного эксцесса. Функция суверена, согласно определению Шмитта, определяется тем, что он принимает решение о чрезвычайном положении как исключении из сферы действия законов «полиса», возвращая общество в «естественное состояние». Но, как считает Агамбен, это состояние уже охвачено властью в парадоксальном «включающем исключении».

Таким образом, именно суверен производит политизацию, захват жизни. Подобный концептуальный поворот, важный для нашего исследования, позволяет переопределить регистр суверенности в его новом качестве — не как фигуру субъекта-диктатора, управляющего репрессивным властным аппаратом, но как функцию биополитики — в ее наиболее радикальной форме чрезвычайного положения.

3. Три силовые линии отношений биополитического и эстетического в дискуссиях и практиках 20-х

Разумеется, в рамках этой статьи я не ставлю задачи подробного анализа концепций биополитики у Фуко, Агамбена и других авторов, а, скорее, конструирую общие рамки, необходимые для исследования процессов взаимной артикуляции практик искусства с практиками преобразования форм жизни в послереволюционной жизни раннего СССР. Исходя из этих рамок, я вижу возможность задействовать темы биовласти и «чрезвычайного положения» в дискуссии о советском авангарде, который также декларировал свое желание изменять саму жизнь с помощью техник и приемов искусства (в советском варианте — «перестройка быта»), а также и с помощью «чрезвычайных» средств — провокации зрителя, художественного вмешательства, практики художника-репортера⁵.

Важно показать, насколько авангард задается биополитическими стратегиями (как стратегиями власти) и насколько он им сопротивляется и стремится их преодолеть. В отличие от подходов, связанных или с формалистическим исключением авангарда из

сферы политики и власти, или со стандартной дискуссией об «ангажированном», то есть субъективно-политическом художнике, или с гиперболизацией последствий участия (авангард как эстетическая модель сталинизма), здесь предлагается набросок перспективы более дифференцированного соотношения художественных практик с политической сферой.

Советская культура и общество 20-х характеризуются как элементом биополитической трансформации (организация «нового быта» советских граждан и роль искусства в этом процессе), так и особым постреволюционным режимом «чрезвычайности» и отмеченным многими исследователями плюрализмом, выразившемся в дискуссиях конфликтующих групп художников и интеллектуалов по поводу новых социалистических принципов культурного производства после победы революции.

Для обсуждения интересующих меня теоретических проблем я сделал относительно небольшую выборку материалов из огромного и чрезвычайно интересного архива журнальной периодики в основном первой половины 20-х. Речь идет об известных журналах «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ», «Время»⁶, а





также о журнале «Октябрь мысли» — менее известном, но крайне интересном, хотя и недолго просуществовавшем издании. Журнал был посвящен «вопросам культурного строительства пролетариата», выходил в 1923–1924 годах и был печатным органом «Общества культурной смычки» (имелась в виду культурная «смычка» города с деревней) и «Общества по изучению современной культуры», в нем печатались такие авторы, как Сергей Третьяков, Николай Тарабукин, Николай Чужак, Леопольд Авербах, Андрей Платонов и другие.

В этих журналах, особенно в двух последних, в той или иной степени активно шла дискуссия о «научной организации труда» (НОТ), а также о «научной организации умственного труда» (НОУТ). В рамках дискуссии об умственном труде ставился вопрос о роли художника и искусства в процессах рационализации общества. Таким образом, в то время существовал ряд исследовательских групп и сообществ, которые стремились осмыслить стратегии рационализации как материального, так и нематериального труда в условиях социализма, дающего возможность радикально изменять формы общественной жизни. Некоторые художники и

интеллектуалы принимали активное участие в деятельности этих групп, и дискуссия о «научной организации умственного труда» оказывала влияние на их практику.

Я хотел бы выделить несколько силовых линий взаимодействия искусства и биополитики в той мере, в которой они пронизывали ранний советский культурный и эстетический опыт: (1) особую темпоральность этих отношений, (2) некую «двунаправленную» рациональность воздействия на искусство и жизнь, а также (3) особые формы субъективности, на производство которых эта рациональность была ориентирована. Итак, я последовательно и кратко рассмотрю эти три обозначенных момента, опираясь на материалы описанных выше публикаций.

4. Политика времени и эстетика момента

Новая утвердившаяся форма суверенного пролетарского государства нуждалась в переносе события революции из политической сферы в социальную, экономическую и культурную, без преобразования которых она не могла окончательно победить. Упомянутая «Лига Времени» — лишь одно из многих общественных движений, ассамблей, «смычек» и лиг, которые были призваны стать агента-

ми глубинной трансформации реальности. Они должны были изменить режимы жизни и труда, придав им точечную интенсивность проживания времени.

С одной стороны, у этой «политики времени» есть очевидное рациональное алиби — повышение производительности труда в отсталой экономике периферийной, слабо индустриализованной страны. Ведь стоимость произведенных благ определяется, прежде всего, вложенным временем, а значит, оно должно быть использовано рационально, без «растрат». Аналогом и активно заимствуемым и переосмысляемым образцом была американская «система Тейлора» (тейлоризм) как способ рационализации труда и управления производством. В отличие от американской, советская «Научная организация труда» (НОТ) должна была служить не интересам эксплуатации, а, как предполагалось, увеличению мощи и благосостояния всего пролетарского государства. Ее внедрение не связывалось с необходимостью изобретать новые способы повышения производительности труда в условиях капиталистической конкуренции и кризиса, как в случае с тейлоризмом, но с тем простым фактом, что постреволюционный рабочий, наконец освободившись от власти капитала, стал главным субъектом производства. Мощь его производительной силы, уже освобожденной, как предполагалось, от угнетающих производственных отношений прошлого, надо было лишь раскрепостить, развернуть, исходя из логики, имманентной самому труду, а также из его биологической и интеллектуальной жизни, то есть через рациональный анализ разделения трудовых операций, сберегающих время установок, отточенной моторики, отработки производственных жестов и разумных способов отдыха, а также включения в систему новых «сознательных» мотиваций, правил поведения в коллективе и в различных бытовых ситуациях⁷.

Современный итальянский философ Паоло Вирно напрямую связывает возникновение биополитики с формированием капиталистического производства, основанного на наемном труде. Наемный труд определяется продажей особого товара — рабочей силы,

которая неотделима от ее носителя, то есть тела и биологической жизни рабочего, «живого индивидуума», как пишет Маркс в «Капитале». Отсюда, из реорганизации общества под знаком всеобщего наемного труда и рабочей силы, происходит возникновение биополитики как формы управления и приспособления к производству жизнедеятельности индивидов и всего населения⁸. Исходя из этой логики, можно сказать, что 20-е годы в СССР были временем «рождения советской биополитики». Новая социалистическая экономика упразднила частную собственность на средства производства, исключая краткий период смешанной экономики НЭПа. Способы этого упразднения в ранний постреволюционный период сформировали своего рода социальную лабораторию, в которой существовал полюс суверенности (государство как централизованный субъект будущей «командно-административной экономики»), а, с другой стороны, еще сохранялся полюс «революционного творчества масс», в рамках которого многие практики биополитики, в том числе НОТ, изобретались снизу, силами общественных движений и отдельных энтузиастов, интеллектуалов, художников, исследователей⁹.

Носителем рабочей силы оставался все тот же «живой индивидуум», хотя он и не продавал ее как товар на рынке труда, а прилагал в соответствии со складывающейся централизованной системой распределения ресурсов. Таким образом, он находился в центре биополитических экспериментов, которые претендовали на охват его жизни и времени — причем даже больший, чем в условиях индустриального капитализма, поскольку отдых и вне рабочее пространство стали предметом особой заботы и валоризации, не свойственной капиталистическому обществу¹⁰.

С другой стороны, эта внешне рациональная и обоснованная стратегия преобразования жизни и труда, вполне возможно, скрывала эстетический и даже мессианский момент, субъективные особенности которого хорошо известны: сознание предельной важности каждого момента, который воспринимается как «кайрос», краткий миг, когда может измениться все, а



также присутствие скрытого катастрофизма и «чрезвычайности». В журналах «Время», «Организация труда» и ряде других формируется целая аналитика использования времени: таблицы с отведенными часами для работы, прогулок, отдыха, приготовления пищи, спорта и саморазвития; создаются научные «фотографии рабочего дня» — специальные карточки, детально описывающие хронометраж производственных операций в рамках различных профессий, что было необходимо для выявления действий, которые могут быть оптимизированы, сделаны более кратковременными¹¹. Сеть ячеек НОТ «Лига Времени», как заявляет его печатный орган, «с небывалой до сих пор суровостью и активностью осуждает и борется против всех растратчиков времени». Разворачивается настоящая «борьба за время», и это — «борьба за новый быт». Она охватывает не только труд, но и досуг, всю повседневную жизнь (любое «неэкономное» использование времени, опоздания, длинноты и заминки в публичных речах и т.д.), преследуя поистине грандиозные цели: «Борьба за время есть

дерзкая борьба за выработку нового человека»¹².

Темпоральность *Jetztzeit*, «времени-сейчас», свойственная чрезвычайному положению, проявляется в теоретизировании и практике многих интеллектуалов и художников авангарда, особенно первой половины 20-х. Напомним, что *Jetztzeit*, «время-сейчас» — термин Бенямина, который он использовал в «Труде о пассажах» и особенно в тексте «О понятии истории» (14-й тезис)¹³. В отличие от традиционного использования этого немецкого слова в смысле «настоящего момента», «настоящего времени», у Бенямина этот термин означает момент революционного «разрыва» истории, который противопоставляется «гомогенному» течению хронологического времени. Измерение *Jetztzeit* также имеет теологическое значение как «мессианское время», связанное с ожиданием прихода мессии и «исполнения/упразднения закона»¹⁴. Скрытая теологическая проблематика «момента-сейчас» позволяет дистанцироваться от распространенного и упрощенного понимания советского коммунизма как своего рода секуля-

ризированной «религии», противопоставляя этому, скорее, момент мессианства, или, возможно, «слабого мессианства». Темпоральность *Jetztzeit* как «другого» порядка времени, связанного с моментом учреждения, трансформации, изменения реальности и противостоящего господствующему времени капиталистической «современности», очень важна для попытки уточнения интерпретации самого понятия «авангарда», обозначенной в конце этой статьи.

5. Двойная стратегия биополитики искусства

В журнале «Время» за ноябрь 1923, в разделе «Хроника», читаем примечательное сообщение о следующем событии: «В "мастерской пространственных искусств" Пролеткульта по инициативе Николая Тарабукина организован кружок НОТ и ячейка "Время". Кружок ставит целью изучение условий труда художника-производственного. Начата работа по собиранию материала о рациональной постановке труда художника, пребывающего больше всех иных производств в хаотически-богемном состоянии. Идет учет процессов работы, экспериментируются принципы уплотнения работы и времени, разрабатываются методы труда и отдыха. Поскольку не имеется сведений о подобных начинаниях — это является попыткой внести принципы рационализации в труд художника и первыми опытами наблюдения над художественным трудом»¹⁵.

В целом можно выделить две стратегии «рационализации» в отношении искусства и общественной жизни. С одной стороны, искусство вместе с другими силами (революционная политическая организация, наука) должно трансформировать жизнь советских граждан. С другой стороны, оно должно само рационализироваться, трансформироваться — труд художника должен стать более организованным, оптимальным с точки зрения производительности, затрат времени, отсутствия простоев, а также его коллективной организации. Один из авторов журнала «Октябрь мысли» резюмирует эту двойственность следующим образом: «Основное здесь заключается в том, какую роль может выполнять искусство в борьбе за

время, в борьбе за НОТ, и другая сторона, каким образом НОТ может повлиять на искусство, то есть повысить его техническую квалификацию и освободить и обезвредить от жреческого характера?»¹⁶.

Итак, во-первых, необходимо было выработать техники биополитического воздействия искусства на общество. «Разрыв» во времени, созданный революцией, отменившей прежние установления и политики организации жизни, необходимо было заполнить. Эстетический и биополитический момент в проживании «времени-сейчас» состоял в проблематике «второго шага» после победы революции. С этим была связана, например, критика программ «ЛЕФа» («Левого фронта искусств»). Согласно позиции Николая Чужака, ставшего оппонентом ЛЕФа, Владимир Маяковский и его круг поэтов, теоретиков и художников соответствовал моменту самой революции, воспевая ее экстатический пафос и возвещая о необходимости изменить жизнь «до последней пуговицы». Но уже спустя несколько лет после 1917 года ЛЕФ не мог ответить на вопрос: «Что делать дальше?»: «Вчера были и митинги, и пафос, а ныне пафос — только сквозь сжатые зубы, а на место митинга — работа, работа, работа. Нужно не только декларировать, но и вправду доделывать и переделывать жизнь. Нужно, значит, так, чтоб и поэт — не только «подстрекал» бы, маршируя у завода с барабаном строк, но и сам бы доделывал и переделывал жизнь. [...] Берется осколок всамделишной жизни, — хроникерская заметка, корреспонденция, факт, — воспроизводится в развернутом целесообразном плане, и — доказываемся диалектически (именно диалектически, а не в расцвете праздной фантазии): что дальше. [...] Нужно [...] чтобы писатели, художники, поэты были такими же прямыми (именно прямыми, а не через буржуазно-традиционную "преломляющую призму") строителями реальной жизни, как и прочие»¹⁷.

В другой статье Чужак уточняет свою эстетическую программу, противопоставляя ее репрезентативному, «отображательному» искусству буржуазии: «Буржуазии нужно было отвлеченное представление о жизни, то есть некая приятная надстройка, суще-

ствующая рядом с жизнью, если не над ней, куда при случае можно «уйти». Пролетариату нужна самая жизнь, как подлежащий жесткому какому-то воздействию материал, надстройки же суть только подсобники»¹⁸.

Новое искусство «жизнестроения» (то есть практически дословно — *биополитики*) должно было давать программы постреволюционного устройства жизни. Теоретик продукционизма, драматург и позднее практик «литературы факта» Сергей Третьяков связывал установление новых форм жизни с идеей «стандартов». Доминирующей становится идея «стандартизации быта», основанная на неразделимости производства и «внепроизводственного» времени. В статье «Стандарт» Третьяков описывает проделанный на территории искусства «опыт стандартизации быта 1-го рабочего театра Пролеткульта». Моделью становится коллектив, объединенный общим производством и живущий в одном месте: «Есть один непрерывный производственный процесс, от которого надо исходить, организуя как труд, так и все отношения, возникающие за пределами труда»¹⁹. Коллектив-коммуна совместно изучает историю театра, науки, организует политические дискуссии, а главным принципом становится «рациональное расходование разных видов человеческой энергии»²⁰. Специальная «ячейка времени» следит «за учетом расходуемого времени, вырабатывает расписания и контролирует их выполнение»²¹.

В другой статье Третьякова того же периода развивается противопоставление «буржуазного» театра репрезентации и иллюзии рабочему театру, мыслимому в качестве двух направлений — «театра действия» и «театра воздействия» (агитационного, мобилизующего). Театр действия рассматривается как показ «стандартных» (образцовых) «форм трудовых процессов и общежития»: «Его средства воздействия — иллюстрация, демонстрация, его цель — интеллектуальная организация аудитории, место его нахождения — учреждения и лаборатории научной организации труда и внеурядового времени»²².

Дополняющий первую модель «театр воздействия» является «эмоциональной органи-

зацией аудитории», «организацией классово-вой воли к революционному действию»²³. Его средства воздействия — «выразительное движение и слово, объединенное в аттракцион, то есть эмоционально тонирующую систему»²⁴. В конце концов, теоретизирование Третьякова вплотную приближается к биополитическому регистру: «Наконец, этот же театр должен будет выработать форму сценической психо-физиотерапии, то есть научно выяснить воздействие выразительных элементов на нервную систему и весь организм, применить театр в лечебных целях, подготавливая то время, когда театр сможет занять равное место наряду с домом отдыха и аспирином в вопросах человеческого ремонта. Тогда люди будут ходить в театр лечиться не бессознательно, как отравленная собака бежит есть какую-нибудь траву»²⁵.

В итоге «рабочий театр» должен выполнять основную задачу, сформулированную на весьма выразительном языке. Речь идет о «создании эмоциональных всплесков высокого напряжения», а также о том, чтобы «систематическим нажимом возбуждать производственную энергию пролетариата в его изо дня в день работе на окопном фронте нашего производства»²⁶.

С точки зрения биополитической интерпретации, рамки которой уже были обозначены работами Фуко, Агамбена и Вирно, здесь мы снова возвращаемся к основному вектору биополитики, связанному с рабочей силой и воздействием на нее. Тут следует добавить еще один важный теоретический элемент. Антонио Негри в ряде своих работ выдвинул теорию «учредительной власти», которая состоит в неотделимости производительной силы, мощи (*Potenza*) от процесса ее политического конституирования²⁷. Если капиталистическая система формирует государственные институты, «надстройки», поддерживающие ее аксиоматику, и ее политическая конституция отделяется от самих производительных сил общества, то проект «абсолютной демократии», заимствованный из реконструкции незавершенного «Политического трактата» Спинозы, состоит в достижении их непосредственного единства²⁸. Именно эта сторона «биополитики» является

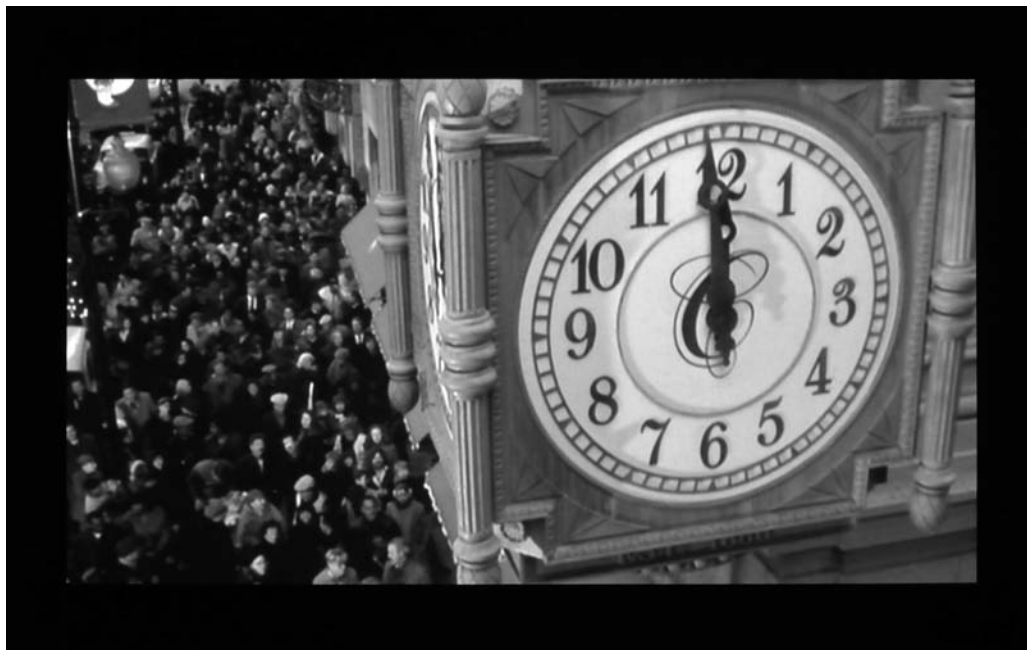
стороной сопротивления власти, поэтому Негри — что очень важно подчеркнуть — часто разделяет биовласть и биополитику, придавая последней позитивный смысл конституирования новых форм жизни, не подчиненных логике капитала. Если переформулировать тезис Негри в более традиционных марксистских терминах, то можно сказать, что речь идет о проекте устранения разрыва между производительными силами (учредительная власть, биополитика как создание новых форм жизни и субъективности) и производственными отношениями (биовласть как дисциплинарные диспозитивы, контроль, управление населением).

Эти современные положения радикальной мысли могут стать полезными, если мы хотим взглянуть на формулировки советских интеллектуалов 20-х не как на выражения «чрезвычайной ситуации», которые могут казаться чрезмерными, догматическими или экзотическими, но как на подлинные «аномалии», выражающие универсальные моменты освободительного процесса. По сути, в текстах Третьякова и других авторов речь

идет о том самом совпадении политической и экономической «мощи» пролетариата. При этом они добавляют важное измерение к этой «учредительной», революционной биополитике — а именно, эстетическую силу авангардного искусства, которая поддерживает эту политическую и экономическую «мощь» в активном состоянии.

Приведенные здесь примеры и техники (аттракционы, коллективная жизнь, выстроенная вокруг самого процесса производства, конкретные способы рационализации) являются одними из сотен подобных экспериментов в лаборатории «жизнестроительства» 20-х. Пожалуй, только сейчас мы можем оценить радикальность этих экспериментов, которые прежде заслонялись их идеологическим восприятием, и начать их более глубокое изучение, видя в них не просто утопические или догматические образцы, а скорее, практики, устремленные в будущее, к нашей современности, и описывающие ее в категориях критической мысли («биополитика», «учреждающая власть», «нематериальный труд» и т.д.).





II. Во-вторых, другой вектор отношений искусства и биополитики был вписан в более общую проблематику «рационализации умственного труда». Наряду с искусством здесь имелись в виду наука и другие виды интеллектуальной деятельности. Примечательно, что задолго до того, как «нематериальный труд» стал одним из центральных понятий в современном неомарксистском теоретизировании о «постфордистском обществе», в дискуссиях 20-х этой теме отводилось одно из ключевых мест.

В дискуссию о НОУТ (научной организации умственного труда) включился тот же круг авторов, что обсуждали стратегии и практики «жизнестроения». При журнале «Октябрь мысли», название которого уже ориентировало на революцию в мысли, причем не только в смысле содержания, но и самих техник и практик мыслительной деятельности и труда, существовало одноименное общество, которое уже в 1923–1924 годах представило довольно разработанную программу исследований. Насколько можно судить, это общество и его исследования были абсолютно уникальными как в советском контексте, так и в общемировом. Секция «Искусство» зани-

мает важное место в этих исследованиях, ее задача — «разработка вопросов о применении искусства как метода эмоционального воздействия в области строительства реальной жизни»²⁹. Что весьма примечательно, рядом с ней располагается секция языка — в постреволюционном обществе он должен стать прозрачным, лаконичным и экономным средством выражения, его также необходимо «рационализировать».

В отдельных программных публикациях можно выделить наиболее важные моменты этой дискуссии. Так, в статье «Рационализация умственного труда» философ и искусствовед Николай Тарабукин отмечает, что физический труд изучен лучше, чем умственный, поскольку индустриальная фабрика дает множество возможностей для наблюдения и анализа. Поэтому «основной задачей НОУТ является творчески-изобретательный труд ученого, художника, политика, педагога и пр.»³⁰. Вместе с тем умственный труд «не представляет какой-либо особой категории, а лишь является высшей квалификацией той энергии, элементарное проявление которой находит выражение в труде физическом»³¹. Те же стадии, которые

проходил физический труд, можно обнаружить в развитии труда умственного — от ремесленной мастерской (которая сравнивается с индивидуальной студией художника, рабочим местом ученого, писателя, а разнообразные творческие союзы и объединения — с ремесленными цехами Средневековья) к мануфактуре и фабрике культурного или научного производства, которую еще только предстоит построить. Умственный труд парадоксальным образом по своей организации пока еще находится на уровне «ремесленно-кустарном», крайне отсталом и индивидуалистическом.

Тарабукин критикует распространенный предрассудок, согласно которому труд ученого и художника не поддается рационализации как труд «творчески-вдохновенный», что рационализация его подрывает. Он делает выразительное описание традиционного ритма творчески-богемной жизни, в котором можно узнать и ее более поздние проявления вплоть до сегодняшнего времени: «Количество потенциальной энергии, присущее данному художнику, являющееся величиной более или менее определенной, не хватает на постоянное регулярное ее расходование. В моменты истощения энергии создаются интервалы, не заполненные работой. Это время растрачивается самым безалаберным образом. Так укореняется привычка работать только в моменты прилива энергии и впадать в прострацию в периоды, творчески нейтральные. Отсюда крайняя неуравновешенность в работе, а в силу этого крайне неорганизованный быт. На этой-то почве и расцветают медиумические теории о «вдохновении», о «пророческом даре» и «жреческом назначении», о «миссии» художника»³².

Но этот миф, по мнению Тарабукина, опровергают биографии выдающихся ученых и художников, которые отличаются стремлением к рационализации труда. Он перечисляет методы этой рационализации: выверенные техники работы, организация быта, регулировка и «уплотнение» времени, продуманные стратегии отдыха, останавливаясь на мельчайших деталях — забота о физическом состоянии умственного работника (нормальный сон, питание — максимум фос-

фора, холодный душ, нормальная температура комнаты и проветривание), распределение работ по времени, строгая организация орудий производства (книги, бумаги, перья), организация рабочего помещения и т.д.³³.

В статье «Три плоскости НОУТ» Борис Поршнев, будущий известный историк и философ, а также создатель вызвавшей много споров теории антропогенеза, развивая размышления Тарабукина, настаивает на необходимости коллективизации умственного труда. Поршнев пишет: «Так называемое "творчество" есть не что иное, как фетишизированное индивидуальное производство — производство ремесленное. Современные ученые и художники — это два крупных средневеково-ремесленных слоя, которые, как будто вопреки всем законам диалектики истории, как будто какими-то неизвестными и таинственными силами сохраняясь и оставаясь "вне времени и пространства" верными самим себе, подобно египетским высушенным и набальзамированным мумиям, ухитрились найти себе место и уцелеть в условиях крупно-индустриального периода развития техники и производства»³⁴.

Одна из причин этого состояния — «капиталистическая монополия знания» как средство господства буржуазии (кастовые ограничения допуска к «граниту» науки). «Мелкое производство» рассматривается как принцип организации умственного труда, ведь оно наилучшим образом подходит для буржуазной системы отношений собственности. В ремесленном производстве весь цикл производства продукта выполняет один работник, то же самое структурное место занимает и ученый, художник или другой «нематериальный» производитель. То есть нужно раздробить труд, к примеру, ученого на операции и «собрать» в рамках нового коллективного производства. Для этого необходима «пролетаризация науки», то есть «переход ее из рук специальной капиталистической касты "ученых" (научной интеллигенции) — через уменьшение необходимой квалификации и упрощение техники работы — в руки рабочего, в руки трудящегося, сегодняшнего "владыки мира"»³⁵. Для этого не-

обходима коллективная техника собирания материала, библиографии, классификации и систематизации, постановка вопросов и гипотез, педагогики.

Я привел и проанализировал лишь несколько достаточно типичных примеров высказываний, обращенных к проблематике умственного труда и позиции художника в его рационализации, которые были доминантами в дискуссиях первой половины 20-х. С одной стороны, это позиция субъекта, привносящего эстетическое измерение в биополитические процессы, с другой — «объекта», хаотический, божественный образ жизни которого должен быть упорядочен. Эти размышления, при всей кажущейся догматичности их ортодоксально-марксистского языка, а также непомерности и нереализованности обещаний (вроде радикальной коллективизации умственного труда), могут быть прочитаны не только с позиции идеологического «превосходства», даруемой нам современностью, но, напротив, как предвосхищение ее тенденций. В самом деле, усилия теоретиков «Времени», «Октября мысли», «ЛЕФа» и других групп были направлены на принципиально новые предметы, которые начинают обнаруживать свою значимость лишь сейчас.

Анализ интеллектуального труда стал актуализироваться лишь в последние десятилетия, начиная с пионерских работ Маурицио Лаццарато, Антонио Негри и Паоло Вирно, исходящих из традиции операизма — течения итальянской марксистской мысли, которое сегодня приобрело международную известность. Тенденция к коллективиза-

ции интеллектуального труда, как отмечают эти теоретики, реализовалась благодаря техническим возможностям компьютеризации и интернетизации. Современное производство все больше основывается на «нематериальном труде», который отталкивается именно от коллективно разделяемых общих знаний, умений и компетенций, постоянно умножает их, создает их новые формы. При этом противопоставление свободного времени рабочему размывается — время жизни нематериального работника практически совпадает со временем труда. Эти тенденции можно видеть, например, в развитии интернета, невозможного без свободной циркуляции информации. С другой стороны, стремление извлечь частную выгоду выражается в попытках контролировать и приватизировать коллективные компетенции (копирайты, патенты и т.д.), что вызывает деградацию этих форм нематериального производства и порождает новые антагонизмы.

Другим важным прозрением авангардных теоретиков была логика развития «богемы» как художественного сообщества. Именно сейчас некоторые теоретики и историки искусства заговорили о феномене «индустриализации богемы», когда сама спонтанность и «хаотичность» божественной жизни стала одним из товаров на культурном рынке, а само художественное производство в рамках системы современного искусства, начиная со знаменитой «Фабрики» Энди Уорхолла, приобретает черты своеобразной «креативной индустрии». «Коммунизм капитала», как иронически называет это состояние Паоло Вирно, действительно вольно или невольно воплотил — пусть в своеобразном, циничном и идеологически искаженном виде — дискурсивные и практические изобретения советского авангарда, которые намного опередили современные им формы капиталистической биополитики.

6. Авангард, биополитика и субъективность

Обсуждение затронутых здесь тем будет неполным, если хотя бы кратко не коснуться заключительного момента, связанного с темой субъективности и ее производства

на биополитических «фабриках» ранней советской эпохи. В самом деле, «учредительная мощь» пролетариата не может быть представлена вне форм выработки его субъективности, которые охватывают и темпоральность, и рационализацию труда, и ее эстетическое измерение, а также ставят вопрос о составляющей этого измерения, которая сопротивляется тому регулированию жизни, которую несет с собой установление современного типа биовласти. В то же время анализ «производства субъективности» позволяет рассматривать материалы советской культуры 20-х вне привычных отсылок к идеологически насыщенным рассуждениям о «создании нового человека», а скорее в более техническом смысле формирования определенных габитусов и уже упомянутых в связи с текстами Сергея Третьякова «стандартов» жизни.

В качестве яркого примера может быть рассмотрен проект Алексея Гастева, поэта и интеллектуала, основавшего в 1921 году знаменитый Центральный институт труда (ЦИТ)³⁶. Симптоматично, что, по его собственному признанию, Гастев считал ЦИТ своим «последним художественным произведением», которое «воплощает все легендарные замыслы, выношенные в его художественной работе»³⁷. Рассмотрим основные моменты одного из программных текстов Гастева «Снаряжение современной культуры»³⁸. Основной смысл вводимой им стратегии состоит в формировании «новых установок». Под «установкой» понимается некая промежуточная психофизиологическая область, с одной стороны, близкая открытиям медицины (условные рефлексы Павлова), с другой, что важно для этого исследования, близкая к конструктивистской поэтике «приема», «выразительной установки», которая обсуждалась в кругу русской формальной школы ОПОЯЗа, близкой ЛЕФу. Как пишет Гастев, «мы можем изучить с точностью до одной десятой секунды и ловко конструировать все свои движения»³⁹.

Политическая революция 1917 года, учредившая новое, невиданное пролетарское государство, должна опираться на революцию в культуре, понимаемую предельно широко



и включающую в себя в том числе и техники движений, стандарты трудовых операций, которые должны быть выработаны долгой тренировкой рабочего. «Нам нужна культура, которую можно выразить одним словом: сноровка», — пишет Гастев⁴⁰. «Установка», «сноровка», согласно Гастеву, — это «биограмма», то есть «характеристика качеств, которые требуются от современного активного работника культуры»⁴¹.

Крайне интересной представляется фраза Гастева, в которой он объясняет происхождение своего проекта «установок» из социально-биографических обстоятельств его поколения: «Когда мы сидели в царской тюрьме, нас учили, когда есть, когда пить, когда спать, когда умываться и гулять»⁴². Эта фраза объясняет, возможно, гораздо больше, чем хотел сказать автор. В самом деле, режим дисциплинарной власти, точкой сосредоточения которого была тюрьма, производящая «послушные тела», в новом обществе дает начало новой аскетической субъективности, а дисциплинарное принуждение интерпретируется в этом контексте как освобождающее и учреждающее (именно в этой логике, по сути, и развивалась исследовательская траектория Фуко — от биовласти к «практикам себя»).

В этом примере можно наблюдать сходение линий, обозначенных в ходе предыдущего анализа: особая темпоральность и рационализация, взятая вместе с ее двунаправленным эстетическим измерением. Труд должен стать «артистическим», принять форму художественного произведения (сама инсти-





туция по его исследованию, ЦИТ, рассматривается Гастевым как «художественное произведение»). Художественная субъективность становится моделью для выработки субъективности рабочего-виртуоза.

Можно сказать, что в какой-то мере этим планам суждено было сбыться лишь в наше время, в искаженной форме «коммунизма капитала», когда фигура художника-виртуоза претендует на то, чтобы стать моделью «постфордистского» производства коммуникации и знаний (Вирно). Методологическим ключом для анализа этой ситуации может быть область поздних исследований Фуко, в рамках которых он сформулировал известную максимум «жизни как произведения искусства».

* * *

Эскизный генеалогический анализ, сделанный на некоторых материалах советских 20-х годов, позволяет отреагировать и на позднейшие дебаты об авангарде и модернизме, а также на проблемы, обсуждаемые в рамках современного искусства. Очень кратко наметим основные моменты, которые надеемся при случае рассмотреть более подробно.

Во-первых, следует осмыслить то, что можно было бы назвать современной «художественной субъективностью». Отвечая на вопрос, заданный в начале статьи в связи с провокационной, но двусмысленной идеей «художника-суверена», «Сталина», якобы присвоившего стратегии авангарда, можно,

скорее, дать диаметрально противоположный ответ, исходя из биополитической перспективы. Не суверенная власть становится единственным и высшим субъектом-художником, а, скорее, авангардная художественная субъективность становится миметическим образцом для современных процессов и форм жизни (трудовых, коммуникационных, поведенческих). В неустанном умножении, децентрализации и состоял жест сопротивления и борьбы художественного авангарда со стратегиями рационализации, которые навязывались ему биовластью. При этом уже в современном неолиберальном обществе художник (или, шире, нематериальный работник) рискует стать — сознательно или бессознательно — своего рода изобретательным антрепренером. В своей работе он аккумулирует и приватизирует множество социальных сетей, форм жизни, политических аффектов, реалистически воспроизводя и одновременно смешивая, изменяя их стилистику и правила игры. В этом состоит действительная опасность биополитической функции суверена, спроецированной на современную художественную субъективность, которая начинает трактовать отдельные ситуации жизни как «произведения», которыми можно манипулировать — в современном режиме «чрезвычайного положения», ставшего перманентным.

Во-вторых, это касается возможного уточнения определения самого понятия «авангарда», исходя из перспективы столкновения биополитики (учреждающей мощи, силы производящей субъективности) и биовласти как диспозитива контроля и управления⁴³. Этот дуализм можно прочесть в различных классических попытках создания общей теории авангарда. Так, полемизируя с Теодором Адорно, Петер Бюргер различает «модернизм» и «авангард», рассматривая первый в рамках идеи институций «автономии искусства», а второй — как яростную атаку на позицию «автономии»⁴⁴. При этом сам Бюргер отмечает, что атака на институцию автономии искусства (связанную с политической атакой на само буржуазное общество и опорой на революционные силы) приводит ко все большему акценту на процессуальном, перформативном аспекте

искусства, то есть на самой «жизни» и субъективности, что вполне соответствует направлению анализа в рамках этой статьи. Начиная с раннего модернизма (феномен богемы и дендизма) советского авангарда и вплоть до практик современного искусства, область экспериментов располагается между художественным объектом и субъективностью самого художника, его опытами с собственным существованием, его перформативными и публичными жестами, а также его отношениями с другими формами жизни.

Хотя различие авангарда и модернизма не является до конца общепринятым и сама концепция Бюргера подвергалась значительной критике⁴⁵, некоторые современные авторы также вводят различные концептуальные оппозиции, чтобы различить эти понятия⁴⁶. Я также хотел бы наметить различие, вытекающее из трех выделенных аспектов «сцепления» биополитики и искусства (темпоральность, двойная рационализация, субъективность). Во всех этих трех измерениях также обнаруживается дуализм, разрыв. Как уже говорилось на примере введенного Бенямином понятия *Jetztzeit*, можно допустить существование революционного момента-сейчас, который сопротивляется «пустому», «гомогенному» хронологическому времени. Интуиция Бенямина хорошо согласуется с недавней концепцией «двух современностей», предложенной Антонио Негри и Майклом Хардтом⁴⁷. Одна современность связана с формированием капитализма, национального суверенного государства, его аппарата господства, биовласти. Другая же связана со временем борьбы, антагонизма, с живой субъективностью и ее учредительной «мощью», с биополитикой новых форм жизни. Именно это фундаментальное различие, с точки зрения данного исследования, наиболее точно обосновывает различие авангарда и модернизма, помещая их в глобальную перспективу двух оспаривающих друг друга современностей.

Наконец, в регистре субъективности также обнаруживается разрыв, дуализм. Одна и та же матрица формирующих субъективность «установок» может быть рассмотрена и как репрессивный дисциплинарный



механизм биовласти, и как освободительная революционная «аскетика», понятая в духе позднего Фуко с его идеей «практик себя» и «жизни как произведения искусства». Все эти противопоставления и теоретические рамки (разумеется, можно предложить и другие оппозиции) также подчеркивают специфичность и «аномальность» советского авангарда. Его уникальность как события состояла в чрезвычайности постреволюционной ситуации, когда сама буржуазная «институция автономии» была успешно разрушена, и искусство — в тот весьма краткий период между революцией и приходом сталинской системы — обратилось к практикам «жизнестроительства», то есть радикальной коммунистической биополитике как учреждению множества новых постреволюционных форм жизни, а не централизованной суверенности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гройс Б. Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003. С. 22.

² Термин «метаполитический» предложен Жаком Рансьером для критического обозначения подходов, которые рассматривают политическую сферу как производную, вторичную по отношению к некой более фундаментальной реальности (см.: *Ranciere J. Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. Pp. 61–95).

³ Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Кацель, 1996. С. 248.

⁴ См.: Агамбен Д. Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2011.

⁵ Разумеется, во многих контекстах словоупотребления 20-х годов слово «жизнь» обладает весьма диффузным значением, но, входя в цепочку других терминов (например, «перестройка быта»), начинает приобретать именно биополитическое значение.

⁶ Выпускался обществом «Лига Времени», основанным в 1923 году. Общество ставило своей задачей способствовать общественному движению за рационализацию производства и борьбу с «растратами времени».

⁷ См. интересный исторический анализ практики HOT в статье Самуэля Либерштейна: *Lieberstein S. Technology, Work, and Sociology in the USSR: The NOT Movement // Technology and Culture*, Vol. 16, No. 1, January, 1975. Pp. 48–66.

⁸ *Virno P. A Grammar of the Multitude*. New York: Semiotext(e), 2004. Pp. 81–84. Действительно, как отмечает Вирно, у Фуко нет сильного ответа на вопрос, почему возникла биополитика. Ее «марксистский» вывод из отношений труда и капитала кажется весьма обоснованным.

⁹ Эта поляризация в плане HOT выразилась уже в конфликте 1924 года между ЦИТ (Центральный институт труда, возглавляемый Алексеем Гастевым), выступавшим за введение новых форм организации труда через систему «элитных» центров подготовки кадров, и «группой 17-ти», которые считали, что эти формы должны разрабатываться и внедряться снизу, в ячейках, организованных непосредственно на предприятиях (см.: *Lieberstein S. Op. cit.* P. 51). ЦИТ выпускал более академический и строгий по оформлению журнал «Организация труда», в то время как «группа 17-ти» создала «Лигу Времени» с сетью низовых ячеек и выпускала одноименный журнал, авангардный по стилистике и дизайну, в котором печатались художники и теоретики искусства. В 30-е годы рациональная парадигма HOT сменилась сталинским культом аффективных и героических «стахановцев», ударников труда. В 60-е, как часть процесса десталинизации, HOT опять стал пользоваться поддержкой и популярностью, совмещаясь с идеями информатизации и «научно-технической революции».

¹⁰ Позднее, в социал-демократических режимах Западной Европы, возникших после Второй мировой войны, можно обнаружить те же элементы — социальная защита, пенсии, гарантии отдыха и т.д., но без свойственного советским двадцатым радикализма «перестройки быта» и экспериментов с организацией коллективной жизни.

¹¹ «Время», № 1, 1924. Сс. 70–71.

¹² «Время», № 1, 1923. Сс. 4–6. Борьба за время охватывает даже сон: «Скоро настанет время, когда мы по нашему произволу сможем сократить число часов, отнимаемых у нас сном» (там же, с. 11). Она также выражалась и в весьма курьезных случаях — так, в 1924 году журнал «Время» сообщает, что в Минске состоялся суд над студентом, который из-за своих опозданий и неорганизованности был признан «растратчиком времени» («Время», № 10, 1924. С. 81). Суд носил не административный, а товарищеский характер, и наказанием было смещение с общественной должности в университете.

¹³ *Беньямин В. О понятии истории // Учение о подоби. Медиаэстетические произведения*. М.: РГГУ, 2012.

¹⁴ См.: *Agamben G. The Time That Remains*. Stanford: Stanford University Press, 2005. Pp. 143–145. Согласно одному из основных тезисов книги, Агамбен отличает «мессианское время» от времени эсхатологического, времени конца истории и мира. Он рассматривает мессианское время как «оперативное время», то есть время, которое необходимо для того, чтобы само время завершилось.

¹⁵ «Время», № 2, 1923. С. 67.

¹⁶ «Октябрь мысли», 1924, № 6. С. 34. Под «жреческим характером» понимается модернистская идея «искусства ради искусства».

¹⁷ «Октябрь мысли», № 2, 1924. Сс. 39–46.

¹⁸ *Чужак Н. Литература пролетариев // «Октябрь мысли», № 5–6, 1924. С. 41.*

¹⁹ *Третьяков С. Стандарт // «Октябрь мысли», № 2, 1924. С. 31.*

²⁰ Там же, с. 33.

²¹ Там же.

²² *Третьяков С. Рабочий театр // «Октябрь мысли», № 5–6, 1924. С. 56.*

²³ Там же, с. 57.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ *Negri A. The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. См. также: *Negri A. Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

²⁸ *Negri A. The Savage Anomaly*. Pp. 211–229.

²⁹ «Октябрь мысли», № 1, 1924. С. 83.

³⁰ *Тарабукин Н. Рационализация умственного труда // Время, № 8, 1924. С. 18.*

³¹ Там же, с. 16.

³² Там же, с. 17.

³³ Там же, с. 18–20.

³⁴ *Поршнев Б. Три плоскости НОУТ // «Октябрь мысли», № 2, 1924. С. 53–54.*

³⁵ Там же, с. 57.

³⁶ Фигура Гастева в последнее время привлекает к себе внимание исследователей. См., например: *Вельминский А. Видение верстака. Поэзия удара молотком как средство «установки» изобретательности // Логос, № 74, 2010. Сс. 173–192.*

³⁷ «Октябрь мысли», № 5–6, 1924. С. 56.

³⁸ *Гастев А. Снаряжение современной культуры*. Киев: Государственное издательство Украины, 1923.

³⁹ Там же, с. 14.

⁴⁰ Там же, с. 7.

⁴¹ Там же, с. 9.

⁴² Там же.

⁴³ С историко-эмпирической точки зрения уже само слово «авангард» функционирует в постреволюционном контексте 20-х довольно специфично и изначально связано с дисциплинарной властью. Как отмечает лингвист Афанасий Селищев в своем интересном исследовании, популярность слова «авангард» в раннем советском контексте — результат не только победы партии большевиков и распространения присущего ей словоупотребления (так, Ленин еще в работе «Что делать?» говорит о партии большевиков как «авангарде» рабочего движения) и не только следствие активности радикальных художников, но и эффект привнесения слов из армейско-военного лексикона первых лет после революции в широкий спектр социально-лингвистических явлений повседневности. См.: *Селищев А. Язык революционной эпохи*. М.: УРСС, 2003.

⁴⁴ *Burger P. Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

⁴⁵ См. недавний номер *New Literary History* (№ 41, 2010), целиком посвященный полемике вокруг понятия авангарда и концепции Бюрера.

⁴⁶ В отечественной исследовательской практике это различие последовательно выстраивает Валерий Подорога, рассматривая авангард на основе принципа активности и проекта, а модернизм — рецептивности и опыта. См. *Подорога В. Проект и опыт // <http://www.intelros.org/lib/statyi/podорога1.htm>*

⁴⁷ См. главу «Две Европы, две современности» в книге: *Хардт М., Негри А. Империя*. М.: Праксис, 2004.

Алексей Пензин

Родился в 1974 году в Великом Новгороде.

Философ, член рабочей группы «Что делать?».

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

Джон Робертс

Искусство после утраты мастерства*

Представление, что в произведениях современного искусства отсутствуют какие-либо наглядные признаки мастерства, стало, по сути, общим местом. Резкая критика ремесленных навыков современного художника сопутствует рождению искусства эпохи современности, начиная с Жака-Луи Давида, и поэтому неотделима от истоков модернизма как такового. В этой статье меня интересуют не столько причины подобного положения вещей — это вопрос идеологической критики и социологии зрительских аудиторий, — сколько анализ радикального преобразования представлений о художественном мастерстве и ремесле в эпоху современности. Для решения этой задачи необходимо будет сосредоточиться на модернизме и авангарде, а также на более поздних периодах, рассмотрев, в какой мере искусство того времени согласуется с современными производительными силами и способами производства и в какой — отстраняется от них. Конечно, с тех пор в рамках различных версий истории модернизма и истории искусства многое уже было написано об этом процессе конфронтации и обмена между, с одной стороны, вроде бы с трудом отвоєванной автономией современного искусства и растущим отчуждением художника, а с другой — овеществлением искусства в новых социально-технологических условиях конкуренции при развитии капитализма. Однако об изменении условий и о понимании труда в самом производстве искусства написано немного¹. Связано это с тем, что лишь редкие исследования по истории

искусства и художественной критики, особенно начиная с 60-х, были явным образом вписаны в трудовую теорию культуры, изучающую, каким образом трудятся художники и как эти формы труда соотносятся с причастностью искусства к развитию общесоциальной техники (высокому уровню технологии и науки, выраженному в технических условиях социальной воспроизводимости). Представление об искусстве как феномене, вписанном в господствующую систему технических и социальных отношений, — которую искусство воспроизводит, подрывает или ей сопротивляется — вызывало в Европе особенно ожесточенные дебаты во второй половине XIX века. Причиной этих споров было то, что условия нового капиталистического общества вынуждали прогрессивных художников считать себя стоящими на новом, современном рубеже — вне господствующих и давно сложившихся академических институциональных конвенций — и, следовательно, видеть свой долг в определении себя как других по отношению к тому, что считалось техническим препятствием для развития художника: буржуазной академии и культуре, приспособленной к отсталому производству, которые фундаментально десубъективировали искусство и тем самым отделяли его формы от явлений современного мира. В этом смысле европейский капитализм конца XIX века не просто предлагает художнику «новые, современные сюжеты», но — что имеет принципиальное значение — преобразует аффективное пространство, в котором ху-

Марсель Дюшан «Аванс за сломанную руку», 1915

* Текст был впервые опубликован в журнале *Historical Materialism*, vol. 18, issue 2, 2010.



Марсель Дюшан «Клин целомудрия», 1954

дожники производят свои работы, то есть преобразует то, как художники материально формируют проблему репрезентации, а значит, и то, как их работы воспринимаются, меняя само понимание художественной ценности. По мере того как прогрессивные художники-модернисты пытаются дать определение своему, как им кажется, уязвимому или маргинальному культурному статусу, а также начинают противостоять ему, ключевым вопросом — вопросом чисто модернистским — для них становится: как, используя какие материалы и с какими целями трудится художник?

Типичное проявление этого аффективно-го и технического сдвига мы видим в кризисе, разгоревшемся вокруг проблемы живописного мастерства во французском модернизме 1848–1880 годов. И Гюстав Курбе, и Эдуар Мане открывают живопись для новых форм живописного аффекта, не соответствующих традициям академии или салона. Оба художника в разных регистрах принимали «полубеспорядочную» живописность, изображение самых разнообразных тем и небуржуазных типов, а также проявляли равнодушие к ясному моделированию формы и созданию убедительной иллюзии. Вскоре Курбе и Мане подверглись жестокой критике за то, что зрители воспринимали как формальную недоразвитость и недостаток техники, или *небрежность*². В работах Мане многое выглядело как неисправимая неуклю-

жесть или ошибка в расположении фигур, а в случае знаменитой «Олимпии» (1863) пролетарскому персонажу — обнаженной проститутке — было позволено прямо обращаться к зрителю-буржуа (и мужчине)³. С точки зрения академических критиков Курбе и Мане, эти претензии были вполне обоснованы: по сравнению с официальными канонами вкуса и эстетической уместности главные картины обоих художников были, безусловно, отвратительны, технически дефляционны и фрагментарны. Но, конечно, лишь немногие авторы и комментаторы 50-х, 60-х и 70-х годов XIX века пытались теоретически осмыслить причины этого сдвига, поскольку мало кто замечал устанавливающую связь между развитием новых форм и технических эффектов в живописи и требованием отделения интересов искусства от интересов его покровителей, как государственных, так и частных. Иными словами, в этот момент — когда художники начинают определять свои интересы в открытом противостоянии академии и салону — образуется разрыв между искусством как буржуазной профессией — такой же, как юриспруденция или медицина, — и ее нарождающейся, неопределенной, неофициальной социальной ролью критика буржуазной культуры⁴. В этот момент художники оказываются перед принципиальным выбором: либо продолжать делить судьбу с официальной культурой и ее традиционными (хотя и слабеющими) формами покровительства — и, следовательно, смириться с ущербом своему искусству, — либо работать независимо, в союзе со складывающимся частным художественным рынком, отстаивая достижения прошлого и имея возможность их развивать. Но идя на разрыв ради защиты достижений прошлого, художники-модернисты понимали, что не могут полностью на них положиться. Они видели, что возникновение модернизма в искусстве требует от художников дистанцироваться или вовсе отказываться от гарантий художественной традиции.

В результате художники, стремившиеся называться современными, впервые столкнулись с небывалой задачей: чтобы защитить искусство и его будущее, художник должен был сначала отделить себя от того, что

делает с искусством официальная культура во имя ценности, качества и традиции (что неизменно означает сведение его к той или иной форме декорации, к социальной бесполезности или к самовозвеличивающему придачку социального статуса художника или заказчика). Поэтому ключевое значение для этого модернизирующего жеста имеет ощущение, что унаследованные языки академической живописи (неоклассические в широком смысле) — это языки власти и стабильности, а потому они не подходят для выражения новых форм художественной субъективности, востребованных современной индустриализирующейся, капиталистической культурой. Как утверждал Бодлер в одном из первых критических текстов, признающих это положение как растущую проблему искусства, потребность в новом роде живописи — «живописи современной жизни», как он ее называл⁵, — находится в глубоком противоречии с якобы гармонирующим духом, справедливыми социальными связями и идеализирующим очарованием классической культуры. Соответственно, главное требование художника-модернизатора в этот период состоит в экстеризации аффекта: как создать убедительные образы, которые выразят истину жизни в этих новых условиях? В результате живописная техника становится одной из главных проблем в споре о неакадемическом статусе и ценности; техника, как утверждается, не нейтральный навык, не что-то, передаваемое через года, а скорее историческая случайность, и поэтому она не отделима от требований художественной субъективности и *способа видения* художника. Сомнение в унаследованной технике стало способом подвергнуть сомнению саму связь между академической техникой и формой в официальной или салонной живописи.

Один из писателей и философов позднего периода модернистской революции, признающий, что искусство находится на новом пути, — это Фридрих Ницше. В 70-е годы XIX века в сборнике «Несвоевременные размышления» он утверждает, что нападки на современное искусство порождают монументализм прошлого, скрывающий проблемы, противоречия и пробелы настоящего: «У [официальных защитников культуры] нет

ни потребности, ни бескорыстной склонности к современному искусству, т.е. к еще не успевшему сделаться монументальным и не освященному для них авторитетом истории искусству»⁶. Мнимая защита традиции от «релятивизма» представляет собой не столько защиту качества, сколько нападки на искусство вообще. «Они — ценители искусства потому, что они вообще хотели бы упразднить искусство», — заявляет он⁷. У Ницше здесь проявляется сходство с Бодлером, пишущим о «живописи современной жизни»: оба стремятся определять искусство в активном и футуральном смысле. Но Ницше вводит нечто более глубокое — признание того, что в ситуации отделения искусства и художника от стабильности и гарантий, обеспечиваемых традицией, художнику приходится бороться за самоутверждение вопреки традиции. Поэтому детерминирующая рамка искусства — это обязательно рамка отрицания, отрицания прошлого искусства и самой художественной традиции. Современный художник не просто наследует и преобразует традицию — он вынужден ломать, разбивать, снова и снова переделывать ее. Это вводит в область искусства и теории искусства новый тип отношений между производством художественной формы и художественным суждением. Если передача художественной техники нестабильна, а значит, поддается адаптации и изменению, то художественная форма не может быть оценена ни с какой нормативной точки зрения. По сути, происходит обращение суждения: если раньше произведение оценивал зритель исходя из того, насколько оно соответствует унаследованной технике и превосходит ее, то теперь оценка основывается на том, насколько произведение, создавая новые формы, отклоняется от унаследованной техники и фальсифицирует ее. В этом смысле отрицание унаследованной техники у Курбе и Мане вводит в модернистскую живопись так называемую дефляционную логику, которой предстоит растянуться до Пикассо и далее вплоть до Джексона Поллока. Унаследованные техники и формы натурализма и реализма подчиняются радикальному процессу денатурализации, абстракции и формализации.



Марсель Дюшан *Objet-dard*, 1951

Таков хорошо известный большой нарратив модернизма 1850-х — 1950-х, когда «создание нового», с точки зрения Ницше, свидетельствует о постепенном разворачивании живописных достижений и переоценки техники. Продвигаясь через Курбе, Мане, Сезанна, Ван Гога, Дерена, Пикассо, Брака, Миро, Франкенталера, Ротко и Поллока, модернистская живопись демонстрирует необычайную способность к имманентному самоопределению и формальному преобразованию. Но пока эта модель отрицания ограничена одной лишь живописью, она оказывается во власти собственного навязчивого и еще более фундаментального отрицания, а именно отвержения ограниченности искусства живописной формой и живописной техникой как таковой. Ограничение «создания нового» рамками одной лишь живописи начинает распадаться уже во времена кубизма и бумажных коллажей Пикассо и Брака. Ведь в сдвиге от живописного протокубизма в «Авиньонских девицах» (1907) Пикассо к кубистским бумажным коллажам десятых годов мы видим начало дефляции самой живописной модернистской дефляции. Так, когда Пикассо и Брак вводят элементы коллажа, соответственно, в работах «Гитара, газета, стакан и бутылка» (1912) и «Скрипка и трубка (Ле Котидьен)» (1913), меняется содержание модернистского отрицания в искусстве: когда в эти коллажи встраиваются найденные материалы массовой печати, такие как названия газет, дефля-

ционная логика модернистского антиклассицизма впервые вступает в конфликт с живописью. Введение неживописных элементов в пространство живописи ставит модернистские стратегии отрицания в оппозицию присущему живописи эстетическому самоограничению. В результате художественная дефляция воплощается в радикальной переориентации и расширении художественного мастерства: введение реди-мейда в живопись впервые связывает отрицание с развитием нехудожественных техник, таких как коллаж и ассамбляж. Измерение художественной компетенции, в свою очередь, смещается с распределения живописных мазков на расположение, упорядочивание и сочетание предзаданных элементов и готовых форм. Этот композиционный сдвиг хорошо знаком нам по различным историческим описаниям модернизма⁸. Но культурный характер этого сдвига отмечают редко.

С переходом к дефляционной логике за пределами живописи меняется и компетенция художника. Нарушая, проламывая поверхность картины — залезая внутрь нее — художник сообщает, что живопись теперь исторически стоит, так сказать, «на пути» технических требований искусства. То есть Пикассо и Брак вводят в свои бумажные коллажи представление о том, что картины — а значит, и само искусство — могут создаваться вне живописи как эстетически-ограниченной тотальности. Картины могут быть сделаны из чужеродных, неживописных, нехудожественных предметов, а следовательно, с очень небольшим вложением труда. Или, скорее, живописная работа может легко встраивать в себя неживописные предметы, при этом не теряя своих художественных качеств как картины или автономного эстетического объекта.

Объективация дефляционной логики искусства в форме введения в произведение реди-мейда знаменует собой великий тектонический сдвиг в искусстве XX века. Отрицание модернистского искусства теперь направлено не просто на дестабилизацию жанров и конвенций живописи, а на разрушение формальной иерархии, в которую помещена и вписана сама живопись⁹. Теперь отрицание находится в конфликте с самой живописной традицией.

Первым художником, систематизировавшим этот сдвиг к реди-мейду и предложившим основные правила для дефляционных стратегий искусства XX века, стал, конечно, Марсель Дюшан. В работах «Сушилка для бутылок» (1914), «Аванс за сломанную руку» (1915) и «Фонтан» (1917), которые он называл реди-мейдами «без дополнительной помощи», он выносит реди-мейд за пределы поддерживающего живописного обрамления. Тем самым он помещает художественный смысл в сам акт размышления. Помещая смысл в эстетически избранный найденный объект (то есть объект художественного различения), художник избавляется от привязанности к выразительным требованиям покрытия используемой поверхности или придания формы используемому материалу — теперь он отвечает интеллектуальным требованиям помещения существующих объектов в иной контекст для изменения их знаковой стоимости. Таким образом, важность ранних реди-мейдов Дюшана заключается в том, что они переупорядочивают традиционные способы, какими рука и глаз определяли форму и содержание искусства. Дюшановский реди-мейд рассеивает их внимание по целому миру означающих и материалов, которые требуют неких форм картографирования, наложения и координации. «Это своего рода свидание», — сказал Дюшан о функции реди-мейда¹⁰. Непосредственный результат этого сдвига состоит в том, что дефляционное содержание искусства подвергается полному демонтажу метафизики руки, ручного труда и его продукта. Если художник-посткубист вынужден помещать нечто в пространство картины, чтобы сделать это пространство более убедительным с точки зрения живописи, то, согласно Дюшану, художник свободен помещать любой объект в любой художественный (или нехудожественный) контекст, не полагаясь на организационную дисциплину экспрессивной руки. Производство смысла как акт помещения и упорядочивания становится фундаментально неопределенным в том смысле, что любой реди-мейд в любом месте может иметь смысл.

Поэтому если в посткубистской живописи рука и глаз больше не стеснены необходимостью привнесения связности в организо-

ванную последовательность нанесения мазков, то в работе дюшановского художника эта свобода безгранична. Это означает, что дефляционная логика реди-мейда более привлекательна, чем ограниченное понимание художественного ремесла, присущее критике живописи. Дюшановская дефляция — это не просто отрицание статуса живописи, а настоящее расширение мастерства и компетенций художника. Как подсказывает дюшановское понятие «свидания», наложение и реорганизация существующих форм и материалов открывают категорию искусства для нехудожественных технических навыков из других культурных, когнитивных, практических и теоретических областей: кино, фотографии, архитектуры, литературы, философии и науки. Ведь если искусство — это место встречи различных дисциплин, материалов и теоретических систем, то оно может быть сделано буквально из чего угодно.

По сути, именно в дюшановской дефляции живописи модернистское новаторство соединяется с более широким спектром исторических требований, с необходимостью для искусства включаться в современное разделение труда и присоединяться к преобразованной в XX веке технической базе массового производства и воспроизводства. В этом смысле при переходе от живописи к реди-мейду художник меняет унаследованные ремесленные навыки на исполнительную (организация произведенных другими форм и материалов и управление ими), или техническую роль (использование некой технологии или манипуляция ею, как в фотографии), или, конечно, на обе. В результате он уже совершенно не обязан реально, физически производить свое искусство, ведь, переходя от ремесленного к механико-техническому, он может перепоручать работу — например, предоставляя планы или идеи для воплощения другим художникам и техническим работникам или сотрудничая с ними в рамках широкого разделения труда (как в случае печати фотографий). Именно это сделал в 1923 году Ласло Мохой-Надь, заказав три стальные эмалированные таблички на берлинской фабрике вывесок, а затем выставив их, как и полагается, под собственным именем. Эти работы известны как «телефонные



Марсель Дюшан «Фигурный лист женского рода», 1950

картины»: он продиктовал заказы на их изготовление по телефону служащему, используя, как пишет его жена, Сибил Мохой-Надь, «таблицу цветов и бланк заказа на миллиметровой бумаге, чтобы указать расположение элементов формы и их точный оттенок»¹¹. В данном случае художественный акт является своего рода суррогатным материнством: художник принимает концептуализирующую роль, руководя чужим трудом и техническими достижениями, при этом не совершая прямых манипуляций с какими-либо материалами.

Конечно, исторически нет ничего нового в искусстве, осмысляющем свое место в широком разделении труда. В цеховой системе позднего Средневековья и Возрождения цеховой мастер брал к себе подмастерьев и наемных работников для коллективного производства изделий под цеховым именем, а позже под именем независимого художника¹². Но в модернизме и авангарде, как и в целом при капиталистическом подчинении ремесла общей социальной технике, происходит идеологическое обращение. В общественном разделении труда роль искусства все больше сводится к критике общественного и культурного разделения, отдаляющего искусство от «обычной» техники и «обычного» ремесла. Иными словами, роль искусства в общественном разделении труда изменилась, и искусство больше не стремится уйти от нее ради «раскрывшейся

творческой способности» независимого художника — она становится местом раскрытия демократических горизонтов искусства и долга перед чужим коллективным трудом. Связано это с тем, что художника все больше принуждают соизмерять свои творческие способности и умения со своим пониженным в новых рыночных и общественных условиях социальным статусом, тем самым так или иначе подвергая идеологию «раскрывшейся творческой способности» критическому разбору. Ведь это различие, обозначая разрыв между господствующими умениями академии и салона и потребностью в новых умениях, становится основанием того, как художник преодолевает эту потерю. Иначе говоря, некоторые умения и эффекты начинают отождествляться с унаследованной культурной властью (например, перегруженность деталями, чрезмерная сложность, метафизические разряды и помехи), а другие — с показательным дистанцированием от этой власти (ясность и непосредственность формы и социальных отношений, «неоконченность»). Поэтому неудивительно, что эти «демократические» эффекты ассоциируются с различными буржуазными и прогрессивными функциями. Как следствие отторжения общепринятой небрежности в раннем французском модернизме усиливается отождествление художественного труда, требуемого для изображения «современной жизни», и кажущейся прямолинейности и честности обычного ручного труда¹³: это отождествление широко распространяется после русского авангарда, когда художник совершает сознательный политический жест принятия демократичной идентичности технического работника.

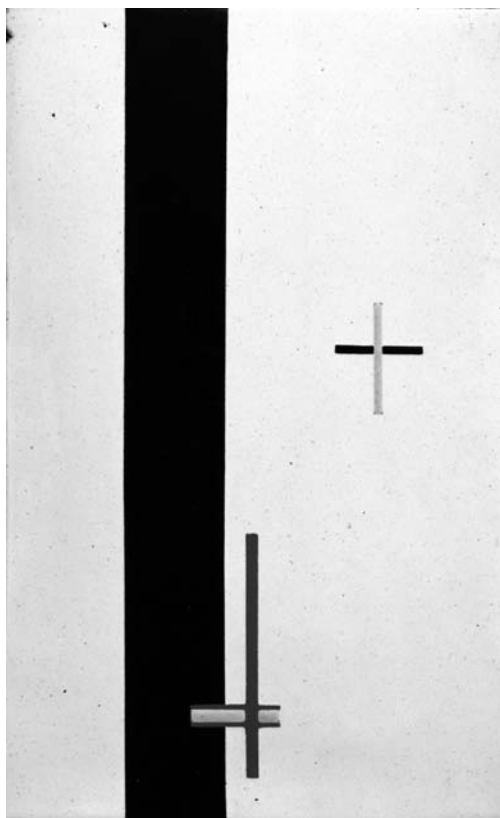
Поэтому присвоение чужого труда в дюшановских реди-мейдах и «телефонных картинах» Мохой-Надь является прямым вызовом традиционным представлениям о художественной творческой способности, ослабленной утратой художником его бывших социальных позиций. Откровенно представляя чужой труд как свой «собственный», Дюшан и Мохой-Надь намеренно принижают свой авторский статус как художников. Именно это имелось в виду в 20-е — 30-е под обозначением «художник как техник». В рамках

всеобъемлющего интеллектуального и технического разделения труда умениям художника придается не больше значения и ценности, чем умениям рабочих и техников, производящих материалы для завершения работы¹⁴. Ведь несмотря на то, что художник-как-техник и собственно техник вступают в производственный процесс на разных стадиях, наборы их умений похожи — они просто вносят разный вклад в производство. Это размытие границы между интеллектуальным и ручным трудом, творческой способностью художника и рутинизированным трудом рабочего представляет собой нечто большее, чем фантазию художников о равенстве, — речь идет о реальном изменении художественной практики. Мохой-Надь и Дюшан — двое из многих художников первых десятилетий XX века, которые, отвергая экспрессивно-ремесленную модель искусства, стремились к иному пониманию того, что должно делать искусство, кем должен стать художник и кому должно быть адресовано произведение.

Этот сдвиг от ремесленного к исполнительному, номинативному и нематериальному в искусстве — та точка, в которой наконец разрушается постренесансное определение творческой способности художника как автономной и экспрессивной версии ремесленного навыка; в этом смысле дефляция живописной техники в модернистской живописи периода 1850–1915 годов является внутренним прообразом уже упомянутого кризиса. Исходя из этого, можно наметить формирование современного художника при капитализме, проводя аналогию с потерей ремесленного и «целостного» творческого элемента труда в рамках трудового процесса. Становление постремесленного рабочего через цех, автоматизированную фабрику и затем офис происходит параллельно с упадком ремесленного навыка в художественном производстве. Конечно, именно эти изменения обобщают Маркс и Уильям Моррис, говоря о преобладающей судьбе человеческих способностей при капитализме, которая, по их мнению, заключается в общем уменьшении капитализмом разносторонних творческих сил человека в интересах узких категорий производительного труда и свободного творчества. Именно поэтому Морриса так интере-

совал позднесредневековый цех как модель социализированного творчества, с учетом, какими способами он соединял возможность свободно управляемого творческого труда с производством.

Но если художественный и производительный труд подпадают под действие расширения и уточнения общественного разделения труда, а также, в свою очередь, объективности общесоциальной техники, это не значит, что исчезновение ремесленного элемента из искусства можно свести к процессу исчезновения мастерства в производительном труде. Более того, «утрата мастерства» в искусстве сильно отличается от утраты мастерства на заводе или в офисе, поскольку, как подчеркивал еще Маркс, искусство неподвластно закону стоимости, а значит, и реальному подчинению труда капиталу. Некоторые художники могут подпадать под действие дисциплинарного режима закона стоимости — работать тяжелее и быстрее, — а их труд может подвергаться рерутинизации и техническому разделению. Но это касается только тех, кто вовлечен в массовое производство художественной продукции, то есть меньшинства художников, потому что большинство вовлечено в производство *невоспроизводимых* форм¹⁵. Это значит, что художник, который сталкивается с кажущейся утратой мастерства в современной культуре, не страдает от того же принижения творчества, что и человек, занятый производительным трудом. Если последний переживает всестороннее сокращение автономии как следствие подчинения контролю капиталиста над трудовым процессом, то художник, не участвующий в дисциплинарном режиме формы стоимости, от этого свободен¹⁶. Несмотря на мнимую потерю художником всеобъемлющих ремесленных навыков и усиление его социальной отчужденности, сравнимой утраты художественной автономии не происходит — пустоту заполняют другие навыки, направленные на самостоятельно определенные и творческие задачи. Иными словами, угасание традиционных художественных навыков не является результатом насильственного процесса контроля и разделения, который, подобно форме стоимости, *изымает* автономию из производственного процесса.



Ласло Мохой-Надь «Телефонная картина EM 3», 1922

Это не значит, что объекты и события, производимые художниками, не являются товарами, однако статус художественного произведения как товара не вполне подлежит расчету цены по закону стоимости. Как отмечает Исаак Рубин, если экономист «Л. Любимов вполне правильно подводит под закон стоимости среднюю стоимость продуктов высококвалифицированного труда, то по отношению к индивидуальной цене невозможности производимых предметов нельзя отрицать момента монополии»¹⁷. Вот почему Маркс в своем окончательном анализе проводит основополагающее различие между художественным производством и производительным трудом: некоторые формы творческого труда исключаются из закона стоимости, потому что они не могут быть воспроизведены

посредством социализированного труда, а значит, они сохраняют устойчивость к рутинизации трудового процесса и действительно исключены из нее¹⁸.

Маркс не рассматривает различие между утратой мастерства в производительном труде и искусстве как следствие относительного неподчинения искусства закону стоимости, потому что в его время новые формы автономии в искусстве еще не были так хорошо заметны. Ни Маркс, ни Моррис не могли предвидеть массовые технические преобразования, произошедшие в искусстве после десятилетия XX века, — в этом смысле оба они, особенно Моррис, с нашей точки зрения, из XXI века, кажутся удивительными пре-модернистами в своих рассуждениях о культуре. Тем не менее, в «Капитале», в ранних разделах о стоимости и попутных рассуждениях о художественном труде, содержится имплицитное революционизирующее понимание того, что будущая борьба за автономию рабочих должна пройти через адаптацию техники, а не через отказ от нее, несмотря на подчиненность общесоциальной техники капиталу. Именно это видит в работах Маркса Вальтер Беньямин, читая его во многом вопреки ремесленному гуманизму и пасторализму классических марксистов своего времени¹⁹ и перестраивая в своем эссе «Автор как производитель» вопрос мастерства, художественного производства и труда. Беньямин был вдохновлен русской революцией, а значит, и представлением о том, что повторное освоение традиционных ремесленных навыков не имеет совершенно никакого отношения к эмансипаторной классовой динамике революции. Поэтому когда он настаивает на формировании новой идентичности художника за счет его критического внедрения в новые технические отношения отношений производства, то речь идет о защите потенциальных новых источников автономии в рамках требований общесоциальной техники. Новый художник становится эталоном нового рабочего, а новый рабочий в своем машино-техническом профессионализме потенциально — новым художником. В этом смысле у Бенямина нет никакой ностальгии ни по утраченным навыкам, ни по ремесленной творческой сложности, ни по

любимым другим гуманистическим предрассудкам о «природной творческой способности масс» — более того, с его точки зрения, все это мешает стремлению к новым формам автономии и знания²⁰.

Как следствие, культурную позицию Бенямина можно связать с более поздними дискуссиями об «исчезновении мастерства» в теории трудового процесса, особенно с работой Гарри Брейвермана «Труд и монополистический капитал»²¹. Как и Беньямин, Брейверман озабочен защитой передовой технической и интеллектуальной роли рабочего в отношениях производства в условиях, когда исторически уровень материальных и интеллектуальных умений рабочего класса в целом снижается. От общего роста научного и технического знания при капитализме могут выиграть лишь некоторые квалифицированные технические работники (а также современные работники сферы «знаний»), но не рабочий класс в целом.

Основная масса рабочих ничего не получает от того, что сокращение их влияния на трудовой процесс с лихвой компенсируется расширением влияния менеджеров и инженеров. Напротив, уровень их умений падает не только в абсолютном смысле (поскольку они теряют мастерство и традиционные навыки, не приобретая новых навыков, которые восполняли бы эту потерю), но и в относительном. Чем больше научных знаний используется в трудовом процессе, тем меньше в нем понимает рабочий²².

В свете этого работа Брейвермана имеет важнейшее значение, так как, помещая рабочую борьбу в широкий социально-исторический контекст, она ставит ее выше размывания навыков производительного труда. Отдельные рабочие в отдельных отраслях могут возвращать себе ремесленные навыки, так же как в отдельных отраслях в результате преобразований технического разделения труда могут формироваться новые навыки, но в целом уровень технических навыков работника как производительного, так и непроизводительного труда резко упал. Так, сегодня большая часть создаваемых рабочих мест в сфере знания связаны с рутинной работой и жестким контролем. На самом деле это ощущение классового отчуждения имеет го-

раздо более глубокие корни, чем предполагает Брейверман, и связано с половым разделением труда. Как показывает Урсула Хьюз, расширяя утверждение Брейвермана об утрате мастерства, при широкомасштабной социализации труда в домашнем хозяйстве, начиная с XVII века и далее, женщины переживают «двойную утрату навыков»: с одной стороны, внутри трудового процесса, с другой — через исключение из несоциализированного производительного и творческого процесса в домохозяйстве. В XVII веке все участники управления домашним хозяйством «имели представление о процессе в целом и обладали хорошими общими знаниями о таких занятиях, как приготовление еды, консервирование мяса и других продуктов, приготовление лекарственных средств, ткачество, пивоварение, изготовление свечей и мыла, уход за животными и т.д.»²³

Однако, что важно для Брейвермана, такое радикальное отчуждение не предполагает связи освобождения рабочего класса с восстановлением мира несоциализированных навыков (конечно, не нужно забывать, что несоциализированное домохозяйство XVII века не было колыбелью женской свободы). Напротив, развитие производительных сил и прогресс общесоциальной техники усиливает революционное требование неотделимости освобождения рабочего класса от «возвращения массе рабочих необходимого технического мастерства», на том уровне и в той форме, в какой это мастерство непосредственно управляет трудовым процессом²⁴. У Брейвермана не вполне ясно, как это, собственно, влияет на распад формы стоимости и высвобождение автономии и творческой способности работника²⁵. Но без массового чувства классового отчуждения в среде рабочих революционное преобразование и переписывание мастерства в рамках трудового процесса на передовом уровне будет не больше, чем простым утешением.

В этом отношении дефляция экспрессивно-ремесленной модели является частью более обширного политического нарратива отрицания, сложившегося в начале XX века, — стремления исторических авангардных направлений (1917–1939) во время и после русской революции наконец освободить ху-

дожественное мастерство от его ремесленных мифов и обязательств и создать на основании новых производственных отношений новые формы художественного производства. И тот факт, что на протяжении этого периода живописная традиция высокого модернизма продолжала производить ценные произведения, не меняет того, что после кубистического коллажа, дюшановских реди-мейдов «без дополнительной помощи» и «телефонных картин» Мохой-Надя, после понятия художественного суррогата и дистанционного авторства, после поглощения фотографии искусством, советского конструктивизма и производственничества и вообще превращения художника в техника, — после всего этого техническая база искусства безнадежно изменилась. Художественное мастерство больше не ограничивается манипуляцией с данным медиумом в рамках традиции дискретно изготавливаемых произведений — оно становится междисциплинарным сочетанием целого ряда технических и интеллектуальных умений, вписанных в общее разделение труда. И поэтому техническая переориентация искусства в этот период включает и направляет масштабный процесс дефляции — общее движение к определению искусства как формы культурной практики, а значит, как чего-то, что обладает прямым и, возможно, преобразовательным присутствием в мире (в отличие от присутствия созерцательного или декоративного). С массовым выходом искусства за рамки единичного авторства, ауратических форм производства и зрительства, связанных с живописью, техническое производство и междисциплинарность становятся движущей силой для перехода искусства в сферу повседневного и коллективного опыта. Авангардное искусство больше не заключено в галерейные стены и живописные рамы — продвигаясь через разнообразные социальные положения, оно встраивается в материальную и символическую структуру мира. Центральное место в этом преобразовании, конечно, занимает конструктивизм²⁶. Единично-дискретный художественный объект растворяется в функциональных требованиях материального преобразования выстроенной среды (архитектуры, публичных памятников, пропаганды,

дизайна). Художественный объект, художественное событие и социальный процесс совпадают. Или, по крайней мере, они совпадали в теории. Конечно, завышенные ожидания, что искусство станет играть эту социальную роль, были вскоре ограничены и уничтожены с подъемом сталинизма в Советском Союзе и фашизма в Европе. К середине 30-х великий авангардный эксперимент сворачивался, и на смену ему приходили разнообразные формы ремесленной ностальгии. Но непобежденной осталась новая культурная и техническая диалектика, которую установил этот период и к которой были вынуждены обращаться новые послевоенные институции в новых политических условиях, — долгосрочное растворение искусства в общесоциальной технике, то есть объединение технологии, техники и художественной формы.

Начиная с 60-х, мы были свидетелями дефляции экспрессивно-ремесленной модели художественного мастерства, разыгрывавшейся во множестве регистров. Концептуальное искусство, постконцептуальная фотография и текст, апроприационное искусство 80-х, эстетика взаимодействия и нынешнее возвращение многих форм социального функционализма — все эти направления оживляют и различными способами реаприируют понятие о художнике как технике, заместителе или операторе. Можно даже сказать, что возрождение живописи высокого модерна в период 1945–1985 годов — например, в достижениях Герхарда Рихтера — представляет собой разрыв в рамках широкой исторической тенденции. Хотя время исторического авангарда как социокультурной формации подходит к концу, авангардные стратегии и формы остаются — хотя они, конечно, ограничены рамками социума — неотъемлемой частью того, как искусство определяет свою актуальность и критическую функцию²⁷. Поэтому повторяющиеся нападки на постконцептуализм — преимущественно в 80-е и 90-е — за занятия искусством вплоть до неотвратимого краха техники и ремесла — искажают исторические факты. То, что мы видим, — это не окончательный упадок художественного мастерства, а перестройка представления о мастерстве в рамках более глубокой диалектики — не-

обходимые взаимоотношения между (приобретенным) мастерством, утратой мастерства и его новым возвращением. Техническое мастерство не было вырвано из искусства при помощи суррогатности и технологического воспроизводства — оно переопределяется через становление искусства как общей формы концептуализации, начиная с 20-х.

С конца 60-х это также стало оказывать глубокое воздействие на половое разделение интеллектуального труда в искусстве. В начале 70-х, после подъема женского движения, среди тех, кто оказался в прямом выигрыше от кризиса ремесленно-экспрессивной модели, были женщины-художницы, отвергавшие живопись на том основании, что ее исторические описания и экспрессивные каноны препятствовали доступу художниц к изображению и структурированию своих жизней и опыта. Таким образом, концептуализация дала женщинам-художницам возможность без особых упований рефлексировать о половых различиях, гендере и женственности. После Дюшана и Мохой-Надя новое поколение художниц начала 70-х смогло создать убедительные, тщательно продуманные и оригинальные постживописные формы, воплощавшие необычные мысленные эксперименты. Лучше всего это отражено во влиятельной работе Мэри Келли «Послеродовое свидетельство» (1973–1979) — серии панелей, состоящих из рукописных и печатных текстов, рисунков и объектов, которые восстанавливают и исследуют отношения Келли с ее новорожденным сыном, а значит, и с его формирующейся субъективностью. «Послеродовое свидетельство» отличается двумя чертами: решительной антиизобразительностью в изображении материнства и домашнего труда — ни мать, ни тело ребенка не репрезентированы фигуративно — и решительным, бескомпромиссным интеллектуализмом, то есть эксплицитным отождествлением женского авторства с наглядными теоретическими навыками.

Общее следствие этого и похожих жестов в том, что подобный навык может быть определен через качество процесса концептуализации и интеллектуальную остроту. Ее художник привносит в материальные или нематериальные формы искусства, а не просто

через свидетельства того, что художник успешно управляет рядом технических процессов, бросающих вызов традиционной идентификации, в данном случае, женщин-художниц как производителей с определенными унаследованными женскими ремесленными навыками. Поэтому концептуализация помогает отделять оценку искусности работы от фетишистской оценки технических навыков. Художник может сделать выбор в пользу овладения определенным техническим процессом — например, манипуляцией цифровыми фотографиями или ткачеством, — но это не детерминирует наше суждение о художественном мастерстве в целом.

Однако, отмечая возникновение концептуализации искусства, мы не должны смешивать новое искусство с дисциплинами самого интеллектуального и теоретического производства, такими как наука или философия. Выход искусства из его исторически-ремесленной базы в сферу материальной концептуализации не свидетельствует о линейности, пусть и неравномерной, процесса возвращения мастерства, как если бы искусство оживляло само себя, используя языки науки. Может быть, искусство и стало практикой концептуализации, но это не значит, что оно перенимает позитивистские, дедуктивные и программные требования научного исследования. Дело в том, что диалектика мастерства, его утраты и возвращения является прежде всего выражением отчужденного и овеществленного места искусства в системе общественных отношений капиталистической культуры. Хотя искусство освободилось от пут ремесла и выработало концептуальную и междисциплинарную идентичность, необходимо защищать его интересы от систематического злоупотребления, ассимиляции и сдерживания со стороны культуры в целом. В свете этого следует помнить, что диалектика мастерства, его утраты и возвращения все еще остается накрепко встроенной в модернистскую диалектику отрицания, о которой я писал выше. Иными словами, нам нужно увидеть, как отношения между мастерством, его утратой и возвращением подчиняются потребности искусства утверждать и определять свою автономию перед лицом этих ограничений. А значит, мы должны снова поднять во-

прос об автономии и отрицании в отношении таких понятий, как «новое» и «обновление».

В этой связи высокую потребительскую ценность для понимания нашего нынешнего положения имеет теория автономии Теодора Адорно²⁸. По его мнению, автономия в искусстве определяется как социальные отношения между его производством и восприятием. Чтобы быть современным, искусство должно определять себя вопреки тем институциональным соглашениям, социальным условиям и традициям, в которых оно находится. Поэтому у искусства не может быть критического будущего без опыта отъединения от традиций и институций, которые его породили. То есть подвижное содержание искусства все еще опосредуется его собственной рефлексией по поводу самой категории «искусство». Поэтому управляет этим процессом сама «асоциальность» искусства при капитализме — то есть тот факт, что искусству, если оно стремится оставаться искусством (а не превращаться в архитектурный дизайн, моду или просто социальную теорию), нужно переживать двойную оторванность — и от своего официального места в мире, и от своих традиций. Однако следует ясно понимать, что здесь называется «асоциальностью». Асоциальность не нужно смешивать с ее идеалистическим обозначением у Канта. По Канту асоциальность, или, как он ее называет, «недоброжелательная общительность человека», — это определенная природой склонность людей порождать постоянное взаимное сопротивление, угрожающая распадом общества и изначально присущая людям и человеческим отношениям²⁹. В нашем же случае «асоциальность» — это, скорее, неопределенное и изменчивое пространство неидентичности и сопротивления искусства в рамках гетерономного поля его социальной и институциональной деятельности. Соответственно, ее можно отождествить с понятием автономии как *производимой* функции гетерономного возникновения искусства в товарных отношениях. Новые формы коммодификации являются гетерономным местом новых форм автономии³⁰. В этой связи «асоциальность» — несомненно, ценное понятие для теории отрицания в ис-

кусстве и культуре. Такое представление об «асоциальности» противостоит всякой (антигегельянской) социальной онтологии, пытающейся переигрывать «позитивные реальные альтернативы» в нынешний период, как это происходит в работах Иштвана Месароша³¹. Следовательно, в отсутствие стремления к автономии при условии гетерономии (то есть возникновения искусства как чего-то «иного» по отношению к условиям, вызывающим его к жизни) искусство перестало бы существовать как традиция эстетического и интеллектуального достижения, а также, что еще более важно, как способ сопротивления капиталистической меновой стоимости. Вот почему такая традиция отрицания продолжает производить ценные и качественные работы, несмотря на упадок изначального авангарда, рассеивание и ассимиляцию модернизма, несмотря на постоянное подчинение искусства требованиям развлечения и торговли, институциональной легитимации и одобрения. Искусство несводимо к своим историческим описаниям и институциональным соглашениям, поскольку искусство — это то, что *начинается* с позиции отрицания. По сути, развитие искусства и его социальные ограничения находятся именно в отношениях *взаимозависимости*.

В культуре коммодификации отчуждение искусства и его обновление переплетены с историей модернизма и современности, поэтому отрицание не только не является фактором, обрекающим искусство на упадок и распад, — напротив, оно служит основанием для развертывания и переизобретения современного искусства. Это, в свою очередь, значит, что когнитивные требования «нового» и открытость искусства новым смыслам *сами по себе* не устарели. Ведь если бы это было так, значит, отчужденные условия производства и восприятия искусства когда-то в прошлом были более отчетливы, чем в недавнем прошлом или сегодня, — и значит, чтобы защитить искусство от критиков его технического распада, мы должны искать качество и ценность в периодах относительной социальной стабильности. А это откровенный абсурд. На деле отрицание искусства снова и снова возрождается потому, что оно «неисчерпаемо»,

пока необходимым процессом в производстве искусства остается асоциальность и люди способны находить в этом процессе смысл. Предполагать иное значит считать, что асоциальность — это просто отдельный эффект искусства, результат того, что художники, *по их собственным заявлениям*, чувствуют и переживают, а не база, на основе которой производятся и вступают в социальные отношения условия искусства, вне зависимости от отдельных идеологий, проповедуемых художниками. Поэтому отрицание искусства — это не что-то преходящее и лишь слегка затрагивающее искусство, как декоративная пудра искусственного снега, а, наоборот, то, что по-настоящему обеспечивает искусству видимость и автономию, обуславливая его развитие.

Таким образом, традиции отрицания в искусстве сохраняются потому, что сохраняется отрицание. А если так, то диалектика мастерства, его утраты и возвращения становится способом выражения этого процесса. Иначе говоря, рефлексия о мастерстве (как отход от полученных умений), как и развитие новых умений, становится частью неустанныго, недремлющего утверждения критического отношения искусства к его традициям и интеллектуального и культурного формирования и управления.

Перевод с английского
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Исключение составляет Теодор Адорно. См.: Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. Также см.: Робертс Д. Авангарды после авангардизма // «Что делать?», № 17, 2007.

² Подробный анализ модернизма и небрежности см. в: Roberts J. The Amateur's Retort // ed. Rugoff R. Amateurs. San Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2008.

³ См.: Clark T.J. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers. London: Thames and Hudson, 1984.

⁴ Критическая функция искусства, конечно, начинается не с модернизма — даже в эпоху Возрождения, когда покровительство государства достигло расцвета, художники критиковали власть своих заказчиков посредством искусства. Но такие

моменты неизменно были связаны с темой личной чести — уязвленной гордости или мести — и не имели отношения к критике государства или его художественных институций. Для любого художника критика его покровителей на таких основаниях была бы немислима, ведь производство искусства и его смыслов было прямым продолжением власти, данной художнику правителями. С развитием капитализма и появлением независимого художественного рынка, а значит, и появлением независимой профессионализации художника (профессионализма, расходящегося с академией и государственным покровительством) эта прямая коммуникация между правителем и художником нарушается.

⁵ См.: Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1968.

⁶ Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 173.

⁷ Там же.

⁸ См., например: Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003.

⁹ Анализ отношений между модернистской живописью и реди-мейдом см. в: de Duve T. Kant After Duchamp. Cambridge, MA.: MIT Press, 1996; Joselit D. Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910–1941. Cambridge, MA.: MIT Press, 1998.

¹⁰ Duchamp M. The Essential Writings. London: Thames and Hudson, 1975.

¹¹ Moholy-Nagy S. Moholy-Nagy: Experiment in Totality. Cambridge, MA.: MIT Press, 1969.

¹² См.: Ченнини Ч. Книга об искусстве, или Трактат о живописи. СПб.: Библиополис, 2008. Это анонимное коллективное производство скрашивалось поощрением всестороннего развития подмастерья и опытного ремесленника. В XIV, XV и начале XVI века мастерской, работающий в цеху, должен был владеть широким набором навыков росписи, резьбы, работы по дереву и металлу: от литья медалей, изготовления шкатулок и сундуков до живописи темперой и создания фресок. С подъемом Флоренции и Рима как торговых и религиозных центров и появлением крупных частных заказов в сочетании со складыванием нового образа художника, основанного на важности идеи рисования с натуры (в отличие от ремесленника, работающего на заказ), эта широкая база ремесленных навыков разрушается. Таким образом, с появлением независимого художника и модели *disegno* — тщательной работы художника, исходя-

щей из деталей натуры, — цех должен приспосабливаться к требованиям отдельного художника, а не к многочисленным задачам, которые определял мастер. В результате старая цеховая база умений лишается своей коллективной целостности (когда различные задачи, исполнявшиеся подмастерьями для цехового мастера, являются взаимозависимыми частями творческого целого) ради «явленного творчества» независимого художника, который все чаще получает заказы от двора или церковных властей и пользуется творческой самостоятельностью, а поэтому стремится, когда это возможно, самостоятельно выполнять большую часть работы и не заниматься в процессе работы обучением помощников. Разноплановая цеховая база навыков теперь подчиняется коммерческим требованиям образцового в своей уникальности независимого художника, и постепенно цеховой подмастерье превращается в трудящегося в студии наемного работника.

¹³ Обсуждение этого отождествления в отношении фотографий Ежена Атже, работавшего в Париже в период сразу после этой волны французской модернистской критики «небрежности» см. в: Nesbit M. *Atget's Seven Albums*. New Haven: Yale University Press, 1993.

¹⁴ В первые годы жизни в Нью-Йорке Дюшан участвовал в дискуссионной группе по искусству и труду, находившейся под влиянием, в первую очередь, Макса Штирнера. См. Antliff A. *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

¹⁵ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1962. Т. 26, ч. 1.

¹⁶ Подробное описание этой оппозиции см. в: Roberts J. *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling After the Readymade*. London: Verso, 2007.

¹⁷ Рубин И.И. Очерки по теории стоимости Маркса. М., Л.: Государственное издательство, 1929. С. 146.

¹⁸ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1960. Т. 23.

¹⁹ Это не значит, что в «Капитале» есть элементы Марковского раннего ремесленного гуманизма и пасторализма из «Экономическо-философских рукописей» 1844 года, но эта точка зрения все сильнее подчиняется прогрессивной функции социализированного труда, поскольку последний становится определяющей частью Марксовской концепции освобождения человека и развития человеческих потребностей. Вот почему, читая «Капитал» как кри-

тику политической экономии, мы должны стараться понимать критику абстракции (абстрактного труда) как двойной код по отношению к мастерству и ремеслу: абстрактный труд не только разрушает комплексность как способ социализированного, коллективного производства, но и вполне способен освободить комплексность от ее вечной технической и концептуальной негибкости (в средневековом цеху), отделив производителя от необходимости подчинять весь свой творческий труд совершению множества рутинных задач, которые прекрасно могут воспроизводить машины. Есть что-то чудовищное в том, что освобожденный работник должен снова приобретать разного рода сноровку как идеальное выражение творческой автономии, как будто наша эмансипация как работников привязана к развитию качеств *Kraftmeister*, способных выполнять несколько дел одновременно. То есть переосмысление преобразованного трудового процесса и преобразованного понимания искусства в любом посткапиталистическом или коммунистическом будущем должно допускать в том числе и пренебрежение к труду, будь то необходимый труд или труд творческий и интеллектуальный. Возможно, когда «профессиональная», требующая интеллектуальных вложений деятельность и чувственные преобразования нашего необходимого труда будут завершены, мы не будем ни хотеть ничего, ни нуждаться ни в чем, кроме как смотреть, читать и делиться простыми достижениями. Тогда сохранение или развитие ремесленной базы в любой эмансипированной модели труда должны оставлять место для «непродуктивного» и рассеянного труда. По сути, это часть более содержательного разговора о том, будет ли коммунизм более «сложным» (или более разнообразным), чем капитализм, или он в значительной степени освободит нас в наших повседневных делах от требований сложности.

²⁰ Беньямин В. Автор как производитель // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.

²¹ Braverman H. *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century*. New York: Monthly Review Press, 1998.

²² Ibid., p. 295.

²³ Huws U. *The Making of a Cybertariat: Virtual Work in a Real World*. New York: Monthly Review Press, 2003.

²⁴ Braverman H. Op. cit. P. 308.

²⁵ В этой статье нет возможности подробно обсуждать последние дискуссии о форме стоимости,

к этому можно вернуться в другой раз. Но достаточно отметить одно из некорректных допущений, встречающихся во многих недавних работах о законе стоимости и процессе образования стоимости, а именно мысль, что критика формы стоимости определенным образом является частью одной лишь политэкономии. Например, Кисильоф и Староста, критикуя Исаака Рубина (Kicillof A., Starosta G. *On Materiality and Social Form: A Political Critique of Rubin's Value-Form Theory // Historical Materialism*, vol. 15, issue 3), не замечают культурного контекста, в котором Рубин в 1927–1928 годах писал свои «Очерки по теории стоимости Маркса». Склонность Рубина считать, что действие закона стоимости ограничено процессом обмена, — это консервативный и экономистский отголосок долгих и интенсивных споров о стоимости и труде в рамках авангарда в период 1920–1928 годов, а влияние этих споров распространяется далеко за пределы одного лишь художественного производства. В те годы Борис Арватов, ведущий теоретик производственного искусства, задавался вопросом, как художественная практика может предсказывать и моделировать эмансипированный труд, и далее, как она может преобразовывать сам трудовой процесс как на заводе, так и за его стенами (см.: Арватов Б. Социологическая поэтика. М.: Федерация, 1928). Советский завод в самом деле какое-то время (даже при расширенной заводской дисциплине НЭПа с его вездесущими красными директорами) был площадкой не только для масштабных дискуссий о трудовом процессе, но и для социально-художественных экспериментов (см.: Gough M. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley: California University Press, 2005). Таким образом, если споры о форме стоимости действительно академизировались и отделились от «политического действия», то отчасти это результат их отделения от культурных и художественных вопросов. Очередное подтверждение этому — недавняя дискуссия о теории стоимости Криса Артура в журнале *Historical Materialism* (см. критику разделения Артуром обмена и производства, сближающего его с Рубином). В целом, если существует неотложное требование связать дискуссию о стоимости с политическим действием, есть и не менее неотложное требование связать ее с эмансипаторными функциями художественного труда (см.: Робертс Д. Авангарды после авангардизма // «Что делать?», № 17, 2007; Roberts J. *Productivism and Its Contradictions // Third Text*, vol. 23, issue 5, 2010).

²⁶ О конструктивизме, производственничестве и авангардных спорах о переопределении художественного труда см.: Margolin V. *The Struggle for Utopia*: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946. Chicago: University of Chicago, 1997; Gough M. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley: California University Press, 2005.

²⁷ См.: Робертс Д. Авангарды после авангардизма.

²⁸ Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.

²⁹ См.: Кант И. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане // Собрание сочинений в 8 тт. М.: Чоро, 1994. Т. 8.

³⁰ Martin S. *The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity // Radical Philosophy*, № 146, 2007.

³¹ Mészáros I. *The Challenge and Burden of Historical Time: Socialism in the Twenty-First Century*. New York: Monthly Review Press, 2008.

Джон Робертс

Родился в 1955 году в Ноттингеме.

Теоретик современного искусства, философ.

Автор книг «Философия повседневного» (2006),

«Неосвязаемости формы» (2007),

«Необходимость ошибок» (2011).

Живет в Лондоне.

Андрей Фоменко

Все, что вы хотели знать о русском искусстве, но нигде было прочесть

Бобриков А. Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Книга Алексея Бобрикова имеет второе название — «Русское искусство. Все, что вы хотели узнать о Репине, но боялись спросить у Стасова».

Из аннотации

Существуют темы, интересные потому, что о них сказано мало, а есть и такие, по поводу которых сказано и написано даже слишком много. Русское искусство XVIII–XIX столетий — из второй категории. Благодаря вековой апологетической традиции эта тема перешла в разряд национальных мифов. Сложилась ситуация, когда стало казаться невозможным произвести какое-либо осмысленное, содержательное и критическое высказывание об этом предмете. Поэтому авторы, имеющие склонность к таким высказываниям, автоматически обходят русскую классику стороной как царство трюизмов и общих мест.

Книга Алексея Бобрикова представляет собой ревизионистскую историю русского искусства, которое, согласимся, располагает к ревизионизму в большей степени, чем любая другая тема. Но одно дело — констатировать положение вещей, а другое — попытаться его изменить. То есть сбросить балласт всего сказанного и написанного по данному поводу — всю эту навязшую в зубах панегирическую мякину. Более того, преодолеть собственную зрительную и культурную привычку: увидеть в



«Запорожцах» и «Грачах» что-то иное, нежели картинку из учебника по родной речи; попытаться заново сфокусировать на них взгляд. Здесь, как говорится, все средства хороши.

С первых же строк читатель погружается в атмосферу мастерской, где история русского искусства кроится и сшивается заново — местами всерьез и надолго, а кое-где и на живую нитку — «там посмотрим». В ход идут подручные методологические и терминологические инструменты — от ломброзианства и социал-

дарвинизма до вульгарной социологии, от профессионального художнического жаргона до языка современной эссеистики — лишь бы работало. В самом деле: чего церемониться, если «русское искусство есть по большей части искусство салонное»? Автор не испытывает никакого пиетета по отношению к священным коровам национальной художественной традиции, так что читателю, воспитанному на благостном академическом искусствознании, может показаться, будто свою цель автор видит в разоблачении мифов и развенчании дутых репутаций (чтобы не сказать в глумлении над беззащитными художниками — жертвами его неподражаемого остроумия).

«Может» — потому что в действительности это, конечно, не так. С одной стороны, выносившие Алексея Бобриковым оценки едва ли противоречат негласному Гамбургскому счету русского искусства. С другой — общий критический тон автора не в состоянии скрыть симпатию, которую он испытывает к иным из своих персонажей. Причем каждый из них симпатичен ему по-разному: Федотов — как блестящий живописец, Соломаткин — как русский Руссо с темпераментом Кирхнера, а Верещагин — просто как человек умный, дельный и лишенный иллюзий. Но дело, разумеется, не в вынесении оценок и даже не в том красноречии и чувстве юмора, с какими они формулируются, а в том, что автор дает точные и запоминающиеся характеристики творчеству этих и многих других русских художников. В его описании русское искусство оказывается не таким уж беззащитным и прекраснотушным — как по содержанию, так и в плане намерений. Здесь Брюллов предстает мессией массовой культуры, Верещагин — «просветителем от Генштаба» и гением пиара, а Репин — естествоиспытателем и этологом, классифицирующим род человеческий по аналогии с миром животных, со своими травоядными и хищниками, рядовыми особями и самцами-доминантами. Своими толкованиями Бобриков оказывает классикам куда более действенную услугу, чем десятки апологетов, похоронивших под напластованиями своих дифирамбов сначала передвижников, потом XVIII век, потом импрессионистов с мирискусниками и, наконец, добравшихся до авангарда.

Исполнившись «цинического» духа, Бобриков на деле заметно повышает русское искус-

ство в цене, делая его более интересным. Никакого парадокса тут нет: если художник занимается тем, что пытается ввести в архив какую-то новую информацию, личный или коллективный опыт (в противном случае обреченный на забвение), то задача историка в некотором смысле ровно противоположна: вывести эту информацию из архива, где она покинута с миром, дать ей новую жизнь со всей ее неоднозначностью. По прочтении этой книги хочется отправиться в Русский музей или Третьяковскую галерею (кому что ближе) и увидеть «все это» своими глазами.

В известном смысле книга Алексея Бобрикова именно методологически очень традиционна, чуть ли не консервативна: это история искусства до эпохи «дегуманизации», история искусства как история имен, при этом детерминированная социально-историческим контекстом. Недаром автор в целом ориентирован на позитивистскую традицию XIX века; тем самым он как бы ликвидирует лауну в развитии отечественной гуманитарной науки. Характерна его несколько чрезмерная страсть к многоступенчатой классификациям, а также стремление дифференцировать авторские проекты: «первый Репин», «второй Репин», «третий Репин». Но это позитивизм, которому известно, что было после — эстетизм и «искусство для искусства», формализм и социологическая поэтика, психоанализ и деконструкция. Бобриков заставляет совершенно по-новому взглянуть на известные факты национальной художественной культуры, а «легкий слог» ничуть не мешает ему обнаруживать скрытые взаимосвязи между этими фактами. Именно этого так не хватало отечественному академическому искусствознанию: напоминания о том, что история искусства — по-своему весьма строгая и в то же время веселая наука.

Андрей Фоменко

Родился в 1971 году в Сургуте.

Историк и критик современного искусства, фотографии и кино, эссеист. Автор книг «Архаисты, они же новаторы» (2007), «Монтаж, фактография, эпос» (2007), «Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства» (2012). Живет в Санкт-Петербурге.

Елена Яичникова

Художественный активизм vs художественные исследования

7-я Берлинская биеннале современного искусства.
«Забыть о страхе».
Куратор Артур Жмиевский.
Кунстверке, Берлин.
27.04.2012 – 01.07.2012

«Документа 13». Куратор
Каролин Кристоф-Бакарджиев.
Фридрицианум, Кассель.
09.06.2012 – 16.09.2012



Лагерь движения «Оккупай» на Берлинской биеннале, 2012. Фото Марцина Калинского

Каждые четыре года, пересекаясь в датах проведения и в границах одной страны, Берлинская биеннале и «Документа» предоставляют удобную возможность для сравнения двух выставок и анализа текущего состояния искусства. В этом году сопоставление 7-й Берлинской биеннале и 13-й «Документы» дает богатый материал для размышлений еще и благодаря почти диаметральной противоположности кураторских программ. Интересно, что эти проекты задают два полюса, между которыми сегодня развивается социально-критическое искусство: художественный активизм и художественные исследования.

Куратор 7-й Берлинской биеннале Артур Жмиевский в сотрудничестве с Иоанной Варшей и группой «Война» сделали ставку на художественный активизм, провозгласив своей задачей показать «искусство, которое на самом деле работает, оставляет следы в реальности и открывает пространство, где может совершаться политика»¹. Главным по-

нятием стала «политическая эффективность искусства», противопоставлявшаяся «художественной импотенции» и «эстетизированной политичности»² социально-критического институционального искусства, которое, несмотря на производимую им критику, остается в поле символического и, на взгляд кураторов, лишь укрепляет систему, в рамках которой существует. Соответственно, стратегия кураторской команды заключалась не в посещении мастерских художников и последующем «администрировании» объектов искусства, а в поездках в страны и города, где происходили казавшиеся им важными события — Венгрию, Исландию, Россию, Испанию, США, Тунис, Египет, — в поисках искусства, которое использует свой потенциал для совершения политических действий. В итоге представленные на Биеннале проекты включали в себя не только работы художников, но и документацию протестных акций или политические проекты, вдохновленные художественными стратегия-



Гильермо Файович, Николас Голдберг «Вес неопределенности», 2012

ми, как, например, деятельность бывшего мэра Боготы Антанаса Мокуса. Также на Биеннале было приглашено движение «Оккупай», представителям которого в Кунстверке был отведен нижний этаж. Все они создавали, по словам Жмиевского, «политические события» и в этом заключалась их ценность. Представляя собой манифест «эффективного» искусства, кураторские тексты звучали как отчаянный крик о кризисном состоянии мира и художественной системы. Решив «поставить все на одну карту», кураторы были готовы к тому, что «все либо срывается, либо закончится провалом»³. В результате, во многом справедливые вопросы и утверждения Жмиевского, касающиеся ключевых для искусства XX века проблем границ и силы искусства, а также отличные материалы и интервью, собранные в ходе

подготовки к Биеннале и вошедшие в каталог, тем не менее оказались гораздо сильнее и эффективнее получившейся выставки, что позволило многим художественным критикам говорить о «дыме без огня» и дало основания поразмышлять о том, что же не получилось.

Основным пунктом обрушившейся на Биеннале критики (а большинство появившихся отзывов содержат негативные оценки) можно считать обвинение кураторов в использовании крайне упрощенной риторики, сводившей искусство к бинарным оппозициям эффективного/неэффективного, политического/автономного, действия/объекта, что аналогично делению на черное/белое или своих/чужих и ведет к игнорированию искусства, лежащего между этими полярными полюсами. Требование эффективности

отказывало искусству в других функциях и не позволяло задуматься о том, каким иным способом — помимо прямых действий — оно может влиять на реальность. Обсуждалось и то, что заявленные прозрачность и демократичность процесса, выражавшиеся в проведении открытого конкурса на участие в Биеннале, в итоге все равно обернулись довольно ограниченным кругом участников, среди которых преобладали поляки, а отправившие свои заявки художники (их число превысило пять тысяч) оказались включенными лишь в архив и графическую схему на стене одного из боковых залов Кунстверке. Кроме того, многие представленные на Биеннале работы в погоне за «эффективностью» оказались слишком прямолинейны и отдавали явным популизмом, как например «Стена мира» (*Peace Wall*, 2012) Нады Прли или проект Павла Альтхамера «Конгресс рисовальщиков» (*Draftsmen's Congress*, 2012). Многие также упрекали Жмиевского в том, что он подобрал работы, слишком созвучные с его собственной художественной практикой. Приглашенные на Биеннале участники движения «Оккупай» в свою очередь обращали внимание на иерархичность экспозиции, начинавшейся с активистского «не-искусства» (что, как отмечали многие, лишило его силы) и венчавшейся размещенным на последнем этаже произведением самого Жмиевского «Пятнашки» (*Berek*, 1999). Однако, даже если не принимать в расчет упреки, связанные с подготовкой проекта, иерархией экспозиции и сходством представленных работ с творчеством Жмиевского, которые кажутся не самыми существенными, и посмотреть на Биеннале этого года как на свершившееся событие, остается, на мой взгляд, одна проблема — кураторы, борющиеся с идеей искусства как репрезентации, в итоге все равно попали в ловушку репрезентации. Дело в том, что несмотря на прозвучавшую критику художественной системы и нетрадиционный метод работы, кураторам пришлось работать с экспозиционным пространством, и тот факт, что они не приняли его в расчет, может во многом объяснить слабости выставки. Проекты, отсылавшие к реальному политическому пространству или непосредственно в нем

происходившие, и отличные, с точки зрения кураторов, от работ, которые они критикуют, оказались представлены на суд зрителей в выставочных залах Кунстверке ровно тем же традиционным образом, что и другие произведения искусства до и после этого. Признавая, что художественная институция обладает символическим влиянием на реальность и что это влияние может сделать ее сильным политическим агентом, кураторы словно довольствуются простым жестом этого утверждения, выставляя активистское искусство в официальной институции, и не идут дальше, чтобы пересмотреть сам факт и способ его репрезентации. Прибегнуть к другому способу обхождения с пространством Кунстверке, не предполагающему репрезентации, или вообще отказаться от выставки, придумав другой способ представления работ, в данном случае могло бы стать более эффективной и отвечающей общему замыслу кураторской стратегией.

Экспозиция Биеннале демонстрирует также и то, что призывая к эффективности искусства и методу прямого вмешательства в реальность, кураторы отводили главную роль действиям, а не идеям, которые их питают. Так, на третьем этаже Кунстверке в рамках инсталляции под названием *Breaking the News* были представлены многочисленные видео с «Документацией» протестных акций, где марши неонацистов были показаны вместе с акциями украинской группы *FEMEN* и социальными протестами в Греции и Египте. Разобраться в том, что стало причиной того или иного выступления и понять выдвигаемые протестующими требования зрителю было довольно сложно. Получалось, что значение имеет лишь сам акт протестного действия. Однако проблема в том, что, действия, подкрепленные идеями, не могут оцениваться отдельно от последних, а безыдейные действия превращаются в пустые жесты — что, на мой взгляд, и произошло в рамках этой инсталляции, отбросив тень на всю выставку. В целом создавалось впечатление, будто кураторы Биеннале не стремились добиться ясности и убедительности экспозиции. А это, по большому счету, говорит о невнимании к зрителю. Придерживаясь стиля манифеста не только в сопут-



Халед Хурани, Рашид Машарави, Амхад Ганнам «Пикассо в Палестине», 2012

ствующих материалах, но и в экспозиции, которая в данном случае выглядит побочным элементом, проект «Забыть о страхе» оказался скорее обращением к системе искусства, чем к зрителям. Важнейшим посылом Биеннале стало то, что, утверждая активную позицию художника и его политическое участие, она выступала за роль художника как субъекта истории. Однако, признавая эту роль за художником, демократическая по сути выставка парадоксальным образом не искала общения со зрителем и не склоняла его к активной позиции.

Интересно, что намерения куратора 13-й «Документы» Каролин Кристо-Бакарджиев предстают почти полной противоположностью устремлениям кураторов последней Берлинской биеннале. Отличаясь прежде невиданным для Касселя размахом, «Документа» этого года посвящена распространению в последнее десятилетие жанру «художественных исследований», когда художники обращаются к историческим архивам, собирают, анализируют и интерпретируют различную информацию, уподобляясь в этом ученым и используя междисциплинарный подход, а затем представляют ее, прибегая к художественным средствам. Другую перспективу выставки задает

озвученный куратором принцип де-антропоцентризма, который предполагает не только внимание к вопросам экологии, но и видение мира с позиции Другого, которым в данном случае, как бы эксцентрично и умозрительно это ни звучало, выступает не столько представитель другой культуры или пола, как в постколониальной или феминистской критике, сколько животные и неодушевленные объекты: «Усилие связано с тем, чтобы не ставить человеческую мысль выше способности других видов и вещей думать или производить знания»⁴. Как следствие озвученных принципов, 13-я «Документа» соединила в себе работы, созданные специально для выставки, с забытыми произведениями искусства XX века, археологическими находками, научными экспериментами из области генетики, физики, биологии и исследований искусственного интеллекта.

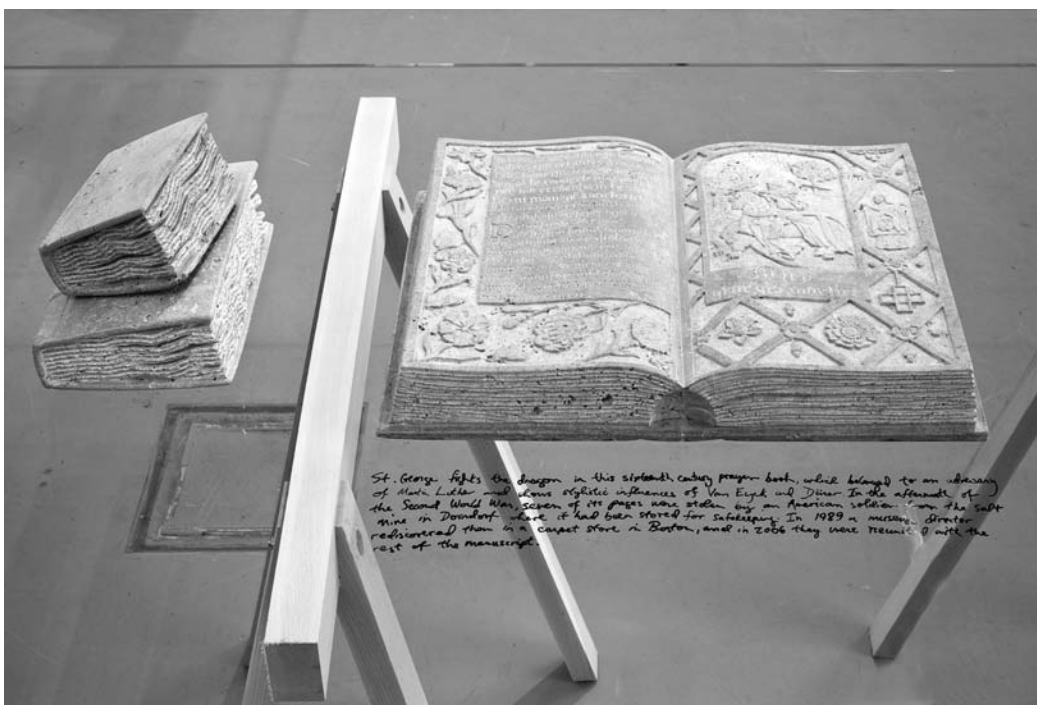
Главным проявлением такого синтетического подхода на выставке стало подчеркнутое внимание к объектам, заметное даже при широком наличии видео и пространственных инсталляций. Представленные объекты, имеющие прямое или косвенное отношение к искусству, «были замешаны» в важнейших событиях современной истории, втянуты в сложную сеть отношений,

несли на себе следы действия социальной, экономической и политической реальности и, таким образом, в итоге свидетельствовали об истории людей подобно литературным романам, в которых центральные события рассказываются от лица персонажей, игравших в них второстепенные роли. Особенно много таких объектов было на первом этаже Фридрицианума в экспозиционной части под названием «Мозг», демонстрировавшей ассоциативные связи между различными явлениями, темами и эпохами, родившиеся в голове куратора и послужившие основой всей выставки. К примеру, здесь были представлены скульптуры из Художественного музея в Бейруте, сплавленные воедино из-за попавшей в здание бомбы, а также неоклассическая статуэтка обнаженной женщины, которая когда-то украшала ванную комнату в мюнхенской квартире Гитлера и была запечатлена на представленных здесь же знаменитых фотографиях Ли Миллер, сделанных в этой же ванной в день самоубийства Гитлера в берлинском бункере. К такого рода объектам относится и метеорит Эль Чакко весом в тридцать семь тонн, который тщательно пытались доставить из Аргентины в Кассель художники Гильермо Файвович и Николас Голдберг. Конфликт с коренным населением региона, возникший в ходе переговоров по транспортировке метеорита, обнаружил разные представления о роли и природе этого артефакта. В качестве подобного объекта предстает и картина Пикассо «Бюст женщины» (1943) из коллекции Музея ван Аббе, которая была представлена в Академии искусства Палестины в Рамалле по инициативе художника Халеда Хурани и с помощью обстоятельств своего перемещения обнажила чрезвычайную природу палестинской реальности.

Наряду с объектами особую роль на 13-й «Документе» играла тема места, выступавшего в отдельных работах на первый план в качестве свидетеля истории, совершаемой людьми. Так, главным действующим лицом видео немецкого художника Клеменса фон Ведемейера *Muster (Rushes)* (2012) становится построенный в двенадцатом столетии недалеко от Касселя бенедиктинский монастырь Брайтенау, в котором на протя-

жении XX века располагались концентрационный лагерь, женское исправительное учреждение и, наконец, психиатрическая больница. Эта работа представлена в виде трехканальной инсталляции, в которой три части видео, посвященные разным периодам истории монастыря, представлены на отдельных экранах, расположенных в форме треугольника. События трех исторических эпох разыгрываются параллельно, чтобы зритель мог наблюдать за происходящим на одном экране, при этом слыша звук соседних видео, подобно отголоскам прошлой или будущей истории монастыря. Кроме того, на старом вокзале Касселя была представлена звуковая работа британской художницы Сюзан Филипш «Штудии для струн» (*Study For Strings*, 2012), которая обращалась непосредственно к истории вокзала как места, где во время Второй мировой войны находились промышленные цеха для производства танков и другой военной техники и откуда в концлагерь отправлялись поезда с людьми. В 1942 году с этого вокзала в Терезиенштадт был депортирован чешский композитор Павел Хаас — автор «Штудии для струнного оркестра», написанной им в лагере. В пропагандистском фильме, снятом фашистами во время подготовки встречи делегации Красного Креста в 1944 году, произведение Хааса исполняется оркестром из заключенных под руководством чешского дирижера Карела Анчерла. Вслед за последовавшей депортацией и гибелью Павла Хааса в Аушвице эта композиция была утрачена, но после войны восстановлена усилиями спасшегося Карела Анчерла. Филипш установила на транспортных путях вокзала двадцать четыре звуковые колонки, из которых звучали отдельные ноты тринадцатиминутной композиции Хааса, сыгранной виолончелистом и альтистом. Таким образом, композиция оказывалась рассеянной по обширному пространству, сводившему воедино разорванные голоса.

В целом, как видно по этим и многим другим работам, на 13-й «Документе» важное место заняла тема войны и военных конфликтов — от колониальных притязаний Европы в Первой мировой войне до политики фашизма Второй мировой, войн на Ближнем Восто-



Майкл Раковиц «Чей прах восстанет?», 2012

ке и современных событий «арабской весны». И если отдельные работы, среди которых описанные выше и сильные, на мой взгляд, произведения Клеманса фон Ведемейера и Сьюзан Филипш, обращались к истории места, в котором они представлены, то другие — к примеру, работа американского художника Майкла Раковица — проводили параллели с трагическими историями, случившимися в разных местах, в разное время и в разных условиях. В работе «Чей прах восстанет?» (*What Dust Will Rise?*, 2012) Майкл Раковиц изготовил серию книг, воссоздавших тома, утраченные в результате бомбардировки библиотеки Фридрицианума в 1941 году, причем сделаны эти копии были из камня, ведущего происхождение из Бамианской долины — региона Афганистана, где талибами были уничтожены статуи Будды VI века.

Вообще, подобные параллели и аналогии между разными эпохами и событиями свойственны 13-й «Документе» в целом в еще большей мере, чем отдельным работам, что

наглядно демонстрирует уже упомянутый раздел «Мозг». Эти параллели формируют ключевой принцип, согласно которому устроена выставка этого года. И если Берлинская биеннале представила работы, укорененные в определенном контексте, то «Документа» искала универсальное — объекты жили подобно людям, а вооруженные конфликты сводились к собирательному образу войны, страданий и травм, одинаково близких государствам и народам, пострадавшим от колониализма и фашизма. Как пишет Каролин Кристов-Бакарджиев, разрушение и восстановление сопровождают человеческую историю, но также и историю объектов искусства, принадлежащих полю символического⁵. Время за цикливается и повторяет себя, а военные конфликты всякий раз воспроизводятся в нем как будто по единым лекалам (с чем, безусловно, можно спорить). Эта нивелировка контекста, отмеченная некоторыми критиками, и модернистская тяга к универсальному согласуется с присутствием

многочисленных ваз и скульптур полузабытых художников модернизма и даже произведений австралийских аборигенов, которые на другой выставке могли бы стать элементом постколониальной критики, а здесь оказались вписаны в универсалистскую картину мира: история повторяется, а искусство ищет общие законы и соответствие форм. Какая же роль в таком случае отводится искусству? Ответ на этот вопрос, хотя и написанный между строк, дает сама Кристов-Бакарджиев в тексте «Письмо к другу», опубликованном в 2010 году как своего рода анонс предстоящей «Документы»: «Искусство играет важную роль в социальных процессах реконструкции гражданского общества, практиках исцеления и восстановления»⁶. В этом, бесспорно, заключается коренное различие между устремлениями команды 7-й Берлинской биеннале с их идеей искусства как инструмента борьбы и позицией, выраженной куратором 13-й «Документы» и заключающейся в понимании искусства как средства реконструкции и исцеления, то есть по сути примирения.

Что же можно в этой связи сказать о позиции художника? Если кураторам Берлинской биеннале художник виделся активистом, то на 13-й «Документе» ему была отведена одна из четырех выделенных куратором позиций: «на сцене», «в осаде», «в состоянии надежды» или «в уединении». Этим позициям соответствуют не только города, в которых проходила основная выставка, и параллельная программа «Документы» — Кассель, Кабул, Каир и канадский город Банф, — но и более глобальные экзистенциальные состояния, описывающие мироощущения, образ мыслей и действия художника. Их отличие от идеала, провозглашенного 7-й Берлинской биеннале, очевидно. Художник 13-й «Документы» предстает археологом, исследователем, изобретателем, мыслителем, работающим в лаборатории, архиве или мастерской. Если он оказывается в центре событий, то, как демонстрирует выставка, испытывает на себе их прямое и часто трагическое влияние, будучи не в силах вмешаться и что-либо изменить. Искусство здесь приходит не как инструмент действия, но как способ понимания и спасения.

Так, в зазоре между субъектом Берлинской биеннале и объектом «Документы», вырисовываются две позиции художника — активиста и рассказчика. Тем не менее, представляется, что наиболее продуктивные поиски сегодня ведутся скорее в области сопряжения этих позиций, чем на пути их поляризации.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Путеводитель по 7-й Берлинской биеннале Act for Art. Forget Fear. P. 6.

² Каталог 7-й Берлинской биеннале Forget Fear. P. 136.

³ Путеводитель по 7-й Берлинской биеннале Act for Art. Forget Fear. P. 7.

⁴ См. эссе Каролин Кристов-Бакарджиев: Christov-Bakargiev C. The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time. P. 5 (пресс-досье).

⁵ Ibid, p. 10 (пресс-досье).

⁶ Christov-Bakargiev C. Letter to a Friend // The Book of Books. Catalogue 1/3. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. P. 75.

Елена Яичникова

Родилась в 1979 году в Люберцах.
Художественный критик, куратор.
Живет в Москве.

Мария Чехонадских

«Документа 13» и слепой ужас точки зрения метеорита

**«Документа 13». Куратор
Каролин Кростов-Бакарджиев.
Фридрицианум, Кассель.
09.06.2012 – 16.09.2012**

**Вместо введения: 100 дней, 100 друзей,
100 евро...**

Я много раз бралась написать текст о 13-й «Документе», и каждый раз мои попытки терпели неудачу. Я была одной из тех, кому довелось оказаться в эпицентре организационного процесса этого громоздкого и сложно устроенного мероприятия. Любые попытки рассуждать об особенностях нынешней «Документы» проваливались в бесконечные жалобы на тяжелые трудовые будни, организационный процесс и лицемерие художественного сообщества. «Стоимость транспортировки этой работы могла бы покрыть годовые расходы жителей трех африканских стран», — примерно так я рассуждала о гигантских инсталляциях в Документа-халле. В моей памяти всплывали лишь нелюбимые сценки, не имеющие особого отношения к самому искусству. Впрочем, это профессиональное заболевание мало связано с «эстетическим наслаждением». Вероятно, поэтому основной штат «Документы» составляли менеджеры, которые ничего не понимали в искусстве. Однако мой наивный опыт первооткрывателя всех тайн большого проекта подсказывал, что определенные факты производственной жизни не должны идти вразрез с коммуитарным и антииерархическим пафосом выставки.

У меня было достаточно времени, чтобы посмотреть выставку. Я была как раз одной из тех, кто провел на «Документе» все за-

явленные «100 дней и 100 ночей». Однако за три месяца работы мне так и не удалось внимательно и подробно ознакомиться со всеми выставочными проектами, вникнуть в тонкости жаргона, придуманного кураторами «Документы», и прочитать хотя бы половину «базовых» текстов, на которые опиралась выставка. Возвращаясь домой в середине сентября, я, как, впрочем, и остальные узники стодневной программы, включая самих кураторов, чувствовала себя наконец свободной. Прошло время, и в моей голове выстроилась полноценная картина того, что же все-таки представляет собой этот проект. Я поняла, что мой собственный опыт, напротив, является важным элементом пазла, без которого общая картинка просто бы не сложилась, поскольку сама выставка слишком легко распадается на фрагменты. Именно поэтому я написала то, что должен был написать человек, купившийся наряду с другими стипендиатами и интернами на рекламу «незабываемых ста дней, проведенных вместе с «Документой»».

В официальных заявлениях команды кураторов говорилось, что посетители столкнутся с чем-то большим, нежели просто с выставкой, а потому «Документу» надо «прожить», и сто дней — адекватный срок как для художников, так и для работников, чтобы с головой погрузиться в выставку и понять ее жизнестроительный пафос. «Документа» позиционировала себя как проект



And... And... And... «Практики общего в Касселе и другие идеи по поводу культуры общего, ревокации и некапиталистической жизни», 2010–2012



Робин Кан «Искусство сахарской кухни», 2012

медленного и вдумчивого соучастия: кооперации между художниками и куратором, куратором и агентами (со-кураторами), агентами и работниками, работниками и художниками, и, в конце концов, со всей окружающей нас флорой и фауной (включая собаку Каролин Кристов-Бакарджиев).

Нарочито экспансивная политика проекта простиралась и дальше — выставка захватила не только весь город, но и другие регионы мира и, казалось, стремилась порвать с привычным для биеннального туриста режимом экспресс-потребления. «Уж если вы хотите что-то понять, оставайтесь с «Документой» 100 дней и 100 ночей», — призывал сайт проекта и добавлял: «Покупайте сезонный билет за 100 евро и возвращайтесь к нам снова». И сезонный билет купили сотни и даже тысячи людей, а также те, кто так или

иначе принимал в «Документе» непосредственное участие. Человеческий капитал выставки составлял работу 18 агентов (со-кураторов), приблизительно 100 ассистентов, координаторов и работников, 100 экскурсоводов, которыми стали местные жители Касселя, 100 студентов европейских художественных академий и доброй сотни лекторов и художников. Согласно концепции Кристов-Бакарджиев, на «Документе» всего должно было быть по сто — не больше не меньше. А внутри этих сотен все делилось на какие-то другие цифры, иерархии, сообщества, гендерные роли, права и обязанности.

Как говорят маркетологи, лучшие показатели прибыли дают те проекты, в которых производитель совпадает с потребителем. А в современной реальности креативной индустрии лучшие показатели оптимизации

бюджета у тех проектов, в которых подобный симбиоз позволяет сэкономить на оплате труда: например, агенты перевоплощаются в менеджеров среднего звена и берут на себя всю рутинную работу, студенты получают опыт, смотрят выставки, увеличивают аудиторию лекционной программы и бесплатно работают ассистентами художников; так называемые интернациональные стипендиаты трудятся на полной ставке, но их стипендия в два раза меньше зарплаты официальных работников. И каждый из них проживает на проекте свои сто дней и сто ночей.

В этом смысле 13-я «Документа» открыла еще одну дверь в новый мир современного общества, работающего 24 часа в сутки. В Москве мы привыкли к тому, что супермаркеты открыты круглосуточно и телевизор можно купить в 3 часа ночи. Однако даже для меня было сюрпризом узнать, что перформансы, лекции, дискуссии и кинопрограммы могут воспроизводиться каждый день. Я была удивлена, когда услышала, что проект Тино Сегала «Эта вариация» (*This Variation*, 2012) воспроизводится восемь часов в день, без выходных и перерыва. Работа представляет собой сложную игру тел, звука и танца, проходящую в условиях полной темноты. Зритель оказывается в закрытом неосвещенном помещении и невольно вступает в отношения с целым оркестром голосов, звуков и движений. Поскольку глаза привыкают к темноте не сразу, то сначала может показаться, что это просто звуковая инсталляция. Однако через какое-то время посетители начинают различать контуры тел танцоров. В зависимости от количества находящихся в помещении людей, исполнители устанавливают с ними определенный тип отношений. Их голоса могут усиливаться, движения — становиться более ритмичными, превращаясь в сложный танец. Когда я находилась в комнате, перформеры буквально напали на болтливых богатых дам: обступили их и вовлекли в пугающие ритуальные пляски. Поведение танцоров, таким образом, зависит и от поведения самого зрителя, так что последний может испытывать целую гамму чувств: от полной эйфории и счастья до тревоги и дискомфорта. Он может танцевать, забиться в угол или даже лежать на полу вместе с танцорами.

Как-то в баре меня познакомили с одним из перформеров Тино Сегала, художником и резидентом Академии Яна Ван Эйка. Я немедленно начала расхваливать виртуозную работу команды, однако не удержалась и спросила, что для него как художника означает воспроизводство одного и того же перформанса каждый день по восемь часов. Он ответил, что перформанс как жанр сегодня умирает, поскольку мы имеем дело не с уникальной и неповторимой ситуацией, а с механическим воспроизводством одного и того же действия. Я подумала, что на данный момент не могу определить жанр работы Сегала. Вероятно, не следует называть это перформансом. Жанр, в котором сделана эта работа, видимо, еще не имеет собственного имени: это не танцевальный номер, не театральная постановка и не балет. Нет ничего странного и удивительного в том, что вышеперечисленные формы искусства воспроизводятся. Странно то, что искусство может измеряться восьмичасовым рабочим днем. Во время нашего разговора художник признался, что агрессивный характер отношений между зрителем и перформерами возник не сразу, а стал результатом раздражения и усталости последних. В потоке конвейерного воспроизводства спонтанность и импровизация, являющиеся неотъемлемой частью проекта Тино Сегала, выражали физиогномику рабочих будней его исполнителей. Конечно, зритель не задается подобными вопросами и не видит разницы между единичным событием перформанса и его постановкой, то есть бесконечным повторением. Он пришел первый и единственный раз, чтобы его увидеть. Но суть в том, что вместо события (где в момент «здесь и сейчас» мы вступаем в определенные отношения с телом исполнителя), мы сталкиваемся с рутинным воспроизводством события. Казалось бы, это не должно влиять на содержание и форму произведения, однако в данном случае механизм повторения как бы перекодировал онтологическую функцию искусства, поскольку исполнитель превратился в когнитивную единицу. В этом смысле перформанс Сегала можно рассматривать как поэму рабочих будней современного культурного работника.

Метафизика ландшафта: география, формы жизни и жаргон «Документы»

Действительно, «Документа» выразила нерв современной жизни — усложненную систему циркуляции людей и вещей в глобальном мире. Как известно, эту систему невозможно схватить и увидеть целиком. Обычно субъект может видеть лишь отдельные фрагменты, не пытаясь выстроить обобщения. Мир, который был воссоздан за эти 100 дней, пожалуй, поддается анализу, только если мы взглянем на него с высоты. Но как высоко нам нужно подняться? И что если никакой высоты не существует? Или — путь до нее «нам не по плечу»? Куратор Каролин Крестов-Бакарджиев решила поэкспериментировать со свежими философскими идеями спекулятивного реализма¹, чтобы доказать несостоятельность как релятивизма, так и любых форм метафизики.

С одной стороны, если оказаться внизу, можно рассматривать «Документу» как опыт прогулки. Подобно гуляющему, зрителю была предоставлена возможность в определенной степени самостоятельно выбирать те или иные тропинки — во всяком случае куратор никоим образом не собиралась детерминировать его маршрут. На одной тропинке можно было застрять на несколько часов, а на другой — задержаться всего лишь на пять минут. Вероятно, именно поэтому многие остались довольны выставкой. Если на нее попадал левый интеллект, он находил подходящий для себя фрагмент этого мира — шел смотреть работы ливийских художников Рабии Мруэ и Валида Раада, затем посещал площадку анархистов *And... And... And...*, пробегался по Фридрициануму и уезжал совершенно довольным. Чопорные работники институций восхищались возвращением высокой эстетики объектов и нарративов. Умеренные критики системы искусства отмечали, что выставка хороша отсутствием набивших оскомину звезд первой величины. Туристы наслаждались кассельским парком. Казалось, сама инфраструктура и география «Документы» сопротивлялась универсализации зрительского опыта.

Вторая феноменологическая версия заключалась в том, чтобы занять точку зрения метеорита, несущегося со всей скоростью

навстречу Земле², что, по сути, означает не иметь никакой точки зрения (так как у объектов и неодушевленных предметов она в принципе отсутствует). Получается, что у метеорита мы способны научиться настолько радикальному равнодушию и нигилизму (ему, в отличие от человека, нет дела до того, куда и зачем он летит, с чем столкнется, что с ним станет и с какой целью он уничтожит все живое, попавшееся на его пути), что можем выкинуть с борта современности старые антропоцентричные категории верха и низа, силы и слабости, власти и рабства, насилия и сопротивления. Действительно, кто же будет думать о падении метеорита с этой точки зрения? Ранее предполагалось, что катастрофы — это кара божья. Затем марксистская критика обвинила в экологическом кризисе капиталистическое производство, а теперь мы приходим к тому, что существует метеорит сам по себе и ему наплевать на религию, капитализм, классовую борьбу и экологию. Таким образом, проблема заключается в том, что мы все являемся носителями гуманистического сознания, а на самом деле есть люди и объекты — различные формы жизни, их микрополитика и внутренняя обусловленность. Поэтому капитализм, экологический кризис и религия — это лишь одни из эффектов сложных отношений между различными акторами. Таким образом, падение метеорита представляет точку зрения «сверху» лишь относительно масштабов человеческого тела.

Ярким воплощением этой метафоры стал нереализованный проект художников Гильермо Файвовича и Николаса Голдберга, которые планировали на 100 дней привести в Кассель метеорит Эль Чако с севера Аргентины и установить его возле Фридрицианума, недалеко от невидимой работы Уолтера Де Марии «Вертикальный километр земли» (*Vertical Earth Kilometer*, 1977). Вес метеорита составляет 37 тонн, таким образом, его транспортировка могла бы стать самой дорогостоящей в истории выставочных проектов, а сам Эль Чако получил бы статус самого большого объекта в истории искусства. По задумке куратора, метеорит сделал бы южное полушарие «временной точкой координат и медиатором объектности, времени



Пьер Юиг. Без названия, 2011–2012

и пространства», он «мог бы функционировать как гигантский транзитный объект, временно разделенный между многими людьми в момент выставки»³. Однако антропологи и представители коренных народов Аргентины категорически запретили вывозить метеорит за пределы региона, посчитав проект очередным проявлением колониализма. На все упреки, связанные с метеоритной затеей, куратор «Документы» парировала: люди настолько темны и консервативны, что до сих пор почитают идею частной собственности. Предполагая, что метеорит принадлежит им, они остаются заложниками консервативных представлений о наследстве.

Во всей этой истории симптоматично то, каким образом философия сопротивляется любым формам иллюстрирования. Если эту сценку рассматривать с точки зрения акторно-сетевой теории Бруно Латура, то ситуа-

ция становится еще более запутанной. Согласно Латуре, общество следует анализировать с точки зрения взаимодействия человеческих и не-человеческих акторов, которые формируют сети. Внутри этих бесконечно множасьихся, сложных образований существует два типа отношений — интермедиация (простой перенос силы другой сущности без последующих трансформаций) и медиация (сложный перенос силы другой сущности с множеством трансформаций и различий). Так, метеорит и человек как посредники (интермедиаторы) сами по себе равноценны, в определенной системе один символизирует культ, другой — преклонение. Однако, например, вступая в новые отношения в рамках выставочного проекта «Документы», они становятся медиаторами: сразу обнажается их внутренняя сложность (согласно теории Латура, человек и метеорит



Бани Адиди «Смерть по углом в 30 градусов», 2012

одинаково сложны), потому как на них влияет ряд других акторов. Таким образом, запускается активное идеологическое строительство: один выражает позицию силы и власти, а другой позицию слабости и угнетения⁴.

Каролин Кристов-Бакарджиев идет дальше, для нее Латур слишком консервативен, его метод основан на постструктуралистском материализме, а потому вещи и люди в этой системе все еще «означают» (вписаны в язык и логику означающего/означаемого). Опираясь на теорию *intra-action* (внутри-действия) экокфеминистки Карен Барад, Кристов-Бакарджиев предлагает рассматривать любую форму отношений вне языка. Есть не просто отдельные сущности, соподчиненные предшествованию причинных связей (одно вытекает из другого), а агенты *внутри-действия* и, соответственно, точки зрения *агентов наблюдения*. Таким образом, мы можем говорить о бытии феноменов, не обусловленных субъект-объектными связями⁵. Тем не менее кон-

цепция Барад включает в себя и фукольдланский анализ аппаратов власти, поэтому без конструктивизма здесь все равно не обойтись: «феномены» сопряжены друг с другом логикой аппаратов власти, и до тех пор, пока они не освободятся, будут существовать как иерархии, так и субъект-объектные отношения (пусть и воображаемые)⁶. Следовательно, людям придется подождать, прежде чем они смогут слиться в экстазе с аргентинским метеоритом.

Парадокс состоит в том, что пока мы являемся зрителями «Документы», нам нет никакого дела до микрополитики метеорита (если она вообще существует), равно как и метеориту нет дела до нас. Однако нас беспокоит микрополитика куратора, ведь именно Кристов-Бакарджиев озабочена и тем, и другим, а потому все, что связано с пресловутым куском камня, так и остается «слишком человеческим»: религия (метеорит как культ почитания местных жителей), капитализм (самая дорогая транспортировка), классовая борьба (постколониальный мир).

В этом смысле куратору не удалось избежать проявлений всех не чуждых человеческим агентам качеств. Она стала большим режиссером, расчетливо и иерархически скомбинировав отношения между людьми, животными и объектами, накрыв колпаком «спекулятивного реализма» и «экокфеминизма» все сферы жизни общества — искусство, архитектуру, дизайн, науку, литературу, философию, историю; все мыслимые и немыслимые формы жизни — от активизма до общества собак и бактерий. Но, конечно, она сделала это с одной единственной целью — спровоцировать *внутри-действие*. Слабым местом прямого переноса сухой онтологии на выставочную деятельность оказался не только иллюстративный результат, но и несовпадение между откровенно модернистской логикой работы куратора и претензией на чистый нигилизм.

В рамках выставки не были переосмыслены ни идея большого проекта, ни послевоенная антифашистская и либеральная идеология «Документы», ни формы экспонирования и работы с площадками. Если идти до конца и занимать точку зрения метеорита, то почему же основная часть проекта в

ротонде Фридрицианума называется «Мозг»? Тогда как площадка, расположенная на месте бывшего концентрационного лагеря Брайтенау — «Бессознательное»? Работы, затрагивающие излюбленную тему животных и экологии, были помещены в Музей естественной истории. Не говоря уже о так называемых четырех условия «Документы», соответствующих ее четырем географическим точкам: осада — «я окружен другими» (Кабул), отступление — «я уйду, оставляю других, сплю» (Александрия/Каир), надежда и оптимизм — «я, мечтающий субъект ожидания» (Кассель) и сцена — «я переигрываю сценарий» (Банф)⁷. Кабалистика «Документы» в каком-то смысле напоминает скорее детскую и сказочную картину мира. Осажден — прячься в домике, надоели взрослые игры — поезжай в лес или сходи в парк и поищи там зоны автономии. В этот мир достаточно ввести четыре принципа, чтобы безрассудно войти на территорию Кабула с массой побрякушек от современных худож-

ников и потом удивляться, почему многие начинают говорить о колониализме. Ответ всегда один: если вы задаетесь примитивными вопросами — значит, у вас просто нет воображения, чтобы представить, что другой мир и любовь возможны. К тому же это ведь так скучно и банально — кидаться клишированными фразами и воспроизводить мысли, потерявшие всякую остроту⁸.

Однако вернемся к модернистской логике и реализму, которые на 13-й «Документе» работают в паре. Здесь мы видим, насколько неважной окажется для подобной связки идея перестройки жизни как таковой (даже на уровне переосмысления тяжеловесной и консервативной инфраструктуры «Документы»). В проекте Кристов-Бакарджиев участвовало 18 со-кураторов, которые получили соответствующее ее философским симпатиям имя — агенты. Они представляли разнообразные профессии от философа и писателя до ученого и кинокритика. По задумке, агенты должны были «медиировать» про-



Ман Рэй «Неразрушимый объект», 1923



Вид экспозиции раздела «Мозг» в ротонде Фридрицианума

странство, создавая новую цепочку феноменов. Однако на деле они скорее напоминали бюрократическую иерархию ангелов — серафимов, херувимов и престолов, несущих службу во имя царства «Документы», стараясь обскакать друг друга в виртуозности или же, напротив, изображая «плохих», падших ангелов — опаздывая на дискуссии, сбрасывая проекты младшим по иерархии и будучи мотивированы лишь большими гонорарами и соответствующим символическим капиталом⁹. Пожалуй, лишь здесь и реализовалась соответствующая концепции куратора циничная форма отступления, сменившая старую логику борьбы, протеста и позиции.

Курируя объекты

Способы выражения кураторской работы, напротив, скорее усиливали философские концепты спекулятивного реализма. Стоит упомянуть лишь основные проекты, а также отдельные сцепления и связи между ними. Маршрут «Документы», как известно,

начинается с «Мозга» — осмотра застекленной ротонды Фридрицианума. Признаюсь, что, на мой взгляд, это самая сильная часть выставки, в которой сконцентрирована и детально проработана позиция куратора. Эта часть экспозиции в прямом смысле — явление «нечеловеческой природы». Все, что представлено в ротонде, имеет отношение к внутренней жизни объектов, сложным и противоречивым условиям их бытия в мире. По задумке куратора, все представленные экспонаты были призваны выражать основные принципы «Документы», о которых было сказано выше. Здесь можно было найти скульптуры, рукописи, фотографии, предметы повседневного обихода, декоративное искусство, ткани, ветки, камни, между которыми разыгрывается драматический полилог.

Ротонда открывается концептуалистским альбомом Вячеслава Ахунова. Ветхий «антисоветский дневник» художника хранится под стеклом музейной тумбы. Весь контекст соз-

дания этого альбома исчез вместе с СССР, так что на зрителя смотрит лишь застекленный обрывок анонимной и слепой памяти. Среди экспонатов также были «Бактрийские принцессы» (2500–1500 гг. до н.э.), мини-скульптуры женских фигур из Центральной Азии. Все части тела этих хрупких статуэток выточены из минералов, так что стоит лишь гадать, какие чудеса музейного хранения и заботы сохранили их до настоящего времени. Другие артефакты же, напротив, интересны тем, как они «не сохранились» — например, пострадавшие от ливанской войны предметы искусства, превратившиеся в сплавленные друг с другом куски материалов. Меланхоличный ряд дополняет изображение камбоджийского пруда, сделанное фотографом Ванди Раттана до начала Вьетнамской войны. Сам водоем был уничтожен во время американских бомбежек. Расположившаяся по соседству графика вьетнамской художницы Ву Зянг Хьюнг документирует повседневную жизнь местных крестьянок во время войны. Если изменить маршрут просмотра, то можно заметить, что нарратив, пусть и ненадолго, перехватывает жизнеутверждающая интонация: кабульские керамические вазы и веревочные куклы каирского художника Валеа Шавки — живой памятник рукотворности человека.

Другая впечатляющая драма разворачивается вокруг неоклассицистской статуэтки Рудольфа Каэсбаха 1936 года, которая находится в диалоге с серией сюрреалистских объектов, фотографий и туалетных предметов. Из отношений между объектами выстраивается настоящая детективная история, которая в принципе поддается литературному переложению, хотя при непосредственном рассмотрении экспонатов возникает гораздо большее эмоциональное напряжение. Все представленные сюрреалистские редимейды Ман Рэя из серии «Объекты, которые должны быть разрушены» являются копиями, воссозданными в течение нескольких десятилетий (с 1932 по 1971 годы). Представленные фотографии имеют отношение к Ли Миллер, модели и любовнице художника. Во время Второй Мировой войны она была фотожурналистом и в 1945 году, в день, когда Адольф Гитлер и Ева Браун покончили жизнь самоубийством, посетила концлагерь Дахау. Затем, как

фотожурналист, она поехала в квартиру Гитлера, чтобы запечатлеть сценарий самоубийства фюрера. Из ванной комнаты Миллер взяла духи, расческу, пудреницу и другие предметы. После этого журналистка сделала серию фотографий, не имеющих прямого отношения к происшествию. На одной из них ее поза имитирует женскую скульптуру Каэсбаха. Эта статуэтка считалась образцом неоклассицизма и была подарена Гитлеру в конце 30-х годов. Журналистка нашла ее на туалетном столике в ванной рядом с духами. Этот трагикомический сеанс психоанализа заканчивается серией автопортретов Миллер, принимающей ванну в квартире Гитлера.

Горестное чувство утраты, нехватки или даже тоски усиливается благодаря непривычному для современных выставок онтологическому взгляду на искусство и культуру. На фоне тысячелетних принцесс, вековых произведений искусства и бессмертных камней разворачивается жизнь мира, так что даже представленная хроника египетской революции в этом ряду выглядит всего лишь атомарной частицей, плавающей в океане нагроможденных друг на друга явлений.

Экспозиция Фридрицианума держит эту ноту до самого конца, местами, правда, злоупотребляя крещендо. «Мозг» продолжает концептуальным минимализмом Райана Гандера — пустые пространства первого этажа элегантно обдуваются легким ветерком. Рисунки разных сортов яблок, которые мюнхенский священник Корбиньян Айгнер вывел в застенках концентрационного лагеря Дахау, сменяются работой художника Марка Ломбарди, убитого в 2000 году во время открытия его персональной выставки. На листах представлены подробные схемы мафиозных контактов владельцев глобальных корпораций. Далее следует череда инсталляций физиков и лириков, где лабораторные приборы и физические формулы соседствуют с художественными опусами — отличить одни от других практически невозможно, но, впрочем, и не нужно. Одна из сильных работ экспозиции — серия нарративных рисунков 30-х годов непризнанной еврейской художницы Шарлоты Соломон — представлена в виде сухой музейной инсталляции и противопоставлена хтонической, не

в меру расползшейся по всему залу работе Анны Богигян. В затемненном зале зритель мог переходить от одного стенда к другому, рассматривая акварели Соломон, повествующие о тяжелых буднях целого поколения еврейских женщин до и во время правления нацистов, в декорациях экспрессионистского мистического феминизма ее напарницы, что несколько сбивало с толку. Казалось, здесь столкнули две противоположные индивидуальности, и одна явно оккупировала пространство другой. Экспозиция завершалась мраморными слепками Майкла Раковица, сделанными с книг, утерянных в результате бомбардировки Касселя во время Второй Мировой войны.

Остальные площадки в той или иной степени продолжают развивать методологию Фридрицианума, однако логика и красота рассказанных историй в них полностью отсутствуют. Например, на Вокзале отчетливо представлен блок постколониальных «экзотических» художников, между которыми нет ничего общего. То нам показывают тонкий и остроумный анализ снятых на мобильный телефон роликов сирийских революционеров Рабии Мруэ, то спектаклярную постмодернистскую работу в духе АЕС+Ф художника из Зимбабве Кудзанаи Чиораи и совершенно такого же пошиба истерический оммаж Ребеке Хорн малайзийских художниц. И вдруг от политического формализма и постмодернизма мы переходим к ироничному произведению художника Бани Адиби, высмеивающего идеологическую подкладку работы на госзаказ гильдии индийских скульпторов-реалистов (подобно художникам соцреалистам, они ваяют огромные статуи и бюсты чиновников, представителей власти и бизнесменов из высших каст).

Соответственно, в музее техники Оранжевая было представлено все, что связано с сайенс-артом. Кроме того работы участников «Документы» были перемешаны с аутентичными экспонатами, видимо, чтобы подчеркнуть феноменологическую природу кураторского подхода. Однако, на мой взгляд, этот подход дает сбой при столкновении с художническим эго, которое так и не удастся никуда спрятать. Не получается доказать, что художник, как и его работа, — это лишь

еще один объект в ряду других. Точно такая же экспозиционная логика прослеживается в Новой Галерее, где политические и социальные работы также даны вперемежку с постоянной экспозицией. Безусловно, здесь можно найти много сильных произведений, таких как кукольный видеоспектакль о крестовых походах Вазля Шавки, караоке с революционными песнями Сюзен Хиллер и серия концептуальных фотонаблюдений Романа Ондака. Однако их достоинства никак не подчеркиваются и уж тем более не зависят от работы куратора. В Документа-халле представлены более-менее разнородные работы, однако экспозиция выделяется наличием громких имен и впечатляющими размерами произведений.

В Парке вообще отсутствует какая бы то ни было структура и логика. Многим запомнилась атмосферная инсталляция Пьер Юнга. Меня не покидало ощущение, что художник вдохновлялся заброшенными посреди лесополосы советскими стройками, настолько сильно работа напоминала декорации к фильму Тарковского «Сталкер». В искусственно созданном посреди Парка пустыре художник изготавлял компост. От наваленных кучами бетонных плит образовалось болотце, которое окружили ядовитые цветы, растущие кущи табака, марихуаны и разного рода сорняки. В укромном уголке, посреди наваленных куч разнообразных материалов лежала статуя обнаженной женской фигуры, голову которой облепили пчелы. Время от времени на пустыре появлялись дикие испанские собаки с выкрашенными в розовый цвет лапами. Они находили себе еду среди разнообразной флоры и даже фауны парка (в момент моего визита это были черепа неизвестных животных). Гниение органических и неорганических материалов со временем произвело новые природные формы. Зритель мог совершить экзистенциальную прогулку вдоль пустыря и попасть в атмосферу, близкую рассказам Андрея Платонова, конечно, если мы условимся перенести ее в контекст позднего капитализма. Художник пытался посмотреть на экологическую тематику «Документы» без детского восторга: вместо правозащитного пиетета он показал ужас природы, атакую-



Марк Ломбарди. Работы разных лет, 1996–2005

щей и разлагающей органические и неорганические формы жизни. Подобных работ на выставке больше не встречалось — все прочие *site-specific* проекты обыгрывали историю Касселя или ландшафт самого парка.

Также можно выделить еще один лейтмотив экспозиции Парка — проекты в духе *community-based art*. Так, например, выглядел проект Робин Кан: в установленном на территории Парка тенте женщины из Северной Сахары готовили национальную еду во время открытия «Документы», после чего там шли многочисленные правозащитные воркшопы и мастер-классы по приготовлению кускуса (которые, кстати говоря, проводили аспиранты, приехавшие на «Документу» изучать деколониальный поворот, но в итоге сами превратившиеся в объект своего исследования). В других павильончиках проводились бесконечные сеансы гипноза, вуду-терапии или нью-эйджевые тренинги. Художница Кьяра Фумаи назвала свои сеансы «перформансами ведьмы» — во время

акции она выгоняла мужчин и настроенных антифеминистически женщин, а затем принималась загробным голосом читать компиляцию из разнообразных феминистских текстов. Похоже, что на кураторский антигуманистический тезис нашелся и свой антитезис: во времена постапокалипсиса вытесненные формы псевдорелигии якобы приобретают эмансипаторное значение.

Итогом всего этого эксперимента можно считать раздувшуюся и легитимированную искусством метапозицию куратора, решившего экспонировать собственную картину мира. В целом 13-я «Документа» может быть прочитана как философская притча о катастрофических трансформациях материального и предметного мира, созданного при посредничестве человека или же без его участия. Антропология здесь может быть и вовсе отброшена как несущественный элемент.

Рассказанная куратором история обнародовала ауру анонимной памяти вещей и предметов. Колоссальная по масштабам ра-



Рабия Мруз «Падение волоса», 2012

бота с музейными запасниками, историческими источниками и картотеками в разных регионах мира здесь не утверждается классической методологией репрезентации архива. Несомненной кураторской инновацией является новая форма экспонирования объектов, основанная на подчеркнуто феноменологическом восприятии предметов искусства. Однако переложение этих методов на человеческий материал оказалось неудачным. В большинстве случаев связи между работами кажутся слишком очевидными и банальными (на Вокзале — постколониальное, в Музее техники — научное, в Музее естественной истории — природное, в Парке — формы жизни) или, наоборот, надуманными и спекулятивными (иногда непонятно, что общего между представленными работами, кроме их тематической близости).

Более того, для большинства критиков спекулятивного реализма взгляд на бытие с точки зрения равноправно действующих в этом мире агентов (от стеклянной банки до

человека) является зеркалом «капиталистического реализма» — то есть современного когнитивного производства, где действует только сила математики, сетей и рынка, а человеческие жизни не имеют принципиального значения, впрочем, как и жизни других животных¹⁰. Демократия в таком мире тоже стала формалистской. Если смотреть на мир с точки зрения метеорита, то нигилизм может распространиться и на условия жизни миллионов людей. Когда сети управляются корпорациями или создаются в рамках больших выставочных проектов, важен лишь формальный уровень цифр, позиций и оппозиций (уровень ВВП растет, за кандидата проголосовало 75 % избирателей, 100 дней и 100 ночей «Документы» и т.д.).

Таким образом, вопрос остается открытым: должны ли мы относиться к 13-й «Документе» как фантазматическому миру одного куратора или же стоит попытаться выявить в ней новую эстетическую и этическую платформу? Пожалуй, на эти вопросы можно от-

ветить положительно, — безусловно, мы должны отнестись с большим вниманием к заявленной парадигме спекулятивного реализма как в искусстве, так и в философии. Возможно, самым трезвым взглядом на прикладную функцию объект-ориентированного подхода посмотрит тот, кто действительно представит себе точку зрения метеорита — катастрофический ужас бытия, где субъект, создающий искусство, является нам в радикальном образе неодушевленного другого. И вот теперь следующий вопрос: хотим ли мы жить в мире голых структур, 24-часовых перформансов, покореженных войной и временем тел и предметов, рассматриваемых патологоанатомическим взглядом куратора? Если да — значит, мы ни больше ни меньше заставляем себя переживать и увековечивать ужас, в котором и так живет современное общество. Если же такое положение дел нас не устраивает, тогда вопрос для художественного сообщества заключается в том, что может противостоять слепой и чарующей силе точки зрения метеорита. На данный момент очевидно, что документации акций протестов, личные истории участников, архивы и героические образы человека здесь явно бессильны. Тогда попробуем занять точку зрения метеорита, держа в голове как чувство ужаса, так и эти насущные вопросы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Спекулятивный реализм — течение философии, базирующееся на идее возвращения к докантовским формам мышления. Его представители занимают точку зрения радикального антигуманизма, отвергая метафизику субъект-объектных отношений, то есть любые формы корреляционизма и причинно-следственных связей между бытием и суждением. Спекулятивный реализм предлагает рассматривать человека наряду и в отношении с другими сущностями (животное, природные явления, органические и неорганические формы жизни). См. сборник статей Грэма Хармана, где подробно изложено развитие и становление этих идей: Harman G. Towards Speculative Realism: Essays and Lectures. Winchester: Zero Books, 2010.

² Подзаголовок основного кураторского текста так и звучит — «Смотреть с точки зрения метеорита». См.: Christov-Bakargiev C. The dance was very

frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time // The Book of Books. Catalog 1/3. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. Pp. 30–46.

³ Ibid., p. 30.

⁴ См.: Latour B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.

⁵ Hammarström M. On the Concepts of Transaction and Intra-action // The Third Nordic Pragmatism Conference — Uppsala, 1–2 June, 2010.

⁶ Barad K. Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press, 2007.

⁷ Christov-Bakargiev C. Op. cit. P. 35.

⁸ Любимый аргумент Каролин Кристов-Бакарджиев, который она постоянно использовала в ходе лекций и дискуссий программы *Maybe Education and Public Programs* «Документы».

⁹ Этим наблюдением я обязана Алексею Пензину, он сравнил агентов «Документы» с ангелами, обыгрывая образ бюрократического аппарата власти у Джорджо Агамбена. Смысл и значение ангельских иерархий рассматривается в: Agamben G. The Kingdom and the Glory. For a Theological Genealogy of Economy and Government. Stanford: Stanford University Press. 2011. Pp. 144–165.

¹⁰ Galloway A.R. The Poverty of Philosophy: Realism and Post-Fordism // Critical Inquiry, № 39, Winter 2013.

Мария Чехонадских

Родилась в 1985 году в Старом Осколе.

Критик и теоретик современного искусства, куратор. Редактор «ХЖ».

Живет в Москве.

Никита Кадан, Евгения Белорусец

Какая киевская биеннале нам нужна

**1-я Киевская международная биеннале современного искусства.
«Лучшие времена, худшие времена...».
Куратор Дэвид Эллиотт.
«Мыстецкий Арсенал», Киев.
24.05.2012 – 31.07.2012**



Вид разгромленной выставки Евгении Белорусец «Своя комната», 2012

Евгения Белорусец: Мое первое впечатление от выставки в «Арсенале»: форма опять взяла верх над содержанием. Победу бесспорной не назовешь, но пока маятник качнулся лишь в одну сторону. Будто перед взглядом зрителя развернулась не репетиция революции, не сама революция, а некий революционный проигрыш, пластинка с записью эпохального сдвига, застрявшая на давно знакомой мелодии. Пафос расширения возможностей высказывания, когда-то наверняка пленявший умы и сердца, сегодня кажется совершенно неуместным. Разнообразие форм, не выходящее за пределы формального, способно довести до уныния даже истового поклонника модернизма. Название основной выставки в «Арсенале» отсылает нас — через Чарльза Диккенса — к эпохе Французской революции: «Лучшие времена, худшие времена: Возрождение и Апокалипсис в современном искусстве». Так и не получив точных сведений о лучших временах, внимательный посетитель, вероятно, поймает себя на мысли, что притворяющаяся революционной форма вместе с худшими временами оказалась огромным и дорогим доведением к сентиментальному апокалипсису. Зависанию над пропастью с хвастливым видом, дескать, мы превосходно умеем задавать «вечные вопросы» и обращаться к фундаментальным основам бытия: сказали в Киеве, значит, сделаем это в Киеве. А можем и где-нибудь еще, потому что есть профессиональный уровень и биеннале мо-

жет его продемонстрировать, пусть и с некими местными особенностями, с добавлением украинского колорита.

Все это пародируется в веселом и удачном, на мой взгляд, видео турецкой художницы Гюльсун Карамустафы *INSOMNIAMBULE*: вдоль красивых интерьеров движутся две женщины, на лицах которых застыло смешение пафоса, ужаса и рокового предназначения. Никакого драматического поворота, никакой судьбы, просто движение без конца и смысла. Столь же комичными кажутся мне методично погружаемые в воды головы из инсталляции Сергея Петлюка «Дыхание». Однако в этом случае сам автор предельно серьезен. Как думаешь, ради чего столько старательной патетики? Неужели идея апокалипсиса нынче так востребована? Или некуда девать духовный инвентарь?

Никита Кадан: Я вижу, что киевские «Апокалипсис и Возрождение» отмечены одновременно плюрализмом, интересом к различиям, бодростью и оптимизмом, волей к победе, верой в саморегуляцию и неверием в планирование, менеджерским духом, долей мистицизма, ироничностью, тщательно дозированной меланхолией, любовью к декоративным фактурам и ощущением легкого скольжения между различными областями исторического опыта. «Духовность» и «вечные вопросы» встречаются на этой выставке с образами громких поражений и растянутых во времени



Шен Шаомин «Я слышал голос Бога», 2011
Фото Евгении Белорусец

катастроф, инсценированной политической ангажированности или просто с бытописанием и «рассказами о нравах».

Не помню, сколько раз на встречах дискуссионной платформы биеннале цитировались слова Жижека, что «легче представить конец света, чем конец капитализма». Чем более универсальной здесь, на «Арсенале», представляется метафора конца света, тем настойчивее складывается впечатление, будто это лишь некая уловка, придуманная, чтобы не говорить о капитализме. Но, парадоксальным образом, зрелище апокалипсиса все-таки должно было включить в себя и критику капиталистических условий — правда, лишь как равноправную и не претендующую на всеохватность часть эпической «речи обо всем». Именно эта плюралистическая открытость позволяет совершенно разным работам находиться в рамках одной экспозиции. Здесь соб-

рано все: социальная критика и декор, мистицизм и познавательное усилие, пыльная патетика и блестящий сарказм, убаюкивание зрителя и принуждение его к труду понимания, — потому что все это есть в современном художественном мире.

Е.Б.: Мне показалось, что для Киевской биеннале характерно то, что можно назвать верностью реальности. Незавершенность реставрации огромных помещений «Арсенала», неожиданные проемы с пустыми сумрачными коридорами, соседствующие с тщательно оформленными работами — все это способно создавать у наивного посетителя первоначальное впечатление прямоты, открытости и близости происходящего к действительности, начинающейся за пределами выставки. В силу обстоятельств предмет роскоши и вещественное доказательство евро-

пейского качества нашей культурной жизни будто воспротивился своей роли и начал отрицать свое основное предназначение при помощи разнообразных диверсий.

Но стоит зрителю предаваться подобным иллюзиям? Ведь на самом деле ничего подобного не было: ни сопротивления, ни романтической верности так называемой реальности. Открытие *Arsenale 2012* оказалось отчаянным рывком в надежде хоть чудом, но преодолеть вездесущий инфраструктурный хаос и слепить на пустыре нечто, соответствующее европейскому уровню. О тщете подобных амбиций заявили мирно лежащие на полу таблички с названиями объектов, потухшие экраны, недобеленные стены и нераспакованные к открытию работы. А ведь так хотелось создать уют для господ самого высокого ранга, лишь изредка снисходящих до местного необжитого мира искусства.

Итак, акробатический трюк, прыжок из запущенного настоящего в отреставрированное будущее, закончился падением. Как и недостроенные отели, дороги, стадионы, *Arsenale* символизирует вовсе не стихийность пространства искусства и загадочную неопределенность украинской версии его развития, а невозможность инфраструктурной завершенности, институциональные пробелы. Наблюдая за открытиями и закрытиями (в том числе преждевременными) проектов этой биеннале приходится вспоминать, что в Украине производители искусства лишены лабораторного пространства и не имеют права на исследование или ошибку. Украинский художественный процесс требует от его немногочисленных участников мгновенной профессионализации, не предлагая им никаких образовательных возможностей.

На выставках мы постоянно оказываемся в окружении порой экзотических или слегка бессмысленных потешных игрушек, которые в лучшем случае должны о чем-то говорить художественному сообществу, зрителю, понимающему происходящее в силу своего ремесла. Правда, предназначаются они для совсем другой публики, у которой достаточно времени, чтобы, например, прийти на открытие *Arsenale*, и которая может из самых неожиданных побуждений купить работу. Политический аспект высказывания художника для такого

случая можно сравнить с преданным слугой: он все организует, но приучен своевременно и бесследно исчезать перед приходом хозяев, которым будет некого да и незачем спрашивать, откуда берется вся эта красота.

Н.К.: Политический аспект на такой выставке невидим ровно в той степени, в какой невидимы отдельные работы. Парк аттракционов не предполагает, что те объекты, комбинация которых создает «неповторимую и загадочную атмосферу» выставки современного искусства, обязательно будут рассмотрены и прочитаны как независимые высказывания. Условием существования политических работ на не-политической выставке является труд зрителя, работа становления, которую он осуществляет вместе с художником. Над выставкой нужно работать, вынимать произведения из структур связей и рассматривать по отдельности, анализировать сами эти структуры, преодолевать всеохватность и волшебство повествования эпического блокбастера под названием биеннале. Недоделанность, недостроенность часто ведет к разрушению магии. Неудобное кресло, в котором смотришь блокбастер, не дает погрузиться в течение зрелища-рассказа, плавно несущее к катарсису, — и это к лучшему. Какая-нибудь забытая в выставочном зале лестница или груда ящиков вызывают у меня симпатию. С ними хочется солидаризироваться. Но, с другой стороны, из поля зрения физически выпадают отдельные работы. Зрительский труд прошел как мимо важных персон, так и мимо «профессионального сообщества» — оставшись тем, кто будет смотреть выставку в последующие дни. Им же достанется и завершенная картинка со всей ее «магией», «атмосферой», борьба с которыми и есть важная часть такого труда. Если вернисажной публике действительность попала на глаза, потому что ее не успели спрятать, то тем, кто придет следом, нужно будет прорываться к ней своими силами.

Вероятно, эта биеннале будет очень популярной — как и выставки Пинчук-центра. На обеих площадках критическое искусство появляется на правах «просто искусства», отчего пространство экспозиции наполняется напряжением несоответствия: как можно? левое ис-

кусство в капиталистической институции?! Практика использования публичности аттракционных выставок и производственных возможностей «больших событий» для социальной критики стала для украинского искусства постоянной, а неизбежный в такой практике элемент инструментального цинизма — частью рабочей методологии. Лабораторное пространство, конечно, существует — но исключительно на уровне самоорганизации самих производителей искусства. Его публичная доступность минимальна. Поэтому причины, по которым развлекательные центры и парки аттракционов используются для появления критических смыслов в общем доступе, вполне очевидны.

Сейчас мы ведем эту переписку как участники биеннале, мы находимся внутри — хотя в любой момент можем выйти и посмотреть на нее снаружи. Это не слишком стесняет в ситуации выставки, которая отказывается от «политики истины» в пользу разнообразия «мнений». Еще одно «мнение» — почему бы и нет? Но насколько эта формальная структура подходит для критической работы? Насколько мы используем ее «по назначению»? Или для нашей деятельности адекватен лишь ее *reusing*, альтернативное использование или частичный взлом?

Е.Б.: Параллельная программа, которой сопутствуют чуткость властей и зрительская забота, вряд ли будет столь же посещаемой. Находясь внутри, порой рискуешь принять эту участливость слишком близко к сердцу. «Медиафоры», перформанс группы «Р.Э.П.», был первым событием *Arsenale* и посвящался уничтоженным и закрытым выставкам. В данном случае медиаторами оказались украинские лирики, поведавшие под аккомпанемент инструментов мифического происхождения правду о судьбах современного искусства. Через этот перформанс Киевская биеннале словно отделяется от того контекста, где, согласно печальному перечню народных сказителей, современное искусство громят, уничтожают, ровняют с землей, режут вилками, закрывают до открытия — в общем, издеваются над ним как могут. Ведь тот, кто предается печали по поводу невинных жертв, вроде бы не должен продолжать их злобный список.

Вот именно, что «вроде бы». В нашем контексте эти сетования оказываются позой. Наше культурное пространство способно на рефлексию и даже может провозгласить (не очень громко) некую систему ценностей, исключаящую подобные инциденты. Оно способно прямо на улице провозгласить кодекс чести, но возгласы эти, очевидно, не являются правилами игры в обществе. Скорее, как ты пишешь, они — лишь одно из мнений, имеющее не меньшее право на жизнь, чем идея, что выставки необходимо закрывать, если они содержат объекты, вызывающие у чиновника смешанные чувства.

Сама же параллельная программа — тому свидетельство. Большей частью нелепая выставка в «Шоколадном доме», вдохновленная Олегом Куликом, претерпела изменения после того, как директор этого заведения Юрий Вакуленко, и он же по совпадению художник, участник выставки, отцензурировал инсталляцию своих коллег Лусинэ Джанян и Алексея Кнедьяковского. Вакуленко не стал перекладывать ответственность на дежурных и чуть ли не с гордостью заявил о том, что собственноручно снял часть инсталляций. Но что говорить о таких мелочах, если всю выставку пару дней назад закрыли, ссылаясь на недовольство (ни более, ни менее) комиссии по вопросам защиты общественной морали. Разгром моей выставки «Своя комната» в Центре визуальной культуры — история несколько иная, но тоже характерная для общего контекста.

Н.К.: И все же перформанс «Р.Э.П.» не отделял Киевскую биеннале от общей «истории судов и погромов» — случай цензуры в «Шоколадном доме» и разгром твоей выставки ультраправыми вошли в исполненный народными музыкантами эпос, ведь оба события произошли еще до открытия основного проекта *Arsenale*. Этот жест «быстрого реагирования» должен был нарушить видимость плодотворной коммуникации между современным искусством и властями при уважительном молчании общества. Проявления цензуры на периферии этого «праздника искусств» были озвучены в его центре.

Разгром «Своей комнаты» продолжает серию актов «цензуры насилием» по отноше-



Джейк и Динос Чепмены «Ой, Петр, я вижу откуда твой дом!», 2010
Фото Евгении Белорусец

нию к современному искусству, которую националисты начали несколько лет назад. И сейчас уже не скажешь, что все это лишь истерические выпады случайных людей, не понимающих, что они делают, не видящих, что за этими актами нет политической программы, что в них нет последовательности. Ультраправые начали планомерное уничтожение «псевдокультуры» при молчаливом одобрении своих лидеров в депутатских и ректорских креслах и в соответствии с партийной линией. Если вспомнить, что большая часть цензурных скандалов касалась самоорганизованных выставок социально-критического характера, которые то закрывал бюрократ старой закалки, то громили «молодые патриоты», можно подумать, что уход из области малобюджетной самоорганизации на территорию серьезной институциональной и финансовой поддержки

обезопасит художников и даст им возможность передать свое высказывание аудитории. Но как показал опыт выставки в «Шоколадном доме» — ничего подобного. Вообще, выставка выглядела очень благонамеренно. Она демонстрировала связь государственной институциональной власти и частного капитала, одновременное стремление к культурно-исторической значимости и глянцевого развлечения, которые обычно обеспечивают в Украине успех любому художественному начинанию. Но на выставке оказалось несколько работ политического характера, что привело к поломке всего отлаженного механизма. Союз старой бюрократии и нового менеджмента, «высокого искусства» и пиар-интересов трещит по швам. Организаторы обвиняют друг друга и художников. Границы «безопасной территории» оказываются фальшивкой.



Сон Дон «Мудрость бедных», 2005–2012
Фото Евгении Белорусец

Так и есть: чиновничья установка, согласно которой «там, где есть политический смысл, это не искусство как таковое [...] политические лозунги не должны быть доступны на государственной площадке» (Вакуленко) также заняла свое место в биеннальной мозаике «мнений». При наличии рядом ключевого для дискуссионной платформы биеннале «мнения», что современная художественная проблематика политизирована в своих основаниях, получилась вполне плюралистичная картинка, на которой кто-то доказывает свою позицию силой аргументов, кто-то силой запрета и разрушения работ, но каждый имеет шанс быть услышанным. Так что даже не «в обществе», а на самой *Arsenale* частные позиции разнообразны и равноправны. В этом случае нам остается лишь «дискриминировать дискриминаторов» в рамках системы ценностей, претендующей

на гегемонию — то есть грубо обеднять существующую сегодня полифонию мнений.

Е.Б.: Я думаю, что перформанс «Медиаторы» вполне мог оказаться одним из свидетельств идеологического отделения биеннале от историй разгромов выставок. И нам нужна биеннале — тоже позволю себе волонтаристскую ноту — где он прозвучал бы именно так, а не ограничивался ролью мнения, претендующего на истину. Возможно, один из немногих путей к этому светлому будущему — самоорганизация художников и кураторов, готовность отказываться от участия, заявлять о своих (подумать только!) правах и, наконец, меньше походить на статистов и изготовителей аттракционов.

Н.К.: Самоорганизация может быть одновременно и путем исхода (отказа), и способом

влияния на институции, указания на смутный образ той биеннале, которая «нам нужна». Но панацеей и универсальным ответом самоорганизация не является. Основные киевские самоорганизованные инициативы — от самой интеллектуальной до самой трешовой — оказались вписаны в параллельную программу биеннале, не меняя ее по сути. Они были расположены в существующей композиции события точно так же, как в выставке были расположены работы политического характера — среди прочего. Фильмы Яэль Бартана и «Что делать?», яркая китайская и украинская живопись, инсталляции Чепменов и Кабакова — на этих полках всему находится место. Это неплохо — в сегодняшней «плюралистичной» ситуации, когда приходится бороться за новые участки существующего публичного поля вместо того, чтобы изменять его структурно. Но, закрепляясь, такая ситуация становится довольно мучительной. Одни осваивают местные бюджеты и строят недолговечные декорации, потемкинские деревни, другие занимаются местной «горизонтальной» самоорганизацией, параллельно участвуя во вполне «вертикально» организованной западной художественной жизни — каждый обвыкся и притерся к своему месту, недостаточность и неустойчивость стала привычной, особенных изменений не предвидится. «Самоорганизация», «активизм» и «социальная критика» оказываются маркерами для опознания своих. Слабо отрефлексированная, но подвергаемая постоянной риторической стимуляции антиинституциональная позиция служит оправданием для бесчисленных тактических альянсов с институциями. Отношения притяжения-отталкивания между «репрессивными институциями» и «свободным искусством» доходят до полной невыносимости. Неуверенность и подозрительность становятся привычными спутниками всякой работы в художественной системе.

Есть другой подход. В соответствии с ним, художественная деятельность не заказывает себе соответствующие ей формы институционального показа — она производит их в процессе собственного осуществления. Он также предполагает, что самоорганизация — это нечто вроде «бумажной архитектуры», указывающей на неиспользованные возможности

реального институционального строительства. Если это так, значит, малобюджетные лаборатории проектирования будущего искусства (которыми и являются самоорганизованные выставки), борьба за права работников искусства (за оплату их труда и прозрачность отношений с музеями и галереями) должны экономически и политически перенастраивать всю институциональную машину, устанавливать в ней другой баланс сил — а это напрямую отразится на «фасаде» художественной репрезентации. Активистская самоорганизация и фундаментальное институциональное строительство крепко друг с другом связаны и не могут быть разделены.

После долгих лет монументальных копеечных халтур, представляемых как государственных мегапроекты, в Киеве наконец-то возникла «настоящая» международная биеннале — как раз на излете биеннального движения в мире. Эта биеннале получилась совершенно нормативной и образцово-показательной — именно тогда, когда из тела биеннале должно прорасти что-то совсем другое, новые формы публичности искусства. Впрочем, границы этого тела понемногу стираются, теряя былую четкость.

Е.Б.: Безусловно, вторичность — тоже форма жизни, что постоянно доказывают нам большие украинские культурные проекты. Где-то в конце магистрального пути возникают его подобию, с энтузиазмом транжирящие истощенные запасы реальности.

Позволю себе предположить, что тактические союзы с биеннале, союзы, заключенные инициативами вполне независимыми и активистскими, состоялись из-за ощущения острой необходимости любой ценой отвоевывать культурную действительность у хаоса местного назначения. Я имею в виду хаос, особенно бесполезный для культурной жизни — хаос обесценивания и умолчания. Где события легко срываются и еще легче исчезают, никем не замеченные. Вся машинерия рефлексии искусства, в том числе политического, и низового активизма в нашей ситуации выглядит как сказочный источник влаги в пустыне. Он вроде бы и есть, мы слышим спасительное чарующее журчание, и можно даже прилечь отдохнуть, а потом раз — и пустота, словно ни-



Сон Дон «Мудрость бедных», 2005–2012

Фото Евгении Белорусец

чего и не было. Зато есть невыносимая жажда, горячий песок и послекусие самообмана.

На фоне подобного непостоянства действительности кажется чуть ли не естественной потребность приобщиться к большому событию «европейского» типа, если такой подарок судьбы вдруг вырисовывается из пустоты. Хотя, возможно, никакой это не подарок, а так, обычный мираж. Пусть эта биеннале и поглотила (или же великодушно приняла, как посмотреть) почти все сколько-нибудь заметные инициативы в украинском искусстве, вряд ли она внесла в них хоть какие-то изменения. Параллельная программа и участие в ней для независимых институций были, на мой взгляд, скорее ходом формальным, вызванным сильнейшей потребностью в легитимации. Тебе как будто необходимо все время

приносить извинения за то, что ты существуешь, и доказывать собственную полезность.

На фоне вышесказанного мне вдруг представилось, что нам может согдиться любая биеннале (конечно, «чтобы как в Европе»). А если серьезно, пришло время для освободительных практик, включающих защиту прав художников, авторов и других участников производственного процесса. Мы работаем при обстоятельствах, когда приходится постоянно оправдываться, подтверждая ценность высказывания, и пока мы не преодолеем эту ситуацию, дальше мы двигаться не сможем.

Н.К.: Потребность в легитимации понятна и ожидаема. Можно вспомнить о том, что украинское критическое искусство имеет некое признание в Украине во многом лишь потому, что ряд его авторов постоянно участвуют в ху-

дожественной жизни на Западе — от которого здешние функционеры ждут указаний, куда двигаться дальше. Потому выбор западного куратора и «настоящая» международная выставка могут создать для украинской критической сцены островок твердой почвы внутри страны.

Но островок этот крайне мал. Он не предполагает «западных» форм признания трудовых прав работников искусства здешними институциями. На защиту художников от цензуры в параллельной программе биеннале надеяться также не приходится. Хотя, к примеру, в период нападков на «Украинское тело» Дэвид Эллиотт активно выступал в его защиту. Не приходится надеяться и на то, что проект-событие, проект-праздник прорастет в повседневность украинского искусства и изменит постоянный ландшафт. Украинские около-художественные комментаторы могут долго сетовать на то, что биеннале забрала поддержку у долгосрочных программ, музеестроительных, образовательных или издательских — но забирать на самом деле нечего, государственной поддержки просто не было. За аккуратной евроремонтной фальшь-стенкой — снова трещины и грибок, которые рано или поздно найдут путь наружу. Когда мы говорим об институциональной организации нового типа, которая должна прорасти (и прорастает) на месте биеннале, нужно иметь в виду одновременно стабильность зафиксированного в современной культуре «места биеннале» и крайнюю произвольность наполнения этого места. На этом месте можно строить новое. Можно строить и за его пределами. В конце концов, можно не придавать этим пределам особого значения.

Контуры нового институционального строительства будут отличаться от тех, что мы видим сегодня. Попробую кратко перечислить, что вижу я и на какое будущее я надеюсь. Долгое и даже вообще не прекращающееся исследование — а выставки лишь как технический элемент этого исследования, фиксация этапов. Междисциплинарность и дидактизм, ситуация некоего «краеведческого музея» — где произведения искусства и «факты реальности» экспонируются вместе, создавая одновременно сложную и ясную структуру взаимного комментирования. Где

искусство изначально воспринимается как политическое — и это не обедняет восприятие, а, наоборот, делает его более многослойным и комплексным. Где форма со-присутствия работ отсылает не к «многообразию мнений», а к отношениям солидарности — или к публично выявленным антагонизмам.

Да, критическое искусство получило еще одно «доказательство ценности высказывания». Еще одно временное жилье, еще одно «место», еще одну отсрочку. Мы снова зашли со своими пожитками, развели на полу огонь, расположились так, чтобы можно было в любой момент сняться с места и отправиться дальше. Но, странным образом, эти скитания оказываются в то же время и строительством. Траекториями своих перемещений мы очерчиваем контуры некоего строения, здания-процесса, номадического дома, паразитарного музея, новую (квази)институциональную форму. Событийная плотность и разреженность смыслов, характерные для сегодняшней биеннальной индустрии в целом, дают возможность располагать на этой территории новые смыслы — прежние, истончившиеся и отмирающие, почти не сопротивляющиеся. «Большая выставка» со всем своим монументализмом, сделанностью, значительностью вдруг становится чем-то зыбким, эфемерным, в то время как практики мигрирующей, неустойчивой самоорганизации, бездомные лаборатории сомнений вдруг предстают в своей почти невыносимо заостренной реальности.

Никита Кадан

Родился в 1982 году в Киеве.

Художник, член группы «Р.Э.П.»

Живет в Киеве.

Евгения Белорусец

Родилась в 1980 году в Киеве.

Художница, литературный и художественный критик.

Живет в Киеве.

Константин Зацепин

От художников — художникам

«Течения. Самарский авангард: 1960–2012».
Кураторы: Михаил Савченко,
Владимир Логутов,
Константин Зацепин.
Самарский областной историко-
краеведческий музей
им. П. Алабина.
07.06.2012 – 31.07.2012

Открытие и осмысление региональных художественных контекстов становится все более интересным трендом российской истории искусства. Существовая параллельно магистральной линии развития, представленной столицами, локальные художественные сцены долгое время фактически пребывали в изоляции. Самаре в этом смысле особенно не повезло. Несмотря на наличие в городе насыщенной творческой и интеллектуальной среды, самарские художники по сей день так и не обрели должного признания. Впрочем, не исключено, что укоренение бренда «самарская художественная сцена» с ее узнаваемой идентичностью — лишь вопрос времени.

Выставка «Течения» родилась из затянувшейся тоски по Большому Проекту, групповой ретроспективе, каких прежде здесь не проводилось. Тоски по структуре, способной из фрагментарности и мозаичности множества артефактов выстроить локальную историю современного искусства. И не просто выстроить, а фактически заново ее изобрести. Большой проект в музейном пространстве делает художественную сцену видимой и тем самым создает ее, укореняя во времени. Как отмечал Паскаль Гилен, «картинные галереи или музеи [...] формируют конкрет-

ную инфраструктуру. Или, точнее, они делают сцену более заметной — превращают невидимую сцену в видимую. Это прежде всего касается художников, чьи работы представляются соответствующими институциями или в соответствующих местах. Конкретная инфраструктура в буквальном смысле создает художественную сцену, тем самым придавая ей относительную долговечность»¹.

Вехи истории неофициального искусства Самары типичны для России в целом. Подъем 20-х годов XX века, когда в городе работали мастерские ВХУТЕМАСа, а коллекция будущего художественного музея пополнялась работами Малевича, Розановой, Менюкова, Стржеминского, Ле Дантю и других. Затем разрыв и более чем тридцатилетняя пауза вплоть до молодежных объединений, появившихся на волне оттепели 60-х. После — глубокий андеграунд, тихий внесистемный бунт одиночек, как маргиналов, так и членов Союза художников, продолжавших эксперименты параллельно официальной деятельности. Далее — романтическая эмансипация рубежа 80–90-х, всплеск независимых инициатив на волне поддержки со стороны зарубежных фондов. Эйфория на волне галерейного бума конца нулевых и, наконец, отрезвление десятых, приведшее к



первым попыткам «академической» саморефлексии.

Экспозиция делит хронологическую канву самарского художественного процесса на три этапа. Первый, «Истоки: Экспрессионизм. Неопримитивизм», отсылает к советскому периоду. Второй, «Новые возможности: Беспредметность. Символизм», основан на искусстве 90-х — начала нулевых. Третий блок «Современность: Объект. Новые медиа», имеет дело с незавершенным настоящим. Логика развития авангарда в данном случае выглядит как последовательное движение от предельной внесистемности — к укорененности в Системе и, более того, к способности формировать саму ее оптику.

Какие же черты обретает самарская художественная сцена, увиденная в этой оптике? Основу «синтаксиса» выставки составляют две базовые единицы — оппозиция и аналогия. Экспозиция разделена на два символических коридора-потока, соответствующих двум базовым для самарского искусства способам художественной репрезентации. За каждым из них стоит свой относительно устойчивый круг отдельных художников и их сообществ. В этом случае имеет место не столько разделение, сколько со-противопоставление художественных методов, а также моделей поведения и дискурса.

Для первой из этих линий на протяжении полувека было характерно доминирование формалистского приема над изображаемой

предметностью. Здесь не встретить ни брутальных реалий российской провинции, ни декларативных политических месседжей. За минимализмом визуального материала и тяготением к малым, подчеркнуто «незрелищным» формам угадывается характерный тип художника — дистанцированный аналитик, сознательно подменивший изображение социальной реальности внутренней критикой самой изобразительности и контекстов ее восприятия. Таковы предтечи-одиночки советского периода Николай Шеин (1924–1986), Иван Карпунов (1909–2004) и Валентин Белоусов (1930–2010), и абстракционисты рубежа 80–90-х Николай Редкин и Роман Коржов, а также экспериментаторы новой волны нулевых Владимир Логутов, Андрей Сяйлев, Александр Веревкин, Олег Елагин и Светлана Шуваева. Парадоксальным образом все эти авторы находятся под влиянием старательно изживаемой ими пейзажности — эмблемы «классической», по сей день официальной живописи. В большинстве работ, с их четкой прописанностью линий и колористических фактур, восходящих к американской *colour-field painting*, неумолимо присутствует горизонт. Он структурирует каждую картину как ландшафт, видимый издали неким условным наблюдателем. Топос, в котором работали и продолжают работать художники «волжской волны», линеен и равнинен. Небо, горизонт, вода — их цветовые поля образуют коллективного «марка ротко» самарского искусства.

Противоположный вектор отмечен доминированием экспрессии художественного жеста. Главным элементом картины становятся красочные мазки. Их скопление образует тело картины, они покрывают всю ее поверхность, не оставляя белых лакун. Здесь нет деления на «верх» и «низ», пространство искривлено, условный «горизонт» уступает место орнаментальности. Динамичная жесткость, экстастика и порой избыточная яркость свойственна всем представленным в этом экспозиционном «потоке» авторам. Среди них Валентин Пурыгин (1926–2002), Вадим Сушко (род. 1938), Евгений Казнин (1974–2007), Фрол Веселый (род. 1977) и другие. При всех стилистических различиях, каждый из них на свой лад воплощает демиургический

тип художника. Его оптическая модель — предельно близкое созерцание предметов (Сушко, Березин, Веселый), вплоть до полного их размывания, превращения в фактурные, словно увеличенные во много раз поверхности со сложной микроструктурой (Кулебакин, Доний, Коржова, Батьянов).

Два эти вектора образуют, соответственно, левый и правый «берега» выставки. Момент примирения и одновременно поэтичности сообщает этой конструкции так называемые «пространства аналогии» — маркированные зоны, в которых «рифмуются» между собой две-три работы различных авторов, объединенные общим мотивом, композиционным либо техническим приемом. Так, Николай Шеин и Владимир Логутов, разделенные тридцатилетней дистанцией, используют сочетание геометризованных плоскостей с высокой линией «горизонта», однотонные контрастные цветовые поля, а также красочные подтеки. Неординарный представитель советского поколения художников Валентин Пурыгин и выходец из 90-х Евгений Казнин оперируют психоделической образностью и цветовой гаммой, а также общим мотивом — пространственным феноменом Жигулевских гор и Волги, обращаясь к мифологии и метафизике жигулевского пейзажа. А однотонные мазки на живописной плоскости у абстракционистки Нели Коржовой и случайные пиксели на экране у медиахудожника Олега Елагина напоминают





о «белом шуме» экрана без сигнала и являют собой эксперимент со зрительским восприятием, остающимся один на один с полным исчезновением предмета.

Энергетика выставки подпитывается пафосом преемственности. Раскрыть коллективный художественный опыт отдельно взятого места, сгладить разрывы, изобрести локальную историю как непрерывную линию взаимопереходящих мотивов, образов и техник — такие задачи ставила перед собой придумавшая и реализовавшая выставку рабочая группа художников, арт-менеджеров и архитекторов. Произведения, принадлежащие различным периодам социального времени, встречаются в пространствах аналогии как вневременной точке «перемирия», развенчивая клише о разрывах между актуальным художественным высказыванием «здесь и сейчас» и его историческими предтечами.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гилен П. Художественная сцена: производственная ячейка экономической эксплуатации? // «ХЖ», № 82, 2011.

Константин Зацепин

Родился в 1980 году в Самаре.
Журналист, художественный критик.
Заместитель директора Самарского
художественного музея.
Живет в Самаре.

Станислав Шурипа

«Шоссе Энтузиастов» в расширенном поле экспериментов

«Шоссе энтузиастов».
Кураторы: Катерина Чучалина,
Сильвия Франческини.
Каза-дей-Тре-Очи, Венеция.
29.08.2012 – 25.11.2012.

Приватизация утопии

Практика обретает значение в исторически определенных условиях. Часто случается, что искусство говорит только о них: значительно легче на эти условия указать, чем их осмыслить. Тем более интересными кажутся исследования связей между искусством и городской средой, ставящие своей задачей создание возможностей для конструирования смысла. Выставка «Шоссе Энтузиастов», проходившая в Каза-дей-Тре-Очи в рамках Венецианской архитектурной биеннале, была задумана кураторами Катериной Чучалиной и Сильвией Франческини именно как такое исследование. Экспозиционное высказывание развернулось в серии двойных движений исторических и художественных контекстов. От классических образцов концептуализма до новейших практик продолжается диалог двух неравных начал: урбанистической мысли во множестве ее воплощений и самопонимания художника. Дело здесь и не в том, чтобы представить образ города в искусстве. В фокусе кураторского внимания находились сами произведения, их способность к производству знаний о силах, формирующих городскую реальность в переходные исторические эпохи. Художник в этой истории выступает в двойной роли: он одновременно и наблюдатель, и действующее лицо.



Urban Fauna Lab (Алексей Булдаков, Анастасия Потемкина, Екатерина Завьялова) «Эспансивные виды МЭЛЗ», 2012



Ольга Чернышева «Окна», 2007

Выставка стремится не столько уместить проблематику в четкие рамки, сколько организовать ситуацию встречи контекстов. Логика художественных процессов, внутренний опыт, мерцающая устремленность к лучшему миру и сознание его недостижимости накладываются на пульсацию развития и угасания городских пространств. Арены повседневного опыта построены каскадами трансформаций: уходящими в прошлое следами социалистического общества, перераспределением и расслоением, фрагментацией и интеграцией под действием капитала и власти. Художник и город — две различные сети контекстов, и в перспективе «Шоссе Энтузиастов» заметно, что сходятся они в области утопического. Архитектура обращается к утопической форме, будь то идея равенства в минимуме потребностей или абсолютизм желаний капиталистического заказчика. В искусстве заявляет о себе скорее утопический импульс, порыв к другому миропорядку.

Утопия — это расширенное поле, центра в нем не найти, а периферия — почти везде. Разница потенциалов исторического опыта и социальных ожиданий определяет характерное для каждого периода отношение к утопии. Энергия и форма совпадают только в ее эпицентрах, например, в революционном авангарде прошлого. Наша повседневность озарена ее полураспадом; хорошая утопия — это несбывшаяся утопия, как не без иронии заметил Фредрик Джеймисон. Сквозь прили-

вы и отливы формы продолжает мерцать утопический импульс, пульсирующий в повседневном сбой привычного чувства принадлежности своему времени, вписанности в наличный порядок социальных отношений и способов производства. Для последних десятилетий важен опыт и распада, и возрождения утопической формы; таяние советских реалий проходило одновременно с утверждением технологических и коммуникационных утопий. Становление когнитивного капитализма и сейчас сопровождается процессом сворачивания утопической формы в сферу частного. Эту приватизацию утопии, являемую в изменениях структуры городских пространств, рефлексивует, инструментализирует, критикует искусство.

Линии, сети, границы

Советский опыт взаимодействия личности с обществом был, на первый взгляд, простым: внутренний мир против внешнего. На практике имели место скорее переходы между молекулярным и молярным уровнями. Сразу за входом на выставку — типичная грязно-зеленая стена подъезда многоэтажки. На ней машинописные страницы графических поэм Д.А. Пригова конца 70-х. Осколки идеологического макрокосма, лозунги, строки песен, анонимные афоризмы житейской мудрости ползут по листам бумаги, растягиваются и переплетаются. Волны слов, струны строк, заряженные энергией бессознательного, сливаются в паттерны, напоминающие траектории элементарных частиц, сейсмограммы или распечатки сигналов отправленного в глубокий космос зонда. Превращаясь в рисунок, стихотворения утрачивают монументальную впечатанность в бумагу. Соскальзывая с поверхности в пространство, они становятся местом встречи пожелтевших листов и черных линий. Присутствие зеленой стены напоминает о судьбах слова в публичном пространстве, об объявлениях и граффити. Приближая слова, фразы, означающие, эта стена отбрасывает в недосыгаемую даль их первоначальные смыслы.

Линия и точка на плоскости ведут себя строже под взглядом знания-власти. Рядом с Приговым — комната с архивами давно исчезнувших проектных бюро. Десятки чертежей

на кальках, подборка номеров «Архитектуры в СССР». Расплывчатые фотографии: виды Москвы, Таллина, Набережных Челнов, Новосибирска; ряды коробок и башен, прогресс и оптимизм. Все то немногое, что хотел знать градостроительный разум о человеке, подлежало расчету и стандартизации. От микрорайона до мыльницы в ванной — все производилось массово и с минимальными затратами. В других аспектах, вроде местных укладов, сложившихся инфраструктур, экологии архитектуры стеснены не были. Застройка планировалась в основном с точки зрения образа, и обычно позднесоветские жилые массивы относятся к окружающей среде как напечатанное стихотворение к странице, то есть почти безучастно. Ряды балконов, окон, подъездов держат ритм, расчерчивая мир на равные клетки, в которых будут производиться отношения, жизни, судьбы. Неожданным продолжением вычерченных фасадов оказываются листы Пригова. В смещениях и сжатиях линии сопротивляются, подавая знак обитате-

лям спальных районов, столь же детерминированным, как и слова, заимствованные поэтом из языка советской пропаганды.

Обучение и тренировка всегда связаны с насилием системы над субъектом. Этот дисциплинарный момент заключен и в самых привычных общих местах городской среды. В переходные периоды социальные тренажеры можно встретить в самых разных местах. Эта мобильность культурного насилия стала темой инсталляции Александра Повзнера «Детская площадка», расположенной во внутреннем дворе Каза-дей-Тре-Очи. Лестницы, песочницы, качели, турники выполнены из стальных труб, прутьев и цепей; материал и слегка измененный масштаб придает им вид пыточных снарядов. С этого конвейера должны сходить тела расправляющих плечи атлантов, корпоративных командос, универсальных солдат капитализма. Это набор языковых игр, призванных научить навигации в пространстве частного интереса и конкуренции. О связи социаль-



Андрей Монастырский «Коридор Коллективных Действий», 1990–2012



Александр Повзнер «Детская площадка», 2011–2012

ных и онтологических барьеров предлагает задуматься и «Задачник» (Анастасия Рябова, Иван Бражкин, Александр Бурлака, Владимир Шаповалов, Максим Спиваков, То Цзыцзянь, Дмитрий Воробьев). Условия задач описывают пространства контроля и конфликта. Полиция против манифестантов, олигархи против рабочих; здесь форма школьного задачника должна способствовать превращению математики из инструмента управления в орудие борьбы за свободу.

Сегодня пограничные состояния повсюду. Любые системы не полны, любые позиции открыты влияниям с разных сторон; мы живем внутри пограничных полос. В работе Вадима Захарова и Никласа Ничке (дует *OBAMAINBERLIN*) «Единица времени для мертвой зоны» речь идет о пустынных землях между Франкфуртом-на-Одере и польским городом Губин. Эта местность — пустошь в центре Европы, пограничье между двумя культурами. Карта висит на стене, по полу вытянулась цепочка из горok земли, каждая полметра в диаметре. В

центре каждого островка тикают часы с кукушкой. После выставки они будут захоронены на означенной территории, и подземные видеокамеры будут снимать их, пока не кончится заряд батареек. Птичка на пружине в домике с черепичной крышей, эта икона мелкобюргерского быта, здесь по мысли авторов символизирует советское влияние. Граница в этой работе предстает не просто пространством, но историческим процессом, активной сущностью, которую художники даже наделяют искусственным сердцем в виде часов с кукушкой.

Пространство колебаний

Город дышит движениями людей, обычно состоящими из двух фаз: туда и обратно, например, дом-работа — работа-дом. Подобные траектории пронизывают и пространства произведений. В хрестоматийных фильмах «Коллективных действий» вылазки за городскую черту напоминают об игре с катушкой ниток, которую отбрасывают, чтобы потом

утянуть назад, к себе. Видеоработы Владимира Логутова описывают растворение социальных пространств в пульсации абстрактных форм. Здесь по улицам катается вперед и назад исполинский дорожный знак «кирпич», а там, на окраине над замерзшей рекой, реет круглое, как прорубь, пятно «белого шума». Анонимные системы контроля вклиниваются в действительность, превращая ее в обрамление своих сигналов. Заколдованный властью мир проверяется на прочность в видео Ивана Бражкина «Взятие высоты». Над крышами высится труба котельной, внизу весенняя грязь и ряды торговых палаток. На трубу забирается художник, в его руках красный флаг. Ветхие скобы лестницы, двадцать метров высоты, пыльные окна хрущевки. Выдержит ли лестница? А как спускаться? Он боится или невменяем? Залез, балансируя на стенке трубы толщиной в кирпич, воткнул алый стяг в оставшийся от старого режима флагшток, спускается. Его замечают торговцы на рынке, не понимают: революция или реставрация? Так или иначе, это редкий случай движения в противоположную силе земного притяжения сторону.

Стандартизация опыта городской среды превращает его в реди-мейд. Документация путешествий «Мухоморов» по московскому метро 1979 года: художники преодолевают границу искусства и жизни в системе массовых коммуникаций. Двадцать четыре часа подземелья, фланерства и самонаблюдения. Размышления о собственной удаленности от обычной жизни побуждают художника к микрии под норму, и «мухоморы» растворяются в транспортных артериях, не забывая при этом записывать свои ощущения. У выхода из метро «Маяковская» через двадцать лет: опыт тоже превращается в знак, но посредством значительно более явных интервенций. Демонстрации, митинги, баррикады, знамена; видеодокументация перформансов Анатолия Осмоловского и движения «Нецезюдик» погружает в атмосферу, где мухоморовский медитативный заговор против реальности выглядит немислимым. Кажется, что дрожит не камера, а сам воздух, заряженный революционным озоном. При этом и здесь участники проживают создаваемые ими ситуации с должной отстраненностью, измеряя возмож-

ности политической власти шкалой эстетического опыта.

Архивный аппарат выставки включает и подборку документальных фильмов о трудах и днях советских строительных предприятий. «Москва шагает вперед»: район за районом, стена за стеной, этаж за этажом. Голос диктора, то победоносный, то задушевный рассказывает про миллионы квадратных метров. Он говорит: квартиры благоустроены и современные, а в кадре тоскливые интерьеры (как будто дома сдавали уже с мебелью). Нам показывают бетонные панели и краны, а рассказывают о заботе и счастье. Эти иллюзии являют величественный контрапункт к богатому материалу, который накоплен в отечественной культуре по «квартирному вопросу». Ничего личного, только большие числа живут под полуденным солнцем этой документалистики. Камера взмывает ввысь, под нами просторы нового города: белоснежные стены, отражения облаков в рядах окон. Снизу все казалось другим; рационализм оборачивался абсурдом, формы расплозились, тут и там за потугами разума сквозь грязевую вуаль поглядывала мать-земля. Серия фотографий Андрея Монастырского «Земляные работы» рассказывает о столкновениях абстрактных пространств с хтоническими силами в центре Москвы. Стройки, тоннели, колодцы, мосты, знакомые места кажутся необитаемыми, их обыденность — исключительной, как у предложений, подвергаемых синтаксическому разбору.

Абстрактные пространства, как их определял Анри Лефевр, — это характерные для промышленных обществ среды; они построены на основе разделения функций, ролей, территорий. Следуя за функциями, формы становятся знаками; их взаимодействия определяют структуру пространства в оппозициях внутреннего и внешнего, техники и природы, работы и досуга, частного и публичного. В прошлом веке функционалистский идеал городской среды выражался теорией эквилибрия потребностей и средств их удовлетворения. Но даже в лучших мировых образцах этот эквилибрий длился лишь краткий миг. Смутное ощущение пропущенной встречи жизни и техники, импульса и формы разлито в инсталляции Александры Сухаревой «Мра-

кобамбра». Предметы здесь выступают в роли масок для воспоминаний художника. Отрешенный геометризм форм, текстуры отдельных элементов отсылают к идиомам позднесоветского дизайна публичных пространств. Тут же прямо из стены вырастает дверь от старинного шкафа, внося в атмосферу ноту сказочности. Автор исследует опыт пространства, прислушиваясь к эху вычитаемых форм, в котором заявляет о себе их субъективный субстрат, связывающий элементы среды собственным уникальным, но исторически обусловленным способом.

В контражуре

«У всех людей одни и те же потребности». Часто советские города строили как будто по заветам Ле Корбюзье, а иногда получалось даже аскетичнее. Тем не менее, социальная жизнь осваивала ничейные земли дворов, негативное пространство между домами. Здесь



Александра Сухарева «Мракoбaмбpa», 2009–2012

мог проявлять себя ключевой элемент городской жизни, анимирующий потоки ситуаций, — неожиданное, или события, имеющие природу встречи. Перед входом на выставку, на самом краю набережной, расположена работа автора этих строк «КТ-А», выполненная из металла копия типичных для 80-х таксофонных кабинок. На месте телефонов — дыры в стенках кабинок; вокруг — венецианская панорама. Они из другого мира, которого больше нет, как нет уже и настоящих кабинок — все переплавлены на ценный дюралюминий. В той, не знавшей цифровых технологий и капитала жизни телефонные будки в микрорайонах служили пунктами встреч, коммуникационными порталами для последнего поколения советских подростков. Таксофон был особым местом, открывавшим возможность телеприсутствия, дополнительную степень свободы в той относительно бесхитростной реальности.

Пришел капитализм, и пространство стало товаром; публичное подчинилось коммерческому. И все же у низведенных до состояния «голой жизни» масс остаются возможности для переосвоения отчужденных сред. Примером могут служить сообщества бродячих кошек, персонажей проекта группы *Urban Fauna Lab* (Алексей Булдаков, Анастасия Потемкина, Екатерина Завьялова). Подвижные и гибкие, неиерархичные и распыленные кошачьи сообщества захватывают заводские территории. Они незаметны и независимы; у них нет палаточных городков, но есть союзники в нашем мире, чему свидетельство — коллекция найденных блюдец, включенная в инсталляцию. Об их буднях рассказывают серии рисунков и огромное немытое окно, вывезенное из заброшенного цеха. Установленное в местном проеме, оно придает происходящему характерный привкус постсоветской запущенности, создавая посредством световых эффектов дистанцию между миром людей и бессловесной утопией кошачьего города.

Фрагментация, перераспределение и капитализация городских пространств не оставляют точек, из которых можно наблюдать целостный образ общества. Несколько десятков маленьких окошек на экранах смотрят сквозь темноту в видеоинсталляции Ольги Чернышевой «Окна». Они смотрят, но не видят: в каж-



OVAMAINBERLIN (Вадим Захаров, Никлас Ничке) «Единица времени для Мертвой Зоны», 2012

дом квадратике света идет своя жизнь, люди готовят, разговаривают, смотрят телевизор. Где-то шторы плотнее, где-то ярче свет. Мы смотрим на жизнь других, как на ночное небо, из наших проекций возникают созвездия. Они не выглядят загадочными, эти другие, скорее типичными, как персонажи рассказов о «маленьком человеке». И все же речь здесь не только о них. Темнота расширяет пространство, и вот уже зритель как будто стоит в пустом дворе, блуждая взглядом по стене многоэтажки. Как будто ищет что-то. И в то же время не ищет, а просто наблюдает, в неожиданной для себя позиции надзирателя за узниками этого микрорайонного паноптикона.

История трансформации городской среды в последние три десятилетия захватывает несколько исторических периодов и потому включает и утопические, и постапокалиптические нарративы. Художники проживают, описывают, модифицируют, критикуют принципы организации социальных пространств. «Шоссе Энтузиастов» не старается выстроить целост-

ный и законченный образ города. Зритель может выбирать маршрут и способ трактовки, выставка отмечает возможности взаимного влияния художественных практик и городских пространств. Открытые силам распада и эволюции, в приливах и отливах формообразования они хранят следы несбывшегося будущего и непредсказуемого прошлого. Системы растут, угасают, распадаются и снова возникают; художники в разных ситуациях находят средства для захвата, освоения, обживания новых пространств. И в каждой практике пульсирует утопическое желание дать шанс возможному лучшему миру заявить о себе через метафорическое описание ситуации художника в обществе.

Станислав Шурипа

Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске. Художник, куратор, критик и теоретик современного искусства. Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.

Глеб Напреенко

Похвала неудаче. Попытки осмысления модернистской архитектуры в постсоветской России

**«Ле Корбюзье. Тайны мастерства.
Между живописью
и архитектурой».**
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.
25.09.2012 – 18.11.2012

«Баухауз в Москве».
Галерея ВХУТЕМАС, Москва.
24.10.2012 – 12.01.2013

«Большая Москва. XX век».
ГМА им. А.В. Щусева.
26.09.2012 – 13.01.2013

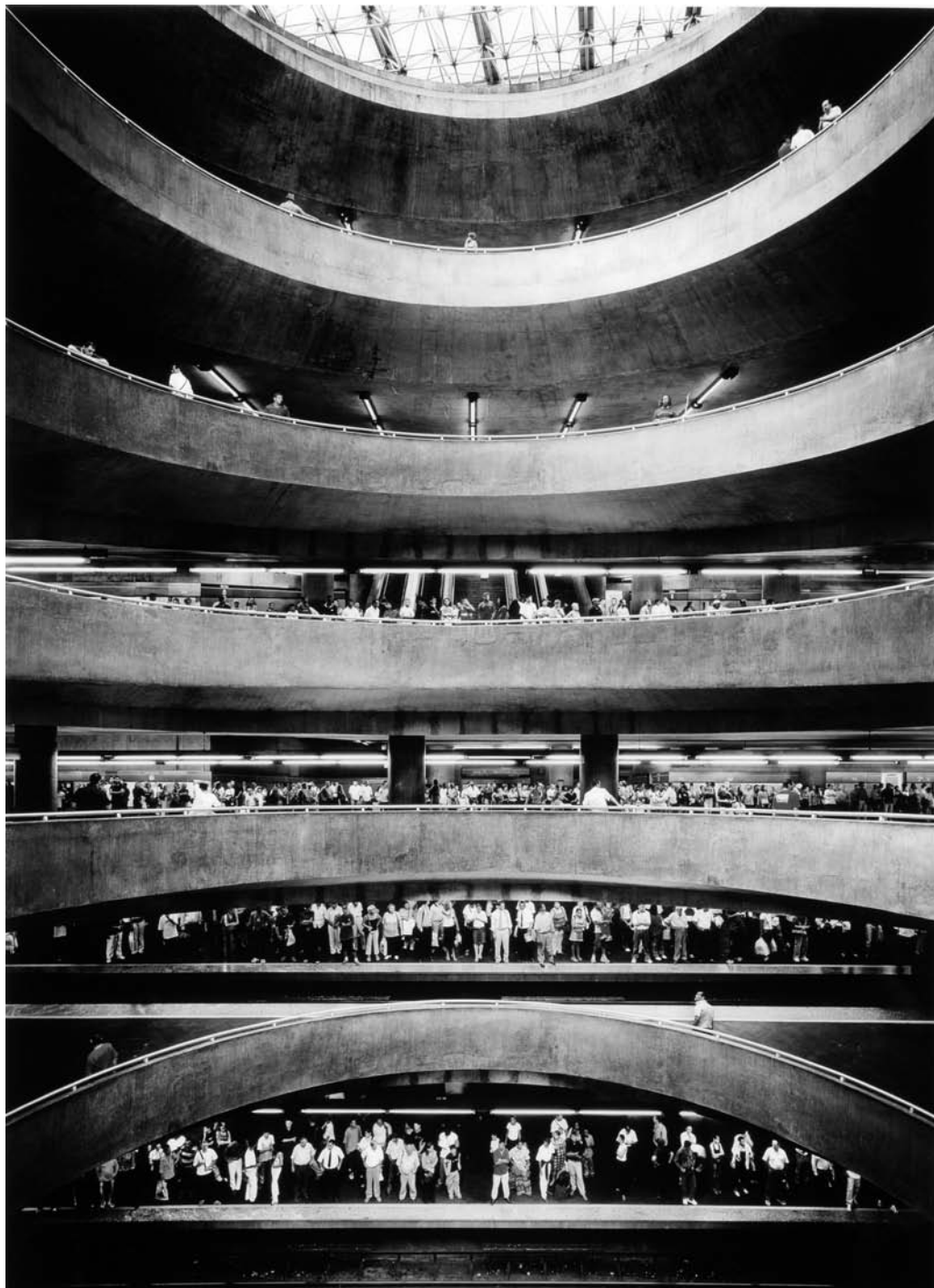
1. Разбор

За последние несколько месяцев в Москве открылось сразу несколько выставок, посвященных архитектуре модернизма: «Ле Корбюзье. Тайны мастерства» в Пушкинском музее, «Баухауз в Москве» в Галерее ВХУТЕМАС и «Большая Москва» в Музее архитектуры. Такое относительное изобилие заставляет задаться вопросом, какие методы понимания и идейные предпосылки стоят за этими проектами.

Основным методом является якобы самодостаточная архивная работа: организованные, как правило, хронологически, выставки пытаются «нейтрально» рассказать о фактах истории архитектуры. Архитектура как завязанная на строительной практике область деятельно-

сти, кажется, располагает к такому подходу: начиная с модернизма, ее историю можно представить в виде будто бы непрерывной серии поисков практических решений практических проблем. Актуальность архитектуры модернизма сводится здесь в первую очередь к релевантности выработанных им решений.

Архивная работа с фактами ценна. Но она словно избегает любой культурологической оценки, ставящей под вопрос непрерывность архитектурной практики, уходит от любого серьезного анализа сдвигов исторических координат. За скобками остается актуальность, не сводящаяся к вопросам выработки методов — актуальность событийная, актуальность разлома, содержащегося в модернизме. Мо-



Андреас Гурски «Сан-Паулу, район Се», 2002



Вид экспозиции выставки «Баухауз в Москве», 2012. Фото Елены Стрекозы

дернистская архитектура предстает как набор удачных или неудачных практик, образующих целостный дискурс, но не как установка на событие. Представляется, что такое понимание обеспечивается не вполне отрефлексированным культурным фоном неомодернизма, сопряженным с лишенным веры в революцию современным капитализмом или позднесоветским обществом, надеющимся скорее на компьютеризированный Госплан, чем на импульсы самоорганизации. Пример тому — сверхчеловеческих масштабов проекты Леонида Павлова. Так или иначе, мы имеем дело с властью чисел, подавляющей человеческое. Тот же самый фон неомодернизма часто определяет восприятие архитектурного авангарда в «бытовом сознании»: конструктивистские ДК нередко вызывают раздражение как прообраз «коробок» позднесоветских спальных районов или даже торговых центров.

Но вернемся к выставкам. Если что-то на них и было артикулировано (помним якобы нейтрального изложения фактов), то эта артикуляция происходила в категориях успеха или совершенства, мастерства или величия: модернистская архитектура мыслится в первую очередь как стиль, как основа эстетического канона архитектуры современной. Такова выставка Ле Корбюзье в Пушкинском музее, при всей ее нейтральности все равно пытающаяся погрузить зрителя в автономную мастерскую одинокого гения.

На другом уровне та же идея модернизма как удачи царит в школах дизайна, где, например, опыт советских плакатов 20-х годов рассматривается как один из ключей к успеху для дизайнера современной рекламы.

Редкая и потому ценная выставка, представляющая модернизм не как успех, а как неудачу, как нечто несбывшееся — «Баухауз в Москве» куратора Татьяны Эфрусси в Галерее ВХУТЕМАС. История отношений немецкой школы и советских архитекторов предстает как рассказ о несложившейся любви на фоне неподтвердившихся надежд на всемирное устройство нового свободного общества.

В русскоязычной литературе, посвященной архитектуре модернизма, как и на описываемых нами выставках, господствует знаточеский подход. В этом отношении показательны очень информативные и подробные книги Селима Омаровича Хан-Магомедова. Представляя собой несомненно ценный источник знаний, эти работы, однако, почти не выходят за рамки формально-стилистического анализа. В текстах самих архитекторов и художников Хан-Магомедов также выделяет лишь моменты, касающиеся либо формальных решений, либо технической стороны вопроса — все остальное выносится за рамки рассмотрения. Отсюда и скептическая оценка ученым текстов Малевича как невнятных и отвлекавших его от поисков в области визуального¹. В целом Хан-Магомедов воспринимает русский авангард как

период оттачивания стиля и развития общественной продуктивности.

Казалось бы, антиподом анализам Магомедова можно назвать книгу Владимира Паперного «Культура Два», изданную еще на заре перестройки: вместо дотошного знаточества — смелые, хотя, возможно, и излишне схематичные обобщения. Однако вводя в текст культурные координаты, Паперный не насыщает его подлинной историей: мы имеем дело с упрощенно-структуралистским противопоставлением двух герметичных культур, а история оказывается лишь их необъяснимым циклическим повторением. Культура один — культура два — культура один — культура два... Вместо истории и ее смещений — вечное возвращение, вместо возможности актуализации — лишь возможность повторения старой схемы. И у Паперного, и у Хан-Магомедова сфера стиля или сфера культуры обособляется, герметизируется, отрывается от истории, содержащей непредсказуемые потенции и непредвиденную актуальность.

Почти демонстративной попыткой актуализировать и политизировать восприятие искусства стала книга Екатерины Деготь «Русское искусство XX века», в которой авангард осмысливается как политический и идеологический проект.

Однако в этой статье нам хотелось бы не столько указать на политические задачи авангардной архитектуры, сколько вкратце наметить оси культурно-исторических координат. Их определенная конфигурация и сделала возможным ее «проект» — оси, смещения и деформации которых определили и крах, и актуальность этого проекта сегодня.

2. Попытка сборки

Понятие оси координат модернистской культуры я заимствую у Перри Андерсона, отмечавшего три узловых мотива модернизма². Первый, пользуясь выражением Георга Лукача, — это «актуальность революции»: то есть вера в возможность революции или, в случае, например, советского государства до начала 30-х годов, верность свершившемуся революционному событию. Второй — актуальность технического прогресса, способного тотально изменить мир (причем отношение к этой возможности варьируется в спектре от энтузиазма до неприятия). Третий — артикулированная

связка с «прежними», докапиталистическими аграрными формами производства, завязанными на природе, и попытки найти соразмерную «человеческой природе» форму жизни³. Все три мотива важны и в модернистской архитектуре: уважение к природному ландшафту и человеческой телесности, культ новых технологий и материалов (железобетон, стекло), вера в радикальное переустройство общества на лучших основаниях. Однако один мотив, вера в глобальную социальную революцию, начал исчезать еще в 30-е и окончательно сошел на нет после 1968 года, что, в свою очередь, изменило понимание и двух других модернистских мотивов. Кроме того, уже в 20-е этот тройной узел то и дело обнаруживал свою неустойчивость: природа, техника и революция оказались немного не такими, какими их представляли себе модернистские архитекторы.

Модернистская архитектура всегда содержит в себе элемент утопии, которую она силится осуществить здесь и сейчас. Поэтому в ней особенно очевиден зазор между обществом, для которого она построена, и обществом, которое в нем реально обитает. Здесь можно вспомнить Чандигарх, спроектированный Ле Корбюзье, мечтавшем о разумном устройстве социума: сегодня кажется, что здания в нем построены для иного, никогда не существовавшего общества, и их потенциал не вполне востребован, хотя город более-менее обжит и наполнен реальным бытом.

Модернистское искусство, по замечанию Жака Рансьера⁴, парадоксальным образом сочетает в себе установку на предельную, лабораторную автономию и стремление раствориться в жизни — причем одно неотделимо от другого. Это утверждение Рансьера можно перенести и на архитектуру. Модернистская архитектура желала сохранить лабораторный характер и одновременно должна была бы раствориться в некоем постреволюционном обществе, перестать быть архитектурой. Потому что «старая» домодернистская архитектура — это форма насилия, явление неверно и насильственно устроенного общества. Архитектура возникает, когда человечество выходит из первобытного состояния. Один из мифов модернизма (как всегда бывает с мифами, существует и противоположный ему вариант, впрочем, сохраняющий ту же систему координат) состоит в



Джефф Уолл «Утренняя уборка, фонд Миса ван дер Роэ, Барселона», 1999

том, что это первобытное состояние было раем. Например, прообразом коммунизма, который теперь в новом виде ждет нас в будущем, в утопии, допустим, коммунистической, где человек, архитектура и природа вновь сольются воедино. Поэтому модернизм хочет исходить из человека и природы и, более того, даже пытается стать их частью. Можно вспомнить попытки Ле Корбюзье связать пропорции здания с пропорциями человеческого тела и т.д.; или наоборот, фантазии Казимира Малевича о том, чтобы заменить всю существующую природу новой, супрематической природой⁵. Так или иначе, везде мы видим попытку увязать через утопический порыв «природное бытие» и технику как рамку этого природного бытия.

В реальности модернистская архитектура раздваивается между обещанием новой, соразмерной человеку, некой подлинно человеческой, лишенной первобытной агрессии природы, и системой, технической рамой, которая оформляет это обещание. Однако такое раздвоение должно быть снято. Сегодня, после опыта XX века, идеи Малевича о супрематической природе, например, могут показаться нам антиэкологичными, но это понимание неверно: речь в них идет не о подчинении природы тех-

нике, а об их взаимном слиянии-упразднении, почти о гегелевском снятии.

Кантовское возвышенное, то есть непредставимое, нечто сверх того, что схватывается сознанием, представляет собой ядро стремления к новой, утопической всеобщности, проглядывающего в модернистской архитектуре. Сперва именно обещание революции занимало в модернизме место возвышенного: оно одушевляло модернизм и одновременно лишало его устойчивости, мешало его обращению в канон. Затем, после краха ожиданий революции и отхода от модернизма, уже в неомодернизме, место революционного возвышенного занимает то, что пришло в модернистский тройной узел вместо революции и выстраивает уже совсем иные отношения с техникой и человеческой природой. В зарубежном и постсоветском варианте это современный развитый капитализм, эксплуатирующий, как указал, например, Паоло Вирно⁶, и гибкую человеческую природу, и достижения техники. Примером тому — работы Нормана Фостера. В их фотоинтерпретации Андреасом Гурским зритель оказывается заморожен и парализован сверхчеловеческим масштабом движения капитала. Тема возвышенного отчетливо прослеживает-

ся у Гурского в огромных фотографиях современных складов, заводов, парламентов, банков. Но это не возвышенное революции или коллективного соучастия, а возвышенное подобного стихии круговорота финансов в шанхайском банке: капитал с его неподвластными человеку кризисами стал новым источником возвышенного, которое Кант видел в буре. Именно неомодернизм оказался подлинно глобальной архитектурой: он уверен в себе и лишен неустойчивости исторического модернизма, завязанного на идее революционного события. Капитал стал нашей новой природой — а вовсе не супрематическая природа Малевича. Как и исторический модернизм, неомодернизм также претендует на естественность, хотя куда более нарочито, чем модернизм исторический: здания Фостера действительно напоминают баклажаны или шишки. Типичны также заигрывания неомодернизма с экологией, например, когда зимние сады помещаются в центре небоскребов.

В неомодернистских зданиях явственно прочитывается власть непредсказуемого и непреодолимого желания большого Другого. Здесь вспоминаются идеи Жана-Франсуа Лиотара о возвышенном как столкновении с невыносимой чуждой волей. Жак Лакан, однако, утверждал, что человеческое желание — это и есть желание Другого, закон, данный Другим: ни о каком свободном, но устойчивом личном желании говорить нельзя. Если схематично противопоставить русский конструктивизм и архитектуру Фостера, то можно сказать, что если в одном случае роль Другого должна была играть предполагавшая диктатуру пролетариата, то во втором ее исполнил мировой капитал. Разница в том, что диктатура пролетариата имела своей целью будущее всеобщее благо, а задача капитала — лишь собственный рост. В этой связи интересны проекты Леонида Павлова — как экстремальный вариант архитектуры позднесоветского неомодернизма. В них очевидно сохраняется координата возвышенного: честного и масштабного стремления к общественному благу; однако это возвышенное упускает в человеке нечто сущностное — способность желать. Возвышенное обращено уже не столько к живым поискам нового, как у учителя Павлова, Ивана Леонидова, сколько к методическому оформлению достигнутого и просчитанного, к

возвеличиванию уже понятого: недаром одним из важнейших проектов Павлова стал мемориальный музей Ленина в Горках.

В связи с разговором о кризисе революционного возвышенного показателен уход Ле Корбюзье от политических общественных проектов в Европе либо в пространство иррациональной субъективной религиозности (его капеллы и монастыри), либо в пространство музейной автономии (проекты музеев), либо на периферию, где можно фантазировать о дивном новом мире, например, в Индию.

Каждый тип модернизма имел свои отношения с революцией. Ле Корбюзье, в частности, мыслил свою архитектуру как альтернативу насильственному захвату власти. В связи с этим встает вопрос, каково было место революции и человека в таком радикальном проявлении модернизма, как советский авангард. Это место можно распознать в практически пустом, иерархически неорганизованном внутреннем пространстве домов культуры, предоставленных для самостоятельной деятельности людей. Взаимопроникающие залы и внешняя распахнутость пространства конструктивистских построек предполагают слияние здания с природой и совместность человеческих действий. Однако история внесла свои коррективы. Например, в центре принципиально пустой по изначальному проекту ротонды Дворца культуры ЗИЛ в советское время поставили сперва бюст Ленина, потом Сталина, а сегодня ленточные окна конструктивистского здания для уюта завешивают розовым тюлем: пространство центрируют и расчленяют. Архитекторы ДК ЗИЛ братья Веснины хотели организовать людей и одновременно оставить место для самопроявления человеческого. Для большого зала была выбрана форма амфитеатра — как воплощение идеи равноправия.

Однако рама техногенного каркаса здания не может в достаточной мере слиться ни с людьми и их революционным порывом, ни с природой: ДК ЗИЛ подобен огромному самолету, зависшему над берегом Москвы-реки. Тройной модернистский узел не обеспечивает их равноправия и интеграции. В любом модернизме проявляется архитектурное насилие единения, в рамках которого люди становятся объектом манипуляции — насилие, видимо, неизбежное, если не гово-



Вид экспозиции выставки «Баухауз в Москве», 2012. Фото Елены Стрекозы

речь о самых анархистских фантазиях. Например, поиски модуля Ле Корбюзье исходили из пропорций человеческого тела — однако эти пропорции были сперва подвергнуты насилию, будучи втиснуты в рамки золотого сечения. Контраст между самоорганизацией и навязывающей свои желания модернистской архитектурой можно сегодня воочию наблюдать в Бразилии, где сносятся фавеллы, а их жители в лучшем случае переселяются (вопреки собственному желанию) в якобы более комфортные модернистские здания. В конфликте между знанием о правильном устройстве общественной жизни и самостоятельной инициативой людей также состояла одна из ключевых проблем русской революции.

Техника, функция и производственная база были призваны стать для модернистской архитектуры новым прекрасным, то есть новым эстетическим канонem: тем, что должно было бы оформить революционный порыв, выразить новое знание о том, как жить правильно и сообразно человеческой природе. Именно тут обнаруживается проблема, связанная с тем, что в истории модернизма знание о правильном

общезнании всегда вступало в конфликт с пустотой в сердцевине, с порывом, с природой. Такова одна из важных антиномий модернизма: стремиться быть неотличимым от природы и одновременно подвергать ее ограничению и скрытому насилию. Как метафору этой ситуации можно прочесть, например, фотографию Джеффа Уолла «Утренняя уборка, фонд Миса ван дер Роэ, Барселона», где зритель видит то, что обычно скрыто от глаз посетителя: труд работника, отмывающего стеклянную стену здания от пыли, от вторжения природного хаоса, чтобы создать иллюзию единства павильона и парка за его окнами.

Итак, рама закона-архитектуры насильственна по отношению к людям, хотя, видимо, необходима в явном или скрытом виде. Эту раму прекрасного, раму нового канона модернистской красоты, окончательно оформившегося после Второй мировой войны, можно использовать в архитектуре разных политических режимов — в той же самой Бразилии похожие модернистские здания строились и при либеральных режимах, и при военной диктатуре.

На примере архитектуры видно, как происходит перерождение революционного им-

пульса в СССР во власть знания и внешней организации, хотя в принципе революция должна была выработать нечто иное: дать место человеческому, сделать ставку на самоорганизацию людей, непосредственно пользующихся этой архитектурой. В конструктивизме можно усмотреть баланс общей организационной рамы и пространства для самостоятельных действий: архитекторы использовали новаторские для своего времени идеи интерактивности и предоставляли возможность пользователям изменять пространство, сдвигая перегородки, как в домах культуры Мельникова, или трансформируя мебель, как в Рабочем клубе Родченко. Но в дальнейшем рама внешней организации и предписанного знания взяла верх над самоорганизацией. Возвышенное оказалось задавлено прекрасным, и дальнейшая история модернистской архитектуры свидетельствует уже не о революции, а об обратном, о власти дискурса — либо нарочито субъективного и не претендующего на всеобщность, как в религиозных творениях Ле Корбюзье, либо, напротив, бесчеловечно «объективного» и всем навязываемого.

Составляющие тройного узла природы-техники-революции изменились и разошлись в разные стороны. Модернистская архитектура оказалась проектом, устремленным к будущему в надежде, что возникнет какая-то иная форма общественного устройства. Но та форма, с которой мы имеем дело в реальности, оказалась совсем не той, о которой грезили в первой половине XX века; но именно она в итоге подмяла под себя модернизм. Модернистская архитектура была призвана решить проблемы изменившегося в конце XIX века общества — проблемы проектирования новых типов зданий и городских агломераций с привлечением предоставленных индустриальной революцией технологий⁷. Архитекторы думали, что, создав новую архитектуру, они изменят мир — построят его заново. Но в итоге архитектура модернизма, в рамках которой было найдено решение многих запросов современного общества, оказалась подчинена сложившемуся порядку и в конечном счете — современному капитализму. Архитектура стала не столько средством изменения мира, сколько инструментом оформления и утверждения сложившегося порядка. Но в первой половине XX века каза-

лось, что все вот-вот изменится. И если так, то перед архитекторами вставала задача: как представить в архитектуре грядущее лучшее общество и при этом не ошибиться?

Этот вопрос смежен с другим, актуальным сегодня: в каких формах возможно мыслить утопию в наше время? И годится ли для этого пущенный капитализмом в оборот модернизм?.. Вероятно, в модернистском наследии можно найти ответы на некоторые острые вопросы современности, однако не стоит воспринимать его как канон или образчик. Напротив, мы должны мыслить исторический модернизм не как успех, а как героическую неудачу и ценить попытку модернистских архитекторов соединить с реальностью авангардный порыв революции.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Хан-Магомедов С. Казимир Малевич. М.: Фонд «Русский авангард», 2010. Сс. 194–210.

² Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011. С. 100.

³ Пример тому — вопросы о месте природы и крестьянства в утопическом социалистическом обществе, заботившие больше анархистов или народо-вольцев и эсеров, чем «ортодоксальных» марксистов. О том, как эти идеи сказались на искусстве, см., например: Clark T.J. We Field-women // Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism. Yale University Press, 1999. Pp. 55–116.

⁴ См., например.: Рансьер Ж. Неудовлетворенность эстетикой // Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 83.

⁵ Хан-Магомедов С. Указ. соч. С. 193.

⁶ Вирно П. Естественнo-исторические диаграммы: «новое глобальное» движение и биологический инвариант // «ХЖ», № 81, 2011.

⁷ См. об этом, например: Андерсон П. Указ. соч. Сс. 56–57. См. также: Хабермас Ю. Архитектура модерна и постмодерна // Политические работы. М.: Праксис, 2005.

Глеб Напреенко

Родился в 1989 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик. Живет в Москве.

Сергей Гуськов

Удобные аквариумы

**«Джейк и Динос Чепмены.
Конец веселья».
Куратор Дмитрий Озерков.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург.
20.10.2012 – 13.01.2013**

20 октября в Санкт-Петербурге открылась выставка Джейка и Диноса Чепменов — не в одном из соседствующих с офисами и гипермаркетами пространств, вроде «Этажей» или «Ткачей», а в самом-самом центре — в Главном штабе, ставшем недавно после масштабной перестройки, которую много и нещадно критиковали, частью Государственного Эрмитажа. Проект «Конец веселья» состоит из двух частей, расположенных на разных этажах Главного штаба, прослойкой для которых служит этаж с зарифмованными «Капричос» Франсиско Гойи и орудиями инквизиции. Инфернальная образность пронизывает здание насквозь — от люков-шахт, прорубленных в крыше верхнего этажа и создающих ощущение, что находишься в бункерообразном строении, через пыточные комнаты с испанским наполнением — к аквариумам, выстроенным в форме свастики и наполненным видениями адских мук нацистов. К тому же соседство с реально действующим военным штабом, снующие у входа в музей люди, в однообразной форме и с чемоданчиками, придают выставке особый душок.

Впрочем, военные на Чепменов не обратили внимания, нашлись другие оскорбленные блюстители морали. Первая аналогия, которая автоматически всплывает в памяти, — это двухлетней давности выставка Такаши Мураками в Версале. Тогда возмущенная часть общественности, главным образом

французские правые, националисты и роялисты, усмотрели в сочетании дорогого японского (хотя, на самом деле, очень даже глобального) китча с Версальским дворцом не просто злобную насмешку над «вечной» культурой Франции, но покушение на устоявшуюся иерархию ценностей. И именно в этом пункте они совершили свой главный просчет, потому что, как бы вульгарен ни был Такаши Мураками, ценностный догматизм и культурный элитизм всегда уже в проигрыше. В конечном счете дорогие игрушки, которые производит японский художник, мало чем отличаются от дорогих игрушек, создание которых спонсировали французские короли. Однако просчет правых был историческим, но не практическим, потому что в итоге они добились своего: собрали тысячи подписей в поддержку петиции против тогдашнего руководства и выставочной политики Версаля.

По идее консервативные силы Петербурга должны были бы с еще большим рвением напасть на руководство Эрмитажа, разыграв ту же карту, что и борцы с Мураками. Тем более что, казалось, ситуация складывается удачно: к ним прислушиваются городские и федеральные власти. Но все, что было сделано, выглядело как жалкий, невнятный призыв, не сумевший оформиться ни в жесткое требование, ни в опасную угрозу. В сравнении с респектабельной и подкрепленной юридическими доводами атакой своих фран-

Материал проиллюстрирован видами экспозиции выставки «Джейк и Динос Чепмены. Конец веселья», Государственный Эрмитаж, 2012



цузских коллег действия питерских казаков казались неуверенным ворчанием, на которое трижды осторожная, как любой бюрократический аппарат, пресс-служба Эрмитажа ответила единственно уместным в подобной ситуации образом — с пренебрежением: «Мы глупости не комментируем»¹.

На этом, впрочем, аналогия и заканчивается, поскольку, даже если и согласиться с тем, что Чепмены и Мураками — одного поля ягоды, то контекст, в котором они оказались, заметно отличается. Несмотря на то, что представленные работы Чепменов сделаны не так уж давно, в нулевые, а в эстетическом плане их искусство, как справедливо заметил в блоге «Артхроники» Андрей Паршиков, «мир уже благополучно пережил в 90-е»², все же у организаторов выставки, а к ней приложил руку не только официально указанный куратор Дмитрий Озерков, но и директор Эрмитажа Михаил Пиотровский, прослеживался курс на привязку деятельности британских художников к нынешней социокультурной ситуации. Возможно, сыграло роль то, что на недавней биеннале в Киеве сделали с другой работой Чепменов, — как

критики, так и куратор Дэвид Эллиотт постарались увязать серию инсталляций Чепменов «Дегенеративное искусство» с расцветом мракобесных интервенций в пространство современного искусства.

«Конец веселья» со всеми его характерными чертами, схлопыванием кошмара через уход в еще больший кошмар или переводом ужаса на язык циничного веселья и экшн-стилистики, мог бы, наверное, ответить на сегодняшние вопросы, если бы все эти приемы к настоящему моменту настолько ни приелись, превратившись в псевдокритику, тиражируемую от биеннале к биеннале, от ярмарки к ярмарке. Симптоматично, что многие из тех, кто успел прокомментировать выставку, довольно быстро переходили на аллюзии, литературные или кинематографические³, — так, во всяком случае, можно подстегнуть тему и написать что-то интересное, раз обсуждение самих работ нисколько не греет. Джейк и Динос Чепмены работают с популярными образами, бродячими сюжетами и распространенными настроениями, — все они на виду. Но главная опасность здесь заключается в том, что приходится играть по

правилам индустрии развлечений, а там волчьи законы, согласно которым зомби-нацисты в Арсенале хотя бы выглядели смешно, а потому и выигрышно, а разбросанные по разным этажам Восточного крыла Главного штаба «ужасы» на уровне подростковых эмоций — унылы и безрадостны, чем, кстати, абсолютно похожи на бюрократический авторитаризм, снова утвердившийся в России. То есть те свойства, которые в прочих случаях служат оправданием для самих Чепменов, в Петербурге отсутствовали: не получилось превратить экспозиционную историю в веселую тарантиновскую резню, вышло слишком официально, если не сказать официально, как если бы «Бесславных ублюдков» снимал Юрий Озеров.

Нацисты, сохранившие плоть, мундиры и соответствующую символику, безумствуют в застывшем мгновении, среди них скелеты и мутанты. Кругом выжженная земля. Клонированные гитлеры пишут пейзажи. Концентрационные лагеря, заводы и тайные военные базы. Графика Гойи, освоенная разнужданными школьниками. Очевидный вопрос:

зачем все это нужно Эрмитажу? Нет там ни фишки в кармане, ни высоких гуманистических помыслов, все гораздо прозаичнее.

Первый ответ: престиж, хотя, конечно, в очень своеобразном понимании. Государственные и частные музеи, образующие культурно-развлекательный ландшафт постсоветской ойкумены, любят привозить почетных пенсионеров, причем с такой помпой, словно тем самым делают зрителям большое одолжение и великое благо. Местами это выглядит трогательно, но в целом ничего, кроме усталого раздражения, не вызывает. В рамках общей реставрации «застоя» это, безусловно, логичный ход. Джейк и Динос Чепмены не то чтобы старички, но они явно не из нашей эпохи, причем их работы привозят не в рамках ретроспективы или каким-то подобным историзированным и архивированным образом, а как «самое оно» — последнее и развращающее очи, поэтому британские художники вполне укладываются в описанную тенденцию. Но именно их выпадение из актуального процесса делает их желанными в глазах чиновников от культуры.



Второй ответ — это даже не ответ, а горькая констатация. Власти современной России уже давно ведут двойную моральную бухгалтерию: на словах все нуждающиеся обеспечены, все меньшинства защищены, все счета оплачены, все проблемы ликвидированы. Как дела обстоят в действительности, мы узнаем, когда отрываемся от новостных каналов, смотря которые все труднее «испортить настроение» — ни острых слов, ни неудобных тем и фигур, ни правды. При этом музеи и прочие дома культуры должны восполнять отсутствующие в реальной жизни вещи: строится Российский еврейский музей толерантности, и даже сам президент жертвует месячную зарплату на это строительство — одновременно с этим проходят Русские марши, а националистическая риторика в устах официальных лиц становится все более частой, безудержной и безнаказанной. В таких условиях нацисты, запечатанные в герметичные аквариумы, — это просто копия в миниатюре самого Эрмитажа, показывающего выставку про адские муки нелюдей, чьи действия были признаны преступлениями против человечества. Эрмитаж становится герметичной средой, где можно издеваться над нацистами, поскольку вне стен музея особо над ними не позубоскалишь — у нас уже судят за антифашизм.

«Конец веселья» становится довольно точным определением сегодняшнему положению дел, а сама выставка способствует подобному «окончанию». Вряд ли можно решить проблему, придя в музей и уничтожив произведение, используемое нынешним режимом как орудие идеологического самооправдания. Все же не «игла в яйце, яйцо в ларце». Но чуть-чуть погасить эти ложные маяки во тьме нынешней политической и культурной катастрофы было бы неплохо.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ <http://www.regnum.ru/news/1585319.html>. Во время подготовки текста к публикации консервативные силы Петербурга все же перешли к более активным действиям.

² Паршиков А. Где-то над радугой // <http://artchronika.ru/blog/somewhere-over-the-rainbow/>

³ Герасименко П. Игра в насилие // <http://artchronika.ru/vystavki/play-violence/>; Долинина К. Баста, карапузики // Коммерсантъ, № 199.

Сергей Гуськов

Родился в 1983 году в Королеве.

Журналист, художественный критик.

Живет в Королеве.