

# ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

## РЕДАКЦИЯ

Главный редактор  
**Виктор Мизиано**

Редакторы  
**Дарья Атлас**  
**Леонид Невлер**  
**Дмитрий Потемкин**

Комикс  
**Георгий Литичевский**

Исполнительный директор  
**Ксения Кистьяковская**

Главный художник  
**Игорь Северцев**

## EDITORIAL BOARD

Editor in chief  
**Viktor Misiano**

Senior editors  
**Daria Atlas**  
**Leonid Nevler**  
**Dmitry Potemkin**

Comics  
**Georgy Litichevsky**

Business manager  
**Ksenia Kistiakovskaya**

Art director  
**Igor Severtsev**

## 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>

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

**Зейгам Азизов** (Лондон)  
**Илья Будрайтскис** (Москва)  
**Д. Голынка-Вольфсон** (С.-Петербург)  
**Арсений Жилияев** (Москва)  
**Ольга Копенкина** (Нью-Йорк)  
**Андрей Паршиков** (Москва)  
**Алексей Пензин** (Москва)  
**Мария Чехонадских** (Лондон)  
**Кети Чухров** (Москва)  
**Станислав Шурипа** (Москва)

Литературное редактирование  
**Евгения Шестова**  
Верстка  
**Галина Мухина**  
Корректурa  
**Ирина Лобановская**

## 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)  
**Maria Chehonadskih** (London)  
**Keti Chukhrov** (Moscow)  
**Stanislav Shuripa** (Moscow)

Copy-editing  
**Evgeniya Shestova**  
Lay-out  
**Galina Mukhina**  
Proof reading  
**Irina Lobanovskaya**

В оформлении обложки использован кадр из видео Яэля Бартана «Потерянные негативы из собрания Зонненфельда», 2008.  
Предоставлено Annet Gelink Gallery.

## ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ АГЕНТСТВАМИ:

«ИНТЕР-ПОЧТА»  
[interpochta@interpochta.ru](mailto:interpochta@interpochta.ru)  
<http://www.interpochta.ru/>

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

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

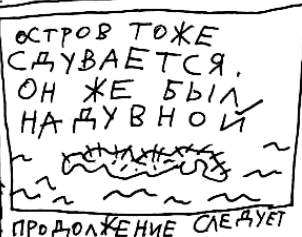
# ОСТРОВ НАДУВАНΙΑ

ПЕРВАЯ СЕРИЯ КОМИКС



## ВТОРАЯ СЕРИЯ

ВТОРОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ ПЯТОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ



# Художественный журнал № 90

## Верность месту

Настоящий номер, № 90, «Художественного журнала» продолжает тему места. В двух предыдущих выпусках мы говорили о взаимосвязи места и искусства. Искусству всегда нужно место — к примеру, музей (№ 88), — и наоборот, где бы ни появлялось искусство (например, в городе), оно это место всегда делает местом (№ 89). Однако разве место — это лишь топография? Разве у своих истоков «картография, география и искусство не сливались в одном целостном познающем субъекте?» (А. Бердигалиева «Художник и карта...»).

На этих страницах мы попытаемся показать, что место — категория антропологическая и этическая. Что без человеческого присутствия место не может быть местом. Место — это не «Земля» и не «мир», а «почва», которая всегда предъявляет «историю тех, кто живет на ней» (Э. Кейси «Картографирование мира в произведениях искусства»). Место поэтому всегда там, где человек обретает себя. Ведь мечтать о месте — это «мечтать обособиться, быть уже обособленным, быть вдали от континентов, одиноким и потерянным, или же мечтать начать с нуля, воссоздавать, начать сначала» (Ж. Делез «Причины и основания необитаемых островов»). А раз место может быть мечтой, ему не нужна конкретная географическая локализация. Идеальное место — это утопия, что, как известно, в переводе и значит «не-место». Утопия, конечно, может быть привязана к какому-то конкретному месту — «Земле обетованной», но главное в ней не территория, а те смыслы, которые приписывает месту индивидуальное или коллективное сознание. Так место играет роль «утопического “дома”», где человек, возможно, «никогда и не был», но который определяет его место в мире, его «идентичность» (Е. Фикс «Пейзажи Еврейской автономной области»).

Однако место и идентичность сегодня нам не даны априорно. Напротив, они обретаются через усилие, проблематизацию, а подчас через деконструкцию и остранение. Современность склонна переводить место из пространства во время, то есть посвящать себя проективным, направляющим в будущее целям. В ответ критики современности начинают искать место в прошлом — в чем-то «анахроничном и потому не лишенном меланхолии» (Б. Гройс «Откликаясь на призыв»). При этом многие из критиков современности исходят из того, что «современность», будучи западным идеологическим конструктом, навязывает свои критерии остальному миру, пытаясь универсализировать его. А потому они пытаются отыскать в пространстве и времени «реальную или виртуальную автономию», отрицающую универсальность (Е. Фикс «Пейзажи Еврейской автономной области»). Но есть и другой путь: не искать Землю обетованную, но признать свою онтологическую «бездомность», с тем чтобы, «жонглируя культурами, путешествовать по мирам других людей, чтобы сохранять ироническую дистанцию, пограничное балансирование на грани трагического и комического, [...] западных аллюзий и незападной образности» (М. Тлостанова «Постконтинентальная теория и реабилитация места...»).

И все же не только трикстер, профанирующий будущее и прошлое, обретает свое место в перманентном настоящем. Именно здесь его обретают те, кто понимает место не «в категориях аутентичности (хотя почему бы и нет?), а в категориях ответственности перед местом — или, точнее говоря, перед сообществом, с которым ты это место разделяешь» (Д. Виленский «В поисках иного времени/места»). Только вот разделить с тобой место и таким образом сделать его местом может не только субъект, но и его «призрак», неотступный, как наваждение, его следы, знаки, символы: ведь не бывает «дома без привидений» (Ж. Диди-Юберман «Клаудио Пармиджани: дом с привидениями...»)!. Наконец, место можно разделить и с солнцем — так оно станет «местом под солнцем, высоко под крышей, как голубятня, близко к небесам, местом, где можно говорить о возвышенном» (Л. Тишков «Мастерская как место под солнцем»).

# ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



## **Журнал можно приобрести в Москве:**

магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1  
магазин «Фаланстер», М. Гнездиновский пер., 12/27  
магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства «Винзавод»,  
4-й Сыромятинский 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  
**ПРИЧИНЫ И ОСНОВАНИЯ  
НЕОБИТАЕМЫХ ОСТРОВОВ**  
*Жиль Делез*
- 12  
ТЕОРИИ  
**КАРТОГРАФИРОВАНИЕ МИРА  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА**  
*Эдвард Кейси*
- 24  
АНАЛИЗЫ  
**ХУДОЖНИК И КАРТА. К ВОПРОСУ  
ОБ ОТНОШЕНИИ ИСКУССТВА  
И КАРТОГРАФИИ**  
*Алия Бердигалиева*
- 32  
ПЕРСОНАЛИИ  
**ОТКЛИКАЯСЬ НА ПРИЗЫВ**  
*Борис Гройс*
- 40  
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА  
**ПЕЙЗАЖИ ЕВРЕЙСКОЙ  
АВТОНОМНОЙ ОБЛАСТИ**  
*Евгений Фикс*
- 49  
ИССЛЕДОВАНИЯ  
**ПОСТКОНТИНЕНТАЛЬНАЯ  
ТЕОРИЯ И РЕАБИЛИТАЦИЯ МЕСТА,  
ИЛИ СУЩЕСТВУЕТ ЛИ  
ПОСТСОВЕТСКИЙ ХРОНОТОП?**  
*Мадина Тлостанова*
- 64  
ЭССЕ  
**СЛУЧАЙНЫЙ ОБЪЕКТ ИСКУССТВА:  
МЕСТО КАК ПОЗИЦИЯ**  
*Зейгам Азизов*
- 70  
ПОЗИЦИИ  
**В ПОИСКАХ ИНОГО ВРЕМЕНИ/МЕСТА**  
*Дмитрий Виленский*
- 73  
ТЕНДЕНЦИИ  
**УСКОЛЬЗАНИЕ МЕСТ**  
*Евгений Гранильщиков*
- 78  
ПУБЛИКАЦИИ  
**«ЛОЗУНГ-2003»  
(ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ КНИГА)**  
*Андрей Монастырский*
- 84  
МЕДИТАЦИИ  
**КЛАУДИО ПАРМИДЖАНИ:  
ДОМ С ПРИВИДЕНИЯМИ  
(ПРАХ, ВОЗДУХ, СТЕНЫ)**  
*Жорж Диди-Юберман*
- 93  
ГИПОТЕЗЫ  
**МАСТЕРСКАЯ. МЫСЛЕННЫЙ  
ЭКСПЕРИМЕНТ**  
*Марджори Уэлиш*
- 95  
ПУБЛИКАЦИИ  
**ФУНКЦИЯ МАСТЕРСКОЙ**  
*Даниель Бюрен*
- 103  
СВИДЕТЕЛЬСТВА  
**МАСТЕРСКАЯ КАК МЕСТО  
ПОД СОЛНЦЕМ**  
*Леонид Тишков*
- 107  
КНИГИ  
**Диалектика разочарования**  
*Глеб Напреенко*
- 109  
ВЫСТАВКИ/БИЕННАЛЕ  
**ТОТ СВЕТ**  
*Виктор Тупицын*
- 112  
ВЫСТАВКИ/БИЕННАЛЕ  
**РИТУАЛ МЕСТА**  
*Ирина Саморукова*
- 118  
ВЫСТАВКИ  
**ЧТО, КАК И ДЛЯ КОГО?  
НЕСКОЛЬКО ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ  
ВОПРОСОВ ОБ ИСКУССТВЕ**  
*Анна Харрисон*



Материал проиллюстрирован планами и документацией проекта Христо и Жанны-Клод «Окруженные острова», 1980–1983

# Жиль Делез

## Причины и основания необитаемых островов\*

Географы утверждают, что существует два типа островов. Ценное сведение для воображения — ведь в этом сведении оно находит подтверждение тому, что знало и так. Это не единственный случай, когда наука делает мифологию более материальной, а мифология науку — более живой. *Континентальные острова* — острова случайные, вынесенные: они отделены от континента и образованы в результате вычленения, эрозии, трещины, они переживают поглощение того, что их поддерживало. *Океанические острова* — острова изначальные, основные: они образуются из кораллов и представляют собой настоящие организмы, либо возникают из подводных извержений, смещений, выбирающихся со дна на воздух; некоторые из них выступают медленно, некоторые исчезают и появляются снова, не оставляя времени для своего присоединения. Эти два типа островов, изначальные и континентальные, свидетельствуют о глубинном противостоянии океана и земли. Одни напоминают нам о том, что море располагается на земле, пользуясь малейшим оседанием наиболее высоких структур; другие — что земля по-прежнему находится там, под морем, и собирается с силами, чтобы прорвать поверхность. Следует признать, что стихии, как правило, друг с другом враждуют, не переносят друг друга. В них нет ничего, что внушало бы спокойствие. Равным образом *по-философски* нормальным нам должно казаться то, что острова необитаемы. Человек может жить, и жить в спокойствии, только если считает оживлен-

ную битву земли и воды завершенной (по меньшей мере, управляемой). Он склонен называть эти две стихии отцом и матерью, распределяя половую принадлежность по воле фантазии. Он должен себя немного убедить, что этой битвы не существует, и хоть немного сделать так, чтобы ее больше не было. Существование островов так или иначе является отрицанием подобной точки зрения, подобного усилия и убеждения. То, что Англия населена, никогда не перестанет удивлять; человек может жить на острове, лишь забывая, что тот собой представляет. Острова существуют прежде человека или после него.

Но наше воображение независимо, пусть и другим путем, уже дошло до того, что нам говорит о двух типах островов география. Порыв человека, увлекающий его навстречу островам, подхватывает движение, производящее острова в них самих. Мечтать об островах, неважно, с тревогой или радостно, — это мечтать обособиться, быть уже обособленным, быть вдаль от континентов, одиноким и потерянным, или же мечтать начать с нуля, воссоздавать, начать сначала. Острова бывают вынесенными, но остров также есть то, к чему нас выносит, острова бывают изначальными, но *остров также есть начало*, радикальное и абсолютное начало. Обособление и воссоздание, разумеется, не исключают друг друга (будучи обособленным, нужно найти себе дело, а желая воссоздать, обособиться), тем не менее одна из тенденций всегда преобладает. Таким образом, движение воображения островов под-

\* Перевод выполнен по изданию: Deleuze G. L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953–1974. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.



хватывает движение их производства, но у них не один и тот же объект. Это одно и то же движение, но не одно и то же движущееся тело. Не остров отделен от континента, а человек, находясь на острове, оказывается отделенным от мира. Не остров создает себя из земной коры, проходящей сквозь толщу воды, а человек воссоздает на воде из острова мир. Следовательно, человек самостоятельно подхватывает оба движения острова и способен на это как раз при отсутствии одного из движений на острове: можно быть вынесенным даже к изначальному острову и созидать на всего лишь вынесенном острове. Как следует подумав, мы обнаружим здесь очередную причину, по которой всякий остров теоретически необитаем и таковым остается.

На самом деле, недостаточно всего лишь населить остров, чтобы он перестал быть не-

обитаемым. Несмотря на то что движение человека к острову и на нем действительно подхватывает движение острова прежде людей, какие-то люди могут его занять, но он будет по-прежнему необитаем, еще более необитаем, стоит им стать достаточно, а значит, абсолютно обособленными, достаточно, а значит, абсолютно созидательными. Конечно, в действительности все не так, хотя жертвы кораблекрушения близки к этому состоянию. Но чтобы все стало так, нужно лишь направить движение, приводящее человека на остров, в воображение. Это движение только внешне нарушает необитаемость острова, но в действительности оно подхватывает и продолжает порыв, произведший этот остров в качестве необитаемого; вместо того чтобы его погасить, оно доводит его до совершенства, до предела. В определенных условиях, связывающих его с самим движением вещей, человек не нарушает необитаемость, но наделяет ее сакральностью. Приходящие на остров люди его по-настоящему занимают и населяют; но на самом деле, если бы они были достаточно обособленными и созидательными, они бы только предоставили острову его собственный динамический образ и дали ему сознание движения, которое его произвело, так что посредством человека остров смог бы, наконец, осознать себя в качестве необитаемого и безлюдного. Остров был бы лишь грезой человека, а человек — чистым сознанием острова. Это возможно, опять же, при одном условии: требуется, чтобы человек вернулся к движению, которое приводит его на остров, движению, которое продолжает и подхватывает порыв, произведший остров. Тогда география составила бы единое целое с воображаемым. Так что на излюбленный вопрос древних путешественников: «Кто живет на необитаемом острове?», существует единственный ответ: на нем уже живет человек, но человек необычный, абсолютно обособленный, абсолютно созидательный, словом, Идея человека, прототип, мужчина, являющийся почти богом, женщина, являющаяся богиней, великий Больной амнезией, чистый Художник, сознание Земли и Океана, огромный циклон, прекрасная колдунья, статуя острова Пасхи. Вот он, человек, предшествующий самому

себе. Подобное создание на необитаемом острове было бы самым необитаемым островом, поскольку он себя воображает и отражается в своем изначальном движении. Сознание земли и океана — таков необитаемый остров, готовый заново положить начало миру. Но ввиду того что люди, даже по собственному желанию, не тождественны движению, доставляющему их на остров, они не соединяются с производящим его порывом, они всегда встречают остров извне, и их присутствие на самом деле нарушает его необитаемость. Таким образом, единство необитаемого острова и его обитателя является не реальным, но воображаемым, как идея заглянуть за занавес, когда за ним не находишься. К тому же маловероятно, чтобы индивидуальное воображение могло самостоятельно вознестись до этого прекрасного тождества, и мы увидим, что здесь требуется коллективное воображение в своем наиболее глубоком выражении — в ритуалах и мифологиях.

В самих фактах мы найдем этому, по меньшей мере, негативное подтверждение, если задумаемся над тем, что в действительности географически представляет собой необитаемый остров. Остров, а тем более необитаемый остров, — крайне бедное и слабое понятие с точки зрения географии, слабое по своему научному содержанию. Что делает ему честь. В совокупности островов нет никакого объективного единства. Еще меньше им обладают необитаемые острова. Конечно, на необитаемом острове может быть крайне бедная почва. Необитаемый остров может быть пустыней, но это необязательно. Настоящая пустыня необитаема, поскольку не обеспечивает необходимых условий для того, чтобы растительная, животная или человеческая жизнь была возможной. Напротив, необитаемость необитаемого острова остается чистым фактом, зависящим от обстоятельств, то есть от окружения. Остров — это то, что окружено морем и что обходят вокруг, он подобен яйцу. Оно — яйцо моря — круглое. Кажется, будто оно расположило свою необитаемость вокруг, вне себя. Океан вокруг пустынен. Именно в силу обстоятельств, а не принципа, от которого зависит остров, корабли

проплывают вдали, не останавливаясь. Остров покинут в большей степени, чем пустыня. Пусть даже он может содержать в себе самые обильные родники, самых ловких представителей фауны, самую живописную флору, самую удивительную пищу, самых живучих дикарей, жертву кораблекрушения как самый ценный плод, наконец, пусть и недолго, судно, за ним прибывающее, — невзирая на все это, он все равно остается необитаемым островом. Чтобы изменить эту ситуацию, потребовалось бы произвести общее перераспределение континентов, состояний морей и судоходных линий.

Это значит, опять же, что необитаемый остров имеет воображаемую и нереальную, мифологическую и негеографическую сущность. Вместе с тем его судьба подчинена тем человеческим условиям, которые делают возможной мифологию. Мифология не возникает произвольно, и люди быстро перестают понимать свои мифы. Именно здесь берет начало литература. Она представляет собой попытку очень искусной интерпретации мифов, которые нам больше не понятны, потому что мы больше не способны ни грезить о них, ни воспроизводить их. Литература — это соревнование искажений, которые естественным и необходимым образом допускаются сознанием применительно к темам бессознательного; и, как во всяком соревновании, здесь имеются свои призы. Мы покажем, как мифология умирает и в этом смысле терпит крах, на примере двух классических романов о необитаемом острове, «Робинзона» и «Сюзанны». В книге «Сюзанна-островитянка» Жана Жироду акцентируется аспект обособленности острова, обособление девушки, на нем находящейся; в «Робинзоне» — другой аспект, аспект созидания, возобновления. Правда, в этих двух случаях мифология терпит крах поразному. В «Сюзанне» мифология умирает наиболее приятной, изящной смертью. В «Робинзоне» — наиболее тяжелой. Трудно представить себе более тоскливый роман, печально, что дети его до сих пор читают. Мировоззрение Робинзона покоится исключительно на собственности — собственника с подобной страстью к нравоучениям мир прежде не знал. Мифическое воссоздание



сколько оно не приобретает устойчивую форму, которую обычно принимают объекты в человеческих отношениях, в среде продаж и покупок, обменов и подарков. Сюзанна — девушка блеклая. Ее сопровождает не Адам, а молодые трупы. Когда она снова встретит живых людей, то, подобно священнику, полюбит их однородной любовью, как если бы любовь был минимальным порогом ее восприятия.

Нужно восстановить мифологическую жизнь необитаемого острова. Все-таки Робинзон в самом своем крахе дает нам указание: ему в первую очередь понадобился капитал. Что касается Сюзанны, то она прежде всего была обособлена. И никто из них не мог быть частью пары. Нужно восстановить эти три указания в их мифологической чистоте и вернуться к движению воображения, делающего необитаемый остров моделью, прототипом коллективной души. Во-первых, действительно, на необитаемом острове совершается не само по себе созидание, но вос-создание, не начинание, но воз-обновление. Он представляет собой начало, но это второе начало. Начиная с него, все возобновляется. Остров — это необходимый минимум этого возобновления, остаточный материал первоначала, светящееся яйцо или ядро, достаточное для того, чтобы все вос-произвести. Все это с очевидностью предполагает, что образование мира проходит в два такта, на двух уровнях — рождение и возрождение, и что второе так же необходимо и значимо, как и первое, а значит, первое необходимо нарушено, рождено для возобновления и уже подвергнуто отрицанию в катастрофе. Дело не в том, что второе рождение существует в силу того, что имела место катастрофа, но, наоборот, катастрофа вслед за началом происходит потому, что с самого начала должно иметь место второе рождение. Мы можем обнаружить источник подобной темы в нас самих: о жизни мы судим не по ее производству, но по ее воспроизводству. Животное, способ воспроизводства которого нам неизвестен, еще не заняло места среди живых существ. Одного того, что все начинается, мало, нужно, чтобы все повторялось, как только цикл возможных комбинаций достигнет своего конца. Второй момент не следует

за первым, он есть повторение первого момента, когда завершается цикл других моментов. Следовательно, второе начало более значимо, чем первое, потому что оно обес-печивает нас законом серии, повторения, тогда как первое начало ограничивалось лишь его моментами. Но еще ярче, чем в наших грезах, эта тема проявляется во всех мифологиях. Она получила известность в качестве мифа о потопе. Ковчег пристает к единственному месту на земле, не ушедшему под воду, круглому и священному месту, с которого возобновляется мир. Это остров или гора, разом и то и другое: остров — морская гора, а гора — пока еще сухой остров. Вот оно, первое созидание, включенное в воссоздание, которое, в свою очередь, сосредоточено в священной земле посреди океана. Второе начало мира важнее, чем первое, оно есть священный остров: согласно множеству мифов, мы находим на нем яйцо, космическое яйцо. Так как остров образует второе начало, он поручает себя человеку, а не богам. Он обособлен, отделен всей протяженностью потопы. Океан и вода в действительности представляют собой принцип сегрегации, в соответствии с которым на священных островах складываются исключительно женские сообщества, как в случае Цирцеи и Калипсо. Ведь если начало исходило от Бога и пары, то возобновление исходит от яйца: мифологическое материнство зачастую представляет собой партеногенез. Идея второго начала придает необитаемому острову весь его смысл: сохранение священного острова в мире, который медлит с возобновлением. В идеале возобновления есть нечто, что предшествует самому начинанию, что подхватывает его с целью его углубить и отсрочить во времени. Необитаемый остров — материя этого забытого или глубочайшего нечто.

Перевод с французского  
КАРЕНА САРКИСОВА

Жиль Делез (1924–1995)

Философ. Автор множества книг, среди которых «Различие и повторение» (1968), «Логика смысла» (1969), «Фрэнсис Бэкон: логика ощущения» (1981) и другие.



Энди Уорхол «Карта восточных ракетных баз СССР», 1985–1986

Эдвард Кейси

# Картографирование мира в произведениях искусства\*

*Мои не-места похожи на большие  
абстрактные карты, выполненные  
в трех измерениях.*

*А место — это то, на что мы опираемся.*

*Место — это пространство,  
которое можно посетить.*

**Р. Смитсон. Земля**

1. «Картографирование мира в произведениях искусства» — я выбрал такой вычурный заголовок, чтобы указать на тот глубокий смысл, который несет связь изобразительного искусства (рассматриваемого в том числе и как способ картографирования) с Землей. Без сомнения, я взялся за странное и рискованное предприятие. Разве можно совместить картографирование, которое, по идее, предназначено для измерения земли с максимальной возможной точностью, и работу художника, которая отражает мир (если вообще отражает) во всем его неоднозначном многообразии?

В качестве подготовительного шага выдели четыре фундаментальных способа картографирования:

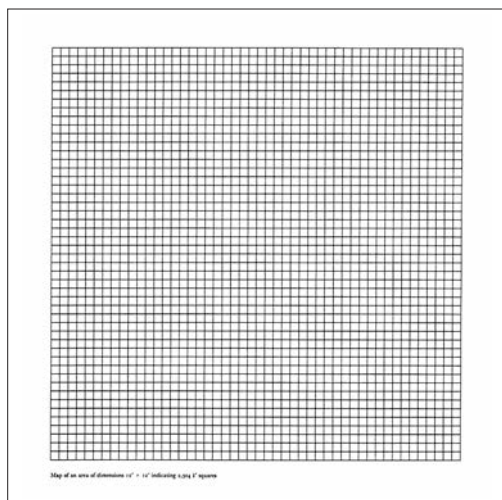
а) *Картография* — отображение данного участка земли или моря с максимально возможной на данном историческом этапе точностью — с применением картографической сетки (которая использовалась уже в древнем Китае), румбовых линий (позднее Средневековье), меридианов и параллелей, проекции Меркатора (Новое Время), или инфракрасной фотосъемки (наши дни). Ма-

нера и техника картографии могут меняться с течением времени, но ее цель остается неизменной — создать посредством единообразных символов наглядное изображение, которое в то же время окажется достоверным и полезным путешественнику или исследователю. Самым распространенным примером современной картографии является обыкновенный атлас Рэнда МакНелли.

б) *Хорография*. Если слово «картография» происходит от латинского *c(h)artus*, что значит папирус, лист, страница (то есть поверхность репрезентации, на которую нанесены более или менее точные изображения или знаки), то «хорография» происходит от греческого слова *chora* — форма, местность и, прежде всего, область. Хорография — изображение участков Земли, окаймленных государственными границами или природными образованиями, например, горам или рекам, — процветала вплоть до XIX века. К настоящему моменту она уже исчезла как отдельная отрасль, однако возрастание потребности в экологической информации дает хорографии шанс на возрождение в виде карт биорегионов.

с) *Топография*, картографирование конкретных мест (городов, округов и других строго ограниченных регионов), тоже некогда была самостоятельной дисциплиной. Самые яркие произведения топографии — немецкие и голландские офорты раннего Нового времени, изображающие вид на отдельные улицы и даже здания какого-нибудь

\* Текст был впервые опубликован в: eds. Voltz B.V., Frodeman R. Rethinking Nature: Essays in Environmental Philosophy. Bloomington: Indiana University Press, 2004.



ART & LANGUAGE «Карта самой себя», 1967

города (*Stadt*) или поселения (*Ortschaft*) из-за городских стен или с возвышенности. Сегодня топография сохранилась в форме невыразительных и схематичных изображений, на которых представлены только основные магистрали и общественные места того или иного города — например, деловые районы Индианаполиса или Большой Сент-Луис.

д) *Телесное картографирование*. Четвертый способ картографирования существенно отходит от того, что понимается под «картой» в первых трех. Особенно отчетливо он проявляется в работах абстрактных экспрессионистов: рассматривая их, мы понимаем, что тело художника — это не просто «инструмент» для смешивания краски, манипуляции кистью и т.д.; оно также является средством картографирования того самого места, которое запечатлено на картине. Тело художника, это движущееся единство, отражает чувство изображаемого места, во-первых, в жестах художника, а во-вторых, в нарисованном образе. Жестикуляция дает телесное воплощение чувству окружающего ландшафта. Этот ландшафт прослеживается как в самих движениях тела, так и в следах, которые они оставляют на холсте. Эти следы не изображают точные очертания ландшафта, но переносят их на поверхность полотна. Никто не делал это так эффектно и так впе-

чатляюще, как Виллем де Кунинг, в особенности в своих абстрактных пейзажах конца 50-х и 60-х (например, «Женщина в пейзаже» и «Дверь к реке»).

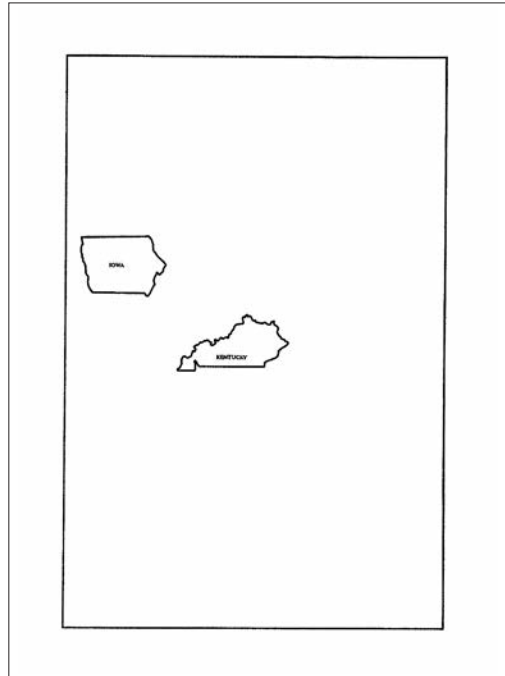
В подобных работах фантомное тело художника словно растекается по пейзажу, вбирая его организацию в свои движения; тело, нежно обнимающее поверхность ландшафта, передает зрителю опыт максимального приближения к земле (или воде). В этих картинах мы сталкиваемся с проявлениями именно такой телесности, она снимает карту пейзажа моря или суши, простираясь и становясь их узнаваемым отображением — в противоположность общепринятым формам картографирования, которые, наоборот, помещают сушу или море на поверхность репрезентации, на карту. Тело художника-картографа разрывает пути репрезентации и экстатически проецирует себя на пейзаж, который является его целью: телесность воссоединяется с материальностью земли.

Признак качественного различия между последним способом картографирования и первыми тремя заключается в том, что последние могут с легкостью использоваться в комбинации, а телесное картографирование — это *sui generis*. Знаменитая карта Николаса Фишера, вписанная в картину Вермера «Аллегория живописи», выполнена с картографической точностью и в хорографической манере репрезентации: на ней изображена группа регионов, образующих в совокупности Нижние земли. В ней присутствуют и топографические элементы — карты городов по левому и правому краю. Фишер, будучи мастером картографии, сумел совместить в одном изделии карто-, хоро- и топографию. Довольно трудно представить телесное картографирование в роли активного партнера этих трех методов. Только в работах отдельных художников мы можем обнаружить приближение к такому взаимодействию. Можно вспомнить, например, картины Джаспера Джонса, Мондриана и Дибенкорна. Джонс позволяет своей художественной жестикуляции усложнить географическую карту Америки. Дибенкорн в серии «Оушен-парк» изображает квази-карты побережья или океана, увиденных сверху, словно его тело подвешено над зем-

лей. Полотно Мондриана «Буги-вуги на Бродвее», напротив, создает схематичную (и, тем не менее, очень живую) карту Нью-Йорка. Джонс, Мондриан и Дибенкорн (а также де Кунинг, но в более радикальной манере) продолжают древнюю традицию украшения карт с тем отличием, что в их работах вычурные, декоративные формы доминируют над репрезентацией. Карта становится произведением искусства, а произведение искусства — картой. Декоративные элементы традиционных карт ограничены рамками приличий, они остаются элементами дизайна, предназначенными скорее для украшения, чем для самовыражения живого тела, тесно контактирующего с окружающим ландшафтом. Телесное картографирование осуществляется тогда, когда самовыражение плоти занимает доминирующую позицию, когда Земля и художник становятся ближайшими союзниками, объединяя свои творческие силы.

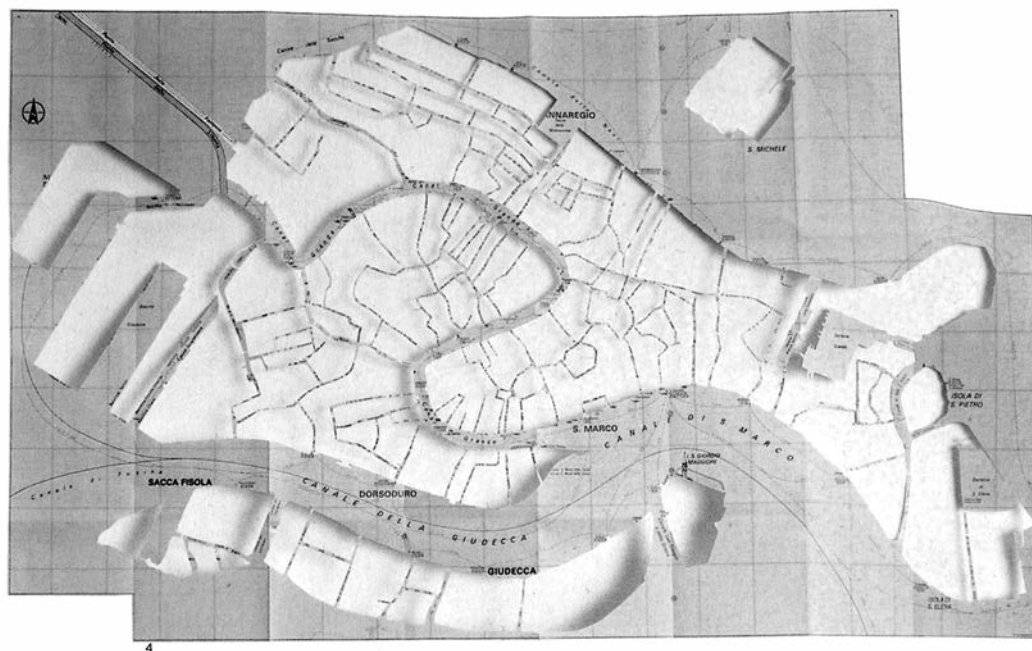
2. Отступлю на шаг назад и начну заново. Я считаю, что Земля — это основание любого человеческого опыта; Гуссерль называл ее «первичным телом», на котором или в котором пребывают все объекты, как одушевленные, так и неодушевленные. Земля — это фундамент для движений наших тел, роста органической материи, неподвижности камня. При всей своей вулканической нестабильности, склонности к сдвигам и трансформациям, Земля остается прочным гарантом всего того, что мы делаем, ее ощущаемая неподвижность определяет место для всех суетных движений человека. Земля — это место мест, окончательное место, памятуя о котором, мы, люди и другие животные, наделяем свои действия относительными характеристиками непостоянства и своеволия. Даже землетрясения в конечном счете поглощаются ее стабильностью.

Почва тоже не так проста, как кажется. Это не только поверхностный слой литосферы — в качестве грунта (в земледелии), натуры (для зрителя или художника) или собственности (предмет владения, недвижимости) — но и посредница между Землей и миром, который я понимаю как пространство языка и истории, где пребывают коллектив-



ART & LANGUAGE «Карта без указаний», 1967

ная речь и действия людей. Хайдеггер, впервые со всей очевидностью противопоставивший Землю и мир (хотя и в несколько иных терминах), совершил многозначительное упущение, не выделив почву в качестве участника полемических отношений между Землей и миром, их непрекращающейся борьбы. Я давно понял, что нельзя игнорировать неопределенность этого «промежуточного пространства» (*Zwischenraum*), расположенного между эпицентрами — Земли и мира, — которое не может быть сведено к «пространству борьбы» (*Streitraum*). Это и есть почва: та самая почва, которая делает возможными пейзажную живопись и картографию, земляные работы и большую часть карт. Почва — это предел как в прямом смысле (граница *раздела* между небом и землей в нашем непосредственном опыте), так и в расширительном толковании (предел, на котором Земля обращается к миру и тем самым обретает свое лицо (*face*), поверхность (*surface*) или облик (*facies*). Почва — это не просто «покрытие», каковым яв-



Хорхе Макки «Венеция», 2003

ляется, например, собственно плодородный слой, ее можно трактовать более широко, как основание своих глубин. Как писал Витгенштейн в своих «Записках», «глубины лежат на поверхности». Почва выдвигает Землю в видимое, в эту «компоновку поверхностей» (Гибсон), которая лежит в основе опыта окружающей среды, и, кроме того, дает материал для создания художественных образов Земли в живописи или фотографии, а также ее осмысления через исторические поступки и язык данного жизненного мира.

Почва выворачивает Землю наизнанку, в определенных местах выставляет ее материальное содержимое напоказ, для того чтобы стать субъектом высказывания и определить историю тех, кто живет на ней. Очертания местности под названием Афганистан не просто отражают действие геологических сил и формируют состав почвы, подходящий для выращивания пшеницы и мака, но также используются различными военными силами в качестве укреплений.

Почва не только «охватывает» человека (как это происходит, когда ее делают укрытием, или чистым объектом собственности), но и раскрывается в мир публичных действий. Хайдеггер не случайно упускает этот средний термин, сливая его с одной из выделенных им противоположностей или с обеими сразу. Эта решающая лакуна — прямое следствие его анти-гегельянской установки, попытки уничтожить триады любого рода и помыслить мир в терминах *полемоса* Гераклита. Она также отражает его собственное «мировое время», середину 30-х годов, время эскалации военных конфликтов, вынужденных выборов, невозможности компромиссных решений, отсутствия нейтральных территорий, ничейной земли, не принадлежащей ни *нам*, ни *им*. Такая ситуация побуждает к принятию беспочвенной логики жестко разграниченных вариантов, в которой самостоятельность почвы, восходящей из Земли и насыщенной собственной историей, не признается или не получает должного уважения.

Понятно, что двухполюсная модель Хайдеггера (ставшая, вероятно, ответом на ужасы того времени) все же недостаточна для анализа сложных произведений искусства, вступивших в творческий союз с картографированием. Когда требуется вынести верное суждение об особенностях пространства, занимающего центральное положение в структуре картины — почвы, этого общего объекта пейзажной живописи и карт, его многосложность требует обращение к триаде «Земля/почва/мир».

3. Почва (понимаемая как посредница между Землей и миром) дает начало двум тесно связанным триадам понятий — трем типам пейзажей и трем видам творческой работы:

А. *Пейзажи. Пейзаж* — это ограниченный вид некоторой ситуации. Это место или пространство, обозреваемые смотрящим телом с конкретной позиции, при этом тело действует, исходя из своих эпистемофилических интересов — любопытства к окружающему миру и желания лучше узнать его. Существует столько же пейзажей, сколько и подобных ситуаций: есть не только пейзажи суши или моря, но и неба, города, даже людей и зданий (внезапное разрушение которых недавно стало ядром ужасных событий 11 сентября). Любой пейзаж складывается из трех характерных компонентов: охвата, меты и вместилища.

(i) «Охват» — это ширина и глубина воспринимаемой ситуации, ее экстенсивность и размах. Это строго визуальный параметр, включающий фактор активного созерцания, можно сказать, «то, что окидывают взглядом». Окинуть взглядом — значит отыскивать границы воспринимаемой сцены: стены здания, в котором мы находимся, или горизонт природного ландшафта, в который мы помещены.

(ii) Под «метами» я понимаю результат нарушения целостности поверхности, ее буквального или фигурального раскапывания, или, иными словами, совокупность нанесенных на нее отметок (и пометок). Если окидывание взглядом — это предварительное действие, позволяющее почувствовать охват наличной ситуации, то нанесение мет позво-

ляет зафиксировать нашу оценку. В основе этого действия лежит проведение линий, воображаемых (например, при помещении на землю пограничных камней, задающих контуры собственности) или реальных (линии на гравюрах, изображающих пейзаж). Нанесение мет — неотъемлемая часть картографирования; на поверхности для картографической, хорографической или топографической репрезентации прочерчивается множество линий. В случае же телесного картографирования на холсте остаются жестовые линии, которые представляют окружающий пейзаж, не изображая его.

(iii) «Вместилища» — это группа качеств или предметов, которые действуют как единая замкнутая поверхность. Мы воспринимаем ландшафт в виде «объединений» каких-либо объектов (деревья и холмы, здания и улицы, даже морские волны), у каждого из которых есть характерные признаки. Подобно хоре в диалоге Платона «Тимей», эти «объединения» объектов предстают в виде более или менее целостных *гештальтов*, которые в совокупности образуют воспринимаемую нами поверхность. Мир очень редко или вообще никогда не предстает перед нами в полном беспорядке, мы видим его словно распределенным по вместилищам, так сказать, сшитым из объединений сходных предметов (или, во всяком случае, предметов, собранных в определенном порядке).

Каждый пейзаж, пейзаж любого места (понимаемый как поверхность, охватываемая зрением, совокупность вместилищ и набор мет, отвечающих за репрезентацию или различие) — это часть известного нам мира, *ойкумены* (так греческие картографы называли совокупность областей, нанесенных на карты). Любой пейзаж представляет собой часть мира, причем такую, которую невозможно отделить от его качественного или материального состава: скорее часть (*Teil*), чем единица (*Stück*). Точнее говоря, пейзаж (городской или морской, любое место-пейзаж) тождественен тому, что Мерло-Понти называл «целой частью» — частью, которая поглощает и, в конечном счете, включает в себя целое, словно стягивая его или сгущая. Поэтому мы, глядя на данный пейзаж, пусть не с полной отчетливостью, но все-таки схва-



Жюль де Балинкур *U.S. World Studies II*, 2005

тываем Землю или мир как целое. Мы видим не просто эту конкретную часть, в ее богатстве или скудости, но также и большую тотальность, детализированную в отдельном фрагменте. Мы сталкиваемся с тем, что я бы назвал пейзажами Земли и мира, двумя основными модальностями всех мест-пейзажей:

*Пейзаж Земли* — это детализированная тотальность Земли, увиденная с конкретной точки зрения, или, иными словами, репрезентация, изображающая землю как единое пространство или совокупность пространств. Каждый ландшафт Земли характеризуется абсолютной стабильностью, тем ощущением, которое сохраняется в любом ее опыте или изображении; Земля, удерживающая наши живущие и смотрящие тела, всегда будет под нашими ногами; Земля-ковчег — не линия горизонта, а убывание земли, по мере того как она «ниспадает» к горизон-

ту, коэффициент закругления, в котором она достигает более или менее определенного завершения, сформированного горизонтом или границами места, абсолютная материальность Земли, проявляющаяся и в огромном (например, гора), и в малом (куст).

*Пейзаж мира* — это, напротив, незамкнутая, постоянно расширяющаяся тотальность. Ее определяет открытие и раскрытие видимой ситуации, панорамное чувство бесконечного пространства (и иногда времени). Вместо неизменности и замкнутости, присущих пейзажу Земли, действующих в самом ее притяжении, в пейзаже мира мы обнаруживаем текучесть и даже эфирность, взгляд наблюдателя будто бы уходит все дальше и дальше. В пейзаже Земли мое положение — здесь, в конкретной точке, где находится мое живущее тело, остро ощущающее, сколько там всего противостоит мне как

противо-стоящее (*Gegen-stand*), того, что отделяется от меня в виде *countryside* (в этом слове можно расслышать *contra*). А в пейзаже мира я ощущаю, что нахожусь вот там, где-то там, у горизонта или даже за ним: ограниченное становится неразграничимым, тяжелое — легким, основательное — безосновным. Это как разница между Констеблем или Руссо и, например, Сезанном или Питером Брейгелем: первые два художника стремятся точно определить и даже ограничить позицию зрителя, последние открывают за изображением на полотне подлинный мир возможностей.

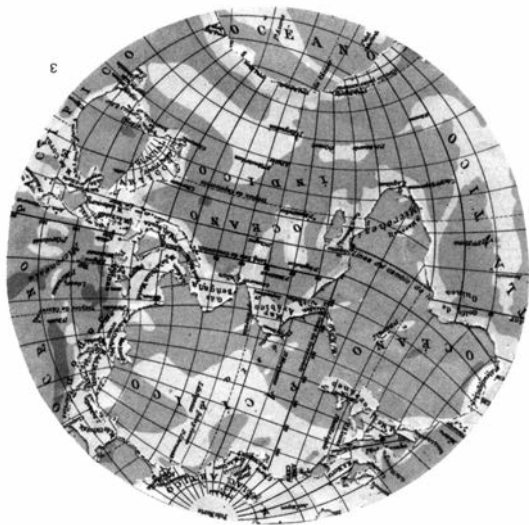
Несмотря на очевидные различия между работами этих художников и указанные мной концептуальные различия между пейзажами Земли и мира, мы все-таки сказали бы, что каждый из них предстает перед нами как *пейзаж почвы*. Это просто потрясающий факт. «Пейзаж почвы» (то есть пейзаж в общераспространенном смысле этого слова), кажется, продолжает выполнять ту же функцию посредника, что я приписал почве в отношении к Земле и миру. Какими бы неоспоримыми различиями с точки зрения пейзажного жанра ни были наделены образы Земли и мира, любое полотно будет в какой-то мере (и эта мера весьма значительна) соединять их качества: стабильность и эфирность, мощную поддержку снизу и раскрытие за пределы видимых границ. То же верно и для реального ландшафта: в нем обнаруживаются и теллурические, и космические измерения — и замкнутые на себя участки, и силы, выдвигающие наше видение за пределы неба или горизонта... В этом нет ничего удивительного, ведь именно почва связывает два измерения, будучи посредницей самого их различия. Особого рода частичность каждого пейзажа — Земли (закрытого и затягивающего), мира (лишенного основы, постоянно расширяющегося) — сглаживается в объятиях пейзажа почвы, как воспринимаемого, так и нарисованного. Будучи по сути «видом», он наделен частичностью особого рода (собственным охватом, способом разделения предметов по вместилищам и схематической подписью), но эта частичность тотальна, она включает все то, от чего ее отделяют.

В. Работы. «Земляные работы» и «работы с миром» также сходятся в среднем термине «работы с почвой». К продуктам «земляных работ» я отношу, в частности, древние сооружения — могильники или зиккураты, все то, что Гегель назвал бы «символическим» в его исключительной (но ныне исчерпавшей себя) мощи. Геоглифы Наски и пирамиды — это работа с Землей не только в символическом, но и в буквальном смысле, ведь материалом для них послужила сама Земля. «Работа с миром», напротив, имеет космический масштаб, ее характерные особенности находят отражение в звездных картах и картах мира, каким мы знаем его на данном историческом этапе. Земляные работы характерны для досовременного мира, в то время в эпоху современности, когда познание не-европейского мира стало навязчивой идеей многих европейских наций, доминировали работы с миром.

Постсовременность отдает предпочтение работам с почвой; в качестве примера можно указать впечатляющие инсталляции, созданные Робертом Смитсоном, Майклом Хайзером и Энди Голдсуорти. Каждый из этих художников создает произведения искусства в необычных местах и зачастую из столь же необычных материалов (из листьев, веток, льда или, в случае Голдсуорти, из всего, что попадет под руку). Такие работы не только вызывают интерес историков современного искусства, но и новаторски сочетают качества земляных работ и работ с миром. Как сказал сам Смитсон, они одновременно и произведения искусства, и карты. Каждая из работ этих художников действительно наносит Землю на карту, ведь они изменяют ландшафт таким образом, что он вступает в противоречие с нашими привычными практиками визуального восприятия.

4. Проделанную выше работу по многократному разделению и ранжированию понятий следует подытожить хотя бы предварительными выводами. Изложу их в шести пунктах.

1. После предварительного обзора четырех способов составления карт я выделил два понятия — пейзаж и работа. Я противо-



Хорхе Макки «Голубая планета», 2003

поставлял Землю и мир в соотношении с каждым из них, а затем утверждал, что эти несовместимые сущности примиряются только в пейзаже почвы и работе с почвой. Важно учесть, что сами идеи «пейзажей» и «работ» в своих сущностных чертах дополняют друг друга. Работа увеличивает интенсивность процессов, уже происходящих в любом пейзаже. Это происходит за счет, так сказать, рематериализации. Выполнение «работ» — это действия рук и инструментов, труд тела — но кроме того (и прежде всего) большую роль играет взгляд художника и картографа — проектирующий, планирующий и созерцающий предмет вдохновения. Эти разнородные манеры творческой работы оформляют и преобразуют то, что самопроизвольно передается воспринимающему телу художника или картографа в чувственном опыте любого пейзажа (ведь всякое восприятие изначально помещено в какой-либо пейзаж). Вхождение воспринимающего тела в воспринимаемый мир, его мимолетное присутствие на Земле находит отражение в работе художника или картографирования, которые призваны объединить и структурировать то, что «в сыром виде» было бы слишком ограниченным и запутанным для того, чтобы на исходном уров-

не человеческого восприятия считаться произведением искусства или результатом картографирования. И это не полемическая модель: опыт пейзажа и та творческая работа, которую он может инициировать при определенных условиях, не конфликтуют, а, напротив, прилегают друг к другу; наиболее благоприятное для них состояние — совмещение. Между полюсами есть напряжение и различие, но не борьба. Ими правит не полюс, а метексис.

II. Между работой художника и миром устанавливается союз иного рода. Это тема Ханны Арендт, только перенесенная из области публичного (*полиса*) в сферу разделенной интимности эстетического опыта. И работа, и мир привносят в искусство историко-политические измерения. Самое существенное свойство пейзажного — способность в своем материальном и, в особенности, визуальном аспекте вовлекать Землю в работу художника. Но результат его труда не был бы действительно *произведением*, если бы он только оформлял то, что прямую или через посредников дала ему чувственность (и в особенности зрение). Функция мира заключается в том, чтобы перевести опыт восприятия пейзажа на язык локальной и глобальной культуры (что особенно важно в наши дни), а значит сделать выразительность ландшафта достаточно отчетливой для передачи ее другим людям (а не только воспринимающему телу). *То есть сделать ее одним из миров: создать свой, более или менее целостный, мир смысла, а также соединить его с мирами, принадлежащими другим людям, литературе, кинематографу, истории искусства и, конечно же, различным культурам.*

III. Хотелось бы прояснить один момент: я не отрицаю модель Хайдеггера, противопоставляющую Землю и мир как эпицентры искусства. Однако я принимаю ее только для того, чтобы констатировать необходимость ее дополнения, и, в конце концов, показать, как она оказывается подорвана изнутри. Модель Хайдеггера следует дополнить утверждением о том, что полюс Земли, не будучи отдельным местом или силой, объединяет в себе несколько действующих сил: главным образом модальности пейзажа,

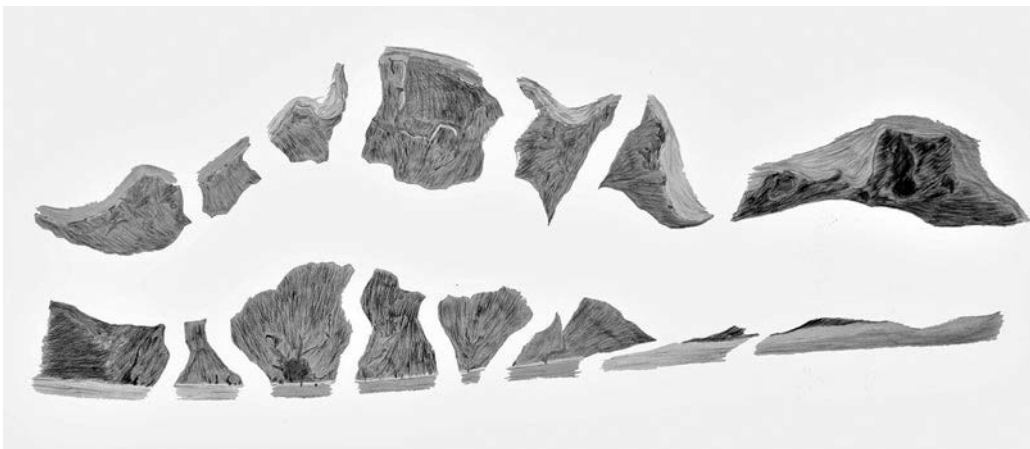
действующие на активное и живое тело. А полюс мира, в свою очередь, следует конструктивно усложнить, установив связь с работой художника и зрением. Так мы начинаем конкретизировать то, что в «Истоке художественного творения» показано абстрактно и формально: например, мир как «открытость Открытого» или Землю как «самоотделение». От нас требуется лишь более стойкая приверженность искусству — и его давно утраченному родственнику, картографии.

Чтобы сохранить эту приверженность, я ввел (надо сказать, довольно неуклюжую) номенклатуру «пейзажей», отсылающую к ряду очень конкретных действий (определение охвата, нанесение мет и распределение по вместилищам). К тому же «работа» указывает на довольно специфические способы схватывания материалов и видов, сред и интенциональностей. Хайдеггер блистательно продемонстрировал это в своем анализе рабочего мира в «Бытии и времени» — мира, основанного на строгих основаниях подручного и сложном антураже его связей и регионов.

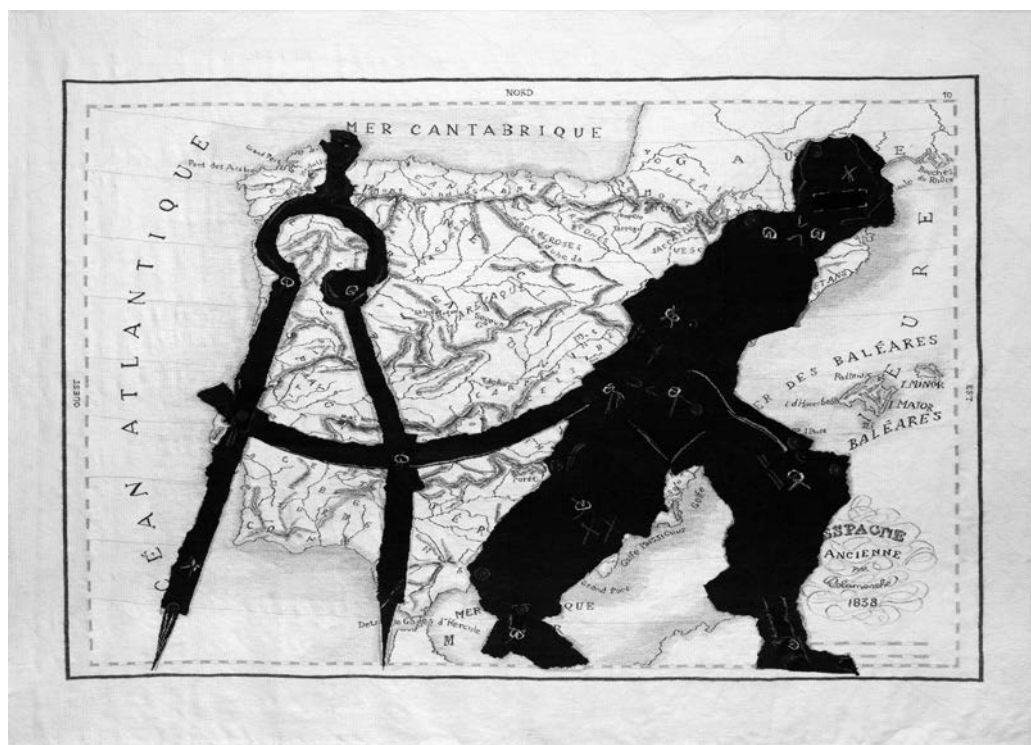
Поэтому я не случайно выделил режимы пейзажности и работ (указав их различные воплощения) именно в середине статьи. Это было сделано для того, чтобы показать, что любая теория искусства неизбежно включает в себя эти режимы, по отдельности или

вместе. Они соответствуют друг другу потому, что каждый из них — модальность живого тела, одна связана с динамикой зрения, другая — с его творческой активностью. Зрение осуществляется через *взгляд*, и неважно, насколько этот взгляд культурно обусловлен; работа же осуществляется искусным *телом*, и неважно, насколько это тело определено *габитусом*. И то, и другое *сингуляризирует* тело в ходе собирания произведения искусства воедино, при его осмотре по завершении работы или (в большинстве случаев) при представлении его реальной или потенциальной публике.

IV. Я утверждал, что вне Земли и мира (теперь уже принимая во внимание их взаимопроникновение) существует действующая сила, которой пренебрег Хайдеггер и многие другие континентальные философы, писавшие об искусстве. Это *почва*, которая деконструирует диадку Земли и мира изнутри. Почва — это срединный термин, посредница, явление настолько же странное, будоражащее и метафизически безосновное, как и *хора* Платона (безусловно, мы можем установить связи между этими понятиями, поскольку слово *хора* можно перевести и как «местность» или «сельская местность»). Очевидно, что почва тесно связана с Землей и с миром: Земля ограничивает ее снизу, мир продолжает ее ввысь. Но есть у нее и собственная форма бытия — глубина-поверх-



Питер Фенд «Саут-Форк в его заливах», 2010



Уильям Кентридж «Без названия (*Espagne Ancienne*)», 2002

ность. Почва становится основанием мест и пространств, заполняющих пейзаж Земли, и формирует пейзажи мира, делая возможным существование опирающихся на нее миров (городов и культур, языков и традиций). Почва — это первичное пространство, в котором нисходящие теллурические силы соприкасаются с расширяющимися космическими сферами. Почва «в себе» всегда единична, почва — это конкретная, именно эта земля, она располагается в определенном месте или регионе и нигде более. Нам повезло, что у нас есть почва; неудивительно, что она так притягивает нас, и недаром мы так скучаем по ней — не просто по ее материальности (то есть плодородному слою или предмету собственности), но и по ее феноменологической фактичности, которая свидетельствует о том, что любое существование вне нас или переживаемое нами восприятие осуществляется в лоне почвы, о

том, что почва — это основание личной и публичной идентичности (ведь наше местоположение тесно связано с нашим самоощущением).

V. Одна из сильных сторон предлагаемой мной модели заключается в том, что она применима не только к традиционным (живопись, фотография, скульптура, архитектура), но также и к современным жанрам изобразительного искусства — к инсталляции и тому, что условно можно обозначить как «земляные работы». Эти последние относятся к миру почвы как в прямом смысле (инсталляции Хайзера или Смитсона в Юте и Аризоне), так и символически (например, те случаи, когда полгалереи или музея становится суррогатом отсутствующей почвы). Эта модель в то же время позволяет нам понять, почему картографирование так тесно связано с множеством традиционных и современных жанров изобразительного искусства, по-

чему художник всегда наносит на карту некий непосредственно воспринимаемый или воображаемый ландшафт и, наоборот, почему многие карты можно наделять статусом произведения искусства. Повторюсь, внутренняя связь, «дублет» пейзажа и работы всегда проявляется в действиях человеческого тела. И опять же, их полное выражение осуществляется в исключительном случае телесного картографирования (случаи де Кунинга, Дибенкорна, Джонса или Мондриана).

Недостаточно осмысленный философами феномен картографирования требует пояснения. Каждая карта, какой бы амбициозной ни была ее задача (как, например, в случае «карт Вселенной», которые в старину называли *космографиями*), всегда представляет собой вид с конкретной точки обзора и, следовательно, детерминирована собственной пейзажностью; и в то же время каждая карта — это всегда результат работы, осуществленной при помощи рук или современных технических средств. Нас не должен смущать тот факт, что большинство карт предназначено для практического применения, изображения и, безусловно, по замыслу картографичны: каждая карта — это выраженная в работе человека ограниченная точка зрения на регион, который она отображает. И каждая карта, в конце концов, отображает конкретное вовлечение тела во внешний мир, связанное если не с активным исследованием, то с рисованием и воспроизводством. Без телесного действия не существует картин или «земляных работ», равно как и карт. Это становится очевидным в случае телесного картографирования, но телесность неявно присутствует также в хорографии, топографии и даже (в сублимированном и замещенном виде) в самых современных произведениях картографии.

VI. В заключение выскажу два важных для современности вывода. Во-первых, центральное положение почвы дает основания для того, чтобы постулировать значимость каждого произведения искусства и каждой карты для экологической проблематики. Если почва — это опора Земли и мира, то maniera, в которой она изображается в искусстве и картографии, всегда будет разобла-

чающей: она будет новым и плодотворным с интеллектуальной точки зрения способом представления нашего восприятия естественной или искусственной окружающей среды, который может дать наказ в деле управления нашей жизнью и нашей планетой. В этом смысле все искусство и все карты действуют в интересах окружающей среды. Во-вторых, соединение работ и пейзажей в почве, этом сердце искусства и картографирования, означает, что фактор местоположения, которым нельзя пренебречь, вновь обретает значимость, когда мы выделяем эти два различных, но не взаимоисключающих режима человеческого творчества. По Хайдеггеру, Земля находится нигде, она так же нелокализуема, как и Земля в метафизических трактовках гипотезы Геи; кроме того, Хайдеггер считает, что и мир не имеет определенного местоположения: где может располагаться свойственная миру открытость Открытого? Некоторую подсказку дает понятие «абсолютное локальное», введенное Делезом и Гваттари, или более раннее понятие Маклюэна «глобальная локальность». В результате мы приходим к выводам, которые нельзя недооценивать во времена глобального капитализма, свирепого интернационализма и настолько же свирепого терроризма. Сегодня мы должны найти и наделять ценностью ничейную землю, в которой локальное и космическое, единичное и всеобщее, Земля и мир встретятся и соединятся не только в особых случаях произведений искусства или картографирования, к которым я обратился в этом тексте, но также в публичных действиях и социальной работе, чувствительных к специфическим характеристикам почвы.

#### Перевод с английского ГЛЕБА КОЛОМИЙЦА

##### **Эдвард Кейси**

Родился в 1939 году в Топике. Философ.

Автор множества книг, среди которых

«Судьба места» (1997),

«Изображая место» (2002),

«Картографирование мира» (2005) и другие.

Живет в Нью-Йорке.



Марван Речмаои «Бейрут каучук», 2004

# Алия Бердигалиева

## Художник и карта.

### К вопросу об отношении искусства и картографии

Карта потрясла его [...]. Никогда еще ему не приходилось видеть столь великолепный, волнующий и наполненный смыслом объект, как эта мишленовская карта «Крез, Верхняя Вьенна» масштаба 1:150 000. Сама суть современности, научного и технического восприятия мира сочеталась тут с сущностью животной жизни. В красивом сложнейшем рисунке, отличавшемся восхитительной точностью, использовался минимальный набор цветов. Зато во всех поселках и деревнях, обозначенных на карте в соответствии со своей величиной, угадывалось трепетание и ауканье десятков человеческих жизней, десятков и сотен душ, — одни были обречены на адские муки, другие — на бессмертие.

**М. Уэльбек. Карта и территория**



Маурицио Каттелан «Прекрасная страна», 1994

При слове «карта» первым делом возникает образ географической схемы земной поверхности, сообщающий о пространственных отношениях. Долгое время, вплоть до рубежа XIX–XX веков, ныне известные нам проекционные карты предназначались по большей части для элиты и были распространены исключительно в военных, политических и научных кругах. Но с появлением возможности массового тиражирования карты стали доступны всем. Более того, к первой четверти XX века карта стала индикатором глобальных военно-политических преобразований и в некотором смысле инструментом политического воздействия на представления о мире. Мир как временное состояние спокойствия в перерыве между войнами легко объединился с картографическим изображением. Карта мира — образ промежуточного состояния

покоя между очередными изменениями действительности, политический характер которой был выдвинут на первый план.

Подобного рода понимание карты мира появляется впервые у дадаистов. Технология коллажирования и устоявшийся образ карты позволили включать карту в произведение в ее «готовом» состоянии. Так, в «Дада побеждает» (1920) Рауля Хаусмана можно видеть оформленную как фронтон здания карту мира, на которую нанесено имя художественного движения, впервые в истории осознающего себя как глобальное. Не только художественное движение обрело межконтинентальное представительство, но и территории его распространения обнаружили историческую и культурную предпосылку к принятию идеи дадаизма, что под-



Клэр Фонтен *Great P.I.I.G.S.*, 2011

тверждалось наличием слова «дада» во многих языках мира. Рядом с картой на соседней стене фраза, объявляющая о триумфе, как удвоение триумфальности, закрепление в прямом словесном высказывании того, что можно видеть на карте — дадаизм захватил мир. Карта мира оказывается подходящим инструментом продвижения не только военно-политической, но и художественной идеологии.

Еще более последовательно возможность обратиться к карте как к образу-артефакту была использована в поп-арте. Начав с мишеней и флагов, Джаспер Джонс переводит карту на язык живописи, чем фиксирует особую точку соприкосновения искусства и картографии. Последняя долгое время разделяла с искусством технологии производства, такие как рисунок, графика, гравюра, массовая печать, а также саму категорию «технэ» как искусного исполнения. Живопись, в свою очередь, сохраняла дистанцию по отношению к карте, рассматривая ее скорее как эле-

мент изображаемого сюжета. В случае Джонса картина становится картой, а карта — картиной, то есть нефункциональной вещью, произведением. Но еще сильнее, чем Джонс с помощью живописи, снимает функциональность карты Клас Ольденбург, переводя ее из плоского изображения в скульптуру («Мягкий Манхэттен № 1», «Мягкий Манхэттен № 2», 1966).

Одна из основных линий во взаимоотношении искусства и карты, трансформирование картографического образа, обусловлена его доступностью. Мы не только можем распознать карты среди множества других изображений, но сталкиваемся с ними повсеместно. В первую очередь речь идет о географических или топографических картах как знаковых системах, устойчивость которых есть результат традиции западноевропейского способа постижения и репрезентации знания. Позиция ученого-наблюдателя по отношению к описываемому объекту в рамках картографии как науки состоит в стремлении под-

няться над землей. Аэрофотосъемка и спутниковая съемка дали не только необходимую дистанцию по отношению к объекту исследования, но также возможность получить его фотографическую копию, что сыграло решающую роль для картографии (как и для искусства). В то же время изобразительный язык карты допускает отступления, но любое из них отталкивается от уже установившихся в ходе истории норм и правил построения изображения и его визуального восприятия. Даже легенды карт основываются на таких базовых принципах, как прочтение слева направо, разграничение верха и низа, а также наличие представлений о масштабе и проекции. Старые карты, созданные в отсутствие современных технологий и до установления универсального языка, хотя и кажутся нашим современникам неточными и ошибочными, но рассматриваются как особая форма представлений о мире. Иначе дело обстоит с отступлениями от норм сегодня, когда технологии проецирования и способы фиксации

достигли высокого развития. Такие карты часто встречаются в искусстве и несут в себе элемент осознанного нарушения общих правил. Так, уругвайский художник Хоакин Торрес Гарсиа в 1943 году создает рисунок «Перевернутая Америка», часто приводимый как пример альтернативной картографии. Желая перевернуть двусоставную Америку, художник в действии поворачивает только один из континентов. Своей простотой рисунок усиливает эффект перевертыша, словно бы перед нами не поддающаяся сомнению детская логика видения мира. Но кажущееся на первый взгляд наивным изображение скрывает за собой серьезную социокультурную концепцию, связанную с расшатыванием стереотипов колониальной современности. Южная Америка интересна и разнообразна не менее, чем Северная, однако разделяемый ими топоним все же перетягивают на себя северные Штаты. Художник не включает в рисунок собственно центральную область Америки, но в результате переворачивание



Дмитрий Филиппов «Границы. Эскиз», 2012



Зарина Хашми. Лист из серии «Города, которые я называла домом», 2010

одного южного континента тут же влечет за собой переворачивание в воображении и континента северного, к тому же фактически они не разделены, что, по элементарным законам географии, свидетельствует об их единстве.

Нетрадиционным способом выполнены знаменитые карты художника Алигьеро Бозэти. Не только необычный материал вышитых карт, но также отступления от привычных норм изображения Земли выявляют то, насколько в политизированном мире реальность договорных отношений занимает место реальности физической. Сюжетом карт Бозэти оказывается глобальный мир как на уров-

не конечной изобразительной формы, так и на уровне исполнения — карты создаются по заказу итальянского художника женщинами Афганистана, что представляет собой своего рода глобализационную модель производства не только вещей, но и смыслов.

С 60-х обращение художников к картам встречается все чаще. Помимо серии Бозэти, начатой им в 70-е, карты активно использовались в поэтике группы *Fluxus* и в визуальных практиках концептуалистов. В 1962 году Йоко Оно создает «Работу с картой», состоящую из текстовой установки: «Нарисуйте воображаемую карту. Обозначьте на ней цель, до которой хотите добраться. Прогуляйтесь по реальной улице, следуя карте. Если там, где, согласно карте, должен проходить путь, в действительности нет дороги, проложите ее, обходя преграды. Когда достигнете цели, спросите название города и подарите цветок первому встречному. Обязательно в точности следовать карте, иначе вообще нет смысла ничего затевать. Попросите друзей составить карты. Дайте карту другу».

Условие точно следовать карте в этой работе связано с перенятыми у композитора Джона Кейджа теорией и практикой работы с партитурой. Партитура подобна карте, она также имеет максимально абстрактный визуальный язык и отсылает к явлениям действительности. Интересно, что у самого Кейджа существует партитура «Погружение в озеро» (1978), основанная на карте города Чикаго и его окрестностей. Подобно тому как карты часто сопровождаются пейзажными изображениями, иллюстрирующими возможный чувственный опыт видения, обозначенные на карте Кейджа места открывают возможность опыта слушания. Звучание имеет временной характер, ему присущи эфемерность и случайность, что в сочетании со строгой графичностью карты создает контраст между уникальностью «живой жизни» и универсальностью карты, сводящей многообразие пространственного и временного опыта к графической условности.

Художник-концептуалист Он Кавара фиксирует на карте свои осуществленные перемещения. Запечатлевая на черно-белых фотокопиях карт каждодневные маршруты с 1968 по 1979 годы, художник составляет

двенадцатитомный атлас пространственно-временных отношений собственной жизни. Вместо словесного описания опыта художник выбирает топографическую фиксацию, отдавая предпочтение языку карты, с помощью которого повествование разворачивается на более чем четырех тысячах страниц многотомного издания.

На игре с языком карты основаны работы концептуалистской группы *Art & Language*. На одной из них два американских штата изображены с учетом всех особенностей картографического изображения, с сохранением пропорций и с учетом масштаба. Визуально не обозначенные географические единицы, оставшиеся сорок восемь штатов, перенесены в название и перечислены друг за другом, в результате язык карты оказывается замененным языком словесным. В картах океана или пустыни вообще отсутствует какое-либо изображение. Пустые листы, ограниченные изобразительной плоскостью, вторят равномерным поверхностям выбранных географических областей (пустыни и океана), что не противоречит логике картографии, но, с другой стороны, подчеркивает специфическую условность и ограниченность ее языка, и тем самым языка вообще.

Помимо интереса к картографической визуальности, к языку карт и к карте как реди-мейду, в искусстве послевоенного периода возникают практики, которые в рамках данной темы можно обозначить как поворот от изображения земли к ней самой. Ленд-арт и энвайронмент реализуют свои проекты непосредственно в пространстве, буквально на земле, оперируя такими категориями, как место, локация, расстояние, движение, граница, принадлежащими изначально географии и смежным наукам. Так, Ричард Лонг в работе «Протоптанная линия» (1967) проходит через поле туда и обратно, оставляя за собой след на траве, затем он фиксирует результат при помощи фотографии. Наряду с фотографией художники пространственного направления используют в искусстве и карты. Деннис Оппенгейм перемещает плодородный слой лесной почвы на полтора километра в сторону («Удаление лесной почвы», 1968). Масштабы действий здесь оказываются настолько велики, что именно

карта становится тем средством, которое способно их выразить.

Особый интерес вызывает деятельность художника Питера Фенда, основателя объединения *Ocean Earth*, который также обращается к картам. Фенд опирается на принцип индивидуального видения ситуации, но подразумевает под этим не то же самое, что, к примеру, Ги Дебор, предлагавший создавать топографию места на основе личного опыта переживания пространства. Теория и практика Дебора касалась по большей части городской среды, которая в понимании критики «общества спектакля» определяла основные координаты — город, пассивный житель которого, детерминированный заданностью маршрутов, словно в театре исполнял обусловленно-искусственные поведенческие роли. «Ситуация» для Фенда — это ситуация в глобальном, буквально мировом масштабе. Суть объединения *Ocean Earth*, основанного в 1980 году, куда помимо художников также входят архитекторы и ученые, заключается в поиске «критических пятен мира», в анализе места, находящегося в глобальном кризисе. После выявления ситуации-места определяется задача и создается план анализируемой проблемной зоны с тем, чтобы потом приступить к активным действиям. Опираясь на художественные принципы Марселя Дюшана, Йозефа Бойса, футуризма и конструктивизма, Фенд и *Ocean Earth* задействуют искусство в решении мировых проблем. Формально проекты группы и непосредственно самого Фенда выглядят как топографические исследования. Они включают в себя фотографии и описание местности, статистические данные, чертежи, рисунки и, собственно, карты. В проектах Фенда карты выполняют свою прямую служебную функцию.

Помимо идейного руководства объединением *Ocean Earth* Фенд оказался также куратором и участником выставки «Мэппинг: Ответ MoMA» (*Mapping: A Response to MoMA*, 1995), созданной как реакция на проект, реализовавшийся годом ранее в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Выставки представляют собой два полюса, два разных подхода к проблеме связи карт и искусства, обозначая эту связь словом *map-*



Алигiero Боэтти «Карта», 1971–1972

ping. Выставка 1994 года, куратор которой Роберт Сторр первым выбрал для названия этот лаконичный термин, представляла собой широкий спектр проявлений карт и картографических образов в работах современных художников. Среди них можно встретить уже упомянутых Алигiero Боэтти, Класа Ольденбурга, Джаспера Джонса, Ги Дебора, группу *Art & Language*, а также Ива Кляйна, Гильермо Куйтки, Ойвинда Фальстрема и других. Фенд критикует Сторра за понимание карты как артефакта, что, с одной стороны, кажется логичным если под английским словом *mapping* понимать картографию, то есть науку о способах отображения действительности, науку о картах. Но такое понимание карты автоматически предполагает, что искусство есть «наука о произведении», то есть артефактах музейной формации.

Свой «ответ» Фенд выстраивает на критикующих подобный подход ленд-арте и концептуализме, предлагая за понятием *mapping* видеть процесс как буквально процесс создания карты, так и метафору концепциирования. В качестве примера мэппинга Фенд от-

сылает к шаманам примитивных племен, очерчивающих на земле круг, по которому племя будет ориентироваться, искать воду, охотиться и совершать другие жизненно важные действия. Шаманский круг не является картой в привычном смысле, как сверх-образ земли, он есть сама земля. Подобную племенную традиционную установку Фенд пытается перенести в современность, прежде всего подразумеваемая позитивистский активизм объединения *Ocean Earth*. Отстаивая процессуальность в искусстве, от лица художников куратор Фенд заявляет: «Мы ищем конкретных действий с особой, физической погруженностью в территорию». Как пример такой погруженности Фенд приводит случай Тони Смита, проехавшего ночью по автомагистрали Нью-Джерси. Когда Смит после этой поездки отмечает, что «дорога и большая часть пейзажа были искусственными, и все же это нельзя было назвать произведением искусства», он не только отменяет произведение как артефакт в пользу территории, но и обнажает ключевую проблему в рамках рефлексии о связи искусства и действительности. В отрицании произведе-

ния отрицается не только сама возможность связи, но искусство вообще. Один из художников ответной выставки, главный теоретик и практик ленд-арта Роберт Смитсон, также отсылавший к случаю Тони Смита, отмечает, что максимально погруженный в переживание художник все же «старается сделать этот опыт очевидным посредством ограничивающего (формализующего) пересмотра первоначального безграничного неопределенного состояния»<sup>1</sup>. В терминологии Смитсона этот результат можно обозначить словом «не-место» как адекватная форма соотношения с «местом»; в таком случае «средства технологии становились частью земной геологии»<sup>2</sup>. Таким образом, можно заметить, как геологическая терминология в ленд-арте, и в частности категории «место» и «не-место», выступают в данном контексте метафорами «карты и территории», «искусства и действительности», а в контексте теории — своего рода решением проблемы отсутствия произведения и ликвидации искусства.

Условная полемика двух выставочных проектов вокруг связи карт и искусства отразила, насколько принципиальным понятием для искусства оказался мэппинг. Он выражает собой новое понимание связи искусства с действительностью и, в то же время, будучи синонимом картографии, выступает метафорой самого искусства, не перестающего реализовывать себя в формате произведения.

Сегодня карты все чаще появляются в искусстве как в виде образов, так и в форме мэппинга. Но дело здесь не только в заимствовании языка и терминологии других дисциплин — географии и картографии. Последние в результате своего внутреннего развития пришли к осознанию необходимости пересмотреть собственные методы. В данном случае именно искусство сыграло решающую роль. В послевоенное время оно предложило альтернативные методы освоения пространства (энвайронмент, ленд-арт) и их его восприятие (мейл-арт, проекты концептуального искусства). Особенно стоит отметить концептуализм. Предложенные вместо произведений идеи в концептуализме представляют собой не что иное, как карты, которые подвержены постоянным изменениям ввиду изменения той действительности,

к которой они отсылают, то есть территории языка и его понятий.

Классическая география под влиянием геополитики испытала кризис в момент осознания изменчивости своего предмета, причиной чего являются не только естественные геологические процессы, но и постоянное воздействие человека, социума, политики. В рамках классической науки оформилось направление критической географии, которая пришла к осознанию того, что изменения реальности не касаются ее самой, но скорее ее восприятия. И именно здесь полноправно возникает искусство, которому, как известно, имманентно присущи проблемы восприятия.

Пиком слияния искусства и географии можно назвать 80-е и 90-е, когда формируется направление критической/радикальной картографии. Действительные и условные приверженцы этого движения, среди которых можно назвать как географов (Джон Брайан Харли, Дэнис Косгроув, Денис Вуд), так и художников (Тревор Паглен, Эшли Хант, Джойс Козлофф), рассматривают свою деятельность как «практику создания карт, переворачивающих общепринятые представления с целью активного содействия социальным переменам»<sup>3</sup>.

Но не только необходимость решать общие проблемы современности способствует междисциплинарному слиянию географии, картографии и искусства сегодня, но также их феноменологическое сходство, уходящее далеко в прошлое, когда картограф, географ и художник сливались в одном лице, в целостном познающем субъекте.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Smithson R. A Sedimentation of the Mind // The Collected Writings. Berkeley: University of California Press. P. 104

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Цит. no: <http://faenasphere.com/en/content/atlas-radical-cartography-book-unfolds-invisible#!/>

#### Алия Бердигалиева

Родилась в 1987 году в Орске.

Историк искусства.

Живет в Москве.



Яэль Бартана «И Европа будет потрясена», 2007–2011

# Борис Гройс

## Откликаясь на призыв\*

Видеотрилогия Яэль Бартана «И Европа будет потрясена» (*And Europe Will Be Stunned*, 2007–2011) — в самом деле потрясающее произведение. Но его ошеломляющий эффект нельзя объяснить одним только выбором темы возвращения евреев в Польшу. Недавно в Европе возникла новая небольшая диаспора израильтян, состоящая в основном из художников, писателей и других творческих работников. Сам этот факт никого не потряс. В глазах европейского общественного мнения это событие лишь в очередной раз подтвердило толерантность, либеральность и открытость современного Евросоюза и универсальное значение так называемых «европейских ценностей». Столь впечатляющим событием изображенное Бартана возвращение евреев в Польшу делает не само возвращение, а скорее его специфическая форма. Евреи здесь возвращаются в Польшу не как отдельные индивиды, готовые встроиться в установившийся европейский — в данном случае польский — политический, экономический и идеологический порядок, а как политическое движение, практикующее собственный этос и образ жизни. И, что еще более важно, этос у этого движения коллективистский, социалистический. Возвращение евреев символизирует не только и даже не столько возвращение вытесненных воспоминаний о Холокосте. В еще большей степени этот фильм обнаруживает другую вытесненную фигуру — социалистическую эстетику и коллективистский образ жизни. Исторически отвержение этого коллективистского, социалистического образа

жизни было центральной предпосылкой для возникновения современной объединенной Европы. Упразднение советского социализма в восточной части Европы заложило основу для Евросоюза в его нынешнем виде. Восточноевропейские члены этого союза, в том числе Польша, вышли из недавних антикоммунистических революций. Соответственно, определенного рода антикоммунизм и, особенно, определенного рода антисоветскость — краеугольные камни социального, политического и экономического порядка этих стран.

Вот почему видео Бартана, изобилующие отсылками к коммунистическому и прежде всего советскому прошлому, производят действительно ошеломляющее впечатление. Красные галстуки на юных слушателях речи Славомира Сераковского в первом фильме «Мары/кошмары» (*Mary Koszmary*, 2007) похожи на красные галстуки советских пионеров. В конце трилогии панихида по Сераковскому проходит во Дворце культуры — здании, являющем собой типичный пример сталинской архитектуры, которое было «подарком» Сталина польскому народу после Второй мировой войны и с тех пор (с ненавистью) воспринимается как символ советской оккупации. Сама церемония прощания тоже очень напоминает аналогичные церемонии социалистической эпохи. Культ лидеров, отдавших жизнь за коммунистическое будущее, много десятилетий стоял в центре советской идеологии. Последние сцены трилогии Бартана воспроизводят тщательно срежиссированные ритуалы массовой скорби и выражения при-

\* Текст был впервые опубликован в книге: ed. Lingwood J. Yael Bartana: *And Europe Will Be Stunned. The Polish Trilogy*. London: Artangel, 2012.



Яэль Бартана «Потерянные негативы из собрания Зонненфельда», 2008. Предоставлено Annet Gelink Gallery.

верженности идеологии коммунизма перед мертвым телом вождя — ритуалы, хорошо знакомые любому, кто в советское время лично в них участвовал или видел их на телеэкране.

Но наиболее очевидны отсылки к образам советского прошлого во втором видео Бартана. Оно воспроизводит эстетику раннесоветских фильмов, посвященных строительству новой социалистической жизни и созданию нового социалистического коллективистского человека. Сцены совместного труда, совместного приема пищи и отдыха выглядят так, словно они взяты из советских фильмов 20-х — 30-х. Это впечатление усиливается благодаря тому, что для строительства новой жизни герои видео используют старые технологии: постройки возводятся из дерева, а сам процесс строительства довольно примитивен. Не видно никаких современных строительных машин. Люди работают так, будто находятся в условиях бедной аграрной России после Октябрьской революции или, если уж на то пошло, Палестины того же периода. Одежда строителей тоже напоминает зрителю о социалистической одежде 20-х — 30-х, какой мы ее знаем по фотографиям Родченко и фильмам Дзиги Вертова. В то же время весь процесс строительства поселения показан под разными углами, что делает изоб-

ражение более динамичным, — тоже в стиле Родченко-Вертова. Как и в документальных фильмах Вертова, эти кадры демонстрируют, что процесс строительства новой жизни не подразумевает ни иерархии, ни особого разделения труда — это эгалитарное, коллективное усилие, коллективное воспевание процесса строительства и его результатов, а также типично десексуализированных, товарищеских отношений между мужчинами и женщинами. Однако результаты этого восторженного и объединяющего коллективистского труда оказываются довольно скромными. Поселение маленькое, немного похоже на сталинский трудовой лагерь и выглядит затерянным бог знает где. Это неопределенное пространство маркируется в конце второго фильма еще одной отсылкой к социалистическому прошлому Польши — на этот раз это безликая массовая архитектура позднего социализма.

Евреи — строители нового будущего — предстают в фильме активными, полными сил и надежд. Но форма их труда совершенно анахронична и относится к начальному периоду индустриализации, а может быть, даже к доиндустриальным коллективистским сельскохозяйственным проектам. Поэтому молодые еврейские энтузиасты с их социалистической трудовой этикой и примитивными технологиями кажутся затерянными не только в пространстве, но и во времени. Они строят нечто среднее между израильским киббуцем и советским колхозом посреди посткоммунистической, постиндустриальной, постмодерной Европы. Их образ воплощает коллективистский, производственный энтузиазм социалистических движений межвоенного периода в современную историческую эпоху приватизации и индивидуального потребления.

Мне кажется, что подлинное содержание этого проекта — не столько возвращение евреев в Польшу, сколько возвращение идеалистических, социалистических и универалистских истоков сионизма — после многих десятилетий разрушительного национализма и провинциализма. Во время Холодной войны советский коммунизм и израильский сионизм были идеологическими и политическими противниками. Сейчас Холодная война в прошлом, но ни та, ни другая идеология не одержала исторической победы. У сионизма в современном

мире плохая репутация. В самом Израиле социалистические корни сионистского движения почти полностью забыты, а киббуцы фактически приватизированы. Советский Союз тоже обладает дурной посмертной славой, и в восточноевропейских странах, в том числе в России, коммунистическая идеология подвергается остракизму. Тем не менее, недавняя история и коммунистического, и сионистского движений заставляет многих наблюдателей забывать об их общих корнях — социалистических устремлениях европейской интеллигенции и рабочего класса накануне Второй Мировой войны. Видеотрилогия Бартана отсылает к этим общим корням, соединяя сионистскую и советскую образность 20-х — 30-х. И хотя эмблема ее вымышленного «Движения еврейского возрождения в Польше» — это комбинация польского орла и звезды Давида, флаг у движения красный. Но особенно интересно, что придуманное Бартана сочетание киббуца и колхоза, советской идеологии и некой формы сионизма имело

почти забытый ныне реальный исторический прецедент.

В конце 20-х советское правительство обратилось к евреям Советского Союза и всего мира с призывом приезжать в СССР и строить новый дом для евреев на советской территории. В Биробиджане — в Сибири, на реке Амур, рядом с советско-китайской границей — была основана Еврейская автономная область. Открывая этот проект в 1926 году, Михаил Калинин — на тот момент председатель Центрального исполнительного комитета Верховного Совета СССР — заявил, что перед еврейским народом стоит большая задача: сохранить свою национальность, а для этого нужно превратить значительную часть еврейского населения в оседлое крестьянское земледельческое компактное население, измеряемое, по крайней мере, сотнями тысяч жителей. В своей речи Калинин предложил сделать Биробиджан новой родиной евреев. Можно было бы возразить, что область посреди сибирской тайги не особенно соответ-



Яэль Бартана «Потерянные негативы из собрания Зонненфельда», 2008. Предоставлено Annet Gelink Gallery.



Яэль Бартана «Стена и башня», 2009

ствуует исторически сложившемуся образу евреев как горожан-изгнанников, торговцев и интеллектуалов. Однако советские идеологи надеялись достичь не только экономического преобразования Биробиджана благодаря еврейским поселениям, но и преобразования самих евреев, превращения их при помощи коллективного сельскохозяйственного труда в новых людей, новых евреев. В более поздней речи 1934 года Калинин говорит: «Я считаю, что биробиджанская еврейская национальность не будет национальностью с чертами местечковых евреев из Польши, Литвы, Белоруссии, даже Украины, потому что из нее вырабатываются сейчас социалистические “колонизаторы” свободной, богатой земли с большими кулаками и крепкими зубами, которые будут родоначальниками обновленной, сильной национальности в составе семьи советских народов»<sup>1</sup>.

Этот образ евреев «с большими кулаками и крепкими зубами», по сути, близок сионистскому представлению о новой расе «мускулистых евреев», зарождающейся на территории Палестины. Не случайно одним из основателей сионистского движения был Макс Нордау, прославившийся своей книгой «Вырождение», по-

священной борьбе с так называемым «дегенеративным искусством». Позже эта книга стала одним из основных источников вдохновения для нацистов, организовавших в 1936 году в Мюнхене знаменитую выставку «Дегенеративное искусство». Но больше всего Нордау и других лидеров раннего сионистского движения волновало не художественное вырождение, а вырождение евреев, которые занимались вредным для здоровья трудом и вели нездоровый образ жизни в европейских городах и особенно в восточноевропейских местечках. Не только антисемитская пресса, но и основатели сионизма считали этих евреев больными, физически слабыми, культурно недоразвитыми, заботящимися только о деньгах, не пригодными ни для военной службы, ни для спорта и т.д. Движение еврейского возрождения в Палестине занималось сельскохозяйственными работами и военной подготовкой, видя в этом способ преодолеть многовековое вырождение еврейского народа в условиях диаспоры<sup>2</sup>.

Советская идеология 20-х — 30-х также восхваляла тяжелый труд, спорт, несение военной службы, физическую силу, энергию и моло-

дость. Но, конечно, это биополитическое возрождение понималось скорее в классовых, чем в расовых терминах. Новая советская власть стремилась преодолеть вырождение, постигшее тела пролетариев — и в целом тела бедных классов — в результате капиталистической эксплуатации. Массы бедных восточноевропейских евреев являли собой хороший пример этой эксплуатации и вырождения. Характерно, что коммунистическое и сионистское движения начали осознать витализацию и оздоровление еврейских тел как свою задачу почти одновременно. Движение «Объединенный кибуц» было основано в Палестине в 1927 году. В 1936 году оно учредило партию, названную «Социалистическая лига Палестины». Примерно в то же время советское правительство инициировало еврейское колхозное движение в Биробиджане и несколько позже создало там Еврейскую автономную область.

Очевидно, что советская власть видела себя соперницей израильского движения кибуцев. Однако советские еврейские колхозы не только копировали кибуцы, но и воплощали интернационалистскую претензию коммунистического движения, которой у сионистских кибуцев не было. Советские идеологи надеялись, что сочетание сионизма и интернационализма будет привлекательным для евреев всего мира, в том числе и для палестинских евреев. Поэтому советские власти начали сотрудничество с различными международными еврейскими организациями в Европе, США и даже Палестине, чтобы финансировать и организовать реэмиграцию европейских, американских и особенно палестинских евреев в Советский Союз. И в течение 20-х — 30-х около полутора тысяч несоветских евреев-иностранцев, в том числе некоторое количество евреев из Палестины, а также тысячи советских евреев эмигрировали в Биробиджан. Первоначальный проект нового административного центра Еврейской автономной области — города Биробиджан — выполнил Ханнес Мейер, бывший ректор Баухауса, соавтор Эля Лисицкого и убежденный коммунист. Строительство новой еврейской идентичности и счастливая жизнь евреев в Биробиджане были отображены на страницах знаменитого позднеавангардного журнала «СССР на стройке», сохранявшего верность традициям авангарда даже в конце 30-х. Характерно, что на одной из опубликованных в журнале фотографий изображен еврей, выхо-

дец из Палестины, с удовольствием управляющий трактором в Биробиджане.

Но особенно интересен в этом отношении советский фильм «Искатели счастья» (1936), изображающий ранний героический период создания колхозов в Биробиджане. В фильме сделана попытка показать создание нового социалистического еврея — трудолюбивого и здорового коллективиста — через участие в сельскохозяйственных работах. В центре сюжета — еврейская семья, приехавшая в 1928 году «из-за границы», а именно из страны, о которой в фильме говорится, что она «теплая», там «свежий воздух», но «нет работы». Очевидно, здесь снова имеется в виду Палестина. Семья состоит из старой Двойры, ее троих детей (двух дочерей и сына), представляющих «мускулистое еврейство», и Пини — мужа одной из дочерей, воплощающего тип, сформированный выродившейся еврейской диаспорой: слабого, низкорослого, избегающего тяжелой работы и думающего только о деньгах. В конце фильма Пиня совершает преступление, и его арестовывают советские органы безопасности. Все остальные евреи, напротив, добиваются относительного успеха и восхваляют свою новую социалистическую родину. Параллели с сионистским идеалом очевидны. Однако есть ключевое отличие: евреи здесь не противопоставляются местному русскому населению — наоборот, оно их полностью принимает. Они изначально приехали не по собственной инициативе. Их позвали — и они откликнулись на призыв. Их социалистическая колонизация в Биробиджане нужна и ценна, и у них нет конфликта с их окружением. Реальная история Биробиджана, конечно, далека от этой легенды. В конце 30-х, а затем в конце 40-х биробиджанские евреи были подвергнуты политическим репрессиям и арестам и в итоге утратили свою культурную идентичность. Еврейская популяция Биробиджана так и не превысила 40 000 человек. Но Еврейская автономная область все еще существует как субъект Российской Федерации, хотя там живет всего около 4 000 евреев.

Я уделил так много места описанию еврейской колонизации Биробиджана, потому что она удивительно похожа на изображенный Бартана проект еврейского возрождения в Польше. Как и в трилогии Бартана, еврейская колонизация оказывается здесь ответом на призыв местного населения, чего не имело



Яэль Бартана «И Европа будет потрясена», 2007–2011

места в Палестине. В обоих случаях прибывающие евреи строят достаточно замкнутое коллективистское, социалистическое сообщество. И в обоих случаях коллективный труд евреев, способствующий созданию «новых евреев», отражается в фото- и кинообразах, испытывающих большое влияние эстетики советского авангарда. Можно утверждать, что слияние сионистского и коммунистического символизма в трилогии Бартана отражает попытку художницы вернуться в эпоху 20-х — 30-х, к их общим коллективистским, прогрессивным, атеистическим и активистским корням, и освободить сионистский проект от этнического эгоизма, искажившего и нарушившего его изначальную утопическую привлекательность.

Универсалистская социалистическая мечта соответствует традиционной еврейской надежде преодолеть культурную и этническую изоляцию через космополитизм и универсализм, при этом избегая культурной ассимиляции. Бартана

пытается оживить эту надежду, возрождая социалистический идеализм и эстетику сионизма, которому необязательно быть связанным с Сионом, с кровью и почвой еврейских предков, который не одержим идеей возвращения к истокам, а может найти место для евреев в любой глуши, но в то же время среди других людей, сочувствующих этому еврейскому проекту. Нечайно в конце трилогии представители молодого поколения говорят на одном языке, а именно по-английски, тогда как представители старшего поколения говорят по-польски, по-немецки и на иврите. Мы видим окончательное слияние двух бывших врагов времен холодной войны: социалистическая универсалистская мечта формулируется по-английски — на универсальном языке нашего времени.

Идея отклика на призыв имеет долгую традицию в еврейской истории. Со времен Авраама евреи воспринимают себя как народ, который откликается на призыв — призыв Бога, разума, лучшего будущего и т.д. Поэтому идея проекта Бартана хорошо вписывается в еврейскую историю. Тем не менее, художница не скрывает от зрителя скептического отношения к ожиданию нового еврейского возрождения — новому призыву и отклику на него. Движение еврейского возрождения в Польше освещается в фильме довольно иронически. Трилогия Бартана отчасти напоминает мне советский соц-арт 70-х — 80-х. В то время, посреди позднесоциалистического уныния, некоторые российские художники тоже оживляли эстетику русского авангарда и сталинского соцреализма. С какой целью? Прежде всего, ироническое напоминание о былом энтузиазме создавало хороший контраст с реальным разочарованием в настоящем. В то же время соц-арт действовал методом «остранения» коммунистического символизма и советской эстетики, как называли эту художественную практику русские формалисты 20-х. Использование советских символов и образов вне их привычного контекста делало возможным художественный анализ советской эстетики. В то же время художники соц-арта сочетали советскую эстетику с западной — и это сочетание поверх границ и фронтов Холодной войны порождало абсурдистский, обескураживающий эффект. Подобным же образом израильское поселение выглядит «остраненным», если оно построено в Польше, а не в Палестине — абсурдность и тщетность этого предприя-



Яэль Бартана «И Европа будет потрясена», 2007–2011

тия проявляются еще ярче, если это сочетается с анахроническими образами советского прошлого. В этом смысле трилогию Бартана можно назвать примером «сион-арта», иронизирующего над старомодным пафосом сионистского проекта и одновременно его эстетизирующего.

Тем не менее, мы прекрасно понимаем, что в нынешней культурной атмосфере иронизировать над неким культурным феноменом — значит на самом деле его оживлять, привлекать к нему внимание, высвобождать его скрытые возможности. Иронизация есть омоложение. В трилогии Бартана анахроничная, идеологически мобилизованная еврейская молодежь снова воплощает утопический проект посреди пустыни, неизвестно где. Но местонахождение Утопии — это по определению «нигде», а ее время по определению анахронично или даже ахронично. В привычном нам мире никто не призывает евреев. Если евреи пытались прийти — они делали это на свой страх и риск. И результаты обычно бывали не особенно впечатляющими. Но такой призыв может прозвучать в ином, возможном мире — ведь даже если эмпирически он никогда не был успешен, логически его успех все же возможен. Таким образом, проект Бартана хотя и утопичен, но не фантастичен, ведь быть фантастическим — значит быть логически невозможным. Как заметил в «Логико-философском трактате» Витгенштейн, мир есть совокупность фактов, а различные

миры суть комбинации различных фактов, которые в равной степени возможны, поскольку логически их существование не исключено. Витгенштейн также добавлял, что разные миры соответствуют разным чувствам и настроениям, так что мир счастливого человека непохож на мир несчастного. Мир, который выстраивает для нас Бартана, немного анахроничен и потому не лишен меланхолии — но он, по крайней мере, не так депрессивен, как наш сегодняшний мир.

**Авторизованный перевод с английского  
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ**

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Цит. по: СССР на стройке, 1935, № 3–4.

<sup>2</sup> См.: Presner T.S. Muscular Judaism: The Jewish Body And The Politics of Regeneration. London, New York: Routledge, 2007.

#### **Борис Гройс**

Родился в 1947 году в Ленинграде.

Философ, теоретик и критик современного искусства.

Автор множества книг, среди которых

«Искусство утопии» (2003),

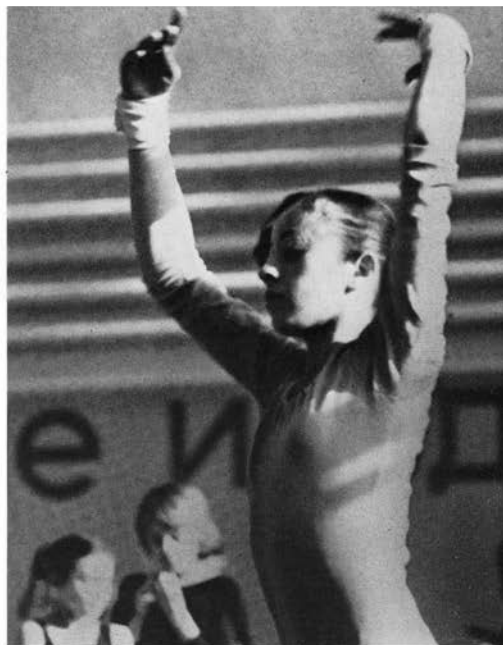
«Под подозрением» (2006),

«Коммунистический постскрипtum» (2007),

«Поэтика политики» (2012) и другие.

Живет в Кельне и Нью-Йорке.

עס וואקסן נייע טשעמפיאנען



Материал проиллюстрирован предоставленными автором фотографиями альбома «Еврейская автономная область» (Хабаровск: Хабаровское книжное издательство, 1984) и видеокадрами из проекта Евгения Фикса «Пейзажи Еврейской автономной области», 2013

Евгений Фикс

## Пейзажи Еврейской автономной области

### Политика идентичности и постсоветский проект

Как для постсоветского художника, начавшего активно работать в нулевые годы XXI века, для меня важно было выразить общее постсоветское состояние и на территории бывшего Советского Союза, и в Соединенных Штатах, где я жил, начиная с середины 90-х. Я был продуктом советской системы, и тогда мне казалось, что говорить можно только от лица обобщенного постсоветского субъекта, которым я тогда себя искренне ощущал, не задумываясь об ограниченности моего собственного опыта и самосознания, находившегося тогда в неартикулированном состоянии. Постсоветский опыт виделся мне в первую очередь опытом коллективным, который должен переживаться субъектами совместно и в котором приоритет должен оставаться за большим геополитическим нарративом падения второго мира и его идеологических конструкций. На то, что я в своей работе отдавал общественному предпочтению перед личным, повлияли не только сугубо личные причины, но и исторически обусловленные обстоятельства.

Это было некритическое переживание того факта, что в течение 90-х и большей части нулевых нас, постсоветских художников и интеллектуалов в Нью-Йорке, местная художественная общественность воспринимала достаточно одномерно — как обобщенного постсоветского субъекта, лишённого национальности, гендерной идентичности, сексуальной ориентации и т.д. Нью-Йорк не вдавался в детали — для него все мы были просто «русские». Право на сложность, которого добились американские художники и

интеллектуалы внутри большого американского нарратива в 60-е — 90-е, так просто не переносилось на «гостей с Востока».

С одной стороны, концепция универсальности советского и постсоветского опыта эффективно сглаживала эксцессы буржуазного индивидуализма в мире современного искусства, где продолжается превращение фигуры «свободной» личности и ее самовыражения в товар. Однако на рубеже 10-х годов мне стало казаться, что концепция универсальности постсоветского опыта насильственно упрощает многомерность постсоветского субъекта, нивелирует его реальную сложносочиненность. Я осознал, что на самом деле эта универсальность — мнимая, и что на деле она превращает советский и постсоветский опыт в набор стереотипов, удобных для восприятия и описания. Тем самым советский опыт, часто действительно выражающий универсальность коммунистического проекта и маргинализирующий любую непохожесть, давал Западу возможность принять его некритически, не удручая себя интеллектуальным усилием по распутыванию противоречий внутри этого кажущегося гомогенным опыта. Универсальность удобна, поскольку позволяет закрыть глаза на болезненные противоречия. «Политика универсальности» как противоположность «политике идентичности» по отношению к современному российскому искусству до карикатуры упрощала то, что на самом деле представлял собой советский и постсоветский российский опыт.

Однако в идее «универсального восприятия постсоветской России» заключен немалый элемент лукавства. Постсоветский субъект

ект в глазах западной общественности представлялся вовсе не таким уж универсальным — он был определен как белый гетеросексуальный мужчина. Тем самым Запад как бы оставил за «недостаточно цивилизованным» российским культурным полем право на то, чему уже давно отказано в легитимности в западном контексте — а именно на исключение и замалчивание различий. На постсоветского субъекта был спроецирован стереотип консервативного восприятия, бытовавшего на Западе до эпохи политики идентичности. Можно говорить о двойном стандарте — в то время как для западного художника возможна была нюансированная и многомерная идентификация, российский художник должен был репрезентировать универсальную постсоветскость как таковую.

### **Фрагментация постсоветского субъекта**

В начале этого десятилетия мне стало казаться чрезвычайно важным деконструировать миф об «универсальности» советского и постсоветского российского опыта и артикулировать неоднозначность советского и постсоветского субъекта. Мне стало очевидно, что этот опыт и этот субъект чрезвычайно сложны и многомерны, как и любой другой опыт и субъект, окрашенные национальными, гендерными, сексуальными особенностями, и что эта сложность не должна замалчиваться на территории современного искусства. Обращение к теме советских и постсоветских различий для меня — это не просто погоня за «интеллектуальным капиталом» самоценного усложнения советской и постсоветской теории, но желание воздать должное реальной, «прожитой» сложности человеческого опыта в советском и постсоветском пространстве — реальным россиянам, чья жизнь определена национальными, гендерными, сексуальными компонентами. Проект фрагментации постсоветского субъекта — это выступление против насилия универсальности, которая на практике приводит к репрессивной уравниловке. Идея здесь, однако, не в том, чтобы просто деконструировать универсальность советского опыта и показать несостоятельность такого понимания. Напротив, я хочу артикулировать важность и одновременно противоречи-

вость проблематики универсальности. Напряжение между универсальностью и отличиями представляется мне важнейшей составляющей советского и постсоветского опыта.

Я оказался в Нью-Йорке в середине 90-х, когда дискурс политики идентичности в нью-йоркском художественном мире был в самом расцвете. Тогда я не считал возможным влиться в этот дискурс, поскольку не находил у себя четко артикулированного политического самосознания и, фигурально выражаясь, отсиживался в национальном и сексуальном подполье. Мое тогда еще не артикулированное постсоветское сознание говорило от имени обобщенного, универсального постсоветского субъекта, не имеющего национальной принадлежности, пола и сексуальной ориентации. Хотя скорее это был все же «взятый напрокат» голос белого гетеросексуального мужчины московско-петербургской национальности — всеми узнаваемый голос «русского художника» чистого искусства. Как раз «чистое искусство» — это искусство белых гетеросексуальных мужчин, у которых «нет проблем», и одновременно убежище для остающихся «в подполье» «меньшинств» в состоянии сублимации.

В 90-е и нулевые я, как и большинство постсоветских художников, не был готов к дискурсу политики идентичности. В то время постсоветская реальность еще недостаточно отпочковалась от репрессивного универсализма советского времени, где художник должен был говорить именно за всех. Любая политика идентичности была не *cool* и высмеивалась в художественном сообществе как находящаяся вне дискурса современного искусства, которое понималось в основном как чисто формальная инновация, не замаранная социальной ангажированностью. Политика идентичности виделась чем-то привнесенным, чуждым, надуманным. Она представлялась западным «эксцессом». Постсоветский деятель современного искусства как огня боялся маргинальности и субкультурности. Кроме того, он должен был отвоевать себе место под солнцем в западном дискурсе современного искусства, где место было только одному русскому художнику, представлявшему именно советскую универсальность.



Мое глубокое убеждение состоит в том, что сейчас наконец пришло время политики идентичности для русского постсоветского искусства. Собственное мое обращение к политике идентичности и желание усложнить и разложить на составляющие одномерную фигуру «русского постсоветского субъекта» (и художника) — это не только личное и сильно запоздавшее переживание западного дискурса политики идентичности. После того как на протяжении двадцати лет сама жизнь расшатывала универсальность советского опыта, а коммунистический универсализм утратил былую власть, пришло время дискурса политики идентичности, наше время. Это историческая реальность, и не важно, что в контексте истории искусств мы «опаздываем». Я вижу в том, что поворот к политике идентичности происходит именно сейчас, движение более масштабного исторического поворота в постсоветском российском искусстве, в котором участвуют такие художники и авторы, как Таус Махачева, Надя Плунгян, Хаим Сокол и другие.

Я убежден, что для постсоветского искусства миновать эпоху политики идентичности невозможно. Только пройдя через дискурс частности и партикулярности мы, быть может, опять обретем право на универсальность и язык чистого искусства. Необходимо озвучить и услышать репрессированные человеческие нарративы прошлого и настоящего — лучше поздно, чем никогда. Мне

представляется, что именно сейчас, когда на постсоветском пространстве уже почти полностью исчезло ощущение общности и пышным цветом расцвели ксенофобии разных видов, работа политики идентичности актуальна и важна как никогда.

#### **Обращение к теме Биробиджана**

Обращение к теме Биробиджана для меня — часть большой программы политики идентичности и сегментации советского опыта, которая меня сейчас занимает. Это часть проекта по расчленению большого советского нарратива на множество микронарративов. Используя тактику исторического ревизионизма, я хочу найти внутри большого русско-советского нарратива место тому, что систематически вытеснялось и замалчивалось, в том числе аспектам этнического, гендерного и сексуального. Это проект критического дополнения советского и постсоветского нарратива, движущийся в сторону новой общности, но уже на качественно новых условиях включения различий.

Тема Биробиджана возникает у меня как преломление политики идентичности в моей оптике: постсоветского еврея, наконец вышедшего из национального «московско-петербургского подполья». Обращение к теме Биробиджана означает переосмысление и артикуляцию советско-еврейского опыта как озвученного микронарратива внутри нарратива советской истории. Обращаясь к исто-



рии создания и бытования Еврейской автономной области в составе Советского Союза и к значению этого события для советско-еврейской истории, я пытаюсь разобраться, в чем же на самом деле смысл этого опыта еврейской советской секулярной утопии для моей семьи и лично для меня.

История моей семьи достаточно типична для большинства ассимилированных московских еврейских семей советского времени. Как и мои родители, я родился и вырос уже в Москве. Однако все мои малограмотные и говорящие на идиш бабушки и дедушки приехали в Москву в 20-е — 30-е с Украины в ходе колоссальной еврейской миграции в крупные города Советского Союза, и особенно в Москву и Ленинград, из бывшей «черты оседлости», отмененной после революции. Они ехали в поисках работы, спасаясь от голода на Украине. Рожденный спустя два московских поколения, я был уже образцово-показательным ассимилированным москвичом, чье этническое «я» без остатка растворилось в русской советской культуре, с типичным гибридным сознанием и по-настоящему осознающим свое еврейство только раз в год при посещении еврейского клад-

бища под Москвой, где похоронены мои родственники.

Биробиджан никогда не присутствовал в сознании моей семьи. Ни я сам, ни кто-либо из моих родных никогда не бывал в Биробиджане. До недавнего времени я не знал ни одного человека из Биробиджана. Мы никак не связывали свою жизнь с биробиджанским экспериментом. Однако уже в Нью-Йорке и уже в 10-х годах в моем сознании возникла тема советско-еврейского нарратива Биробиджана как неосознанного «потерянного дома». Тому, что тема Биробиджана появилась в моей работе, способствовал и развившийся в Нью-Йорке умеренный диаспорический национализм, в котором всегда присутствовала как русская, так и еврейская составляющая. Тема Биробиджана возникла как результат ощущения недостаточности самоидентификации «через дефис» (*russian-american, russian-jewish, russian-jewish-american*), которая все же более адекватна, чем безответственная формула *russian-born New York-based artist*. Тема Биробиджана в моей работе — это выражение тоски по утопическому «дому», где я никогда не был, желание заявить о своем праве на автономию в пределах боль-

ших («советского», «русского», «еврейского», а теперь и «американского») нарративов. Биробиджан стал частью моей идентичности.

Как и многие другие расовые, этнические, гендерные и сексуальные микронарративы внутри большого советского нарратива, советско-еврейская тема в открытой форме практически отсутствует в современном искусстве и воспринимается как не *cool*. Из художников, работающих с этой темой на территории современного искусства, я могу вспомнить только представителя старшего поколения — Гришу Брускина. Обращение к теме Биробиджана для меня — это проблематизация моей личной советско-еврейской идентичности, а также воздание должного исторической уникальности биробиджанского эксперимента в контексте всей еврейской истории — ведь именно в Советском Союзе в 30-е годы, за десять лет до создания государства Израиль, была сделана попытка построить еврейскую государственность после почти двухтысячелетнего перерыва.

Когда я говорю о Биробиджане, у меня нет иллюзий. Я прекрасно понимаю, что Биробиджан был «лжемессией» и что еврейская секулярная социалистическая утопия потерпела сокрушительное поражение. Однако нарратив Биробиджана, несмотря на свою неудачу, даже сейчас в состоянии привязать меня как постсоветского еврея к советскому прошлому, к советской истории, превращая меня из фундаментального «другого» русско-советского дискурса в полноценного субъекта. Биробиджан вписывает меня в рамки нормы — в фактически существующей или воображаемой Еврейской автономной области я уже не «другой», и, находясь в этом пространстве реальной или виртуальной автономии, я уже готов с энтузиазмом рассмотреть вопрос об общности, интернационализме, универсальности и чистом искусстве.

### Введение в Биробиджан

Еврейская автономная область в составе СССР была создана в 1934 году на Дальнем Востоке, на границе с Китаем. Территория ее приближалась по размерам к Швейцарии, государственным языком был идиш. Область

Биробиджан получила такое название по имени ее столицы, и, согласно замыслу, должна была стать домом для значительной части советских евреев, что разрешило бы «еврейский вопрос» в Советском Союзе. Поначалу биробиджанский проект был встречен в прогрессивных международных кругах с энтузиазмом, и в Биробиджан стали прибывать еврейские переселенцы как из Советского Союза, так и из-за рубежа — в том числе из таких стран, как Аргентина, Соединенные Штаты, Палестина и других. Однако эксперимент смог привлечь не так уж много переселенцев. Многие из приехавших уже к концу 30-х покидают область, деморализованные сталинскими чистками руководства региона в 1937 году, сложными для сельского хозяйства природными условиями, а также травматическим осознанием отсутствия каких-либо исторических связей с этим регионом.

Середина 30-х навсегда осталась высшей точкой биробиджанского проекта — международный энтузиазм советско-еврейского строительства того периода уже никогда не повторится впоследствии. Во время Второй мировой войны произошел определенный всплеск интереса к Биробиджану. Обсуждался в том числе проект переселения в область еврейских беженцев из Восточной Европы, и уже после войны — еврейских детей-сирот из Польши. Однако ни один из этих проектов осуществлен не был. Кампания по борьбе с космополитизмом, начавшаяся в Советском Союзе в конце 40-х, захлестнула и Еврейскую автономную область, окончательно подорвав биробиджанский проект. В Биробиджане началась борьба с еврейской культурой — были закрыты учебные заведения и печатные издания на идиш, а советским еврейским писателям выдвинуто обвинение в буржуазном национализме. В 60-е выход части печатных изданий на идиш был все же возобновлен, но советская еврейская культура уже никогда не оправилась от травмы антиеврейской кампании конца 40-х.

Однако Еврейская автономная область никогда не была расформирована и существует и по сей день, теперь в составе Российской Федерации, при том, что с карты исчезли

многие другие территориальные автономные единицы, созданные в Советском Союзе в 20-е и 30-е, в том числе такие, как Республика немцев Поволжья и Крымско-татарская республика. Существующий и по сей день Биробиджан остается реликтом национальной политики первых десятилетий советского проекта, осязаемым выражением «невозможного» территориального строительства XX века как в Советском Союзе, так и во всем мире в целом. Еврейская автономная область — это монумент столкновению и взаимопроникновению национализма, интернационализма, мечтаний и реальности советского проекта.

### Биробиджан как нееврейское

В советско-еврейском коллективном сознании Биробиджан, начиная по крайней мере с послевоенных лет, ассоциируется с чем-то мертворожденным. Он кажется созданным искусственно, ненастоящим, неестественным, чужим. Биробиджанский проект оказался не в состоянии воодушевить многомиллионное еврейское население Советского Союза. Советские евреи предпочитали

остаться на территории исторического компактного проживания в западных районах Союза — в основном на Украине — или же мигрировать в крупные города, такие как Киев, Москва и Ленинград, где они получили право проживания после отмены пресловутой черты оседлости.

В советско-еврейском коллективном сознании Биробиджан представлялся и представляется нееврейским. Это что-то чрезвычайно советское, находящееся за пределами и еврейской современности, и современности вообще. Для советских евреев Биробиджан — это пощечина, нанесенная Сталиным, нашедшим им «невозможную» территорию вдали от мест их исконного расселения. Для советских евреев Биробиджан представлялся в первую очередь местом, где их нет.

И в то же время создание Биробиджана было не просто плодом больного воображения Сталина. Созданию Еврейской автономной области предшествовало более полувека интеллектуальных дискуссий, которые велись еще в Российской империи и в которых принимали участие интеллектуалы и ак-



тивисты разных политических ориентаций — от бундовцев до коммунистов, от еврейских территориалистов до автономистов. Идея еврейской секулярной утопии через еврейскую часть компартии Советского Союза, в которую после роспуска Бунда вошла часть бывших бундовцев, дошла до 30-х годов, и создание Биробиджана, по крайней мере частично, было реализацией этой идеи. Так создание Еврейской автономной области оказалось не столько коварным изобретением сталинизма, сколько фарсом истории еврейского национализма и самоидентификации, восходящих к середине XIX века. Биробиджанский проект, однако, был решительно отторгнут большинством еврейского населения Советского Союза.

### Биробиджан, 1984

В 1984 году в Хабаровске вышел альбом фотографий, посвященный пятидесятилетию образования Еврейской автономной области. Этот альбом — образец пропаганды, подобно всем выходившим в то время фотоальбомам, посвященным другим регионам и республикам СССР. Книга изобилует фотографиями природных достопримечательностей области, смеющихся детей и гордых тружеников. Подписи к фотографиям и вступительная статья на трех языках — на русском, идиш и английском. Рассчитанный как на распространение в Советском Союзе, так и на экспорт, этот альбом говорит о том, что если Еврейская автономная область так и не стала полноценной социалистической секулярной еврейской утопией, то по крайней мере на 1984 год номинально она еще существовала.

Тема социалистического еврейского строительства и обновления присутствовала в советской пропаганде с самых первых после революционных лет. Однако в отличие от более ранних пропагандистских материалов на еврейскую тематику, выпускаемых в Советском Союзе, таких как, например, альбом 30-х годов «Еврей в Советском Союзе», альбом о Биробиджане 1984 года отличается меньшим энтузиазмом и большей сдержанностью, которые характерны для периода застоя. К 1984 году уже ни у кого не оставалось сомнений, что биробиджанский про-

ект — это живой труп. Его останки говорили о смерти утопии еврейской автономии и о поражении левой идеи самоопределения национальных меньшинств в пределах Советского Союза. Биробиджан превратился в анекдот как в глазах самих советских евреев, так и в глазах остального населения Союза. Как и многие советские евреи, многочисленные евреи Биробиджана в большинстве своем эмигрировали в начале 70-х.

Биробиджан преподносится в альбоме как территория Советского Союза *par excellence*, где интернационализм и дружба народов являются показательными и формообразующими. Несмотря на еврейский компонент мифа Еврейской автономной области, в фотографиях Биробиджана 1984 года национальное самосознание или еврейский характер Биробиджана как бы присутствует и отсутствует одновременно. История становления Еврейской автономной области подается как результат труда активистов всех национальностей — весь советский народ строил Биробиджан для советских евреев. Альбом 1984 года о Биробиджане демонстрирует не столько миф о советской еврейской «вписанности в норму» в пространстве своей автономной государственной единицы, сколько утопию единения народов, населяющих Еврейскую автономную область, где Биробиджан как бы становится метафорой всего Советского Союза.

В Биробиджане 1984 года еврей — это вовсе не советский «другой», а Биробиджан — это вовсе не территория с недо-еврейской самоидентификацией. Это скорее сон (или ночной кошмар) (интер)национализма, в котором весь Советский Союз вдруг заговорил на языке изгнания — идиш. Еврейский и одновременно интернациональный характер Биробиджана в парадигме анти-израильской советской внешней политики представлял собой критику фундаментального антипода Еврейской автономной области — государства Израиль. Биробиджан фактом своего, пусть и полуживого, существования указывал на мифологический анти-Биробиджан на Ближнем Востоке, которому на самом деле и был посвящен этот альбом. Израиль присутствует в Биробиджане 1984 года как фигура умолчания.

### «Земля Биробиджана»

Отношение между еврейскими переселенцами и самой землей Еврейской автономной области — ключевая тема для понимания неудачи биробиджанского проекта. В ней уже в ходе советской истории отразилась драма отчуждения от земли, преследовавшая евреев на протяжении всего их двухтысячелетнего пребывания в Европе. Казалось бы, в Биробиджане евреи обрели «свою» землю, и советское еврейское население должно было «нормализоваться». Занятие сельским хозяйством должно было прочно связать еврейских переселенцев с Еврейской автономной областью. Однако и в Биробиджане евреи остались отчужденными от земли.

Во время разработки проекта Еврейской автономной области государственная комиссия, посетившая регион, заключила, что данная территория подходит для создания еврейской территориальной единицы, ибо ни одна из населявших ее на тот момент групп (корейцы, китайцы, казаки, русские, украинцы) не считала ее «своей». Это была как бы «ничья» земля, какой на начало 30-х в мире уже не осталось. Тем самым эта территория на границе с Китаем и Кореей оказалась местом, где, по мнению энтузиастов биробиджанского проекта, могли найти воплощение мечты о любом национальном самоопределении — например, еврейском.

После создания Еврейской автономной области воодушевленные еврейские писатели пытались художественными средствами упрочить связь между пейзажем новой родины и традиционной еврейской культурой. Они воспевали «Землю Биробиджана» по аналогии с «Землей Израиля», пытаясь сблизить реки, сопки, тайгу Биробиджана с еврейской поэтикой. Это была попытка сделать чужой край своим домом, создать новые мифы, привязать еврейскую историю к этому месту — попыткой с негодными средствами. Идиш отчаянно пытался подобрать слова, чтобы выразить пейзаж новой родины.

Однако в советском еврейском сознании, как, впрочем, и в сознании всего советского народа, Биробиджан остался именно городом, а не землей. Уже вскоре после создания всю Еврейскую автономную область чаще всего называли просто «Биробиджан» — по

имени столицы. Вся область оказалась словно спрессована и уменьшена до размера города Биробиджана — территория размером со Швейцарию будто дематериализовалась. Пейзажи, флора и фауна Еврейской автономной области так и остались мифом, находящимся территориально за пределами Биробиджана и еврейского советского сознания. Исторический удел евреев как городского населения в Европе оказался их уделом и в Еврейской автономной области. Говоря о «Земле Биробиджана», даже воодушевленные еврейские писатели подсознательно имели в виду скорее обретение евреями «своего города», чем «своей земли».

Начиная с конца 40-х, в интернациональном дискурсе тема Биробиджана практически отсутствовала. Советская еврейская секулярная утопия стала фигурой умолчания. Биробиджанский проект замалчивался как неподлинная социалистическая альтернатива Израилю. Статус Биробиджана как «неосуществившейся утопии» и как части большого советского проекта подрывал его значимость в широких международных кругах. И в то же время, поднимая тему Биробиджана сегодня, я пытаюсь увидеть за историей «невозможной» советской территориальной политики и неудачных потуг национального построения в первую очередь осязаемость и материальность Еврейской автономной области как физической территории. Я хочу ощутить подлинность его неба, сопки, рек, тайги.

Оставаясь примером искусственности и половинчатости национально-территориального строительства в XX веке, материальность Биробиджанского пейзажа по-прежнему ставит провокативный и нерешенный (нерешаемый) вопрос об отношении между народом/ коммуной и местом/территорией, а также о естественности человеческого желания быть где-то «у себя дома». В этой связи, проблематизируя идею (интер)национализма, Биробиджан по-прежнему поднимает тему автономии.

**Евгений Фикс**

*Родился в 1972 году в Москве.*

*Художник. Живет в Нью-Йорке.*

Мадина Тлостанова

# Постконтинентальная теория и реабилитация места, или Существует ли постсоветский хронотоп?



Материал проиллюстрирован photographиями из проекта Абильсаида Атабекова «Дорога в Рим», 2007

## 1. И все же, время или место?

Одним из постоянных сюжетов западной современности с ее метаниями между насильственным прогрессизмом и застывшим ориентализмом в трактовке незападного иного была и остается своеобразная колонизация пространства временем, отрицание географии за счет выпячивания хронологии. Само понятие современности как бы заведомо исключает пространственное измерение, акцентируя время, поскольку связано с возобладавшими в конце XVIII — начале XIX века идеями мировой истории, прогрес-

са, эволюционизма и т.д. Бытие стало осмысляться в европейской традиции через время, а не через пространство. Современность — это и есть, по сути, перевод географии в хронологию, основанный на изобретении в эпоху Возрождения условных конструкций современности и традиции (последняя есть темное иное первой), аккумулирующих в себе все дурное и отсталое, на противопоставлении «древних» и «новых» (сначала внутри Европы, а затем и за ее пределами, так что населявшие отдаленные пространства народы стали восприниматься как живу-



щие в ином — прошлом — времени). Пост-просвещенческая современность символически отменила пространство ради времени, тогда как ее темная сторона — колониальность<sup>1</sup> — всегда акцентировала именно место, хотя и не в каком-либо примордиалистском смысле, а в динамике сложных и противоречивых взаимоотношений с современностью, наиболее точно описываемых в рамках понятия пространственной истории.

Натурализованное в сознании векторное линейное время однородного исторического развития, сопровождаемое столь же векторным пониманием генеалогий знания, культуры, искусства — то в форме христианской эсхатологии, то в облике цивилизаторской миссии, то в риторике развивательства, то, наконец, в благословенной нирване вечно отдаляющегося от обывателя горизонта потребления постисторического мира глобализации или альтермодерна, — казалось бы, прочно и навсегда вытеснило пространство в прежнем понимании, провозгласив приход внетерриториальной и децент-

рированной Империи, лишенной идентичности и необходимости самоутверждения за счет другого.

Почти мгновенное исчезновение второго мира в начале 90-х привело к странному симптому, выраженному известной идеей Фрэнсиса Фукуямы о конце истории<sup>2</sup> и типично западным пониманием постсоветского как времени, а не места. Отрицание пространства в данном случае было связано с задачей деполитизации истории. Но это лишило ценности и сделало невидимыми жизни десятков миллионов людей, которые продолжали существовать на этом пространстве. Идея конца истории в утопическом или дистопическом варианте вышла на первый план и в «Империи» Майкла Хардта и Антонио Негри, и в «Информационной эпохе» Мануэля Кастельса, и в некоторых трудах Жана Бодрийяра. Конец истории осмыслялся как уже знакомое провозглашение точки прибытия — чаще всего в виде американского глобализма или мировой капиталистической революции. Как и в начале

XX века, в глобальной геоэкономической войне рубежа XX и XXI веков сталкивались и боролись пространственная и временная модели мира. Последняя лежала в основе идеи «американского века», а экспансионистская первая двигала, например, президентом Джорджем Бушем-младшим. В этой логике термин «постсоветское», без сомнения, мог существовать для западного сознания лишь в одном смысле — временного следования за советским, полной замены советской парадигмы на постсоветскую. А пространственный аспект проблемы — постсоветское как место, и тем более как люди со своими чаяниями, судьбами, интересами, — долгое время полностью игнорировался.

Почувствовав себя победителем, Запад не считал допустимым, чтобы побежденный враг продолжал существовать после того, как героический нарратив борьбы капитализма и социализма закончился. Дженнифер Сухланд сформулировала это ощущение несуществования нас для мира в слегка переделанной вслед за Гаятри Спивак фразе: могут ли постсоциалистические субъекты говорить?<sup>3</sup> С нашей стороны эту чувствительность можно определить как риторический вопрос: что значит быть пустотой, быть ничем и никем в новой архитектуре мира? Что значит понимать, что нарратив второго мира в истории закончен, победа присуждена «врагу» и никто не ожидает, что побежденная сторона возродится и будет надоедать миру абсурдными претензиями на существование?

Маскировка места временем — один из наиболее эффективных механизмов самолегитимации современности и затушевывания ее непривлекательных черт. Это связано с претензиями западной системы производства знания на то, что она имеет право придавать смысл всему и всем, кого встречает на своем пути. Ренессансное понятие о человеке и человечестве, поначалу возникшее в столкновениях европейцев с их различием, было и осталось важнейшим инструментом дезавуирования неевропейского знания, науки, искусства, философии. Европейская система знаний обеспечивает оправдание и воспроизводство человеческих иерархий. Причем такая классификация зиждется не на

онтологии, а на эпистемологии, содержится не в объекте, а в познающем субъекте и в той системе знания, в которой он действует. Европейский, и шире — западный субъект, воплощенный как в форме отдельных людей, так и институтов и дисциплин (ярким примером здесь являются университеты и музеи как машины по производству определенного знания), на протяжении всей современности колонизирует знание (путем присвоения его содержания или объявления чужого знания нелегитимным), а следовательно, и бытие<sup>4</sup>. Именно колонизация бытия лежит в основе классификаций людей как не вполне рациональных, неразвитых, незрелых, недостаточно мужественных или отклоняющихся от мифической сексуальной нормы.

Одно из самых разрушительных последствий современности — это именно постоянная культивация эпистемологической и онтологической несвободы, или, в терминологии деколонизального выбора, колониальности бытия и знания. Ведь современность — это прежде всего идея, метаязык, описывающий определенные исторические процессы, идея, нуждающаяся в системе знаний для самолегитимации и одновременно легитимирующая эту систему знаний. Идея современности и легитимировавшая ее система знания превратились в механизм дезавуирования всех других систем знания и представления всех других исторических процессов как несовременных. Этот феномен можно назвать, вслед за Вальтером Миньоло, Анибалем Кихано и Энрике Дусселем, темной стороной современности или «колониальностью»<sup>5</sup>. Он основан на отделении познающего от познаваемого, сказанного от акта говорения, а значит, на создании эффекта онтологии, независимой от субъекта. Но ведь именно через знание возникает и концептуализируется современность — и колониальность как ее неотъемлемая «изнанка»<sup>6</sup>. Внутренние рычаги европоцентристской системы производства знания, основанные в эпоху современности на колониальных и имперских различиях, действовали всюду, где изучался или репрезентировался Другой как отклонение от своего, где он либо приводился к общему знамени-

телю своего, либо абсолютизировался как различие.

Сложившаяся в современности система производства знания оказалась основана на хюбрисе нулевой точки отсчета, по терминологии Сантьяго Кастро-Гомеса: «Сосуществование множества путей производства и передачи знания уничтожается, поскольку все формы человеческого знания выстраиваются в определенном порядке на эпистемологической шкале: от традиционного к современному знанию, от варварства к цивилизации, от общины к индивиду, от Востока к Западу»<sup>7</sup>. Научная мысль в рамках этой логики позиционируется как единственно признанная форма производства знания, а Европа получает эпистемологическое превосходство над всеми другими культурами. Хюбрис нулевой точки отсчета — это место наблюдателя и пространство высказывания, которое в христианстве принадлежало Богу, а в светской философии — разуму. Нулевая точка — это предел, в котором пребывает наблюдатель, причем самого его наблюдать при этом нельзя. Эпистемология точки отсчета существует не только в качестве взгляда на мир, но и укоренена в том или ином языке, в той или иной мыслительной традиции. Все, кто связан с незападными мыслительными и языковыми системами и принципами знания, вряд ли когда-либо смогут войти в дом, где доминирует хюбрис нулевой точки отсчета. В рамках современности они становятся людьми с отложенной субъектностью. Вместо нейтрально-универсалистского вопроса западной философии: «Что значит быть человеком?» — задается дубо-зианский вопрос: «Что значит быть проблемой?»<sup>8</sup>; вместо известного вопроса: «Как изучать объект, который одновременно является субъектом, проводящим исследование?» — спрашивается: «Как понимать и изучать людей, чья принадлежность к человеческому роду систематически ставится под сомнение?» Подобный «мизантропический скептицизм»<sup>9</sup> приводил и приводит к совершенно особому самоощущению, которое нельзя описать в терминах континентальной философии: к негативной субъектности, существующей «вопреки», к болезненным попыткам осмыслить опыт

людей, низведенных до статуса *anthropos* и лишенных права считаться *humanitas*<sup>10</sup>, ставившихся собственностью, этническим мусором, частью мира природы; людей, чья идентичность, знания и даже само существование постоянно ставились под сомнение, чьи локальные истории намеренно стирались как часть замалчиваемой темной стороны современности.

Одной из устойчивых тенденций последних десятилетий можно считать сдвиг в географии и биографии разума с Запада как места производства знания в другие пространства и иные локальные истории, субъектности и языки. Здесь особое значение обретают понятия телесной политики и геополитики знания<sup>11</sup>. Последняя связана с важностью определенных локальных историй для формирования и распространения знания в эпоху современности. Она строится на основе диверсификации колониальных и имперских различий и определяется характерным для современности восприятием знания вообще как прерогативы определенного геополитического пространства (Европы) и стиранием самой возможности создания и распространения знания из других локальных историй. Происходит эпистемологический сдвиг прежней геополитики знания, акцент делается на том, как именно производится и потребляется знание, как на первый взгляд абстрактный и отвлеченный выбор нами тех или иных методологий способен изменить реальный мир, как сами структуры знания являющиеся соучастниками глобального неравенства.

Телесная политика знания представляет собой индивидуальные и коллективные биографические основания понимания и познания, включая и те, что связаны с эстезисом — непосредственным чувственным восприятием мира. Ведь наши тела, существуя и странствуя в пространстве, неизбежно сплетают память и место, обогащая понятие пространственной истории. Колониальные и постколониальные субъектности в этом смысле — продукты расиализации неевропейских тел в рамках господствовавших теологических и эгологических интерпретаций. Геополитика и телесная политика знания смещают прежнюю географию и биографию разума<sup>12</sup>. Это

связано с осознанным отказом быть просто вписанным или выброшенным из европейской генеалогии, с выстраиванием собственной альтернативной генеалогии, лишенной при этом всяких претензий на «центризм» и основанной на принципах плюриверсальности вместо универсальности как партикулярности, претендующей на тотальность. Плюриверсальность направлена на поддержание и учет множества жизненных путей, знаний, субъектностей, мировоззрений, существующих в мире. Она представляет собой равенство-в-различии и возможность сосуществования множества миров (пространств) в одном сложном трансмодерном мире как преодолении современности и ее ограничений. В этом смысле показательно различие альтермодерна как очередного стирания и нивелирования места и трансмодерна как множества мест, находящихся в диалоге друг с другом и превосходящих безальтернативность современности<sup>13</sup>.

Реабилитации места соответствует особый модус пограничного мышления, который становится интертекстуально обусловленной дискурсивной практикой, а не самостоятельным дистанцированным от жизни и мира утверждением автономности мыслящего субъекта. Отсюда и формулировка Вальтера Миньоло: «Я там, откуда я мыслю»<sup>14</sup>. Он подчеркивает эпистемологические измерения колониального различия или «цвет разума». Тогда важной задачей является освобождение эпистемологии после «эпистемцида» (термин португальского социолога Бонавентуры де Соусы Сантоса), явившегося результатом колониальности. Призыв к эпистемологическому разнообразию и демократии не должен приводить к неразборчивому релятивизму, который не интересуется важнейшим вопросом: как именно формировались иерархические структуры знания, в которых главенствовали универсалистские подходы? Поэтому Миньоло переосмысляет картезианскую формулу «я мыслю, следовательно, я существую» таким образом, что биография, география и знание неразделимы, а на место универсальности приходит плюриверсальность.

Перефразируя вслед за Энтони Богсом слова Дюбуа, можно сказать, что проблемой

XXI века станет не просто граница, разделяющая людей с разным цветом кожи, но проблема эпистемологического рубежа — который, однако, не отменяет и не заменяет рубежа цвета кожи<sup>15</sup>. Они просто относятся к разным сферам реальности, но сегодня мы наблюдаем явный сдвиг, при котором эпистемологические границы ставятся под сомнение на основании цвета кожи, гендера, сексуальности и т.д. Эпистемологическое размежевание означает концептуализацию знания с незападной или пограничной позиции. Происходит смещение самих целей и задач знания и понимания. Смещение географии разума предполагает разоблачение колониальности знания и радикальное переосмысление ее основ и принципов, как и претензий на монополию. Но целью является не разрушение и яростное противостояние, а создание трансмодерной модели знания и понимания мира и человека.

Здесь актуальным становится понятие плюритопической или полипространственной герменевтики, связанной с двойной критикой современности с позиции колониальности<sup>16</sup>. Она ставит под сомнение позицию и однородность понимающего субъекта и движется в сторону интерактивного знания и понимания, отражающего сам процесс конструирования того пространства, которое познается. В плюритопической герменевтике заостряется вопрос о том, где находится место провозглашения или формулирования теорий, из которого понимающий субъект познает мир. Она противопоставляет западной монотопической герменевтике, где место провозглашения понимающего субъекта всегда находится внутри той же самой западной традиции, прочерченной из Древней Греции к постсовременной Европе в рамках мифа современности, придуманного самим монотопическим актом понимания и затем навязанного полиязыковым и плюрикультурным пространствам.

Чтобы осознать в полной мере смысл критического сдвига в географии разума, нужно представить себе Европу не как место на карте, перестать воспринимать ее лишь в терминах физической географии, но увидеть в качестве эпохального духовного феномена, который, по мысли Луиса Гордо-



на, успешно реализовал собственные претензии на онтологичность. Европа стремилась стать тем, что философы называют абсолютным бытием. Оно противостояло человеку и человеческому бытию. Само представление Европы основывалось на «рациодиице»<sup>17</sup>, в рамках которой отторгаемые самодостаточной и самореферентной западной мыслью Другие были вынуждены существовать в недостижимом, противоречивом и самоуничужительном самообмане — принимать ценности западной цивилизации, не критикуя ее, и вместе с тем осознавать свою непринадлежность к ней, свою отверженность этой цивилизацией. Из осознанного отказа от такой рациодиице и рождается сегодняшняя постконтинентальная позиция как мышление после континентальности — основного принципа разделения разума, мышления, субъектности в современности. Одной из центральных задач нового мышления является реабилитация места.

## 2. Пространственный реванш и постконтинентальная теория

Обнаружение и обживание определенного места и возвращение к пространственности — важная тенденция сегодняшних культур, как так называемых традиционных, так и постмодернистских. Застывшее время глобализации с его единственным оставшимся горизонтом потребления и увядающей чувствительностью «конца истории» заставляет людей обратиться к забытым пространствам (локальным и глобальным), к пространственным историям и глокальным идентичностям, как и к возможным путям укоренения в новых пространствах — столь же реальных, сколь воображаемых и сконструированных.

Постконтинентальное мышление<sup>18</sup> пытается освободить понятия пространства и времени, укорененные в национальных и континентальных онтологиях, ставя под сомнение безусловное приятие европейской континентальности как интеллектуального проекта и порождаемых им европоцентрист-

ских концептов места и времени. С этим связано и обращение к источникам, которые раньше вообще не попадали в рамки высокой теории, оставаясь в области культуры, литературы, историографии, антропологии и т.д. До последних десятилетий XX века большинство незападных интеллектуалов имели возможность войти в сферы производства знания лишь через двери художественного творчества, да и то в рамках весьма ограниченного набора вариантов (этническое и декоративно-прикладное искусство, местный колорит в литературе, социалистический по содержанию, национальный по форме в советском варианте современности/колониальности и т.д.).

Другие в современности населяют расколотое пространство, которое ставит под сомнение их принадлежность любому континенту или нации. Поэтому этика и политика освобождения важнее континентальной или национальной онтологии, замешанных всегда на соотношении места и расы/этничности. В этом смысле миф континентов представляет собой часть более обширного расового мифа современности, связанного с пространственно-временной матрицей, которая соответствует европейскому религиозному, алфавитному и картографическому воображаемому.

Сегодня во многих уголках земного шара можно наблюдать в действии пограничное мышление, которое исходит из внутренней экстерииорности границы, из сферы вовне, созданной изнутри<sup>19</sup>. Оно основано на выходе за пределы категорий, навязанных западной эпистемологией. Пограничное мышление и сознание основано на стремлении не изучать границы и тех, кто их пересекает, а *быть* границей и *думать* из пограничья, пересоздавать географические фронтиры, имперско-колониальные субъектности и территориальные эпистемологии. При этом не происходит простой замены одной (западной) эпистемологии другой или другими. Все модели продолжают существовать и остаются жизнеспособными в качестве источников и мишеней критики. Это соответствует принципу мексиканской армии «сапатистов», подхваченному Всемирным социальным форумом: нужно создать мир, в котором будет

возможно множество миров и не будет прежних иерархий. Критическое, пограничное мышление ведет к слому прежней, менеджеристской эпистемологии нулевой точки отсчета. Оно основано на эпистемологических границах между европейскими имперскими категориями и языками — и теми моделями, которые современная эпистемология вышвырнула как ненужные. Без них невозможно создать более справедливый мир, в котором станет возможно множество миров.

Постконтинентальная философия, по мысли Нельсона Мальдонадо-Торреса, включает в себя философские позиции и критические теории, фокусирующиеся на проблемах, возникающих в междоузлиях, на границах, в реализованных пространствах современного мира: в диаспорах, миграционных движениях, отдаленных сельских местах, гетто — везде, где вынуждены существовать максимально униженные, дегуманизированные субальтерны современности<sup>20</sup>. Экзистенциальные измерения расы, гендера, этничности, религии маркируют пространства исключения, разлома, онтологического обынаковления, маргинализации — и одновременно пути их преодоления и радикальной гуманизации восприятия человечества. Последнее невозможно представить вне локальных историй и при продолжающемся автоматическом соотнесении любого знания с эпистемологией и историей европейского континента, как, впрочем, и любой другой конкретной национально-государственной формы.

Ведь континент — это не просто место, но хорошо организованная иерархия представлений, обычаев, способностей, которыми якобы изначально обладают его обитатели. Пространства, таким образом, становятся гендерно и расово отмеченными, как и формы рациональности, вкусы и способности людей, населяющих эти топосы. При деколонизации происходит размонтирование этой матрицы власти и демифологизация идеи континентов. На первый план выходят освобожденные от наслоений современности понятия места, времени, опыта, субъектности и т.д. Высоколобая теория тогда будет вынуждена переосмыслить себя в соотноше-

нии с критической мета-географией, этнологией и другими постевропейскими науками, не ограниченными континентальным или национальным воображаемым, открывающими трансмодерное будущее в обход современности, и серьезно относиться к позициям, которые предлагают альтернативы континентальному воображаемому.

Центральное понятие постконтинентальной философии — расколотый локус (или место) высказывания. Здесь подходящей метафорой выступает Калибан — пограничная фигура с точки зрения возможности разделить континентальную идентичность, а также вообще считать себя человеком. Ведь Просперо — европеец как чистая рациональность — по возвращении в Европу принимает характеристики примерно в это же время сформулированного картезианского *ego cogito*, а Калибан есть противоположность разума, иное Европы, неотъемлемый и конститутивный субальтерн европейца. Постконтинентальная философия и возникает из позиций и отношений субъектов, которые ставят под сомнение онтологическое единство континентов как основу бытия и выдвигают на первый план задачу материального, символического и эпистемологического освобождения Калибана.

Постконтинентальная теория сигнализирует о появлении нового горизонта, связанного с формированием определенной этики, онтологии, гносеологии, более значимых, чем континентальная онтология принадлежности своему и отторжения иного. Здесь актуализируются новые метафоры и реальности со своим эпистемологическим и экзистенциальным потенциалом. Речь идет, в частности, о границе, архипелаге, море, транзите и т.д. Граница является ключевой мета-метафорой в этом ряду (пространство всегда начинается на границе) и служит призмой, через которую воспринимаются время и пространство<sup>21</sup>.

Море выступает новой пространственной фигурой, которая заменяет континент для большинства народов, живущих диаспорой, и побуждает нас обратить взоры не к твердой (континентальной или национальной) почве, которая позволила бы укорениться в рамках определенной статичной культуры, а

к морю и морскому существованию, к пересечению и транзиту, в результате которого рождаются не фиксированные, а текущие формы<sup>22</sup>. Текучесть моря предполагает движение и смешение, и философия моря обладает этими же качествами. Внимание фокусируется на опытах пересечения и нарративах перемещения. Это проблематизирует понимание современного национального государства и капитала в их связи с территорией, что приводит к необходимости очередного переосмысления понятия культуры как процесса. Земля и море предполагают различные экологии принадлежности, которые раскрываются в оппозиции между географией и генеалогией. Тогда неподвластные человеку силы океана и коллективное действие подвижно существующих в нем людей можно воспринимать как некую альтернативную форму власти, которая порой бросала вызов территориальной суверенности<sup>23</sup>.

В качестве ответной реакции на колонизацию пространства временем место сегодня повсюду берет реванш и как бы отрицает и вытесняет время. Это место — не просто земля, пусть и родная, но в какой-то мере синоним постоянно меняющегося, незавершенного, пластичного языка, который каждый из художников, писателей, режиссеров, работающих с этой темой, пересоздает десятки раз, соразмеряя эти новые языки с топомосом, в котором они существуют. Так возникает понятие пространственной истории. Место становится своего рода палимпсестом из наслоенных друг на друга следов сменявшихся друг друга «надписей», актуализируется функция именования или надписывания названий на символической культурной карте. Место превращается в экспериментальное поле постоянного пересечения границ, пространств и времен, где знаки истории существуют в лакунах означивания, смысловых оскальзываниях, переименовывании<sup>24</sup>.

Память материализуется в самых неожиданных местах — от языка до реального физического пространства, — так что часто становится необходимым очистить язык, загрязненный риторикой диктатур и тоталитарных режимов, чтобы впредь использовать его крайне осторожно. Так же и место требует очищения и «экзорцизма». Так, в

нашей стране множество мест, которые помнят, множество зараженных пространств. Но мы до сих пор не решили, как к ним относиться, привычно предпочитая вместо этого накладывать новые образы на полустертые старые, игнорируя неуспокоенных призраков прошлого. Но и одного лишь «экзорцизма», символической и публичной чистки недостаточно. Нужно проделать кропотливую работу и осознанно взглянуть в лицо своему прошлому. И искусство, вероятно, лучший инструмент такого очищения<sup>25</sup>.

### 3. Постсоветский хронотоп и реабилитация места

Современность в XX веке была воплощена в двух формах — либерально-капиталистической и социалистическо-этнической. У каждой из них была, кроме солнечной, и темная сторона — своя форма колониальности. На темной, колониальной стороне советской современности была сконструирована крайне проблематичная советская колониальная идентичность, имевшая общие черты с постколониальной расколотой и негативной самоидентификацией, укорененной во внемодности и промежуточности. Российская/советская империя, с одной стороны, пыталась выстроить собственный отдельный вариант современности — православную империю, затем советский, и шире — социалистический мир. С другой стороны, конкретные стратегии строительства российской/советской современности должны были соответствовать западному метаповествованию, потому что были его продуктом, хотя и претендовавшим на самостоятельность, были от него зависимы и копировали его в основных установках на прогресс и развитие, в принципах инакования и инверсии прав человека<sup>26</sup>, в подражательном империализме с заимствованными дискурсами вторичного ориентализма, карикатурного европоцентризма<sup>27</sup> и т.д.

Сегодня продолжает существовать неотрефлексированная неоимперская ностальгия, включающая особую чувствительность (которую можно назвать синдромом фонтана «Дружба народов») и всегда запаздывающие попытки культурной политики постсоветской

России: как-то спасти и законсервировать съезжающееся, как шагреновая кожа, исчезающее на глазах, подверженное центробежным тенденциям постсоветское — спасти его как воображаемое сообщество: языковое, духовное, ценностное, культурное и т.д. Эта общность обретает все более и более виртуальную природу, утрачивает свое единство, исчезая вместе с последним поколением людей, которые были сформированы как личности до развала СССР. Очень сложно говорить о каком-либо общем будущем для населения, имевшего несчастье родиться и застрять на этом пространстве, все еще говорящего на одном языке, но ничем больше уже, кажется, не связанного в духовном, ценностном или идеологическом смысле. Транскультурный перевод постсоветского пространства на язык, понятный остальному миру, происходит не столько в вербальных, сколько в визуальных искусствах, которые легче поддаются такой перекодировке, а также в синтетических театре и кино; нередко они движутся в сторону чистой визуальности, пантомимы, анимации, танца и т.д.

В сегодняшнем, постсоветском хронотопе, в отличие от бахтинского, место явно перевесило время. Причем, не просто место, а места, пронизанные, прошитые множественными историями, порой параллельными, порой пересекающимися друг с другом и с уходящими метанарративами современности. Эти пространственные истории не носят архаичного или застывшего характера возвращения к корням, характера этнических ренессансов, которые были свойственны последним десятилетиям XX века. Они динамичны и изменчивы, отмечены принципом неисключающей дуальности, который можно обнаружить не только в полисемантической логике, но и во многих космологиях коренных народов. Важнейший импульс здесь состоит в *превосхождении* в экзистенциальном или дзэн-буддистском смысле, в *трансценденции* в кантовском смысле и в трансмодерном *размежевании* в деколониальном смысле. Постсоветский субъект остается в диалоге с современностью, но взаимодействует с ней нередко критически, игровым способом, следуя трикстерными путями в обход — иначе говоря, в трансмодерной па-



радикале. В этой новой эстетике актуальность или даже активизм в искусстве не противостоят сохранению в нем локальных космологических корней. Критика современности не означает ухода в архаику, а связана с поисками пути в будущее, который может быть найден в диалоге с этно-культурной памятью, забытой космологией, укорененной в эко-софских духовных практиках, существующих практически во всех немодерных культурах. Архетипы, лейтмотивы, повторяющиеся образы такого, условно говоря, постэтнического искусства высвечивают современные глобальные политические и социальные проблемы в неожиданных ракурсах<sup>28</sup>.

Нередко постсоветские хронотопы реализуются в художественном смысле через ритуалы припоминания и реконструирования, попытки извлечь и осторожно воссоздать пространственную память забытого прошлого посредством «слияния» с местом, физического и телесного вживания в него как в па-

лимпсест из множества культурных слоев, исторических событий, природных ландшафтов. Но такая дешифровка следов забытого прошлого порой становится непосильной задачей. Они не складываются в какую-либо целостную картину. Уже невозможно отличить один уровень от другого и сказать, где сегодняшняя реальность, а где оттиск того же места на старой фотографии или киноплёнке. Все они равны и все перетекают друг в друга, сливаясь перед лицом вечности.

Но можно ли вообще сегодня говорить о какой-либо общности на основе именно (пост)советского опыта? Ведь любые общности теперь выстраиваются по каким-то иным траекториям и законам тяготения, которые могут носить и локальный, и глокальный, и альтерглобальный характер. Большое время, застыв было на короткое время в радужном восприятии глобализации как конца истории, снова двинулось вперед и обрело

неоэсхатологические измерения, носящие, впрочем, не религиозный, а скорее политический, экономический, социальный, нравственный и, безусловно, глобально-экофоский характер. В новой плюриверсальности посткризисного мира неожиданно актуальной вновь стала общность человеческого удела как такового и, соответственно, ощущение нашей планеты как дома, как своего (человеческого) пространства, уравнивающее богатых и бедных, жителей мирового Севера и Юга, молодых и старых, мужчин и женщин<sup>29</sup>. Эти настроения не обошли и постсоветское пространство. Но здесь к ним добавились дополнительные локальные обертоны, связанные с трагическим предчувствием конца страны, эпохи, цивилизации, с ощущением собственной выключенности из мировой истории, как и из современности (ведь настоящий большой мир только теперь врывается в наше затхлое, но спасительно предсказуемое существование, причем в далеко не счастливых формах колониальной изнанки глобализации — второсортной современности, которую мы все менее радостно покупаем как просроченный продукт).

Постсоциалистические, постколониальные и постимперские обертоны постоянно пересекаются и взаимодействуют в воображаемом постсоветского пространства, особенно в условиях, когда оно превращается в отсутствие, лакуну, что ведет к ностальгии и рециркуляции имперских и националистических мифов в той же мере, что и к осознанному противостоянию, а в перспективе и к ре-экзистенции как (вос)созданию позитивных жизненных моделей, миров и самоощущения, преодолевающего несовершенство и несправедливость мира<sup>30</sup>. Из-за двойного диктата рынка и государства, сочетания западной современности, поверженных российских/советских и местных пост- и неоколониальных дискурсов, освобождение по-прежнему сложно осуществить в формах, санкционированных современностью (институализированного рационального знания, гражданского и политического общества и т.д.). И эти интуиции гораздо рельефнее и интереснее реализуются в искусстве, литературе, кино, театре, нежели в какой-либо

неповоротливой научной теории, которая пока не может обрести своего узнаваемого голоса.

Сегодняшний интерес к постсоветскому у художников, писателей, режиссеров и социальных и культурных теоретиков почти целиком обрел характер локальной истории, траектории жизни людей, живущих на слоеном пироге постсоветского пространства, испещренного культурными знаками и следами самых разных традиций. Советское здесь, несомненно, уже заняло свое место на полке, оказалось архивировано и воспринимается чаще всего не более болезненно, чем другие времена и эпохи. Поэтому во многих случаях встречаются игровые, порой фантастические наложения досоветского, советского и постсоветского без какой-либо особой оценочной маркировки. Но советское больше не довлеет над другими временами, как это было еще совсем недавно.

Воображаемый топос транскulturности нередко стилизован, являясь в сказочной, фантастической форме. Это морок места, альтернативная реальность, не претендующая на объективность и существующая нередко целиком в сознании промежуточных персонажей, повествователей, авторов. Гибридные транскulturные герои, населяющие эти (полу)вымышленные пространства, — двойники, перевертыши, странники поневоле в топосе транскulturности, жонглеры собственными «я», с которыми постоянно происходят различные метаморфозы. Существовая вне линейного времени и твердого пространства, они уже изначально потусторонни, надмирны и странно вековечны<sup>31</sup>.

При этом постсоветская пространственная история все же явно выстраивается в интуитивно вычленяемый самостоятельный нарратив, который несводим ни к постколониальной, ни к постфордистской моделям, хотя существуют попытки и того и другого, и даже гибридизация в так называемом дискурсе постзависимости, обнимающем собой постколониализм и постсоциализм<sup>32</sup>. Но подобная постзависимость есть, в сущности, диагноз, синдром. Вынутая сердцевина зависимости оставляет лакуну, жажду нового укоренения, которое может оказаться далеко не безобидным.

Алексей Пензин размышляет о своеобразном переворачивании постколониальной чувствительности в постсоветском пространстве<sup>33</sup>, о том, что, по существу, постсоветский человек сегодня становится новым субальтерном, страдающим от неотрефлексированного комплекса проигранной битвы, утраченного величия в силу отмены советской современности, что компенсируется лишь сомнительной риторикой географического размаха. Но если Пензин кодирует эту чувствительность по аналогии с постколониальным, то я полагаю, что она отражает скорее постимперское сознание, хотя и с поправкой на особый статус империи-двуликого Януса. В условиях глобальной колониальности Россия особенно остро переживает давнее ощущение ментальной и культурной колонизированности. Алексей Пензин называет это смещенной (вынутой из локальности) постколониальностью без колонизации. На мой взгляд, скорее этот специфический комплекс объясним посредством понятия имперского различия, то есть различия между западными капиталистическими империями-победителями в постпросвещенческой современности и теми, что проиграли им, оставшись империями, но обретя статус имперского различия (второсортности). Тупиковость имперского различия была специфической российской проблемой в течение нескольких столетий, задолго до противостояния капитализма и социализма. Затем западный маргинальный дискурс социализма наложился на уже существовавшее имперское различие, породив конструкции и риторику советской (и шире — социалистической) современности со знакомой, хотя и перевернутой логикой колониальности в основе. И постсоветский субъект сегодня оказывается под непосредственным спудом жесткой глобальной колониальности, которая уже давно не нуждается в колониализме, обрела виртуальный характер, но не стала от этого менее подавляющей и тотальной.

Постсоветское, на мой взгляд, пока плохо концептуализируется как путешествующая теория или новый зонтичный термин в силу крайней гетерогенности этого явления. Ведь у наследников второго мира совершенно разные локальные истории, цели, роли, а

главное — перспективы в глобальном мире. Некоторые из них/нас могут надеяться войти в современность, хотя и в роли бедных родственников, другие обречены исчезнуть и так и не получить шанса быть признанными в качестве людей. Часть достигнет критического понимания своей ситуации и решит размежеваться с современностью и ее мифами. Но все это уже не будет иметь непосредственного отношения к социализму или СССР<sup>34</sup>. Для осмысления этих разнообразных и часто противостоящих друг другу опытов необходим антибинарный принцип интерсекциональности<sup>35</sup>, связанный с пересечением в повседневном опыте самых разных видов дискриминации и недопустимости их простого сложения.

Постсоветское пространство, как и остальной мир, все чаще тяготеет к тенденциям внедомности в духе Хоми Баба<sup>36</sup> как вполне нормального состояния, множественной идентичности, не требующей непременно нового укоренения. Поэтому так часто само место в романах, в фильмах, спектаклях, художественных объектах, созданных в последнее десятилетие, оказывается предельно условным, виртуальным, зыбким, текучим, жидким, словно вместе с разочарованием в несбывшейся стабильности (теперь нередко воспринимаемой как стагнация и смерть) свою физическую стабильность утратило и пространство. Конечно, мы далеки от философии моря и Черной Атлантики в духе Пола Гилроя. Но слабая укорененность постсоветского человека в мире, предельное обесценивание жизни новых кочевников глобальной колониальности — это, несомненно, один из лейтмотивов постсоветской реальности, включая и самые разнообразные художественные варианты ее осмысления.

Одной из важных, на мой взгляд, тенденций постсоветского пространства является то, что многие художники, писатели, режиссеры превосходят привычную оппозицию традиции и современности, тенденцию противопоставления современного (похожего на западное) искусства и некоего пути назад в архаику, пусть иногда и стилизованную (так называемое национальное или этническое искусство). Элементы традиционной нацио-

нальной культуры или образа жизни не маркируются раз и навсегда как архаика, а взаимодействуют и смешиваются с чертами современности (совершенно не обязательно позитивными) вне обычной логики «либо то, либо это». Происходит перетасовывание времен, замешанное на отказе от векторности времени, от прямой стрелы из традиции в современность. Складывается впечатление, что все в этих произведениях существует одновременно и не исключает одно другое, а дополняет. Возникает гармоничное сочетание рационального и эмоционального (прекрасного и возвышенного): чувствительность, освобожденная от любых сковывающих эстетических канонов и идущая от сердца, от детства, от души — и одновременно концептуальная аналитическая интерпретация образованного и эстетически подкованного индивида, прекрасно ориентирующегося в современном (по умолчанию западном) искусстве, но при этом, в силу своей пограничной позиции, обладающего стереоскопическим видением, недоступным любой холистической монотипической модели. Они не пытаются возвращаться к воображаемому примордиализму, который становится эрзацем, не успев запечатлеться, и противопоставляют иную идентичность (неофициальную и непричесанную) сегодняшней постколониальной современности третьего сорта, что в результате производит шокирующий и отрезвляющий эффект.

Носители такого варианта постсоветской чувствительности отвечают модели играющего путешественника аргентино-американского философа Марии Лугонес, жонглируя культурами и путешествуя по мирам других людей с любовью<sup>37</sup>. В то же время они всегда сохраняют ироническую дистанцию, пограничное балансирование на грани трагического и комического и гротескное очуждение и западных аллюзий, и незападной образности. Такое пограничное, трикстерное искусство на пересечении онтологии и эпистемологии оказывается эффективным в процессе освобождения знания, бытия и ощущения от мифов и ограничений современности.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Идее колонизации пространства временем посвящена статья: *Миньоло В.* Стойкое очарование (или Эпистемологическая привилегия современности и куда двигаться дальше) // *Личность. Культура. Общество*, т. 13, вып. 3–4, 2003.

<sup>2</sup> Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. М.: АСТ, 2005.

<sup>3</sup> Сухланд Дж. Существует ли постсоциалистическая критика? // *Личность. Культура. Общество*, т. 13, вып. 3–4, 2011.

<sup>4</sup> Более подробно о колониальности в производстве знания см.: *Mignolo W., Tlostanova M.* Knowledge Production Systems // eds. *Anheier H.K., Juergensmeyer M., Faessel V.* The Encyclopedia of Global Studies. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2012.

<sup>5</sup> Понятие колониальности как темной стороны современности подробно рассматривается в текстах: *Mignolo W.* Delinking. The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of Decoloniality // *Cultural Studies*, vol. 21, № 2–3, March/May 2007; *Quijano A.* Coloniality of Power, Knowledge, and Latin America // *Nepantla: Views from South*, № 1, 2000; *Dussel E.* World System and 'Trans'-Modernity // *Nepantla. Views from South*. № 3.2, 2002.

<sup>6</sup> Понятие изнанки современности принадлежит Энрике Дусселю: *Dussel E.* The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation. New York: Humanities Press, 1996.

<sup>7</sup> *Castro-Gomez S.* The Missing Chapter of Empire: Postmodern reorganization of Coloniality and Post-Fordist Capitalism // *Cultural Studies*, vol. 21, № 2–3, March/May 2007. P. 433.

<sup>8</sup> Имеется в виду афроамериканский социолог Уильям Дюбуа, еще в книге 1903 года «Души черных людей» предложивший понятие «двойного сознания» и «людей-проблем».

<sup>9</sup> Понятие мизантропического скептицизма представлено в работе: *Maldonado-Torres N.* On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept // *Cultural Studies*, vol. 21, № 2–3, March/May 2007.

<sup>10</sup> Разграничение между двумя этими понятиями человека в современности представлено в работе: *Nishitani O.* Anthropos and Humanitas: Two Western Concepts of Human Being // ed. *Sakai N.* Traces № 4: Translation, Biopolitics, Colonial Difference. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006.

<sup>11</sup> Подробнее о геополитике и телесной политике знания см.: *Mignolo W., Tlostanova M.* Theorizing



From the Border. Shifting to the Geo-Body-Politics of Knowledge // *European Journal of Social Theory*, vol. 9, issue 2, 2006.

<sup>12</sup> Понятие сдвига в географии разума подробно рассматривается в работе Луиса Гордона: *Gordon L.R. Prospero's Words, Caliban's Reason // Disciplinary Decadence: Living Thought in Trying Times*. Boulder: Paradigm Publishers, 2006.

<sup>13</sup> Подробнее о противопоставлении альтермодерна (Николя Буррио) и трансмодерна (Энрике Дуссель) см.: *Тлостанова М. Человек альтермодерна и человек трансмодерна — возможен ли диалог? // Личность. Культура. Общество*, т. 14, вып. 3, 2012.

<sup>14</sup> *Mignolo W.D. I Am Where I Think: Remapping the Order of Knowing // eds. Lionnet F., Shu-mei S. The Creolization of Theory*. Durham, London: Duke University Press, 2011.

<sup>15</sup> *Bogues A. C.L.R. James and W.E.B. Du Bois: Heresy, Double Consciousness and Revisionist Histories // Black Heretics, Black Prophets. Radical Political Intellectuals*. Oxford: Blackwell, 2003.

<sup>16</sup> Впервые концепция плюритопической герменевтики была заявлена Вальтером Миньоло в книге: *Mignolo W. The Darker Side of the Renaissance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. Затем она была переосмыслена и дополнена в статье: *Tlostanova M., Mignolo W. On Pluritopic Hermeneutics, Trans-modern thinking, and Decolonial philosophy // Encounters*, vol. 1, № 1, Fall 2009.

<sup>17</sup> Гордон Л. Философия, наука и география африканского разума // *Личность. Культура. Общество*, т. 12, вып. 2, 2010.

<sup>18</sup> Подробнее о постконтинентальной науке и философии см.: *Maldonado-Torres N. Introduction // Worlds and Knowledges Otherwise. Postcontinental Philosophy*, vol. 1, dossier 3, Fall 2006.

<sup>19</sup> Экстериорность — понятие, заимствованное Дусселем у Левинаса, но затем радикально переосмысленное в отношении совершенно особых Других, не входивших в сферу интересов Левинаса. См., в частности: *Dussel E. Philosophy of Liberation*. Eugene: Wipf and Stock, 1985.

<sup>20</sup> *Maldonado-Torres N.* Introduction // *Worlds and Knowledges Otherwise. Postcontinental Philosophy*, vol. 1, dossier 3, Fall 2006.

<sup>21</sup> *Maldonado-Torres N.* Post-Continental Philosophy: its Definition, Contours and Fundamental Sources // *Worlds and Knowledges Otherwise. Postcontinental Philosophy*, vol. 1, dossier 3, Fall 2006.

<sup>22</sup> *Irobi E.* The Philosophy of the Sea: History, Economics and Reason in the Caribbean Basin // *Worlds and Knowledges Otherwise. Postcontinental Philosophy*, vol. 1, dossier 3, Fall 2006.

<sup>23</sup> *Gilroy P.* The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. London: Verso, 1993.

<sup>24</sup> Подробнее о связи места и языка см.: *Тлостанова М.* Вест-индская литература. Теоретические проблемы и литература 80 — 90-х годов XX века // История литературы Латинской Америки. Т. 4. Москва: ИМЛИ РАН, 2004.

<sup>25</sup> Подробнее об этом в моем интервью с чилийско-американским драматургом, поэтом и общественным деятелем Ариэлем Дорфманом см.: *Дорфман А., Тлостанова М.* Как жить мечтой, или Изгнничество как способ существования // *Личность. Культура. Общество*, т. 15, вып. 1, 2013.

<sup>26</sup> *Hinkelammert F.J.* The Hidden Logic of Modernity: Locke and the Inversion of Human Rights // *Worlds and Knowledges Otherwise. Postcontinental Philosophy*, vol. 1, dossier 1, 2004.

<sup>27</sup> Подробнее об этом см.: *Tlostanova M.* Gender Epistemologies and Eurasian Borderlands. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

<sup>28</sup> Подробнее о евразийском варианте деколонизального искусства см. мою статью: *Tlostanova M.* The Observatory of the Bereaved: Unbinding the Imaginary in Eurasian Borderlands // *Social Text. Periscope* (в печати)

<sup>29</sup> Имеются в виду экософские глобальные социальные движения, активизирующиеся в последние годы: *Тлостанова М.* Анатомия счастливой жизни в эпоху глобализации. Размышления о возможных сценариях ближайшего будущего человечества // *Личность. Культура. Общество*, т. 13, вып. 3, 2012.

<sup>30</sup> Ре-эксистенция (*re-existence*) в противовес простому противостоянию (*resistance*) — модель колумбийского художника и культуролога Адольфо Альбана-Акинте: *Alban-Achinte A.* Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores // *Texiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, Colección Estudios (Inter)culturales, 2006.

<sup>31</sup> О хронотопах транскulturации и населяющих их героях-трикстерах см. подробнее: *Tlostanova M.* The Imperial-colonial Chronotope: Istanbul-Baku-Khurramabad // *Cultural Studies*, vol. 21, № 2/3, March 2007.

<sup>32</sup> В частности, речь идет о польском Центре исследований постзависимости в городе Вроцлав, в работе которого объединяется постколониальное и постсоциалистическое начало.

<sup>33</sup> *Пензин А.* Постсоветская «сингулярность»: несколько тезисов и историй вокруг одной проблемы // *Личность. Культура. Общество*, т. 14, вып. 2, 2012.

<sup>34</sup> См. подробнее об этом: *Tlostanova M.* Postsocialist ≠ postcolonial? On post-Soviet Imaginary and Global Coloniality // *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 48, issue 2, 2012.

<sup>35</sup> Этот принцип был выделен впервые в статье Кимберли Креншоу: *Crenshaw K.* Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Anti-Discrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics // *The University of Chicago Legal Forum*, 1989.

<sup>36</sup> См.: *Bhabha H.* The Location of Culture. London, New York: Routledge, 1994.

<sup>37</sup> *Lugones M.* Playfulness, 'World'-traveling and Loving Perception // *Pilgrimages/Peregrinajes. Theorizing Coalition Against Multiple Oppression*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman and Littlefield Publishers Inc., 2003.

#### **Мадина Тлостанова**

Родилась в 1970 году в Москве.

Философ, культурный теоретик.

Живет в Москве.



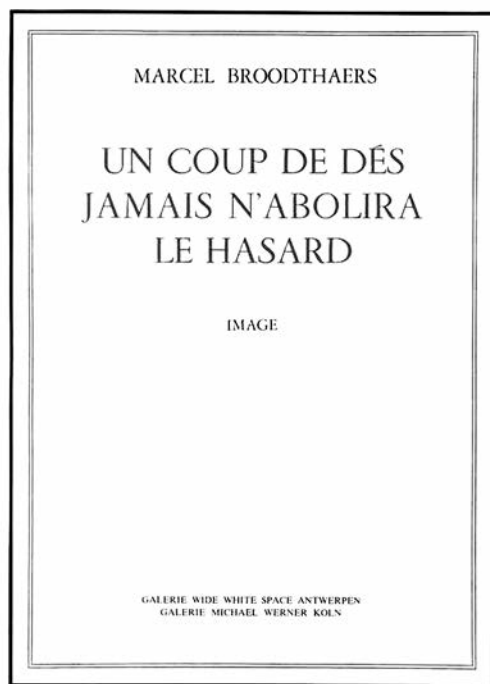
Зейгам Азизов

## Случайный объект искусства: место как позиция

Вокруг вопроса о позиции художника постоянно идут споры. В зависимости от контекста и временного периода мы получаем разные ответы, а сами эти дискуссии свидетельствуют о постоянном изменении понимания искусства. И потому интересно обратить внимание именно на контекст и подход к проблеме. В этом тексте мы рассмотрим идею случайности, поскольку именно она создает то пространство, в котором художник может обрести позицию. Кроме того мы обратим внимание на ситуацию, которая делает точку зрения художника пространством исследования.

Рассуждать о месте художника сегодня весьма непросто. В ходе рассуждения неизбежно встает вопрос о границах и пределах творчества, а проблемы, возникающие в «пограничных» областях, всегда увлекательны. Благо, сегодняшняя институционализация искусства снова дает почву для такого рода размышлений. Многие говорят, что искусство переживает период институционализации<sup>1</sup>, и в то же время очевидно, что сегодня в мире искусства возможно абсолютно все. Модернизм признал за искусством потенциальную безграничность, и это признание стало существенным шагом в познании. Но возникает вопрос: что обеспечивает эту возможность — и как сделать выбор, когда возможно абсолютно все?

Художнику приходится выбирать между двумя диаметрально противоположными поведенческими стратегиями: аффирмацией и сопротивлением. Возникновение этой дихотомии обусловлено утратой веры в индивидуальный выбор, и это не дает художнику полностью погрузиться в свой предмет — вместо этого он постоянно пытается угодить желаниям художественной общественности. И хотя процессы



Марсель Бротарс «Бросок костей», 1969

институционализации отмечают начало нового периода в искусстве, стремление использовать элементы радикального искусства прошлого дает надежду на то, что критика все же будет развиваться, пусть и иначе, чем раньше. Серьезные изменения, осуществленные постмодернизмом, основываются в том числе и на изучении ошибок модернизма. Этот момент особенно интересен, поскольку работа художника может быть определена как отыскание того, что «затерялось» в памяти модернизма; для ре-



Александр Родченко «На тротуаре», 1930

шения этой задачи необходимо извлечь урок из прошлого, не впадая в ностальгию. Прошлое — кладезь возможностей, и интересно искать следы этих возможностей в настоящем. Прошлое преследует нас, подобно призракам Маркса у Деррида, поскольку хранит в себе важнейший элемент человеческого бытия: память<sup>2</sup>. В то же время важнейшую роль в XX веке играет умение забывать, которое позволило придать мощный импульс ходу истории, разделенной на традицию и современность. Это привело к возникновению совершенно нового понимания памяти. В наше время эта новая форма

памяти, «индустриализированная память»<sup>3</sup>, дает возможность по-разному использовать мышление, главный механизм этой «индустрии». Таким образом, сохраняется динамика движения вперед и назад, между историей и современностью, которое и определяет место искусства. Овладевая разнообразными навыками мышления, художник вырывается из рамок классификаций. Вот почему необходимо обратиться к подробному изучению модернизма.

К примеру, модернистские исследования в области изображения привели к рождению новых подходов. Одним из них стало утверждение права визуальных и текстовых элементов на сосуществование в рамках одного изображения: здесь стоит упомянуть опыты Марселя Бротарса и Дмитрия Пригова по привнесению поэзии в концептуальное искусство. Работы этих художников построены на помещении соответствующих идей в контекст новой среды; в данном случае поэтические элементы помещаются в контекст изобразительного искусства, чтобы завершить неполную форму, добавить отсутствующее измерение. Перемещение текста из сферы литературы в область искусства стирает границы между поэтическим и визуальным образом, сталкивает их друг с другом, создавая условия для выстраивания новой позиции. Это верно для большинства художников-модернистов, да и сам проект модернизма вырос из многочисленных трактовок определений места и позиции субъектов<sup>4</sup>.

Искусство, как и любая другая форма самовыражения, существует в собственном пространстве или таким пространством становится. Художник создает в этом пространстве плацдарм, откуда он может двигаться в любом направлении. Простор открыт, однако в эпоху тотальной институционализации искусства в нем сложно найти опору, так что многие художники предпочитают заниматься разработкой уже сформулированных проблем. Разумеется, эти проблемы очень важны, однако для художника гораздо более плодотворно их критическое переосмысление. Так, например, поступал Александр Родченко. Пытаясь реализовать свои художественные идеи при помощи фотографии, он обнаружил самый выразительный для этого вида искусства прием: ракурс. Родченко настаивал, что художник должен быть захвачен художественным объектом и сконцентрироваться на

том, что он снимает, а не как. «Нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его, а не подглядывая в одну замочную скважину»<sup>5</sup>.

Работая с фотографией, Родченко реализовал то, что отбросил ранний кинематограф — ракурс. Возникновение монтажа зависит не только от развития технических средств, но подразумевает и авторский взгляд, художественный ракурс. Если проанализировать эволюцию ракурса начиная с Дега, затем через Эйзенштейна и Родченко до наших современников, то становится очевидным влияние, которое ракурс оказал на авторское видение объекта съемки. Жан-Люк Годар в беседе с французским теоретиком кино Юсефом Ишапуром называет ракурсную съемку необходимым условием для появления искусства, основанного на монтаже. Годар говорит о роли ракурса в процессе развития кинематографической культуры и о его влиянии на методику монтажа: «Ты склеиваешь три ракурсных кадра со львами и получаешь пробуждающегося льва — все благодаря ракурсам, а не монтажу (сам по себе монтаж ничего не может рассказать про льва, это же просто лев); когда у тебя есть образ пробуждения, тогда монтаж начинает работать»<sup>6</sup>.

В результате этих экспериментов была выявлена «обусловленность» мышления, тщательное совмещение прошлого и настоящего, старого и нового, присутствия и отсутствия. Способность к расширению художественных форм путем привнесения элементов из других областей знания — науки, философии, медиа — позволяет художнику иметь собственную позицию. Способность соотнести свою точку зрения с новым контекстом создает возможность повествования. Повествование такого рода нелинейно<sup>7</sup>. Еще Шарль Бодлер признавал зависимость от внешних обстоятельств неотъемлемой «частью искусства»: «Прекрасное содержит в себе элемент вечный и неизменный, доля которого крайне трудно определима, и элемент относительный, обусловленный моментом и зависящий от эпохи, моды, норм поведения, страстей, а то и от всех этих обстоятельств разом»<sup>8</sup>.

Известно, что диалектика Гегеля оказала огромное влияние на ход мышления его последователей. Однако позднее его способ описания

мира, основанный на диалектической логике и представлении о линейном развитии истории, стал объектом критики. Гегель, с одной стороны, считал проект истории незавершенным, и в то же время увязывал конец истории с воплощением Абсолютной Идеи в собственной философии. Эта двойственность многократно критиковалась и подтолкнула других мыслителей к пониманию того, что субъект не может быть совершенным<sup>9</sup>. Он всегда партикулярен и должен постоянно двигаться вперед, исследуя новое. Произведения искусства, по сути, являются результатом обнаружения «затерявшихся», оставленных когда-то идей. Как человек усилием мысли восстанавливает в памяти забытое, так и искусство воссоздает недостающие измерения времени. В своих работах по теории кино Жиль Делез вводит понятия «образ-время» и «образ-движение», которые позволяют открыть эти недостающие измерения<sup>10</sup>. Художественное произведение — это мощный инструмент для того, чтобы делать «недостающее» существующим. Более того, заниматься искусством стоит исключительно ради обнаружения недостающего, «упущенного». Французский философ и историк искусства Жорж Диди-Юберман указал на необходимость создания работ, прислушивающихся в первую очередь к голосам «безмолвных и безымянных». В этом призыве содержится отсылка к изречению Вальтера Беньямина о том, что невозможно создать интересное произведение, не учитывая существование людей, вытесненных на обочину смыслового поля<sup>11</sup>.

Такой подход позволяет открыть и исследовать упущенные измерения человеческого опыта, и как следствие отчетливее артикулировать стоящую перед авторами проблематику. Исследование новых измерений не может быть предопределено, оно должен быть открыто для любых возможностей. Результат такого исследования — не решение проблемы, но ее корректная постановка; в нем не реализуются уже раскрытые возможности, но раскрываются новые. Это означает, что процесс освоения невозможно представить в виде причинно-следственной цепочки. Событие, которое предшествует способам и предпосылкам собственного осуществления, невозможно — но оно происходит. Разрозненность образов дезориентирует нас, оставляя впечатление утраты смысла, однако смысл в этой сфере заключается в ак-



Анри Сала *Intervista*, 1999

тивном восстановлении недостающего. С одной стороны, художественные образы по-прежнему существуют в соотношении с действительностью, с другой стороны, они сохраняют визуальную материальность, которая возникает как результат диссеминации<sup>12</sup>. Собственно диссеминация создает новую эстетическую плоскость, новое поле для противоборства разных позиций. Образы играют важную роль в восстановлении утраченной дистанции между сущностью и значением. Предмет появляется в этом пространстве предположения: между упущением и утратой, которые относятся к прошлому, и открытием, которое направлено в будущее. Можно сказать, что диссеминация представляет собой набор инструментов, при помощи которых можно восстановить утерянное, недостающее, создать пространство для возможного исследования. Здесь есть все инструменты для того, чтобы связать вопрос о времени с вопросом о дополнении и систематизации осколков предметности, которые были «утрачены» или подверглись диссеминации ранее. Возможно, когда-нибудь человечество поймет, что поиску утраченного, стремлению обнаружить что-то, не включенное в общую картину мира, никогда не будет конца. Такой поиск можно сравнить с поиском вечной жизни, для которого имеются все необходимые средства и достаточно времени — вся жизнь. Постоянная диссеминация приводит к появлению границы между каждым отдельным впечатлением и совокупностью впечатлений; эту совокупность создают истории, авторами которых являются художники.

На границе между впечатлением и совокупностью впечатлений происходит бесконечное переплетение чувственно данного и нерепрезентируемого. Теоретик культуры Йен Чемберс пишет, что эта граница делает возможным истинное изображение, которое обретает самостоятельную нарративную силу, а не служит опоркой для реалистического или миметического повествования. Образы перестают быть отражением жизни, теперь это образы-как-жизнь, это сама жизнь, «уже представленная, воплощенная и существующая в образе»: «Образ не следует за мыслью. Образ сам является способом мышления. Он не представляет мысль, а, скорее, побуждает к мышлению. В образе заложен взрывной потенциал: он одновременно размечает и разрывает время»<sup>13</sup>. Выделение отдельных частей создает сложный, концептуально не-чистый предмет. Такой подход позволяет избежать тотальности и эссенциализма в мышлении. Случайность и событийность вносят элемент недетерминированности и позволяют отнестись к предмету критически, что делает аффирмацию и сопротивление амбивалентными понятиями. Случайность заключается в побеге от тотальности, в создании совершенно нового представления о существовании, основанного на незавершенном видении, бесконечном проекте и открытом диалоге.

Прогрессивное мышление всегда ставило творческий процесс выше определенности. Творчество не терпит никакой определенности. Творческий процесс может быть предопределен или переопределен, но определенности здесь не место. В итоге постоянно возникает некоторая недостаточность или избыточность, которую необходимо вновь и вновь подвергать сомнению при анализе культурных кодов. Самым влиятельным идеям прошлого века удалось закрепить за предметами право быть кодированными и декодированными при помощи культурных кодов. Эти культурные коды основываются на производственных отношениях, которые действуют вечно и непрерывно. Наше знание существует, открывая самое себя через артикуляцию смысла. Смысловым кодам всегда присущи временность, случайность и незаконченность, что и делает возможным их использование. По словам Стюарта Холла, «мы все фантастически легко кодируемые кодирующие агенты», способные описать то, чего не хватает

в нашем опыте<sup>14</sup>. Необходимо учиться замечать обрывки потерянного времени с тем, чтобы по крупницам расшифровывать его устройство; в этом — наше будущее, в этом — позиция художника.

**Авторизованный перевод с английского  
АЛЕКСАНДРА БОРОДИХИНА**

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

<sup>1</sup> В развитии современного искусства после Второй мировой войны можно выделить три стадии: 1) реконструкция идей довоенного авангарда, куда также относится обращение к раннеавангардистским идеям в работах Ги Дебора, Ситуационистского интернационала и художников движения арте повера. В этот же период началось распространение авангарда в художественном мире США; способствовали этому работы художников из числа европейских эмигрантов, а также открывшая русский авангард книга Камиллы Грей «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922 годов» (книга вышла в 1962 году и оказала значительное влияние на нью-йоркское искусство 60-х); 2) критический период начинается в 70-х и продолжается до середины 80-х; одним из его ярких представителей был Ханс Хааке; 3) институциональный период (повсеместное включение искусства) и появление кураторства. Каждый из этих трех периодов повлиял на развитие искусства. Если первые два периода характеризуются сопротивлением индустриализации, то в третьем периоде, периоде институционализации, произошла индустриализация искусства через его включение в систему капиталистических отношений.

<sup>2</sup> В «Призраках Маркса» Жак Деррида высказывает идею о постоянном возвращении призраков, от Гамлета до Маркса. См.: *Деррида Ж. Призраки Маркса*. М.: Logos altera, Ecce homo, 2006.

<sup>3</sup> Деррида и его последователи утверждают, что любой вид человеческой деятельности неразрывно связан с памятью. В результате индустриализации память также становится индустриализированной. Память записана в книгах, картинах, фильмах и т.д. и доступна в виде временных объектов сохранения памяти. Эту точку зрения отчасти разделяет Бернар Стиглер, см.: *Stiegler B. Technics and Time. Vol. 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*. Stanford: Stanford University Press, 2011.

<sup>4</sup> Утопический проект Сен-Симона, в котором само общество рассматривается как место революций, вдохновил многих художников-авангардистов на от-

межевание в пределах культурного пространства. Такой подход восходит к изменениям, привнесенным в гегелевскую философию мыслителями, которые предпочли политической философии эстетику и поэзию (например, мыслители Йенской школы). В наше время наиболее близкую по смыслу смену фокуса произвели представители Франкфуртской школы, как, впрочем, и ряд других художественных течений и групп.

<sup>5</sup> Родченко А. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ, № 9, 1928. С. 37–38.

<sup>6</sup> Godard J.-L., Ishagphour Y. Cinema: the Archaeology of Time and the Memory of the Century. Oxford: Berg Publishers, 2005. P. 15.

<sup>7</sup> Из последних работ по этой проблеме можно назвать книгу Кантена Мейяссу «После конечности» (*Meillassoux Q. Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Seuil, 2005), в которой утверждается необходимость выработки новой методологии, основанной на понимании случайности законов природы.

<sup>8</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 285.

<sup>9</sup> Появление этой идеи выдвинуло на первый план философской дискуссии проблему неполноты. Здесь можно назвать имена Маркса, Ницше и Лакана.

<sup>10</sup> Делез Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012.

<sup>11</sup> Didi-Huberman G. Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2005.

<sup>12</sup> Термин «диссеминация» здесь используется в том же смысле, что и у Деррида, считавшего, что смысл не теряется, но смещается от центра к краям и рассеивается. См.: *Деррида Ж. Диссеминация*. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

<sup>13</sup> Chambers I. Location, Borders and Beyond. Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012. P. 70.

<sup>14</sup> Grossberg L. History, Politics and Postmodernism: Stuart Hall and Cultural Studies // eds. Morley D., Chen K.-H. Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies. London: Routledge, 1996. P. 137.

**Зейгам Азизов**

Родился в 1963 году в Сальянах.

Художник, теоретик современного искусства.

Живет в Лондоне.



Материал проиллюстрирован кадрами из фильма Дмитрия Виленского «Хроники Перестройки», 2008

# Дмитрий Виленский

## В поисках иного времени/места

В наше время нет более страшного «греха» для любого творческого работника, чем неподвижность. Оставаться «на месте» — не участвовать в практиках номадизма, не быть включенным в постоянное и предельно быстрое перемещение из одной точки в другую, не обладать способностью быстрого реагирования на вызовы совершенно незнакомых контекстов, языков, ситуаций — означает примириться со своим неучастием в культурном процессе.

«Успешный» современный художник, хореограф, куратор, кинематографист и т.д. превратился в фигуру, по своим качествам близкую к образу преуспевающего менеджера, которого ценят за то, что он владеет уникальными навыками и методами управления. Эти качества позволяют ему легко проникать в любые контексты (производства), делать их стремительный критический анализ, находить суть проблемы и на основе определенного опыта наработка производить новые смыслы-работы.

Весь конвейер современного культурного производства оказывается полностью подчинен подобной логике работы. Нетрудно доказать, что эта логика достаточно точно соответствует общей бизнес-практике позднего капитализма и при всей своей критической направленности вряд ли может претендовать на какую-либо радикальность или на то, чтобы стать реальным вызовом системе, — так как полностью определяется ее правилами.

Также нетрудно понять и причины кризиса модели традиционного локального культурного производства, в которой реальную ценность олицетворял «неподвижный» герой,

ставший еще при жизни гением того или иного места. Собственно, он и формировал это место и в какой-то момент мог стать центром аутентичной локальной жизни, так что к нему приезжали на поклон культурные пилигримы, устремившиеся на поиски уникальных и подлинных переживаний культурных различий.

Важно отметить, что две эти противоположные модели основаны на различных принципах темпоральности: производство местной легенды и ее контекста требуют десятилетий позиционирования, а номадическое творчество ориентировано скорее на быстроту медийных и экспертных реакций. И репутации, возникающие в результате подобной деятельности, оказываются серьезно уязвимы в перспективе более длительных временных отрезков.

Вопрос: какие варианты могут возникать в пространстве между этими полюсами? Сегодня эти две модели творческой активности существуют скорее в той или иной степени симбиоза, чем в чистом виде. Это сосуществование двух моделей — пресловутый баланс локального и глобального (так называемый глокализм) — хоть и является наиболее основательным рецептом устойчивого развития, однако его вряд ли можно представить как явление, выходящее за рамки бизнес-логики успеха.

Чтобы уйти от той или иной степени подсчета рентабельности и попытаться понять иные возможности создания ценности, по ту сторону рыночной конъюнктуры, мне кажется важным задуматься о проблеме не в категориях аутентичности (хотя почему бы и нет?), а в категориях ответственности перед



местом — или, точнее говоря, перед сообществом, с которым ты это место разделяешь. Речь идет не просто о конкретном сообществе современников, а обо всех тех, кто был здесь до тебя, кто создал тот самый контекст, без которого твоя работа, активность и жизнь не могли бы состояться. Без патетического вопроса Мандельштама «...ужели я предам?» никакое серьезное место-положение в культуре невозможно. Верность и принадлежность традиции и контексту являются не просто политической декларацией, но важнейшими составляющими возможности творческого становления.

Подобная позиция скорее применима к более «архаическим» обществам, где исторические противоречия культурной жизни и череда насилий и катастроф — история цивилизации и прогресса постоянно оказываются историей варварства, как напомнил бы нам Беньямин, — неизбежно требуют от

художника совершенно другой работы сопротивления общественным установкам и забвению.

В этой ситуации творец всегда оказывается в позиции жесткого этического выбора, когда каждое эстетическое высказывание оказывается перед судом более строгим, чем критичный взгляд независимого эксперта или же суждения независимой публики и медиа. Именно в этих ситуациях культура и обретает свой уникальный статус — как нечто бесконечно хрупкое и как последний бастион ценностей, за которые стоит сражаться перед лицом наступающего варварства. Здесь стоит говорить не о контрактах и заказах, а о миссии, призвании, судьбе, и эти высказывания не будут звучать несовременно.

Подобное положение создает совершенно другую темпоральность творчества — если у тебя есть миссия, то понятно, что ее не уложить в рамки отдельно взятого, ограниченного бюджетом и контрактом проекта; это то, чему нужно посвятить всю жизнь и то, что, собственно, всегда больше чем жизнь. Как это сложится, удачно или неудачно, — уже другой вопрос. Но другое отношение к искусству кажется просто невозможным.

#### **Дмитрий Виленский**

*Родился в 1964 году в Ленинграде.*

*Художник, член рабочей группы «Что делать?».*

*Живет в Санкт-Петербурге.*

# Евгений Гранильщиков

## Ускользание мест



Евгений Гранильщиков «Позиции», 2013

*Drinkin' cherry schnapps in the velvet night*

**Лана Дель Рей**

### Возвращение мест

Общая растерянность перед лицом мира и невозможность собрать, как паззл, в единое целое свое представление о нем, состояние тревоги — такие ощущения сегодня испытывают многие. Хроническое беспокойство приходит из снов в реальность, а затем возвращается обратно в сны, никогда не оставляя нас в покое.

Беспокойство — довольно точное слово; оно не подразумевает рефлексии. Беспокойство — это то, с чем мы свыклись, нечто нераз-

личимое, фон жизни. Неприметно, невидимо, безотчетно беспокойство может возникнуть в тот момент, когда мы заказываем двойной эспрессо на кассе в *Starbucks*. Стандартизированный кофе, дизайн интерьера, пространство, располагающее к беседе или отдыху во время обеда — все эти места, освоенные нами, вдруг перестают быть нашими.

Необходимо вновь обжить привычные места, а вместе с тем открыть для себя их чужеродность и скрытую агрессивность. В связи с этим можно вспомнить молодого британского художника Расселла Хилла, который экспонировал обычные бытовые предметы (например, освежители воздуха) таким образом, что



Петр Кирюша *Afterparty*, 2013

скрытая в них угроза становилась очевидной. Такое искусство делает видимыми явления, обычно остающиеся в тени, на периферии, вне фокуса. Поэтому искусство как жест противоположно жесту политики.

В видеоперформансе из серии *The Child Was Untitled* (2011) Дарья Иринчеева создает территорию временного укрытия. Действие происходит в торговом центре. На движущемся вверх эскалаторе художница устанавливает простую конструкцию, напоминающую вигвам. Поиск места, временного убежища и чувство неприспособленности — основные идеи этой работы. Документация и манера съемки предельно просты. Пропустив художницу немного вперед, оператор и сам неуверенно встает на эскалатор. Мы следим за тем, как Иринчеева сидит на ступенях, спиной к движению, а над головой ее неустойчиво возвышается сделанный из длинных веток и светло-голубой ткани импровизированный вигвам. Через мгновение ступени эскалатора складываются и конструкция падает, а художница едва успевает вскочить на ноги. В этот момент скорость видео замедляется примерно в два раза, и мы видим, как Иринчеева медленно поднимает рухнувшую конструкцию.

Здесь поиск укромного места связан с ощущением жизни в тоталитарном, четко структурированном обществе и неминуемо заканчивается неудачей. Мы видим отчаянную попытку символически обжить место, изменить его полюса, нарушить его стандартные условия, зарядить его смыслом. Такие места, как торговые центры или аэропорты, контролируются пристальными взглядами службы безопасности и полиции, а вдобавок камерами наблюдения. Любая ситуация, не вписывающаяся в логику этих глобализированных не-мест, может быть расценена как чрезвычайная, террористическая. По словам художницы, перформанс удался только с третьего раза, в Нью-Йорке. Первые две попытки осуществить его — в Петербурге и Москве — не увенчались успехом; эскалатор останавливали или художнице мешали полицейские.

#### **Никогда не искать укромного места**

История уже прошла, и теперь нам приходится ее навестывать. Необходимо сделать шаг назад и проанализировать то, что уже было сделано, то, что незаметно ускользнуло от нас. Нужно стать археологами и, прорывая

ясь через слои анахронизмов, отыскать наше запутанное настоящее.

Это ощущение несовременности неслучайно. Настоящее обретается, лишь когда мы его претерпеваем, оно ощутимо только на переломе. Десятилетия начались с разочарований, и те художники, чьи работы кажутся интересными прямо сейчас, основывают свои практики на пересечении собственной биографии с медленным ходом истории, где биография — это скорее место, скопление материалов для работы, а археология — попытка подобрать ключи, то есть инструментарий к настоящему.

Катастрофы прошли рядом, нас не задев. Возможно, мы находились поблизости, но события нас не затронули. События нужно претерпевать. Я спрашиваю себя, где я был, когда происходила катастрофа? И отвечаю: скорее всего, я слушал рассказы о том, как катастрофу переживали другие. Или, говоря иначе, события, произошедшие с нами, мы восстанавливаем в памяти с чужих слов, будто проснувшись после затянувшейся пьянки.

Потерянность человека, обнаружившего себя между концом вечеринки и следующим утром. Разочарованность тем, что событие закончилось — с одной стороны, и нежелание с этим мириться — с другой. Именно такую ситуацию мы можем увидеть в видеоработе Петра Кириюши *Afterparty* (2012). Персонаж — его изображает сам художник — не желает мириться с тем, что вечеринка закончилась. И хотя силы стремительно покидают его, он продолжает бороться со своими призрачными желаниями, испытывая необходимость вернуться на несколько часов назад. Вероятно, его все еще держит безрефлективное состояние *party*.

Собственно, *party* или *afterparty* мы предлагаем понимать как «места», «территории», на которых нельзя буквально стоять, но в которых можно временно пребывать, находиться. Место — как поле смыслов, языков, дискурсов.

В работе Кириюши важна пограничность между различными состояниями, между «до» и «после». В документации перформанса этот момент отсутствует (он выносится за скобки, но является смыслообразующим). Чувство защищенности, которое можно испытать в процессе *party* (место-укрытие), сменяется ощущени-

ем беззащитности во время *afterparty*. В данном контексте необходимо понимать *party* и *afterparty* с точки зрения защищенности/беззащитности как «места», чередование которых позволяет ощутить переход из первого состояния во второе.

В своем видеоперформансе «Горшок, чайник, черный» (*Pot, Kettle, Black*, 2010) Кейт Гилмор в течение долгого времени поднимает с пола горшки с черной краской и не слишком аккуратно расставляет их на полках. Краска переливается и стекает по белой стене и белому стеллажу на пол. На 4-й Московской биеннале, где была показана эта работа, я заставил себя подождать, чем же все закончится. Но оказалось, что в длительном видеоперформансе развязка отсутствует (и поэтому на эту работу можно смотреть как на живопись *in progress*). Просто в какой-то момент видео неожиданно прерывается, и Кейт начинает вновь расставлять горшки, заполняя пустой стеллаж.

Практически во всех видеоперформансах Гилмор, число которых к настоящему времени приблизилось к полусотне, мы видим одну и ту же ситуацию: статичная камера, перед которой художница, находясь в замкнутом, ограниченном пространстве, либо ломает фальшстены, стесняющие ее движения, либо бьет многочисленные горшки, которые стоят на полках (как в вышеупомянутой работе), и из них вытекает вязкая краска розового, рыжего или фиолетового цвета, образуя изысканные цветочные пятна.

Материалы и цвета, из которых сконструирован герметичный мир Гилмор, с самой первой ее работы и до сегодняшнего дня не изменились. Маниакальная преданность одному визуальному стилю и постоянное копирование собственных работ наводит на мысль об определенной симптоматике. Прежде всего интересна беспомощность художницы перед самой собой. Хотя тема преодоления в ее работах заявлена, сама художница (что подтверждают многочисленные самоповторения) ничего не преодолевает.

В фильме «Ничтожество» (1985) меня всегда впечатляла вымышленная сцена, в которой Мэрилин Монро блестяще доказывает теорию относительности Альберту Эйнштейну, используя заранее заготовленные предметы: игрушечные поезда, фонарики и воздушные шары.



Дарья Иринчеева *The Child Was Untitled*, 2011

Ученый в восторге, а Мэрилин, неожиданно погрузнев, объявляет, что все это достаточно просто. «Запомнить — это одно, а понимать — совсем другое».

Гилмор выстраивает и разрушает пространство, она создает его только для того, чтобы разрушить. В ее случае речь идет о пространстве-препятствии, но в то же время это место, подходящее для работы.

### За пределами подлинного

Сегодня мы можем говорить о кинематографе не как о некоем абстрактном поле смыслов и дополнительной реальности, а как о полноценной территории медиального опыта. Если взять кинематограф за основу для рефлексии на тему медиа, то границы документа и псевдодокумента сливаются до неразличимости, потому что правда о нашей действительности выходит за пределы подлинного, исторического и реального.

Последние двадцать лет видеохудожники работают с опытом проживания фильма и с неоспоримым доминированием этого опыта над опытом «подлинным». Последовательная модернистская редукция возвращает нас к основам языка, к началам, элементам; и сегодня большой кинематограф выглядит как Парфенон, который со временем стал только прекрасней. Отсюда начинается новая история видеоискусства — работа с разрушенной структурой кино как с реальностью. И все темы, которые появились в искусстве за последнее время, были инспирированы этим новым кинематографическим взглядом. Смотреть на себя так, как будто ты герой фильма, значит констатировать победу этого взгляда и признавать его трансформацию.

*Escape* (2010–2011) Михаила Заиканова — это нарезка фрагментов видео, которые снимали очевидцы катастроф и стихийных бедствий. В сопроводительном тексте к этой работе художник пишет: «Съемки катастроф являются одними из самых популярных на YouTube, что неудивительно, учитывая, что каждый зритель может посмотреть на бедствие буквально глазами очевидца и, в некотором роде, ощутить и пережить чужой страх. Сами очевидцы обычно снимают трагедию до того момента, пока их жизни не начнет угрожать смертельная опасность. Часто, спасаясь бегством, они не выключают камеру, и она продолжает снимать неконтролируемые, размытые, неопределенные, хаотичные кадры...»

Именно такие кадры и были тщательно отобраны и смонтированы художником. Здесь нерезкость, размытость отмечают место, территорию опасности, которую нужно как можно скорее покинуть. Если картинка стабилизируется, значит, опасность отступила; если становится совершенно неразличимой, то дела

плохи, это означает, что мы находимся в эпицентре. Находиться же в эпицентре — значит найти опасное место. И не случайно то, что в процентном соотношении размытых кадров в записях намного больше и что художник стремился показать именно такие кадры. Следующий шаг — погружение в темноту, в абстрактность и условность пространства.

В другой своей видеоработе, «Здесь» (2012), Заиканов отказывается от изображения и звука, оставляя на темном экране одни субтитры. Мы читаем реплики каких-то неизвестных нам персонажей, явно не связанных друг с другом:

*[Екатерина]: У меня такое ощущение,  
что здесь так же, как и везде.  
Ничего особенного. Немного прохладно.*

*[Татьяна]: А у меня почти получилось  
вспомнить,  
при каких обстоятельствах я была здесь.*

Сегодня мы не читаем тексты (например, книги) целиком, мы выдираем нашим, может быть, раненым, но еще больше ленивым взглядом части целого, чтобы создать какое-то другое, свое целое. И если вернуться к искусству, то мы видели немало попыток произвести нечто неделимое, нечто такое, что уже само по себе является предельно редуцированным. Минималистские объекты 70-х или закольцованные видео, которые не обязательно смотрят до конца.

Но с другой стороны, современный раненый взгляд уже сам по себе разрушает все нарративы. Собственно, речь о том, что сам взгляд трансформировался, стал избирательным, фрагментарным. Художники и сегодня находятся в поисках неделимого, содержание которого невозможно изменить, фрагментировать и поэтому понять превратно.

### **Язык как убежище**

Поиск основ, постоянные сомнения, потеря ориентиров, неопределенность взглядов — это те реалии, которые сегодня концентрированно и агрессивно присутствуют во всех культурных сферах.

В моем последнем фильме «Позиции» (2013) герои испытывают эту потерянность, но демон-

стрируют совершенно обратное — твердые убеждения, которые являются несомненной инверсией их реального ощущения. В этом постановочном фильме трое главных персонажей общаются исключительно при помощи цитат из различных текстов или фильмов. Несомненно, здесь идет речь о попытке производства мест, пространств. Этот фильм — деконструкция; различные кинематографические манеры и стили съемки подчеркивают временную неоднородность. И самый важный вопрос, который здесь ставится, — это вопрос о современности, которая оказывается неуловима. Ведь современность, как пишет Агамбен, — это постоянное опоздание к ней на встречу. И герои фильма «Позиции» живут среди анахронизмов, что, быть может, для них и означает приходить на встречу вовремя — то есть не стремиться к ней, приходить наугад и посредством своей непоследовательности «приводить в действие отношения между временами». Поиск современности для них и означает поиск мест, пространств, территорий, в которых исчезает тревога.

Для героев этого фильма единственной неизменной координатой оставался городской ландшафт — что на первый взгляд кажется странным. Жизнь города, современной им Москвы, происходит на периферии, но все же это единственная очевидная реальность в ситуации, когда все остальное в этой работе подвержено критике и сомнению.

Они могут с полной уверенностью утверждать, что это их город. Все остальное — их убеждения, идеалы — во всем этом еще можно усомниться. А город они отвоевали. И ключевая, финальная сцена, когда один из героев бредет по ночной Москве, периодически забываясь в танце под музыку в своем плеере, которую слышит только он, и есть манифестация и итог их борьбы.

Ночь, гудки проезжающих такси, опьяняющий свет ночных кафе и круглосуточных магазинов на Садовом кольце. Город среди пустыни.

### **Евгений Гранильщиков**

*Родился в 1985 году в Москве. Художник.*

*Живет в Москве.*



*Материал проиллюстрирован документацией акции «Лозунг» группы «Коллективные действия», 2003*

# Андрей Монастырский

## «Лозунг-2003»

### (четырнадцатая книга)

Эта редакция текста «Четырнадцатая книга» сделана специально для «ХЖ» и состоит в том, что я выделил слова «место» и «пространство» (не все) жирным шрифтом, тем самым изменив визуальную «ландшафтность» текста; этим жестом я хотел сказать всего лишь то, что мы можем посмотреть на любой текст как таковой тоже как на своего рода «местность», над которой «мы пролетаем», замечая что-либо под нами в нашем полете понимания и внимания, или не замечая.

...Акцию с часами и Хайдеггером следует рассматривать в контексте цикла «лесных» акций. В первой акции этого цикла, «625–520», использовалась книга Канта.

При всех других значениях здесь важно подчеркнуть удивительную толщину этой книги, ее странный вид: при обычном формате необычная толщина.

Эта курьезная книга на тряпке вместе с магнитофоном, к которому она была привязана, осталась в лесу над узкоколейкой на **месте** действия и, по-видимому, была снесена и утащена по рельсам поездом-снегоочистителем. Мы видели этот поезд и прятались от него в сугробе, когда приехали на следующий день после акции «измерять» ее правильное название (по расстоянию от Рогачевского шоссе).

Координаты той акции строились на расстоянии, метраже, то есть были прежде всего **пространственными** координатами, о чем и говорится в названии акции — «625 метров — 520 метров». Акция же с часами координировалась временными характеристиками — «14 часов 7 минут — 15 часов 13 минут» — начало и конец акции.

Зрители подошли к портрету Хайдеггера на просеке уже вне временных рамок акции. Портрет Хайдеггера был связан с акцией с часами и магнитофоном, но связан пространственно и буквально — нитью, протянутой по лесу от магнитофона до портрета, но он никак не связан с временными параметрами акции.

Портрет был неким маркером ментально-целевого объема созерцания, ради которого и была создана вся эта система «смотровой площадки», выстроенная часами, веревкой, магнитофоном с фонограммой и т.д. И это пространство (объем «**места** на просеке») было свободно от временных рамок, которые были четко зафиксированы и «сняты» «смотровой площадкой» акции — через установку часов, работу фонограммы и через раздачу фактографии, обозначающую конец акции.

Созерцание портрета Хайдеггера происходило в «другом» времени, не акционным. Это было чисто **топографическое** событие, переживание.

Кроме того, особенная **пространственность**, вычлененность и акцент на этом подчеркивались необычным размером портрета — он был очень маленьким — 6,5х9 см. Этот *ракурс размера* — так же, как и в случае с толщиной книги Канта — подчеркивал **пространственное** качество события через искажение пластики использованного предмета: слишком толстая книга в первом случае и слишком маленький портрет во втором.

Можно сказать и так, что пребывание зрителей у портрета Хайдеггера было уже другой акцией, а именно акцией под названием «Лозунг-2003».



Все «Лозунги», которые мы делали, рассчитывались на анонимного зрителя. Они оставались нами в разных **местах** — и загородом, и в городе. Их существование в этой анонимной зрительской зоне было «пустым действием», внедемонстрационной (для нас) событийностью с неизвестным концом.

С годами эта зона («пустое действие») захламлялась оставленными там предметами, превращалась в мусорную свалку символов. На этой свалке скопились не только предметы «Лозунгов», но и вообще все оставленные предметы акций, которых было много (включая и, например, книгу Канта, тряпку с надписью «Шведагон», оставленную **на месте** после одноименной акции и т.п.). Эта зона постепенно приобрела крайне нежелательное для эстетики «КД» качество какого-то «тайного», сакрального **места**, не абстрактной категориальной «потаенности», например, а именно чулана, кладовки с конкретными вещами, оставленными там «тайно» от зрителей.

Фигура такого «тайного» оставления была проделана и в акции с часами, когда я и Маша Константинова пошли от магнитофона, разматывая черную нитку, вешать на просеке Хайдеггера, запретив зрителям следовать за нами.

Опредметив таким образом эту «тайную зону», мы вернулись к зрителям и закончили акцию на поле. Если бы после акции мы не пошли по просеке мимо портрета Хайдеггера, повели бы зрителей другой дорогой к машинам, эта зона, «кладовка» так и осталась бы «запертой», «сакральной». Более того, в ней бы прибавилось еще «тайного» хлама в виде этого портрета. Но поскольку зрители на обратном пути после акции оказались рядом с портретом и смогли его увидеть, эта зона десакрализовалась, перестала быть анонимной. Конкретика «потаенности» редуцировалась, «кладовка» очистилась от всего накопленного в ней ранее. Было очищено **место** «пустого действия». Конечно, в ней остался этот портрет. Его потом кто-то увидел и сорвал. Но все это произошло уже как бы на «**пустом месте**», в автономной от акции с часами акции «Лозунг-2003».

Мне представляется, что именно в этом жесте феноменологической редукции по отношению к зоне «пустого действия» и состоял смысл акции с часами как некой пространственно-временной конструкции, на которой и был «повешен» «Лозунг-2003». Он был повешен как бы на очень длинной веревке, которой мы инсталлировали лес, с помощью технических приспособлений в виде двух больших часов, магнитофона с фонограммой и того дискурса, который воспроизводился на магнитофоне. Эти сугубо технические приспособления (никакого символического значения «времени» в часах не предполагалось и не было — они использовались исключительно как механизмы определения рамок и названия акции) позволили создать — через **технизацию** времени — пластическую конструкцию из времени (время как **технизм**), с помощью которой и был повешен «Лозунг-2003» в виде маленького портрета Хайдеггера, растянутого на четырех нитях на просеке.

Но прежде всего техническим дискурсом акции с часами выстраивалась и выявлялась **метафизика места**, где был повешен портрет Хайдеггера.

Сначала конкретная (неметафизическая) привязка к **месту** и его тематизация произошла на полянке, где зарыта «Библиотека» и где были повешены первые часы

акции. Там, под землей, лежат и действуют книги акции «Библиотека», постоянно двигаясь во времени этого подземного сюжета в совершенно неопределенном направлении, неопределенность которого возросла до полной абстракции и неизвестности мотивов после того, как в акции «Мешок» там были вырыты часы, установленные на время Рангуна.

Погруженность этого **места** во время «движения земли», в поток нечленимого поэзиса как бы раскрутила (как пружина) временной сюжет с веревкой, прокладываемой через лес ко вторым часам акции.

Техническая, временная сторона этого «разматывания» и «раскручивания» обеспечивалась чистой потаенностью, коренилась в погруженном под землю сюжете с книгами как «посылочными» предметами («почтовыми») свертками, зарытыми в земле). Этот мотивационный контекст действия — поэтическая (а не метафизическая) сторона происходящего в акции. В то время как метафизическая линия, ведущая к **месту** на просеке с Хайдеггером, *проступала*, возникала через трансформацию предметно-книжного дискурса в речевую фонацию фонограммы на магнитофоне. Она прочерчивалась как бы «сбоку», на ответвлении и «возвышении».

От футляра из белого меха с магнитофоном, подвешенным над землей в лесу, который своим видом почти точно повторял форму подземных свертков с книгами и из которого раздавался текст, в сущности, ничем не отличающийся от текстов в зарытых книгах и тем самым являющийся как бы озвученной *четырнадцатой книгой* (в «Библиотеке» зарыто тринадцать книг), шла нить к **месту** на просеке с портретом Хайдеггера, которое (**место**) *проступало* в результате всех этих дискурсивно-текстовых и пластических трансформаций как некое возвышенное, приподнятое и метафизированное событие. Через *четырнадцатую звуковую книгу* трансцендировалось две визуализации: одна — это фактографические иллюстрации из книги о полярниках, врученные зрителям в конце акции с часами, вторая — **проступание места** с портретом Хайдеггера (который тоже был взят из сборника статей Хайдегге-

ра, откуда читался завершающий фонограмму «*четырнадцатой книги*» текст философа).

Важный здесь момент «проступания» как динамической фигуры акта трансцендирования и перевода поэзиса в метафизику уже использовался нами в акции 6 тома «Поездок за город» под названием «Альбом для путевых заметок и зарисовок», где в большой черной тетради был помещен портрет Стефана Георге, наглухо закрытый белым листом бумаги таким образом, что его (портрет) можно было видеть только в случае, если плотно прижать этот белый лист к подложке, на которой был наклеен портрет — тогда он *проступал* сквозь лист в виде белого контура.

Итак, звуковая «*четырнадцатая книга*» этой акции (магнитофон в чехле из меха) служила механизмом трансцендирования в двух направлениях. С одной стороны — открывающегося пространства (*Die Gegend*) нового для «КД» поля, на краю которого были вывешены вторые часы и где раздавались фотографии с полярниками как бы «вынутые из-под земли» из книг «Библиотеки». Это по преимуществу свободное и чисто поэтическое развертывание пространства, своего рода игра в «*полярников*» на новых «*полях*» или что-то в этом роде. С другой стороны трансцендирующий механизм «*четырнадцатой книги*» включал **метафизику места** (*Ort*), обнаруженную на возвратном пути зрителями «на проселочной дороге» (просеке), иконически маркированную портретом метафизика Хайдеггера.

Анализируя и описывая становление этого **места** (на просеке) как особого и «трансцендентного» по отношению к акции с часами (к «смотровой площадке», с которой оно созерцается в нашем дискурсе), важно иметь в виду, что речь идет не о конкретном портрете Хайдеггера, повешенном там-то и там-то (портрет — это только одна из составляющих художественного, а не эстетического акта) и не о других эмпирических подробностях этой просеки. Речь здесь прежде всего идет о крупных эстетических блоках, о демонстрационной знаковой зоне, демонстрационном поле, «снятая» потаенность части которого превращает эту часть («просеку») — через его контекстуальное

экспозиционирование — в демонстрационное поле «второго уровня», «трансцендентное» по отношению к демонстрационности всей предваряющей истории с часами, веревкой и магнитофоном. И созерцаются здесь не те или иные акциденции на этом поле, а сама его структура, ландшафты и планы разнопорядковой пустоты. Это как если бы мы попали внутрь картины, пейзажа и переместились на ее дальний план. Конечно, мы увидели бы там и какие-то подробности (типа портрета Хайдеггера, ниток, веток и т.п.), но главное созерцательное событие в этом приключении — все же то, что мы оказались в этих едва различимых объемах дальнего плана, в пустоте другого пространства с невидимыми с исходной позиции горизонтами, высотами, мотивами и обстоятельствами, уже открытыми для нас, но еще никак не обозначенными. Там нет ничего, кроме других возможностей и новых направлений движения, кроме другой истории

со своими пока не существующими подробностями и значениями.

Продолжая аналогию с дальним планом картины и обнаружив, что мы ничего не можем сказать о том, что там, впереди нас, еще дальше от того **места**, куда мы попали, в будущем (это может быть обнаружено только в следующем конкретном пространственно-временном эстетическом акте, в нашем случае жанрового предпочтения — в следующей акции), мы можем в то же время обнаруживать ближние, пройденные планы (прошлого) в виде различного рода интерпретационной шелухи и аллюзий, связанных с художественной конкретикой наших маркировок этих самосозерцательных объемов.

Так, например, забавными представляются две фотографии, снятые на просеке у портрета. Одна из них изображает группу зрителей, необычно плотно стоящих за портретом Хайдеггера между березами. Группа не просто стоит в свободных позах, как это



обычно бывает на групповых фотографиях зрителей «КД», сделанных после акций, а как бы интимно-целеустремленно демонстрирует свое стояние в лесу, где лесом является не просто местность, поросшая деревьями, а метафорическая фигура речи, фигура *Vol-kisch*-дискурса в стиле кружка Стефана Георге (можно даже сказать, что зрители изображают не самих себя, участников акции «КД», а членов *George-Kreis* — и даже в большей степени именно кружка Стефана Георге, как мне это почему-то представляется по наитию свободной аллюзии, чем группе почитателей Хайдеггера, зачем-то собравшихся в лесу у его портрета).

Вторая странная фотография снята Сабиной Хэнсен, когда она одна пошла от магнитофона по нитке к портрету вместо того, чтобы вместе с другими участниками акции двигаться дальше в лес за веревкой. На фотографии изображен сидящий на бревне рабочий-монтер, а напротив него совсем рядом — портрет Хайдеггера. Если бы вместо рабочего на бревне сидел крестьянин, возникла бы полная аллюзия с философской агиографией из речи Хайдеггера «Почему мы остаемся в провинции», где повествуется о том, как Хайдеггер по вечерам сидит в молчании рядом с крестьянином и делается вывод, что «**место** философии — среди крестьянского труда». Но и фигура рабочего здесь не менее интересна, поскольку вполне может быть прочитана как иллюстрация к «Рабочему» Эрнста Юнгера — весьма важной книги для Хайдеггера.

Надо сказать, что на всей довольно болотистой просеке **место**, где мы повесили портрет, было единственным подходящим (мы обнаружили это через несколько дней после акции) — оно было сухим, возвышенным, с тремя большими березами (в других местах просеки — сплошной кустарник), с интересным фоном леса за ним. Разматывая черную нитку от магнитофона, мы вышли на него совершенно случайно, но именно сразу на него.

Портрет Хайдеггера — позднего периода. Он изображен в куртке лесничего (с дубовыми листьями на лацканах). В этот период творчества он немало занимался «метафизикой **места**» и в этом смысле его портрет вполне

подходил для маркировки «вневременной» событийности эпизода с «Лозунгом-2003».

Очень яркий элемент «Рыбака», который возник в акции в виде монтеров, прокладывающих кабели для ЛЭП на просеке (действительно, эти монтеры как будто сошли с тех фотографий полярников, которые мы раздали в конце акции зрителям), на мой взгляд, не имеет никакого «итогового» звучания и значения и вряд ли относится к подробностям «дальнего плана» из нашей аналогии с картиной, а, скорее всего, целиком принадлежит к *технической* по отношению к «Лозунгу-2003» акции с часами. Конечно, эта «мистическая» рутина совпадений каким-то образом конкурировала с уже другим пространством «Лозунга-2003» (монтеры как нарочно крутились около портрета и когда мы его с Машей вешали, и когда подошли к нему со зрителями), но шла как бы «параллельно» и «чуть сзади» события «Лозунга».

#### Андрей Монастырский

Родился в 1949 году в Печенге.

Художник.

Живет в Москве.



Материал  
проиллюстрирован  
фотографиями проекта  
Клаудио Пармиджани  
*Delocazione* разных лет

# Жорж Диди-Юберман

## Клаудио Пармиджани: дом с привидениями (прах, воздух, стены)\*

Наваждение: черная магия воздушной среды, странная «жизнь» флюидов, проникающих в самое интимное, что есть в нас, в нашей жизни. Остатки жизни, проносящиеся мимо живых и обвевающие их своим дыханием. Струи воздуха. Атмосферный эффект исчезновения, способного заполнить собой все пространство и наделить его плотностью. Кто-то умер, что-то сгорело, и вот повсюду распространяется, а затем оседает «их присутствие», словно говоря о психической угрозе, которую представляет их отсутствие. Словно говоря, что оставшееся (безликие останки, пепел сгорания) непосредственно угрожает самим выжившим (людям, спасшимся от пожара). Тем временем глубина исчезает в темноте, воздух мутнеет. Вместе с этим уплотнением отчетливо обозначается *власть чуждости*, вместе с этим пространственным изменением отчетливо обозначается *власть места*.

\*\*\*

В доме после пожара запахи, подобно саже, завладевают местами и умами. Рильке описывает эту ситуацию: спасшиеся блуждают по дому и иногда внезапно оборачиваются, втягивая воздух, будто подозрительный запах находится у них за спиной и все еще угрожает им (почти наблюдает за ними). Так возникает «страх привидений», уверенность, пишет Рильке, в том, «что в комнате есть что-то, недоступное взгляду» (но на-

блюдающее за тобой). «Меня все больше мучил страх», — вспоминает поэт. — «Казалось, [...] что дом снова исчезает»<sup>1</sup>.

В этом доме, что «весь раздробился в [себе]», ты не перемещаешься как бы из предыдущего пространства в последующее — ты несешься «как кровь по жилам», почти вслепую, всегда на ощупь. В комнатах, погруженных во тьму, ты ощущаешь своего рода осязаемую бесконечность, бесконечность близости, заражения, серости, удушья. Здесь углы комнат «никогда не лишены таинственности»<sup>2</sup>. Это жилище оказывает гнетущее воздействие, однако (или именно по той причине, что) больше не имеет границ.

Так, ты приходишь к ощущению, что «ужасное — в каждой частице воздуха». Ужасное, пишет Рильке, «его втягиваешь в легкие вместе с прозрачностью; но в тебе оно оседает, твердеет, [...] врезается в органы. [...] А внутри у тебя уже не хватает места; и тебя чуть не тешит мысль, что в такой тесноте ничто большое не может обосноваться. [...] Но оно прибывает в капиллярах: засасываемое этими трубочками, оно проникает в самые дальние закоулки бесконечно разветвленного твоего существа, поднимается, поднимается, превышает тебя, и ты захлебываешься, задыхаешься»<sup>3</sup>.

\*\*\*

В акте любви соединяются два живых дыхания. В момент утраты наше дыхание оказыва-

\* Перевод выполнен по изданию: Didi-Huberman G. Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise. Paris: Éditions de Minuit, 2001.

ется одиноким и не может больше никому подать знак. В минуту траура и наваждения наше дыхание внезапно наталкивается на воздушный поток: дуновение отсутствия, дыхание самого места. Призрак.

\*\*\*

«Кончилось, сохранилось одно дуновение», — пишет Малларме о доме из «Игитурра», об этом «старом пространстве», полном «смутного трепета», об этом месте могил, тлена, подвижных теней<sup>4</sup>. *Delocazione* (1970) Пармиджани задействует все эти образы. И действительно, больше ничего: ни один житель, ни один объект больше не населяет этот дом (мы же, зрители, — не более чем прохожие, странники, археологи). Сохраняются одни дыхания, все еще различимые в недолговечных отпечатках пепла. Следовательно, основными действующими лицами этого «театра тишины», которым является *Delocazione*, будут наваждения.

Слегка обыгрывая старое выражение «гений места», можно было бы определить этих персонажей как *genius deloci*, или «гении не-места». Мимолетные наваждения, перемещенные наваждения. Наваждения, вызванные художником не в настоящем родовом доме, а во временном месте — выставочном зале. Вещи и персонажи, между тем, играют каждый свою роль: мне особенно запомни-

лась большая *Delocazione* в Тулоне, где архитектурные элементы старого помещения (плинтусы, лепнина на потолке, внутренняя текстура стен, все то, что издавна оставалось никем не замеченным) приобрели необыкновенную визуальную выразительность, производя в общей серости *вспышки тени* — дыхание уцелевшего времени, ставшее вдруг визуально интенсивным.

\*\*\*

Я помню, в частности, эти неподвижные призраки, эти смутно (но несомненно) человеческие формы, перенесенные дыханием на стены или, возможно, струящиеся из самих стен. Я смотрел и, как мне показалось, узнал воплощенную Венеру, точнее, ее зольную ауру, след ее исчезновения<sup>5</sup>. Разве Аби Варбург не сделал серость колоритом продолжения жизни *par excellence*, воздушной цветовой гаммой *Nachleben der Antike*<sup>6</sup>? И разве он не пришел к тому выводу, что всякая история искусства должна принять вид «истории о призраках для важных особ»<sup>7</sup>?

В своем известном эссе «Боги в изгнании» Генрих Гейне уже обращался к теме «последующей жизни античных богов», начиная с историй о призрачных Венерах и заканчивая описанием сумрачной вакханалии, «бледноликого сборища» менад, пляшущих как во сне и похожих на толпу пьяных призраков<sup>8</sup> ... В то



же время — а стало быть, задолго до знаменитой «Градивы» Йенсена — Теофиль Готье придумал новеллу о молодом человеке, увлеченном археологией и влюбившемся в Помпеях в «обломок окаменевшей лавы, несущий неглубокий отпечаток»... Это был отпечаток очаровательной девушки с характерным именем Аррия, некогда сгоревшей и погребенной под лавой Везувия<sup>9</sup>.

\*\*\*

У рассказа «Аррия Марцелла», как известно, печальная концовка: прекрасные драпировки, прикрывавшие наготу девушки, будут вдруг «совлечены», и удрученный молодой археолог останется наедине с ворохом «пепла, перемешанного с костями», «бесформенными останками» своей безрассудной любви к отпечатку... Герой попытается вернуться в Помпеи, но красота — эта античная, *анахроничная* красота плоти — «неизменно пребудет в прахе». Дальше — только меланхолия<sup>10</sup>.

\*\*\*

Не будем поддаваться страсти, чтобы не совершить ошибку молодого археолога: не будем пытаться отыскать на стенах *Delocazione*, где именно находится призрак Венеры. «Где же он в таком случае? Стремясь найти место этому фантому, он заставит его исчезнуть в виде фантома»<sup>11</sup>... Осознаем ущербное положение *genius deloci*, неизбежно смещенный характер его призрачной формы.

Потоки воздуха, флюиды окружающей среды — таковы наилучшие посредники всех этих перемещений. Пармиджани дает этой парадоксальной особенности, находящейся где-то между физическим и психическим, простое и в то же время головокружительное, техническое воплощение: все видимые фигуры *Delocazione* рождаются благодаря движениям дымки вокруг объектов, возле стен и в каждой выемке. Таким образом, получившаяся в итоге гризайль кажется не только свойством стены, *перед* которой мы стоим (осевшей на ней пылью), но и свойством воздуха, *внутри* которого мы передвигаемся и дышим (взвесью пыли в нем).

\*\*\*

Неслучайно в романтических рассказах, повествующих о местах с привидениями, часто фигурируют подобные признаки. Например, в «Падении дома Ашеров» Эдгар По старательно описывает *патологический*, заразный характер того, как серость сочится из каменных стен, создавая окружающую среду, в которой эти стены обрушатся и растворятся впоследствии: «Воображение мое до того разыгралось, что я уже всерьез верил, будто самый воздух над этим домом, усадьбой и всей округой какой-то особенный, он не сродни небесам и просторам, но пропитан духом тления, исходящим от полумертвых деревьев, от серых стен и безмолвного озера, — всё окутали тлетворные таинственные испарения, тусклые, медлительные, едва различимые, свинцово-серые»<sup>12</sup>. Очевидно, что эта болезнь — не что иное, как болезненная *жизненность*, *заразительность времени*: «[...] весь облик родового замка и даже дерево и камень, из которых он построен, за долгие годы обрели таинственную власть над душою хозяина: предметы *материальные* — серые стены [...] — в конце концов повлияли на дух всей его жизни»<sup>13</sup>.

В конце рассказа одной лишь трещины в стене и дуновения — «свирепого порыва урагана», — будет достаточно, чтобы дом рухнул и навсегда погрузился во всеохватную серость болота<sup>14</sup>.

\*\*\*

Здесь и там в *Delocazione* расположены извечные символы наваждения. Призрачная простыня, оставившая на стене свой отпечатанный след, вскоре становится одиноким *призраком простыни*, представляющим собой воссозданный в саже вариант — «выживший» вариант, если можно так выразиться — настоящей простыни, которая десятью годами ранее покрывала статую в работе *Iconostasi*. Пармиджани зачастую позволяет себе буквальное обыгрывание знаков, оставляемых усопшими «душами» — ими могут быть, в частности, огненный отпечаток на металле или дыра, прожженная в книге. На ум приходит множество похожих примеров от спери-

тических опытов XIX века до забавного небольшого «Музея Чистилища» в Риме<sup>15</sup>.

\*\*\*

«Гений не-места»: взаимная власть наваждения над местом (оно приводит место в движение, обрекает его на *delocazione*) и места над наваждением (место перестраивает его, предоставляя ему материальное поле для действия). Наваждение в качестве места (оно становится чем-то большим, чем дух) учреждает место в качестве наваждения (оно становится чем-то большим, чем пространство).

\*\*\*

Становится понятно, почему Пармиджани в этих условиях мог уподобить свою мастерскую «опиумной курильне»: «[...] вещи меняются в размерах, слух, зрение и остальные чувства спутываются, внезапно возникает ощущение, что ты лежишь, растянувшись на потолке. Вызываемые в памяти образы изменчивы (*le immagini evocate sono fluttuanti*)»<sup>16</sup>.

Становится понятно, что пространство представляет для художника интерес потому только, что оно оказывается *превращенным в место за счет власти наваждения*. Именно такую задачу преследует произведение, подобное *Delocazione*: сделать так, чтобы «внешнее было тем, чем я живу здесь внутри, и чтобы здесь, как и там, все было безграничным»<sup>17</sup>. Становится понятно, наконец, что решающую парадигму для всех художественных исканий Пармиджани может составить сновидение: «Как бы то ни было, я не в состоянии дать определений, касающихся природы сновидения. Само слово "сновидение" мне произвести нелегко. Тем не менее, это слово, которому я верю, верой ни во что, но верой тотальной (*la mia fede, in niente ma totale*). Я думаю, есть только одна вещь, которую я могу понять в своей работе, — и это решимость физически сорвать сновидение (*materalmente strappare il sogno*), или сон, с его небес, и перенести его, навязав действительности. Перемешать сновидение и землю (*mescolare il sogno alla terra*), сновидение и кровь, материальность и нематериальность. Не жизнь погрузить в сновидение, а сновидение в жизнь»<sup>18</sup>.

\*\*\*

Со времен Людвиг Бинсвангера известно, что сновидение направляет своего археолога по двум путям познания (каждый из которых имеет свою необходимость). Сновидение может *интерпретироваться* согласно его реbusной структуре, его стратегиям означивания, его символическим диспозитивам; это классический фрейдовский путь<sup>19</sup>. Но сновидение может также *пониматься* посредством метода, который Бинсвангер связывает с феноменологией: в этом случае важны общие движения, динамические потоки, основные ориентации субъекта внутри сновидения (к примеру, не место, откуда он падает, а попросту факт его падения)<sup>20</sup>. Это нечто вроде дыхания, воздушных потоков, проносящихся между элементами, «символами» сновидения, и обнаруживающих их общую «атмосферную опору». В области истории образов Аби Варбург желал объединить две эти модальности познания при помощи парадоксальной «иконологии промежутков»<sup>21</sup>.

*Delocazione*, в качестве произведения Пармиджани вообще, может быть рассмотрено на основе этой двойной оптики. Насколько интересно его интерпретировать, осмыслять сложную организацию символов — «эмблему», «шифр духовного», как пишет Джанни Ваттимо<sup>22</sup>, или даже искусство памяти<sup>23</sup>, — настолько же необходимо его понимать, то есть рассматривать его в качестве *опыта*, данного в его целостности, а точнее, наваянного дыханием: стало быть, его нельзя тривиально «анализировать», разлагать, как химическое соединение или совокупность знаков<sup>24</sup>. Иконологическое измерение очень значимо в произведениях Пармиджани; но его недостаточно, чтобы составить представление о той «промежуточной», воздушной власти наваждения, которую так успешно пускает в ход *Delocazione*.

\*\*\*

Опыт такого произведения можно в данном случае рассматривать как эмпатию места. Это означает, что место смотрит на нас в самом перемещении объектов (*delocazione*), в сохранении жизни, несмотря на следы

пепла на стенах, между которыми мы ступаем. Мы смотрим на завитки золы, на этот «пепельный ореол» (*Aschenglorie*): «Серый, огромный, / близкий, как все, что утрачено, / сестринский образ»<sup>25</sup>. И он нам что-то посылает, он нас отсылает к нашим собственным наваждениям, подобно лицу постороннего человека, которое внезапно напоминает нам о чем-то или о ком-то существенном в нашей собственной генеалогии.

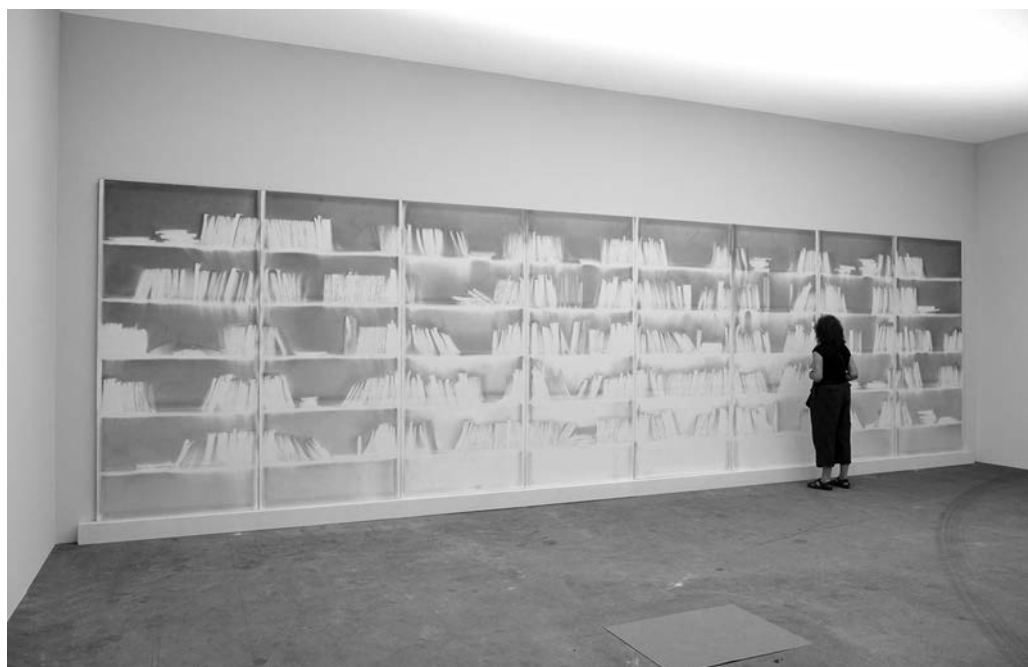
И именно это Пармиджани, по его же словам, обнаруживает в некоторых произведениях, которыми он восхищается: «Это то, что происходит в натюрмортах Моранди; всю жизнь вопрошать лицо и всю жизнь делать так, чтобы лицо вопрошало нас (*per una vita far sì che questo volto interroghi noi*)»<sup>26</sup>.

«Все вещи, — пишет художник, — имеют человеческие глаза и человеческий голос»<sup>27</sup>. Но следы их исчезновения, так ненадежно нанесенные на созерцаемые нами стены, вопрошают нас еще более, так как *время в них истекло*: «Эхо столетий, сосредоточенное в одном дыхании»<sup>28</sup>.

\*\*\*

Насколько власть наваждения преображает пространство, рождая место, настолько же *власть места перестраивает само наваждение*. К этому моменту мы уже не можем сказать, что является призраком где-либо; но мы вынуждены сказать, что повсюду им становится сам воздух, которым мы дышим и который выделяет, в процессе особенного дыхания, окружающие нас стены.

«Произведение существует прежде всего для глаз места», — пишет Пармиджани о другой из своих работ<sup>29</sup>. Он продолжает уточнять гибридную идею, составленную им из *genius loci* и его паредра — *genius deloci*: «Пространство, окружающее произведение (*lo spazio circostante l'opera*)», представляет собой физическую часть произведения; оно является не пространством, внутри которого располагается произведение, но пространством в качестве конститутивного элемента работы. Именно поэтому произведение живет в полной мере лишь в особенном про-



странстве, так как особенное пространство — это идеальный и незаменимый элемент. Перемещаясь (*nei suoi trasferimenti*), произведение должно нести с собой то пространство, в котором оно родилось (*portare con sé lo spazio in cui è nata*). Работа, увиденная в мастерской, перестает быть той же самой, будучи выставлена в музее. Пространство связывает произведение с миром, без этого пространства произведение сиротеет (*senza questo spazio l'opera è orfana*). Произведение — это живое создание; вступая в контакт с новыми пространствами, оно становится полным загадок (*si carica di interrogativi*), портится и изменяется, как человеческое лицо с течением времени»<sup>30</sup>.

Разве само *Delocazione* в своих многочисленных вариантах не является возобновляемым «перемещением», призрачным путешествием первой мастерской, дома из пепла, утопающего в серости (из рассказа По)? Это, по крайней мере, могло бы быть нашей интерпретирующей фабулой, нашим мимолетным соблазном.

\*\*\*

Однако не будем стремиться к полной определенности: не будем пытаться установить, как в семейных романах, первое лицо, лицо-источник. «Ты ушел как дым, что, неустанный, рассеивает свои многочисленные лица»<sup>31</sup> ... Воздержимся от попыток распознать мифическое единство этого лица (в еще более прекрасном) рассеянии его фигур из пепла. «Это был не ты, это были твои останки. [...] Это был ни ты, ни твоё тело, это была / выжившая в конечном счете прозрачность»<sup>32</sup>.

Власть места есть власть самой его прозрачности, в той мере, в которой она способна нести на себе выживание. Прекратим поиски *смысла-истока* (установление первого лица), прекратим поиски *смысла-символа* (решение ребуса останков). Отдадимся этому нежному рассеянию следов, как бы оставленных дыханием времени на стенах *Delocazione*.

\*\*\*

Значит, отдаться смыслу-ощущению. «Ощутить» действующее место. Но что такое «ощу-

щать»? Здесь следует вспомнить ценный урок, преподанный Эрвином Штраусом в книге «О смысле чувств».

Ощущать — совсем не значит познавать, ощущать — значит оставлять ощущаемой вещи ее власть и ее тайну. Это отдаваться, следовательно, быть лишенным точки зрения: либо мы воспринимаем пространство, чтобы познать его перспективу, либо мы чувствуем место, чтобы испытать его имманентность и непроницаемость. Чувствование по отношению к познанию есть то, чем ласка является по отношению к ощупыванию, дыхание — неопределенность речи и ее физическая опора — по отношению к языковому сообщению, момент влечения или ужаса — по отношению к неподвижности «я думаю» и представления, из нее следующего<sup>33</sup>. Между тем, говорит Эрвин Штраус, чувствование вовсе не является «внутренней формой» познания<sup>34</sup>. Оно является, по меньшей мере, неустранимым эстетической области, а значит, и работы, которую историку искусства надлежит выполнять перед произведением.

Ощущать — это испытывать контакт. Его предельными моделями выступают удовольствие и боль, в «патической достоверности» которых мир не образует вокруг нас подобие панорамы, но прикасается к нам, «захватывает и одолевает нас»<sup>35</sup>. Перенеся ожог, мы узнаем против своей воли, что сияющий свет — накал — может быть носителем разрушения. «В этом смысле мы все являемся детьми, получившими ожог»<sup>36</sup>.

Но ощущать — это, в том числе, испытывать даль. Гений Эрвина Штрауса проявился здесь в понимании дали как «пространственно-временной формы чувствования» вообще<sup>37</sup>. Достаточно отметить, что само тактильное ощущение «инициируется сближением, берущим начало в пустоте и завершающимся, когда [оно] вновь оказывается в пустоте»<sup>38</sup>. Таким образом, мы не «имеем» ощущений: по справедливости, всякое чувство представляет собой движение, без конца несущее нас от контакта к дали. Протекающее отсюда состояние больше не знает объективируемых границ, оно не считается даже с обычным пространственным различием внутреннего и внешнего<sup>39</sup>. Словом, чувствование — как в смысле восприя-

тия, так и в смысле представления, — принадлежит порядку не пространства, но скорее места.

\*\*\*

Парадоксальное место: место, где испытываешь одновременно контакт и дистанцию. Это то, что происходит прямо в потоке воздуха или в дуновении ветра, когда атмосфера материализуется и идет навстречу нашему телу, чтобы объять, окружить его. Это то, что происходит в тумане, в сумерках или в тени вещей (иными словами, когда место становится серостью): «В сумерках, в темноте, в тумане [...] я больше не знаю, где нахожусь, я больше не могу определить свое положение в обозримом целом [...]; мы сбились с пути; мы чувствуем себя “потерянными”; [...] мы перестаем быть историческими существами, то есть существами, которые сами объективируемы. [...] Мы видим сны при свете дня и с раскрытыми глазами. Мы изъяты из объективного мира, но равно и из себя самих. Это и есть чувство»<sup>40</sup>.

\*\*\*

В *Delocazione* атмосфера также по-своему материализуется. Оставляет едва уловимые следы, открывает нам свое место как ларец с наваждениями. В пыли, осевшей на стенах, материализуется в виде завитков пепла то, что Пьер Федида так удачно назвал «смутным дыханием образа»<sup>41</sup>. Распыленная материя памяти, серое безмолвие отсутствия, ветер психического, отыскивший себе на четырех стенах мимолетную возможность отпечатка.

*Delocazione* учит нас тому, что лучшие призраки образуются не из именуемых персонажей; и лучшие натюрморты образуются не из самих объектов. Исходя из этого, очевидно, можно переформулировать знаменитое фрейдовское *Unheimliche*, преодолевая нашу одностороннюю привязанность к типичным объектам и персонажам его архаической иконографии в пользу рассмотрения куда более волнующей черты: власти места, несущего печать отсутствия и «смутного дыхания» образов.

\*\*\*

В тот самый год, когда Пармиджани подготовил свою первую серию *Delocazione*, он выпустил небольшую работу, озаглавленную *Ragnatela* — картину, на которой художник просто напечатал увеличенную и «замощенную» *all over* фотографию паутины. Само это произведение невозможно сфотографировать, как невозможно сфотографировать серую дымку. Но оно выступает эмblemатическим проявлением власти места, которую Пармиджани так часто стремится уловить и перестроить: нечто почти невидимое, еле еле испещренный воздух. Но это воздух, данный в своей (подспудной) власти ловушки. В нем распространяется и его заполняет некая структура без внешнего и внутреннего<sup>42</sup>. Эта сеть настолько тонка, что мы проходим сквозь нее, даже не обращая внимания. Но шелковые нити, запутавшиеся в наших ресницах и волосах, держатся на нашей коже столь незаметно и соприкасаются с ней столь слабо, что мы забываем их с себя смахнуть. Даже тогда, когда с этим касанием в нас поселяется беспокойство: наваждение воздуха.

Перевод с французского  
КАРЕНА САРКИСОВА

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге. М.: Известия, 1988.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Малларме С. Игитур // Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 223–225.

<sup>5</sup> На деле Пармиджани пользовался слепками античных Венер, чтобы произвести в золе некоторые формы, о которых я веду речь.

<sup>6</sup> См.: Warburg A. Grisaille – Mantegna (1929). London: Warburg Institute Archive, III, 12.41

<sup>7</sup> Warburg A. Mnemosyne. Grundbegriffe II (1929). London: Warburg Institute Archive, III, 102.4

<sup>8</sup> Гейне Г. Боги в изгнании // Собрание сочинений в 10-ти т. Т. 9. С. 56–57.

<sup>9</sup> Gautier T. Arria Marcella. Souvenir de Pompéi. Paris: Librairie générale française, 1994.

<sup>10</sup> Ibid. P. 72–78.

<sup>11</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. С. 371.

<sup>12</sup> По Э.А. Падение дома Ашероу // Рассказы. М.: Правда, 1982. С. 106.

<sup>13</sup> Там же. С. 109.

<sup>14</sup> Там же. С. 120.

<sup>15</sup> *La Chiesa del Sacro Cuore del Suffragio e il Museo del Purgatorio*, Roma, Arciconfraternita del Sacro Cuore del Suffragio. В частности, в этом «музее» можно найти изображение из пепла, чудесным образом отпечатавшееся на внутренней стене церкви во время пожара, опустошившего ее в 1897 г., а также книгу, прожженную во всю толщину пятью огненными пальцами «руки» некоей души.

<sup>16</sup> Parmiggiani C. *Stella Sangue Spirito*. Parma: Nuova Pratiche, 1995. P. 88–89.

<sup>17</sup> Rilke R.M. *Le liseur* // Œuvres, II. Poésie. Paris: Le Seuil, 1972. P. 150.

<sup>18</sup> Parmiggiani C. Op. cit. P. 186–187.

<sup>19</sup> См.: Фрейд З. Толкование сновидений. М.: Фирма СТД, 2008. С. 289. «Таким же ребусом (*Bilderrätsel*) является и сновидение, и наши предшественники в области толкования сновидений впадали в ошибку, рассматривая этот ребус как рисовальную композицию».

<sup>20</sup> Binswanger L. *Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse* // Analyse existentielle; psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours et Freud. Paris: Gallimard, 1970. P. 155–172; Бинсвангер Л. Сновидение и существование // Бытие-в-мире. М.: Рефл-бук, 1999. С. 95–120.

<sup>21</sup> См.: Didi-Huberman G. *Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'intervention warburgienne* // Genèses. Sciences sociales et histoire. № 24, 1996. P. 145–163.

<sup>22</sup> Vattimo G. *Postscriptum: la Delocazione revisitata* // Claudio Parmiggiani: Luce, luce, luce. Toulon: Hôtel des Arts, 1999. P. 47. Впрочем, чаще всего *Delocazione* получает символическую интерпретацию. В частности, см.: Lambrecht L. *Delocazione. Note su una serie di installazioni giovanili di Claudio Parmiggiani*, art. cit., p. 101–119.

<sup>23</sup> См.: Lugli A. *Mélancolie et collections*, art. cit., p. 61–69.

<sup>24</sup> См.: Vattimo G. *Postscriptum*, art. cit., p. 48. Там говорится, без дальнейшего раскрытия, об измерении «эстетического опыта, понятого как опыт богатства присутствия-которое-больше-не-есть».

<sup>25</sup> Целан П. «Алхимия», «Пепельный ореол» // Стихотворения. Проза. Письма. М.: Ад Маргинем Пресс, 2008. С. 131, 217.

<sup>26</sup> Parmiggiani C. *Stella Sangue Spirito*. P. 140–141.

<sup>27</sup> Ibid. P. 144–145.

<sup>28</sup> Parmiggiani C. *Dessins — Disegni*. Marseille: CipM-Spectres Familiars, 1995.

<sup>29</sup> Parmiggiani C. *Ferro Mercurio Oro*. Milano: Mazzotta, 1999. P. 11.

<sup>30</sup> Parmiggiani C. *Stella Sangue Spirito*. P. 198–201.

<sup>31</sup> Valente J.Á. *Troie Leçons de ténèbres, suivi de Mandorle et de L'Éclat*. Paris: Gallimard, 1998.

<sup>32</sup> Ibid. P. 135.

<sup>33</sup> См.: Straus E. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble: Jérôme Millon, 1989. P. 324–325, 339–343, 371–372, 501–507, 565–581, 593–595.

<sup>34</sup> Ibid. P. 533–537.

<sup>35</sup> Ibid. P. 341.

<sup>36</sup> Ibid. P. 596.

<sup>37</sup> Ibid. P. 609–622.

<sup>38</sup> Ibid. P. 614.

<sup>39</sup> Ibid. P. 387–398.

<sup>40</sup> Ibid. P. 514–515, 519. См. анализ ночной странственности в: Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 365. А также мой комментарий этого отрывка в связи с проблемой скульптуры в: Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. См. в том числе: Tellenbach H. *Goût et atmosphère*. Paris: PUF, 1983.

<sup>41</sup> Fédida P. *Le souffle indistinct de l'image* // Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique. Paris: PUF, 1995. P. 187–220.

<sup>42</sup> См.: Parmiggiani C. *Dialogo — Entretien* [avec Arturo Schwarz] // *Le Sang de la couleur — Il sangue del colore*. Strasbourg — Milan: Musées de la ville de Strasbourg — Vanni Scheiwiller, 1988, p. 156: «[...] в действительности, полотно является паутиной, внешнее соответствует внутреннему, это иное пространство».

### Жорж Диди-Юберман

Родился в 1953 году в Сент-Этьене.

Философ, теоретик и историк искусства.

Живет в Париже.

# Марджори Уэлиш

## Мастерская.

### Мысленный эксперимент\*



Материал проиллюстрирован photographиями мастерских американских художников, снятыми Уго Муласом

Мысленный эксперимент: давайте рассмотрим теории мастерской, взятые из поэтики. Такие теории обладают тем преимуществом, что анализируют практику через модели, основанные на четких принципах, и поэтому наделяют ее теоретическим ракурсом. Каково в таком случае знание, воплощенное в мастерской?

*Миметическая мастерская* не имитирует реальные мастерские, а воплощает Идею мастерской, в сравнении с которой реальные мастерские и практики оказываются не более чем явлениями.

*Прагматическая мастерская* улаживает, представляет. Здесь, за пределами всеохватных ремесленных техник и дисциплин, испол-

\* Текст был впервые опубликован в книге: eds. Jacob M.J., Grabner M. The Studio Reader. On the Space of Artists. Chicago: University of Chicago Press, 2010.



зуемых опытной рукой, проявленное знание искусства манифестирует себя в объекте. Делая осязаемым незавершенное искусство, различные среды, из которых образуется мастерская, в процессе его создания оставляют следы, приводящие посетителя в восхищение.

*Экспрессивная мастерская* исходит из художника и его гения, и в этом смысле ее оригинальность становится мерой искусства, созданного художником, и испытанием намерений, о которых художник твердит посетителю от лица искусства.

*Объективистская мастерская* конструирует артефакт из обилия материалов и техник, а также общественных сил, которые оказывают давление на реализацию произведений искусства и функционирование искусства. Мастерская-как-таковая, выраженная в показе, могла бы обеспечить риторикой выставочные практики, аудиторию и восприятие.

Новейшие достижения подкрепляют постаналитическую позицию. *Дискурсивная мастерская* исследует культурные предпосылки, усвоенные на практике; она предполагает, что мастерская является знанием, вписанным

в язык, и поэтому исследует ее как риторическую ситуацию, а не как логику, как проблему, а не как место.

*Мастерская чтения* тем временем распроясняется постаналитическими оценками, приветствующими дифференциальные описания. В этой сфере интерпретационной неопределенности перевод стремится усилить дифференциалы и несоизмеримости изнутри правдоподобных ответов; сравнение нескольких интерпретаций произведения искусства также подвергает испытанию различие между тем, что правдоподобно, и всем тем, что может быть сказано.

На мастерскую в качестве знания надлежит смотреть сквозь спекулятивные линзы, подобные этим.

**Перевод с английского КАРЕНА САРКИСОВА**

**Марджори Уэлиш**

*Родилась в 1944 году.*

*Поэтесса, художница, художественный критик.*

*Автор книги «Означивая искусство:*

*эссе об искусстве после 1960 года» (1999).*

*Живет в Нью-Йорке.*

# Даниель Бюрен

## Функция мастерской\*



*Мастерская Фрэнсиса Бэкона в Дублине*

Среди всех рам, оболочек и границ — как правило, не воспринимаемых и, конечно, никогда не вызывающих вопросов — которые окружают и составляют произведение искусства (обрамление, навес, постамент, замок, церковь, галерея, музей, власть, история искусства, рыночная экономика и т.п.), имеется одна, о которой никогда не говорят и которую еще

реже обсуждают, но которая все же занимает первое место в ряду того, что окружает и обуславливает искусство, — я имею в виду художественную мастерскую.

Мастерская в большинстве случаев необходима художнику больше, чем галерея и музей. Она им, по всей видимости, предшествует. Кроме того, как мы увидим, она с ними

\* Текст был впервые опубликован в 1979 году в сентябрьском выпуске журнала Ragile.



Мастерская Константина Бранкузи

всецело связана. Вместе с ними она образует два опорных элемента одного и того же здания и одной и той же системы. Обсуждать одно (к примеру, музей или галерею) в отрыве от другого (мастерской) значит, скорее всего, вовсе ничего не подвергать обсуждению. Следовательно, всякое обсуждение системы искусства неизбежно будет сопряжено с рассмотрением *мастерской* в качестве *единственного места*, где работа создается, равно как и *музея* в качестве *единственного места*, где работа *предстает* взгляду. Причем рассмотрением и того и другого как привычек, ставших сегодня стойкими привычками искусства.

Но какова же функция мастерской?

1. Это место возникновения работы.  
2. Это (в подавляющем большинстве случаев) приватное место, порой башня из слоновой кости.

3. Это *фиксированное* место создания непременно *переносных* объектов.

Как уже можно догадаться, это чрезвычайно важное место. Первая рамка, первая граница, от которой будут зависеть все остальные.

Для начала охарактеризуем физический, архитектурный облик мастерской. В действительности, художественная мастерская — это не какое угодно помещение и не какая угодно комната<sup>1</sup>. Здесь мы различаем два ее типа.

1. Мастерская европейского типа, представленная парижской мастерской конца XIX века, как правило, представляет собой довольно большое помещение, для которого особенно характерны достаточно высокие потолки (минимум четыре метра) и которое часто имеет лоджию, позволяющую увеличить расстояние от зрителя до произведения. Дверные проемы предусматривают внос и вынос крупных работ. Мастерские скульпторов расположены на первых этажах, мастерские художников — на последних. Наконец, освещение в них естественное, за него обычно отвечают большие окна, направленные на север, чтобы свет был одновременно мягким и ровным<sup>2</sup>.

2. Что касается американской художественной мастерской<sup>3</sup>, появившейся несколько позднее, то ее, как правило, не строят специально или в соответствии с какими-либо нормами. Но она чаще всего значительно больше европейской, не обязательно выше, но намного длиннее и просторнее, и расположена в старых переоборудованных «лофтах». Естественный свет играет здесь существенно меньшую роль (почти нулевую) по сравнению с площадью и объемом. Все освещается электричеством, при необходимости круглосуточно. Отсюда следует и некоторое соответствие между продуктами, выходящими из этих «лофтов», и их «размещением» на стенах или на полу в современных музеях, также круглосуточно освещаемых электричеством.

Добавлю, что сегодня мастерская второго типа оказывает влияние на европейские мастерские, которые, в зависимости от ситуации, могут располагаться либо в старых деревянных амбарах, либо в гаражах или каких-нибудь других городских торговых помещениях. В обоих случаях мы имеем дело с отношениями архитектурного характера между мастерской и музеем, выступающими друг для друга образцом, равно как и между различными типами мастерских<sup>4</sup>. Тем не менее, мы не будем говорить о тех, кто преобразует часть своей мастерской

в выставочный зал, а также о хранителях, которым хотелось бы видеть в музеях вечные мастерские.

Теперь, когда мы уже знакомы с некоторыми архитектурными характеристиками мастерских, перейдем к тому, что в них обычно происходит.

Будучи приватным местом, мастерская представляет собой опытное пространство, о котором может судить только обитающий в нем художник, поскольку без его позволения мастерскую ничего не покидает.

Это приватное место позволяет совершать операции, необходимые для стабильной работы галерей и музеев. К примеру, это место, куда художественный критик, организатор выставок, директор или хранитель музея могут прийти и спокойно выбрать среди представленных произведений те, что будут включены в ту или иную экспозицию, коллекцию, галерею, тот или иной комплект. Стало быть, мастерская облегчает работу организатора, кем бы он ни был. Он может с наименьшим риском «составить» экспозицию, причем не обязательно конкретного художника, так как обычно художники, радуясь возможности выставиться, любезно предоставляют ему свободу действий в данной ситуации. В одной и той же мастерской он может найти не только художника-участника, но еще и желаемые произведения. Так, мастерская выступает еще и в роли бутика. Именно сюда можно обращаться за прет-а-порте для выставки.

Мастерская — это, в том числе, такое место, куда, еще до всякого публичного экспонирования (в музее или галерее), художник может пригласить критиков и прочих специалистов в надежде, что их визит позволит некоторым произведениям «покинуть» это приватное пространство — своего рода чистилище — и занять место на какой-нибудь публичной (музей/галерея) или частной (коллекция) стене — своего рода рай для произведений.

Следовательно, мастерская одновременно выступает местом производства, ожидания и, если все идет как надо, распространения. Нечто вроде сортировочной станции.

По сути дела, мастерская, эта первая рама произведения, является фильтром, служащим двойному отбору: сначала отбирает художник вдали от посторонних глаз, затем отбирают организаторы выставок и торговцы произведе-

ниями искусства, на этот раз для постороннего взгляда. Созданное таким образом произведение, чтобы существовать, переходит из одного пристанища в другое. Следовательно, оно должно быть, как минимум, переносным и по возможности открытым для манипуляций, а также не должно предполагать большого количества ограничений для того, кто возьмется «вывести» его из первоначального места и доставить в то место, откуда начнется его продвижение на рынок. Таким образом, произведение, будучи созданным в мастерской, может быть понято только как объект, открытый для чьих-либо бесконечных манипуляций. Поэтому с момента своего создания в мастерской произведение оказывается изолированным от реального мира. Однако именно в тот момент, и только тогда, оно ближе всего к своей собственной реальности. Реальности, от которой оно впоследствии будет постоянно отдаляться, пока не попадет в другую реальность, о которой никто, включая даже его создателя, не имел представления и которая может войти с произведением в противоречие, поскольку обычно представляет выгоду спекулянтам и господствующей идеологии. Стало быть, именно в мастерской и только в ней произведение находится на своем месте. В этом состоит его роковое противоречие, на которое оно навсегда обречено, так как цель произведения искусства предполагает некоторое смещение и девитализацию его собственной реальности и истока. Напротив, если произведение искусства остается в этой реальности, то есть в мастерской, то тогда художник рискует умереть... от голода. Произведение, которое мы видим, абсолютно чуждо месту, где оно находит пристанище (музей, галерея, коллекция...), что провоцирует растущее несоответствие между произведениями и их местом (но не их размещением). Если на эту зияющую бездну обратят внимание (а это рано или поздно произойдет), искусство во всем своем великолепии (то есть искусство, каким мы его знаем) будет низвергнуто в пучину забвения. Между тем этот разрыв частично ликвидируется системой, принуждающей нас к принятию зрителя, художника, историка, критика, музейных (галерейных) условностей в качестве неизбежной нейтральной рамки искусства, его единственных и окончательных мест. А поскольку искусство вечно, то соответственно и мест вечных.

Произведение создается в конкретном месте, о котором оно не отдает себе отчета, но это место не только во многих отношениях им управляет и его формирует, но еще представляет собой единственное место, где искусство совершается, имеет место. Таким образом, мы приходим к противоречию: с одной стороны, невозможно по определению увидеть произведение в его месте, с другой стороны, место, где оно находит пристанище и где мы его видим, накладывает на него больший отпечаток и влияет на него сильнее, чем то место, где оно было создано и из которого позднее было исключено.

Можно передать это несоответствие следующим образом: либо произведение находится в своем настоящем месте, мастерской, и тогда *не имеет места* (для зрителя), или оно находится в несобственном месте, музее, и тогда *имеет место* (для зрителя).

Изгнанное из башни из слоновой кости, где оно было создано, произведение завершает свой путь в другом месте, которое, невзирая на свою чуждость, лишь усиливает ощущение комфорта, испытанное им в момент обретения пристанища в цитадели-музее и позволяющее пережить переезд. Так, произведение переходит — и не может существовать иначе, поскольку это предопределено местом его возникновения — из одного закрытого места/рамки, мира художника в другое, парадоксальным образом еще более закрытое место, мир искусства. Возможно, из-за этого при виде стройных рядов произведений в музеях возникает впечатление, будто находишься на кладбище. Вне зависимости от своего языка, значения, происхождения именно там произведения в конечном итоге оказываются, там же они теряются, пусть это и частичная утрата по сравнению с полной утратой произведений, никогда не покидающих мастерских. Отсюда проистекает невыразимая дискредитация произведений, открытых для манипуляций.

В музее произведение странным образом и на своем «месте», и на «месте», которое никогда не станет «своим». На «своем месте» — поскольку оно туда стремилось с момента своего создания, никогда не станет «своим» — поскольку произведение ни определяет место, на котором находится, ни создается с учетом

места, которое ему априори в силу обстоятельств незнакомо.

Чтобы произведение было на месте, но не было размещено особенным образом, оно должно быть тождественно другим существующим произведениям, тождественным друг другу: в этом случае оно пришлось бы к месту (или разместилось) где угодно (как все другие идентичные произведения). Либо нужно, чтобы рамка, охватывающая оригинальное произведение, равно как и все другие оригинальные — а значит, существенно отличные друг от друга — произведения, была сменяемой, иначе говоря, чтобы музей (или галерея) представлял собой паспарту, точь-в-точь подогнанное под каждое произведение.

Изучив по отдельности два этих крайних случая, мы сможем вывести из них только крайние, идеализированные, но в то же время любопытные формулировки; например:

а) все произведения искусства строго тождественны друг другу, независимо от своей эпохи, автора, страны и т.д., что объясняет их одинаковое размещение в тысячах музеях по всему миру в соответствии с определенной модой и волей хранителя;

б) поскольку все произведения абсолютно отличны друг от друга и их отличия уважаются и распознаются как эксплицитно, так и имплицитно, каждый музей, каждый зал в каждом музее, каждая стена в каждом зале, каждый квадратный метр на каждой стене полностью подстраиваются под каждое произведение в каждом месте и в каждый момент.

В этих двух формулировках при их кажущейся симметрии заметна асимметрия. В действительности, если с утверждением, что все произведения искусства, какими бы они ни были, тождественны друг другу, нам не позволяет согласиться логика, то мы вынуждены констатировать, что все они (в зависимости от эпохи) одинаково размещаются.

С другой стороны, если и можно согласиться с тем, что каждое произведение обладает своей уникальностью, то мы вынуждены признать, что никакой музей к нему полностью не подстраивается; якобы оберегая уникальность произведения, он ее игнорирует и манипулирует произведением по своему усмотрению.

Приведем два наглядных примера. Руководство парижской Национальной галереи



*Мастерская Даниеля Бюрена*

Же-де-Пом поместило произведения импрессионистов в углубления стен, непосредственно их обрамляющих и выкрашенных в определенный цвет. Но такие же произведения той же эпохи в тот же самый момент, но за восемь тысяч километров в Институте искусств Чикаго демонстрируются в огромных резных рамах и выстроены в одну линейку.

Значит ли это, что рассматриваемые произведения абсолютно тождественны друг другу и что они обретают свой особенный язык благодаря умениям тех, кто их представляет? Значит ли это, что абсолютно нейтральные и тождественные друг другу произведения для самовыражения нуждаются в «рамке»?

Или же, если обратиться ко второму примеру, значит ли это, что всякий музей максимально подстраивается под особенный язык произведений? Но кто тогда объяснит, почему некоторые полотна Моне по прошествии семидесяти лет после их создания должны быть в Париже вмонтированы в стены и окружены светло-розовым цветом, а другие в Чикаго — вставлены в огромные резные рамы и повеше-

ны рядом с другими произведениями художников-импрессионистов?

Если мы исключим оба вышеупомянутых крайних случая, (а) и (б), останется третий, наиболее распространенный и предполагающий необходимое отношение между мастерской и музеем.

Произведение, созданное в мастерской, покинет ее и переместится в другое место (музей, галерею, коллекцию). Но для того, чтобы произведение можно было увидеть в другом месте и чтобы перемещение состоялось, требуется соблюдение одного из двух условий:

1. Окончательным местом произведения должно быть само произведение. Это верование, или философия, широко распространено в артистической среде, так как позволяет пренебречь рассмотрением физических свойств места, где произведение представлено взгляду, а значит, и системы, господствующей идеологии, им управляющей, включая специфическую идеологию искусства. Это реакционная теория, так как в своем желании выйти из-под влияния системы она способствует ее усиле-



Мастерская Пабло Пикассо в Париже

нию и при этом не нуждается в легитимации, поскольку музейное место для сторонников этой теории по определению не имеет отношения к месту произведения.

2. Художник, пытаясь представить себе место, куда попадет его произведение, либо вынужден предугадать все возможные ситуации для каждого произведения (что само по себе невозможно), либо некое возможное усредненное место (что и происходит на самом деле). В последнем случае мы имеем самое обыкновенное кубическое пространство, до предела нейтральное, с равномерным и однообразным освещением, то есть пространство сегодняшних музеев и галерей, какими мы их знаем. Эта ситуация намеренно или нет вынуждает художника лишать своеобразие собственную работу, чтобы она могла вписаться в место общепринятого типа.

Производя нечто, предназначенное для стереотипа, мы, очевидно, в итоге производим стереотип как таковой, свидетельством чему — чудовищный академизм сегодняшних произведений, пусть и скрытый за самыми разнообразными формами.

В завершение мне хотелось бы привести два примера, оказавших на меня влияние и подтверждающих мои подозрения по поводу мастерской с ее одновременно идеализированными и ригидными функциями. Один личный, другой исторический.

### 1. Личный пример

Будучи сильно молод (мне было семнадцать), я принялся за изучение живописи Прованса от Сезанна до Пикассо (и в частности, влияния географического места на произведения). Чтобы успешно проделать это исследование, я не просто объездил юго-восток Франции вдоль и поперек, но также нанес визиты множеству художников и заодно посетил их мастерские. Я бывал как у самых молодых художников, так и у самых пожилых, как у неизвестных, так и у знаменитостей. Прежде всего я был поражен разнообразием работ, потом их качеством, их богатством и, в особенности, их реальностью, а на деле их «истиной», вне зависимости от автора и его репутации. Причем «реальность/истина» относилась не только к автору и его рабочему месту, но еще и к среде, пейзажу.

Спустя некоторое время я посетил одну за другой выставки тех художников, которых я повстречал, и мое восхищение стало угасать, а подчас совершенно рассеиваться, словно произведения, виденные в мастерских, были не теми же самыми и сделали их не те же самые люди. Вырванные из своего контекста, из своей среды, они утратили смысл и живость. Он стали как будто «ложными». Однако я далеко не сразу понял, что произошло и почему я разочарован. Очевидно было одно — это обман. Впоследствии я не раз встречался с некоторыми из тех художников, но несоответствие между их мастерскими и парижскими галереями стало настолько бросаться в глаза, что сделало невозможным дальнейшее посещение их мастерских и их выставок. С этого момента что-то для меня ушло безвозвратно, хотя и по непонятным причинам.

Позже этот разрушительный опыт постиг меня уже в связи с работами друзей из моего поколения, работами, чья «реальность/истина» была мне, очевидно, ближе. Меня стал невероятно занимать вопрос «утраты» объекта, снижения значимости произведения в

зависимости от контекста, как будто необходимая для его существования энергия за пределами мастерской стремительно исчезала. Ощущение, что суть произведения утрачивается где-то на пути от места его создания (мастерской) к месту его потребления (выставка), очень рано заставила меня поставить проблему о месте произведения и его значении. Позже я понял, что скорее всего именно реальность произведения, его «истина», то есть его отношение с местом его создания, или мастерской, было тем, что утрачивается в этом переходе. Отношение с тем местом, где завершённые работы перемешаны с незавершёнными или теми, что такими навсегда останутся, с эскизами и так далее, со всеми этими видимыми следами, позволяющими понять произведение в процессе создания. Именно это Музей окончательно уничтожает

в своем желании «инсталлировать». Не чаще ли сегодня говорят об инсталляции вместо экспозиции? Не становится ли то, что «инсталлировано», этиблированным?

## 2. Исторический пример

Единственным художником, который не только проявил сообразительность в обращении с музейной системой и ее последствиями, но и пытался с ней бороться, пытался предотвратить окостенение своих произведений в пространстве музея, а также их подчинение организующей воле какого-нибудь дежурного хранителя, — этим художником был Константин Бранкузи.

Завещая значительную часть своих работ Французской Республике при обязательном условии, что они будут сохранены в том виде, в котором появились на свет, Бранкузи пред-



Пабло Пикассо в своей мастерской в Каннах

упредил их возможное рассредоточение, извлечение из них прибыли и, вдобавок, дал возможность посетителям увидеть работы из того же положения, в котором находился он сам в момент создания. Бранкузи — единственный художник, рискнувший навсегда поселить свои произведения в том же месте, где они увидели свет и наиболее близки к своей «истине», с целью сохранить связывающие их отношения. Ему удалось миновать Музей с его тягой к классификации, отбору и украшательству. Хорошо это или плохо, произведение предстает взгляду в том виде, в котором оно было создано. Таким образом, Бранкузи — единственный, кому удалось сберечь в своих работах тот элемент повседневности, которого Музей стремится лишиться всякое экспонируемое произведение.

Можно также сказать — но это бы потребовало более детального рассмотрения, — что закрепление произведения в месте его возникновения не имеет ничего общего с «закреплением», совершаемым Музеем в отношении выставляемых объектов.

Бранкузи также доказывает, что, находясь в художественной мастерской, заваленной разной утварью, прочими произведениями, как завершенными, так и нет, его произведения ничуть не менее чисты и прекрасны, чем в стерильном пространстве Музея<sup>5</sup>.

В то время, как производство искусства сегодня, как и вчера, не только затронуто использованием мастерской в качестве основного (а порой единственного) места создания, но и напрямую следует из него, вся моя работа проистекает из ее упразднения.

**Декабрь 1970 — январь 1971**

**Перевод с французского  
КАРЕНА САРКСИСОВА**

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Мы говорим о мастерской как об архетипе, прекрасно отдавая себе отчет в том, что все начинающие художники (а некоторые — на протяжении всей своей жизни) вынуждены довольствоваться жалкими домиками или ничтожно маленькими комнатами; однако замечу, что для художников, продолжающих вопреки всему работать в этих убогих помещениях,

идея обладания мастерской является, по-видимому, необходимостью, и мастерская их мечты скорее всего чем-то близка архетипу, о котором мы ведем речь.

<sup>2</sup> Как уже можно заметить, работа с художественной мастерской (освещение, ориентация и так далее) требует больше усилий со стороны архитектора, чем сам художник готов вложить в подготовку выставки своих работ, как только они покинут мастерскую.

<sup>3</sup> Мы имеем в виду мастерские Нью-Йорка, поскольку огромная страна Америка, желая затмить печально известную Парижскую школу, воспроизвела все ее недостатки, включая главный, а именно безумную централизацию, которая была смешна уже в масштабе Франции и даже Европы, а в масштабе США выглядит абсолютным гротеском и, конечно, пагубно сказывается на развитии искусства.

<sup>4</sup> Американским музеям с электрическим освещением противопоставляют европейские музеи, обычно освещаемые дневным светом благодаря большому количеству окон. То, в чем некоторые усматривают антагонизм, чаще всего представляет собой лишь вызванное внешней средой стилистическое различие между европейским и американским производством.

<sup>5</sup> Мы здесь должны оговориться: независимо от того, находится мастерская Бранкузи в тупике Ронсен или хотя бы в его собственном доме (пусть и перенесенном в другое место), его доказательство остается в силе. (В этом тексте 1971 года автор ссылается на реконструкцию мастерской Бранкузи в Музее современного искусства. С тех пор основной корпус был заново отстроен на площади перед Центром Помпиду, что делает сноску неактуальной. — Прим. ред. *Ragile*.)

**Даниель Бюрен**

*Родился в 1938 году в Булонь-Бийанкур.*

*Художник, теоретик искусства.*

*Живет в Париже.*

# Леонид Тишков

## Мастерская как место под солнцем

В моей жизни художника (как мне кажется, недолгой, но, если считать по меркам человеческой жизни, достаточной, чтобы что-то итожить) у меня было несколько мест, где я создавал свои произведения. Поначалу это были не типичные *workshops*, а скорее *studio*, места коммунальные, замкнутые полужилые пространства, какие-то комнаты в заброшенных домах — например, на Чистопрудном бульваре или в Фурманном переулке. Эти дома были наполнены художниками, как улей пчелами, дома гудели и пенились энергией коллективного творчества. Однако опыт художественной коммуны — вроде знаменитых сквотов 90-х — хоть и оказался важен для меня в той мере, в какой помог определить мои стратегии и художественные ориентиры, но в дальнейшем я, как индивидуалист и маргинал, старался избегать общества моих коллег, решая свои локальные проблемы арт-дилетанта. Впрочем, все закончилось само по себе, когда крыша нашего дома на Чистых прудах была разобрана, окна разбиты, а нас вышвырнули на улицу, как бродячих собак.

После пары лет скитаний я обрел мою настоящую мастерскую, которую мог бы обозначить как место силы. Она сильно отличалась от моих бывших сквотных мастерских, располагавшихся в сырых и холодных полуподвальных помещениях с темными, слюдяными окошками. В середине 1995 года я со своими сундуками, набитыми объектами, картинами, альбомами и свитками про жизнь дабл-лоидов, стомаков и прочих существ, въехал в чердачное помещение 24-этажного жилого дома на окраине Москвы. Огромная, покрытая рубероидом, трехуровневая крыша с вентиляторами и лестницами стала частью моей мастерской. Вокруг расстились спальные районы, подо мной кружили сизари, вверху было необъятное небо.



Леонид Тишков в мастерской на Чистых Прудах.  
Фото Александра Забрина, 1991

Моя мастерская стала диктовать новое. Я оставил лопаты и совки, которыми вскапывал подсознательный огород моего мозга, я стал меньше иронизировать и подвергать реальность сомнению. Я стал доверять реальности! Больше неба! Стихии окружали меня! На квадратной площадке, парящей над Чертановом, я представлял себя Каспаром Давидом Фридрихом. Моя мастерская отличалась тем, что потолок возвышался на пять метров, и я не стал устраивать второй этаж, чтобы в



Герман Виноградов с портретом Порфирия Иванова в своей мастерской. Фото Натальи Силаевой, 2000

помещении было много неба. Пол я выложил коричневой кафельной плиткой, а бетонные стены покрасил белой краской без шпаклевки. Моя мастерская стала похожа на лабораторию, на стене которой горел прямоугольник закатного солнца, висел белый халат врача, а потолок исчезал высоко вверху. Главное достоинство моей мастерской, которое постепенно было утрачено, — пустота. Первое десятилетие мое пространство было свободно, одна стена служила мольбертом и фоном для фотографий. Серия «Платье матери» (исчезающие платья на деревянных самодельных плечиках), видеоперформансы «Кубик Казимира» и «Евхаристия доктора Тишкова» снимались на фоне этой стены в естественном свете. Крыша стала еще одним местом действия: зимой на ней лежал ослепительно-белый снег, простирались ледяные озера, весной лились потоки воды, шумел ветер, горело солнце, ночью падали звезды, спускалась к моим ногам луна. Таким образом, моя мастерская стала моим местом под

солнцем — я поднимаюсь на лифте не на чердак высотного здания, а на крышу мироздания. Можно жить там вечно, спускаясь иногда в город, когда кончатся соль и спички, потому что там есть все, что нужно художнику. Это — небо.

По прошествии многих лет моя мастерская заполнилась коробками с даблонидами, вязаными скульптурами, сахарными архитектонами, башнями из спагетти, штабелями картин и рулонами рисунков, разобранными инсталляциями, ворохами ношеной одежды и белья, старыми компьютерами и мониторами, фотоаппаратами, кинокамерами, биноклями и хирургическими инструментами. Бронзовые водолазы и снеговики заняли все проходы, а две огромные луны ограничили мое пространство до маленького пятка у старого дивана.

Когда-то я читал, что художник Пикассо, полностью заполнив свою мастерскую произведениями, переезжал в другую, пустую и новую. В новой он начинал работать, а старую передавал своему дилеру, который распродал все, что там находилось. Мой случай другой: я должен оставить мастерскую старьевщику, который большинство предметов выбросит на свалку, а остальное передаст в школьный краеведческий музей. Да, я сознаю: то, что заполняет мое пространство, не имеет никакой ценности, я даже настаиваю на этом, поскольку считаю, что искусство не в предмете, созданном в мастерской, а в его преображении, которое происходит в сознании смотрящего на него, когда он волей художника входит во взаимодействие с элементами будущего перформанса. Поэтому моя мастерская с белыми бетонными стенами — это всего лишь передающий механизм, в котором совершается лабораторная работа подбора элементов для построения искусства, сочиняются формулы, по которым будет выстроена та или иная материя.

Вспоминается мастерская Михаила Матвеевича Шварцмана, располагавшаяся в обыкновенной квартире блочного дома. В одной комнате он жил со своей женой Ираидой, а в другой писал «иературы». Картины стояли аккуратными рядами, мастер всегда показывал их зрителю сам, совершая некий почти сакральный ритуал «явления» каждого шедевра. Его мастерская была чем-то вроде Соломонова вертограда, в котором каждая картина

взывала к тому, чтобы о ней упомянули в Песни Песней. Если бы была такая возможность, то Михаил Матвеевич размножил бы себя в соответствии с количеством написанных им картин, чтобы на выставке встать возле каждой и воспеть ее достойным образом. Поэтому он редко отдавал их на выставки, боясь, что без его речей картины останутся немые. Его мастерская была его домом, в котором главным произведением был сам хозяин, а картины — его дыхание, его псалмы.

В моей же мастерской порядка нет, она антихрам, все это похоже на свалку или лавку...

Мастерскую-капище бикапониста и дуремара Германа Виноградова можно назвать первохрамом, в котором правит огнепоклонник и последователь Порфирия Иванова. Его свалка строго детерминирована, вещи расставлены как сакральные предметы. В центре комнаты — небесный лес металлических труб. Сам художник постелил себе в коридоре топчан. Его главные произведения — мистерии, которые он проводит с завидной регулярностью второй десяток лет.

Бывает мастерская-мемориал. Там все говорит о том, что здесь творил художник, его посещало вдохновение, за круглым столом собирались единомышленники и обсуждали проекты. На стенах потемневшие картины, фотографии друзей в рамочках, на полках книги с автографами, засохшие цветы, ракушки, череп вороны, усы почившего кота. Художник всю жизнь выстраивал, как червяк-ручейник, свое пространство, окружая себя радужными стенами собственного выдуманного мира, — теперь этот скелет сохраняет структуру его бесплотного тела.

Моя мастерская — пока не мемориал. Для этого нужна работа по упорядочению прошлого. А как быть, если на полу лежат горы макулатуры, фотографий, журналов и каталогов? Еще стучит пепел Клааса в мое сердце.

Мастерская как мираж маячит на горизонте жизни многих художников. Вот бы была у меня мастерская, я бы показал миру, кто я есть! А что я могу сотворить здесь, на кухне, или в темной каморке малогабаритной квартиры в Бирюлево?! Здесь я полностью согласен с Даниелем Бюреном, который говорит о мастерской как об архетипе — обладание мастерской для многих художников становится

навязчивой идеей. Мастерская для них больше, чем помещение для работы, — это место, как они полагают, силы, место, где они получают долгожданный космический импульс для своего творчества.

\*\*\*

Рассказывают, как скульптор имярек после долгого ожидания в МОСХе получил заброшенный подвал и несколько лет приводил его в порядок, перестраивал, возводил полки для моделей скульптур, соорудил специальные приспособления для формовки, чеканки и резки скульптур, возвел подиум для кровати и место для встреч друзей-скульпторов и любителей пластических искусств. В течение этого времени он не извлял ни одного произведения, все мысли и дела занимала мастерская. Он мог говорить только о ней, как о своей невесте, а о начале своей работы в ней — как о предстоящей женитьбе. И вот,



Мастерская Марии Константиновны. Фото Натальи Силаевой, 2000



Выставка Леонида Тишкова «Дом художника» в Крокин-галерее, 2009

когда помещение для работы было полностью готово, он уединился в мастерской для творчества. Через три дня с ним случился удар, и он скоропостижно скончался.

Мастерская-гробница. Что-то из жизни фараонов.

Архетип моей мастерской — место под солнцем, высоко под крышей, как голубятня, близко к небесам, место, где можно говорить о возвышенном. Другой архетип — мастерская-подвал. Художникам андеграунда в известные времена приходилось прятать в таких мастерских свои диссидентские полотна, тайно приглашать туда дипломатов, при свете тусклой лампочки рассматривать альбомы Джексона Поллока и Сальвадора Дали.

Мои самые первые полотна середины 80-х были написаны в бывшей мастерской Игоря Макаревича, в полуподвале Чудова переулка. Картины отличались мрачным колоритом, сюрреалистическими сюжетами и вполне соответствовали месту своего создания. Позднее, в Фурманном переулке и на Чистых прудах, в светлых просторных помещениях были созданы похожие на комиксы большие чернобелые картины, пошиты первые даблоиды. А в Чертанове, на крыше-мастерской, я почти

перестал писать картины, больше рисовал эскизы инсталляций, снимал короткие видеофильмы, запечатлевая акции на открытом воздухе, а в дальнейшем стал создавать световые объекты небесных тел. Так мастерская может определять путь художника. Невидимый *genius loci* превращает обычное помещение для работы художника в уникальное пространство, наполненное искусством.

Интересно, как будет выглядеть мастерская художника XXI века? Может быть, она будет походить и на кунсткамеру, а может — на стерильный офис. Художник-номад иногда устраивает рабочее место в купе поезда, в недорогом отеле или пансионе, в одной из многочисленных арт-резиденций, разбросанных по всему миру. Само же произведение становится произведением искусства уже в пространстве галереи, музея или на площади города. Мастерская уходит в прошлое, и мы благодарны ей, что она была с нами. Место уходит, солнце остается...

**Леонид Тишков**

Родился в 1953 году в Нижних Сергах.

Художник. Живет в Москве.

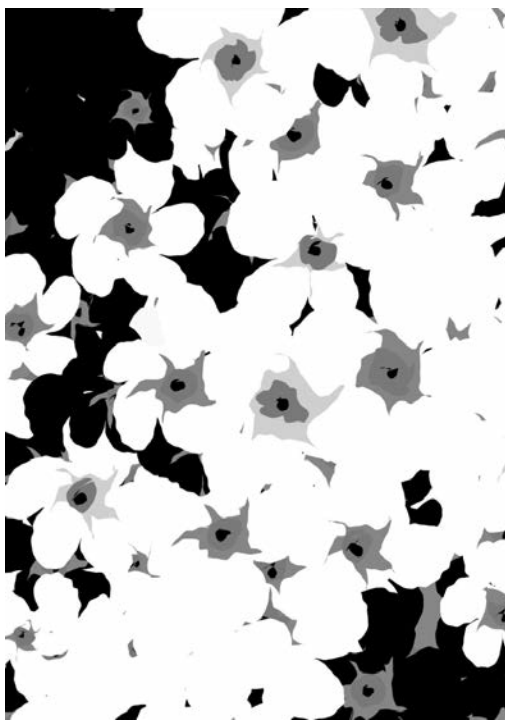
# Глеб Напреенко

## Диалектика разочарования

Фостер Х. Дизайн и преступление.  
М.: V-A-C press, 2014.

Книга Хэла Фостера «Дизайн и преступление», выходящая по-русски более чем через десять лет после оригинального издания, тем не менее, кажется в чем-то удивительно современной. Ее современность — в том, что она, как неоднократно повторяет сам Фостер, написана в состоянии «после» и содержит опыт разочарования и поисков нового. Мудрая разочарованность — основная интонация этой книги. И в сегодняшнем состоянии российской культуры эта интонация (вновь!) как нельзя кстати.

Каждая из восьми глав-эссе сочинения Фостера (кроме разве что последней) — о том, что вполне очаровательных вещей больше нет. Все обманчивые, но пленительные удовольствия, которые искусство когда-либо предлагало зрителям, расколдованы критическим анализом и самим ходом истории. В двух главах книги на примере «творческих биографий» Рема Колхаса и Фрэнка Гери Фостер прослеживает траектории разочарования, истории пленения этих «работников нематериального труда» дизайном и неразрешимыми противоречиями времени. В других главах такой же печальный вывод делается в отношении целых дисциплин — например, американской художественной критики. Из состояния после очарованности модернизмом или постмодернизмом Фостер, словно с большой высоты, кидает взгляд на крупные артефакты культуры, на ее значительные агломерации, набрасывая их расположение на карте истории и современности. Наиболее яркий тому пример —



глава об истории искусства, где Фостер отмечает все основные координаты, в которых более столетия блуждают, вечно распадаясь пополам, эта дисциплина и ее производные. Имена этих вечно парных координат: кантианство и гегельянство, автономия и социальная значимость, визуальные и культурные исследования, психоанализ и антропология.

Чарует легкость, с которой Фостер рассекает материал и разъясняет свои построения читателю. Это новое очарование, очарование ума, — то, что возмещает читателю и самому Фостеру горечь отказа от прежних удовольствий и веры в старые ориентиры. Впрочем, в восьмом эссе, названном «Похоронили не того...» и прославляющем живое несмотря ни на что искусство, задача очаровывать возложена и на ряд художественных практик, которые, согласно Фостеру, осмысляют состояние «после» и вдыхают в него новую жизнь, как это делает и его книга. В качестве примеров Фостер одобрительно анализирует работы Роберта Гобера, Рэйчел Уайтрид, Уильяма Кентриджа, Дэвида Хэммонса, Габриэля Ороско и других.

Так причём здесь российская современность? Думаю, книга Фостера — полезный для нас сегодня опыт взгляда на искусство после разочарования в искусстве и системе искусства; но в нашем случае не после модернизма и постмодернизма, а после 90-х и нулевых, когда в системе искусства — по крайней мере, в Москве — настала «нормализация» (юбилей Биеннале, новый «Гараж», МВО «Манеж», капковизация столицы), и одновременно возникло ощущение, что нечто важное в этой отлаженной и долгожданной для многих индустрии культуры оказалось упущено. В этом Россия действительно разделила общемировую проблематику, хотя и привнесла в нее очень специфические местные черты и проблемы.

К слову сказать, Фостер хотя и критикует несколько раз мимоходом американско-центристские построения, но книга его предполагает универсальную значимость содержащегося в ней анализа американской культурной ситуации. В отношении культуры автор в конечном итоге остается оптимистом и даже прогрессистом; разочарованность этой книги (как и всякая разочарованность) — следствие очарованности, в данном случае — следствие веры в искусство, которая становится особенно очевидной в последних двух главах. Разочарованность предполагается как основа для поисков нового очарования, поисков «пространства для культуры», «непреодолимого стремления к альтернативам», как сказано в эпигра-

фе этой книги, взятом из текста Эдварда Саида.

Тут уместно вспомнить, что книга описывает состояние американской культуры около 11 сентября 2001 года. Последовавшее десятилетие, увенчавшееся акцией «Оккупируй Уолл-Стрит», во многом продолжило те поиски, которые Фостер наметил в восьмой главе «Дизайна и преступления». Можно вспомнить последнюю «Документу» с ее наложениями следов различных пространств, блужданием среди призраков модернизма и исторических травм — на все эти модальности искусства в состоянии «после» указывает и Фостер. Да и сам «Оккупай» с его отказом (и невозможностью) выдвинуть требование и создать «большой нарратив», но живущий желанием альтернативы, вписывается в настроение и логику «Дизайна и преступления». Сегодня, после того как движение «Оккупай» распространилось на весь мир, после того как за последние два года усилилась политическая активность в России, вопрос об альтернативах стоит еще острее. Не является ли это состояние ожидания обновления в культуре развитых стран тупиковым: обаятельным, но все же неспособным само по себе привести к подлинным переменам?.. И как тогда можно (и можно ли?) по-новому выстроить свои отношения с разочарованием и очарованием, с культурным оптимизмом и культурным пессимизмом?

**Глеб Напреенко**

*Родился в 1989 году в Москве.*

*Историк искусства, художественный критик.*

*Живет в Москве.*

# Виктор Тупицын

## Тот свет

**5-я Московская биеннале  
современного искусства.  
«Больше света».  
Куратор Катрин де Зегер.  
ЦВЗ «Манеж», Москва.  
20.09.2013 – 20.10.2013**



*Материал проиллюстрирован видами основного проекта 5-й Московской биеннале современного искусства*

В том, что куратор 5-й Московской биеннале Катрин де Зегер решила «искать параллели» между ситуативными модусами в пространстве современной художественной культуры, нет ничего предосудительного. Биеннале — типичная номадологическая проекция, лишенная демаркаций и каких-

либо выделенных точек. Каждая из подобных проекций дает представление о «принципах связи и гетерогенности, поскольку любая точка ризомы может и должна быть связана с любой другой». Так во всяком случае считали Делез и Гваттари, чью номадологическую картографию часто противопо-

ставляют евклидовой. И это притом, что в гетерогенных средах евклидовы и неевклидовы топосы — суть вещи совместные. Особенно, если обсуждать их в режимах логики, позволяющих взаимодействовать с каждым из них без ущерба для чего-то другого. Вопрос — что это за режимы и как они профанируются до уровня предикатов, на основе которых выстраивается перформативный язык политкорректности?

По сути дела именно такие режимы логики (на уровне эгалитарных схем и абстракций) разработали Делез и Гваттари, уставшие от негативности и игры различий, от редукционизма и власти означающего. Понятно, что к популизму и политкорректности их идеи прямого отношения не имели. За них это сделали другие, тем более что выхолащивание — удел всех без исключения популярных (тире популистских) теорий. Говоря о поисках «параллелей», было бы полезно предварительно поразмыслить над этим понятием. Критикуя миметологию (то есть страсть к нанизыванию аналогий), Жак Деррида осудил «миметологизм», возложив на него ответственность за снятие контекстуальных различий под предлогом реконтекстуализации, хотя в более раннем тексте, «Подпись Событие Контекст» (1972), мишенью для деконструкции оказался контекст. Изменив точку зрения (точку прицела), Деррида ничуть не изменил самому себе, потому что позиционировал себя как последовательно негативный мыслитель, каким, собственно, и должен быть представитель «континентальной» философской традиции.

Возвращаясь к евклидовым и неевклидовым модусам пространственности, воспользуюсь клейновой моделью неевклидова пространства в виде круга с непересекающимися хордами, которые считаются «параллелями», даже если они взаимно перпендикулярны, что по сути дела не мешает им иметь точки пересечения вне этого событийного поля — за кругом, то есть в евклидовой (идеально-предметной) или эмпирической реальности. Когда реди-мейд получает прописку в галерее или музее, то в этом заслуга не самого реди-мейда, а того контекста, в котором он оказался и который дарует ему статус художественного объекта. Таких «па-

раллельных» объектов может быть сколько угодно. Аналогии между ними — прерогатива топоса. Общность становится проблематичной, как только мы оказываемся за его пределами.

Пример — экспонирование живописи рядом с писсуаром Дюшана. Получается, что неевклидово пространство, именуемое (по недоразумению?) художественной реальностью, битком набито непараллельными параллелями и самовнушенными аналогиями. Сказанное распространяется на 5-ю Московскую биеннале и, в частности, на выставку в Манеже. Под одной крышей обустроены дирижабль Панамаренко, метро бабы Яги на курьих ножках, скрытых под снегом из алюминиевой фольги (Александр Бродский), видеоинсталляция Алана Майклсона (танец коренных народов северной Америки) и вещевое безумие китайского художника Сун Дуна под названием «Не выбрасывай» (*Waste Not*, 2005) (бережливость как абсессивный психоз).

Если в 20-е годы лозунг революционного искусства озвучивался как «искусство в жизнь», то сейчас это с точностью до наоборот: «жизнь в искусство». И не просто жизнь, а нечто нарочито телесное, преисполненное перформативной обыденности и при этом играющее какую-то другую игру. Казалось бы, здесь нет ни дискурса, ни рефлексии в привычном понимании этих терминов, однако они переопределяются на наших глазах — стихийно, номадически — по законам, имеющим отношение к нетрадиционным (неевклидовым) режимам восприятия экзистенциальных практик и, в том числе, эстетических. Евклидовы режимы церебральности и целесообразности выходят из моды. Не случайно лексический диапазон ценителей искусства ограничивается теперь двумя или тремя понятиями, главное из которых «прикольно». При всей их продвинутости Лобачевский и Клайн вряд ли могли бы предположить, что «неевклидовое» и «глянцевое» — синонимы.

Несколько слов о РС. РС (политкорректность) — способ сглаживания острых углов. С одной стороны, компромисс, с другой — мера пресечения. Аффирмативные практики должны быть, по мнению «специалистов», основаны на подавлении идиосинкратиче-

ских речевых и поведенческих жестов («речепоступков»), которые могут квалифицироваться как неpolitкорректные. Оглядываясь назад, нетрудно прийти к выводу, что РС насаждалась в СССР в тех же масштабах, в каких она теперь правит западным миром. В 30-е годы за неpolitкорректность расстреливали. Хармс и Введенский погибли по причине того, что «звезды бессмыслицы» не соответствовали меркам РС. В отличие от них рядовые граждане СССР знали, что можно и чего нельзя говорить, какие зоны речевого обмена табуированы и как подстраиваться под общепринятые нормы и стереотипы. С похожими явлениями приходится теперь сталкиваться в США. И не только.

Евросоюз настолько зомбировал коренное население западных стран, что молодежь уже не приемлет отклонений от трафаретных мнений, включая любые формы абсурдизма или трансгрессии, востребованные во времена Дюшана, Бекетта и Ионеско. Став формой «возвышенного террора», РС вселяет в нас (а я имею в виду творческую интеллигенцию) ужас, связанный с возможностью ляпнуть что-то нестандартное, то есть политически некорректное по определению. Короче, РС как была, так и осталась (пусть даже в новом обличье) глубинной формой тоталитаризма. Не секрет, что многое из того, что должно быть информировано этическими и правовыми нормами, подлежит теперь юрисдикции РС, которая не ограничивает себя социальной сферой, распространяясь на «все сущее». Словом, политкорректность XXI века — это уорвелловская парадигма контроля не только над формой и содержанием, но и над нашими тайными помыслами. Инструментом контроля были и остаются средства массовой информации, с помощью которых каждое общество насаждает тотемы и табу политкорректности, созвучные своему времени и пространству. Выхолощенность (шаблонность) политкорректности наводит на мысль, что она оперирует эйдосами. Идеальная предметность, заниженная до уровня РС<sup>1</sup>, ужасает.

В середине 90-х я высказал мнение, что инфантильное мироощущение и социальная оптика консервативны и, в определенном смысле, реакционны, особенно когда они

практикуются взрослыми. К числу парадигм детскости относится карнавальное (праздничное) восприятие актов насилия. Убежденность в том, что «на миру и смерть красна» (например, смерть искусства), лучшее тому подтверждение. Не знаю, как насчет «детского», но победа РС привела к «заэраливанью» возрастного ценза — к репатриации на стадию зеркала.

Из специальных проектов на 5-й Московской биеннале запомнились *Heavy Metal* на Винзаводе, «Департамент труда и занятости» в Третьяковке на Крымском валу и экспозиция Вадима Захарова под названием «Пляска мертвых языков» в ЦУМе. Все три — лучшее из того, что удалось увидеть в этом году, включая Арсенал (Венеция) и Берлинскую биеннале.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Аббревиатура РС имеет отношение не только к политкорректности, но и компьютерной технологии. РС — это *personal computer*, у экрана которого коротает жизнь новое поколение политкорректных пользователей. Благодаря Ассанжу и Сноудену мы знаем, как службы «безопасности» осуществляют уорвелловскую антиутопию, связанную с прослушиванием телефонных разговоров, а также общения по Skype и в социальных сетях. Прибегая к безнаказанной и неправомерной слежке за населением, карательные органы приучают нас к самоцензуре и взаимной инспекции — к стиранию себя и других на предмет РС.

#### Виктор Тупицын (Виктор Агамов)

Родился в 1945 году в Москве.

Критик и теоретик культуры и искусства.

Автор множества книг, среди которых

«Вербальная фотография» (2004),

«Музеологическое бессознательное» (2009),

«Круг общения» (2013) и другие.

Живет в Нью-Йорке и Париже.

# Ирина Саморукова

## Ритуал места

**8-я Ширяевская биеннале  
современного искусства.  
«Экран: между Европой и Азией».  
Куратор Неля Коржова.  
Село Ширяево, Самарская  
область. 09.08.2013 – 09.09.2013**

### История

Ширяевская биеннале проводится уже восьмой раз, впервые же она состоялась в 1999 году. Тема каждой биеннале определяется вынесенным в название концептом — *Провинция, Тактильность, Еда, Любовь, Дом, Америка, Чужестранцы, Экран* — с обязательным

указанием после двоеточия пространственной координаты: *между Европой и Азией*. Основным событием мероприятия, помимо традиционных для биеннального формата выставок, семинаров, круглых столов, является международная творческая лаборатория, которая располагается в обычной русской деревне. В тече-



Астрид Нюландер «Столб», 2013. Фото Романа Коржова

ние двух недель художники живут в избах, погружаясь в местную культурную атмосферу, что, по мнению куратора Нели Коржовой, должно создать идеальную для художественного высказывания и последующего экспонирования результатов среду. Этим проверенным веками способом, полагают организаторы, современное искусство приобретает возможность вырваться из пространства «большого белого куба» художественных галерей. Основная идея такого эксперимента — дать художнику шанс начать работать с нуля, не испытывая давления наработанного имиджа и технологий арт-рынка. Предполагается, что, используя местные материалы и возможности для создания индивидуальных и групповых проектов, приглашенные участники сближаются, становясь коллективом единомышленников. Особенностью Биеннале 2013 года стало обилие европейских участников. Только четверо из двадцати пяти художников были из России, остальные же приехали в Ширяево из Германии, Швеции, Австрии, Франции, Италии, Эстонии.

### Место

Основная площадка Биеннале — село Ширяево. Именно этот живописный поселок на правом берегу Волги концептуализируется кураторами как место между Европой и Азией. Первоначально деревня привлекала своей заброшенностью, оторванностью от цивилизации и даже некоторой «потусторонностью», поскольку основной способ попасть сюда — речной транспорт из Самары, с левого берега Волги, из «Азии». С европейской стороны до Ширяева, окруженного Жигулевскими горами, добраться практически невозможно.

Сегодня представление о Ширяеве как о глухом русском селе, с одной стороны, удаленном от европейской цивилизации, а с другой — экранированном большой водой от степного азиатского дыхания Заволжья, — не более чем миф; точнее, один из многих мифов, которым торгует местная, пока еще полукустарная туристическая отрасль. Аборигены, с которых когда-то Репин писал своих бурлаков (репинские пленэры — основная культурная легенда села), сегодня стали дачниками и теми, кто обслуживает многочисленных туристов, ежедневно прибывающих в село, чтобы оглядеть природные красоты (возле пристани

их встречаются экскурсионные автобусы и бойкие гиды с мегафонами), поесть шашлыков и отметить в местном музее, симулирующем автохтонный быт.

Недвижимость здесь баснословно дорогая, и новорусские владельцы активно перестраивают купленные дома, используя современные материалы и технологии. Вся деревня опоясана желтыми и коричневыми трубами: газификация. Среди заросших вишняком ветхих изб гордо возвышается новодел из цилиндрованного бревна, азиатские гастарбайтеры возводят глухие металлические заборы и кладут плитку. В этом году во время показа результатов работы творческой лаборатории одна из обитательниц села гостеприимно распахнула перед публикой ворота своей усадьбы, и во дворе, засаженном газонной травой, люди обнаружили огромный современный экран, который обитатели дома установили для просмотра любимых фильмов. Публика далеко не сразу поняла, что это буквальное воплощение базовой метафоры Биеннале — просто часть современной ширяевской жизни.

Однако для кураторов такое изменение пространства вовсе не повод менять формат. Ширяево, с провинциальным прямотушием осваивающее глобальные тренды потребления, все же сохраняет свое промежуточное — между Европой и Азией — положение. Культурные знаки, накопленные в его пространстве, не образуют органического единства, порождая гротескных уродцев наподобие собранных по сараям и чердакам сельчан самодельных бытовых приспособлений: качелей, сооруженных из автомобильного сиденья, или приспособления для починки седел, представляющего собой кусок ошкуренного бревна, прикрученного винтом к подставке для швейной машинки (Владимир Архипов, проект «Полезные формы Ширяево» (2013)). Словом, столь желанный современным художникам хаос значений здесь имеется в достатке.

### Тема

Заявленная тема Биеннале 2013 года — *Экран*. В современном искусстве экран — понятие конкретное и вещественное. Для различных форм видеоарта и фотографии экран — это медиум, воплощающий представления художника о реальности. Формы и способы яв-

ления этой реальности на экране в значительной степени зависят от возможностей техники. Мир предстает на экране в заведомо отчужденной форме не только для художника, но и для зрителя. Не раз отмечалось, что видеоарт пытается регулировать зрительское время, и единственная стратегия сопротивления (весьма часто реализуемая на практике) заключается в том, чтобы просто не досматривать ролик до конца. На выставках, прошедших в рамках 8-й Ширяевской биеннале — *Screen/Scape* (кураторы Жан-Луи Пуатвен и Марсьяль Вердые) и *TLG* (куратор Сюзанна Криспино), — тема экрана как технического медиума, определяющего художественное высказывание, была реализована с прямотой, граничащей с банальностью. Кураторская концепция здесь откровенно мешала зрителю вникнуть в суть многих самих по себе довольно интересных работ.

Однако в самом Ширяево понятие экрана с самого начала Биеннале было проблематизировано. В частности, оно стало предметом обсуждения на проводившемся в рамках творче-

ской лаборатории философском семинаре «Современное искусство: экраны сознания», где экран был осмыслен и как «место произведения», своеобразная граница между художником и публикой, работающая в разных режимах коммуникации, и как среда столь значимых для современности телесных трансформаций, и как место манифестации физических законов мира, где время преобразуется в пространство, обретая «лицо», всегда отсылающее либо к прошлому, либо к будущему, к руинам или утопиям, но принципиально неспособное зафиксировать настоящее. Современное искусство рассматривалось, разумеется, и как экран политизированного сознания, в наше время существующего почти исключительно в медийной форме.

Кураторская концепция экрана, который, с одной стороны, есть «зеркало нашего сознания, используемое как способ передачи информации, потенциальный призыв к диалогу», а с другой — «поверхность, предназначенная для защиты от вредного воздействия», «от неправды», в ходе творческой лаборатории подверглась проверке, участники лаборатории пред-



Сибилле Неве «Освободи свою душу», 2013. Фото Романа Коржова

ставляли полемическую трактовку, спорили с идеей экрана, реализованной в галерейных экспозициях биеннале.

### Лаборатория

Ширяевские объекты и перформансы представляли собой главным образом экраны «ручной работы». Цифровая панель была задействована только в одной работе под названием «Все держится по-прежнему, потому что должно рухнуть одновременно» (*It Stands, Because All the Components Want to Collapse at the Same Time*, 2013) австрийской художницы Катрин Хорнек, но и здесь предмет современной медиасреды был совмещен с «доинформационным» ландшафтом ширяевских штолен, где при советской власти эзки ломом и киркой добывали камень для государственных строек.

Если попытаться подвести итог и понять результаты лаборатории как единое художественное высказывание, то экран предстал, на мой взгляд, как то, что защищает, «экранирует» хрупкую человечность от неблагоприятной среды. Этот взгляд на экран возник не без влияния нового для большинства европейских участников лаборатории опыта жизни в деревне. Несмотря на доброжелательное в целом отношение местных жителей к художественному десанту, проявлявшееся в покровительственном порой тоне при общении с иностранцами, художники не могли не чувствовать некоторый дискомфорт (не случайно практически все гости на подведении итогов лаборатории говорили о необходимости выучить русский до следующего приезда в Ширяево). Поэтому тема экрана почти во всех работах Ширяевской биеннале была так или иначе связана с телесностью: с парадоксами перцепции, как в интерактивном объекте итальянца Вито Паче «Социал-демократия пейзажа» (*Social Democracy of the Landscape*, 2013) или в инсталляции Марсьяля Вердые «Пещера Платона» (*Plato's Cave*, 2013), которая представляла собой барочную камеру-обскуру, расположенную в деревенском сарае; в перформансе «Экран без проекции — ничто» (*The Screen Without Projections Is Nothing*, 2013) постоянного участника ширяевских лабораторий Ханса-Михаэля Руппрехтера или в инсталляции итальянских авторов Пьера Паоло Патти и Чиро Витале «Где-то» (*Somewhere*, 2013). Эта инстал-



Калле Холк «Улыбка горы», 2013. Фото Анны Коржовой

ляция была выполнена в виде гигантского баннера, покрывающего крышу заброшенного дома, — на баннере была напечатана фотография груди хозяина дома с наколотыми изображениями Ленина и большого православного креста, которые в жизни своего обладателя играли роль опознавательных знаков и универсальных оберегов.

Хрупкость и неотчужденность экрана ручной работы наглядно представила инсталляция «Честная игра» (*Fairplay*, 2013) Габриэля Феррачи — опорная конструкция из стекла, которая была возведена у зрителей на глазах и практически мгновенно рухнула.

Общее свойство работ участников лаборатории — их неприметность, скромность, деликатность. Это проявилось даже в традиционно брутальных перформансах эстонских художников. Экстравагантная Сибилле Неве представила работу «Освободи свою душу» (*Free Your Soul*, 2013) — достаточно жесткий эксперимент с собственным телом, напоминающий акции Марины Абрамович. Выпив на глазах публики бутылку вина прямо из горлышка и продемонстрировав кружение, отсылающее к ритуальным танцам, она извергла все выпитое обратно. При этом курица, которую художница держала в руках, а на время танца привязала к колышку, вопреки кроважидным ожиданиям зрителей осталась жива и здорова и была подарена одной из зрительниц. Неприметность нашла

воплощение и в объекте шведской художницы Йоханны Карлин «Инициация» (*Initiation*, 2013): к каменной стене (очевидно, ограде возводимого новорусского замка) она прислонила композицию из остатков найденной в Ширяево дспшной полированной мебели разного цвета и размера. Эта привычная отечественному глазу свалка, тем не менее, недвусмысленно отсылала к живописи супрематизма.

Визуальная минималистичность отличала и объекты российских художников: Александр Зайцев из Самары представил средовую скульптуру «Кактус» (2013) — довольно изящную работу, демонстрирующую радикальное изменение волжского ландшафта за счет введения в него экзотического растения.

Скромность, материальная бедность работ творческой лаборатории словно напоминала о кризисе цифровой визуальности экрана-монитора галерейных выставок. Не с этим ли кризисом связана «литературность» многих объектов, в которых текст или нарратив играл ключевую смысловую роль? В хепенинге Светланы Хегер из Австрии (его кураторы поставили в самое начало осмотра) участники, одетые в футболки, на каждой из которых было напечатано одно слово, выстраивались в текст хокку. Текст играл смыслообразующую роль в

перформансе эстонца Андрияса Йонаса «Эстонские национальные традиции. Часть 3. День Европы» (*Estonian National Traditions. Part 3. Day of Europe*, 2013) и ленд-арте «Улыбка горы» (*Smile of the Mountain*, 2013) шведа Калле Холка. Следует отметить, что в этих работах был задействован именно русский текст, а метафорический экран в них манифестировал приглашение к коммуникации.

### Номадическое шоу

Однако уникальным событием Ширяевской биеннале, главным действием мероприятия является показ работ участников лаборатории сотням зрителей, в определенный день приезжающим в село речным транспортом. В этот раз к началу осмотра собралось почти пятьсот человек.

Осмотр называется «номадическим шоу», и в этом слышится отголосок философской моды девяностых годов. Само это словосочетание, по замыслу кураторов, должно манифестировать евро-азиатский промежуток, лежащий в основе концепций всех участников Ширяевской биеннале. «Номады», очевидно, отсылают к «азиатскому» образу кочевников, рожденному теоретическим дискурсом постмодернизма; слово «шоу», без сомнения, связано с сугубо за-



Йоханна Карлин «Инициация», 2013. Фото Романа Коржова

падной индустрией развлечений. Однако формат показа художественных работ менее всего напоминает комфортное потребление зрелищ. Скорее это — если обратиться к памяти Ширяева — похоже на крестный ход или пионерский поход, требующий от его участников веры и выносливости. Толпа паломников-пионеров во главе с куратором и комиссаром Биеннале, вооруженных допотопными мегафонами, в течение шести-семи часов пешком под палящим солнцем движется в поисках художественных объектов. Движение начинается от пристани, совершает немалый круг по всему селу и завершается на горе в пещерах штолен. До конца осмотра доходят не все: только упорные/достойные. В этот раз таких было человек сто пятьдесят вместе с художниками, присоединяющимися к шествию после демонстрации своих работ. К тому же это восхождение идет снизу вверх, в чем нельзя не заметить вполне традиционного символизма.

Пестрая вначале толпа зрителей — среди которых не только постоянные посетители выставок современного искусства, но и польстившиеся на бесплатную экскурсию туристы, впервые приехавшие на подобное событие неофиты (в основном студенты местных вузов), любопытные пенсионеры, местные подростки, заинтригованные эксцентричными гостями села, просто зеваки, — следует за куратором и комиссаром в довольно быстром темпе, с одним-единственным привалом на обед, делая краткие остановки перед объектами. Если большинство участников лаборатории приезжие, то практически все зрители — местные жители. Это реальная коммуникация представителей места с международной группой деятелей современного искусства. Для зрителей «номадического шоу» Ширяева — привычная и понятная среда, они здесь хотя и гости, но все же свои, хорошо считывающие местные коды. Как и сельская обстановка, зрители форматируют художников, в данном случае организуя достаточно критичную (хотя и далеко не всегда в привычном для европейского сознания интеллектуальном режиме) среду экспонирования.

Кураторы и художники по ходу движения кратко поясняют публике концепции своих работ, часто это делается через переводчика.

Кураторский и авторский текст слышат только зрители, стоящие рядом. Дальние получают объяснение через добровольных интерпретаторов, прибавляющих к услышанному собственные оценки. Так запускается древний механизм слухов; увиденное — а понять и тем более детально рассмотреть представленное удастся далеко не всегда, некоторые из зрителей сетуют на то, что у них никак не получается «уловить» демонстрируемый объект или перформанс — опосредуется народным мнением, в котором критический пафос соседствует с советами творцам и попытками изобретения собственных инсталляций по принципу «я тоже так могу». По ходу осмотра завязываются эстетические дискуссии, знакомства, образуются коалиции сторонников и противников работ, делаются групповые фото с объектами.

Подобный эффект вряд ли запрограммирован организаторами; скорее всего, он возникает стихийно. Но от этого ценность коммуникации участников номадического шоу только возрастает. В конце маршрута, после нелегкого подъема в гору, самые стойкие зрители испытывают неподдельное воодушевление, у них возникает ощущение некоего эмоционального приобретения, эффект которого со временем только усиливается. На теплоходе, отвозящем зрителей обратно в город, многие вспоминают увиденное, и оно начинает казаться им глубоким и серьезным. Возникает столь редкий в наше время эффект вложенного в восприятие художественного творчества труда: и физического усилия, достигающего до настоящего телесного страдания — номадическое шоу почти всегда приходится на необычайно жаркий день, — и инвестированного времени. Из толпы зрители становятся сообществом, пусть кратко живущим, но вполне реальным. Эти социальные и, в широком смысле, политические результаты Ширяевской биеннале для российской провинции сложно переоценить. На их экране современное искусство высвечивается как настоящее искусство со всеми присущими ему издревле свойствами, включая катарсис.

**Ирина Саморукова**

Родилась в 1961 году в Куйбышеве.

Литературовед, художественный критик.

Живет в Самаре.

# Анна Харрисон

## Что, как и для кого? Несколько фундаментальных вопросов об искусстве

**«Дорогое Искусство».**  
**Кураторы группа WHW.**  
**Лондон, Calvert 22 Gallery.**  
**28.09.2013 – 08.12.2013**

*Дорогое Искусство,  
пишу тебе это любовное послание с тем,  
чтобы развеселить тебя и пригласить наве-  
щать меня время от времени.*

**М. Стилинович**

Когда лондонская культурная жизнь со всеми ее ярмарками искусства, соперничающими за деньги коллекционеров и внимание публики (среди которых можно назвать *Frieze*, *Affordable Art Fair*, *PAD* и *The Other Art Fair*), достигла предельного насыщения, открытие в галерее *Calvert 22* новой выставки, предлагающей сменить роскошь и зрелищность на простоту и скромность, выглядело вполне уместно. Выставка «Дорогое Искусство», которую курирует хорватский коллектив *WHW*, обращается к письму Младена Стилиновича и предлагает траекторию или даже траектории, следуя которым искусство может вернуть себе социальную значимость и важность.

В своем тексте Стилинович обращается к Искусству, пишет о неправильном обращении с ним и об использовании искусства как инструмента, работающего в интересах рынка и идеологического давления. Он утешает искусство, но не останавливается на этом и предлагает решение: «Я думаю, пришла пора тебе спрятаться и какое-то время оставаться в тени, чтобы людям нелегко было найти тебя; только скажи мне, где ты будешь. Это слож-



Младен Стилинович, «Я продаю М. Дюшана», 2006

ная задача, довольно рискованная, но дело того стоит. Возможно, о тебе даже забудут. Тогда ты будешь абсолютно свободно».

Написанное в 1999 году, во время, когда страны бывшей Югославии находились в процессе возвращения к «нормальной» жизни, письмо выражает опасения Стилиновича. Будучи идеологическим конструктом, «нормализация» была призвана сгладить

травмы от югославских войн и перехода от социалистической модели к капиталистической, убрав их из поля зрения. В ходе этого процесса художники потеряли поддержку в виде долгосрочной культурной политики государства. Опасения Стилиновича, подкрепленные нестабильностью сегодняшней глобальной ситуации, вызванной экономическим кризисом и последующим сокращением бюджета, остаются актуальными.

Предположим, что Искусство прислушалось к этому совету и ушло на задний план. В его отсутствие (неважно, отсутствие ли это объектов или воинствующего активизма) появляется поле для рефлексии и дискуссий. Будучи продолжением выставки в люблянском Музее современного искусства, «Дорогое Искусство» отрицает политическую эффективность искусства в господствующем ныне политическом и идеологическом климате и фактически говорит о неизбежном недопонимании, нестабильности и смутной возможности провала. Последние вырастают из сомнений самих кураторов и являются реакцией на необходимость жить в обществе, где ценности определяются исключительно исходя из экономических критериев (первая работа, которую мы видим, входя на выставку в галерею Calvert 22, — работа Стилиновича «Я продаю М. Дюшана» (*I Am Selling M. Duchamp*, 2006)). Взяв наблюдения Стилиновича за точку отсчета и рассматривая взаимосвязь искусства и политики как то, что определяет любой разговор о произведениях искусства, выставка открывает ящик Пандоры, и мы оказываемся лицом к лицу с целым рядом вопросов об искусстве и его институционализации: В чем цель искусства и чего оно может достичь сегодня? Можем ли мы и дальше доверять искусству и обращаться к нему, чтобы добиться перемен?

Войти на территорию этой выставки — все равно что встретиться с безбрежным морем полифонии Бахтина; большая часть работ основана либо на текстах, либо на фрагментах фильмов и видео, в которых звучит множество голосов. Киноинсталляция Венделиен ван Ольденбург «Бете и Дейзи» (*Bete & Deise*, 2012), инсценирует встречу двух женщин (Бете Мендес, политической активистки и актрисы, карьера которой началась в 60-х, и Дейзи Чиг-

роны, молодой женщины из бедного района Сиададе-де-Деуш, ставшей певицей в стиле фанк-кариока). Заслуга обеих — в повышении значимости публичного высказывания в меняющихся исторических и социально-политических условиях. Когда Бете и Дейзи «по очереди» рассказывают о своем творческом опыте и своей позиции в публичной сфере, становятся видны противоречия, существующие между ними и как публичными фигурами, и как частными лицами.

Контрапунктом этой инсталляции выступает видео «Меня зовут Янеш Янса» (*My Name Is Janez Janša*, 2012). В 2007 году три художника вступили в консервативную Словенскую Демократическую Партию (СДП). Полученное ими от лидера партии и премьер-министра Словении Янеша Янсы приветственное письмо заканчивалось слоганом «Чем больше нас будет, тем быстрее мы достигнем цели!» и было воспринято как призыв к действию — художники немедленно официально изменили свои имена на Янеш Янса. Видео, представленное на выставке, демонстрирует письмо, написанное художниками Янешу Янсе сразу после смены имен, а также их официальные документы — партийные билеты, удостоверения личности и банковские карты. Это буквальное воплощение триады современной биополитики: политика, закон, экономика. Несмотря на амбивалентную природу акции (оммаж? политическая критика? чистая провокация?) и ее оформление в виде нарочито художественного жеста, сторонниками Янсы данный жест был расценен как порнографический. В своем письме к Искусству Стилинович стремится преодолеть озабоченность неправильным использованием самого наименования искусства и цитирует «Ромео и Джульетту»: «Что значит имя? Роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет». Фильм «Меня зовут Янеш Янша» демонстрирует тонкую грань, отделяющую идентичность от идентификации: «удвоение» или «умножение» оратора скорее снижает силу высказывания, нежели увеличивает ее.

Сегодня мы слышим все больше разговоров об искусстве, его целях, нашей приверженности ему и ответственности перед ним. Работа группы «Что делать?» «Музейный зонг-шипиль: Нидерланды 20XX» (2011) является, по



«Что делать?» «Музейный Зонгшпиль: Нидерланды 20XX», 2011

словам коллектива, «фильмом ужасов» настолько же, насколько им являются взрывоопасная политическая ситуация и искусство. Мы можем даже сказать, что их отождествление («прекрасное, неподвластное времени революционное искусство») ошибочно и сходит на нет в ситуации господства автора. Музей как памятник архитектуры, хранилище культуры и бастион прекрасного становится священным раем, убежищем, где политика (не серия событий, а постоянный поток ежедневных практик и живого опыта) всегда оказывается чужой.

В другом случае политика и искусство принудительно уравниваются, как в серии карандашных рисунков, выставленной хорватским коллективом *Fokus Grupa*. Основанный на «визуальных» документах, фиксирующих важные исторические моменты, когда художники публично заявляли о своей роли и своем праве на труд, проект «Я пою, чтобы скоротать время» (*I Sing to Pass the Time*, 2011/2013) отказывается от традиционной линейности нарратива истории искусства в пользу пересекающихся и параллельных линий социально-экономических систем, в которых развивается искусство. Название серии, позаимствованное из хорватской песни и выражающее

неверие в политический потенциал музыки, выбрано намеренно, чтобы противостоять содержанию работ и мимолетных событий, слишком часто исчезающих из культурной и коллективной памяти.

Требующая внимания и времени выставка «Дорогое Искусство» демонстрирует свою сильную сторону — плюрализм голосов и позиций, которым позволено звучать вместе и занимать одно пространство. На прикрепленном к стене листе бумаги напечатан еще один текст Стилиновича: «Не я определяю условия моей работы, но, к счастью, и не вы». Даже через тридцать лет это заявление не утратило своей силы. Извещая нас о бесчисленных условностях, постоянно меняющихся подводных течениях и правилах игры в области культуры, выставка предполагает, что мы можем заново поверить в искусство (и в выставочный формат, который пока является основным *modus operandi*) и в то же время сохранить бдительность.

**Анна Харрисон**

Родилась в 1986 году в Москве.

Историк и теоретик искусства.

Живет в Лондоне.