

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 использованы пиктограммы ISOTYPE из статистических изданий 30-х — 50-х годов

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ АГЕНТСТВАМИ:

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

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

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

ГЛОТКА-ЩЕКОТКА

©ХЖорал.
Комикс



Художественный журнал № 91

Глоссарий 10-х

Своим новым проектом «Глоссарий 10-х» «ХЖ» делает следующий шаг в третьем постсоветском десятилетии. Шаги предыдущие были осторожными и неспешными. Три выпуска, посвященные новому переживанию времени, как и следовавшие за ними выпуски, зондировавшие новое чувство места, описывали первые симптомы новой эпохи. Однако к сегодняшнему дню эпоха 10-х годов уже вплотную приблизились к своему апогею. А потому оттягивать попытку ее емкого определения уже не представляется оправданным. Впрочем, «Глоссарий 10-х» — идея даже более амбициозная, хотя и не лишенная парадоксальности. Ведь традиционно в глоссариях подводятся итоги некоего завершённого опыта, в то время как «ХЖ», приглашая своих авторов дать определение ключевым понятиям эпохи, пока находящейся в процессе становления, фактически призывает внести свой вклад в ее созидание.

При этом характерно, что большая часть текстов, собранных в этом, первом, выпуске «Глоссария», так или иначе отсылает к опыту протестного движения 2011–2012 годов, которое, собственно, и обозначило слом десятилетия. Эти события и сделали возможным «Словарь сопротивления» с понятиями, которые ранее были мало релевантными: «ожидание», «предчувствие», «оккупай», «солидарность», «забастовка художников», «городской номадизм», «поражение» (Х. Сокол «Словарь сопротивления для начинающих»). К этим категориям, рожденными как гражданским порывом, так и разочарованием от несбывшихся надежд, авторы выпуска добавили «поступок» (Е. Петровская «Pussy Riot: от интервенции к поступку»), «майдан» (Н. Ридный «Майдан: между искусством и жизнью»), «компромисс/бескомпромиссность» (Г. Напреенко «Компромисс/бескомпромиссность...»), «политическая меланхолия» (М. Алюков «О политической меланхолии...»).

Характерно и то, что проблематизация протестного опыта нашла себя не только в понятиях, недавно казавшихся неактуальными, но и в таких, которым, как представлялось, обрести новую актуальность уже было просто не суждено. Так, молодым теоретикам показалось необходимым вернуть понятие «партийности» (А. Новоженова «Party Time») или же другое, не менее архаичное — «интеллигенция» (И. Будрайтскис «Интеллигенция как стиль»). Возвращается, обретая новые коннотации, и понятие «плешка», в советские годы бытовавшее в замкнутом гей-сообществе (Е. Фикс «Теория плешки»). И при всем различии этих вернувшихся из исторического небытия понятий все они призваны обустроить новые смысловые горизонты, где прошлое указывает на новые перспективы в будущем. Кстати, «будущее» — еще одна категория, укорененная в культуре минувшего века, в недавнем прошлом забытая, но вернувшаяся к нам в 10-е (Е. Лазарева «Десять тезисов о будущем»).

Если согласиться, что все эти категории отражают пробуждение политического как главной черты 10-х, то стоит вспомнить, что, как утверждают высокие авторитеты, политика в нашу эпоху носит биополитический характер. А потому политическим смыслом может обладать и такое социально-бытовое понятие, как «гостеприимство» (И. Аристархова «Гостеприимство»). И уж, несомненно, политическими оказываются проблематика гендера и попытки описать ее через понятия «жертвы» или «виктимного тела» (Ш. Каждан «Вы называли меня мужчиной?...»). Есть у этого и оборотная сторона: то, что традиционно считается политическим, может на самом деле оказаться «испытанием» или «самоиспытанием», то есть неким сугубо личным опытом, общественный статус которого сводится лишь к факту его публичного предъявления. Так, с точки зрения исследователей, протестная культура начала 10-х оказывается лишь формой «культивирования себя», или, как говорили в немецкой бюргерской культуре XIX века, формой *Bildung* (А. Бикбов «Самоиспытание протестом»). А потому неудивительно, что вопреки взысканию «новой партийности» и «самоиспытания себя» «поступком» активные деятели 10-х не отказываются от тех возможностей, что дает неолиберальный мировой порядок, одним из основных атрибутов которого являются эйфорическая мобильность, то есть беспрестанные «путешествия» (С. Гуськов «Я путешествую»).

ХЖ

Художественный журнал
Moscow Art Magazine

Журнал можно приобрести в Москве:

магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнезниковский пер., 12/27
магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства «Винзавод»,
4-й Сыромятнический 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
**СЛОВАРЬ СОПРОТИВЛЕНИЯ
ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ**
Хаим Сокол
- 12
СИТУАЦИИ
**МАЙДАН: МЕЖДУ ИСКУССТВОМ
И ЖИЗНЬЮ**
Николай Ридный
- 18
ПАМФЛЕТЫ
**RUSSY RIOT: ОТ ИНТЕРВЕНЦИИ
К ПОСТУПКУ**
Елена Петровская
- 26
МЕДИТАЦИИ
СВИДЕТЕЛЬСТВО
Богдан Мамонов
- 34
ПОЗИЦИИ
**КОМПРОМИСС/
БЕСКОМПРОМИССНОСТЬ;
КОНСЕНСУС/РАЗНОГЛАСИЕ**
Глеб Напреенко
- 46
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
АВАТАР, РАБОТАЙ МЕДЛЕННО!
Арсений Жияев
- 51
АНАЛИЗЫ
**О ПОЛИТИЧЕСКОЙ МЕЛАНХОЛИИ.
МАНИЯ И ДЕПРЕССИЯ
РОССИЙСКОГО ПРОТЕСТНОГО
ДВИЖЕНИЯ 2011–2013 ГОДОВ**
Максим Алюков
- 58
БЕСЕДЫ
САМОИСПЫТАНИЕ ПРОТЕСТОМ
Александр Бикбов
- 70
ЭССЕ
ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ КАК СТИЛЬ
Илья Будрайтскис
- 78
ТЕЗИСЫ
ДЕСЯТЬ ТЕЗИСОВ О БУДУЩЕМ
Екатерина Лазарева
- 82
ПРОГРАММЫ
PARTY TIME
Александра Новоженова
- 88
СВИДЕТЕЛЬСТВА
Я ПУТЕШЕСТВУЮ
Сергей Гуськов
- 92
ЭКСКУРСЫ
ТЕОРИЯ ПЛЕШКИ
Евгений Фикс
- 98
КОНЦЕПЦИИ
Гостеприимство
Ирина Аристархова
- 108
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ВЫ НАЗЫВАЛИ МЕНЯ МУЖЧИНОЙ?
ЗНАЧИТ, ВАМ ПРИДЕТСЯ МЕНЯ
ВЫСЛУШАТЬ**
Шифра Каждан
- 117
ВЫСТАВКИ
ЭРА СВЕТА
Слава Лён



Хаим Сокол «Перед бурей», 2012. Фото Марка Боярского

Хаим Сокол

Словарь сопротивления для начинающих

Город-сад

Ничто не расцветает в песках или меж плит мостовой, разве что слова.

Ж. Деррида. Письмо и различие

Если это так, мы вспашем асфальт и засеем его буквами. Наши слова разнесутся по городу тополиным пухом. Мы откроем окна настежь. И наши чувства перестанут разбиваться о стекла мониторов. Они вновь будут вить гнезда в тенистых кронах деревьев.

Но пока мы сохраним семена-буквы в букварях. Наши дети вырастят город-сад. Мы должны отвоевать для них наше право на этот город. Для этого нам необходимо вернуться к станку Гуттенберга. Но лишь затем, чтобы изъять свинцовые литеры и отлить из них пули.

Городской номадизм (палатки против вавилонских башен)

Городской номадизм. Революционный номадизм нового типа. Не психогеография как движение одиночек, использовавших собственные души для изучения пространства, но шествие масс по улицам как новая Психея города. «Город без души немислим», — писал Мандельштам об ожившем Петербурге 1905 года. Город — сухие кости. Чтобы оживить их, нужно облечь их плотью, вдохнуть дыхание. Палатка оккупирует не столько землю, сколько воздух. Много палаток — легкие города. Но воздух нужен нам не только для того, чтобы дышать. Он нужен нам для того, чтобы говорить, чтобы кричать. Нам нужен новый декрет о языке. Убрать все застывшие, немые графемы! Город скован морфологией. Башни — препятствия, о которые ударяется воздух из наших легких,

превращаясь в согласные. Но для песен нужны гласные. Наши площади, наши улицы и переулки, как наши губы, придадут им форму, вытягиваясь или скругляясь. И эти звуки вдохнут в окаменевшие корневые структуры новые значения.

Жалость

Мы забыли, что такое солидарность. Нам осталась только жалость. Отказавшись от политики и от истории, мы обрекли себя на одиночество. Жалость — удел одиноких, прибежище одиночек. Ибо жалость — чувство, а потому она сугубо приватна. Коллективное чувство жалости — нонсенс. Жалеть, кормить, винить. Все равно кого. Для жалости нужен лишь объект в винительном падеже. На иврите слово «рахамим» — «жалость» — образовано как форма множественного числа от слова «рехем» — утроба, матка (множественное число, однако, подчеркивает способность обоих родителей испытывать это чувство). Жалеть кого-то — значит относиться к кому-то, как родители относятся к своему чаду, патрон к своему подопечному, сильный к слабому. Жалость всегда живет здесь и сейчас. Она не знает прошлого. Мертвых не жалеют. В лучшем случае о них скорбят. Поэтому в мире, где много жалости, так же много зла. Жалость, особенно жалость к себе, всегда прислуживает злу.

Забастовка художников (общие места)

Допустим, свершилось чудо, и началась всеобщая забастовка художников. Но какую работу перестает выполнять художник во время забастовки? В случае железнодорожников, металлургов, учителей ответ очеви-



Хаим Сокол. Съемки видео «Я Спартак!». Фото Надежды Серебряковой

ден. Однако что означает забастовка художников?

Скажем, что это отказ от создания произведений. В таком случае мы редуцируем труд художника к труду ремесленника, а произведение — к товару. Несмотря на всю неочевидность такого (впрочем, весьма распространенного) отождествления, мы, тем не менее, можем извлечь из него полезный вывод относительно правовой стороны деятельности художника. Если художественная работа — это товар, произведенный художником, то выставка, для которой произведена эта работа, — производство. Это означает, что приглашение художника на выставку равно найму работника на предприятие и должно осуществляться по всем нормам трудового кодекса. То есть должно быть оплачено не только создание работы, техническая часть (в конце концов, бюджет выставки — это капитал, который его владелец определенным способом инвестирует, и

данная инвестиция не имеет отношения к художнику так же, как закупка новых станков владельцем завода не касается наемного рабочего). Должно быть оплачено время художника, потраченное на производство и установку работы. Если же рассматривать художника как индивидуального предпринимателя, то и тогда в случае приглашения его на выставку он в качестве такового оказывает приглашающей институции услуги по созданию выставки или сдает в аренду свое уже готовое произведение. Только так может быть последовательно понято отождествление труда художника с трудом пролетария или ремесленника. Забастовка, основанная на таком понимании, может привести к коллапсу либо к радикальной трансформации сложившейся институциональной системы.

К сожалению, художники ищут решения своих проблем не в праве, а в искусстве. И уже давно отказ от создания произведения превратился в форму произведения. Таким

образом, кажется, наглядно демонстрируется невозможность (при)остановки труда художника в данном контексте. Это возвращает нас к вопросу о том, что такое забастовка художников. Если мы в поисках ответа на этот вопрос настаиваем на том, что труд художника нематериален, тогда что именно и как мы можем остановить? Означает ли это отказ от интеллектуальной деятельности? И даже если такой отказвозможен, какое воздействие он может оказать на мир? Другими словами, может ли быть материальной остановка нематериального труда? Не станет ли это еще одним ментальным упражнением, своего рода интеллектуальным продуктом?

Возможно, мы приблизимся к ответам на эти вопросы, если откажемся от понимания забастовки как полного (пусть и временного) прекращения работы. В случае искусства это означает остановку функционирования в обычном режиме. Искусство — это сон революции. И если это так, то мы должны избавиться от такого искусства, чтобы разбудить революцию или, точнее, изобрести новое искусство, которое больше не будет отвлекать наш разум и наши чувства. На смену изобразительному режиму, когда текст главенствует над образом, и эстетическому режиму, когда вещь хранит в себе зашифрованный текст, должен прийти перформативный (политический) режим, при котором слово, образ и действие равны. Есть времена, когда холст превращается в знамя. И такие времена настали.

Ожидание

Из нашей жизни исчезло ожидание. Оказалось, что пауза между двумя событиями была сама по себе важнейшим событием в жизни. Она была и по-прежнему необходима как пробел между словами, разбивающий сплошной текст на смысловые отрезки.

Но важнее в ожидании все-таки не разграничительная функция, а соединительная. Ожидание — временной тоннель, по которому мы движемся из прошлого в будущее. Это утроба, в которой вынашиваются наши желания.

Человек пишет письмо. Весь этот процесс — череда ожиданий. Каждое полученное письмо — привет из прошлого.

Наше прошлое — космический корабль, улетевший к звездам. Мы давно не пишем письма. Мы разучились писать, забыли адреса. Но можно попробовать писать до востребования. И вернуть себе хотя бы ожидание.

Оккупай

«Не требуй ничего, оккупируй все!». Это психология вируса. Девиз голой жизни. В нем вся слабость современного искусства. Зачем нам все, если мы не хотим ничего? Или хотим, но не требуем? Мы и так повсюду, и мы молчим. И как можно оккупировать то, что принадлежит нам по праву? Наши улицы, нашу свободу, наше будущее? Их можно только защищать или отвоевывать. Потому что наши города уже давно захвачены.

Оссиру — чем очаровало нас это слово? Звонким ударным дифтонгом или железным привкусом милитаризма? Почему мы так неосторожны и даже небрежны в выборе слов? И если мы уже открыли словарь войны, почему не находим там другие слова — например, *résistance* или *partisans*? В сочетании звуков «-ан» тоже слышен звук металла. Но это звон набата, это удар железной трубы в рельс. Отчего мы так беспамятны? Может, оттого, что планшет невозможно гладить против шерсти? Но революцию не делают с планшетом в руках.

«Не требуй ничего»... Почему мы даже в лозунгах начинаем всем и заканчиваем ничем? Откуда эта робость? Наша воля запуталась в социальных сетях. Мы боимся легитимировать власть, предъявляя ей требования. Но кто сказал, что нужно предъявлять требования, которые власть в состоянии выполнить?

В фильме Клода Ланцмана «Шоа» один из свидетелей, бывший узник Освенцима и член межлагерного подполья, рассказывает следуюшую историю. Немецкие заключенные, возглавлявшие подполье, были против восстания и боролись за общее улучшение условий содержания в лагерях. В известной степени им это удалось. Условия стали немного лучше, смертность уменьшилась. Но снижение уровня смертности вызвало дефицит места. Поэтому по прибытии в лагерь людей без разбору, без селекции, не остав-



Хаим Сокол «Парад», 2012. Фото Марка Боярского

для никого для работы, целыми эшелонами отправляли прямо в газовые камеры. Остановить машину смерти могло только восстание, которое так никогда и не произошло в Освенциме. У нас есть шанс все исправить. Неважно, что с тех пор прошло более восьмидесяти лет. Изменились люди, время, жизнь. Но для нас по-прежнему актуален выбор — борьба за улучшение условий или восстание?

Поражение

Речь, конечно, идет об историческом поражении. Есть в поражении нечто тотальное, окончательное и безнадежное. В сравнении с ним неудача или ошибка легки, почти невесомы. Потому что неудача таит в себе второй шанс, ошибка — надежду на исправление. Но поражение — оно тяжело, как кулак, и сокрушительно, как нокаут. Его наносят, как удар, повергая врага на землю. Возможно ли оно? В рассказе «Городской герб» Кафка описывает город, жители которого



Хаим Сокол «Перед бурей», 2012. Фото Марка Боярского

погрязли в междоусобных войнах, забыв о строительстве башни, главной цели своего существования. Гигантский кулак на гербе служит им предупреждением, что однажды он обрушится на них и разрушит город в наказание за бездействие. Историческое поражение — забвение цели, предательство ис-

тины. Значит, будучи связано с забвением, поражение коренится в прошлом. Только там оно возможно. Поражение терпим не мы, живущие здесь и сейчас, а наши предшественники, поколения, жившие до нас. Каждый раз, признавая собственное поражение, мы наносим мощный удар по ним, помогая их победителям. А потому наша задача – невзирая ни на что, не признавать поражение. В этом кроется залог исторической победы, которая есть не-поражение. Это означает также, что и историческая победа неразрывно связана с прошлым. Реванш, жажда мести, обида не имеют к ней никакого отношения, потому что целиком принадлежат настоящему. Мы ведем свой счет в истории. Выходя на демонстрацию в защиту мигрантов, мы продолжаем бой в Варшавском гетто, вступая в профсоюз, мы присоединяемся к всеобщей стачке 1905 года, а разбивая палатки на улицах наших городов, мы защищаем Парижскую коммуну. Мы терпим неудачи на своем пути, делаем ошибки, но мы не сдаемся.

Предчувствие

У исторических событий нет режиссуры.

О. Мандельштам

Предчувствие — это пребывание накануне. Это состояние между тревогой и ожиданием. Переживание будущего опыта, знание до знания.

Предчувствия не побуждают нас к действию. Они мучают нас и часто обманывают. Но пред-чувствие — это и начало, обещание. Если есть пред-чувствие, будет и чувство. Это первый признак исцеления от слепо-глухо-немоты. А значит, возможно, это начало чувства справедливости, солидарности, чувства свободы.

Предчувствие питается знаками. Как приближение грозы можно заметить до первого появления туч, так и грядущие события ощущаются в изменившейся походке людей, в шуме вентиляции, в волнении луж, в тревожном звонке трамвая, в шепоте памятников. Надо только увидеть, прислушаться, очнуться. И, может быть, тогда откроется занавес в театре Истории, и мы все выйдем на сцену.

Солидарность

Солидарность — это со-стояние. Она не имеет глагола так же, как слова голод или счастье. Солидарным можно только быть. Но, в отличие от голода, это состояние открытое, это состояние открытости. Это состояние множественности. Быть солидарным — значит, всегда быть с кем-то. Быть солидарным — значит, быть в творительном падеже. Но более, чем «быть с кем-то», солидарность означает быть кем-то. Нет «они», есть «мы». Нет «другого», есть «тот же». «Ибо подлинная и невероятно трудная задача заключается в том, чтобы найти Того же», — пишет Ален Бадью в своей «Этике». Быть «тем же» не означает быть таким же, но быть больше, чем ты. Это значит быть одновременно собой и тем, с кем ты солидарен. Это значит, что удар хлыста надсмотрщика, обрушивающийся на спину раба, оставляет рубец на твоей коже, плоть насильника, терзающего свою жертву, разрывает твои органы, нож неонациста, напавшего на мигранта, вонзается в твое сердце. А когда арестовывают твоего товарища, железная дверь хлопывается и за тобой. Но это также значит быть тем, кто сейчас в бою, на баррикадах, на демонстрации. Это значит, что в момент истины ты встанешь и громко скажешь «Я Спартак!». И тысячи голосов эхом отзовутся «Я Спартак!». Солидарность — это рык ангела истории. А слова «рык» и «речь» происходят от одного корня. И если солидарность соединила тебя с кем-то в слове «боль», стань мягким знаком, чтобы смягчить эту боль. Но в слове «ярость» стань первым. И так всегда. У солидарности нет срока давности. Солидарность не знает смерти.

Хаим Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске.

Художник. Живет в Москве.



Акція «На лбу себе напиши», Київ, 2014

Николай Ридный

Майдан: между искусством и жизнью

Украинское слово «майдан», дословно переводимое как «площадь», благодаря событиям 2004 и 2013–2014 годов приобрело политический оттенок значения и стало знакомо даже тем людям, которые не знают украинского языка. Это слово теперь означает не просто место в центре города, оно превратилось в символ протеста, синоним революции. Как известно, Оранжевая революция спровоцировала появление новых художественных инициатив, когда художники стали высказываться на улице, а не в стенах галерей. К явлениям искусства, появившимся на Майдане 2004 года, можно отнести киевскую группу «Р.Э.П.»; события и последствия революции стали предметом рефлексии харьковской группы «SOSka». К концу нулевых как в украинском обществе, так и в искусстве воцаряется разочарование — послевкусие массовых протестов. Меняется социально-политический бэкграунд: с одной стороны, консервативная политическая реакция новой власти, с другой — возрастание ультраправых настроений в обществе. В это же время украинское искусство институализируется: критические высказывания часто можно встретить на территории частных и государственных художественных площадок, где художникам приходится бороться с цензурой, а самоорганизованные протесты нередко подвергаются нападению неонацистов. По сути, критическое искусство оказывается под обстрелом сразу двух врагов: государства и оппозиционеров-националистов.



Акция «На лбу себе напиши», Киев, 2014



Саша Курмаз «Без названия», 2013–2014

Искусство как предостережение

Если в 2004 году протестные события стали импульсом для художников, то в 2013-м многие увидели в протестных событиях отражение тех или иных художественных высказываний, основанных на анализе социально-политического контекста. Работа Владимира Кузнецова «Колиивщина. Страшный Суд» была посвящена проблеме клерикализма. Настенная роспись, отсылающая к иконографии Страшного суда и изображающая горящих в аду политиков, милиционеров и церковников, является предвестником того

протестного взрыва, который произошел вследствие накопившегося напряжения и несправедливости в украинском обществе. Ситуация с цензурой «Колиивщины» в музейном комплексе Мыстецкий Арсенал, по сути, воссоздала ситуацию Майдана внутри художественной среды. Подобно президенту Виктору Януковичу, который даже после начала массовых протестов упорно делал вид, что вокруг ничего не происходит, директор Арсенала Наталья Заболотная делала вид, что не совершала акта цензуры, называя закрашивание росписи досадным недоразумением. В том же году я работал над проектом «Вода камень точит» и в процессе записывал интервью с бывшим сотрудником МВД. Бывший милиционер, ставший резчиком по камню, создавал для меня гранитные объекты в форме милицеских ботинок, из которых я потом выстроил своеобразный блокпост на выставке. Делая это, я предупреждал об опасности превращения Украины в полицейское государство, однако всерьез не думал, что это может произойти так быстро. Но 2 декабря 2013 года случилось именно то, чего следовало бояться — разгон и избивание мирных граждан на Майдане, что впоследствии вызвало массовые уличные протесты. 9 декабря охранники киевского *PinchukArtCentre*, где выставлась работа, в ужасе закрывали двери здания, боясь неконтролируемой агрессии ультраправых. Всего в ста метрах от галереи радикалы принялись крушить памятник Ленину: повалили его с постамента и раскололи на мелкие кусочки. Многие в художественном сообществе тогда вспоминали работу Никиты Кадана «Постамент. Практика вытеснения» на тему своеобразной «войны памятников» в постсоветской Украине, которую вели русско-имперские фанатики и украинские национал-патриоты. Так и в конкретной ситуации в Киеве: место вождя опустело, а постамент покрылся слоями правых лозунгов. Примеров художественных высказываний, о которых вспоминали с началом последних протестов, немало, и перечислить их все, к сожалению, не хватит места. Симптоматично то, что искусство, создаваемое в период между двумя Майданами, заняло место своеобразного прогноза пого-

ды, к которому никто не относился как к предсказанию, но которое оказалось верным и правдивым предостережением. В свою очередь, события нового Майдана отняли у творческих людей моральное право на привычную художественную жизнь, требуя вовлеченности и активизма. Это выражалось в разного рода запросах: от волонтерской работы до образовательно-просветительской деятельности. Вторые претворял в жизнь Открытый университет Майдана — уличная площадка, где устраивали видеопказы и проводили лекции художников, социологов, культурологов, юристов и других. Эта небольшая сцена являлась демократической альтернативой большой сцене, основанной на политической иерархии и используемой лидерами оппозиции для собственной выгоды и управления людьми.

Позиции

Протесты 2013–2014 годов нельзя назвать идеологически однородными — в них включились как либеральная общественность, так и националисты разной степени радикальности. Активность последних сделала практически невозможным участие в протесте левых, пытавшихся выдвигать социальные требования и лозунги. Насилию со стороны правых подвергались не только левые активисты, но и люди другого цвета кожи, нетрадиционной сексуальной ориентации и просто подозрительные личности. Это также является одной из причин, по которым искусство критической рефлексии крайне выборочно присутствовало на Майдане, опасаясь быть непонятым и расцененным как провокация. В правую конъюнктуру вписалась разве что выставка художников объединения «Жлоб-арт». Они соорудили на улице что-то вроде фанерной версии галерейного бокса, где развесили репродукции своих картин-плакатов, активно заигрывающих с националистической риторикой. В это же время на Майдане происходили вопиющие случаи наказания провокаторов — например, людей, подозреваемых в краже или распространении наркотиков среди активистов. Их ставили на колени, заставляли публично извиняться и писали на лбу слово «вор» и «наркоман». Самосуд вызвал и кри-

тическую реакцию: художники и активисты устроили акцию, в рамках которой произвели символическое самоклеивание, написав на лбу признаки дискриминации, такие как «негр», «левак», «москаль», «художник-дегенерат» и другие. Таким образом акция критиковала ситуацию, в которой протест против системы стал руководствоваться теми же принципами что и система — принципами вертикали власти, где говорить можно лишь со сцены, где нет места дискуссии, а критика самоцензурируется, чтобы не попасть под маниакальное подозрение в провокации. Совершая акт символического самоисключения, участники акции на самом деле обозначают свое реальное присутствие и критикуют власть как систему отношений.

Стихийный автор

В то же время Майдан породил небывалый подъем самоорганизации людей, которые жили в палаточных лагерях, занимались готовкой, уборкой, охраной и строили баррикады, демонстрируя модель горизонтальных, а не иерархических отношений, осуждая правый авторитаризм как расколничество протеста. Безусловно, баррикады — это один из главных символов Майдана; они являются не только функциональной защитой от милиции, но и формой коллективного народного творчества. Активисты перестраивали их множество раз, восстанавливая после атак «Беркута» с помощью сварки, арматуры и автомобильных шин или набивая мешки снегом, в зависимости от погоды. Баррикада — это и пример искусства прямого действия, неразрывного с контекстом и социальной активностью. Майдан же можно расценивать как коллективную человеческую инсталляцию, как форму искусства, где грань между художниками и активистами стирается, открывая экспериментальное пространство взаимодействия. Это пространство породило ряд анонимных уличных перформансов. Часто целевой аудиторией творчества активистов были спецподразделения милиции, которым было адресовано несколько акций. Центральным объектом одной из них стало пианино, которое ставили перед оцеплением силовиков и играли то вальс, то джаз, то народные или популярные



Саша Курмаз «Без названия», 2013–2014

песни. На пианино играли как любители, так и известные музыканты. Это действие не только является примером ненасильственного политического протеста, но и может быть истолковано как высказывание, которое не в состоянии достучаться до своего зрителя/слушателя, упираясь в нерушимую преграду. Для подготовки другой акции в соцсетях было распространено предложение: прийти к одному из милицейских оцеплений, которые защищают правительствен-

ные здания, взяв с собой зеркала. Напротив шеренги правоохранителей выстроилась шеренга из примерно ста граждан с зеркалами в руках, которые демонстрировали милиции ее собственное отражение. Отзеркаливание можно трактовать и как попытку вызвать у милиции самокритику и угрызания совести за нападения на граждан, и как намек на то, что насилие по отношению к другому вредит прежде всего тебе самому. Среди агрессоров, противостоявших активистам Майдана, была не только милиция, но и наемники в штатском, прозванные в народе «титущками». Они совершили нападение на одного из организаторов регионального Майдана в Харькове. Активисту нанесли несколько ножевых ранений, после чего он попал в больницу. Харьковские художники и активисты отреагировали на происшествие публичной акцией — они пришли под здание городской администрации и начали точить ножи об его стены. Нужно отметить, что видеодокументация этой акции интересна независимо от знания контекста: само по себе здание харьковской мэрии, созданное в 30-е годы, выглядит устрашающе тоталитарно, являясь символом репрессивной власти как таковой. Поэтому жест участников акции считается и как противостояние системе, и как метафора заострения политической ситуации, призыв к самообороне.

Черные квадраты

Все вышеперечисленные акции относятся к тому периоду, когда протест на Майдане проходил более-менее мирно. Все изменилось после 16 января 2014 года, когда власть приняла пакет новых диктаторских законов, ограничивающих права человека. В ответ на это активисты перешли к решительным действиям: акции и перформансы сменились насильственным противостоянием, что по логике любой революции привело к появлению жертв. 22 января стал днем, отмеченным трауром по первым погибшим активистам. В этот момент в Интернете и социальных сетях, выполнявших функции одного из рупоров протеста, градус напряжения зашкаливал: аналитику событий заменили человеческие эмоции. В сети Facebook начался массовый флешмоб, в ходе которого поль-

зователи стали менять фотографии профиля на черные квадраты. Сам по себе траурный жест серьезен и предельно ясен — он, казалось бы, не нуждается в комментариях и каком-либо анализе с точки зрения искусства. Но удивляет чересчур творческий подход некоторых пользователей, отреагировавших на печальные события. Обезличивая фотографию профиля, пользователи все равно пытались проявить личную креативность, выразить себя там, где это не очень уместно. Черные квадраты различались гаммой, текстурой, разного рода бликами, кто-то добавлял ленточки, капельки крови и прочие «находки». Желание приукрасить трагедию выражением собственной уникальности можно расценить как защитную реакцию на удар, к которому никто не был готов. За этим разнообразием разворачивается пустота, которую продуцируют соцсети, превращая действительность в спектакль аффектов, вместо того чтобы анализировать и адекватного воспринимать ситуацию. После 22 января изменился не только Майдан, но все украинское общество. Естественным образом искусство вышло из фокуса внимания. На какое-то время оно потеряло свою значимость, отошло за горизонт воспринимаемого, а его средства выражения были вытеснены стихией социально-политических противостояний.

Тем не менее, связь Майдана с искусством говорит о его главной функции — платформы гражданского общества, где выражаются разные мнения, где люди с разными взглядами объединяются ради общих целей. Такова функция Майдана, которая действительно имеет смысл, которая осуществлялась с большими препятствиями, блокируемая то властями, то авторитарно настроенными участниками протеста. Парадоксальным образом не искусство, но заострение противостояния выступило фактором объединения людей с разными интересами и взглядами, ранее не способных найти общий язык. Люди смогли объединиться в насильственном противостоянии власти, кидая коктейли Молотова, но смогут ли они на равных взаимодействовать при разрешении ситуации или погрязнут в междоусобице? На этот вопрос ответит только



Саша Курмаз «Без названия», 2013–2014

время — и, возможно, на новом этапе искусство сыграет не последнюю роль в деле социальных преобразований.

27.01.2014

Николай Ридный

Родился в 1985 году в Харькове.

Художник, член группы «SOSка».

Живет в Харькове.



Материал проиллюстрирован документацией акций группы Pussy Riot

Елена Петровская

Pussy Riot: от интервенции к поступку*

Приезжавший недавно в Москву Сантьяго Сьерра заявил: «Я — акционист». Чуть позднее он добавил: «Я просто художник». Интересно, что предположение о том, что он занимается перформансом, высказанное в утвердительной форме, вызвало у него недоумение. «Что такое перформанс? — парировал Сьерра. — В английском это просто “исполнение”». Я хочу поддержать этот мотив, вернее, сохранить и по возможности развить этот настрой, или настроение. Речь идет о том, чтобы в художественном акте, отвлеченном от использования традиционных выразительных средств, выделить такую его составляющую, которая просто и коротко передается словом «действие». Творчество как действие. Или, если перефразировать это другими словами, творческий акт как поступок. Именно этому научили нас молодые женщины из группы *Pussy Riot*, хотя, быть может, мы до сих пор не в состоянии оценить то, что они совершили. Отчасти вопреки самой художественной видимости они совершили поступок. Именно на этом измерении их акции, которое я считаю первостепенным по своей важности, мне и хотелось бы сосредоточиться сегодня.

Не будет преувеличением сказать, что акция *Pussy Riot* в ХХС является самым значительным событием на местной сцене. Но какой именно — художественной, социальной, политической? Точно так же не вызывает сомнений, что эффект этого действия будет ощущаться еще очень долгое вре-

мя — последствия его по определению отсрочены, и оно порождает цепочку действий, носящих серийный характер. Причем продолжение этой логики мы можем обнаружить как в самих действиях двух участниц группы, так и в акциях тех, кто одинаково принадлежит и не принадлежит художественной сфере. Я имею в виду художника Петра Павленского, чьи выступления были прямо связаны с группой *Pussy Riot* (по крайней мере, два из них — протестные акции в поддержку данной группы), но я имею в виду и те спонтанные формы гражданского сопротивления, участники которых не связывали себя открыто с *Pussy Riot*. И, тем не менее, протест на Красной площади против введения прописки или акция, стремительно устроенная на Тверской 9 мая этого года и адресованная «кремлевским оккупантам», — все эти действия выражают некую единую логику.

Конечно, первое, что приходит в голову, — объединить художественные и нехудожественные проявления под знаком политического протеста. Возможно, в наших условиях политический характер выступления и гарантирует его неподдельность. Ведь именно те, кто отваживается выйти с политическими лозунгами в публичное пространство, рискуют больше всех. Будем откровенны: тот, кто не рискует, не вызывает сегодня доверия, даже если он осознанно сохраняет за собой площадку современного искусства. Однако из этого блиц-обзора уже возникают

* Текст представляет собой доклад, прочитанный на Международной конференции «Перформанс: этика в действии» (Москва, ЦСК «Гараж», 12–14 декабря 2013 года).



проблемы. Например, проблема различения художественного и нехудожественного. Где проходит грань между гражданским активизмом и художественным акционизмом? И вообще, существует ли она? Достаточно ли на словах — номинально — отнести какое-либо действие к области современного искусства, чтобы оно действительно там оказалось? Что такое «панк-молебен» и что дает это словосочетание для понимания акции группы Pussy Riot?

Действительно, в апелляции к политике есть известная доля справедливости. Только саму политику в этом случае необходимо понимать определенным образом. Это не только и не столько противостояние — государству, власти и т.п., сколько обнажение самих основ коллективного существования. Мы всегда уже вместе, всегда уже связаны друг с другом. На уровне символическом эта связь воплощается в идее договора — того самого договора, который объединяет в остальном, казалось бы, суверенных индивидов. Политику в таком случае можно понимать как общежитие. И моя свобода — высшая ценность демократических обществ — возможна лишь тогда, когда ее основой, по Арендт, является несuverенность¹. Иными словами, только в условиях плюрализма (*plurality*), то есть присутствия других, которые сосуществуют и действуют вместе со мною, могу я быть по-настоящему свободным. Можно сказать, что и гражданский протест и художественная акция вскрывают именно эту основу политики как со-бытия.

Это измерение присваивается и искажается политикой реальной. Именно поэтому политическое искусство, как и гражданский активизм, выбирает в конечном счете тот или иной конкретный лозунг. Так сделали и женщины из группы Pussy Riot. Строчка из песни, которая теперь известна всем, стала причиной их преследования и лишения свободы. Но совершенное ими действие выходит за рамки узкополитические, какой бы чудовищной ни была реакция на него со стороны властей. Я уже намекала на то, что это действие обнажает некоторую внутреннюю необходимость, которую я обозначила словом «поступок». Добавлю к этому, что поступок совершается только в сообществе людей.

Это значит, что у поступка есть некоторое этическое измерение, причем судить о нем мы должны исходя из него самого. Поступок — если это действительно поступок, а не необязательное действие, каких вокруг совершается множество, — не вписывается в готовые рамки теоретического знания, и нет такого формального долженствования, которому он призван соответствовать. Этика, как и необходимость, выводимы из него одного.

Хочу еще раз подчеркнуть: все, что здесь будет сказано, — это то, чему нас учит *Pussy Riot*. Возможно, этот урок неочевиден, но это и есть то, что нам предстоит осознать. Действие всегда опережает мысль. Действие неотменимо и самодостаточно. И оно всегда совершается ввиду, то есть в присутствии других. Это возвращает нас к названию настоящей конференции: «Этика в действии». Предлагаю прочитать его не идиоматически как «этика, приведенная в действие», а вполне буквально: «этика, рождаемая действием». Остановимся на этом тезисе подробнее.

Негероический характер поступка

Начну с того, что действие, о котором мы здесь говорим, не имеет авторства, и это несмотря на то, что его совершают конкретные люди в определенных обстоятельствах, движимые столь же определенными целями и умонастроением. Это можно понимать двояким образом. Прежде всего, мы не можем приписать поступку какого-то внешнего качества. С точки зрения качеств он остается неопределимым. Так и в нашем случае. Выступление группы *Pussy Riot*, условно названное панк-молебном, ускользает от какой-либо жанровой идентификации. Конечно, предпринимались попытки установить генеалогию если не самого действия, то этого до поры до времени анонимного коллектива. В числе его истоков называются как западные группы, работающие в стиле панк-рок, включая феминистическое движение *Riot grrrl* 90-х, так и московское отделение арт-группы «Война».

Понятно, что сами по себе эти референции ни о чем не говорят — разве что о предпочтениях участниц коллектива и о том, как они видят себя со стороны. Если же вернуть-

ся к интересующей нас акции, то мы должны признать, что все ее видимые — различные — элементы оказываются заведомо недостаточными (дополнительными) по отношению к самому поступку. В самом деле, музыканты не торопятся опознать выступление как образец новых музыкально-акустических экспериментов (и дело здесь не в том, что российские музыканты проявили небывалый конформизм — в отличие от их западных коллег, отреагировавших не столько на музыку, сколько на преследование исполнительниц). В словах песни тоже нет претензии на то, чтобы быть поэтическим произведением. Клип как итоговый продукт, выложенный в интернете и объединивший в себе все эти остаточные элементы образности (музыкальной, поэтической, карнавальной и т.д.), сам по себе вписан в представление о новой скоростной документальности, задаваемой форматом *YouTube*. Наконец, одежда участниц — балаклавы, простые яркие платья и столь же яркие колготки — это скорее намек на костюм, чем костюм в собственном (зрелищном) смысле. Все вместе, надо сказать, вполне отвечает общей тенденции современного искусства, а именно отказу от любых форм изобразительности во имя вторжения, что лучше всего, пожалуй, воплотил в себе интервенционизм как современное искусство действия.

Но даже если современное искусство и обнаруживает новую *Kunstwollen*², выраженную в переключении на действие и отказе от всяких способов изображения (это, конечно, потребовало бы от нас дальнейших разъяснений), необходимо подчеркнуть, что поступок лишь случайным образом облекается в какую-либо форму. Формула действия предельно равнодушна к внешним качествам или дефинициям. Это значит, что поступок — лишь след изменения, что некачество — отсутствие приметного качества — выступает его наиболее характерной чертой. Поступок — это градиент самой жизни, отпечаток, оставляемый силами живого. Поступать — быть проводником жизненных токов, чем объясняется особое принуждение, содержащееся в данном типе действия.

Но с этим же связан и второй момент. Помимо того, что поступок не имеет свойств,



он не имеет и какой-либо принадлежности. Он разворачивается наперекор существующим институтам, в том числе и институту современного искусства. Если акция все еще может принадлежать территории искусства, если она по-прежнему принимает в расчет опознавательные знаки, размечающие эту территорию (вспомним того же Сьерру, например), то поступок окончательно порывает со всякой конвенцией. Он ничей и он нигде. Другое дело, что тут же он апроприруется — искусством, политикой, политикой искусства и т.п. Вообще, надо признать, что в самом поступке заключено известное противоречие. Являясь эффектом безличных сил, он совершается мною. Воспринятый мною как выбор, он имеет место только при условии плюральности, иначе говоря, при наличии других. Возможно, это объясняет, почему поступок всякий раз негероичен — героическим его делают *post factum* обстоятельства, в которых он продолжает оказывать свой долгосрочный эффект. Если я намекаю на то, что действие группы Pussy Riot было негероическим, этим я хочу сказать только одно. В нем проявила себя жизнь, которую мы воспринимаем как простейшую потребность: поступать так же естественно, как пить, есть или дышать.

(При)нудительная сила

В своей ранней работе предположительно начала 20-х годов Михаил Бахтин развивает идею о так называемой «нудительной силе» поступка³. Ясно, что в этом слове записано долженствование, только его источником для Бахтина является не мир теоретических абстракций, не отвлеченные предписания моральной философии, возведенные в нравственный закон, а реализация моей единственности в бытии, которая из данности должна быть претворена в действие или «поступление». Эта реализация возможна только постольку, поскольку существуют равноправные со мной другие. Конечно, в этом можно усмотреть исток диалогической концепции, принесшей славу ее автору, но попытаемся из этих рассуждений, окрашенных в неокантианские и феноменологические тона, выделить те положения, которые представляют интерес для нашей темы.

Вообще, надо признать, что попыток сформулировать самостоятельную философию поступка не так уж и много. По-видимому, в числе прочего это объясняется и тем, что поступок не требует никакого внешнего себе обоснования. Более того, разделение поступка на «его объективный смысл и субъективный процесс свершения», по выражению Бахтина, не учитывает главного, а именно «синтетической правды» поступка, проистекающей из его ответственности. Поступок ответствен. Это можно понимать как такую его характеристику, которая устраняет досадное разделение двух миров — мира культуры, где действие всегда объективировано, и мира жизни, где оно, собственно, совершается. Ответственность, по Бахтину, — это своеобразный внутренний закон поступка, благодаря которому мы можем разом отбросить представление о поступке как о чем-то субъективном и психологическом и утвердить тот «единый план», в котором только его и следует рассматривать.

Единый план поступка преодолевает разобщенность таких категорий, как смысл и факт, общее и индивидуальное, реальное и идеальное. Более того, онтологический приоритет действия перед теоретическим установлением объясняет и то, что Бахтин называет «инициативой поступка по отношению к смыслу». Смысл образует самостоятельный и самодовлеющий мир, для которого я и мои действия случайны. Мир абстракций, или теоретический мир, остается безразличным к факту моей активной единственности в бытии — находясь по ту сторону практики, он не может дать мне никаких, в том числе и нравственных, критериев. Напротив, инициатива поступка по отношению к смыслу утверждает необходимый характер моего действия, превращает пассивную данность в то, что определяется как заданность: я не просто оказался в бытии, но и *обязан* реализовать свою единственность перед лицом таких же, как и я, других и в непосредственном взаимодействии с ними.

Как я уже упоминала, Бахтин пытается сформулировать новую феноменологию поступка (эта попытка осталась у него незавершенной). Отсюда его заявка на создание первой философии, опирающейся на бытие-

событие, определяемое через ответственный поступок, а также интерпретация долженствования как установки сознания, обладающей распознаваемой структурой. И даже другой в этой схеме толкуется преимущественно в категориях ценности. Мне представляется, однако, что мы могли бы акцентировать моменты, безотносительные к жесткому контексту размышлений Бахтина. Прежде всего, это сама идея построить онтологию поступка. Она примечательна тем, что поступок становится формой самого мироустройства, что человеческая жизнь не мыслится вне поступка и независимо от такового. Человек может, конечно, пренебречь своей природой, но тогда, по Бахтину, он обречен остаться самозванцем. Поступок, далее, не схватывается теоретическим знанием и не является производным от него: чтобы его понять (познать), необходимо с чистого листа создать такую нравственную философию, которая учитывала бы конкретную *архитектонику* каждого поступка. Архитектоника (слово, употребленное самим Бахтиным) — это не пассивная структура внутримирных связей, как можно было бы сказать, но то, что создается поступком, иными словами, это сеть активных отношений, возникающих от переплетения и наложения множества поступков друг на друга.

Наконец, мне хотелось бы еще раз заострить внимание на долженствовании, или ответственности, как внутренней мере самого поступка. Для Бахтина долженствование связано с тем, что он определяет посредством известной формулы «не-алиби в бытии». Это и есть принудительная сила, заложенная в самой моей единственности: моя единственность требует от меня поступка (приравненного к жизни в целом) как формы своего осуществления. Долженствование, подчеркиваю, неотделимо от поступка. Поскольку Бахтин имеет дело с нравственным субъектом, он утверждает, что обязывает не содержание обязательства, а факт его признания, или же подпись, которую я ставлю под ним. Но это «бессодержательное» обязательство и есть принудительная сила, заставляющая действовать. Можно сказать, продолжая эту мысль, что я действую тогда, когда встречаюсь с силой обязательства, не

имеющего никаких формализованных эквивалентов — для меня оно выступает непреложным предписанием. Иными словами, я действую, когда закон поступка становится законом для меня. Однако нет такого свода, которому он, этот закон, принадлежал бы заранее. Скорее, это отпечаток необходимости и неотвратимости самой жизни, отзывающейся в нас эхом принуждения (читай нужды) до всякого императива.

Замечу, что в повседневной жизни мы узнаем о таком принуждении через его отрицание. Официальная идеология только и занята тем, что отрицает принудительную силу поступка, видя в нем лишь проявление зависимости от каких-то внешних сил или экономического интереса. Это касается участниц *Pussy Riot*, которых обвиняли в том, что они играют по чужому сценарию, выполняют некий хитроумный «казаз». Это касается любых форм спонтанного гражданского сопротивления, подаваемых как воздействие на пассивный и инертный материал со стороны втянутой в заговор «мировой закулисы». Чему здесь удивляться? Институты государства (включая и институт современного искусства) построены на иных экономических основаниях. Внеэкономическая логика поступка воспринимается ими как враждебная и даже откровенно подрывная. В самом деле, эта логика захватывает сразу многих: поступок заражает. Он заражает так же быстро и неотвратно, как массовая эпидемия, но заражает он и с помощью аффекта. Если вспомнить Канта, рассуждавшего о масштабных исторических событиях, он меняет сам «образ мышления зрителей»⁴.

Этика нового

«[...] [с] точки зрения автоматических процессов, вроде бы однозначно определяющих мировой ход вещей, всякое деяние представляется каким-то курьезом или чудом»⁵, — повторяла Ханна Арендт вслед за Локком. Действительно, новое — это то, что вырывается за рамки теоретизирующего и, шире, рационального мышления и утверждается только единственным способом, а именно через поступок. Я не берусь сказать в нескольких словах, что именно повлек за собой поступок группы *Pussy Riot*, но так или

иначе как симпатизирующими, так и яркими противниками он воспринимается как точка необратимости, *point of no return*⁶. И эта необратимость только подчеркнута, оттенена тюремным заключением. Можно вспомнить слова Жижкеа из его переписки с Надеждой Толоконниковой: «Выступления *Pussy Riot* не могут быть сведены к одним подрывным провокациям. В основе динамики их действий — внутренняя устойчивость твердой этико-политической установки». Жижек поясняет, что эта установка противостоит «циничному оппортунизму» современного капитализма, показывая тысячам людей, что все-таки им есть за что бороться⁷.

В этом высказывании, в котором упоминается также и «общее дело», несомненно, подразумевается альтернативный образ общественной жизни. И даже если в победу нового строя сегодня верится с трудом, сама мечта об ином устройстве общества остается действительностью. Говоря более обобщенно, соприкасаясь с новым, открывая новое, поступок тем самым встает на сторону утопии. Только надо понимать, что утопия в современном мире — это критерий изменения самого социального воображения. Там, где в нем случается сдвиг, открывается простор и для политически успешных действий. Тонкая ткань воображения зондируется и одновременно видоизменяется точечным уколом поступка. Итак, для нового нет никаких причин, и все же оно происходит. Новое и есть поступок во всей его исторической конкретности, во всей его единственной незаменимости. И новое — это те последствия, которые он запускает в ход, притом что их диапазон и точное развитие предсказывать не представляется возможным.

Но готовы ли мы принять это новое во всей необозримости его последствий? Очевидным образом нет. С другой стороны, существует понимание того, что рациональное мышление не справляется с реальностью поступка. Бахтин не только сетует на оторванность теории от мира практической жизни, — свой упрек он адресует прямо различным формам моральной философии, которые либо провозглашают закон до поступка, либо уравнивают абстрактный принцип законосообразности (как это видно у

Канта) с живым долженствованием. Невозможно из абстрактных предписаний вывести поступок, как невозможно провозгласить его априорный всеобщий закон. Но только абстракцией — отвлечением, умозрением, набором культурно одобренных кодов — мы и руководствуемся в повседневной жизни. Более того, мы проецируем на поступок готовое знание, лишая его той непредсказуемости и открытости, которая со своей стороны требует от нас уже особого, не обусловленного чем-либо гостеприимства. Поступок словно нас предупреждает: вместо того чтобы проецировать на него свои взгляды, правила и ожидания, мы должны учиться у него самого — учиться быть другими, учиться по-другому понимать и говорить.

В заключение я все же позволю себе вернуться к искусству. Обращаясь к опыту искусства, Жиль Делез любил повторять фразу, заимствованную им у Клее: *'un peuple qui manque'*. Это та аудитория, публика (у нас часто переводят дословно «народ»), которой пока еще нет, но которую создает произведение искусства. Для Делеза произведение искусства напрямую связано с экспериментом: оно и обнаруживает новое, в том числе и в нас самих, даже если мы ничего не знаем об этом. Но произведение искусства не находится в безвоздушном пространстве. «...[С]уществует глубочайшее родство между произведением искусства и актом сопротивления»⁸, — заявляет Делез. Мы могли бы сразу вспомнить о том беспримерном сопротивлении, человеческом и гражданском, которое все это время демонстрируют Мария Аলেখина и Надежда Толоконникова. Оно, замечу, не случайно, но выступает логичным продолжением их акции-поступка, разворачивая, углубляя, утяжеляя ее.

Есть также представление о том, что новое, рождается ли оно из поступка или из сопротивления как поступка, является вызовом человеческой конечности. Обреченные на смерть, люди утверждают себя, когда начинают (это и вправду похоже на чудо) — начинают что-то новое. Новое и есть способ развертывания по-настоящему человеческой жизни. Здесь, в этой точке, соединяются вместе искусство, поступок и сопротивление. Я хочу закончить словами Надежды

Толоконниковой, произнесенными ею на судебном заседании в Мордовии в апреле этого года: «Мы вновь в России оказались в таких обстоятельствах, что сопротивление, и не в последнюю очередь сопротивление эстетическое, оказывается нашим единственным нравственным выбором и гражданским долгом»⁹. По-видимому, это именно то, что участницы *Pussy Riot* и сделали для нас необратимым: соединение творчества, сопротивления и действия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Арендт Х. *Vita activa, или О деятельной жизни*. СПб.: Алетейя, 2000. С. 312–313.

² Об интерпретации Алоиса Ригля в духе Делеза подробнее см.: *Rajchman J. The Deleuze Connections*. Cambridge: MIT Press. P. 119–120.

³ См.: Бахтин М. К философии поступка // Собрание сочинений в 6-ти т. М.: Языки славянской культуры, 2003. Т. 1.

⁴ Кант И. Спор факультетов // Собрание сочинений в 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 7. С. 102.

⁵ Арендт Х. Указ. соч. С. 327.

⁶ «...[С] точки зрения искусства и политики их [*Pussy Riot*] акция — это точка невозврата» (Павленский П. «Меня как действующую единицу породил карательный процесс над *Pussy Riot*» // <http://www.polit.ru/article/2013/12/05/pavlensky/>).

⁷ Nadezhda Tolokonnikova of *Pussy Riot's* prison letters to Slavoj Žižek // http://www.theguardian.com/music/2013/nov/15/pussy-riot-nadezhda-tolokonnikova-slavoj-zizek?CMP=tw_t_gu

⁸ Deleuze G. Qu'est-ce que l'act de création? Conférence donnée dans le cadre des "Mardis de la Fondation", 17 Mars 1987 // <http://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s>

⁹ Цит. по: Гессен М. Суд как миссия. Художественная // *The New Times*, № 24 (292), 12 августа 2013.

Елена Петровская

Родилась в 1962 году в Москве.

Философ, теоретик искусства.

Автор множества книг, среди которых

«Антифотография» (2003),

«Теория образа» (2010),

«Безымянные сообщества (2012) и другие.

Живет в Москве.



Материал проиллюстрирован работами
Богдана Мамонова из проекта «Семь», 2013

Богдан Мамонов

Свидетельство

Термин «свидетельство» кажется необычайно актуальным, когда речь идет о современном искусстве. Ведь в ситуации утраты прочной связи с реальностью или, лучше сказать, в связи с проблематизацией самого понятия «реальность» факты становятся чуть ли не единственным твердым основанием нашего опыта. Вместе с тем на первый план выходит реальность политическая, реальность уличного протеста, и актуальное искусство вновь испытывает соблазн, отбросив личные мифологии или концептуальные метафоры, служить этому новому порыву к «свободе», самому сделаться зримым фактом политического процесса. Такие художники, как, к примеру, аскетичная Виктория Ломаско или, напротив, романтический Кошелев, хотят стать свидетелями в точном, почти юридическом смысле слова. Они фиксируют не просто опыт своего круга, но личный опыт участия в политическом процессе, оставаясь при этом художниками-профессионалами и не отказываясь от кисти или карандаша, то есть материалов вполне — и даже принципиально — традиционных.

Запрос на подобный художественный жест появляется всегда, когда социально-политическая ситуация становится напряженной и нуждается в освящении происходящего через искусство. Можно вспомнить раннюю картину Иммендорфа (тогда маоиста) «С кем твоё искусство, товарищ?», на которой художник сидит перед картиной, а в дверь мастерской врывается активист с призывом отбросить кисть и влиться в колонны демонстрации, марширующей за окном ателье. Или в фильме Анджее Вайды «Дантон» нам показывают Давида, невозму-

тимо зарисовывающего Дантона, которого везут на гильотину. Исходя из этого можно сделать предположение, что в нынешней беспокойной ситуации общество видит в художнике именно свидетеля, беспристрастно фиксирующего происходящее. Здесь, конечно, найдется много возражений, и прежде всего то, что художник, вооружен ли он карандашом, фотоаппаратом или видеокамерой, — это не просто воплощение зрения, но неизбежно носитель идеологии, а значит, любое его свидетельство окрашено личными или групповыми предпочтениями. Но не буду останавливаться на этом, поскольку речь в тексте все равно пойдет о «другом» свидетельстве.

Известно, что старославянское слово «мученик» — это перевод греческого *martys* (отсюда происходит и латинское *martyr*), которое одновременно означает также и «свидетель». Под «свидетельством» понималось не юридическое фиксирование того или иного факта, а утверждение некой истины в предельном смысле этого слова, утверждение, которое субъект готов отстаивать даже ценой собственной жизни — через принятие мученичества. Таким образом, мы обнаруживаем, что в этом контексте понятие «свидетельство» оказывается связано не с фактом, а с истиной.

Вот об этом понятии в контексте нашей современной художественной (и не только) ситуации я и хотел бы сказать несколько слов.

Можно было бы утверждать, что разговор об истине как внутреннем ядре художественного процесса носит скандальный характер, если бы не тот факт, что в культур-



ном контексте уже сложно вообще помыслить что-либо скандальное. Тем не менее, утверждение истины в искусстве и призывы засвидетельствовать ее неизбежно воспринимаются как моветон, тем более что автор отнюдь не обещает, подобно христианским мученикам, при необходимости расплатиться за эту истину жизнью. Моя задача проще — я хочу показать (в том числе на примере не столь давних событий), что понятие истины остается востребовано культурой и обществом; более того, вопрос об истине — это едва ли не главная скрытая пружина событий, совершающихся сейчас в политическом поле. Подразумеваю здесь, естественно, деятельность протестных движений, которая так или иначе отражается в художественной реальности. Можно вспомнить ряд акций, позиционирующих себя как «художественные», однако именно в этом смысле очень слабых. Но реакция на них общества, всеобщий ажиотаж и возбуждение в социальных сетях в связи с этими акциями дают повод заподозрить, что речь идет о чем-то большем, чем просто искусство или просто политический жест. Подобное возможно только в ситуации, когда политический и художественный дискурсы взыскуют не разрешения конкретных и реальных задач, что, в общем-то, характерно для западного сознания, а обращаются к категории истины, ради которой возможны любые жертвы и стремление к которой носит иррациональный характер, принимающий форму специфической веры. В самом деле, движение протестующих масс и наэлектризованная общественная атмосфера, столь характерные для конца 2012 — начала 2013 года, могут показаться наблюдателю, незнакомому с контекстом, исполненными неоправданного ажиотажа.

Россия и в прежние годы, и в недавнем прошлом переживала куда худшее, но ропот общества в эти эпохи (по вполне понятным причинам) был либо значительно слабее, либо вовсе не был слышен. Косвенным доказательством того, что попрание свобод не достигло еще значительного уровня, служит факт самих протестных выступлений, которые при других режимах подавлялись быстро и эффективно. Любопыт-

но было в самый разгар протестов слышать и читать ссылки на бравые 90-е, когда якобы «процветала свобода». Чтобы усомниться в этом, достаточно вспомнить 1993 год и события у Белого дома и сопоставить действия тогдашнего и нынешнего режима. Однако идеологическая ангажированность российского образованного класса не позволяет делать такие сопоставления...

Нередко как из уст противников протестного движения, так и из уст наиболее трезвомыслящих его участников приходилось слышать, что истинные цели шествий и митингов оставались неясными для самих протестантов. Может быть, именно это отсутствие ясной программы действий, а вовсе не карательные действия властей заставило активистов вернуться в свои квартиры и офисы.

Можно, правда, с большой долей вероятности определить событие, послужившее детонатором социального взрыва, который вывел на улицы тысячи «рассерженных горожан». Это, без сомнения, фальсифицированные выборы 2012 года.

Действительно, поведение властей в ситуации с выборами показало глубокое пренебрежение режимом общественным мнением и гражданскими правами. Однако было ли это чем-то новым и неожиданным?

В самом деле, кто не знает, что в России выборы в принципе фальсифицируются? В те же девяностые годы это делалось с легкостью, и автор лично был свидетелем давления некой сельской администрации на селян — вплоть до угрозы оставить деревню без продовольствия, если жители не обеспечат необходимых результатов выборов. Несомненно, любой неангажированный наблюдатель и просто любой человек мог бы привести подобные примеры. Разница заключалась, пожалуй, лишь в том, что тогда подобные приемы практиковались «демократической» властью в борьбе против КПРФ, представлявшей в глазах общества, а в особенности его образованной части, несомненное и реальное зло, в борьбе с которым все средства хороши.

Но даже если отказаться от этих столь же наглядных, сколь и неприятных примеров, непредвзятый человек должен понимать,



что сам механизм «демократических выборов» может считаться честным лишь условно. В реальности же он далек от принципа равенства, будто бы лежащего в основе демократической идеологии. Соревнующиеся стороны заведомо никогда не могут находиться в равном положении. Это подобно тому, как в профессиональном спорте (например, в футболе) мы считаем чемпионат «честным», когда команды соревнуются по определенным условным правилам, — но в действительности их борьба изначально и заведомо неравна, так как команды эти обладают разными бюджетами и могут, соответственно, привлекать игроков разного уровня.

Таким образом, само по себе возмущение «нечестными» выборами, по здравом размышлении, вряд ли может быть признано достаточной причиной для того, чтобы развязать в обществе «холодную гражданскую войну», в которой мы все, увы, сейчас находимся и которая потенциально может привести к последствиям куда более тяжелым. Однако я вовсе не хочу поставить под сомнение правомерность гнева моих сограждан, готовых рисковать своим временем, свободой, а быть может, и жизнью ради «честных» выборов, которые, к тому же, несомненно, закончились бы победой правящего режима и без применения грязных технологий. Справедливо или нет, но выборы, которые являются всего лишь политической процедурой, если не сказать ритуалом, в сознании многих представителей современного российского общества становятся формой установления истины, и в этом смысле их фальсификация может на подсознательном уровне восприниматься как осквернение ритуала, сходное с религиозным кощунством.

Любопытно в этой связи рассмотреть три силы — общество, государство и церковь — и сравнить их самопозиционирование с действительными позициями.

Протестное сообщество инкриминирует государству склонность к тоталитаризму и деспотизму, что предполагает наличие у государства некой сверхидеи, которую оно насильственно навязывает гражданам. Более того, и само государство периодически

ски как бы намекает на существование такой идеи, а также политической воли эту идею продвигать — вплоть до использования репрессивных методов.

Однако на деле выясняется, что все это своего рода политический фейк, имитация реальной угрозы. Правящий режим, который со всех сторон подвергается жестокой критике, как будто играет с обществом (включая и международные инстанции) в некую игру, где каждый должен старательно исполнить свою роль (в случае российского государства это роль «злодея и душителя свободы»). Но на деле правящая верхушка действует строго в рамках принципа, описанного еще Гегелем, поддерживая баланс между разрозненными и противоречивыми силами общества. Собственно, этот принцип открыто декларируется всеми европейскими государствами, и вряд ли какое-либо из них может действовать иначе — хотя, как утверждает Борис Гройс, полностью реализовать этот принцип государство никогда не сможет. Однако российское государство, решающее эту задачу так же безуспешно, как и другие, одновременно старательно демонстрирует миру иной принцип — впрочем, столь же мало реализуемый в современной России, — а именно принцип сверхидеи, лежащей в основе мифического единства (характерно, что это слово есть и в названии правящей партии). Эта сверхидея, или, как ее любят называть, «национальная идея», есть один из главнейших фантомов российской политической элиты. При этом большая часть населения России убеждена, что во всех «ведущих» странах мира эта «идея» присутствует, и именно ее наличие позволяет этим странам идти в авангарде цивилизации.

В поисках сверхидеи (безусловно, фиктивной) государство по инерции, хотя и не без основания, обращает свой взгляд на Русскую Православную Церковь. И Церковь готова исполнить отводимую ей роль — как когда-то могла исполнить ее (ищущие найдут в истории примеры). Но беда в том, что Церковь при всем желании никак не может добиться успеха в этой миссии — она может только делать вид, ссылаясь на вышеупомянутые исторические примеры. И дело со-

всем не в том или, во всяком случае, не только в том, что современное российское общество слишком пестро по своему национальному, социальному и идеологическому составу. Сама Церковь в новейшую эпоху уже далека от внутренней монолитности. Общество представляет себе Церковь некой темной твердыней с жестко закрепленными правилами, уставом и почти армейской дисциплиной. Однако на деле Церковь предстает чуть ли не самой плюралистичной институцией в России. Внутри церковного сообщества совершенно отсутствует четкое представление о том, что «можно», а что «нельзя» современному христианину. Церковный книжный рынок завален литературой, почти сплошь имеющей гриф «По благословию такого-то...», — и все эти книги и брошюры рассказывают, как должно поступать в тех или иных ситуациях. Практически все они опираются на святоотеческое предание, но при этом зачастую противоречат друг другу. Идеологическая пестрота церковной жизни не уступает, а может быть, даже превосходит идеологическое разнообразие, царящее в светском обществе. Все вышесказанное, вероятно, можно было бы отнести к положительным сторонам церковной жизни, свидетельствующим о том, что это живая и свободная структура. Однако в сложившейся ситуации нельзя не признать, что Церковь оказывается слишком нестабильной внутренне, страдающей всеми болезнями современности, чтобы выполнять ту функцию, которую отводит ей государство — и, как ни странно, либеральное общество.

При чтении критиков Церкви как в светской прессе, так и в социальных сетях, не покидает ощущение, что, если отвлечься от разговоров о сращивании с властью, «часах и мерседесах», основная претензия к ней заключается в том, что Церковь не является в глазах общества неким «гарантом» истины. То есть вся критика, ангажированная или нет, подспудно вменяет Церкви отступление от ее предназначения. Претензия, заметим, не вовсе лишенная основания — но такая претензия могла бы скорее родиться внутри самой Церкви, у священства и мирян, которые верят в спасительный характер право-

славия. Странно слышать подобные обвинения из тех кругов, где спасительность Церкви как богочеловеческого организма вообще не рассматривается как данность. Можно, конечно заподозрить (и это происходит повсеместно) либеральную прессу в ангажированности, в стремлении дискредитировать христианство в глазах верующих или сомневающихся. Однако невозможно представить, что *Facebook* или «ВКонтакте» наполнены только предвзятой публикой (хотя, разумеется, ни один человек никогда не может считать себя полностью объективным). Но даже если бы все эти сообщения были заказными, они так или иначе свидетельствуют о том, что общество ждет от Церкви вовсе не толерантности или реформ, а исключительно выполнения ее основной роли — быть инстанцией истины.

Эту мысль подтверждает и печально знаменитый «панк-молебен» группы *Pussy Riot* в Храме Христа Спасителя. Если отвлечься от скандального флера, связанного с акцией, то можно разглядеть в ней ряд странных особенностей. Во-первых, она не выдерживает никакой критики как с точки зрения современного искусства, так и с точки зрения панк-эстетики, что отмечено и серьезными экспертами. Тем не менее, члены группы признаны самыми влиятельными фигурами русской арт-сцены в 2013 году. Это косвенно подтверждает тот факт, что в России современное искусство продолжает восприниматься исключительно в политических категориях. Однако для нас сейчас важно не это. Если Алехина и Толоконникова позиционировали себя как современных художников (или музыкантов), остается непонятным, почему для своего выступления они избирают форму молитвы (пусть и извращенной с точки зрения традиции). Их обращение к Богородице, да еще в храме, как бы кощунственно для ушей верующих ни звучал их текст, остается обращением к Богородице. Они обвиняют патриарха не в том, что он возглавляет институцию, торгующую опиумом для народа (что было бы понятно и оправдано с точки зрения левого движения), нет — они инкриминируют главе Церкви, что его действия не соответствуют истине православия.

Весьма характерно, что группа была медленно поднята на знамена протестного движения, однако и в этом трудно не увидеть глубоких внутренних противоречий. Ведь протесты 2012–2013 годов — это, бесспорно, либеральные протесты. Но в основе либерального гражданского общества лежит принцип свободного сосуществования разных убеждений. Бесчинства в храмах, каких бы то ни было, никак не сопрягаются с идеалами гражданского общества, которые декларируются лидерами протестующих. С другой стороны, *Pussy Riot* манифестируют совсем другой принцип. Они признают (по крайней мере, так можно заключить из логики их акции) наличие сверхидеи, провозглашаемой Церковью, но борются за то, чтобы «искривленные пути» были «выпрямлены». Но признание любой сверхидеи также невозможно для гражданского общества, в котором такие идеи воспринимаются как фашиствующие. Всю ситуацию с молебном, последовавшим за ним процессом, осуждением и освобождением участниц группы вкупе с акциями в их защиту хочется рассматривать не столько в политическом или тем более художественном аспекте, сколько в психоаналитической трактовке. Истерическая атмосфера вокруг этой акции напоминает истерику ребенка, требующего от родителя некий фетиш. Однако родитель (в данном случае его роль выполняет Церковь) действительно не может дать желаемое — то есть «обналичить» истину, которая находится в ее пользовании как бы в виде «ценных бумаг», но не реального капитала.

Пикантности ситуации добавил «асимметричный» ответ патриарха Кирилла, который проявил себя как, пожалуй, единственный в РПЦ «современный художник». Имеется в виду молитвенное «стояние» у Храма Христа Спасителя в защиту христианских ценностей. Кульминацией этого акта стало, как известно, предъявление «поруганных святынь», привезенных с разных концов России и хранящих «раны» надругательств — зазубрины от топоры и ножей. Патриарх объявил, что личным его распоряжением этим объектам — в прошлом рядовым церковным иконам и распятиям — будет придан особый статус, они ста-

нут своего рода свидетельствами гонений на христианство... Трудно не увидеть в этом акте типичный для современного искусства механизм валоризации — придание особой ценности заурядному предмету, получаемому как результат травматического эффекта. И здесь мы опять видим, что, хотя участники действия стараются исполнять свои роли — политические акционисты отстаивают «свободу», а православный патриарх собирает молебен, — в действительности их поведение прочитывается совершенно иным образом: патриарх действует в соответствии с логикой постмодернистского перформанса, а панк-музыкантки призывают к Богородице и разыскивают истины.

Примеры, которые я привожу, могут показаться спорными (я и не скрываю их субъективности). Очевидно другое. Запрос на истину оставался в России главным требованием на протяжении едва ли не всей послепетровской истории. Частное мнение, как и частное бытие, плохо согласуется с нашей ментальностью; страстная убежденность в том, что мы «такие, как все», выдается за непререкаемую истину с тем же энтузиазмом, что и противоположное мнение: что у нас «особый путь». Как заметил в свое время пронизательный Свен Гундлах, хотя по своим взглядам (читай — идеологии) мы все демократично настроенные и плюралистично мыслящие люди, но в глубине души каждый уверен, что только он прав.

Российский креативный класс, пришедший на смену советской «интеллигенции», похоже, унаследовал от нее эту недолиемую убежденность в окончательности своей правды — что само по себе неплохо. Проблема в том, что эта глубинная вера в истину входит в противоречие с идеологией плюрализма, импортированной с Запада, где она органично вплетена в жизнь общества.

Выход, если он вообще здесь возможен, видится мне в культурном строительстве и, в частности, в искусстве. Что опять же естественно и традиционно для нас — жителей страны, где короткие промежутки свободы сменялись долгими, тяжелыми периодами консервации и застоя.

Однако здесь нужно сделать одну ремарку. Уже в момент написания этого текста у

автора случилась эпистолярная полемика с критиком Сергеем Хачатуровым по поводу выставки «Транквилизация памяти». Критические стрелы, энергично пущенные Хачатуровым в адрес автора и самой выставки, неожиданно подтвердили некоторые мои интуиции, высказанные в этом тексте. Характерно, что мой оппонент принадлежит как раз к тому поколению и кругу, которое активно обозначило свою позицию на улицах Москвы в 2012–2013 годах. В частности, Сергей упрекает меня в нежелании занять ответственную общественную позицию, эскапизме, уходе от четких ответов...

Тем, кто читал мои тексты на протяжении 90-х и нулевых, не надо доказывать, что моя позиция всегда была отчетлива и что я отстаивал вполне конкретные взгляды, но полемика с Хачатуровым ни в коем случае не входит в задачи этого текста. Да и сама выставка «Транквилизация памяти» дает четкий и недвусмысленный ответ, который, впрочем, не всем может оказаться близок и понятен. Мнение Сергея о выставке мне было интересно и значимо именно этим яростным желанием ответа. Истины. Но можно ли, в самом деле, ждать сегодня ответа от искусства?

В его письме прозвучала одна крайне значимая для понимания моей позиции фраза. Вот она: «На то оно и искусство... это о Человеке!» Замечательные слова!

Но мне здесь видится одна фундаментальная неточность. Она в предлоге «о». Для Хачатурова искусство это «о». «О» чем-то. Здесь и возникает разрыв. Истина отдельно, а искусство может «говорить» о ней. Но я утверждаю, что истина не дискурсивна. Она может быть только явлена трудом художника или даже, точнее, бытием художника. Художник только тогда и художник, когда он являет собой того человека, который должен быть. То есть — творца. И здесь как не вспомнить великую модернистскую максиму о том, что «каждый человек художник». Но не в том смысле, в котором говорит об этом Гройс, представляя юмористическую антиутопию, где все человечество соревнуется за участие в какой-нибудь очередной биеннале. Такая картина может вызвать и впрямь только веселый ужас. Речь о человеке, ко-

торый собственную жизнь строит, как художник строит картину, и, хотя это и не имеет отношения к делу, «Транквилизация памяти» дает именно этот ответ.

Но как бы то ни было, в сегодняшней сомнительной перспективе общественного и культурного развития художник снова видится мне фигурой, способной к свидетельству. Пожалуй, единственной фигурой, способной еще к ответу. В том самом главном смысле, который я обозначил в начале этого текста. Только в этом случае он еще нужен.

Богдан Мамонов

Родился в 1964 году в Москве.

Художник, куратор. Живет в Москве.

Граждане!

Если вы обидели ребенка, оскорбили родителей, то как вы смеете слушать пение птиц этих чистых!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Небо сверкает, а вы идете, голову к земле пригнув – очнитесь!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Шторы приспущены, покой разливается, друг наш – квартира милая! как ты мила сердцу нашему истерзанному!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Как грудь дышит легко, как глаза чисты! как грудь легко дышит! – а лишь год прошел!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Не хочу, не хочу отягощать вас заботами своими!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Скажем: Да! – и протянем руку светлому будущему!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Чистота глаз и предмет созерцания для себя образует чистый!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Птица присаживается на ветку зеленую и внимательно смотрит на вас – не ошибитесь!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Природа скрывает слезы свои, но они легкой смутой проникают в душу нашу!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Терпите! терпите! еще немножко – и все будет в порядке!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Собака смотрит на нас глазами умными, кошка ласкается у ног наших – они любят нас!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Имя наше звучит нам со всех сторон!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Ребенок смотрит в глаза наши, не ожидая от нас ничего дурного!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

У каждого свой час, свои позывные!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Они не ожидали от нас этого!

Дмитрий Алексаньч

Граждане!

Не ожидайте от меня ничего невозможного, но все естественное вполне в возможностях моих!

Дмитрий Алексаньч

Глеб Напреенко

Компромисс/ бескомпромиссность; консенсус/разногласие

1.

В начале нового десятилетия вопросы о компромиссах и бескомпромиссности стали одними из самых бурно обсуждаемых в обществе — в том числе в интернете и в СМИ, связанных как с искусством, так и с широкой политикой. Дискуссии о Pussy Riot и о митинге на Болотной площади или на Площади Революции, повторяющиеся разговоры о «сливе протеста», обсуждения столкновений протестующих с полицией 6 мая и критика «Манифесты» в Петербурге на фоне волны гомофобии и консерватизма, скандалы вокруг закрытия журнала «Артхроника» и выборов мэра Москвы, сопровождавшихся ростом популярности Алексея Навального, — во всех этих спорах звучали обвинения как в подлом оппортунизме, так и в необдуманном радикализме.

Чтобы попытаться внести в споры порядок, можно рассмотреть пару понятий «компромисс и бескомпромиссность» в отношении к другой паре, о которой много писал философ Жак Рансьер, — консенсусу и диссенсусу, состояниям общественного согласия и разногласия. Компромисс — это готовность вписаться в консенсус, переступив при этом через что-то в себе, отбросив нечто прочь. Отбрасывание чего-то, как в социальном плане (например, чужаков или неработоспособных), так и в психоаналитическом (например, тех или иных желаний и представлений), — важная черта консенсуса, дающая возможность критиковать его с позиции идентификации с отброшенным.

Бескомпромиссным можно быть тоже именно по отношению к какому-либо консенсусу, причем двумя способами — либо

через присоединение к альтернативному консенсусу, подрывающему господствующий, либо через попытку создать диссенсус, состояние несогласия, диалога или полилога, которое не может быть стабильным. Ни тот, ни другой способ на самом деле не предполагают полного отрицания консенсуса: первый предлагает присоединение к новому согласию, второй находится в пространстве между разными территориями консенсуса и сохраняет с ними скользкую связь. Абсолютно выпасть из поля консенсуса, то есть из поля закона, обычному человеку невозможно: для этого необходимо подлинное безумие, недоступное невротикам. Полнейшая, предельная бескомпромиссность — лишь фантазм, но фантазм фундаментальный для современного искусства. Он всегда маячит на горизонте искусства — наподобие смерти. Бескомпромиссность в пределе есть смертельный риск: ставка в гегелевской диалектике раба и господина. В российской ситуации границей выживания для художников, кураторов и активистов обычно служит тюрьма — именно она фигурировала в связи с «Запретным искусством», «Войной», Pussy Riot, делами 6 мая, процессами Сергея Удальцова, Алексея Гаскарова и Кировлеса.

Что я называю господствующим консенсусом, а что альтернативным? Господствующий консенсус неразрывно связан с воспроизводством уже установившейся жизни общества, с воспроизводством выживания. Это идеология, помогающая воспроизводству общественной формации, как о том писал Луи Альтюссер. Альтернативный консенсус сопряжен с нереализованной утопи-

ческой альтернативой общественного устройства. Вписаться в господствующий консенсус означает быть благодарным ему за обеспечение комфорта и стабильности, но обратной стороной этой благодарности служит чувство вины перед отброшенными альтернативами. Примером тому — риторика Марии Рогулевой или Милены Орловой, бывших главных редакторов журнала «Арт-хроника». Со своей противоречивой классовой позиции посредников между спонсором и работниками они неоднократно высказывали идею, что спонсору журнала, Шалве Бреусу, нужно быть благодарным за то, что он «позволяет» нам делать журнал о том, о чем нам интересно — но при этом редакторы вынуждены были идти на жертвы и цензуру во имя лояльности. Несмотря на честность, с которой они подчеркивали необходимость компромиссов для выживания в системе, в этой схеме катастрофически не хватало воздуха для искусства, которое оказывалось лишь мишурой, маскировкой, имитирующей неровности и трещины жизни на монолите корпоративного консенсуса. Но в этой позиции, позиции уступки, оказывается каждый участник художественного процесса, даже стремящийся к бескомпромиссности. Все мы соучастники одного преступления.

Создать альтернативный консенсус в России пытается левое сообщество — например, Российское социалистическое движение (РСД), а в сфере искусства до недавнего времени — члены Движения Арсений Жилев и Ильи Будрайтскис. Их работы 2011–2013 годов можно было воспринимать как творчество партийных художников, открыто присягнувших определенным идеалам. Другим ярким примером может послужить консенсус вокруг фигуры Алексея Навального во время выборов мэра Москвы — консенсус, с одной стороны, фашизоидный и сопровождающийся идентификацией некоторых его участников как «братьев и сестер Навального»; с другой стороны — конфликтно гетерогенный по отношению к господствующему путинско-собянинскому консенсусу. И именно этой гетерогенностью он оказался важен. Альтернативные консенсусы начинают работать только тогда, когда возникает линия фронта, когда отказ от компро-

мисса обретает не интравертную форму уютного согласия «для своих», а создает диссенсус.

Но что же такое пресловутый диссенсус: нечто нестабильное, разрыв? И можно ли понимать таким образом бескомпромиссность в искусстве? Как сфокусироваться на разногласии и можно ли с его помощью мыслить общность людей иначе?

Выше были предложены два способа понимания бескомпромиссности: как присоединение к альтернативному консенсусу и как попытка пребывать в состоянии диссенсуса. Чтобы разобраться, что же они значат, в том числе применительно к искусству и системе искусства, нужно вникнуть в значение слов «консенсус» и «диссенсус» как двух способов представлять человеческую общность. Речь при этом будет идти в основном о политике. Но пространство эстетики как сферы суждения есть всегда пространство согласия или несогласия, например, касательно какого-либо произведения, и поэтому политика, этика и эстетика идут здесь рука об руку.

2.

Политический консенсус есть согласие, отнесенность каждого члена общности к чему-то общим, касающимся всех и вносящим стабильность. Внутри консенсусного представления об общности можно выделить позитивные и негативные способы определять сообщество, которые используются совместно.

Негативные способы таковы:

— Создание общности для борьбы с внешней опасностью или врагом. Как мотивация здесь выступает идея чрезвычайного положения, угрозы всему сообществу, требующей консолидации.

— Консолидация общества через исключение, через идею другого, чужака, которому положено быть вовне.

Позитивные — таковы:

— Идентификация, представление, что все мы чем-то сходные друг с другом члены общности (неустраимое, пожалуй, ни при каком представлении об общем).

— Подчинение или делегирование полномочий суверену/закону (конституции, Путину,

Собянину, Бреусу, Навальному, Госплану или логике рынка).

Концепции суверена, чужака и чрезвычайного положения составляют костяк идей политического философа Карла Шмитта, известного, среди прочего, своей приверженностью нацизму. Политику консенсуса можно назвать политикой порядка — и именно на ее посылах строятся и тонкие политехнологии, и откровенные диктатуры. Ее проблематичность состоит в том, что она всегда предполагает наличие отброшенного, которому не дается права на высказывание и политическое действие. Недавний и показательный российский пример — плод предвыборных политехнологий — лагерь для «нелегальных мигрантов» в Гольяново. Консенсус также узаконивает определенное расщепление субъекта, отсекая и отбрасывая излишнее, избыточное, противоречивое в каждом своем участнике.

Политика консенсуса послужила основой построения общественного порядка и освоения природы, она до сих пор лежит в основе культуры, о чем критически писал во многих своих текстах философ Джордж Агамбен. Вероятно, она будет всегда необходима в сферах хозяйства, где царит чрезвычайное положение, — например, в атомной энергетике. Но сегодня вопрос о том, как ограничить территорию политики консенсуса, как побороть ее засилье, все отчетливее вырисовывается как в мире, так и в России. Необходимо разорвать привычную связку между идеей консенсуса и идеей организации/организованности: ведь не всякая общность, способная производить что-либо и быть сообществом, движется и держится логикой консенсуса. В утопии, какой она видится сегодня, хотелось бы ограничить консенсус лишь теми сферами общества, где он возникает как солидарность, как идентификация людей, но не распространять его повсюду как единственную основу порядка и организации.

Попытка вернуть на сцену то, что отбрасывается при консенсусном построении порядка, вводит другой, менее очевидный способ представлять общность, в котором возможны радикальная гетерогенность, незавершенность и попытка дать место отброшен-

ному в человеке. Такое представление общности критикует консенсус, разоблачает его мнимость. Ведь любой консенсус, если смотреть на него с точки зрения отброшенного, — лишь иллюзия, нежелание видеть что-то. Примером тому марксизм с его указанием на классовую борьбу и стремлением дать голос угнетенным. Но обнаруживающееся здесь расщепление пополам, диалектика, есть ответ на логику исключения в консенсусе, ее изнанка.

Другой способ критики консенсуса — указывать не на диалектику и гетерогенность общества, а на его полифоничность, как, например, это делает акторно-сетевая теория социологов Бруно Латура или Джона Ло. Такая логика полифоничности менее зависима от логики консенсуса, чем диалектика, но порой словно теряет из виду реальность политики консенсуса в любом государстве, в любой корпорации и в мировом масштабе сегодняшнего транснационального капитализма, как и необходимость с этим засильем консенсуса бороться. Если искать диссенсуса, подлинного голоса несогласия, то недостаточно просто вежливого полилога внутри общей, не ставящейся под сомнение рамки, которую предлагает, например, либеральная модель (примером чему может служить радио «Эхо Москвы»). Ведь под провозглашаемым диссенсусом либерализма лежит мощный консенсус признания свободной конкуренции, частной собственности и так далее.

В связи с идеей борьбы с консенсусом при помощи диалектики встает вопрос о революции и сопротивлении. Да, они расщепляют консенсус и выявляют скрытое в обществе противоречие и несогласие (например, предпосылки к классовой борьбе), но сила общности, солидарности не дает уйти от консенсуса — например, через использование консенсусной агитации в искусстве. И именно из-за этого встает проблема состояния после революции: как избежать поворота к правой политике консенсуса в «новом обществе», в котором обнаружившийся разлом, диссенсус получил революционное разрешение? Ведь, например, послереволюционное правительство в России не справилось с организацией общества,

Граждане!

Какая кругом переменчивость стремительная!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Ветер ветку тронул сиреневую, и сердце
вослед ей дрогнуло ответное – чудо!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Это я отметил путь ваш!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Ваша заботливость и внимание окупаются,
в конечно итоге!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Я плачу. плачу, и слезы мои в сердце
мира проникают

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Кого вы хотите обмануть, бедные вы
мои!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Вот это место в квартире вашей есть
центр сосредоточения некоего!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Примите названия эти и полките их!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Сердце поет, но где место ему в мире
вещей этих твердых!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Нету, нету мне сил открыть
вам тайну!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Смело входите в дом свой, но
все же в угол левый быстро
взгляд свой бросьте – нет,
нет, все в порядке!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Они нас слышат # затаимся!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Какие преимущества есть у
правой ноги вашей относительно
левой вашей?!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

День уходит, и тьма уже цепляется
за одежды наши!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Не хватайтесь за все – вам
поручено очень немного!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Вот поет певец по телевизору –
он для вас поет!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Окна вымыты, обед готов, гости
за столом – а ты еще сомнений
полон!

Дмитрий Алексанч

экономики и политики, которая позволила бы сохранить отношения крестьянства с городом, с пролетариями как диссенсусные, и в итоге принесло деревню в жертву индустриализации путем насильственной коллективизации. Между тем идея советов содержала в себе потенцию диссенсусной политики. Однако Советский Союз, начиная со сталинского времени, был советским лишь номинально. Диссенсусная идея как основа общества по смыслу своему более хрупка, чем консенсус. Она и есть хрупкость, непредрешенность. Здесь вспоминается идея Маркса о том, что коммунизмом не закончится (как это предполагалось в сталинском СССР), а только начнется история человечества.

Любую ситуацию можно рассматривать как ситуацию согласия (консенсуса) или разногласия (диссенсуса). Вопрос, на чем делать акцент, есть политический вопрос о позиции по отношению к этой ситуации, к сообществу, ее образующему. Этой позицией обладают все участники ситуации, как люди, так и нечеловеческие акторы, организующие ситуацию: технологии, право и законы, культура. Но если делать акцент на разногласии, то эти акторы не могут претендовать на стабильность. В случае диссенсуса закон, организующий его, должен быть готов к постоянному преобразованию и открыт будущему; в то время как в случае консенсуса закон, наоборот, фиксирован и всегда связан пуповиной с моментом своего установления — например, с мифическим убийством отца.

3.

Миф Фрейда в «Тотеме и табу» связывает воедино разные типы построения общности на основании согласия, которые я перечислил в начале, и показывает неустранимую обреченность человечества на политику консенсуса. Люди в этом мифе уподоблены братьям, идентифицирующимся друг с другом через амбивалентное отношение к отцу орды, которого они, любя, боятся и пытаются свергнуть, убив его. Но тот же Фрейд указал и на неисчерпаемый ресурс диссенсуса, разногласия, одиночества и, одновременно, человеческих связей — на сексуальность,

сексуальные отношения и сублимацию, разрывающие миф о мужском сообществе «Тотема и табу».

Философ Жан-Люк Нанси наследует психоаналитикам Фрейду и Лакану и основывает свою модель общества «коммунизма» (а конкретно «литературного коммунизма», коммунизма пишущих людей) на идее разделения. В его рассуждениях в «Непроизводимом сообществе» фигурирует, например, смерть как то, что все разделяют и что всех разделяет: «сообщество разделяет смерть». Важное место в этой модели общества отводится паре как «внутренней границе сообщества». Пара, отношения двоих понимаются в пределе как отношения любовников, соединенных-разделенных сексуальными отношениями, понятиями в духе Лакана. Поэтому к этой модели Нанси можно присовокупить и идеи Лакана о субъекте, как всегда субъекте расщепленном, и об одиночестве человека именно в том, что должно бы быть связью, то есть в сексуальных отношениях. Сексуальных отношений не существует как чего-то субстанциального — лишь как то, что разделяет и разделяется. Общее у людей в этой ситуации не образ или атрибут, а разделенность. Общество здесь сложно представить как тотальность. Попытки коллективных сексуальных отношений (которые, кстати, практиковались в России как до, так и после революции, например, в художественной среде) еще менее удачны, чем любви вдвоем. В любом обществе человек будет одинок в своей сексуальности. Вопрос в том, можно ли это одиночество, эту сингулярность каждого поместить в фокус сообщества?

В связи со сказанным можно по-новому взглянуть на мой отзыв для сайта *Colta.ru* на закрытие журнала «Артхроника», сопровождавшееся попыткой спонсора, Шалвы Бреуса, не выплатить работникам увольнительные и гонорары за последний номер (2013). Интересна роль в этом отзыве, с одной стороны, структуры из фрейдовского мифа «Тотема и табу» и, с другой, взаимоотношений с другой бывшей сотрудницей журнала, Александрой Новоженовой. Личные отношения с ней были для меня двигателем политики сопротивления корпоративному консенсусу,

в то время как объединение всех работников в сопротивлении произволу спонсора несло в себе черты политики консенсуса, то есть черты фрейдовского мифа, в котором отцом выступал Шалва Бреус. И диссенсус в личных отношениях двоих людей (меня и Александры), и перевертыш корпоративного консенсуса, превратившийся в консенсус недовольства, сыграли важные, но различные роли в этой истории. Первый был скорее источником политического недовольства, озвученного в предложении бойкотировать другие проекты Бреуса и в моей небольшой статье, второй стал способом объединения усилий ради получения денежной компенсации всем пострадавшим.

Разные модели искусства коррелируют с разными типами политики. Искусство агитационное, традиционно-религиозное, классовое (например, портретные галереи в домах дворян) соответствует политике консенсуса, конструирует определенную идентичность. А с модернизмом связана возможность неконсенсусной политики. Жак Рансьер указывал на важную роль эстетики в ее модернистском понимании именно в связи с диалогичностью политики. Ведь именно в модернизме «истина», приоткрываемая (по мнению, например, Мартина Хайдеггера) искусством в вещах, оказывается диалектической, а не эссенциалистской или «сакральной» в понимании консенсусного божественного (об этом чуть ниже). Например, она оказывается связанной с обменом образами между «внешней» реальностью и территорией искусства (о чем пишет Жак Деррида в анализе хайдеггеровского «Источка художественного творения»).

Разным представлениям об общности и о политике соответствуют и разные модели Бога, абсолюта, касающегося всех. Расхожий образ Бога — это Бог консенсусный. Идею об «образе и подобии Божьем» можно рассматривать как связанную с идеей идентификации, а представление о «законе от Бога» — с идеей Бога как суверена, отца из «Тотема и табу».

Напротив, идея философа Кантена Мейясу о еще не существующем боге, который, возможно, возникнет в будущем, можно соотносить с идеями Нанси. В недавно впервые

переведенной на русский статье «Дилемма призрака» Мейясу пытается продумать идею неконсенсусного бога — бога контингентного, не необходимого. Этого бога можно назвать богом диссенсуса, никогда не завершенной договоренности.

4.

В сегодняшней утопии основой политики и организации должен быть диссенсус, разногласие и постоянно обновляемая договоренность, в то время как на уровне неорганизованных сообществ бессмысленно ставить перед собой утопическую цель избежать консенсуса. Но политическая логика в мире строится сейчас ровно наоборот: в сообществах спонтанно возникающих, не слишком связанных с экономикой и производством, допускается что угодно, любое разногласие. В них вполне может работать модель непродуцирующего/непроизводимого сообщества Жана-Люка Нанси, как, например, в «литературном коммунизме», в неустойчивой общности пишущих людей. Но как только заходит речь об организации, о связи с экономикой и производством, с благами, то почти всегда на помощь зовут спускаемый сверху консенсус по поводу того, кому должны принадлежать и кем управляться блага.

Итак, вопрос в том, достиг ли сегодня уровень экономического развития той точки, когда возможна организация без консенсуса, производящее сообщество, организованное наподобие «непроизводящего сообщества»? И как возможно этой организации достичь? Маркс полагал, что в Европе необходимый уровень экономики был достигнут уже во второй половине XIX века. Кроме того, философы-постопераисты уже указали, что в так называемых развитых странах настал «коммунизм капитала»: например, сообщество работников нематериального (и не только нематериального) труда представляет собой новый тип общности, «множество», не солидарное, а дисперсное сообщество, совокупность сингулярностей, — в России такую ситуацию мы можем наблюдать в столицах. Однако сообщество это через фриланс и другие механизмы встроено в общие корпоративные структуры и не имеет самостоятельного непосред-

ственного доступа к экономике. Можно ли высвободить его из этих структур?

Миф Фрейда из «Тотема и табу» есть, на самом деле, экономический миф — точнее, миф о распределении и контроле благ, об обладании благами как атрибутами: женщины выступают в нем именно как объекты обмена, как блага для мужчин. И именно такой контроль или распределение благ определяет структуру современных организаций — как капиталистических, так и в рухнувшем СССР. В то время как в сердце современной утопии хочется поставить не благо, не товар, а человека как чувствующее, говорящее, сексуальное, разделенное и расщепленное, производящее или непроизводящее существо. Не капитал, а труд. Не единое целое, а множество. О возвращении к человеку говорил Маркс, пытаясь дать голос угнетенным, воздать должное отброшенному в субъекте пытался Фрейд, начав всерьез выслушивать истеричек и невротиков и пытаясь укоренить мирозерцание человека в его теле и в языке, в их встрече и в разрыве между ними.

Да, необходимо бороться с культом консенсуса, культом формата, торжествующего над содержанием, и с его основным на сегодня (но не единственным) источником, капитализмом. Но как должна выглядеть стратегия этой борьбы, как она должна быть организована? Пусть она склонна обретать консенсусные формы и эффектные фасады, предписанные окружающей реальностью, с которой она пытается бороться, — но, думаю, стоит попытаться уже сейчас думать об альтернативах. Подкреплением этому призыву можно считать перерождение, которое постигло ВКП(б) после революции и гражданской войны, когда партийная этика в конечном счете сработала против изначальных ценностей этой партии. В этом исторический вызов, например, РСД, которое несет на себе не вполне отрефлексированный груз советского опыта и которое сегодня переживает кризис. В организации стал очевиден конфликт между ортодоксальными и, по их мнению, бескомпромиссными профсоюзниками и людьми, стремящимися к развитию, наметившегося на Болотной протестного диссенсуса, который пока принес пло-

ды в форме далеко не левого консенсуса вокруг Навального. Любопытно, что в позиции некоторых профсоюзников и «рабочистов» звучат ноты мессианства: ожидание мировой революции выглядит у них как необходимое сошествие бога — бога вполне уютного левого консенсуса.

Примером попытки создать альтернативную логике консенсуса организацию может послужить принцип построения лакановской психоаналитической школы или картелей, то есть небольших групп по изучению той или иной темы, которые регулярно встречаются и распадаются через определенный заранее срок. Сетевой, неавторитарный и не претендующий на устойчивость принцип этих организаций, родственный идеям Нанси, был призван противостоять превращению их в секту, то есть в замкнутое сообщество людей, якобы понимающих друг друга в уютном и неопасном консенсусе, — в сообщество, неспособное изменить окружающий мир. Впрочем, и лакановское сообщество, которое в последние годы формируется в России, порой постигает участь секты из-за специфики знания, вокруг которого оно строится. Кроме того, входящие в него люди — это те, кто прошел или проходит анализ и пытаются этот анализ как-то социально осмыслить, то есть обнаруживают в себе нечто отброшенное и пытаются строить свою общественную активность хотя бы отчасти исходя из этого отброшенного; и именно на основании этой логики была задумана структура психоаналитического сообщества. Может ли подобная структура быть универсальной для всех людей, в том числе и не проходящих анализ? Может ли она быть распространена на все социально-экономическое устройство? И какая тогда позиция и этика необходимы человеку, чтобы пребывать в организации без консенсуса? Еще художник-социалист Уильям Моррис задавался вопросом, какое состояние сознания и этики необходимо, чтобы стал возможен настоящий социализм, а не просто относительно равномерное распределение благ.

Запрос на диалогичность очевиден и в современной системе искусства. Примером тому «новый институционализм» и сопряжен-

ная с ним мода на дискуссионные платформы, ассамблеи и партиципаторные проекты, которые должны вовлечь зрителя в совместную деятельность, — мода, расцветшая и на постсоветском пространстве. Эти практики пытаются, воспользовавшись автономией искусства, сфокусировать внимание не на предпрешенном взаимодействии художника со зрителем или куратора с художниками, а создать возможность для возникновения чего-то, не предписанного заранее. Однако они всегда существуют в анклав культуры, на территории «художественного коммунизма» — как позволительное развлечение, как баловство на досуге. Во многих случаях эта риторика равноправия оказывается лишь пожеланием, мечтой, вопреки которой мир искусства сохраняет свою замкнутость. И потому порой она кажется даже лицемерием, фетишизирующим коллективность, компромиссной имитацией бескомпромиссности.

5.

Искусство по природе своей зависает в пространстве между компромиссом и бескомпромиссностью — в этом его обаяние и его тщета. Забавная иллюстрация этому — «Камин» Ивана Бражкина (2013), где огонь подожженных во время уличных протестов машин помещен в форме видео в буржуазный очаг, на полке которого аккуратно лежит «Капитал» Маркса. Вспоминаются слова Канта о том, что любоваться возвышенным, например, извержением вулкана, можно только безопасно устроившись в удобном кресле. Эквивалентом такого кресла является любая художественная выставка.

Диалектическое движение истории современного искусства состоит то в очаровании новой бескомпромиссностью и раскрытии горизонтов, то в разочарованном обнаружении половинчатости и замкнутости того, что казалось радикальным и открытым. Сходным образом движется и политическая история: то обнаруживая новые возможности разногласия и дарования голоса отброшенному, то отчаиваясь окостенением их в новый консенсус. В постсоветской российской истории эти два движения, политическое и художественное, шли, как им то и свойственно, в связке.

90-е были временем, когда искусство, в первую очередь акционизм, нащупывало границы закона, расширившиеся до неощутимости с крушением СССР. Отчаянность искусства тех лет была связана с распадом консенсуса, и потому оно порой доходило, как в акциях Александра Бреннера, до предела бескомпромиссности — до границ смерти. Бескомпромиссными многие явления искусства тех лет кажутся именно из сегодняшнего дня, когда аналогичные акции влекут наказание со стороны государства, но тогда они были именно поисками границ, по отношению к которым можно было бы говорить о компромиссах и бескомпромиссности.

Нарождавшееся взаимодействие с частным капиталом в 90-е часто еще не воспринималось как ограничение свободы, а будоражило новизной. Галереи воспринимались как самые передовые выставочные пространства — и на самом деле ими были.

Нулевые стали пиком очарования системой искусства и мечтаний о том, чтобы у нас все было организовано «нормально», «как на Западе»: биеннале, музеи и центры современного искусства, премии... Именно в это время в риторике многих критиков и менеджеров оформилась позиция благодарности капиталу как позиции необходимого компромисса.

С концом 90-х завершилось первоначальное накопление капитала, и была подготовлена база для путинской системы. Потому в нулевые снова ощутимым стало давление государства — примером чему судьба стремившейся к радикализму группы «Война», отброшенной законом на границы выживания.

Сегодня стал очевидным кризис консенсусов, которые ранее представлялись желанными или неоспоримыми — причем как господствующих, так и альтернативных. Историческим эпиграфом к этому ощущению стала выставка куратора Виктора Мизиано «Невозможное сообщество» (2011).

В политике кризис господствующего консенсуса диагностировала протестная политизация, начавшаяся в конце 2011 года, — но ее вторым тактом стало чувство растерянности, поставившее под сомнение и многие альтернативные консенсусы, например, в том же РСД.

55

Граждане!

Каждый раз слово с мыслью спорит – кто из них прав?!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Огонь внутренни желаний все горит и горит!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Закроешь глаза – и ночь среди бела дня наступает!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Как можно любить, не зная имени, рода-племени, места жительства? – ан, можно!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Если мы бездействуем, то даже отправления тела исполнить нет возможности!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Столько всего можно было бы придумать, если бы не ограниченность наша!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Орел пролетел над самой головой вашей, за спиной вашей тигр проходит, и кабан носом землю роет – и вы прямой участник всего этого!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Не солнце голова свету своему, но вы в пределах жизни своей!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Может быть простая обработка почвы самое правильное, чем нам следовало бы заняться!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Кого вокруг ни спросишь – все молчат благородно, вот как!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Я многое чувствую, но к нему доступа не имею как бы!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Звон какой-то тихий раздается – может, звезда какая дальняя поет нам: Любимые мои!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Горизонт еле виден в складках воздуха влажного!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Чувствуйте радость жизни, она несомненна!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Грусть порой есть прямой предвестник стыдливого приближения счастья неопишемого!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Войдите в дом свой и скажите: Вот я и дома!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Душа наша рвется навстречу всему, не замечая даже явных опасностей – они этим и пользуются!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Прекрасный человек истинно прекрасен в истинно прекрасные моменты свои, но не постоянно – это утомляет прекрасное!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Кто-то в сторону метнулся – это хорошо – это, значит, он нас боится, даже если и замышляет что-то!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Не в красоте дело – она очень уж утомляема, красота!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Иногда вот так вздохнешь – до чего же все-таки хорошо!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Честность не унижает человека, хотя иногда и губит!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Вы подходите к дому своему и ~~хлещ~~ словно какая-то волна, вас поджидающая, возносит вас на седьмой этаж ваш!

Дмитрий Алексанч

Граждане!

Ошибка наша часто заключается в нелюви!

Дмитрий Алексанч

Хотя в искусстве никто громких бунтов не устраивал, но на одной из дискуссий проекта Давида Риффа и Екатерины Деготь «Аудитория Москва» в 2011 году группа соавторов платформы «Супостат» пыталась предъявить комиссару Московской биеннале Иосифу Бакштейну обвинения в непрозрачности и кулуарности организации выставки.

В капковской Москве лишь усилилось ощущение губительности для искусства системы культуры, окостеневающей в форме конвейера современных развлечений, системы, которая казалась раньше предметом мечтаний и образ которой воспевался журналом «Афиша». Скандалом ознаменовалась открытие выставки «Международный женский день» в «Рабочем и колхознице» (2013). Ряд работ Умной Маши и Виктории Ломаско, в том числе связанных с Pussy Riot, был, по решению кураторов Олеси Туркиной, Марины Лошак и Натальи Каменецкой, снят с экспозиции. В ответ художницы-феминистки и помогавшая в организации выставки искусствовед Надя Плунгян публично обвинили кураторов в цензуре. Благодаря этой ситуации обнаружилась фасадная роль расцветшего в капковской системе Музейно-выставочного объединения «Манеж» и его склонность избегать политически острых тем. Обнаружилось, что кураторы, которые казались современными и смелыми в 90-е и нулевые, сегодня воспринимаются как компромиссная часть арт-истеблишмента. Их привычка к кулуарным договоренностям наталкивается на нежелание художников-активистов идти на уступки — то есть на нежелание разрывать свой консенсус — например, внутри Московской феминистской группы — под давлением внешнего куратора не-активиста.

Идея о бескомпромиссности в искусстве возникает тогда, когда в обществе обнаруживается раскол, разногласие, изнутри которого или с одной из сторон которого искусство работает. С какими же границами и сломами имеет дело искусство сегодня?

С позиции строгого партийного консенсуса действовал в ряде своих работ начала 10-х годов Арсений Жилев, пытаясь встать на сторону угнетенных, современного пролетариата, понимаемого как революционный класс, например, в выставке «Музей

пролетарской культуры. Индустриализация богемы» (2012). С позиции хулиганства, порождаемого изнутри нормальности, изнутри консенсуса, действует Анастасия Рябова. Например, в ее видео для проекта «>10» (2013) конвейерный способ производства потребительского товара, мороженого, включает в себя подрывной элемент — оно изготовляется из блевоты. *Pussy Riot* тоже совершали хулиганские панковские акции — но они вырывались за границы искусства. И потому их бескомпромиссность, на территории искусства всегда немного игрушечная, обрела неожиданные последствия — как в виде жестокого наказания от путинской системы, так и в виде неадекватного восприятия «в народе» акции в Храме Христа Спасителя (2012).

В перечисленных стратегиях авторам, как им кажется, понятно, какие именно границы и рубежи они штурмуют своими работами, — хотя на самом деле можно долго спорить о современном пролетариате и его революционном потенциале или о подлинном адресате акции в ХХС. И чувство растерянности последнего года, когда все менее очевидным становится, что же можно изменить в российском обществе и в мире, ставит вопросы о нащупывании грани, о том, чтобы определить территории разных компромиссов и разломов между ними — то есть подталкивает взглянуть в современную ситуацию как ситуацию разногласия. Потому все более актуальным и цитируемым (например, в работах группировки «ЗИП» или в видео «Горизонт» Даниила Зинченко (2012)) становится искусство Андрея Монастырского и группы «Коллективные действия». В произведениях Монастырского и «КД» центром внимания был зазор, разрыв между видимым и слышимым, ощущаемым и известным. Интересно, что и группировка «ЗИП», и Зинченко в «Горизонте», привлекая образы «КД», используют их в попытке обосновать по-новому человеческую общность.

Пример «молодого» искусства, осмысляющего общество в его разногласии (хотя и в отвлечении от конкретной реальности человеческого социума), — работа «Лаборатории городской фауны» (Алексей Булдаков, Екатерина Завьялова, Михаил Орлов, Анастасия Потемкина). В ней прослеживается

параллельный человеческому миру города мир сопутствующих ему животных — голубей, крыс, кошек.

В разнородную гущу социального погружается в своей дипломной работе в Школе Родченко «Интервью» Андрей Качалян (2013). В течение всего видео художник, движимый исходящим от системы искусства императивом сделать диплом, перемещается между пространствами, в каждом из которых установлены свои стабильные законы: между дачами и квартирами новых русских, кабинетом психотерапевта, квартирой бедной провинциальной семьи своих родителей — и нигде не чувствует себя в своей тарелке. А когда он, загнанный в тупик, решает взять интервью у самого себя, то его собственная речь оказывается расщепленной между бегущим по экрану текстом, который он зачитывает, и устной речью. Человек в этой работе одинок, разорван и растерян в зазоре между разными социальными системами, разными классами.

Произведения «Лаборатории городской фауны» и Качаляна, хотя и существуют в пространстве, где сложно говорить о компромиссах или радикализме, порождают в зрителе чувство узнавания скрытых в реальности разрывов и раздражение на якобы исполненный согласия и устойчиво самовоспроизводящийся современный мир. Является ли этот диссенсус путем к возможной иной общности?

Осень 2013

Глеб Напреенко

Родился в 1989 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик.

Живет в Москве.



Рина Сполдинг «Флаг», 2010

Арсений Жиляев

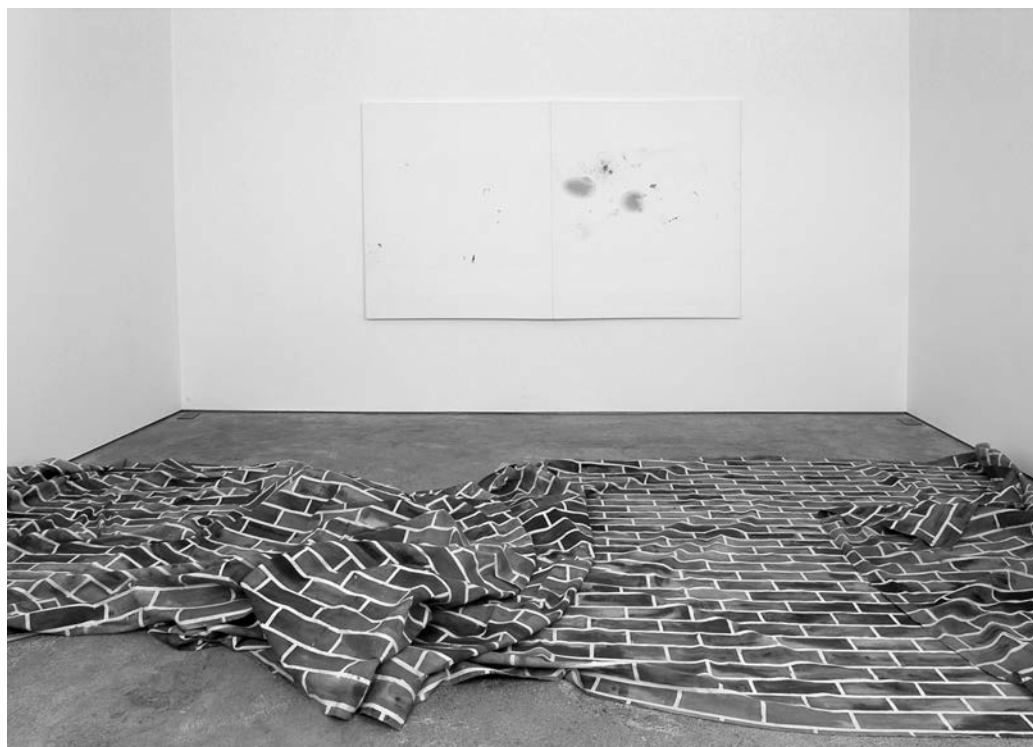
Аватар, работай медленно!

Последние 20 лет современное искусство остро переживает кризис, вызванный бюрократизацией и коммерциализацией художественного производства. Свидетельством тому — множество проектов, рефлексирющих над условиями трудовых отношений и в целом выделяющих труд в качестве важной составляющей деятельности художника. Выведенная некогда за рамки искусства личная жизнь творца становится сегодня неотъемлемой составляющей производственного цикла. И дело не только в формировании системы медийных звезд искусства наподобие голливудских звезд. Как и в других сферах производства, в искусстве акцент сместился с создания продукта на его потребление. Вследствие этого время, ранее считавшееся вынужденным перерывом, время, необходимое художнику на восстановление сил, сегодня едва ли не более важно, чем непосредственный труд. «Отдыхая», мы непрерывно потребляем образы, осуществляем коммуникацию, испытываем аффекты. И то, как художник общается, потребляет образы и разделяет аффекты, сегодня становится такой же частью производственного процесса, как и непосредственное художественное творчество. Проще говоря, творческие способности человека становятся источником прибыли, что и было зафиксировано постопераистами. С одной стороны, в таком положении кроется потенциал для эмансипации, а с другой — предпосылки для эксплуатации, казалось бы, неотчуждаемых, принципиально свободных способностей человека.

Как известно, на фабриках ментального производства забастовок не бывает. За ее виртуальными воротами всегда ожидает

толпа голодных штрейкбрехеров, готовых заступить на покинутые места. Пессимизм относительно возможной солидарности среди не обеспеченных гарантированной работой пролетариев умственного труда сегодня признается даже теоретиками новых трудовых парадигм (см. беседу Франко Берарди Бифо с Марком Фишером¹). Социальные сети деловой коммуникации сильно отличаются от единства фордистского производства. Атомизация угнетенных связана с принципиально нестабильными и дифференцированными современными условиями труда (от рабочих мигрантов до массы креативных работников), так же как тенденция к объединению была вписана в условия производства на конвейере.

Однако существует ряд способов поставить под вопрос легитимность новых систем творческого производства, а иногда и нанести урон динамично развивающемуся сектору капиталистического производства, хотя и не претендуя пока на нечто большее. Такого рода сопротивление походит на своего рода «ментальный хакинг». Заключается он, как правило, в переприсвоении или же перекодировании машин ментального производства посредством несанкционированного вторжения или же неконвенционального их использования. В каком-то смысле мы имеем дело с той же практикой забастовочного движения, но осуществляемого в чрезвычайных обстоятельствах, когда право на забастовку отсутствует. В качестве образца можно привести практики сопротивления фашистской оккупации в Польше и Чехословакии. «Работай медленно» (*'Pracuj powoli'* по-польски) — лозунг, призывающий к отка-



Рина Сполинг «Кирпичи», 2006

зу от эффективной работы или к саботажу. Так действовала большая часть населения оккупированных территорий. На территории современного искусства сходные тактики разрабатываются медиаактивизмом и интервенционизмом (Грегори Шоллет, проекты Нато Томпсона и т.д.). В качестве, пожалуй, самого яркого примера можно привести деятельность дуэта *The Yes Men*, который, используя лакуны в работе информационных систем, осуществлял медийные атаки на крупные СМИ. Методология подобного рода интервенций строится на использовании фиктивных сведений для достижения своих целей.

Отказ от прямой конфронтации, которая на данный момент представляется невозможной, требует должного уровня конспирации и в то же время работы вне рамок осознанного коллективного субъекта. Как и в случае с польским движением «Работай

медленно», практики интервенций и ментального хакинга осуществляются без открыто демонстрируемой солидарности или же объявления забастовки. Среди российских коллективов, использующих подобного рода методологию, можно выделить группы «Война» и «Партизанинг». Вся деятельность «Войны» ведется посредством умножения фикции, посредством лжи. Сами участники коллектива выступают не как реальные люди, а как персонажи — отчасти вымышленные, отчасти реальные. Их акции строятся на отзеркаливании лжи официальных властей в отношении демократических процедур. Главная подмена заключается в именовании акций прямого политического действия всего лишь искусством. Так, переворачивание полицейского автомобиля становится «случайным» следствием детской игры в мяч (мяч, брошенный ребенком, закатывается под автомобиль, который затем

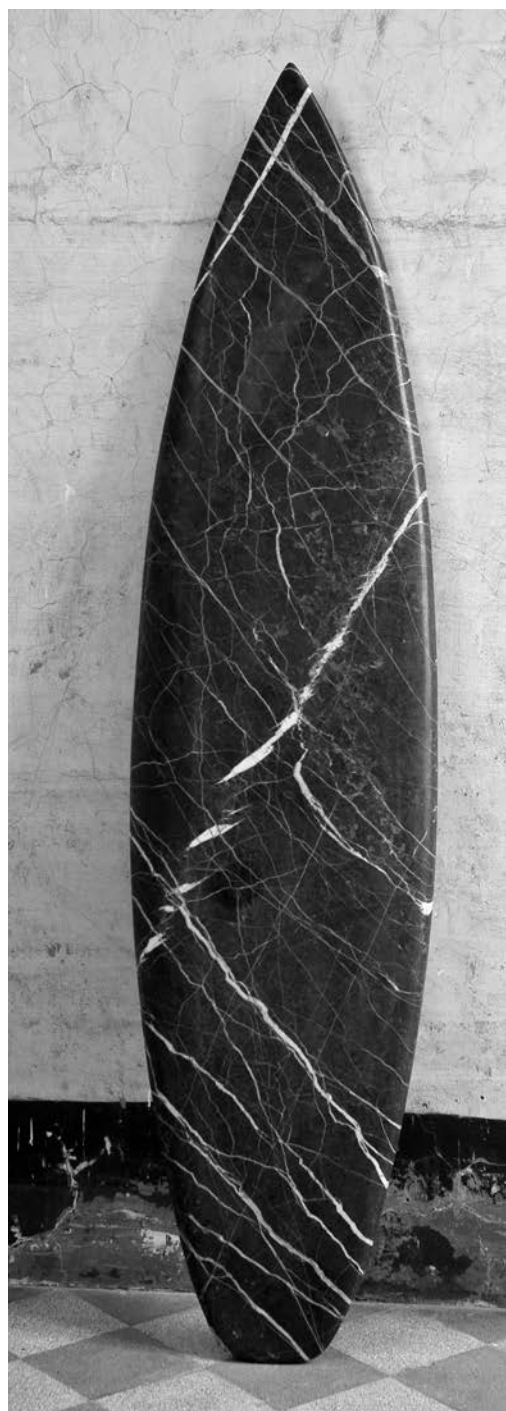
переворачивают, «чтобы достать игрушку»). В том же ключе действовали российские общественные активисты в 2012 году, когда в ответ на запрет властей проводить политические собрания и марши организовывали «народные гулянья». Практики группы «Партизанинг» также сознательно наследуют практикам сопротивления в тылу врага. Несанкционированно действуя от имени городских властей, «Партизанинг» осуществляет интервенцию, но уже в городское пространство — с целью изменить его и присвоить, отобрав у власти. Активисты, например, меняют карты метро, имитируя официальный дизайн, чтобы указать на несоответствие их реальному городскому пространству, или же создают пешеходные переходы в местах, где они необходимы, но отсутствуют.

В практиках сопротивления в условиях когнитивного капитализма важной составляющей становится использование художниками фиктивных субъективностей наподобие аватара в компьютерных играх. Конструирование такой субъективности — одна из ключевых стадий процесса. Каждый прилежный ученик художественного вуза знает, что успех его творческого становления зависит не только от создания инновационного искусства, но и от наличия правильно составленного CV с набором необходимых выставок и нужными словами про образование. Этот чисто формальный аспект, отчужденный от непосредственной творческой практики, действует как паспорт или разрешение на работу у трудовых мигрантов. При его отсутствии ты будешь находиться на полулегальном положении и зарабатывать реального и символического капитала значительно меньше своих «легализованных» коллег. Правильное CV является маркером, отделяющим привилегированный класс культурных производителей от люмпен-пролетариата. Все начинается с образования, которое стоит больших денег, затем продолжается протекцией со стороны влиятельного профессора, преподающего за большие деньги, и т.д. Сегодня художественный мир время от времени сотрясается от скандалов, связанных с раскрытием сомнительного прошлого отдельных его функционеров, подававших большие надежды. Так создание вымышлен-

ных субъективностей становится вопросом не только рефлексии, но и выживания.

Проекты, построенные на использовании ожиданий зрителей или же веры деятелей искусства, могут быть описаны термином «парафикция» историка искусства Кэрри Лэмбер-Битти². В них художники, используя правдоподобие или же играя на доверии, связанном с ожиданиями от современного искусства, выстраивают выдуманные нарративы, целью которых является достижение желанного политического эффекта. Яркий пример тому — история вымышленного художника и галериста Рины Сполинг. В 2004 году группа культурных деятелей объединяется в *Bernadatte Corporation* и выпускает роман, своеобразный манифест аватара или вымышленного персонажа в мире искусства. Книга названа в честь главной героини — «Рина Сполинг». В романе повествуется о девушке Рине, которая работает смотрителем в Метрополитен-музее и вступает в странные отношения с картиной Эдуарда Мане «Девушка с попугаем», постепенно все больше и больше идентифицируя себя с этим образом. Далее волею судьбы Рина становится моделью и постепенно превращается в знаменитость, что еще сильнее усложняет отношения между самой Риной и образом, в который она превращается. После выхода книги в том же 2004 году возникает художница Рина Сполинг, а в Нью-Йорке открывается одноименная галерея. Творчество Сполинг обращено к анализу влияния образа на формирование субъективности и одновременно на особенности становления субъективности в мире искусства. Еще один проект, озаглавленный вымышленным женским именем — Клэр Фонтен, — существует с середины нулевых в Париже. Клэр Фонтен осуществляет свою деятельность через двух ассистентов. Коллектив анализирует систему трудовых отношений внутри искусства, подвергает критике эффекты глобального разделения труда и в целом деление на интеллектуальный и ручной труд.

Довольно неожиданными в этом контексте могут выглядеть практики художников круга московского концептуализма. Хорошо известно, что, начиная с Кабакова, дуэта Ела-



Рина Сполинг «Моллюск», 2011

гиной и Макаревича, акций «КД» и вплоть до деятельности «Медицинской герменевтики», проблематика персонажности была одной из ключевых для отечественного художественного андеграунда. Альбомы Ильи Кабакова «В шкафу сидящий Примаков», написанные от лица советского художника-иллюстратора, или же создание дуэтом Макаревич-Елагина проектов частично вымышленных советских художниц — это пример рефлексии над условиями советского производства. Если для западного мира современное искусство понималось как необременительная манифестация границ личной свободы гражданина капиталистической демократии, то для советских людей официальная художественная деятельность уже носила строго регламентированный государственным заказом характер. И если западный вариант окончательно осознал свое идеологическое и экономическое значение лишь в конце XX века, то в СССР творческая деятельность носила формально отчужденный характер и уже 40 лет назад требовала критического подхода. Собственно деятельность МОКШи является успешным примером выхода из системы с описанием множества приемов безопасного взаимодействия с ней («двойной агент» «Медгерменевтики», «незалипание» Пригова и т.п.) и ее критического описания через парафиктивную методологию.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Berardi F. 'Bifo', Fisher M. Give Me Shelter // Frieze, № 152, January–February 2013.

² Lamber-Beatty C. Make-Believe: Parafiction and Plausibility // October, № 129, Summer 2009.

Арсений Жилиев

Родился в 1984 году в Воронеже.

Художник, куратор.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

Максим Алюков

О политической меланхолии. Мания и депрессия российского протестного движения 2011–2013 годов



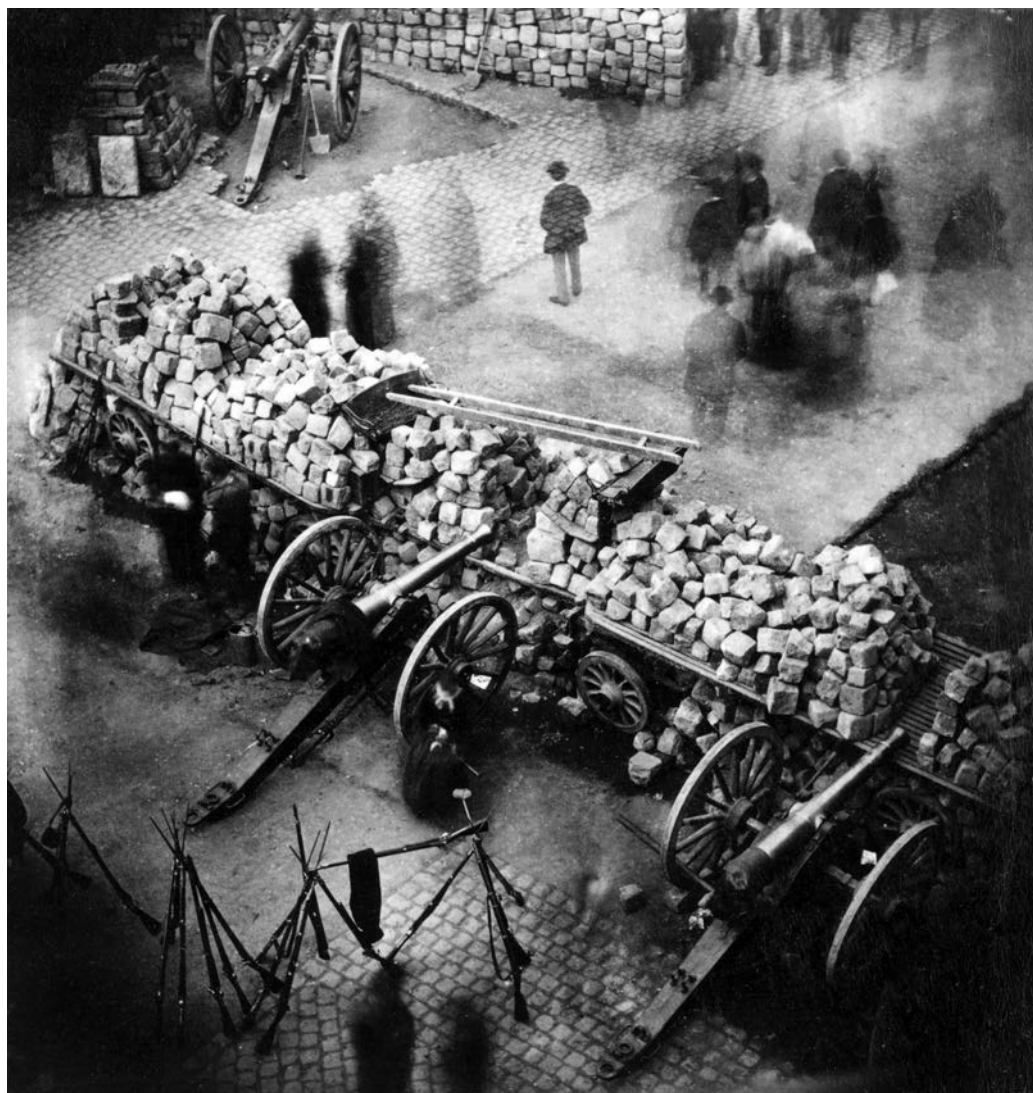
Митинг «За честные выборы» на Болотной площади, 2011

Введение

Протестное движение, стремительно ворвавшееся на сцену российской публичной политики в конце 2011 года, стало глотком свежего воздуха в душном климате деполитизации. На фоне единичных активных действий для многих оно имело характер события. Соответственно, высоки были и ставки, сделанные на это движение, — либеральная публика надеялась на свержение режима, установле-

ние верховенства права и принципа ротации элит, а те левые, которые не бойкотировали протестное движение под предлогом его буржуазного характера и классовой композиции, стремились оспорить абстрактный универсализм «честных выборов» и напоминали о социальных проблемах.

Об ощущениях рядовых участников в начале протеста и говорить нечего — солидарность, единение, ощущение себя частью политиче-



Пьер-Амбруаз Ришбур «Баррикады Парижской коммуны», 1871

ского тела чувствовались буквально в воздухе. Однако спустя полтора года они перешли в уныние и разочарование. Эту метаморфозу я и анализирую, воспользовавшись психоаналитической теорией и базой интервью, собранной «Коллективом исследователей политизации» за полтора года протестов. Это я сделаю в три этапа. Сначала опишу тезаурус события, каковым он представлен в работах Бадью, и покажу, как он работает в российском случае.

Затем перейду от онтологии события к лежащей в ее основе лакановской теории субъекта, чтобы показать природу того меланхолического разочарования, в которое сегодня вылился протест. Наконец, проясню структурные предпосылки этого разочарования.

Мое изложение не претендует на эмпирическую достоверность или эмпирическое разрешение психоаналитических или философских вопросов — скорее это эссе, исходящее отча-

сти из опыта полевой работы, а отчасти из собственного *common sense*. Кроме того, несмотря на использование базы данных «КИП», этот текст содержит скорее личные впечатления, чем коллективную точку зрения.

Событие, Вещь, меланхолия

Очевидно, что постэлекторальная протестная мобилизация носила характер события. Что такое событие, и как оно разворачивалось в данной ситуации? Основой события, по Бадью, является *ситуация* — любое консистентное множество, в котором учтен каждый элемент. Основой ситуации является *структура* — механизм, посредством которого производится учет элементов, «счет-за-единицу» (или «полиция», если воспользоваться терминологией Рансьера). Набор подобных ситуаций является *бытием* — позитивным онтологическим порядком. Набором подобных ситуаций был период деполитизации и стабильности между 2000 и 2011 годами — период между волнами забастовок 1992, 1995 и 1997 годов и протестами 2011 года, прерванный лишь массовыми демонстрациями за льготы, жилье и труд в 2005 году. Марши несогласных, Стратегия-31, немногочисленные митинги по социальным вопросам, традиционно организуемые левыми, также входят в структуру ситуаций, поскольку являются рутинизированными протестными практиками. Следующим элементом тезауруса является *предполитическая ситуация* — комплекс фактов, в котором обнаруживается неэффективность режима «счета-за-единицу». Бадью говорит о том, что в этой ситуации положение «существует некая Двоица» нередуцируемо¹, то есть обнаруживается элемент множества, который не был учтен структурой ситуации. О точных хронологических рамках подобного «брожения» судить сложно, но очевидно, что пик его приходится на 2011 год и выражается в бурной интернет-дискуссии и формировании контр-публичной сферы. Пятым элементом теории события является само *событие* — раскол между учтенными элементами ситуации и неучтенным остатком: голосами тех, кто не согласен с существующей ситуацией и оказался непредвиденным элементом ситуации. Шестой элемент — это *вмешательство*, интерпретация предполитической ситуации и констатация наличия события, то есть раскола между учтен-

ными элементами ситуации и неучтенным остатком. Вмешательство, оформившее событие и давшее начало оформлению самого протестного движения, имело место где-то между несанкционированными акциями, начавшимися 4 декабря, и митингами 10 декабря 2011 года, на которых было озвучено ядро будущей повестки движения «За честные выборы». Седьмой элемент — это *политика*, то есть целенаправленные усилия по распространению события за пределы ситуации, в которой оно появилось. Политикой были усилия по организации митингов, начиная с первых крупных митингов 10 декабря 2011 и заканчивая митингами весной 2013 года, кампания в поддержку политзаключенных и так далее. Последний элемент — это *верность*, то есть коллективная структура, которая является продуктом трансляции события посредством политики за пределы предполитической ситуации, в которой оно произошло. Такими организациями являются движение наблюдателей, коллективы «Оккупай» в Москве и Санкт-Петербурге, а также локальные гражданские инициативы, возникшие на волне протеста и продолжившие свою деятельность вне его.

Вся эта онтология вертится вокруг концепта события, который базируется на понятии Реального у Лакана. Как отмечает Остин, «символический порядок для Лакана, таким образом, связан с Реальным через субъективность так же, как субъективность соединяет Бытие и событие у Бадью. Структура возникает из пустоты, счет-за-единицу возможен только с возникновением новой множественности в форме события. Структурирование — это фундаментальный акт субъективной верности, акт верности (скажем, участие в революции) — это реструктурирование нестабильной ситуации, так же как лакановский субъект анализа должен справиться с травмой (например, смертью любимого), реструктурируя свой символический мир с отсылкой к пробелу, заложником которого он является»². Таким образом, и у Лакана, и у Бадью в основе субъекта лежит некоторый травматический и неучтенный остаток — Событие, как говорит Бадью, или Вещь, если воспользоваться терминологией Лакана, — который субъект должен опосредовать путем перестройки символической сети, в которой он существует. Это опосредование является залогом успешного функционирования

субъекта, исключение травматического основания субъекта из мира становится условием возможности существования мира — именно этот травматический остаток заставляет двигаться цепочки означающих. В такой ситуации, как говорит Лакан, «психический импульс [...] дробится, распределяется в психическом организме, количество преобразуется в сложность. Расширяя освещенную, так сказать, зону нервного механизма, она зажигает вдалеке, то там, то здесь созвездия представлений, *Vorstellungen*, которыми диктуется, согласно принципу удовольствия, ассоциация идей, бессознательных мыслей, *Gedanken*»³. Таким образом, Вещь-событие является ядром субъекта, однако его успешное функционирование строится на исключении Вещи-события. Что происходит при невозможности исключить его? Непосредственное присутствие Вещи-события останавливает любое движение и приводит к психотической десубъективации. Подобная невозможность опосредовать травму и является ядром меланхолии.

Мания и депрессия

Следствием подобной ситуации, в числе прочего, становится невозможность диффе-

ренцировать аффект. Радость и скорбь, любовь и ненависть — все аффекты следуют друг за другом, внезапно сменяются. Здесь мой тезис заключается в том, что потенциал подобной ситуации присущ и коллективному субъекту Бадью, а те метаморфозы аффекта, которые претерпело «Движение за честные выборы», есть метаморфозы политической меланхолии. Начало постэлекторального протеста можно охарактеризовать как манию — позитивный аффект, который ощущали участники демонстраций, различим и без всякой полевой работы: «Было ощущение вот этой вот массы, да, оно все равно тебя прям гордость берет и какое-то вдохновение дает». Один из информантов буквально описывает «энергетический поток», который связан с протестным движением: «И случилось так, что произошла вся эта замечательная заваруха в нашем государстве, и я присутствовала на выборах, познакомилась с очень многими людьми, и, видимо, какой-то энергетический поток пошел». Причем одной из самых важных черт этого аффекта являлась коллективность, информанты зачастую отмечали, что самое приятное в митингах — это присутствие единомышленников, общение, солидарность: «Пер-



Эрнест Уитерс «Протест работников санитарно-гигиенической службы в Мемфисе», 1968

вое впечатление было — это такое объединение. Это мне понравилось именно еще на Чистых прудах». Как уже отмечали мои коллеги, этот аффект во многом связан с отсутствием коллективной солидарности в деполитизированном обществе, а протесты в этом случае — это попытка преодолеть дефицит солидарности и коллективности⁴.

Однако очень скоро этот аффект преобразовался в противоположный. Вот как участник одной из локальных гражданских инициатив, сформировавшихся на волне протестов, отвечает на вопрос об эмиграции уже в 2013 году: «Да. Абсолютно думаю. Всегда думаю. Я знаю английский, я учился в Кембридже, в Британии. Там заложились основание всех моих взглядов проевропейских. И, конечно, все время хочется уехать, все время». Ситуация интервью с этим активистом буквально напоминала аналитическую сессию с меланхоликом — медленная и усталая речь, атмосфера подавленности и бессмысленности. Вот как он высказывается о митингах, в которых участвует вне рамок деятельности своей группы: «С каждым митингом все больше и больше разочарований. Понимаешь, что люди все более и более непонятные в своей массе выходят. С какими-то идеологиями, с чем-то таким. Скажем, митинги становились неинтереснее, сами митинги». Как это объясняется с точки зрения теории меланхолии? В своем исследовании меланхолии Фрейд делает вывод, что меланхолия — это траур по утерянному объекту любви, траур, который в результате определенных условий (нарциссический выбор объекта, особая конфигурация идентификаций) не остается в рамках скорби, а приобретает невозможный, катастрофический характер. Эта ситуация является следствием неэффективности работы скорби, которая должна была опосредовать травму.

Таким образом, субъект меланхолии остается наедине с неопосредованной травмой, он «охлаживает не Объект», который он потерял, «а Вещь»⁵. Если следовать известной гегелевской мысли о том, что слово есть убийца Вещи, меланхолический вариант психотической структуры предстает хорошим примером провала этой операции. Эта неопосредованная Вещь, или событие, если говорить о нашем случае, и является основой мании и депрессии: амбивалентность, изначально присущая аф-

фекту, не фиксируется, как это бывает в случае невротической структуры, означаящим и выливается в то, что в психиатрии называется «биполярным расстройством» или «маниакально-депрессивным психозом» — состояние, когда появившаяся с утра эйфория сменяется глубокой депрессией вечером. Таким образом, причиной аффективной амбивалентности протестного движения является невозможность преобразовать изначальный импульс события в какие-либо изменения в мире после того, как исчезло само событие. Такое преобразование возможно на основе процедуры политики. Каково условие политики кроме самого события, которое случилось, и констатирующего его вмешательство, которое также имело место?

Глоссарий 10-х: политическая меланхолия и инфраструктура свободы

Таким условием является инфраструктура политики. Именно из-за отсутствия каналов, которые могут придать импульсу события связность и направленность, нереализованный аффект события превращается в уныние и разочарование. Что я понимаю под инфраструктурой политики? Это совокупность условий, которые делают возможной и стимулируют процедуру политики, благодаря чему событие распространяется за пределы ситуации события. Событие в этом случае меняет бытие как позитивный онтологический порядок, то есть производит некоторые изменения в обществе.

Каковы элементы этой инфраструктуры? Сложно идентифицировать всю их совокупность, однако я попробую выделить некоторые. Некоторые можно идентифицировать, исходя просто из здравого смысла, — например, возможность легального участия в политике. После начала протестов пресловутый «взбесившийся принтер» сделал все, чтобы этой возможности не было — кроме таких законов, как пресловутые ФЗ «О внесении изменений в Кодекс Российской Федерации об административных правонарушениях» и ФЗ «О собраниях, митингах, демонстрациях, шествиях и пикетированиях», напрямую направленных на пресечение политического участия, власть смогла использовать протест, чтобы переопределить его и направить его энергию в сферы, напрямую протеста не касающиеся.

Так был принят ряд смежных законов — «о пропаганде гомосексуализма», «антипиратский закон», закон об «иностранных агентах» и так далее.

Кроме возможности легального участия существуют также другие составляющие инфраструктуры политики — которые привели, например, к успеху мобилизации градозащитных движений в Санкт-Петербурге, как говорит Борис Гладарев⁶. Гладарев выделяет пять измерений. Первое — это ценностное (представление об общем благе). Очевидно, что оно присутствовало в пост-электоральной мобилизации — общей рамкой протеста было требование честных выборов. Второе — историческое (представление об угрозе общему благу). Сложно судить о том, насколько в случае «ДЗЧВ» оно является историческим — если в случае «Группы спасения» и «Живого города», исследуемых Гладаревым, представление о Петербурге как об общем благе формировалось не одну сотню лет, то в нашем случае это новинка. Однако будучи новинкой, оно таки присутствовало. Тем не менее, два других измерения — культурное (обладание навыками и культурой публичной дискуссии, а также коллективного действия) и материальное (ресурсы для действия) в обоих случаях полностью или частично отсутствовали.

Немаловажным фактором инфраструктуры являются также сети социальных связей. Например, как показывает Даг МакАдам, в кампании «Лето свободы» Гражданского движения за права в США они играли решающую роль⁷. Пытаясь выявить факторы, влияющие на вовлечение в протест и выход из него, он проанализировал тысячи заявок на участие в кампании, обнаружив их почти полную идеологическую схожесть. Дальнейший сетевой анализ показал, что главный фактор — это количество друзей-активистов и друзей вне активизма, а не идеология (что, конечно же, обусловлено деполитизацией). Первые «вытягивали» участников в протест, а последние «вытягивали» из него. Анализ роли социальных сетей в гражданских инициативах, родившихся на волне «ДЗЧВ», еще предстоит провести; однако на основе предыдущих интервью, не касающихся сетей, можно сделать вывод о том, что сети в этом случае играют против активистов — дружеские связи и связи с активистами друг другу противоречат, связи между

группами не складываются, активисты испытывают социальное давление со стороны неучастников протестов.

Такое социальное давление представляет собой еще один элемент, только наизнанку. Как показывает Франческа Полетта, рассматривая работу Пола Вейра о студенческих сидячих забастовках⁸, в том же Гражданском движении за права такое социальное давление работало наоборот — вместо давления со стороны неучастников, активисты испытывали давление со стороны участников протеста⁹. На вопрос о том, почему они стали участвовать в протесте, многие активисты отвечали следующим образом: «Мы должны пойти. Что будут думать о нас наши коллеги, если мы этого не сделаем?»¹⁰. Вывод, который делает Полетта, заключается в том, что активизм для этих студентов приобрел нормативное измерение — так же как в Древней Греции, где необходимость политического участия была частью *common sense*, а нежелание участвовать вело к остракизму, здесь активистская идентичность стала «социально поощряемой идентичностью».

В этих двух тезисах проявляется не самая приятная, но реалистичная черта политического участия, а также нелиберальная черта демократии как режима коллективного самоуправления — иногда к политическому участию и коллективному самоуправлению нужно принуждать. Эффективное устройство политического участия — это не только тогда, когда существует легальная возможность политического участия, а также необходимые ресурсы, но также тогда, когда существует принуждение к нему, поскольку оно нормативно.

Отсутствие большей части этих условий в современной России и следующая отсюда невозможность придать импульсу события связность и форму политики говорят нам кое-что важное о политическом субъекте. Современные либерально-демократические режимы строятся на двух противоречащих друг другу логиках — демократической и либеральной. Первая предполагает коллективного самоуправления субъекта, вторая — ряд ограничений, которые накладываются на суверенитет этого субъекта — господство права, разделение властей, права человека и так далее. В основах обеих лежат также разные понятия свободы («позитивная» и «нега-

тивная» свобода у Берлина, *freedom* и *liberty* у Арендт), впервые сопоставленные, пожалуй, Бенжаменом Констаном¹¹. Либеральное понятие свободы рождается в Новое время и заключается в гарантии «не быть подвергнутым ни дурному обращению, ни аресту, ни заключению, ни смертной казни вследствие произвола одного или нескольких индивидов»¹², то есть в приватной индивидуальной свободе, границы которой охраняются правом. Демократическое же отсчитывает свою историю с греческого полиса и заключается в «прямом осуществлении нескольких функций верховной власти»¹³, то есть в публичной свободе, которая понимается как способность коллективного субъекта менять и контролировать свое окружение и курс своей жизни. Не вдаваясь в дебаты о том, каково нормативное отношение между либерализмом и демократией (как правило, либеральная модель заключается в балансе и ограничении демократии либерализмом, марксизм дискредитирует либерализм как псевдоуниверсальность, а разные лево-либеральные теоретики предлагают промежуточные варианты «контрдемократии» (Розенваллон) или «радикальной демократии» (Лаклау и Муфф), очевидно, что для современной России второе понятие свободы является критически важным. В свою очередь, для свободы как способности самоуправления коллективного политического субъекта критически важной является инфраструктура свободы — как и в греческом полисе, где свобода, которая понималась как отсутствие господства одних граждан над другими, то есть как «исономия» или равенство, нуждалась в «искусственных институтах, в полисе, который благодаря своим законам, сделал бы их равными друг перед другом»¹⁴, свобода сегодня требует искусственно созданных институтов и целенаправленных усилий, направленных на ее поддержание.

Противоречие между «когортой», превращенной в политического субъекта событием пост-электоральной мобилизации, и отсутствием инфраструктуры, которая может обеспечить для этой когорты возможность политики и публичной свободы, а также меланхолия, которая производится этим противоречием, еще долго будут, словно призраки, преследовать российскую интеллектуальную жизнь и оппозиционную публичную политику. Только

с помощью новой токвилевской «школы политического участия», а также с помощью граждан, ею воспитанных, импульс события может быть организован и преобразован в общественные изменения, не будучи конвертирован в разочарование и уныние.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бадью А. Можно ли мыслить политику? Краткий курс метаполитики. М.: Логос, 2005. С. 61.

² Austin M. The Question of Lacanian Ontology: Badiou and Žižek as Responses to Seminar XI // *International Journal of Žižek Studies*, Vol 5, № 2, 2011.

³ Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII (1959–1960)). М.: Гнозис, Логос, 2006. С. 79.

⁴ Магун А., Журавлев О. Новый популизм: как протестному движению выжить в 2013 году и добиться успеха в 2014-м // http://slon.ru/russia/protestnomu_dvizheniyu_ne_khvataet_populizma-869844.xhtml

⁵ Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2010. С.19.

⁶ Гладарев Б. Историко-культурное наследие Петербурга: рождение общественности из духа города // От общественного к публичному. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011.

⁷ MacAdam D. Recruitment to High-Risk Activism: The Case of Freedom Summer // *American Journal of Sociology*, Vol. 92, № 1, July 1986.

⁸ Wehr P.E. The Sit-down Protests (M.A. Thesis, Department of Sociology and Anthropology, University of North Carolina, 1960).

⁹ Poletta F. 'It Was like a Fever ...' Narrative and Identity in Social Protest // *Social Problems*, Vol. 45, № 2, May 1998.

¹⁰ Ibid. P. 143.

¹¹ Констан Б. О свободе у древних в ее сравнении со свободой у современных людей // Полис, № 2, 1993.

¹² Там же.

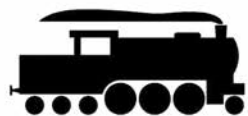
¹³ Там же.

¹⁴ Арендт Х. О революции. М.: Европа, 2011. С. 33.

Максим Алиюков

Родился в 1989 году в Подпорожье.

Социолог. Живет в Санкт-Петербурге.



Материал проиллюстрирован пиктограммами ISOTYPE из статистических изданий 30-х — 50-х годов

Александр Бикбов

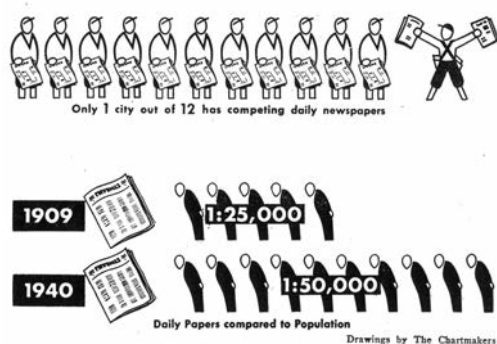
Самоиспытание протестом

«Художественный журнал»: Наша беседа предназначена к публикации в номере журнала, посвященном глоссарию 10-х годов, то есть не лишенной парадоксальности попытке через систему значимых понятий описать и сформулировать суть текущего момента. Целый ряд авторов обратились к пережитому лично ими опыту недавнего протестного движения, в котором и в самом деле приняли участие многие художники и теоретики искусства. Так появились тексты, посвященные таким понятиям, как «компромисс и бескомпромиссность» или «политическая меланхолия». Для вас, как нам известно, протестное движение стало предметом не только гражданского, но и исследовательского интереса. Через какие понятия вы бы его описали?

Александр Бикбов: Приведенные вами примеры подтверждают характерную тенденцию — стремление вписать пережитый опыт в уже готовые формы. Здесь и беньяминовская «меланхолия», которая должна следовать за опытом революции. И желание видеть в митингах 2011–2012 годов пробуждение политического, сопровождаемое возникновением четких политических делений и взятием на себя соответствующих обязательств. И общая коллективная идентичность, которую призван продемонстрировать уличный протест, охотно изображаемый субъектом-сувереном. Однако если приостановить увлекательную игру с заготовленными понятиями, что-то уловить в происходящем можно только обратившись к эмпирическим данным. Анализируя записанные на улице интервью и высказывания о себе

участников, по большей части высокообразованных и самостоятельных, мы получаем совсем иную картину событий.

Прежде всего, весь протест, который в политологической оптике представляется политическим и электоральным — поскольку был спровоцирован «нечестными выборами» — и который принято описывать, подразумевая если не наличие детально выстроенного проекта, то хотя бы общую цель, таковым не был. Сияющая пленка быстрого медийного и «экспертного» анализа митингов скрывает сотни мотивов и тысячи реальных биографических историй. Большинство участников впервые в своей жизни выходили на улицу — и переживали там нечто совершенно иное, чем то, что в близкой форме и по схожим поводам происходит в европейских демократиях. Прежде всего, в отличие от участников европейских движений, как и российских вековой давности, они были уверены, что не занимаются политикой. Их действия не предполагали революционных целей, более того, прямо таковые отрицали. Множество элементарных мотивов участия связывала надежда на исправление, а не на изменение общества. И это делало происходящее протестом во имя стабильности. Потому фигура постпротестной меланхолии — это лишь топорливое теоретическое упрощение. Другая важная черта, которая характеризует этот протест, заключается в том, что он не имел под собой рутинной и коллективной политической основы — будь то действительно конкурирующие партии или многочисленные районные комитеты и неформальные сети солидарности, — которая давала бы опыт политических различий и из которой могли



бы вырасти какие-либо проекты политические преобразований.

Немало интервьюируемых на митингах утверждали, что намерены вкладывать силы в тот или иной городской или даже национальный проект: от волонтерской уборки улиц до бойкота предприятий, получающих коррупционную ренту. Однако волны подобных проектов за митингами не последовало. Сегодня устойчиво продолжают действовать в первую очередь те глубоко «укорененные» в столичных стилях жизни, но немногочисленные инициативы, которые сами мотивировали участвовать в уличном движении: волонтерские структуры и сети гражданского контроля. Среди них мы находим и наблюдателей, и градонадзорные группы, и группы помощи детским домам, и «синие ведерки», и антидискриминационные НКО. Для их участников митинги также не стали той точкой опоры, благодаря которой они рассчитывали бы «перевернуть мир». Не случайно один из способов (само)нейтрализации протестного порыва, который отчасти практиковали и митингующие, с самого начала сводился к формуле: «Ну, собрались, помитинговали, а дальше что?» Представление протеста как «выпуска пара», «карнавала», «тусовки», — так это называлось в разных СМИ — которые не оставляют после себя последствий, было призвано заранее доказать или оправдать его несостоятельность.

Сегодня, два года спустя, есть еще больший соблазн оценить эту историю именно так: пошумели и разошлись. Более того, большинство упомянутых вами теоретических запросов, к которым почему-то небла-

госклонна реальность, легко приводят к той же разновидности циничной позы, которую годом ранее уже усвоили восторженные поначалу журналисты. И именно социологическое исследование, задачи которого выходят далеко за рамки поверхностной регистрации «невозможности» митингов и их номинальных признаков, таких как лозунги и парадная повестка, — именно исследование позволяет увидеть, что эта история, вся совокупность событий была чем-то еще. Для критического, стержневого момента в этом «чем-то», с моей точки зрения, точнее всего подходит следующее определение: *опыт самоиспытания*. Я поясню, что это значит. Множество индивидов объективно принадлежат разным социальным группам и обладают различной социальной чувствительностью в вопросах образования, пенсий, социальной помощи, государственного регулирования и т.д. Часть из них объединяет не конкретная профессия, не место рождения, не уровень доходов, а социальные свойства второго порядка. У митингующих это не просто диплом о высшем образовании, а позитивная установка на образование. Это не обязательно работа в частном секторе — среди участников было немало людей из госуниверситетов и академической системы, — а более основополагающий опыт управления собственной жизнью, который люди культивируют, но еще не придают ему политического смысла. То есть в индивидуальном порядке, в малых группах доверия эти люди экспериментируют с проектами лучшей жизни, но делают это вне перспективы общего блага, вполне себе «обывательно», рассматривая их в рамках личных, семейных или карьерных планов. Так вот, именно эти индивиды, еще не зная о том, что их объединяет, откликнулись на призыв выходить на улицу. Они также не знали, что за этим последует, но уже были готовы «посмотреть» и «попробовать», следуя не вполне ясному, зовущему их на улицу соблазну испытать себя, который лишь рос от митинга к шествию, от шествия к уличному лагерю. Тем самым они получили некий шанс. Как были ими понят этот шанс и как они его спроецировали на проектную составляющую своих жизней — в этом и заключается главная интрига истории протеста.

Думаю, здесь становится понятно, что, даже если полтора года активного протеста имеют политические последствия, они не были его целью. То есть действительная история полностью противоположна тому, как она освещается в СМИ. Тем главным, ради чего люди выходили на улицу, и была попытка получить нетривиальный новый опыт. Не пережить впечатляющий жизненный аттракцион. Нет, речь идет об опыте несравненно более глубоком, несмотря на его видимую эфемерность. В первую очередь об опыте публичного пространства. В отличие от времяпрепровождения в коммерческих центрах, столичных кофейнях, «стильных» парках и прочих местах необременительного досуга, это опыт не просто временный и зыбкий, но и опасный. Я не перестаю напоминать о том, в какой обстановке происходил сбор первого «всеобщего» митинга 10 декабря 2011 года в Москве. Это была смесь эйфории и бесконечных опасений, подогреваемых слухами о вводе армии, которой приказано стрелять, «чеченских полков», которым выдан карт-бланш на насилие, об уже состоявшемся предательстве оппозиционеров, ведущих переговоры с мэрией и полицией, обреченности на полицейскую засаду в «мышеловке» Болотной площади и т.п. Люди, для которых эйфорические мотивы в этой обстановке возобладали над страхом, пришли в место, которого не существовало на карте современной Москвы. В некотором смысле, место очищенное, никому не принадлежащее. Можно было войти сюда именно для того, чтобы испытать себя, то есть пережить собственное становление человеком, наконец-то причастным истории. Это чувство новой и подлинной, в отличие от государственного фейка, историчности невозможно приобрести иначе, не рискуя пройти испытание. Чувство того, что происходит нечто важное, а я участвую в этом, и участвую, в том числе, чтобы испытать, что это такое, как эта история развивается вместе со мной, было крайне важным элементом митингов в больших городах. И именно оно во многом побуждало участников снова приходиться в ничье (или общее) пространство митингов, несмотря на все издержки его организации...

ХЖ: Так все-таки ничье или общее?

А.Б.: Как и в иных инициативных опытах, здесь не работали предпосланные деления на политическое и аполитичное, компромисс и бескомпромиссность, правое и левое. Опозиции, которые размечают пространство публичного действия в европейских демократиях, еще не были сформированы. Для участников было достаточно того, что пространство митинга не монополизировано какой-то одной силой. Не важно, кто стоял на трибуне: левых и правых, одинаково малознакомых, принимали как вестников демократии. Я говорю о том большинстве, которое никогда не следило за тонкостями радикальной политики. Для них обнаружить существование новых публичных фигур было точно таким же испытанием, как и встретиться с ОМОНОм, который не расчехлил дубинки, 10 декабря 2011 года. Целая серия событий, которые пережили люди, выйдя на улицы с готовностью к худшему, имела своим результатом не то, что они вернулись домой полностью обновленными, зрелыми политическими субъектами, — совсем нет. Долгое время, до первого «Оккупая», митинги функционировали как протесты выходного дня. Самое ценное, что выносили из них участники, — ощущение, что стали частью истории. При отсутствии внятного политического нарратива и какой-либо интриги на центральной сцене митингов, повторявшихся из раза в раз и довольно быстро наскучивших, люди приходили не ради содержания спектакля, не ради проекта и даже не ради того, в конечном счете, чтобы их требования были реализованы. Они приходили в первую очередь для того, чтобы заново столкнуться с этой неопределенностью, получить опыт существования в общем пространстве и продолжить жить «нормально». Не в смысле полной неизменности жизненных обстоятельств. Но и вдали от революции повседневности. Согласно интервью, уличный опыт изменил лишь немногие биографические траектории, немногие стали активистами в традиционном смысле.

По возвращении к обыденной жизни и работе протестный опыт становился темой для обсуждений, но дискуссии редко вели к рез-

кой конфронтации, как это происходило в конце 80-х по поводу заседаний Съезда народных депутатов. Тогда просмотр теле-трансляций приводил к самым жестким размежеваниям и конфликтам в наиболее устойчивых группах доверия: дискуссии на съездах буквально раскалывали семьи, разводили друзей по разные стороны баррикад. Вслед за этим, в начале 90-х, многие долго опасались гражданской войны, то есть насильственного решения неразрешимых вопросов. За участием же в митингах — опытом несравненно более сильным, в том числе из-за телесной вовлеченности — чаще всего не следовало никакой поляризации привычного жизненного мира. Оппоненты продолжали вежливо обмениваться мнениями, оставаясь друзьями и коллегами. Например, известно крайне мало попыток уволить с работы из-за участия в митингах. С одной стороны, это свидетельство буржуазной нормализации публичного жеста как «личного выбора». С другой — это говорит о том, что познавательный эксперимент и тот набор допустимого, который для него характерен, подчинил себе эксперимент политический, гораздо более требовательный к логике позиций и альянсов. И хотя у митингов было даже больше гражданских и политических последствий, чем принято признавать, для участников этот стратегический результат был куда менее важен, нежели субъективный. Собственно, главным приобретением митингов и «Оккупая» для участников становилась субъективность самостоятельных индивидов, испытывавших себя.

«ХЖ»: Однако не является ли эта новая субъектность все-таки некой антропологической и онтологической предпосылкой субъективности политической? То есть тем, из чего должно в конечном счете сформироваться новое гражданское сознание? Или же напротив: не есть ли это опыт постполитический, то есть то, что выходит на поверхность, когда политическое перестает работать, утрачивает свое дискурсивное оформление? И отсюда еще и такой вопрос: является ли этот опыт сугубо локальным или нет? Ведь протестные движения в последние годы заявили о себе по всему миру, и особенно оче-

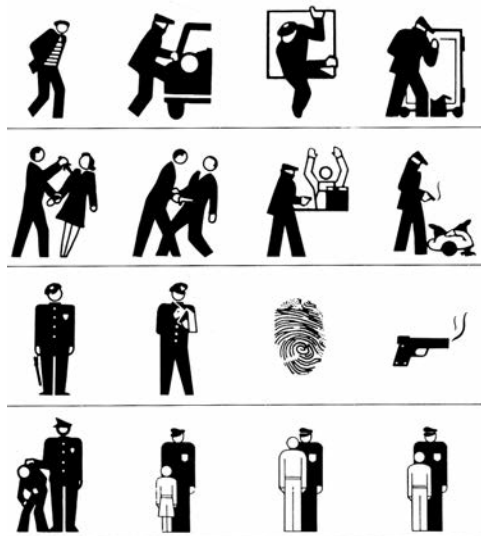
видно в практике «Оккупая», предъявили себя как новый пост-политический тип гражданского действия. Достаточно в этой связи посмотреть, что писали о них Джудит Батлер, Жижек и другие теоретики...

А.Б.: Действительно, происходившее на российском «Оккупает» гораздо нагляднее, чем митинги, представляет базовый опыт политического. Еще Аристотель определял политическое через общение. Именно этим были отмечены практики «Оккупая»: возвращение к основополагающей и утопической форме политики как свободного разговора, где некоторые сказанные слова способны превратиться в лозунги или совместное действие. Как я уже сказал, этот опыт нужно оценивать взвешенно. Он не привел к осязаемому разрыву в институциональной политической практике. Скорее, он важен для дальнейшей истории с ее кумулятивным эффектом. Но мы не можем сегодня сказать, как эта история продолжится. Учитывая не опротестованное всерьез присутствие в уличном пространстве крайне правых, вождистские наклонности новых звезд оппозиции, неолиберальную чувствительность части движения, которая видела спасение от российских бед в коммерциализации и желала бедным больше работать, в отдаленном будущем этот опыт может вести к совсем не ожидаемым институциональным формам. То есть к тем, что будут наиболее далекими от «демократии для всех», дух которой, казалось, витал на митингах. Если квалифицировать этот опыт испытания себя в историческом контексте, наиболее близкие параллели мы обнаружим, вероятно, в Германии XIX века, в практиках, которые получили обозначение *Bildung*. *Bildung* — это самосовершенствование автономной личности, в котором бюргерское утверждается одновременно как городское и как буржуазное. Это такой способ управления собственной жизнью, которому свойственна высокая требовательность к себе, усилие самостроительства, в первую очередь культурного. На московских и питерских митингах похожее устремление очень точно проявилось в оппозиции между «культурными нами» и «бескультурной властью»...

«ХЖ»: Что вызвало, в свою очередь, целый шквал критики.

А.Б.: Совершенно верно: в этом проступали черты своего рода культурного расизма. Но это была лишь одна сторона протеста, обязанная своей спецификой элитистским моделям позднесоветской и постсоветской культуры, которая противопоставляла владение культурными кодами грубым вкусам «быдла». Другая его сторона сближает революционные и «неполитические» митинги с определенной формой культурности немецкой, городской и буржуазной. Выстраивая себя по самым высоким «духовным» образцам, немецкий бюргер сохраняет при этом равнодушие к ключевому измерению общественной жизни — политическому. Именно так, с критическим оттенком, *Bildung* описывают его теоретики, от Шопенгауэра до Томаса Манна. Эта практика не предполагает того, что вы учитесь различать нюансы правого и левого, включаетесь в партийное строительство, а совершаемый вами выбор в конечном счете всегда — политический. Более того, доктрина и практика *Bildung* предполагает формирование такого субъекта, который способен устоять перед рисками и крайностями неверного политического выбора.

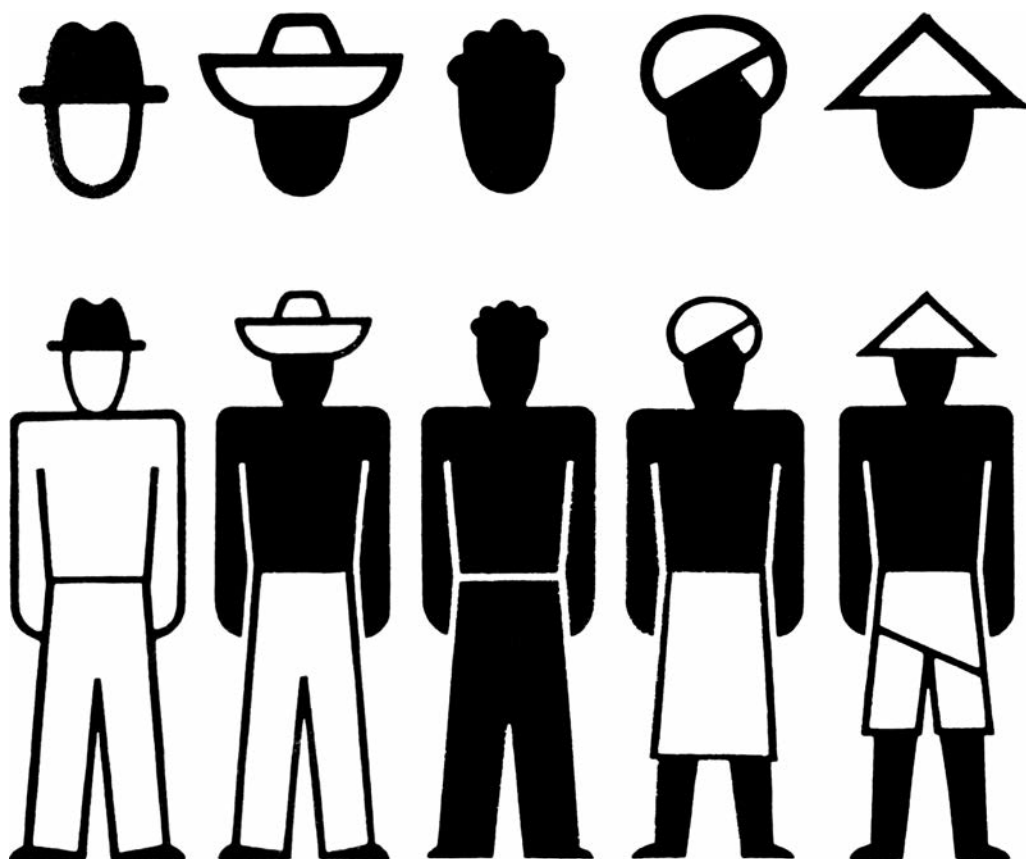
Я полагаю, что российские протесты (в большей степени митинги, в меньшей степени «Оккупай») воплотили в себе эту установку, которая, впрочем, не получила доктринального оформления. Эти внезапно многочисленные «мы», культурные люди, образованные хозяева собственной жизни, которые не терпят, чтобы им указывали, как жить, — выходят на улицу, встречаются, убеждаются в собственном существовании и порой общаются между собой. При этом «мы» не желают заниматься политикой — этим грязным делом политиканов. Скорее, «мы» пытаются заставить этих политиканов действовать в «наших» общих интересах. В этом отношении граница, которая отделяла митингующих от мира институциональной политики (куда входят в том числе и некие потенциально честные партии, которые должны вступить в парламентское состязание, и новые политические фигуры, более приемлемые, чем ста-



PICTOGRAPH CORPORATION SYMBOLS 31

рые и коррумпированные), от профессионального мира политики как места конструирования публичных смыслов, чье поддержание требует насилия и бюрократии — эта граница всегда «нами» ощущалась, «мы» неизменно ее поддерживали. По другую сторону этой границы всегда оставался приватный мир, мир цивилизованного и знающего свое возможное и желаемое будущее гражданина, который заинтересован в том, чтобы эту его приватность не нарушали. Для части протестующих выход на митинги был прямым ответным жестом на нарушение этой неявно согласованной границы. Многие описывали свой опыт протестного участия в поразительно банальных терминах нормальности. Пользуясь красноречивой формулой одной из респонденток, высказанной в ответ на вопрос о ее собственном вкладе в изменения, достаточно «делать все правильно». Тогда порядок будет восстановлен, законы заработают, армия станет сильной, полиция будет охранять, суды обеспечат справедливость и т.д.

Преобладание в протесте этого цивилизованного и приватного «мы» имеет множество еще очень слабо структурированных и от-refлексированных следствий. Несмотря на очевидную демократическую повестку ми-



тингов, мы находимся в ситуации привычного исторического парадокса, когда политическое движение, которое в опыте самих участников имело неополитический характер, способно привести к последствиям, сегодня непредсказуемым: будут ли они прогрессистскими или ультраконсервативными. Публика, которая в номинально демократическом протесте подтвердила свою субъективность и автономию, во многом оказалась — возможно, пока еще — нечувствительной к целому ряду острых вопросов и открытых политических опций, которые решающим образом определяют всю институциональную архитектуру режима. Образовательная политика, социальная защита, принципы гражданства были не просто исключены из повестки протеста, они не были и предметом упреждающего спонтанного внимания боль-

шинства проинтервьюированных участников. Протест без социального проекта, за которым стояли бы длительные социальные связи и позиционные предпочтения, делает будущее уличного порыва крайне неопределенным. Предполагая политическую победу новых сил, можно видеть в перспективе приход к власти как крайних националистов, так и сторонников социального государства, как поборников индивидуального успеха, так и православных корпоративистов. Впрочем, во всем множестве исходов торжество социального государства — наименее вероятное событие, учитывая господствующую социальную чувствительность (в частности, представление о бедных как государственных иждивенцах) и суждения многих митингующих о социальной справедливости и гражданской солидарности в целом. Парадокс ситуации

усиливается тем, что одни и те же люди могут предлагать или поддерживать полярные мнения.

«ХЖ»: Нечувствительные к ценностям социальной солидарности, чуждые позиционным общественным движениям индивиды должны достаточно скептически относиться к институтам представительной демократии. И, с учетом умонастроений нашей либеральной публики, это действительно так. При этом наряду с этой критикой справа есть еще и критика репрезентативной демократии слева, то есть движение «Оккупай», которое предлагает себя в качестве совершенно иного опыта прямого представительства. При этом в одном из ваших текстов, посвященных российскому протестному движению, есть точное наблюдение: не узнавая себя в институтах представительной демократии, протестное движение родилось как реакция на «нечестные выборы», то есть как реакция на профанированный властью институт демократического представительства. Какая перспектива может быть у этой институциональной модели, которая, не успев возникнуть в нашей стране, уже вызывает в лучшем случае безразличие, а в худшем — критику? И что стоит за тем, что критики этих институтов оказываются главными их защитниками?

А.Б.: В рамках анализа, предложенного самими разными исследователями демократии, от Жан-Жака Руссо до Бернара Манена, представительство характеризуется как уловка, которая позволяет отказать от истинного народовластия, не вызвав при этом восстания. Кроме того, силовые и экономические издержки этого режима ниже, чем у авторитарных моделей. По наблюдению Мишеля Фуко, экономическое удешевление господства укрепляет техники либерального контроля. Полагаю, что в российском государственном аппарате, фракции которого сегодня пребывают в ситуации напряженного и хрупкого баланса, тогда как экономические прогнозы остаются не самыми радужными, игроки могут двигаться к пониманию того, что представительная демократия вполне пригодна в качестве инструмента правления. На деле,

политические эксперименты такого рода уже идут. Об этом свидетельствуют последние выборы мэров в Москве и Екатеринбурге. Регистрация кандидатом в мэры Навального и допуск в мэрское кресло Ройзмана — это не только укрепление легитимности действующего режима. Это показатель глубокого сдвига в самом его характере. Маккиавеллиевская выгода представительства — в том, что ответственность за контроль над управляемыми несут сами управляемые. «Либеральные» выборы 2013 года, которые последовали за точечными послемитинговыми репрессиями (в первую очередь, абсолютно невообразимым «Болотным» делом), стали очень серьезным шагом в сторону представительной демократии: в сторону соблюдения процедур, поддержания «протокола» представительства. В отличие от митингов, опасность которых для режима заключается в неконтролируемом появлении самоуполномоченных временных общностей и ситуативных радикалов, выборы представителей с крайне высокой вероятностью ведут победителей и даже кандидатов в победители к техническому компромиссу. То есть вовлекают их в поддержание режима правления, который они рассчитывают оптимизировать. Если мои допущения верны, сегодня некоторые господствующие фракции начинают видеть в репрезентативной демократии залог своего долгожительства.

В свою очередь, критика представительной демократии в европейских обществах и на мировой сцене в целом — если говорить совсем кратко — была коммунистической. Это не значит, что все участники мировых движений 2011–2012 годов придерживались крайне левых взглядов. Это значит, что критика, которую артикулировали сторонники прямой демократии, была в первую очередь направлена против неспособности представительной демократии как формы правления и формы политического консенсуса решать проблемы, рожденные современным капитализмом. Именно поэтому в критической речи этих движений появляется тема богатого меньшинства и бедного большинства, полностью исключенная из повестки российских митингов и очень плохо принятая на московском «Оккупаете». Оттуда же — исключитель-



ная важность коллективного возвращения себе городского пространства, присвоенного капиталистическими практиками. Эта тема также слабо звучала в Москве и других крупных российских городах; вернее, она присутствовала в первую очередь у активистов, знакомых с зарубежным опытом. И отсюда же — попытки испанских *indignados*, американского «Оккупируй Уолл-стрит», мексиканских и бразильских протестов коллективно разрешать проблемы, с которыми в принципе не способно справиться капиталистическое государство, стоящее на стороне состоятельного меньшинства. Например, в Окленде среди инициатив местного «Оккупая» было воссоздание госпиталя, который обеспечивал бесплатную медицинскую помощь всем нуждающимся — до 500 человек в день.

Это составляет очевидный контраст с «Оккупай Абай», который имел автономную хозяйственную зону, общую кассу и т.д., но который генерировал малое общество, преимущественно замкнутое на себя и слабо озабоченное изменением большого общества, тем более, общества капиталистического. В этом отношении российский опыт «Оккупая» был компромиссным по отношению к действующему политическому режиму. Здесь я вовсе не солидаризуюсь с хулиателями этого опыта. Я обращаю внимание на его сложность и неоднозначность. С одной стороны, в российском «Оккупаете» была на удивление быстро и удачно реализована критика представительства левыми активистами, знакомыми с международными образцами. Они сумели ввести в пространство свободного общения процедуры прямой демократии — ассамблеи и свободные дискуссии. И неполиитизированное, неопытное большинство с интересом в эти процедуры включалось,

испытывая себя в них. С другой стороны, следствием слабой политизации большинства оказалась спонтанная склонность участников к неоконсервативной критике представительства как недостаточно эффективного; вместо проблем социальной справедливости на первый план выходили вопросы права. То есть, если уместно говорить о балансе разного вида критик, он складывался далеко не в пользу международной левой критики представительной демократии. Власти же, как мы не раз убеждались, вполне способны пользоваться этим в своих целях. Точно так же, как совсем недавно они начали эксперименты по укреплению представительства в целях сохранения режима.

«ХЖ»: Теперь хотелось бы обсудить вопрос, который более чем закономерен для журнала, называющего себя «художественным», а именно тот высокий градус эстетизации, который отличал протестное движение. Конечно же, зарегистрированная Беньямином политизация эстетики и эстетизация политики была известна и раньше, но представляется, что в протестных акциях последних лет наблюдалась некоторая избыточность этой эстетической компоненты, ее почти что самодостаточность. В каких отношениях эта компонента находилась с опытом самоиспытания?

А.Б.: Я бы отметил, что на начальной стадии протеста эстетическое измерение было решающим: эстетический разрыв с деятельностью политиков становился своего рода опознавательной системой. Это играло ключевую роль в утверждении общности «мы» первых двух больших митингов. Насыщенность пространства иронически-гневными

знаками позволяла участникам мгновенно убедиться в том, что «нас много». Интервью и блоги пестрели признаниями: «Я думал(а), что я один такой (одна такая), а оказывается, столько прекрасных людей чувствуют то же». Внезапное открытие себя во множестве, как и радость от переливающихся нюансов и оттенков этого множества, которые поверх всех различий утверждали культуру и интеллект, выражались одновременно в плакатах, публичных суждениях и лицах. «Прекрасные лица» стали столь же важным элементом убедительной протестной формулы, как и «веселые» лозунги. В итоге эстетическая аранжировка митингов становилось частью опыта самоиспытания, облегчая его.

Что касается выбора эстетики, он не потребовал от участников специального усилия. Большинство из них, возможно, не были прежде постоянными посетителями «Гаража», «Фабрики» и других площадок современного искусства. Но конгруэнтный этому эстетический опыт они получили в других местах. Отчасти это были тематические интернет-форумы, подобные *Habrahabr* и *Dirty*, где за несколько лет до митингов сформировались виртуальные сообщества, ориентированные не столько на изменение большого общества, сколько на эстетическую трансгрессию политики. Их ядро составляют образованные люди, часть которых вовлечена в культурные индустрии. Неудовольствие политической ситуацией конденсировалось здесь в эстетических опытах, впоследствии известных нам по митингам: упражнения по созданию фотожаб, ироническая инверсия политических лозунгов и т.п. Различные ляпы властей предрежащих выворачивались здесь так, чтобы над ними могла смеяться широкая образованная публика. В целом попытки инвертировать негативный политический опыт в интеллектуально-эстетической форме характерны для ситуации, когда у образованных классов нет возможности вполне актуализировать свой интеллектуальный капитал в текущей политической конъюнктуре. Можно вспомнить, как это происходило в позднесоветский период с его крайне значимой и детализированной культурой политической иронии. Сегодня ироническая эстетика существенно отличается от позднесовет-

ской — сообразно различию политических режимов. Однако по мере того как образованные члены общества, занятые интеллектуальным трудом, лишаются политического участия и представительства, они начинают создавать обособленный эстетизированный мир, глубоко пронизанный политическими смыслами, но представляющий их в инвертированной, отрицающей политику форме. Привычность этой практики подготавливает к самоиспытанию участием в протестах, которому сами участники поначалу отказывают в политическом характере.

«ХЖ»: И все-таки, по вашим наблюдениям, чего было больше в протестном опыте — эстетического или этического?

А.Б.: Готов еще раз подтвердить, что этот опыт самоиспытания в конечном счете был не столько этическим, сколько познавательным. Если проводить параллели, можно для начала обратиться к религиозному опыту — как его описывает Макс Вебер, говоря об испытании мирским успехом в протестантской этике. Когда горячий адепт протестантизма занимается бизнесом, его действия, конечно, направляются этическими предписаниями. Но его надежда на спасение направлена далеко за границы этических категорий. Далее, если отказаться от узко этического смысла испытания, не менее красноречивой будет параллель с научным смыслом термина «эксперимент» (буквально: «опыт»), когда испытание реальности ведется в поисках результата. Несомненно, у научного эксперимента имеются этические импликации, но результат его не ограничивается сферой этики. Отличие научного эксперимента от протестного опыта — в контроле экспериментатором параметров на входе и в наличии гипотез. Однако в обоих случаях реальность призвана ответить на вопрос, который не может быть поставлен ни в какой иной форме, кроме действий самого испытующего. Схожим образом испытывали реальность участники митингов и протестных акций, для которых ключевым мотивом долгое время оставалась крайне нехарактерная в российской политической жизни готовность пробовать и «смотреть». То есть желание видеть

результат совместных действий воплощенным в реальности.

Протестные «мы», множество «прекрасных лиц», «умные и культурные» стали своеобразным распыленным экспериментатором. Реальностью, в которую этому «мы» не всегда просто было поверить до конца, осталась партийная оперетта, немотивированное полицейское насилие, гротескные окрики высшего политического руководства, против которого «мы» и выступили. Рискованное и эйфорическое вступление участников в эту аномальность проверяло ее двояко: на прочность и на само ее существование. Этот второй момент, на самом деле, фундаментален для всего протестного опыта. В собранных интервью можно встретить признания, что люди шли наблюдателями на выборы, выходили на митинги и на протестные «прогулки» в первую очередь, чтобы лично убедиться: все на самом деле так плохо, как об этом пишут в СМИ и социальных сетях. То есть им нужно было засвидетельствовать, проверить самим, что махинации с избирательными бюллетенями неприкрыто циничны, кремлевские комментаторы бессовестно врут, полиция хватается без разбора и т.д. Испытание этой ненормальности нормальными «мы», которые «все делают по закону», давало участникам невиданное сцепление с реальностью, позволяя убедиться в ее существовании. Вместе с тем это было испытание такого рода, которое не лишало надежд на исправление реальности, если получится нащупать верный прием, удачный свежий ход. Поэтому опыт самоиспытания реальностью дополнялся другим, более привычным мотивом протеста: приведет ли выход «мы» на улицы к нормализации политических аномалий, смене политического режима, приходу на место плохих парней в парламенте парней получше, которые со временем тоже станут плохими, но, по крайней мере, дадут пинка первым парням, задержавшимся во власти? То есть испытание реальности было направлено не только на самораскрытие ее аномальности, но и на ее способность меняться, отвечать на вмешательство «мы». В какую сторону, влево или вправо, — вопрос второстепенный. Но даже первый из этих двух вопросов, поставленный практически, совсем

не очевиден как для российской истории с 30-х годов XX века, так и для периода «укрепления вертикали» последнего десятилетия.

«ХЖ»: Надо заметить, что немецкая традиция *Bildung*, с которой вы сравниваете российский гражданский опыт последних лет, породила своеобразное и во многом отличное от многих других европейских стран понимание культуры и знания, а также адекватной им инфраструктуры. Культура стала пониматься как достояние общества, не сводимое в полной мере к государственной власти. Так, в Германии почти в каждом городе до сих пор существует такая институция как *Kunstverein* — то есть выставочные или культурные центры, которые существуют на пожертвования граждан — не корпоративных спонсоров, а именно рядовых граждан, бюргеров, которые хотят, чтобы в их городе в общем пользовании были такие места, где сообщество могло бы коллективно совершенствоваться. Если присмотреться к постсоветскому опыту последних двадцати лет, то идея, которая доминировала в культурной среде: место искусства — при деньгах и при власти. Задача искусства — укорениться в государственной системе интересов и в коммерческих корпоративных стратегиях. При этом если мы и сталкиваемся с ситуациями щедрого меценатства, то чаще всего его инициаторы, благодетели-олигархи, не в состоянии рационально объяснить свои щедрые порывы. Бескорыстные инвестиции в культуру и искусство никак не встроены в присущую им или, по крайней мере, публично предъявляемую ими систему ценностей. Можно ли предположить, что консолидация социальных групп в России посредством *Bildung* сформирует понимание культуры как самодовлеющей ценности, как автономии? Кстати, в советские годы либеральная интеллигенция в противовес официальной идеологии настаивала именно на таком понимании культуры — как ценности в себе...

А.Б.: Вы затронули крайне интересную тему — реализацию политической чувствительности в форме инвестиций в культуру. Сегодня прямая связь между протестным настроением и гражданским финансированием

культуры не прослеживается, и ответ на ваш проективный вопрос столь же неочевиден, как и политическое будущее протеста. Привнести в него определенность может только серия встреч авторов культурных проектов с теми, кто бескорыстно и безвозмездно вкладывал свои деньги в протест. Вклады эти варьировались от выделения небольшой части своей зарплаты или готовности малого предпринимателя подогнать машину для нужд митинга до крупных пожертвований в кошелек оргкомитета митингов и организационных ресурсов для мэрской кампании Алексея Навального. Один из стратегов штаба Навального, бывший банкир Владимир Ашурков, еще на митинговой волне озвучил призыв, обращенный к самой constitutive части общества. Он охарактеризовал протест как бизнес-проект и пригласил предпринимателей вкладывать в него деньги, помогая сменить политическое руководство страны и тем самым обеспечить своему бизнесу благоприятные стабильные условия в долгосрочной перспективе. Ход избирательной кампании показал, что такой подход крайне чувствителен к критериям отдачи: если культурные институты не могут продемонстрировать своей политической или экономической влиятельности, профессионалам от культуры и образования отводится роль простых статистов, которым кандидат в мэры разъясняет на камеру, в чем «на самом деле» им следует видеть источник своих проблем. Не исключаю, что малые и средние предприниматели с высшим образованием, как и люди умеренных доходов с культурными запросами — более удачные партнеры для гражданской конверсии финансов в культуру. Однако восприятие независимых культурных институций как связующих элементов сообщества — результат длительной социальной и коммуникативной работы, которая создает сами сообщества. А такая работа еще не проделана.

Если исходить из текущего положения дел, негосударственные культурные проекты, которые поддерживают современные российские предприниматели, часто имеют мало общего с коммунитарным измерением. За вложениями в культуру в конечном счете нередко стоят бизнес-задачи: укрепление репутации, улучшение

инвестиционной привлекательности региона в обмен на административный ресурс, кооптация в федеральные структуры. Те же, кто поддерживает культурные инициативы из *Bildung*-побуждений, как вы верно заметили, действуют импульсивно и, добавлю, зачастую избегают публичности из-за политических и смежных рисков. И то, и другое совсем не созвучно логике немецких *Kunstverein*, которые вырастают из прямого противопоставления местных сообществ государственному патернализму, из регулярной поддержки живущих художников, а не музейной сакрализации великих мертвых, из такой организации респектабельными гражданами своей жизни, когда они публично выстраивают себя как культурных субъектов в привычном жизненном пространстве. В России, где протесты актуализировали двойной потенциал просвещенной буржуазии и принадлежности к городскому сообществу, ожидания, связанные с образованием и культурой за рамками протеста, подчиняются тем же прагматическим и экономически ориентированным устремлениям, что и у бизнес-благотворителей. Прежде всего участники митингов ждут профессионального успеха, достойного уровня жизни (заработка), появления новых рынков и т.п. Эти цели рассчитаны на более краткие социальные циклы и более быструю отдачу, чем те, что предполагала концепция *Bildung* в немецком XIX веке. Поэтому сейчас, при господстве прагматического отношения к культуре и весьма латентном влечении к сообществу, встреча между господами-благотворителями и носителями культурных проектов раньше или позже подводит к сакраментальному вопросу: «И что мы с этого будем иметь?» Следует внимательно наблюдать, как будет меняться это отношение с возникновением новых политических надежд.

Александр Бикбов

Родился в 1974 году в Москве. Социолог.

Редактор журналов «Логос» и *Laboratorium*.

Живет в Москве и Риме.

**RI
OT**

Материал проиллюстрирован работами Кристофера Вула разных лет

Илья Будрайтскис

Интеллигенция как стиль

Среди понятий, которые следует переосмыслить на рубеже российских нулевых и 10-х, «интеллигенция» занимает, вероятно, одно из главных мест. Сам по себе этот временной рубеж отмечает переход от постсоветского порядка вещей к первым, пока очень смутным, проявлениям пост-постсоветского. Московские события декабря 2011 года обозначили одновременно и завершенность форм постсоветского, его «актуальность», и начало системного кризиса этих форм. К моменту этого недавно произошедшего поворота постсоветское окончательно приобрело качество постоянства, его перестали (что было популярно прежде) интерпретировать как «транзит», переходный период, в котором каждый элемент социальной катастрофы или то и дело возникавшее «чрезвычайное положение» легко находили оправдание как временные обстоятельства.

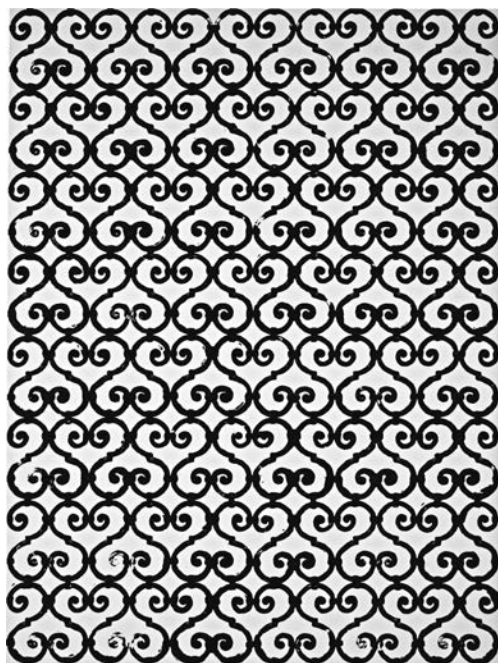
Похоже, главный итог нулевых как раз и состоит в коллективном осознании того, что «постсоветское» стало живучей и устойчивой формой, способной к самовоспроизводству на всех уровнях: 1) политического режима и типа отношений власти и общества (известного как «управляемая» или «имитационная» демократия¹); 2) отношений собственности, предполагающих динамичные и подвижные границы между частными интересами и группами государственной бюрократии; 3) жесткой рыночной неолиберальной идеологии, ставшей не только безусловным ориентиром правящей элиты, но и органической идеологией общества, где жестокая конкуренция и стремление к капитализации собственной социальной позиции превратились в «органи-

зующую практику» (пользуясь дефиницией Альтюссера).

Массовое движение, появившееся в конце 2011 года, стало началом осознания тотальности этого порядка, его «правил игры», соучастником которой фактически является каждый. Однако ясно выраженная эмоциональная неготовность определенной части общества жить и дальше по этим правилам очевидно столкнулась с непониманием того, что должно прийти на смену «постсоветскому». Самосознание этого движения, набор его политических требований, язык, на котором оно себя выразило, в полной мере принадлежали «постсоветскому» со всеми особенностями его социальной композиции и ее внутренними противоречиями.

Практически с самого момента возникновения этого движения его главный политический лозунг — «За честные выборы!» — был по умолчанию признан вторичным по отношению к этическому содержанию. Эта доминировавшая этическая мотивация гражданского участия также сразу маргинализировала и любые попытки сделать политические выводы из социальной неоднородности движения. Проблематичность определения его как «рассерженных горожан» или же «восставшего среднего класса» была быстро решена — через провозглашение просто движением «порядочных людей», объединенных не вокруг общих социальных интересов, но благодаря общим моральным принципам и общей культуре, которые выше любой политики.

Культурная общность рассматривалась как главное достоинство движения, как свидетельство его нравственной чистоты, внутренней теплоты и человечности, выгодно отли-



чавшихся от сухого детерминизма общностей социальных. Характерен в этом отношении, например, взгляд поэтессы Ольги Седаковой, которая определяла появившегося нового субъекта политики как «какой-то слой населения, который никогда прежде не собирался вместе». Это «спокойные, самостоятельно думающие, свободно говорящие» «русские европейцы», чьи манеры и стиль оказывались куда важнее готовности предложить альтернативу большинству, остававшемуся в положении пассивных наблюдателей. По свидетельству Седаковой, на улицу вышли «нормальные люди», которые впервые за долгие годы получили возможность собраться вместе и пережить момент узнавания себя друг в друге².

Первыми лицами этого движения на протяжении всей его пока недолгой истории были культурные деятели, способные удостоверить «нормальность» собравшихся. Собственно, именно определенный набор писателей, журналистов и музыкантов опосредовал этот радостный процесс «узнавания своих», а политики выступали в качестве важного, но вторичного атрибута встречи, призванного

напомнить скорее о специфически выбранном для нее публичном пространстве (площади или улице), а не о ее содержании.

Сходное чувство «радости узнавания» описывали в своих воспоминаниях и многие участники московских событий августа 1991-го. Довольно популярные параллели между 1991-м и 2011-м (в основном обязанные тому, что в значительной мере участники и — что важнее — лидеры этих двух движений принадлежали к одному поколению) легко и обоснованно могут быть подвергнуты критике. С точки зрения экономики, социальной структуры и соответствующего общественного сознания между двумя эпохами лежит непреодолимая пропасть. Однако в обоих случаях за множеством системных и частных различий можно уловить общее — на уровне мышления, способа восприятия реальности и принципов, отделяющих «своих» от «чужих».

Это «общее» можно было бы назвать, используя определение Карла Мангейма, *стилем мышления*. В нашем случае — *стилем интеллигенции*. Для Мангейма стиль представляет собой нечто, одновременно и укорененное в политическом и культурном выражении различных социальных групп, и гораздо более подвижное и динамичное, чем идеология³. Эта подвижность *стиля* связана прежде всего с тем, что он балансирует между реальным положением той или иной группы в обществе, ее социальной практикой — и жизнью характерных для нее идей, ее способа мыслить. Характерно, что как пример *стиля* Мангейм приводит немецкий консерватизм XIX века, когда политический и философский поход против рационализма «исторического союза просвещенной монархии и предпринимателя» объединил исчезающие, не нашедшие себе места в новом порядке вещей классы. Однако консерватизм и романтизм родились из этого социального противостояния как опосредованное через рефлексию включение рациональных аргументов для защиты иррациональности. Развитие мысли находилось во взаимодействии с обороняющимися социальными группами не напрямую, но через *стиль*, производимый на уровне эстетической и философской мысли некими обособленными профессиональными кругами и затем проникавший, собственно, в классы на уровне политики⁴.

В понятии *стиля* или в еще более глубоком политическом термине Мангейма — *определяющем мотиве* — важен момент взаимодействия, интеракции между коллективным сознанием социальных групп и миром идей, производимых «в пограничных слоях». Идеологи консерватизма далеко не всегда принадлежали к кругу уходящей аристократии или мелких ремесленников, но находились на достаточно близком расстоянии от них, чтобы уловить дух времени и оформить его на уровне мысли, которая вскоре стала определяющей для этих слоев.

Собственно, множество марксистских определений интеллигенции начиналось с признания ее роли как «заместителя» классов, способного создать их «идею» за них и для них. Так, определение «органической интеллигенции» у Грамши предполагает, что «всякая социальная группа [...] органически создает себе вместе с тем один или несколько слоев интеллигенции, которые придают ей однородность и сознание ее собственной роли не только в экономике, но и в социальной и политической области»⁵. В отличие от традиционной интеллигенции, порождаемой и трансформируемой через изменение общественных отношений и затем «ассимилируемой» правящим классом для воспроизводства его идеологии, «органическая интеллигенция» изначально имеет политическую функцию — то есть способна эту идеологию формулировать. «Органическая интеллигенция» становится, таким образом, воплощенным сознанием класса, материализацией способности поддерживать свое положение в обществе — или, наоборот, настаивать на его радикальном пересмотре.

Однако *стиль* не подразумевает прямой и устойчивой связи между тем, кто его производит, и тем, кто воспринимает его в качестве собственного адекватного сознания. Более того, он может воспроизводиться в значительной степени бессознательно и, балансируя между мысленной конструкцией и жизненной практикой, не всегда соответствовать эпохам подъема и упадка определенных классов. Именно поэтому, кстати, Мангейм берет оба этих определения — *стиля* и *мотива* — из области искусства, как бы подчеркивая момент интуиции, выходящей за рамки рационального познания. Так, консервативный

стиль мышления способен переживать конкретные социальные обстоятельства своего появления и, как мы знаем сегодня, воспроизводиться в совершенно новых условиях.

То, что мы называем сегодня «интеллигенцией», имеет, на самом деле, немного общего в социальном отношении с советской интеллигенцией двадцатилетней или тридцатилетней давности. Однако ее *стиль*, то есть связь между ее политической практикой и способом мыслить, проявляет себя снова и снова — особенно ярко в периоды общественного подъема. А взаимодействие между различными производителями этого *стиля* — от Ольги Седаковой до Дмитрия Быкова, от академика или популярного публициста до рядового пользователя *Facebook* — обнаруживает не столько обмен идеями или, тем более, их структурированное и социально обусловленное проникновение сверху вниз, сколько бессознательное воспроизводство на разных уровнях исключительно сходных способов мыслить.

Более того, общность *стиля* в контексте московских митингов 2011–2012 годов напрямую входила в противоречие с необходимостью для расширения и успеха протестов способностью их участников осознать свое социальное положение (или различия в этом положении) и сделать из него полноценные идеологические выводы. Обращаясь к грамшианским понятиям, можно высказать смелое утверждение, что на пути рождения новой органической интеллигенции, способной раскалывать старые конструкции гегемонии, встала интеллигенция *стиля*, лишь воспроизводящая и укрепляющая элементы этой гегемонии.

Попробуем разобраться. В основе упомянутой радости встреч «русских европейцев» в публичном пространстве лежала этика, принципиально противопоставленная политике. Там, где осознание политических вопросов должно было приводить к расширению социальных границ движения, этика, напротив, диктовала их постоянную фиксацию. Круг «порядочных людей» приносит удовлетворение его участникам ровно до того момента, когда в него попадают другие, разрушающие единство *стиля*. Этический мотив сохраняет ценность до тех пор, пока в равной степени понимается более-менее одинаково всеми его

носителями. Культурная близость, противопоставленная социальной, отличается от последней своей прочностью и укорененностью в традиции, не подверженным стремительным метаморфозам экономического характера.

Ключевым элементом в этом случае выступает иллюзия преемственности. Определяющим мотивом здесь становится внеисторическое противостояние «порядочных людей» и дикой реальности, в которой народ и власть представляют две головы монстра исторической культуры подчинения и деспотизма. Рациональный анализ баланса сил в этой битве всегда пессимистичен («Давайте выпьем за успех нашего безнадёжного дела») — но тем более сильна иррациональная вера в необходимость этического восстания. Миф об интеллигенции гласит, что это этическое сообщество всегда — по крайней мере, на протяжении XX века — было окружено враждебной реальностью, откуда возникло так распространённое сегодня понимание «власти» в качестве своего главного противника.

Воображаемая преемственность исторически распадается на три сообщества интеллигенции, слабо или совсем не связанных друг с другом в социальном отношении: дореволюционной, советской и постсоветской интеллигенции.

Дореволюционная интеллигенция за долгую историю своего существования понимала преемственность не только этически, но и политически. Так, в своей известной книге Иванов-Разумник писал, что «история русской интеллигенции ведет свое начало от группы, впервые поставившей своим девизом борьбу за народное освобождение; вторая половина XVIII века послужила только предисловием к этой истории, которую лишь XIX век развернул во всей ее широте»⁶. Отречение от осознания собственного места в социальной структуре, которое стало главным объектом бескомпромиссной критики русской интеллигенции авторами «Вех», на самом деле никогда не было полным. Образование и навыки умственного труда всегда понимались как признак привилегированного положения. Этическая неготовность мириться со своей вынужденной близостью к высшим классам оборачивалась политической миссией борьбы с неравенством и угнетением — вопреки

своим «объективным интересам». Преодоление разрыва с «народом» осуществлялось через «идею» народа или класса. И если такая инструментализация интеллигенцией универсальной теории и научного знания для решения своих узких морально-политических задач активно критиковалась справа⁷ как признак социальной несостоятельности, то левые это же ее свойство рассматривали как признак самодовольства и социальной бесплодности. Тогда как авторы «Вех» считали, что русская интеллигенция слишком инфантильна, чтобы сделаться «органической» для правящих классов, марксисты считали ее слишком классово ограниченной и укорененной в модели разделения умственного и физического труда, чтобы стать «органической» для угнетенных⁸.

Оставаясь связанной экономически с укладом российской капиталистической периферии, а политически — с молчащим (по крайней мере, до 1905 года) угнетенным большинством, интеллигенция сохранялась как неотъемлемая часть *ancien régime*. И в этом качестве она, как никто другой, смогла отразить всю полноту его внутреннего кризиса — и приблизить его конец.

Постреволюционная интеллигенция фактически рождалась заново — причем через отрицание той специфической функции, которую выполняла старая. Советская интеллигенция начиналась с прямого исполнения основной своей социальной задачи — через растущую профессионализацию играть отведенную ей ключевую роль в управлении производством и обществом. Но эта новая интеллигенция не имела ничего общего с тщетными попытками «нормализации» интеллигенции дореволюционной. Она представляла собой продукт радикального разрыва со старой интеллигенцией на социально-экономическом уровне и в то же время пересматривала связь с ней на уровне культурном и политическом. Новая массовая интеллигенция 20-х — 30-х годов была полностью лишена этического переживания своего привилегированного положения и разрыва с «народом». Ее возникновение было прямо связано с большевистской установкой на «социалистическую культуру» (противоположной идее отдельной «пролетарской культуры»), которая могла бы открыть все предыдущие

достижения высших классов для тех, кто был от них исторически отчужден. Это «открытие» культуры, главным агентом которого выступала новая интеллигенция, определялось преодолением разделения труда по мере приближения социалистического общества и постепенным отрицанием государственного принуждения.

Установление сталинской диктатуры к началу 30-х точно совпадает с «культурной революцией», главным результатом которой стали не только унификация и огосударствление «литературно-художественных организаций»⁹, но и начало принципиальных изменений в сознании советской интеллигенции. Господство страха и «деполитизация» повседневности¹⁰ органично сочетаются с осознанной фрагментацией общества через развитие конкуренции. Если коллективизация проводит новые линии разделения в деревне, стахановское движение разрушает солидарность рабочих, противопоставляя их друг другу в погоне за успехом и деньгами, то в среде интеллигенции происходит поворот к постоянному внутреннему разделению на подгруппы и слои, поразному участвующие в разделении труда. За академической и культурной элитой, принадлежащей к высшей касте советского общества, следуют средние и низшие слои массовой интеллигенции, лишенные привилегий. И чем больше становится этот разрыв, тем сильнее ощущается воображаемая корпоративная связь внутри растущей образованной части общества.

Интеллигенция обладает знанием, которое она не может прямо конвертировать в постоянное повышение своего качества жизни. Различие в зарплате между рабочими и техническими специалистами, врачами и учителями растет почти в геометрической прогрессии к увеличению общего процента людей, обладающих образованием

Официальная интерпретация классовой структуры советского общества, возникшая после сталинской Конституции 1936 года, утверждала существование интеллигенции как «прослойки» между двумя основными «дружественными» классами — рабочими и крестьянством. Эта сомнительная конструкция исходила из того, что, несмотря на сохраняющееся в СССР разделение труда, его след-



ствием является не антагонизм (как во всех известных прежде классовых обществах), но кооперация, основанная на общем стремлении к уровню производства, который необходим для перехода к бесклассовому обществу. Классы определяются только своим местом в производстве, но не отношением к нему (так как частная собственность отсутствует, а государство носит общенародный характер).

Положение интеллигенции как «прослойки» в этом контексте приобретает особенно большое значение. Ведь если в отношении двух трудящихся классов речь идет об историческом разделении, которое преодолевается через социалистическое строительство, то «прослойка» является новым социальным феноменом, не унаследованным от прошлого. Интеллигенция не только не стремится к растворению, но, напротив, осознает свою идентичность — и благодаря настойчивым идеологическим акцентам на классовых различиях, и благодаря оформляющей эти различия дифференциации в оплате труда и распределении привилегий.

Интеллигенция становится внутренним «другим» в советском обществе не столько естественным путем, сколько в результате осознан-



ной государственной политики, сочетающей риторику равенства с постоянным напоминанием о различиях. Тогда как эта «прослойка» приобретает вполне устойчивое сознание собственной идентичности как своеобразного «класса в себе», значение высшего образования как привилегии продолжает неуклонно снижаться. Интеллигенты в первом поколении, уже осознавшие себя как отдельную группу со своими собственными интересами, оказываются на опасно близком расстоянии к остальным «дружественным классам», и прежде всего — к рабочим. Массовая советская интеллигенция неразрывно связана с производством и находится в постоянном взаимодействии с рабочим классом практически на всех уровнях повседневной жизни: на рабочем месте, в коммуналь-

ной квартире, на улице или в очереди за продуктами.

Этическая проблема, переживаемая значительной частью советской интеллигенции, представляет собой нечто, прямо противоположное переживанию интеллигенции дореволюционной: на место травмы отчужденности от «народа» приходит травма неразличимости с ним. «Прослойка» оказывается в положении своеобразного угнетенного меньшинства советского общества, требующего признания и восстановления своего подлинного достойного места в обществе. Единственным адресатом этих требований на рубеже 50-х — 60-х становится власть.

Период «оттепели» был связан с надеждами интеллигенции на изменение своего положения сверху. К середине 60-х ее коллективной программой фактически становится «самореформа» советской бюрократии — эволюционный процесс, в ходе которого идет постепенное, но неуклонное обновление государственных и партийных кадров, а итогом является прозрачный механизм конвертации образовательного статуса в политическую власть. Конечно, на практике эти устремления не были настолько рационализированы и лишены искренней амбиции изменить советское общество к лучшему. Однако интеллигенция осознавала себя в качестве ключевого субъекта поворота к «демократическому социализму». Рой Медведев, один из наиболее проницательных представителей зарождавшегося диссидентского движения, одновременно входивший в число главных идеологов «самореформы», сформулировал целую программу неформального «партийно-демократического течения», стремящегося изменить систему изнутри. Медведев отмечал, что союзников можно найти и на верхних этажах партийного аппарата, хотя большинство «сторонников данного течения имеется среди работников партийного и государственного аппарата на его различных уровнях, особенно среди тех сравнительно молодых работников, которые пришли в аппарат после XX и XXII съездов партии»¹¹.

Верхушка интеллигенции, ее идеологи (прежде всего, литераторы и академические ученые) выступали и как группа политического давления, и как эксперты, влиявшие на при-

нятие политических решений. Вторжение в Чехословакию в августе 1968-го покончило с этим и подвело черту под эпохой «оттепели» — во многом потому, что наглядно показало ничтожность экспертного влияния интеллигенции на власть.

Последовавшее за этим почти двадцатилетие «застоя» стало временем эмансипации советской интеллигенции — в первую очередь от всего, что напоминало ей о собственном происхождении. Интеллигенция обретала качества «класса в себе» не через осознание своего действительного положения в окружавшем ее обществе, но напротив — через освобождение от каких-либо претензий на его изменение. Проявления этого своеобразного «великого отказа» могли быть исключительно разнообразными и непохожими друг на друга: от конформизма «двойного сознания» до религиозных экспериментов, от этической аскезы «правозащитного движения» до воскрешения мифов «крови и почвы».

Участие большей части советской интеллигенции в демонтаже Советского Союза и в приходе к власти авторов «радикальных реформ» стали пределом этого странного освободительного проекта, следствие которого уничтожение всех социальных оснований ее собственного существования. Не только два бывших «дружественных класса», но и бунтующая «прослойка» стали главными жертвами социальной катастрофы первого постсоветского десятилетия.

Если советская интеллигенция обладала социальным единством, породившим определенный стиль мысли, то постсоветское общество «нормальных людей» не обладает ничем, кроме *стиля*, унаследованного от этого оставшегося в прошлом единства. Появившийся благодаря социальным институтам одного времени, сегодня он существует вопреки реальности принципиально иного периода. *Стиль*, однако, оказывается таким живучим не только в силу инерции. На фоне продолжающегося разрушения интеллигенции как социальной общности, нынешняя правящая элита заинтересована в сохранении ее особого сознания. *Стиль* становится важным элементом политического разделения, которое проводится сверху и, очевидно, препятствует интеллигенции взять на себя ответственность за

собственную судьбу, то есть, собственно, стать «органической интеллигенцией», способной сделать сознательный выбор в пользу большинства, отчужденного от власти и собственности.

Потенция пересмотра постсоветского порядка вещей, пока непоследовательно, но явно проявившаяся на рубеже нулевых — 10-х, требует и радикального пересмотра самого понятия интеллигенции — как центра политики, способного постоянно создавать новые очаги конфликта и солидарности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ О понятии «имитационной демократии» см.: Фурман Д. Движение по спирали. Политическая система России в ряду других систем. М.: Весь мир, 2010.

² Быть христианином по правде. Беседа с Ольгой Седаковой // <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Byt-hristianinom-po-pravde>

³ Мангейм К. Диагноз нашего времени. М.: Юрист, 1994. С. 574.

⁴ Там же. С. 588.

⁵ Грамши А. Тюремные тетради. В 3-х ч. Ч. 1. М.: Политиздат, 1991. С. 327.

⁶ Иванов-Разумник Р. Что такое интеллигенция // Новикова Л., Сиземская И. (сост.) Интеллигенция — Власть — Народ. М.: Наука, 1992. С. 81.

⁷ Бердяев Н. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М.: Правда, 1991.

⁸ Троцкий Л. Об интеллигенции // Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 265–270.

⁹ Постановление о перестройке литературно-художественных организаций // Артизов А., Наумов О. (сост.) Власть и художественная интеллигенция. Документы 1917–1953. М.: Международный фонд «Демократия», 2002.

¹⁰ Беньямин В. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 1997. С. 78.

¹¹ Цит. по: Алексеева Л. История инакомыслия в СССР. Новейший период. Вильнюс, Москва, 1992. С. 215.

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, художник.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Екатерина Лазарева «Где будущее», 2014

Екатерина Лазарева

Десять тезисов о будущем

1. Первым художественным движением, страстно приверженным Будущему, как известно, был итальянский футуризм, возникший в 1909 году. Его идеи вскоре были подхвачены русскими поэтами и художниками, называвшими себя *будущниками* и *будетлянами*. Многие из них разделяли левые политические взгляды и впоследствии оказались в авангарде революционного искусства. Они задумали впечатляющий сверх-художественный проект, стремясь к уничтожению искусства как обособленной сферы деятельности — творчество должно было выйти на улицы и буквально войти в жизнь, полностью преобразив ее.

2. С другой стороны, начиная с декаданса, продолжаясь в порожденном ужасом войны отрицании рационализма и логики в дадаизме или во множестве антиутопий вплоть до киберпанка, в европейской культуре оптимистическому сценарию будущего (связанному с современностью, прогрессом, новым человеком) противостоял сценарий пессимистический, в котором высокие технологии соседствуют с тотальным социальным контролем и властью всемогущих корпораций, и именно этот сценарий во второй половине XX века стал преобладающим. В век атомной бомбы и нацистских лагерей серьезный кризис пережила основополагающая для утопического сознания вера в освободительный потенциал научно-технического прогресса и в духовную эволюцию человека.

3. В линейной логике христианского времени (подсказывающей саму идею поступательного движения вперед и приверженности будущему) на смену страстному предвосхищению будущего в итальянском футу-

ризме приходит фашизм, на смену попытке построения будущего в русском авангарде — сталинизм¹. Исторические связи между упомянутыми художественными движениями, с одной стороны, и тоталитарными режимами — с другой, для их наследников и потомков как будто обнаруживали некую темную, опасную сторону любой художественной утопии, отбив у нескольких последующих поколений художников желание смотреть в будущее.

4. Неофициальное советское искусство, а вслед за ним и современное постсоветское искусство говорило о будущем преимущественно в прошедшем времени — о том будущем, которое не состоялось, было утрачено, стало руиной и т.д. Осознание своего собственного времени как эпохи, когда футуристический вектор художественной культуры стал фактом прошлого, а своего места — как руины утопии характерно для нескольких поколений работающих сегодня российских художников².

5. В последние несколько лет в искусстве был сформулирован новый запрос на утопию: об этом свидетельствует целая череда выставок, декларирующих свою связь с будущим и обращавшихся к теме утопии³. При этом ни одна из этих выставок не предъявляла какого-либо футуристического или утопического искусства, которое бы убедительно конструировало будущее, а тем более его побеждало⁴. Очевидно, что обращение к будущему не было подсказано собственно художественным процессом, и запрос на утопию исходил не от художников, а скорее был сформулирован «заказчиком»⁵. Само появление этого запроса совпало с президент-

ством Дмитрия Медведева, провозгласившего курс на модернизацию и инновации. В этом контексте поиски новой утопии в современном русском искусстве в предыдущие несколько лет можно рассматривать как очередной национальный проект. Также закономерно, что этот проект носил чисто художественный, асоциальный или антиполитический характер, а политически ангажированный русский авангард, в определенном смысле служивший примером для новой утопии, сознательно деполитизировался⁶.

6. Сегодня будущее — это разменная монета корпоративной рекламы и популистской политики⁷. Будущее присвоено слоганами и лозунгами глобального капитализма и предвыборных кампаний, инвестиционными проектами, олимпийскими стройками и т.п. На территории искусства риторика обращения к будущему выглядит подозрительно. Вместе с тем именно искусство с его вечным подозрением, осознанием собственной неуместности в рациональной картине мира остается единственной альтернативой доминирующему порядку. Конструирует ли оно новые ситуации, как бы инсценируя будущее, или охотится за настоящим, пытаясь предугадать в нем черты нового, использует ли новейшие открытия различных наук или включает в общественную работу — искусство сегодня, кажется, одно только способно вообразить себе утопию как некую тотальность, о которой говорит Теодор Адорно⁸.

7. Последние события в России заставляют понять необходимость радикального сопротивления установившемуся режиму и осознать предстоящую на этом пути трудную и ответственную работу. Также эти события существенно меняют наше представление о границах искусства и его месте в жизни общества, о гражданском долге художника. Практики политического и медиаактивизма реально выходят за пределы художественной системы в общественное пространство, а политическая критика представляется более актуальной, нежели институциональная. Наиболее востребованными в истории искусства оказываются самые революционные течения — русский ЛЕФ, театр Брехта, французский ситуационизм и американская *Art Workers Coalition*.

8. Будущее, один из главных фетишей модернистской утопии, отождествлявшей изменения с духовной эволюцией и победным шествием научно-технического прогресса, омраченное в постмодернистскую эпоху киберпанковской антиутопии тяжким предчувствием сохранения статус-кво, должно наконец перестать быть поводом для критики прошлой утопии — пора обратиться к критике настоящего порядка, и утопия — весьма подходящий инструмент для такой критики⁹.

9. Необходимо сознавать свою ответственность перед лицом будущего, принимая сторону оппозиционной политики и общественных активистов в их политической борьбе, диагностируя здесь и сейчас будущие экологические проблемы, собирая разрозненные прогнозы и открытия разных наук в некое общее видение и предлагая проекты преобразований — как всегда, в ожидании худшего и в надежде на лучшее¹⁰.

10. При этом вопрос о том, насколько вероятно и осуществима, реалистична и перспективна задуманная утопия, нерелевантен, поскольку будущее непознаваемо. Прямой, как рельсы, путь в будущее, которое не только предугадывается, но уже маячит в дымке где-то вдали, — так рисовалось будущее в советской живописи 30-х с ее воздушными перспективами и призрачными дальними планами. Мы живем в нелинейном восприятии будущего. По выражению Елены Петровской, будущее — это не перспектива, а то, что ты видишь, когда поворачиваешь за угол. Можно вспомнить также определение Беньямином будущего в иудейской традиции как гомогенного и пустого времени, в котором «каждая секунда была маленькой калиткой, в которую мог войти Мессия»¹¹.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ По мысли Бориса Гройса, Сталин является продолжателем тотального утопического проекта русского авангарда. См.: Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем пресс», 2013.

² Приведу в пример инсталляцию Ильи Кабакова «Красный вагон» (1991) и инсталляцию Ирины Кориной «Назад в будущее» (2004).

³ В пример можно привести совершившую внушительный тур по городам России выставку «Буду-

щее зависит от тебя. Новые правила» (2008–2009, куратор и продюсер — Пьер Броше), выставку «Победа над будущим» в российском павильоне на Венецианской биеннале (2009, куратор — Ольга Свиблова) и отчасти «Русские утопии» в «Гараже» (2010, кураторы — Юлия Аксенова, Татьяна Волкова).

⁴ Симптоматично, что на вышеупомянутых выставках программно отсутствовал коллектив «Что делать?», который последовательно работал с темой будущего в нулевые и реанимировал авангардную риторику 20-х.

⁵ Ольга Свиблова говорит о своем проекте с двусмысленным названием «Победа над будущим», напрямую отсылающим к футуристической опере «Победа над Солнцем», следующее: «У русского авангарда была энергетика, задававшая вектор движения вперед. Именно ее сегодня нам так не хватает. Понятно почему. Во времена кризисов страх перед будущим парализует мир. И сегодня мы боимся не столько кризиса, сколько неизвестности и неопределенности, с ним связанных. Победа над собственными страхами — вот о чем идет речь. Вот чего нам не хватает и что мы ищем в искусстве». И далее: «Общество, на мой взгляд, не может жить без социальных утопий. Если мы анализируем всю историю человечества, она всегда строится вокруг каких-то утопий. Но после падения Берлинской стены общество осталось без социальных утопий. Это проблема не только России, это проблема Англии, Франции. Мне кажется, что художник сегодня должен попробовать создать новую утопию» (Дергот Е. Ольга Свиблова: кураторское кредо // <http://os.colta.ru/art/projects/8865/details/10425/>)

⁶ В своем приветственном слове в каталоге выставки «Русские утопии» владелица «Гаража» Дарья Жукова пишет: «В начале XX века русское искусство потрясло мир. Оно не только создало новый визуальный язык, но утвердило философские и социальные идеи, вдохновившие будущие поколения художников. Однако вскоре идеологические ограничения социалистического реализма подавили творческий порыв русского искусства, приведя в конечном счете к его изоляции и исчезновению с мировой сцены. Лишь только когда существование Советского Союза подошло к концу, русские художники стали вновь обретать международное признание, но все же не вернули тех главенствующих позиций, которые занимали авангардисты начала XX века» (см.: Russian Utopias/Рус-

ские утопии (каталог выставки). М.: Пинакотека, 2010).

⁷ «Будущее за нами!» — предвыборный слоган партии «Единая Россия»; «Будущее зависит от тебя!» — рекламный слоган компании «Мегафон».

⁸ «Чем бы утопия ни являлась и что бы ни представлялось утопией, но это всегда трансформация тотальности [...] Я бы сказал, что человек субъективно, в своем сознании, утратил именно способность представить себе тотальность как нечто, что могло бы быть абсолютно иным» (Блох Э., Адорно Т. Чего-то не хватает. О противоречиях утопического томления // ХЖ, № 85, 2012).

⁹ «Основание утопии — в критике «современного» общества, существующих общественных порядков, вообще статус-кво, критике острой, убийственно беспощадной, в которой нет полутонов, светотеней, даже намек на снисхождение к слабостям и ограниченностям человеческой природы, субъективного фактора истории» (Гречко П. Концептуальные модели истории. М.: Логос, 1995).

¹⁰ Позитивный пример такого подхода — выставка «Другие возможные миры. Предложения по эту сторону утопии» (*Other Possible Worlds. Proposals on this Side of Utopia*, 2011) в берлинском NGBK.

¹¹ Беньямин В. О понятии истории // Учение о подоби. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 249–250.

Екатерина Лазарева

Родилась в Москве в 1978 году.

Художница, куратор, историк искусства.

Живет в Москве.



Статья проиллюстрирована материалами из проекта Лене Берг «Сталин работы Пикассо, или Портрет женщины с усами» (2008)

Александра Новоженова

Party Time

Внезапно всплывшие понятия, даже самые, как кажется, оторванные от реальности, не выступают из небытия просто так, по прихоти редактора, который вдруг решил составить лексикон недавно вошедших в оборот и доказавших свою релевантность «состоянию современности» понятий. В конечном итоге вся психоаналитическая практика держится на том, что именно в свободных ассоциациях неумолимее всего проявляется действие символического закона.

Речь идет о «партийности», антикварном понятии из советского политико-философского и — между прочим — эстетического арсенала, которое вдруг неуклюже влилось в сегодняшний дискурс. Топорный облик этого понятия пробуждает серьезные сомнения в его уместности на фоне амбивалентных, текучих и открытых потенциям современности концепций постоперативского «множества» или воплощающего его «Оккупая». Что это, иными словами, за причуда: одним глазом читая Вирно, другим в это же время видеть мир расчерченным модернистскими вертикалями партийности?

Если начать с конца и посмотреть на тексты, скажем, конца 40-х годов XX века, где партийность рассматривается как эстетическая категория, становится понятно, что к тому моменту она выступала универсальной оболочкой для всего наиболее реакционного: к «партийности» и «народности» сводились глобальность и локальность в сталинском СССР. Партийность была тем выработанным где-то в камере обскура партийного идеологического аппарата концептуальным вектором, встроившись в который художник — так мыслили самые гру-

бые, вторичные и оголтелые эстетики сталинизма — снимал с себя любую ответственность за уже обдуманную за него партией идеологию, озадачиваясь лишь вопросом формы. Впрочем, и выбор формы становился чистой воды формальностью, поскольку универсальным стилем давно уже был соцреализм, и задачей художников советских республик было наполнять эту партийность «специфическими» национальными образами: то самое «национальное по форме, социалистическое по содержанию», одна из наиболее тупых, ограниченных и в силу этого действенных формулировок сталинской эстетики. Таким был конец понятия, которое было настолько же могущественным, пустым и всеобщим в советский период, насколько быстро распалось в прах и сгнуло после конца Союза, будто его и не бывало.

Но было время, когда партийность была не менее новой и многообещающей тенденцией, чем «Оккупай» сегодня. Она появилась изначально в ленинской теории партийного строительства и была связана с особым положением субъекта в особом, альтернативном дискурсе, верность которому он сохраняет: в дискурсе сначала революционном, потом жизнестроительном — дискурсе небывалом, экспериментальном и искусственно сконструированном, но при этом абсолютно инструментальном и телеологичном. Забавно читать, например, какие именно аспекты партийности в 20-е годы выделял Георг Лукач — подобно нынешним теоретикам «Оккупая», он не видел в партии ничего демонического, замечая только восхитительные ростки но-



вой жизни. Так, в 1920 году явлением, обладающим в связи с партийностью наибольшим потенциалом, он считал субботник — *ein kommunistischer Sonnabend* или *der Subbotnik* — партийную инициативу, чье «огромное историческое значение заключалось в том, что он демонстрировал разумную и добровольную инициативу рабочих в развитии производительности труда в момент перехода к новой рабочей дисциплине в создании социалистических условий экономики и жизни в целом»¹.

Так что многообещающее начало партийности весьма отличалось от ее долгого, ведущего к полному выхолащиванию понятия, конца. На своих начальных стадиях понятие партийности было сущностно связано с идеей свободы — вернее, с ленинской критикой ложной буржуазной свободы, которая (на уровне вставшей на службу революции эстетики) одновременно является критикой модернистской позиции «свободного творца» изнутри модернизма. «Долой литераторов сверхчеловеков!» — пишет Ленин².

Если смотреть на партийность творчества с обратной стороны, то есть со стороны «буржуазной свободы» и «свободы модернистского творчества», получается любопытная инверсия: партийность модернистского творца означает конец его успешного

функционирования в маскулинном дискурсе «свободного художника», в котором всегда подразумевается гигантская естественная потенция (творческая и сексуальная) — на этом строится вообще вся мифология творца, под знаком которой прошел XX век. Нагляднее всего этот механизм срабатывает в легенде о Пикассо: модернистская история искусства, как известно, ставит практически знак равенства между диалектикой абстракционизма и фигуративизма в его творчестве и сменой любовниц: каждая новая женщина в биографии служит тэгом для нового этапа в линейном развитии его творческого пути. Но есть в его творчестве особый этап — этап партийности (в десятилетие после Второй Мировой на волне Сопротивления возникла вторая волна энтузиазма по отношению к ФКП, куда вступали художники и интеллектуалы), который не описывается иначе, чем через анекдот. Пикассо так хотел нравиться партии, быть принятым ею, что — в глазах модернистских историков искусства — становился попросту смешным, а смехотворность несовместима уже ни с половым, ни с творческим всесилием. Картины, созданные в этот период (например, «Резня в Корее»), считаются не более чем курьезом, в отличие от «подлинно великой» беспартийной «Герники» — стремясь удовлетворить требование партии, Пикассо в

глазах буржуазных историков утрачивает доступ к магическим энергиям авангарда.

Что может дать концепция партийности теперь, когда благодаря «лингвистическому повороту» модернистский творец ушел в небытие, и воды дискурса сомкнулись у него над головой? «Могучий» маскулинный художник-модернист (и даже вторящий ему эхом постмодернист-экспрессионист или даже какой-нибудь концептуалист вроде Даниеля Бюрена, которому величие навязали против его воли) наконец-то сгинул, но идея буржуазной «свободы» — уже без фигуры автора — осталась. Если говорить о постсоветской реальности, то это, ясное дело, неолиберальная свобода последнего путинского времени и связанная с ней сомнительная свобода потребления: несмотря на свою ощутимую неудовлетворительность, это состояние продолжает считаться свободой по контрасту с советской «индоктринированностью», но просто свободой неудачной, неуродившейся, кривой. Впрочем, никто и не гарантировал, что на свободе чувствуешь себя свободным.

Наше предложение заключается в том, что партийность, или по-английски *party-mindedness* — слово, из которого ясно, что речь идет о чем-то, что находится «в уме», а не во внешних организационных инфраструктурах, — может быть размещена

(или обнаружена) в современном дискурсе как особый ментальный конструкт. С одной стороны, она является нам как воображаемая, с другой — как символическая идентификация. С одной стороны, как галлюцинаторный образ, с другой — как полезный инструмент, способный изменить позицию субъекта по отношению к обволакивающей его тотальности «неудачной свободы» капитализма.

Партийность как воображаемая идентификация — такой ее модус возник еще в ранних послереволюционных литературных и художественных образах, которые расцветают в книгах авторов 20-х — 30-х, таких как Гайдар, Кассиль и Фадеев. Там в высшей степени наглядно рисуются портреты «особых» мужчин в кожаных куртках (партиец, старый большевик, герой гражданской войны — образ, естественно, всегда маскулинный). С этим связан вопрос о воображаемой (а не символической, то есть структурной) классовой идентичности, устроенной по принципу приписывания интуитивного знания, а точнее классового «сознания»: уже благодаря своему классовому происхождению люди обладают тем встроеным вектором, который, будучи правильным образом пропущен через дистиллирующий аппарат ленинской партии, неизбежно указывает единственно верный путь





к коммунизму. Пример такого понимания особенно ярко явлен в «Разгроме» Фадеева. В фадеевской разработке представление о классовом сознании, носителем которого предположительно является пролетарский субъект, становится действительно характеристикой (изобразительного) образа, внешней повадки пролетария, улавливаемой чутким художником на уровне телесного микрожеста. Поскольку речь идет о воображаемом (то есть буквально — об уровне зрительных образов), есть большой риск этими образами очароваться. Можно видеть, что такого рода воображаемое понимание партийности обладает большим могуществом до сих пор — его можно обнаружить у современных левых активистов, не связанных реальными структурами ленинской партийности, но желающих сковать себя верностью классу «предположительно сознательному» и при этом избежать высказываний от своего имени: они используют партийность внешне, формализовано, хотя и, безусловно, этически. Это своего рода партийный «пассеизм», нравственная стилизация, нащупывание об-

раза другого в ситуации, когда следует признать, что ты и есть тот, кто производит прибавочную стоимость, тот, кто угнетен и, в конечном итоге, тот, кто, хотя и лишен внешних признаков пролетария («синие спецовки» у Вирно), структурно является субъектом своей собственной агитации. Это напоминает романтический сюжет из фильма «Сердце Ангела», где герой Микки Рурка, детектив, которому заказали расследование убийства некоего Джонни Ангела, в конце истории выясняет, что убитым оказался он сам.

Но прививка социалистической партийности к современности может быть осуществлена и по-другому, символически. Тут важно понять, что хотя для одних это звучит неприятно и тревожно и связано с экзотичной и архаизирующей, но все еще достаточно демоничной и грубо-модернистской эстетикой сталинизма, а для других является источником пассаистических стилизаторских наслаждений, в реальности оно не несет никакой угрозы, — при условии, что остается в статусе чистого означающего, то есть не подкреплено никакой реальной властью и не обеспечено бюрократической инфраструктурой. В таком случае партийность может быть превращена сегодня в особый ментальный инструмент — форму символической «несвободы», добровольно налагаемой на себя «партийным» субъектом. Такая несвобода, рождающаяся в агрессивной среде ложной (буржуазной) свободы будет, как минимум, меньшей ложью, высвобождая больше возможностей к действию. Понятно, что «тоталитарная» партия сталинского типа, всем своим развитием будто бы иллюстрирующая «железный закон олигархии», сформулированный еще в начале XX века ранним социологом партийности Робертом Михельсом³, структурирована посредством вождя. Но отдельно выхваченное понятие «партийности», лишенное злокачественной бюрократической инфраструктуры партии старого образца (к тому же изначально парализованной родовым грехом ленинской партии — запретом на фракционность, поразившим ее на самых ранних стадиях существования), способно работать совсем иначе. Партийность

может быть той ментальной конструкцией, которая не позволит субъектам капиталистического дискурса, замороженным опосредованными через гаджеты образами (собственными и друг друга), без остатка увязнуть в лакановской «концентрической галлюцинации». А такое увязание становится вполне реальным, когда словом года становится *selfie* или «самострел» — апофеоз гипнотически-нарциссического действия капиталистического воображаемого.

Интересно, что в 10-х годов XXI века «партийность» всплывает именно в связи с новыми, горизонтальными формами политического и активистского, которые вроде бы по своей природе противоположны ей. Например, американка Джоди Дин, автор книги «Коммунистический горизонт», привлекает понятие партии как противовес и одновременно укрепляющую конструкцию для исполненного новых надежд «Оккупай», который при этом потенциален в той же мере, в которой является порождением «коммуникативного капитализма». Горизонтальность, открытость, текучесть, антитоталитарность — иногда, по словам Дин, «Оккупай» способен разочаровывать своих активистов тем, что его «низовая» природа оказывается не идеально горизонтальной, а центральные органы вроде Ассамблеи и так или иначе выдвигающиеся лидеры становятся объектами «горизонталистской» паранойи. Дин смотрит на «Оккупай» как на пространственную метафору и предлагает «не бояться» партийных характеристик организации, которые могут стать «вертикальными и диагональными» тягами и упрочить расползающуюся конструкцию оккупайного пост-операистского множества.

Нам же кажется, что заново вводя партийность как альтернативную дискурсивную позицию, мы можем хотя бы отчасти изменить свою позицию относительно тотальности того самого «коммуникативного капитализма». То есть, не имея никакого реального «там», сконструировать его, привязав себя за ногу к источнику требования — ведь партийность особенно пугает современного субъекта своей требовательностью, и требовательность эта (не обеспеченная реальными механизмами партийного

принуждения) может оказаться весьма полезной в мире, где все только и делает, что потакает желанию. Такая символическая партийность прикрепляет субъекта к его альтернативному выбору, не являясь при этом обычным инструментом принуждения, подразумевающим возможность наказания. И может быть, на уровне искусства именно обращение к партийности даст возможность пересмотреть всё больше утрачивающую определенное содержание критическую позицию.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Lukacs G. The Moral Mission of the Communist Party // Tactics and Ethics: Political Writings 1919–1929. London: New Left Books, 1972.

² Ленин В. Партийная организация и партийная литература // Полное собрание сочинений. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 12. С. 100.

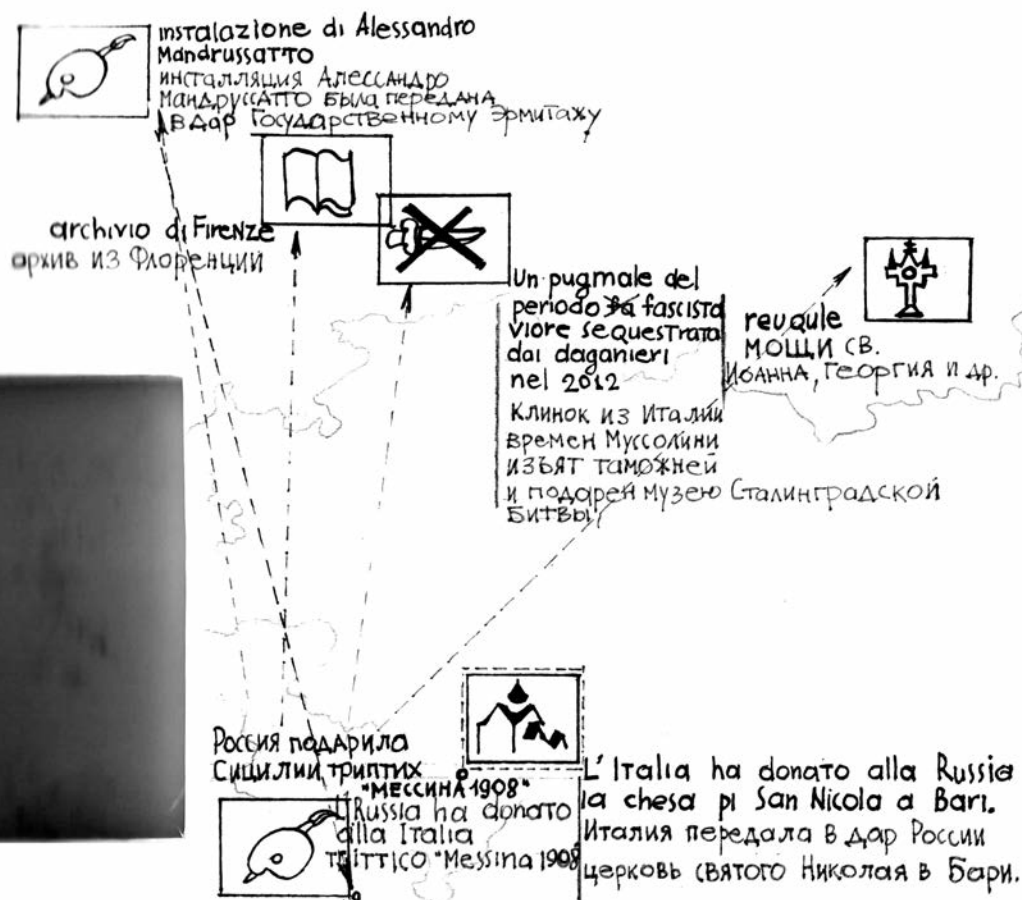
³ См.: Mihels R. Political parties. New York: Free Press, 1966.

Александра Новоженова

Родилась в 1982 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик.

Живет в Москве.



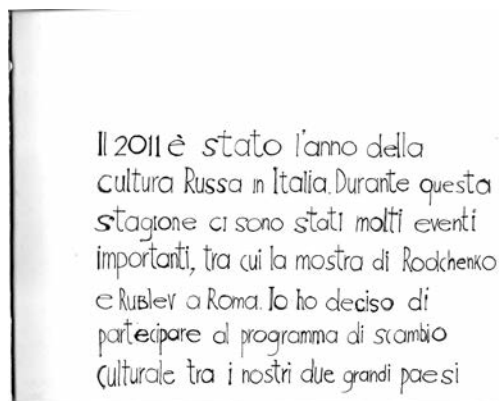
Сергей Гуськов

Я путешествую

Главная проблема с написанием этого текста состоит в том, что его, по сути, некогда писать. Я все время путешествую. Одним транспортом, другим, с несколькими пересадками. То есть интернет, то его нет. *Wi-Fi* тоже не везде работает. Таможня, паспортный контроль, кафе, сон в пути, сон в гостинице или у знакомых, сэндвич на ходу, такси, расспросы, как пройти туда, как проехать сюда, выяснение прочих важных вопросов. Это даже если не учитывать такие чисто человеческие желания, как посмотреть фильм, почитать книгу или побездельничать. Нужно все успеть, многое обдумать или просто потупить, чтобы не сойти с ума.

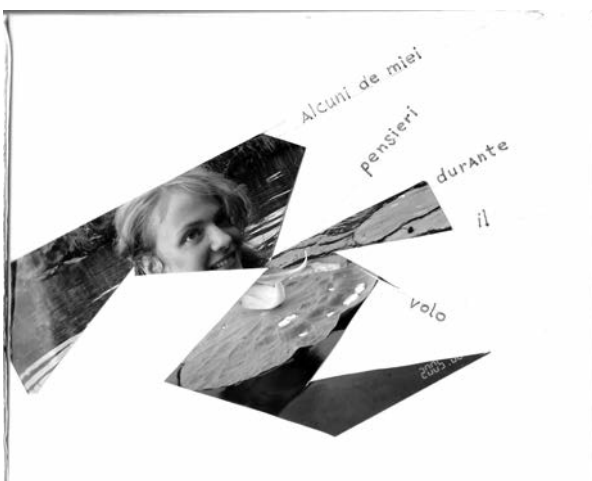
Я не застал то мифическое время, когда такой образ жизни только входил в обиход в той среде, в которой я существую. К моменту же моего там появления уже в принципе не было возможности работать как-то иначе. Утверждение, что ты обязательно должен быть мобильным и, как перекасти-поле, за самым легким дуновением ветра перемещаться через несколько часовых поясов, стало настолько общим местом, что, в общем-то, его не только никто не доказывает, но даже не произносит. Все просто так живут.

Художественный мир, впрочем, был готов к такому повороту событий задолго до того, как эти изменения свершились. Внешняя легкость существования в тусовке творческих работников, художественных критиков и арт-менеджеров предполагает, что практически сразу после приветствия и предъявления символов общественного и профессионального статуса следует какое-нибудь заманчивое предложение — работы, дружбы, любви — или приглашение: на вернисаж,



деловой завтрак либо совсем уж в гости. С фамильярностью нашей среды вряд ли кто-то может соревноваться. Только перечислите в уме ваших знакомых: Катя, Аня, Валя, Саша, Настя, Сережа, Лена, Митя, Оля, Маша, Толя, Валера, Тоня, Лиза. Мы самые общительные, хотя зачастую это ничего не значит; самые дружелюбные, хотя конфликтуем почаще других — тут с нами могут поспорить за первенство лишь политики. У нас много друзей, большинство из которых мы знаем шапочно, что не мешает строить совместно с ними грандиозные планы. Ничего удивительного, что мы много путешествуем.

За тот недолгий период, что я профессионально работаю в области современного искусства, я успел поговорить об этом образе жизни со многими художниками, кураторами и журналистами, так как постоянные перемещения меня сразу же заинтересовали. Личная и общая бытовая неустроенность связана с условиями труда творческих работников, как бы это канцелярски ни звуча-

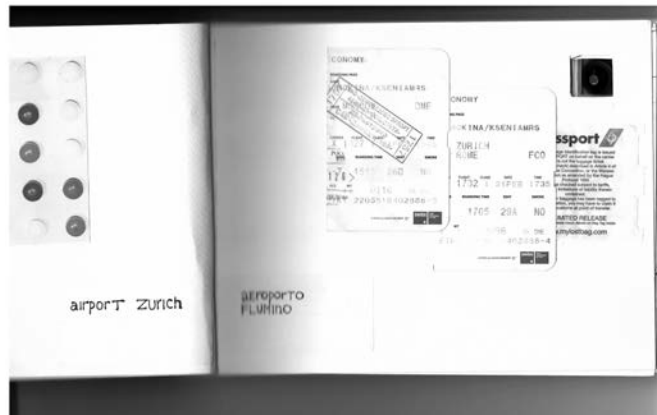


ло. Не надо быть Паскалем Гиленом¹, чтобы об этом говорить, — все окружающие и окружающие меня люди постоянно обсуждают жилье, зарплаты, гонорары, траты, вписки, кафе, резиденции, поездки, интрижки, слухи, полезные контакты, возникающие возможности, свое и чужое искусство. Все это обычно идет единым потоком, неважно, насколько разновеликие, как кажется извне, это вещи. И в интервью, и в частных беседах такие переходы от одной материи к другой выглядят очень органично.

Сама картина такой неукорененной жизни строится из фрагментов, в ней нет общей линии, как бы ни старались социологи ее упорядочить и описать. Хотя все истории действительно звучат как одна. Вот Ксюша Сорокина сообщает, что привыкла видеть каждый раз новый вид из окна и что оставляет одни вещи у тех, кто ее приютил, а другие — уже у них — берет с собой, продолжая путешествие². Вот Арсений Жиляев говорит, что со временем понял, как тяжело с такой жизнью иметь большую библиотеку, а потому из книг оставил только самые важные и дорогие. Вот Даня Зинченко, который также когда-то укомплектовал свой походный минимум вещей и чувствует, что нигде его ничто не держит³ — хотя сейчас, может, и стал более оседлым, но надолго ли? Вот Лена Ищенко перечисляет, как гомеровский список кораблей, все свои московские квартиры, все культурные мероприятия, организованные в них. Вот Хаим Сокол со знанием дела говорит, что он везде чужой: здесь я не гражданин, там я не свой, ну, а совсем в других городах было хорошо, но кто же меня туда еще позовет, — разве удивит кого-то, что он так много внимания в своих работах уделяет мигрантам? Вот Катя Крупенникова бесконечно оформляет необходимые бумаги то в одной стране, то в другой, ищет жилье получше, съезжает, пересдает, вечно не высыпается. Вот Коля Олейников рассказывает, в какой стране какие классные штуки можно достать, где лучше работать, где лучше отдыхать, а где просто быть. Вот Баби Бадалов на вопрос о его искусстве с упоением отвечает долгим повествованием на нескольких языках о захватывающих и пугающих странствиях, поиске убежища и любви.

Вот Женя Абрамова, систематически и при этом описывая мельчайшие детали, разбирает каждое новое место, где она оказалась, а до того пишет воззвание: буду в том-то городе, помогите с размещением. Вот Рома Осьминкин внезапно оказывается рядом с тобой в Москве, хотя только что он был в Петербурге или где-то в Италии; впрочем, то же самое можно сказать и о Володе Логутове. Вот Оксана Котова рассказывает мне о новом проекте, которым она занимается, перемещаясь с одной работы на другую, — это тоже путешествие. (Если вы кого-то не знаете, ничего страшного: как я уже сказал, нам нужно совсем немного времени, чтобы войти в курс дела).

Всех их я — может, и не до конца, но во многом — понимаю. С другой стороны, часто высказывают и претензии к такому стилю жизни, причем зачастую те, кто сами не сидят на месте. Особенно это характерно для тех, кто ездит из некой базовой точки в другие места, чтобы постоянно возвращаться назад — эдакая маятниковая миграция. Дима Виленский, например, сказал по этому поводу так: «[...] очевидно, что возможностей и реализаций за пределами своего местного контекста всегда на порядки больше — представь, сколько концертов у себя дома может давать даже успешная музыкальная группа? Многие от этого дико "тащатся" и перестают где-то жить вообще, а пишут, мол, *based in London-Berlin-Stockholm*... Мы же [группа "Что делать?"] тут скорее видим проблему, чем повод для ажиотажа, и сейчас первоочередная задача — это выстраивание баланса между интернациональным присутствием и локальной ответственностью»⁴. Это комментарий, касающийся очень конкретной проблемы, но если немного отстраниться от вопросов местного/международного, то получается, что в этой короткой выдержке говорится о проблематичности безостановочного передвижения по миру, когда забываешь, где и откуда ты. А когда и твое искусство забывает это — страшно себе представить! Навер-



ное, действительно, после долгого периода кочевий, после этого нового «переселения народов» нас ждут новые «темные века» и закрепление на определенных территориях. Уж простите за такое странное сравнение, но почему бы и нет? Вероятность такого поворота ощущают многие. Собственно, именно в такой ситуации ценность путешествий возрастет, особенно если учесть и повсеместную ксенофобию, которая только усиливается, и все более ужесточающиеся правила пересечения границ.

Однако пока что мы путешествуем, и вряд ли что-то может нас остановить. Мы устаем от вечной спешки и смены вида за окном, но нельзя сказать, чтобы происходящее нам не нравилось. Я немного утомился, но доволен.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. напр.: Гилен П. Курируя с любовью, или Призыв к нефлексибильности // ХЖ, № 81, 2011; Гилен П. Художественная сцена: производственная ячейка экономической эксплуатации? // ХЖ, № 82, 2011.

² Гуськов С. Все время разные виды из окна // <http://cargocollective.com/aroundart/VSE-VREMY-RAZNYE-VIDY-IZ-OKNA>

³ Там же.

⁴ Гуськов С. Не вникая в остальные детали, он согласился // <http://archives.colta.ru/docs/23457>

Сергей Гуськов

Родился в 1983 году в Королеве.

Журналист, художественный критик.

Живет в Москве.



Материал проиллюстрирован фотографиями из проекта Евгения Фикса «Москва», 2008

Евгений Фикс

Теория плешки

Плешка — это термин советского гей-арго для обозначения мест встреч гомосексуалов в публичном пространстве Москвы и других городов Советского Союза. Сейчас, по крайней мере, московские плешки советского времени (за небольшим исключением) уже не функционируют. За последние десять лет интернет в значительной степени виртуализировал географию однополых желаний Москвы, и физические плешки переместились в киберпространство. Плешки прошлого сейчас могут быть концептуализированы как пространства памяти и траура по судьбам гомосексуалов советской эпохи — как места отсутствия советской гей-истории, субъективности и самоидентификации. О, если бы Grindr мог указать местоположение душ потерянных геев и лесбиянок прошлого! Память о гомосексуалах советского времени не регистрируется в пространстве истории и географии Москвы. Их (недо)субъективность навсегда растворилась в самом городе. Однако мы, современные представители ЛГБТ-сообщества, должны затребовать принадлежащие также и нам пространства коллективной памяти нашего города, Москвы, как одной большой плешки. Это требование необходимо для формирования нашей собственной субъективности, самосознания и ощущения истории здесь и сейчас.

Плешка уходящая

В январе 2013 года российская Государственная Дума принимает закон «о пропаганде нетрадиционных сексуальных отношений». В марте 2013 погибает художник Владик Мамышев, который во многом олицетворял перестроечную и постсоветскую квир-эстетику.

В июне 2013 президент Путин подписывает закон «о пропаганде нетрадиционных сексуальных отношений». В июле 2013 года умирает другой известный российский художник гомосексуальной эстетики — Георгий Гурьянов. Завершается эпоха первых двух десятилетий постсоветского проекта.

Но начиная с 90-х годов и до самого последнего времени откровенная гомоэстетика Владика Мамышева и Георгия Гурьянова в сочетании с яркостью их личностей казалась спектаклем, вполне приемлемым для постсоветской буржуазии, готовой им «все простить за талант». Постсоветский квир-художник 90-х и нулевых — это *enfant terrible*, шут при дворе постсоветского капитализма, который «декорировал» режим, легитимируя его. Только принимая новый консюмеристский порядок и растворяясь в нем, постсоветский квир-художник получал право на существование. Он стал соглашателем, надеясь, что свободный рынок и неолиберальное «право на индивидуализм» смогут «нормализовать» его. Однако события 2013 года показали, что постсоветский вариант капитализма не в состоянии защитить «индивидуализм» постсоветского квир-субъекта.

В 90-е и нулевые от постсоветского квир-художника ожидалось воспроизведение знаков западной квир-эстетики. Российские квир-художники должны были соответствовать представлениям российской элиты, бравшей за образец Мэпплторпа, Пьера и Жилия и т.п. Постсоветскому квир-художнику предписывалось находиться в русле работы своих западных коллег. Плешка должна была в одночасье заговорить на «глобальном гей-арго» и превратиться в западное *cruising site*. Постсовет-

ский квир-художник легитимировал себя только через соответствие представлениям российской арт-сцены о западной гей-культуре. Однако в этом подспудно присутствовала гомофобия: художественное сообщество ждало от постсоветского квир-художника легко считываемых знаков западной гей-культуры (например, откровенная сексуальность, провокативность, декоративизм, китч), чтобы в момент «узнавания» интеллектуально сбросить такого художника со счетов как поверхностного и вторичного.

Современное искусство как часть жизни российского общества отражает многие его проблемы, в том числе и гомофобию. За редким исключением в 90-х и нулевых российское художественное сообщество смотрело на своих квир-художников свысока. Правое крыло относилось к постсоветскому квир-художнику как к своему придворному шуту. Левое же крыло до последнего времени видело в нем «безответственного декоратора» и лакея нового неолиберального строя. Этот снобизм, как справа, так и слева, все более толкал постсоветского квир-художника в сто-

рону формальной эстетики, которая должна была дать ему автономию в пределах пространства неолиберального индивидуализма. Однако в последние несколько лет ситуация изменилась, и сейчас наметились зачатки сотрудничества между левым интеллектуально-художественным флангом и квир-художниками и активистами. Российские квир-художники начали дистанцироваться от правого крыла. Возрождение государственной гомофобии в России в 2013 году наглядно показало, что упования на постсоветский капитализм как на освободительную для ЛГБТ траекторию тщетны — в 2013 неолиберальная «новая» Россия, не задумываясь, предала своих «декораторов».

Музеи, галереи, плешки (квир-национализация)

А что же насчет отсутствующей советской квир-эстетики? Где же плешки советского искусства? После того как в 1934 году гомосексуальность в СССР была криминализована, она растворилась в советском театре, кинематографе, живописи и т.д. Квир-энергия не





могла просто так исчезнуть — она сублимировалась. Речь идет именно о произведениях, где невозможно считать гомосексуальность на уровне визуальной репрезентации. Говоря о «присутствии» или «отсутствии» гей-эстетики в советской визуальной культуре, нам необходимо констатировать в первую очередь факт ее сублимации и растворения. Скрытая гомосексуальность присутствует в произведениях всех периодов советского искусства: от исторического авангарда до московского концептуализма. Она в каждом зале Русского музея и Третьяковской галереи. Гомо-эстетика никогда не покидала советское искусство, так же как не было ни одного дня в истории Советского Союза после 1934 года, в который не проживалась бы чья-то «нетрадиционная» жизнь. Гомосексуальность лишь переместилась в область невидимого.

Концепция растворения и сублимации гей-эстетики в советской культуре означает, что мы должны осознать ее присутствие в формах невидимого/непознаваемого. Поскольку мы никогда не узнаем, в каком конкретно произведении советского искусства растворена квир-субъективность, а в каком нет, постсо-

ветский ЛГБТ-субъект должен затребовать как принадлежащее себе все искусство советского периода в целом. Это означает, что постсоветский ЛГБТ-культурный производитель сегодняшнего дня находится вовсе не в ситуации «безродного космополита», но, напротив, является наследником сублимированного в советской визуальной культуре квир-воображения. Это означает, что мы можем концептуально конденсировать эту растворенную квир-субъективность и вернуть ее себе. Речь здесь идет вовсе не о ретроспективном «открытии» каких-то деятелей советского искусства как гомосексуалов. Речь идет о ментальной де-сублимации, растворенной в советском искусстве гей-культуры как стратегии формирования сегодняшнего ЛГБТ-самосознания. Постсоветский квир-субъект должен заявить о своих правах на советскую историю и вернуться на свою историческую плешку.

Я предлагаю концептуализировать музеи советского искусства как гей-пространства — как плешки советского искусства. В отсутствие историографии явленной советской квир-эстетики мы должны национализировать все советское искусство как принадлежащее в том

числе и ЛГБТ-народу. Вместо создания одного музея ЛГБТ-искусства как гетто, я призываю концептуализировать все художественные музеи как музеи ЛГБТ-народа, ибо растворение есть исторически-обусловленная форма советской квір-(не)репрезентации. Мы должны осознать эту невидимость и пройти процесс сублимации вспять.

Теория плешки

Джудит Батлер никогда не ходила на советские плешки. Квір-теория пришла в постсоветское пространство как часть процесса глобализации и, к сожалению, наряду с интеллектуальным освобождением на территории постсоветского пространства, оказалась одновременно инструментом неолиберальной экспансии и репрессии. Я бы хотел обратиться к советской плешке «до квір-теории», которая определяла то, как проживалось однополое желание в советском опыте. Я бы хотел обратиться к плешке как к «голой жизни» локальной истории, которая заставляет нас сопротивляться диктату кажущегося прогрессивным культурного империализма 90-х и нулевых. Мы, представители постсо-

ветского ЛГБТ-народа сегодняшнего дня, должны принять и осознать советских геев и лесбиянок как исторических субъектов, существовавших до глобалистического конструкта «ЛГБТ» и квір-теории. Я ратую за теорию, вбирающую в себя специфику «голой жизни» сексуальных и гендерных полей советского опыта.

Теория плешки не должна увязнуть в общих местах глобального гей-дискурса. Она не должна загонять себя в шаблоны, которые скрываются под утверждениями об универсальности соответствующего опыта. До тех пор пока мы не встретим Джудит Батлер в кафе «Садко» или на станции «Проспект Маркса», квір-теория не станет постсоветской теорией. Глобализация оказывает давление на тех, кто находится на постсоветских сексуальных/гендерных полях, заставляя нас принять глобализированные (а на самом деле специфически западные) формы идентичности. Локальные, и тем самым более органичные формы идентификации стоит искать в живом нарративе советских геев и лесбиянок. Только приняв этот нарратив, а не тома англо-американской теории, мы сможем быть уверены, что освободи-





тельный активизм в постсоветском пространстве будет иметь будущее.

Теория плешки — это квир-теория минус культурный империализм. Теория плешки должна стать не только постсоветским ответом глобализированной квир-теории, контаминированной связью с неолиберализмом, но и теорией более широкого дискурса инакомыслия, включающего, но не ограничивающегося только инакомыслием сексуальным. Теория плешки должна соединить историю советских геев и лесбиянок с советской историей в целом — интегрировав их нарратив в большой нарратив советской истории. Плешка — это пространство присутствия и неприсутствия одновременно, скрытого и видимого, невозможного и возможного. Освобождение плешки должно произойти силами самой плешки, с памятью о плешке прошлого.

Формулы глобального гей-дискурса маргинализуют и отчуждают целые поколения советских гомосексуалов — все еще наших современников, этих реальных, а не вымышленных критической теорией субъектов советского сексуального и гендерного инакомыслия. Эти люди лучше интернациональных ЛГБТ-аппаратчиков знают о том, что значило быть «квир» в Советском Союзе. Им не нужны бюрократические шаблоны, чтобы описать свою угнетенность, как им не нужен англий-

ский сленг, чтобы рассказать о своих сексуальных практиках. У нас был свой язык и свои чувства еще до принесших глобализацию 90-х. Наша историческая память и сексуальность не нуждается в «нормализации» посредством практик неолиберализма. Это потерянное поколение советских геев и лесбиянок, людей старшего и среднего поколения, неинтересно для теоретиков, которые продолжают идти вперед, выдумывая новые теории и оставляя позади тех, кто реально проживал и проживает свои «нетрадиционные» жизни.

Я призываю всех нас выйти на плешки советских городов, чтобы совместно артикулировать новую теорию плешки как дискурс исторической памяти, локальности, освобождения и демократии. Теория плешки — это теория осязаемого, политического и повседневного. Слово «плешка», демонстрирующее сразу наши маргинальность, угнетенность, невидимость, и одновременно чувство собственного достоинства и самоиронии, может и должно дать точку отсчета для подлинно освободительной теории в настоящем.

Евгений Фикс

Родился в 1972 году в Москве.

Художник. Живет в Нью-Йорке.



Ли Мингвей «Ужин», 1998

Ирина Аристархова

Гостеприимство

Пролог

Мама сказала, что Усман пригласил ее в гости в Фергану. Точнее, его мама приглашает ее, мою маму, в гости. Мама говорит, там очень жарко, но постоянно вспоминает о приглашении. Моя сестра беспокоится, что мама эксплуатирует Усмана. Он ведь подрабатывает на даче: копает, косит, сажает — с тех пор как она стала плохо себя чувствовать. Делает это все за непонятно какую плату. Когда деньгами, когда вещами. Усман попросил, и мама отдала ему мой старый велосипед, не навороченный, а обычный, более чем десятилетней давности. Вскоре его остановили в деревне, и представитель правоохранительных органов сказал, что он украл велосипед. Они звонили маме, чтобы она подтвердила, что это был подарок. Теперь велосипед в Фергане. Усман сказал маме, что если электричка не пришла по расписанию, а другая еще не скоро, она может заходить к ним в гости на чай, ведь они с женой живут прямо за платформой, а дача в полчасе ходьбы. А Усману, говорит мама, его директор из Армении не платит зарплату. Он работает на консервном заводе в Коломне. Он зовет мою маму мамой. Я не знаю, что происходит.

Контекст и определения

Сегодня этот текст имеет смысл, которого он не имел бы в девяностые или даже нулевые годы. Время другое, и мы в него шагнули. Является ли Россия гостеприимной страной? Вот вам и тема десятилетия: русское гостеприимство. Или зададим настоящий вопрос: что мы за люди?

Вопрос поднимался и в XIX веке, но ненадолго. Россия была объявлена тюрьмой народов — для всех народов, в ней проживающих, — и мы, русские, усвоили, что мы тоже живем в этой

тюрьме как можем. Из-за посттравматического синдрома мы просто выбросили из своей головы понятие о том, что Россия — это мы. Дяди и тети, папы и мамы, дети и старики. Люди более-менее славянской внешности разных профессий и родов деятельности. Мы сами, русские, часто обращаемся к России как к идущей с нами в ногу, но несколько поодаль. Такой вот рефлекс. Мы как бы с ней — и не с ней. Да, надо пользоваться словом «россияне», ведь именно оно открывает возможность гостеприимства в России, но пора уже поговорить и между нами, русскими. Этого вопроса так старались избегать в наших с вами кругах. Ну зачем же? Ведь неудобно, неловко. Те, кому не неловко, говорили моим коллегам в одном из сибирских университетов в 90-е годы: «Мы уже давно на вас донесли бы кому надо за все эти совместные проекты с иностранцами, и вас отправили бы куда надо. Родину продаете. Но времена другие». Ну вот, времена теперь снова другие от тех других, то есть те же самые? Но хочется нового, и не по каким-то высоким соображениям или, как Иммануил Кант это определяет, не из-за любви к человеку. Гостеприимство — это не благотворительность. Это вопрос повседневности.

В Европе этот вопрос тоже задали: что мы за люди? Такие цивилизованные европейцы, и вот что получилось в XX веке. От объяснений, что в каждом человеке «сидит зло» или что «время было такое», легче не стало, потому что хочется ведь пофантазировать о других вариантах, а не только ограничиваться объяснениями Холокоста как вечно-человеческого-объектно-бессознательного насилия над Другим.

Определение гостеприимства заложено в самом слове: принятие гостей у себя дома или на своей территории. Определения требуют со-



Ли Мингвей «Сон», 2003

ставляющие слова: гость и принятие. Гостеприимство имеет место в двух сферах: у себя дома, на уровне человека, и в своей культуре/стране, на уровне нации или другой общности. Домой мы приглашаем других людей индивидуально, по имени, а в страну мы приглашаем другие группы людей — беженцев, бывших соотечественников, трудовых мигрантов и туристов. Нашу традицию гостеприимства Деррида шире называет авраамической традицией (иудаизм, христианство, ислам) и показывает (с надеждой на будущее), насколько богата она противоречивыми историями гостеприимства. Кант определил гостеприимство на макроуровне как фундамент космополитизма: «Право всемирного гражданства должно быть ограничено условиями всеобщего гостеприимства [...] Здесь речь идет не о человеколюбии, а о праве, и гостеприимство означает право каждого чужестран-

ца на то, чтобы тот, в чью страну он прибыл, не обращался с ним как с врагом»¹.

Кант сразу же оговаривается, что гостеприимство конечно. Оно ограничено наличием времени и поведением гостя. Следующая фраза звучит как взятая из закона о депортации: «[Хозяин] может выдворить [пришельца] из своей страны, если это не ведет к его гибели», — ведь сегодня именно оценка этой опасности стала основой решения о депортации. При этом Кант понимает, насколько понятие гостеприимства отличается от им же заявленного минимального отсутствия вражды к пришельцу: «Право, на которое может притязать чужестранец, — это не право гостеприимства (для этой цели был бы необходим особый дружественный договор, который делал бы его на определенное время членом дома), а право посещения, принадлежащее всем людям, сознающим себя членами общества, в силу права общего владения земной поверхностью, на которой, как на поверхности шара, люди не могут рассеяться до бесконечности и потому должны терпеть соседство других; первоначально же никто не имеет большего права, чем другой, на существование в данном месте земли»². Кант колеблется между правом на гостеприимство как на пребывание там, где пожелает гражданин мира, и правом только на временное убежище — и склоняется к временному посещению. Гостеприимство является вопросом «хорошего поведения» со стороны чужестранца. Постольку, поскольку гость обещает и поддерживает правила «хорошего тона», он может надеяться получить «право временного посещения». Естественно, встает вопрос, по чьим правилам дается оценка и в каком историческом контексте.

Сам Кант, как известно, мало путешествовал и не имел непосредственного опыта другой культуры. Однако для него идеал гражданина мира и отсутствие национализма являлись показателями развитой цивилизации. Гостеприимство по отношению к другим обеспечивает право на гостеприимство со стороны других. Есть более гостеприимные нации и менее гостеприимные: «Для своих земляков англичанин создает огромные благотворительные учреждения, которых нет ни у одного другого народа. — Но чужестранец, которого судьба забросила на английскую почву и который попал в большую нужду, всегда может умереть на навозной куче, так как он не англичанин, то есть не человек [...]

У [немца] нет национальной гордости, и он, как космополит, не привязан к своей родине. Но на родине он более гостеприимно встречает чужестранцев, чем любой другой народ»³. Как мог так ошибиться Кант?

Одна из причин заключается в отсутствии именно гостеприимства, в отличие от терпимости-толерантности. Толерантность с самого начала была проблематичной этической целью: «Толерантность, по мнению Деррида, это патерналистская концепция, непоправимо запятнанная религиозными, в частности христианскими, последствиями разработанных в Европе уставов XVI века. По его мнению, толерантность — это менее нейтральное моральное и политическое понятие. Кроме того, он обеспокоен отсутствием подлинной открытости другим в рамках терпимости; фраза «порог толерантности», которая была использована во Франции, чтобы указать предел, за которым нация более не принимает иностранцев и иммигрантов, показывает, насколько толерантность как принцип проблематична»⁴.

Мы начали перенимать эту европейскую традицию терпимости, и хорошо, что корабли толерантности начали заходить и в нашу гавань. Но также очевидно, что терпимость к другим не может быть высшей точкой человеческих отношений. В этом, наверное, вызов тому минимуму, на который надеются музеи толерантности (пожалуйста, не убивайте нас, терпите наши различия).

Деррида требует большего. Крайности гостеприимства и то, что он называет безусловным, радикальным гостеприимством, отличаются гостеприимством от терпимости/толерантности в отношениях с другими. Гостеприимство должно быть запредельным. Отдавать все, что есть, и больше, чем есть, в ущерб себе — вот закон гостеприимства. А иначе это не гостеприимство, а просто обмен услугами, приличие, но не больше.

Поэтому Деррида пишет о рисках и беспокоестве обеих сторон в этой ситуации. Эти риски таковы, что удивительно, как они не сводят гостеприимство на нет. Мы продолжаем принимать гостей, несмотря на все проблемы этой ситуации. Принимающая сторона не знает, до чего дойдет гость: когда он уйдет, что еще попросит (ведь просьба гостя — закон, он может быть Богом в образе человека), а сторона, которую принимают, не знает, чего ждать от

хозяина, не западня ли это, и старается ничего не разбить и не сломать, чтобы быть как можно лучшим гостем. Если ты отдаешь все свое состояние, ты становишься уязвимым, тебе уже больше нечего никому дать. Деррида много пишет о потенциальном насилии, заложенном в ситуации гостеприимства, ведь во многих языках, включая французский, слово, обозначающее гостя (например, латинское *hospes*), родственно тому, которое обозначает врага (латинское *hostis* — «чужой» и «враг») ⁵. От гостя до врага — один шаг.

Гостеприимство включает в себя и власть хозяина, но также и власть гостя, начиная с принятия приглашения. Власть дается в момент, когда гость приходит и переступает порог. Когда хозяин приветствует его: «Чувствуйте себя как дома!» — он и искренен, и нет, потому что он одновременно и хочет, и не хочет, чтобы гость чувствовал себя как дома. Эта апория, которая вполне могла бы парализовать любые усилия гостеприимства, является условием его возможности. Гостеприимство безусловное, настоящее, безоглядное невозможно (мы ведь не собираемся на самом деле отдать гостю свой дом). Соппротивление этому параличу невозможности Деррида называет «гостеприимством за пределами гостеприимства»⁶.

Невозможность такого беспредельного гостеприимства пробует свои пределы, ставя своей целью беспредельность. Несмотря на все «но», я ведь на самом деле хочу, чтобы вы пришли и чувствовали себя как дома (*mi casa su casa*). В этом высшая степень моей уязвимости.

Левинас. Этика

Эмманюэлю Левинасу спасли жену и дочь. Рискуя своей жизнью, Морис Бланшо нашел им приют, когда Франция капитулировала в 1940 году. Все остальные члены семьи Левинаса погибли в Холокосте. В это же время Деррида, которому десять лет, лишается французского гражданства. Он живет в Алжире, и Франция решает отозвать свое гражданство у алжирских евреев, которые получили его во второй половине девятнадцатого века. Именно Деррида, по желанию Левинаса, произнес прощальное слово на его похоронах в 1995 году. И после той речи, изданной под заголовком *Adieu à Emmanuel Lévinas* (1997), тема гостеприимства укоренилась в его работе.

Гостеприимство в левинасовской «Тотальности и бесконечном» — это прежде всего *добропожелание* — от выражения «добро пожаловать». Пожалуйте сюда с добром (надежда на добропорядочного гостя), и также добро вам, когда вы жалуете нас своим приходом. Такое приветствие выражается хлебом и солью, словом, улыбкой, жестом приглашения переступить порог и другими знаками безусловного принятия другого человека. Это принятие кажется пассивным. Здесь пассивность не является противоположностью активности, а подразумевает состояние открытости, и в этом смысле является интенциональным качеством. Доброжелательность — это не врожденное качество, которое проявляется само по себе. В конечном итоге доброжелательность дана человеку свыше, но не сводится к божественному в обычном религиозном смысле.

Следующая характерная черта гостеприимства — *восприимчивость*, доходящая до уязвимости. Быть настолько готовым принять, чтобы взять на себя всю ответственность за другого, что бы ни произошло. Готовность принять, несмотря на всю возможную враждебность. Ведь, как развил это понятие Деррида, когда мы говорим другому «да», приглашая его переступить порог, мы уже все приняли заранее. Мы уже сказали «да» всем рискам такого поступка. Собственно, восприимчивость и есть постоянная работа над собой ради принятия мира, ради мироощущения. По Левинасу, это значит быть «пассивнее всякой пассивности». Эта черта формируется оттого, что нас уже приняли. Мы были приняты в своем собственном доме, который нам предшествует. Мы уже впитали эту восприимчивость с молоком матери, у которой мы находимся в заложниках, — ведь мы не просили этого принятия. Оно случилось с нами.

Далее идет *discrétion*. С этим понятием довольно сложно. Оно совмещает в себе разнонаправленные значения и коннотации, и их сочетание дает необходимый эффект. С одной стороны, это скромность. Не выпячивать себя, держаться на втором плане. Но при этом внимательность, осмотрительность и свобода действий. Что значит второй план? Все готово к принятию гостей, и теперь «Я» уже не так задействовано, ведь принятие подразумевает принятие кого-то (или чего-то), направленность на других. Вот мой лучший диван, пожалуйста, при-

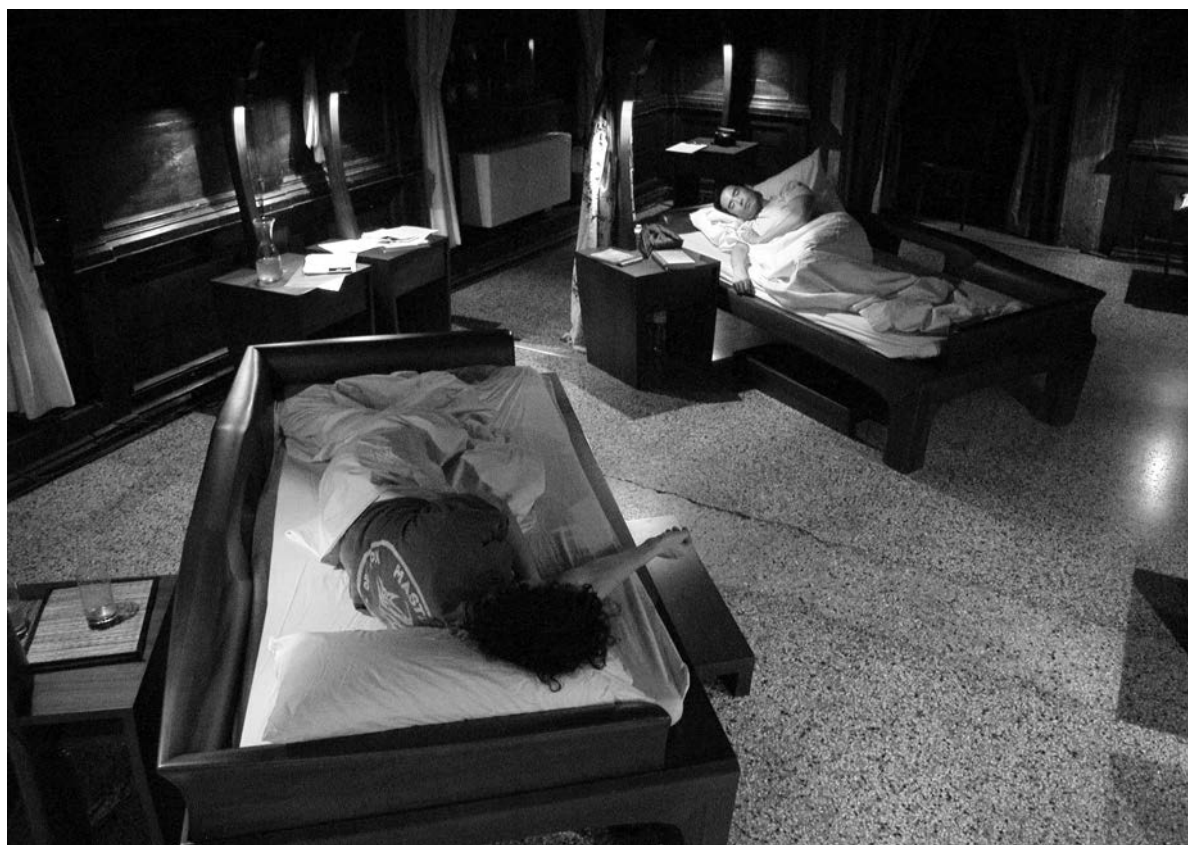
сядьте, ведь он не для меня, а для вас. Поэтому он и был сюда поставлен. Чтобы вы на него сели. И именно он — самое главное в этой комнате, и на нем самое красивое покрывало, для вас. Быть не собственником и эгоистом, выставляющим свои вещи напоказ, а хорошим хозяином — это показать и доказать гостю, что эти вещи находятся там именно для него. Гостеприимство не должно давить на гостя, ставить его в неловкое положение. Оно должно давать ему свободу чувствовать себя «как у себя дома».

Гостеприимство *интимно*. Если это и не эротическая интимность, в ней все же присутствует понятие обнаженного «Я» и наслаждения. У Левинаса интимность — это прежде всего лицо Другого. Животные (даже собака) не обладают таким же лицом, у них — морда. Поэтому у Левинаса гостеприимство носит фундаментально антропологический характер, это то, что отличает нас от всего животного мира (эту тему развил потом Деррида). Мы узнаем друг друга, и наша близость — это близость двух лиц, которые видят друг друга, но не себя. Свое лицо видно только в глазах другого. Эта близость дает нам чувство истинной уязвимости и исходящего от этой взаимной уязвимости наслаждения от ощущения полной защищенности друг у друга. Давать и получать приют — вот настоящая мера интимности. Сокрытие и убежище для Бытия.

Память также играет важную роль в ситуации гостеприимства, так как именно через *воспоминание* (сравнение того, что происходит, с прошлым опытом) мы воспринимаем происходящее как гостеприимство. Хозяин сравнивает свои действия с тем, как его самого принимали в прошлом, и если он не знает, что значит чувствовать себя как дома (то есть если он не помнит, что такое быть принятым в этом мире), он не может пригласить и по-настоящему принять Другого. Воспоминание также способствует переходу гостеприимства из до-речевого мира в языковой. Вспоминая, что значит чувствовать себя дома, мы принимаем другого на своем языке гостеприимства. «Добро пожаловать», «заходите», «как я рад вас видеть», «как хорошо, что вы смогли прийти» и другие формы родной речи становятся воспоминаниями и выполняют культурную работу. Это предпосылки возможности гостеприимства, исходящие из первичных приветствий нашей жизни.

Жилище является не менее необходимой составляющей гостеприимства. *Пребывание* требует места. «Быть у себя» связано и с пребыванием у себя дома, и с пребыванием в своем собственном теле как способе обитания. Пребывание придает бытию характер знакомства с гостем и с ситуацией гостеприимства. Левинас говорит, что для гостеприимства важно не только место, но еще и желание. Проблема не только в том, чтобы было место, жилье для приема гостей, но и в том, чтобы создать ощущение желанности, и в центре этого находится женщина (в разных воплощениях: как женское начало, женственное и материнское, и часто не онтологическое/эмпирическое, но об этой проблеме я написала в другом тексте): «Этот Другой, чье присутствие тайным образом является и отсутствием, откуда по преимуществу и берет начало

позиция гостеприимной расположенности, которая очерчивает поле интимности, — Женщина. Женщина — условие сосредоточения, внутренней жизни Дома, обитания [...] Эмпирическое отсутствие в доме человеческого существа “женского пола” ничего не меняет в измерении женственности, которое остается открытым как сама гостеприимность дома»⁷. Гость должен чувствовать себя не только как у себя дома, но также желанным, ожидаемым с нетерпением. Вынужденный эмигрант вдали от дома несет на чужбину интимную память о родном доме. Даже там он ощущает, что это такое, он погружается в это чувство дома. Для Деррида эту роль играет прежде всего родная речь, она становится домом, в который всегда можно вернуться. Обитание в мире языка, данного другими. В мире блюд, приготовленных другими.



Ли Мингвей «Сон», 2003



Ли Мингвей «Гостиная», 2000

В мире звука родного голоса, то есть не своего, а того, другого, дорогого. Деррида задает новые вопросы, часто цитируя библейские истории: за счет кого в принципе возможно такое радикальное гостеприимство (включая рабынь и рабов, а также животных и даже членов семьи)?

Ли Мингвей. Художественный жест

Конечно, мотив странника, беженца, чужака давно стал излюбленной темой искусства, особенно в его обращении к библейским историям и мифам. Ее принимают как данность, считая эту тему универсальной частью человеческого существования, к ней часто обращаются и литература, и театр, и изобразительное искусство. Но тема гостеприимства здесь и сейчас, не как уже принятая культурная практика или универсальное качество социума, а как тема эстетического жеста, где все возможно, — это что-то новое. Искусство находит себя в диалоге и с политикой, и с современной философией.

Если у Канта частная, домашняя сторона гостеприимства только проглядывает как основание его более публичной, национальной стороны, то у Левинаса и Деррида она выступает основой гостеприимства. Это уровень и обыденности, и уникальности. Обыденности потому, что такое беспредельное гостеприимство происходит ежедневно. Уникальности, потому что оно связывает уникальных людей, а не социологические общности. Это происходит между уникальным мной и уникальным тобой. Это эстетика радикального гостеприимства, выходящего за рамки кантовской толерантности. Такой художественный жест кажется и отрадным, и раздражающим одновременно, поэтому он теряется в спорах между общественным и объектным искусством. Здесь и этика, и эстетика важны одновременно, и одно не может существовать без другого. Как отметила искусствовед Джоан Ки, ее опыт «Ужина» (*The Dining Project*, 1998) Ли Мингвей дал ей почувствовать себя и самой желанной гостьей (настолько ей было приятно), и одновременно неадекватно, неудобно (потому что он вышел за рамки «нормального» гостеприимства). Она помнит этот ужин и его подробности: о чем говорили, что ели, как художник был одет, как он оформил стол и свою комнату — а ведь вечер прошел в 1995 году. Ки была студенткой, и все это выглядело необычно в обстановке университетского общежития. Она увидела приглашение на ужин на стенде около лифта и позвонила по указанному телефону. Друзья отговаривали ее идти на этот ужин, ведь может случиться что угодно (несмотря на то, что ужин был заявлен как работа художника-аспиранта). Заметив, как Ли Мингвей подготовился, чтобы принять ее, Ки чувствовала себя неудобно: она ничего не принесла в подарок, она оделась как обычно, а не парадно. Она питалась как студентка, а тут — званый ужин, сервировка, обстановка. Это была курсовая работа Ли Мингвея. Когда я спросила его, что изменилось, когда он повторил ее в других местах, музеях и галереях, он ответил, что у него стало больше денег на качественные продукты и обстановку, а гости теперь выбираются по лотерее, а не приходят по объявлению.

Я выбрала этого художника здесь, потому что он почти двадцать лет последовательно работает в эстетике гостеприимства. В проектах «Ужин», «Сон» (*The Sleeping Project*, 2003), «Ту-

рист» (*The Tourist Project*, 2002), «Гостиная» (*The Living Room*, 2000)

и многих других художник принимает гостя, сервирует стол, кормит, застилает постель и проводит с ним ночь (в этот раз Ли отговаривали его друзья, боясь за него), показывает ему все достопримечательности своего города, один на один, часто без документации. Ли Мингвей не претендует на какой-либо *message* кроме желания принять именно этого гостя и своего собственного левинасовского подхода; обитание, восприимчивость, скромность, доброжелательность и интимность выявляются прежде всего эстетически, через свое собственное тело, его движения и подготовку места для принятия гостей. Его гостеприимство носит исследовательский, исторический характер, определяя черты того воспоминания, о котором пишет Левинас: что это за дом, где я как художник могу дать вам почувствовать себя дома. Язык? Вещи? Разговор? Молчание? Некоторые работы существуют только в памяти тех, среди кого он жил как художник, гость и хозяин (например, в памяти японских фермеров из исчезающей деревни, которые все еще поддерживают с ним связь).

В один из августовских вечеров 2013 года мне довелось провести несколько часов в Музее Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне. Точнее, не в самом музее, а в его «гостиной». Но в чем смысл гостиной в современном музее — для проведения корпоративов? Не является ли она просто продолжением «неолиберального образа жизни» буржуазного класса и людей, из-за которых и существуют музеи? Одним словом, я решилась на данный опыт без иллюзий и со здоровой долей скептицизма.

Я была в гостиной нового крыла, спроектированного Ренцо Пьяно. Работа Ли Мингвея, о которой идет речь, имела три жизни, и первая случилась давно. Первоначально выставка «Гостиная» была результатом приглашения куратора Дженнифер Гросс в 1999 году. Ли Мингвей провел несколько месяцев в музее как приглашенный художник и исследовал историю залы, в которой хозяйка любила принимать гостей. Гарднер, построившая этот дом-виллу после смерти мужа, приглашала многих деятелей культуры и искусства, в том числе из России (например, были выставлены письма Шалапина на русском языке). Изабелла Гарднер хотела открыть свою обширную коллекцию для публики, но при этом она намеревалась брать такую

входную плату, которая была недоступна для большинства представителей этой «публики». В своем эссе для каталога выставки Льюис Хайд, автор книги «Дар», пишет о том, насколько Изабелла Гарднер была далека от популистских идей, несмотря на свою щедрость. Из ее завещания видно, что она хотела контролировать все аспекты жизни музея после своей смерти даже сильнее, чем при жизни. Помещение, в котором открылась «Гостиная» Ли весной 2000 года — галерея современного искусства, — было забыто хозяйкой, и только поэтому его могли использовать по новому назначению.

Со временем эстетика гостеприимства, предложенная Ли Мингвеем, изменила идею музейного отношения к посетителям. «Два понятия, составляющие основу моей работы, это гостеприимство и коллекция»⁸. Вторая жизнь работы Ли началась после выставки и продолжалась более десяти лет. Художник превратил музейное пространство в место гостеприимства, как это делала Гарднер, но теперь хозяевами и гостями были посетители и работники музея, развившие желание принять гостей на несколько часов как бы «вместо нее». Проект повторился и с добровольцами, выбранными сначала по лотерее, а затем — по записи. Он осуществляется и на других площадках (последнее повторение, которое мне известно, имело место в 2013 году в центре китайского искусства в Англии).

Когда несколько лет назад было решено построить новое крыло, родилась идея создать в нем совершенно новую гостиную, но теперь именно для посетителей музея, где они чувствовали бы себя как дома. Таким образом, директор музея, куратор и архитектор задумали преобразовать идею музея ближе к «Гостиной» Ли, чем к гостиной Гарднер. Получив разрешение художника, они дали работе еще одну жизнь. По договоренности, Ли встречается с новыми «хозяевами» несколько раз в год и рассказывает им об истории этого проекта.

Несколько элементов новой гостиной отличаются ее от обычных музейных помещений. Во-первых, работники музея зазывают вас в эту комнату улыбкой и жестами: пожалуйста, заходите в нашу гостиную. Во-вторых, чтобы в нее попасть, не надо платить за вход. Новое крыло устроено так, что многие помещения на первом этаже доступны без билета. Такое простое и доброжелательное администра-

тивное решение, причем в корне отличающееся от классовой позиции первой хозяйки. В-третьих, я чувствовала себя как дома, потому что мое присутствие не настораживало. Я работала на компьютере, наблюдала за семьями, отдыхающими на разнообразных диванах. Я могла созерцать сад скульптур через стеклянную стену. Этот сад и цветы тоже были задуманы Ли Мингвеем, так же как и канарейка в клетке в проекте 2000 года (за канарейкой следят отдельно и уносят на ночь отдыхать по совету орнитолога). Посетители разговаривали по мобильным телефонам, перебирали книги на полке, читали информацию об Изабелле Гарднер с удобно освещенных брошюр.

Несмотря на прозрачные стены, в новом крыле не возникало ощущения аквариума. Зелень помогала создать уют, но главное — это преломление света. Он заполняет собой разные пространства этого этажа, не просвечивает их насквозь, задерживаясь на ступенях, отражениях и многогранных поверхностях. Пол заканчивается, и на этом же уровне начинается трава — поэтому тело чувствует себя почти как на природе. Выйдя из гостиной, можно пройти по коридору, параллельно которому идет

стеклянная оранжерея с цветами и растениями для музейных помещений.

В новое здание были вложены не просто время, деньги и идеи современной музейной архитектуры, но и желание принимать там людей, продумать их обитание. Во многом благодаря усилиям директора Энн Холей, которая лично написала вступление к каталогу Ли Мингвея более десяти лет назад, музей Гарднер стал другим. Сегодня это доброжелательное здание. Комната находится в жилом доме, а помещение — в казенном учреждении, но здесь различие между ними уже не такое четкое. Гостиная Ли и Пьяно носит имя мецената Ричарда Флора, которого уже нет в живых: столько людей приняли участие в возникновении этой комнаты. Во время своих встреч в музее Ли Мингвей предупреждает будущих «хозяев» гостиной о том, что они очень устанут от своего гостеприимства и должны быть к этому готовы. В день моего визита нас принимала студентка-художница. Она принесла несколько предметов, начала разговор. Однако, по ее собственному признанию, за два часа приема «хозяйка» очень устала.

Гостеприимство является эстетикой, но какой-то новой, действующей в пространстве уже и не частном, но еще не публичном. Госте-



Ли Мингвей «Гостиная», 2000

приимство невозможно без участия чувств. На гостя воздействуют голос, запах, тактильные и визуальные ощущения. Гостеприимство как культурная данность на макроуровне иммиграции и нации, культуры или политики в целом начинается с ощущений и восприятий. Как возможность Левинаса быть безусловно принятым как самый важный гость на Земле и в данную минуту почувствовать себя как дома. Художник гостеприимства выстраивает мой опыт согласно своей собственной эстетике. Гостеприимство как беспредельный художественный жест еще только начинается, однако факт остается фактом: растет число художников, последние двадцать лет занимающихся в современном искусстве именно этим, так что можно опираться на проделанную работу. Даже если гостеприимство просто критиковать (оно так уязвимо, неловко, экзотично или просто отвергнуто как нечто неуместное), фундаментальный вопрос о том, что мы за люди, будет решаться как в Думе, так и в музее или на улице, а не только у себя дома.

Эпилог

Бабушка Льва Рубинштейна сформировала собственное мнение о русском гостеприимстве: «Бабушка моя была русофобкой в самом буквальном смысле этого слова — она боялась русских. Человек своего времени и своей вполне местечковой среды, она не умела отличать русских от русских. «Русские» в ее представлении — это были те, кто раза четыре на протяжении десяти лет врываются в ее дом и в дома ее соседей, выносили стулья, чашки и деньги и требовали благодарности за то, что никого не убили. Тут не убили, там убили — всякое бывает. Погром — это вам таки погром, а не свадьба. Ничего не поделаешь. Так что бабушка, будучи, повторяю, человеком редкой доброты, деликатности и отзывчивости, боялась русских. Боялась тайно, скрытно, ничего никогда и никому не говоря на эту тему. Но было понятно: она боится. Всех. Включая моих дворовых друзей и одноклассников, с утра до вечера болтавших в нашем доме. Включая соседей. Соседи были разные. Некоторых из них вполне смело можно было бояться»⁹.

«Ничего не поделаешь». Эти слова можно перечитывать бесконечно. Такое вот классическое определение русофобства: бояться нас всех, русских, панически, без разбора. И зер-

кальным отражением является русофильство: любить русских несмотря ни на что. Что же это за способность такая: отличать «русских от русских»? Умение, которое, как можно предположить из этого рассказа, присутствует у Льва Рубинштейна, но отсутствовало у его бабушки. Русское гостеприимство, как оно выглядит с точки зрения бабушки, читается вполне по Канту: они должны нам быть благодарны за наше гостеприимство, ведь мы им даем здесь жить.

«Мы не знаем, что такое гостеприимство, — пишет Деррида. — Пока нет. Пока нет, но узнаем ли вообще? А это вопрос знания и времени?»¹⁰. Левинас и Кант — тезки. Иммануил и Эмманюэль — это одно и то же имя. Более того, Иммануил — на иврите, из Ветхого Завета, а Эмманюэль — по-гречески, из Нового Завета. Оно значит «с нами Бог». Кант и Левинас принадлежат к одной и той же традиции, к ее разным ветвям, но их работа переплетается не только на страницах истории философии.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Кант И. К вечному миру // Сочинения в 6-ти т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 275.

² Там же.

³ Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Сочинения в 6-ти т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 566, 570.

⁴ Borradori G. Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida. Chicago: University of Chicago Press, 2003. P. 20.

⁵ Derrida J. *Hospitalité* // Keskin F., Sözer Ö. (eds.) *Pera Peras Poros: Espacement et temporalisation de l'étranger*. Atelier avec et autour de Jacques Derrida. Istanbul, 1999. P. 17–44.

⁶ Derrida J. *Adieu à Emmanuel Levinas*. Paris: Editions Galilée, 1997.

⁷ Левинас Э. Тотальность и бесконечное. М., СПб.: Университетская книга, 2000. С. 170, 172.

⁸ Ли Мингвей, цит. в: Gross J., Hyde L. Lee Mingwei: *The Living Room*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum. 2000. P. 9.

⁹ Рубинштейн Л. *Словарный запас*. М.: Новое издательство, 2008. С. 48.

¹⁰ Derrida J. *Hospitalité*. P. 23.

Ирина Аристархова

Родилась в 1969 году в Москве.

Философ, историк искусства.

Живет в Энн-Арборе.



«Весна священная» в постановке Пины Бауш

Шифра Каждан

Вы называли меня мужчиной? Значит, вам придется меня выслушать

Июль 1997. Акко, Израиль

Полоса городского пляжа, за ней — сто метров нудистов и уходящая в никуда зона гей-пляжа. Невысокого роста *педовка*¹ здесь неслучайно. В доме друзей, где он остановился, нет кондиционера, а здесь — небольшой ветерок. Конечно, это была большая ошибка: на солнце обгорели спина, лицо, руки, плечи. На завтра — билет в Москву. Четыре месяца учебы в Иерусалиме, первая в жизни поездка за границу. Первые дни в городе просто загорал, но потом захотелось посидеть в более тихом месте, и он решил переместиться к нудистам, даже лучше к геям, будто бы к «своим». Не столько чтобы закрутить роман — скорее, чтобы подумать о том, что делать дальше: завтра все закончится, и проблемы, от которых он сбежал из Москвы, вернутся.

*Дети — это единственная группа людей, насилие над представителями которой всегда считалось недопустимым. Причина такого отношения далека от гуманизма. По сути, они исключены из числа полноправных субъектов социума. Общество распоряжается телами детей, женщин, педовок, инвалидов, иностранцев, стариков. В Древнем Риме *minors* обязаны были иметь при себе отличительные знаки, призванные обозначать их особый социальный статус. Отделение одних тел от других оправдывалось потенциальной необходимостью защитить их от преступного насилия. Разумеется, требование носить эти знаки распространялось только на «свободнорожденных». Знаки для рабских тел были иными.*

К педовке подсаживается мужчина примерно того же возраста. Обозначить этого персонажа словом «мужчина» необходимо хотя бы из-за его телосложения — более мощного по сравнению со щуплым гражданином Россий-

ской Федерации. Он пробует завязать знакомство на плохом иврите, затем переходит на плохой английский. Вероятнее всего, он палестинец, тот, кем запугивали педовку все эти четыре месяца, «араб». Запугивания не слишком хорошо сработали, скорее, пробуждается любопытство от знакомства с палестинцем-геем.

Педовка не в восторге от навязчивости, но домогательство на гей-пляже вроде бы считается таким же обыденным делом, как снять девушку в баре. Вежливо выслушивает мужчину и отвечает, что в Москве ожидает бойфренд, и завтра состоится счастливое воссоединение. Мужчина не теряет: «Но он же там, а ты здесь». В реплике издевка. Педовка чувствует подходящий момент, чтобы ясно выразить свое отношение: «Приятель, ничего не получится. Не надо!» Встает и пересаживается метров на тридцать в сторону. Через минуту мужчина тоже встает и снова подсаживается.

Разговор продолжается в том же ключе. Мужчина трогает за руку. Педовка снимает руку мужчины со своей. От прикосновения становится понятно, что мужчина ему не так уж и отвратителен. Мелькает шальная мысль, что ничего страшного в измене своему другу нет. Отъезд в Израиль совпал с разрывом отношений, и возвращение в Москву сделает этот неокончательный факт очевидностью. Это не будет изменой, но нужно ли это? Так или иначе, педовка смущена. Мамаши с детьми находят от них всего в двухстах метрах, гей-парочки тоже довольно близко, это общественное пространство.

Во время войн насилуют для демонстрации превосходства и поражения побежденной стороны. Изнасилования в тюрьме — общее место, при том, что вне тюрем насилуют несоизмеримо

чаще. Изнасилования часто объясняются как наказание: «Чтобы она знала (он знал), что это такое», «чтобы знала (знал), что такое реальная жизнь». Изнасилование в частности, но и насилие в более широком смысле становится не просто формой регулирования, но даже формой утверждения справедливости в социальных отношениях. Принято говорить об однополых чувствах в связи с тюрьмами и другими замкнутыми гендерно-сегрегированными сообществами, несмотря на то, что однополые чувства доступны всем и никак не связано с таким ходом мысли. Страх физического насилия преследует однополые чувства среди свободных людей. Репрессированное чувство приобретает форму дружбы и товарищества, которые часто сопровождаются обсуждением и осуждением открытого однополых чувств. Сексуальное насилие — основа не только «войны полов», это основание неравенства, в котором женские, детские и другие более слабые тела выступают лишь символами, лишенные собственной субъективности. Товарищи, стремящиеся к превосходству, находящиеся в отношениях соревнова-

тельности, даже если они ведомы общими идеями и идеалами, разрушают те чувства, которые они испытывают друг к другу, и те возможности, которыми обладают их тела.

Педовка вдавлена лицом в песок, вывернутые за спину руки удерживает мужчина, навалившийся сверху. Затем он уводит ее руки вдоль тела и прижимает их коленями. Одной освободившейся рукой он закрывает ей рот, другой, ухватив за волосы, бьет ее головой о песок. Педовка чувствует песок во рту, собственные слюны, сопли и слезы вокруг на песке. Крови совсем немного, в основном из носа, который даже не слишком пострадал. Сопротивление ослабевает. Мужчина совершает сексуальное насилие, раздвинув ногами ноги. Это следующий уровень болевых ощущений. Кричать невозможно — чужая рука по-прежнему зажимает рот. В результате одной из фрикций рука соскакивает, и крик прорывается. В наказание за крик мужчина снова бьет педовку головой о песок. Внезапно резкое облегчение, и одновременно — приближающиеся крики. Мужчина спры-



«Весна священная» в постановке Пины Бауш

гивает и скрывается в высокой сухой траве. Педовка переворачивается на спину. Один из двух геев, спугнувших насильника, помогает ей подняться. Они оба кричат: «Сразу нельзя было заорать? Он же мог тебя убить! Мы же видели вас издалека и думали, что у вас все нормально! Надо было сразу звать на помощь!» Трясущимися руками педовке удается одеться и с трудом обуться. Ковыляя, нервная тройца доходит до машины, припаркованной у обочины. Они едут в полицейский участок и рассказывают о случившемся. Реакция полицейских довольно вялая. Неторопливо (возможно, из-за жары) они все-таки фиксируют побои на фотокамеру и показывают несколько фотографий. На одной из них педовка опознает насильника. Полицейские спокойно сообщают, что знают этого человека. Вылет из страны назначен на завтра, поэтому полицейские не заводят дело.

В культуре изнасилования тратится невероятно много времени на то, чтобы обвинить жертву в том, что ее изнасиловали, и оправдать насильника.

(Бурмакова О. Культура изнасилования)

Домадедово. Обгоревший, с синяками вокруг глаз, выходящими за пределы солнечных очков, молодой человек дарит встречающим букет подсолнухов, купленный в аэропорту. Через день он впервые в жизни отправляется сдавать анализы на заболевания, передающиеся половым путем. Строгий врач, оценив внешний вид пациента, спрашивает, давно ли у него были контакты, и молодой человек рассказывает об изнасиловании. Врач ничего не говорит. К счастью, ничего не обнаружено. Синяки остаются запечатлены на нескольких необходимых для документов фотографиях и через полгода постепенно сходят, так же как и прочие физические травмы, связанные непосредственно с сексуальным насилием. Молодой человек держится гордо, объясняя синяки последствиями случайной драки. Следующие семь лет он избегает любой потенциальной возможности близких контактов с кем бы то ни было.

В культуре изнасилования постоянная угроза сексуального нападения влияет на повседневные действия женщин. В культуре изнасилования девочек и женщин учат быть внимательными к тому, что вы носите, как носите, как ведете

себя, где ходите, когда ходите, с кем ходите, кому доверяете, что делаете, где делаете, с кем делаете, что пьете, сколько пьете; кому смотрите в глаза, если одна, если с незнакомым, если в группе, если в группе незнакомых людей, если темно, если место незнакомое; если что-то несешь, как несешь, какая на тебе обувь на случай, если придется бежать, какая сумочка с собой, какие украшения надеты, который час, что за улица, какая обстановка; со сколькими людьми ты спала, с какими людьми ты спала, кто твои друзья, кому ты даешь свой телефон; кто рядом, когда приходит курьер с доставкой; можно ли посмотреть, кто стоит за дверью; прежде чем открывать, необходимо проверить, кто пришел; прежде чем открыть курьеру, завести собаку или имитатор лая; не жить одной, брать уроки самообороны, всегда быть начеку, всегда быть внимательной, всегда за всем следить, всегда быть готовой и никогда не расслабляться даже на секунду, иначе тебя изнасилюют, а если ты не следуешь всем правилам, то сама виновата.

(Бурмакова О. Культура изнасилования)

Через шестнадцать лет все тот же человек, или та же педовка, которую в силу возраста стоило бы назвать старой девой, впервые прочитает сочувственную фразу в связи со своим изнасилованием от полужнакомой феминистки. Дотрагиваясь до собственного виска — дотрагиваешься как будто до чужого или мертвого тела.

К принятию гомофобного закона большая часть тех граждан, которые упоминаются в этом законе, отнеслась довольно спокойно. Они понимали, что целью закона в конечном счете являются их собственные жизни и тела. Во многом их ожидания сформированы и ограничены представлениями о «сексуальной революции», освобожденной в первую очередь по отношению к «мужским» телам, и зачастую столь же лояльной к насилию, как и противники этой революции. Российское общество и государство применяет различные типы заботы, выделяя и противопоставляя друг другу «несовершеннолетних» и «совершеннолетних», практикующих «нетрадиционные брачные отношения». Уровень гомофобии настолько велик, что для идентичностей в языке нет цензурных слов, лишь «нежелательные» заимствования из английского языка. Нежелание вводить в правовую практику слова английского

языка — это не только отказ от применения наработок политики идентичностей (как бы к ней ни относиться), — это продолжение курса в сторону к биополитике, в которой люди существуют не в виде социальных множеств или групп, а контролируются по типам поведения тел.

Участвуя в анархистской конференции 2011 года, касающейся палестинского вопроса, Джудит Батлер озаглавила свой доклад: «Квир-анархизм и анархизм против стены». Она предъявляет требование государству Израиль: признать равными два народа, живущие вместе на одной территории. Отвечая на вопрос квир-активиста, Джудит Батлер переходит к частному примеру — открытость израильских ЛГБТ-клубов для посещения палестинскими ЛГБТ недостаточна для эмансипации палестинских ЛГБТ, — необходимо равенство во всем. Мое тело случайно стало частью этого конфликта, и говорить о справедливости я не могу, хотя я полностью согласна с идеей и примером Батлер. Я постараюсь сказать о другом.

2013. Москва

Нижинский, Стравинский, Рерих — авторы мифотворцы. Им принадлежит групповое авторство знаменитого скандала в Париже в 1913 году в связи с премьерой балета «Весна священная». Но не был ли этот скандал связан в первую очередь с жестокостью сюжета, а не только с новаторством хореографии, музыки, декорации и костюмов? Некоторые парижане переименовали название спектакля как «Резня весенняя». Русскоязычные интернет-ресурсы на разные голоса сообщают, что этот балет бессюжетен, но англоязычная статья Википедии все-таки обнаруживает сюжет, обозначая его как описание насильственных ритуальных действий. Если взглянуть на сюжет, этот балет окажется мифом, новым мифом, созданным в начале XX века. Сюжет оригинальной постановки «Весна священная. Картины из языческой Руси» придуман Игорем Стравинским и Николаем Рерихом при участии известного продюсера Сергея Дягилева. Современная антропологическая наука, впрочем, как и историческая наука времен создания спектакля, не знает ровным счетом ничего о весенних человеческих жертвоприношениях языческой Руси. Исследователи высказывают идею, что сюжет объединяет образы из стихотворных циклов символиста Сергея Горо-

децкого (1884–1967). Хотя Стравинский был знаком с поэзией Городецкого и написал музыку на некоторые из его стихов, он утверждал, что музыка к балету появилась раньше сюжета. Относительно этого произведения существуют разнообразные объяснения Стравинского, противоречащие друг другу.

Еще одну знаменитую постановку на эту музыку делал хореограф Морис Бежар. Он говорит языком метафор, среди которых центральная сравнение мужского тела с животным, а женского — с растением. Гегельянское понимание женского и мужского рифмуется здесь с образами Городецкого: женщины-деревья, срубаемые во славу Ярилы. В оригинальном балете физическое насилие показано как нормативная практика, несмотря на яростные попытки Стравинского назвать персонажей балета «силами природы», а не людьми. Первичная интерпретация Нижинского музыки Стравинского начинается с тела самого хореографа, который, по свидетельству очевидцев репетиций, крайне выразительно показывал свои идеи первой исполнительнице роли «Избранницы», то есть жертвы. В интерпретации Бежара (1959) акт насилия заменен на обозначение контакта между мужчиной и женщиной, который интерпретируется как сексуальный контакт. Оба хореографа говорят о жертвенности как неизбежности.

Обычно те, кто сообщает о насилии, говорят из якобы нейтральной позиции защиты или из позиции созерцателя-аналитика. Эта позиция, как кажется, находится между позициями субъекта и объекта насилия. Подобная речь указывает нам на то, что насилие происходит, и мы не можем его остановить. Необходима систематизация знаний об экономике насилия, о том, кто в этом одностороннем процессе получает выгоду, а кто теряет все; только так мы сможем остановить поток обвинений, падающих на жертву, и исключить нападающего. Кому сейчас принадлежит символический и реальный продукт экономики насилия? Кому выгодно логика так называемой «виктимности» по отношению к угнетенным, согласно которой жертва якобы сама делает себя жертвой или «склонна», «предрасположена» становиться жертвой? Разумеется, нападающему.

Постановка «Весны священной» Пины Бауш (1975) — это, вероятно, рассказ, жанр, который

и теперь не всегда принимается всерьез как чересчур демократичный, находящийся на нижнем уровне жанровой иерархии. Рассматривая социальное, Пина Бауш приходит к обобщениям, выраженным в форме метафоры и знака. Нижинский и Бежар с началом музыки оставляют занавес закрытым, затем первыми на сцене оказывается мужская группа танцовщиков. Балет Пины Бауш начинается с одной танцовщицы, к которой затем присоединяются другие. Музыкальное «Вступление» превращено в экспозицию драматического действия.

Танцовщица лежит на земле. Хочет ли Пина Бауш сказать, что женское является социальным затактом любого действия? Тело танцовщицы дано «вместо занавеса», как если бы мы могли воспринимать занавес в качестве юбки. Оно лежит на земле. Это история, в которой происходит разрыв с традицией угнетения тела как объекта. Пина Бауш описывает механизм угнетения, освобождая от него тела танцовщиц и танцовщиков. Мифотворчество оригинального балета отброшено, оставлено тело как язык, говорящий о реальности травмы, о страхе насилия, о том, как общество выбирает жертву и избавляется от нее. О страхе каждой и каждого стать этой жертвой. Жесты и мизансцены Пины Бауш превращают социальную память тел в сюжет о социальном ритуале исключения, вне связей с какой-либо «природной» логикой.

Земля насыпана по периметру сцены. Фигура положена хореографом диагонально. Тело пробуждается. От сна? от обморока? от акта насилия? от сексуального контакта? Танцовщица постепенно оказывается среди других танцовщиц, стремительно пересекающих диагональ сцены, боязливо держащихся за руки, среди тех, состояние которых во многом сходно с ее состоянием: неизвестность, потеря и попытка обнаружить ощущения собственного тела.

Танцовщица поднимает лицо от красной ткани. Ее лицо на фоне красной ткани совершает первое движение в спектакле, а ткань ближе к финалу оказывается красным платьем, но мы этого пока не знаем. Вторая танцовщица, выбирающаяся на авансцену по диагонали, поднимает край своего платья. Она закрывает им лицо и обнажает нижнюю часть тела. Несколько танцовщиц ложатся на землю. Их движения напоминают попытку буквально «слиться с природой», словно для того чтобы научиться отличать свое тело от того, что находится под ним.



Фрагмент открытки к проекту Елены Ковылиной
Boxing, 2005

Метафизическая картина мира предлагает нам двойственность, в которой нападающий и жертва фигурируют как неразрывно связанная друг с другом пара. С помощью этой пары объясняются понятия добра и зла. Жертву часто называют «победительницей», согласно некой метафизической составляющей. Нападающий объявляется якобы забытым и осуждаемым. Носители секулярной культуры изнасилования, так же как и носители религиозной морали, извлекают одинаковую выгоду, поддерживая иллюзию подобной этики. Так называемая «победа» жертвы — спекуляция, которой наслаждаются нападающие, используя память о жертве для утверждения необходимости насилия.

Мужские фигуры возникают только на пятой минуте и резко разделяют группу танцовщиц. Это могло бы восприниматься как нападение, но Пина Бауш, похоже, далека от такой идеи. Для нее две группы, показанные в спектакле, не являются заранее заданными. Неслучайно именно строгая сегрегация на два типа костюмов подчеркивает отличия тел друг от друга внутри каждой группы. Мне очевидны трансгендерные проявления то в одном, то в другом теле на сцене, и только одежда двух видов маркирует пол. Кто такие персонажи «Весны священной» Пины Бауш? Тела танцовщиков



«Весна священная» в постановке Пины Бауш

обнажены по пояс, тела танцовщиц одеты в свободные платья. Движения танцовщиц не столь мягкие, как это принято в классическом балете. Движения танцовщиков также лишены преувеличений. В женской группе резко ударяют себя по животу и нежно воздевают руки вверх. В мужской группе плавные движения тоже сменяются резкими. Можно было бы утверждать, что экспрессия одинакова, если бы и тела были одинаковы.

Трансгендерность, понятая как колебательное или векторное движение от мужского к женскому или от женского к мужскому, вписана в отношения власти, даже если это движение совершается внутри одного тела. Что-то отдают и что-то получают. Экономика обмена не является справедливой. «Иметь или быть» Фромма перестает работать, так как «быть» начинает означать «обладать» или «не обладать». Транс-переход, понятый из бинарной перспективы, становится психологической травмой, ведущей к самым разным последствиям. Гендерная и половая бинарность, которую общество и государство по умолчанию назначает нормой в действительности является репрессией, лежащей в

основании несправедливой культуры, угрожающей человеческим жизням.

В связке между феминизмом и танцем иногда говорится о том, что танцевать следует или перед музыкой, или после музыки. Эта логика отталкивается от того, что классические композиторы мужчины, и, следовательно, если танцует женщина, она вступает во взаимодействие с «мужской культурой». Такая идея могла бы иметь эссенциалистское воплощение, но, кажется, в балете Пины Бауш этого не происходит.

Первое движение на сцене — это движение виска и щеки по ткани, поглаживание. Оно происходит до музыки, и можно было бы сказать, что движение предшествует музыке. Есть ли в этом движении, занимающем несколько секунд, сопротивление Стравинскому-мужчине? Однозначно этого нельзя сказать, тем более что вся дальнейшая хореография построена именно на ритмическом соединении. Есть ли в этом подчинение Стравинскому? Скорее, нет.

Нормализованные dead kids jokes не считаются воспроизводством насилия, а попытка удержать человека от сексистских или гомофобных шуток чаще всего воспринимается как насилие или попытка давления. Если ненависть и насилие понимаются как «жажда жизни» или «требование природы», их действительно не остановить. Иногда революционное насилие оправдывают очарованием, шармом самой «природы» революции.

Пина Бауш начинает с прикосновения. Это прикосновение лица к красному платью. Является ли это поглаживание знаком, воспоминанием о той, кто носила платье? В течение всей постановки оно является единственным реквизитом, объектом, показанным зрителю глазами танцовщиц. Танцовщики его как будто просто не замечают, тогда как танцовщицы крайне эмоциональны по отношению к этому объекту. Единственный объект помимо земли-праха под ногами показан как повод для стыда, страха, презрения, ненависти. Становясь платьем только будучи надетым на девушку, красное полностью переносит на танцовщицу собранную до этого символику. «Мужчина» одевает «Женщину», и после этого она становится «Избранницей», жертвой. Не так ли работает

ЛГБТ-идентичность, функционирующая в качестве объекта ненависти? Кто осмеливается надеть на себя идентичность в кругу ненависти? Наказывает ли общество ту, которая посмела прикоснуться лицом к красному платью? Что чувствует висок танцовщицы?

2005. Галерея XL, Москва

Предваряя свой перформанс, Елена Ковылина говорит о системе, создающей соревновательный дух между художниками. Систему конкуренции она представляет в виде боксерского ринга, на который она выходит сама. Меня несколько пугает логическая связка между идеей и ее воплощением, но я прихожу в день открытия выставки в галерею. Я — начинающий художник, член группы «Лето».

Толпа. Шум. В галерее XL Projects столпотворение. Посередине настоящий боксерский ринг. Я с друзьями и коллегами среди толпы. Лена, подготовленная тренировками с профессиональным боксером, выходит на ринг. Она молчит. Публика пребывает в возбуждении. Мне кажется, что в этом возбуждении я различаю два тезиса. Первый тезис — «Бить женщин нельзя». Второй — «Она готова и хочет принять бой».

Тезис «Бить женщин нельзя» часто исходит из того, что женщины как группа — это общественное благо. Это соображение, по сути, равно предписанию «не ходить по газонам», поскольку газон — это общее благо. Этот тезис превращает женщину как представительницу группы в объект патерналистской заботы, в объект, лишенный голоса, воли, самостоятельности. В случае конкретной женщины это забота о ней не как о человеке, а как о предмете, имеющем физическую и/или символическую ценность. Часто, защищая женщину, мужчина показывает, что обладает достаточным физическим или символическим капиталом, чтобы обозначить свое силовое преимущество над ней или обладание. Для него, конечно, она более симпатична как объект в не-избитом виде, точно так же как и красивая ваза. Тезис «Она готова и хочет принять бой» из мужской позиции воспринимается также снисходительно. Вопрос о победе, оказывается не принципиальным. Оба тезиса утверждают удержание власти, а не жизнь и достоинство человека.

Ничего не происходит. Кто-то кричит нечто в духе: «Ну, кто первый?» Приличные граждане чувствуют себя неудобно, но напряжение вместе с тем возрастает. Хороший повод свое собственное смущение списать на то, что художница предлагает нечто непристойное, а значит, она просто «плохая художница», и обсуждать нечего. Никто не выходит. Меня пронзает мысль: «Как же так?» Мне начинает казаться, что я понимаю замысел Лены Ковылиной и что для его осуществления кто-то все-таки должен выйти на ринг. Никто не решается это сделать только потому, что этот шаг является явным нарушением морали. Мне кажется, что если никто не выйдет, то перформанс окажется «провальным» и Ленина идея не сработает. У меня обостряется чувство соратника и коллеги, одноклассника по «Школе современного искусства». Я думаю о том, как важно для молодого художника доказать, что ты прав. Незаметно для себя я включаюсь в ту самую логику, которую Лена Ковылина критикует. В моем решении выйти на ринг не сформулировано то, что это именно мое частное решение о том, как ее высказывание будет более состоятельным. Ее решение, очевидно, было продуманным и подготовленным, мое — спонтанным, принятым прямо на месте.

Я никогда в жизни не дрался. Точнее, я никогда в жизни не вступал первым в драку. Мне кажется, что моя сублимность очевидна и, вероятно, я физически слабее Лены Ковылиной. В любом случае, я подразумевал эту особенность, хотя в действительности это не имеет никакого дополнительного значения. Мне всегда казалось, что работы Ковылиной смелые и отчаянные. Они попадали и в меня, часто вызывая возмущение. Именно того рода возмущение, которое она, наверное, и задумывала. Тот тип возмущения, который, выходя наружу, демонстрирует социальную несправедливость в наиболее четкой форме.

Неужели ничего не начнется? Я говорю кому-то из своих друзей, что хочу выйти на ринг. Говорю это как бы шутя. Я встречаю скорее одобрение, потому что мы все полагаем, что это «игровая» ситуация, тем более что победа на ринге в моем случае будет за Леной. На это я заведомо согласен. Я выхожу и быстро проигрываю. Разумеется. Я не умею драться, да и не очень-то хотел. Зачем я это сделал? Подготов-

ленная, Лена Ковылина точно наносит удары, и они не наносят мне большого вреда. Надеюсь, что и мои удары не причинили Лене страданий. Она победила. Но не тем, что по правилам бокса она победительница. Она доказала, каким образом пробуждается насилие над женщиной, и я был тем самым человеком, через тело и мысли которого осуществилась ее идея.

Разгоряченный, но потрясенный тем, что произошло, я ухожу и не замечаю того, что вслед за мной на ринг выходит гораздо более сильный противник. Кто-то рассказывал мне потом, что он вышел, намереваясь «отомстить» Лене Ковылиной за меня. За ним были и другие желающие. Всего этого, и в особенности мотиваций я не могу знать точно и не берусь достоверно утверждать.

Мне стыдно за то, что я сделал тогда. Мне и тогда было стыдно, но тогда я думал о том, что должен был это сделать. Моя мысль: «Перформанс не сможет состояться, если я не выйду. Я должен выйти, чтобы помочь Лене» — спекуляция.

Через некоторое время, когда появились рецензии и интервью, я узнал, что Лена Ковылина была совершенно готова и даже мечтала о том, что никто не выйдет. Она хотела этого, но так не произошло. Я узнал о том, что она была бы рада узнать, что ее предположение о кровожадности и соревновательности было только предположением. Мне было стыдно. Сначала мой стыд был прикрыт чувством обманутого вкладчика. В своих мыслях я винил Лену за то, что она спровоцировала мою реакцию. Так в чем же состояла моя помощь? Выйдя на ринг, я всего-навсего снял моральное замешательство, запустив всю последующую цепочку. Я подал пример следующим.

Лена Ковылина не победила и не проиграла. Не только в баталиях на ринге. Она объяснила своим жестом, как работает насилие, в том числе насилие над женщиной, и какие глупые идеи могут его прикрывать. Очевидно, что речь не идет о том, что во мне, как и в любой другой или другом из этой толпы, есть некая «животная страсть к насилию». Лена Ковылина сделала видимым стереотипное поведение, воспроизводящее механизм насилия.

Мне стыдно «быть» мужчиной. На реплику немцев о том, что им стыдно за то, что они немцы, Ханна Аренду намеревалась ответить,

что ей стыдно за то, что она человек. Мне, как и многим, в данном случае стоило бы стыдиться не того, что я человек или мужчина. Стоило бы стыдиться того, как я переигрываю в исполнении стереотипической роли, поддерживающей насильственный порядок дел.

Кто имеет реальное право на использование вполне весомого продукта, произведенного экономикой насилия, экономикой ненависти, продукта, произведенного насильником? Жертвы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Автор предполагает, что это слово объединяет несколько идентичностей, которые в англоязычной академической литературе соответствуют: *asexual, transgender, effeminate gay, lesbian, queer, sissy, trans-woman, trans-man, genderqueer, agender*, а иногда просто *woman* или *girl*. Слово чаще фигурирует в устном языке. Существуют две версии написания: через «и» и через «е». Вторая версия более распространена. Происхождение слова спорно, но факт самоназывания этим словом некоторых девушек-подростков, объединенных выбором эмо-культуры, склоняет автора к версии, что «педо» в этом слове не всегда указывает на тип влечения или «женскую» социализацию индивида, но включает в себя обвинение индивида в инфантильности, несостоятельности в связи с возрастом. Слово функционирует в языке в качестве обозначения уязвимости в случае мизогинии, гомо-, трансфобии и эйджизма. Часто оно трактуется как нецензурное. Автор сохраняет надежду вывести использование этого слова из нецензурной сферы, поскольку оно используется не только в языке ненависти, но и в ЛГБТ-среде в связи с различными типами социальной уязвимости. Фильм «Жертва» (1961, Великобритания), в котором впервые в истории кино было произнесено слово *homosexual* в качестве обозначения типа влечения, заканчивается эпизодом, где для травли, шантажа и оскорбления героя используется слово *queer*, написанное краской на стене. В современном английском языке это слово не имеет того оскорбительного смысла, которое оно имело в начале 60-х.

Шифра Каждан (ранее — Яков Каждан)

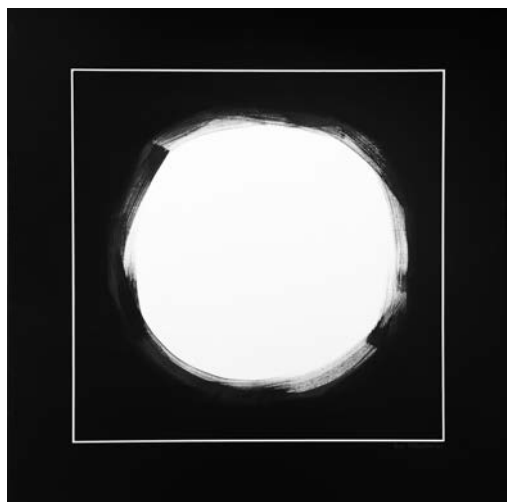
Родилась в 1973 году в Москве.

Художница. Живет в Москве.

Слава Лён

Эра света

Омар Чхаидзе
«Трансформация света».
ММОМА, Москва.
18.12.2013 — 19.01.2014



Омар Чхаидзе «Выход», 2013

Форма и цвет в живописи были всегда. «Тайно» в ней присутствовал и — свет. Но понятие света в живописи (по)явилось совсем недавно — каких-нибудь сто пятьдесят лет тому назад. И связано оно с эпохой модернизма, а — конкретней — с импрессионистами. Но и они, импрессионисты, еще не понимали, что такое Свет — в онтологическом смысле. Понятие Свет в теории живописи возникло еще позднее — в 20-х годах XX века. Только Мартин Хайдеггер рано (в 1928 году) задумался над тем, что такое

Свет. Белый Свет — говоря по-русски. По-немецки — *Lichtung* (просвет).

Свет — невидимка, но без него существует только ничто. Нужен свет, чтобы появилось нечто. В частности, картина: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936). Хайдеггеровская метафизика (в отличие от кантовской и гегелевской) спрашивает об одном: благодаря чему человек вообще видит все то, что он видит. Пространство, в котором он действует в Истории, устроено не им. Раньше самой ранней мысли — ясность или неясность того, о чем она, существует Свет. Увидев что-либо умственным зрением, художник спешит схватить (*begreifen!*) предмет и упускает из виду свет, в котором этот предмет видит. Чем больше света, тем крепче взгляд художника привязан к предмету, тем меньше замечен сам по себе свет. Однако моменты озарения представляют творческую деятельность художника в более важном смысле, чем схваченный или не схваченный взглядом предмет. Озарение неподвластно художнику. В его силах только — быть готовым к озарению, готовым сразу увидеть его, суметь его полноценно в работе использовать и понять, что это было озарение.

Поразительно, что художник-мыслитель Омар Чхаидзе получил это озарение в двадцать лет, еще будучи студентом Тбилисской академии художеств. И оказался к нему быть готовым. Он вообще выбросил предмет из своей живописи и стал писать только Свет.



Омар Чхаидзе «Интроверсия», 2009

Свет стал для него предметом. Кто-то скажет, ну и что, была уже в мировой живописи полувекковая традиция беспредметничества. Введенная в свои законные права русским авангардом. Но сделать беспредметничество своим и по-своему в СССР 60-х годов — уже подвиг. За формализм и абстракционизм — расстреливали (Ермолаева, Древин...). Но Омар Чхаидзе вообще не занимался беспредметничеством — он писал Свет. Свет как предмет, как метафизический объект. Со всем другой Свет, чем у импрессионистов. Он писал Белый Свет. Свой Белый Свет. Созда-

вал свою онтологическую картину мира: «Вознесение» (1966), «Прикосновение» (1967), «В пути» (1969), «Вечность» (1971), «Интроверсия» (1986), «Мистерия Голгофы» (1991), «Встреча» (2007), «Вечность» (2012), «Трансформация Света» (2012), «Исток» (2013). На выставке в Московском музее современного искусства в 2013 году он демонстрирует «Выход» (2013) и — замирает... в преддверии нового озарения.

Белый Свет на картинах художника уже очевидно оформлен: это не хаотический свет — это космическая, упорядоченная структура. Противопоставление Космоса — Хаосу. Больше того. Омар Чхаидзе, как метафизически ориентированный художник, сразу позволил себе — что невероятно трудно — существовать одновременно в двух ортогональных пространствах: секулярном и сакральном. Имя картины «Вознесение» — не может быть случайно божественным. Это сакральное имя. Форму Света на этой законченной, твердой, неизменяемой картине Омар Чхаидзе деформирует — реформирует и, наконец, трансформирует. Переводя ее в сознании зрителя из физического (секулярного) пространства — в метафизическое (сакральное). Эта двойственная жизнь Света — как тема и совершенное исполнение ее — сразу переводит художника в свой, эксклюзивный мир. Художник-мыслитель, художник-метафизик, художник-мистик Омар Чхаидзе сразу — ни на кого не похож. И сразу — его работы узнаваемы. Хотя он позволяет себе, как Пикассо, эпизодически «менять манеру» — менять язык — метод — стилистику — тематику работ. Он все равно узнаваем. Он может перейти даже в фигуративную живопись — он все равно узнаваем. Эта главная ныне характеристика Большого художника — узнаваемость — присуща Омару Чхаидзе генетически. Это подделать нельзя. Это нельзя имитировать.

Полувекового лага длина художественного процесса (60-е — 10-е годы творчества) упакована ныне Омаром Чхаидзе в новую художественную парадигму ре-цепт-арта. Пришедшего на смену поднадоевшего всем и во всех своих проявлениях постмодерна. Поразительное качество Омара Чхаидзе как художника состоит в том, что в эпоху постмодерна он ни-

когда не был постмодернистом. Он оставался модернистом. То есть он всегда писал *новое*, творил *новизну*, разрабатывал «новое понимание новизны», а не переписывал «старых мастеров» в «новом языке».

Язык искусства Омара Чхаидзе — код-знаковый. Художник работает, прежде всего, в сакральном пространстве. Где зритель ориентируется свободно, ибо названия работ задают код и, следовательно, правила чтения знаков. Если автор называет работы: «Вознесение» (1966), «Мистерия Голгофы» (1991), «Адам и Ева» (1998) — ясно, что они читаются в религиозном коде. Если это «Лао-Цзы» (1971), «Сократ» (1976), «Р. Штайнер» (1971), то надо обращаться к философскому, теософскому, антропософскому коду и т.д.

Художественный процесс Омара Чхаидзе (1960–2013) делится на несколько *этапов*, каждый из которых имеет свои «языки — методы — стилистики» — то есть свое «письмо» (дадим ему условные названия):

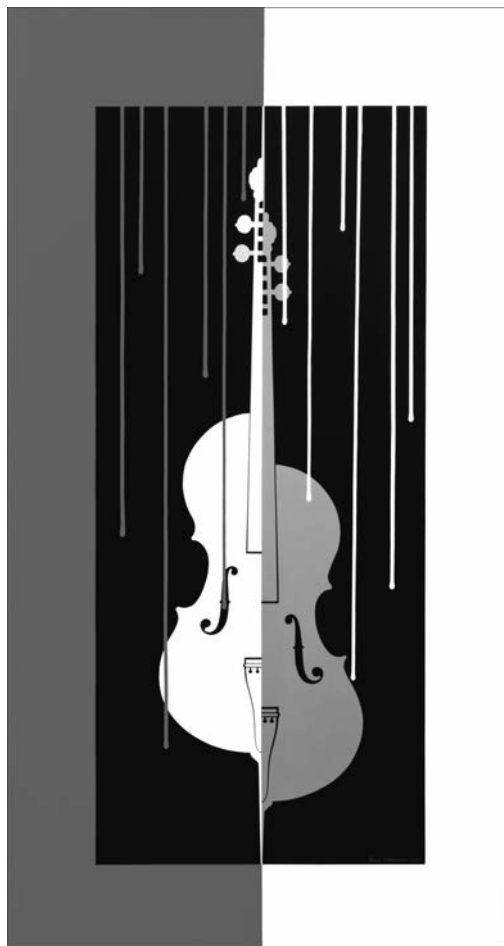
беспредметное черно-белое (1960-е: «Вознесение» (1966), возврат — 1971-й, 90-е: «Мистерия Голгофы» (1991)),
беспредметное белое (1970–1990),
беспредметное (70-е: «Вечность» (1971), «Р. Штайнер» (1971), «Лао-Цзы» (1971), «натюрморты» (60-е — 80-е), «портреты-сцены» (60-е, возврат — 1985–1989, 1991),
знаковое (1978, 1985),
крупно-черно-белое (1986),
геометрическое (80-е, нулевые),
«кукольное»: «Маленький принц» (1981), «Адам и Ева» (1998),
минималистическое (2000–2013)...

Каждый из этих десяти «языков — методов — стилистик» Омара Чхаидзе оригинален и абсолютно самостоятелен. Они выглядят совершенными, поскольку отвечают всем критериям современных эстетик.

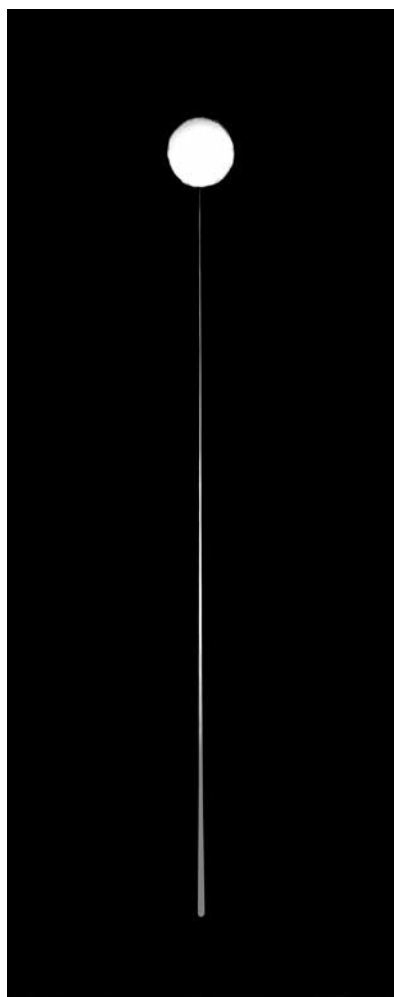
Первый русский авангард учил *писать* в новом языке, Второй русский авангард учит *читать* в новом языке. С 1910 года Кандинский начал не только целенаправленно и систематически писать «беспредметные» картины, но и глубоко осмыслил их необходимость и новизну. В поэтически изысканном

эссе «Ступени» (1918) Кандинский, тщательно и систематически исследуя генезис своего открытия-изобретения «беспредметного искусства», пишет: «Постепенно все больше вырабатывалась моя способность *не замечать предмета в картине*, его, так сказать, *прозевывать*». «В общем, мне стало бесспорно ясно, что *предметность вредна моим картинам*».

Омар Чхаидзе фактически повторил путь первых авангардистов-беспредметников, отталкиваясь от них, но развивая «язык чистого искусства» дальше. В частности, он пошел



Омар Чхаидзе «Музыка света № 2», 2013



Омар Чхаидзе «Трансформация света»,
2012

от геометрических фигур — к своему Свету. Как главному предмету своей живописи. И начал учить художников и зрителей читать в этом беспредметном языке. И по-новому понимать философию беспредметной живописи. Именно в «чистом языке» живописи и «языке конкретизма» работает Омар Чхаидзе с 60-х годов и достигает предельной выразительности — при минимальном расходе средств. Именно в «чистом языке» живописи возможно показать Свет и Трансформацию Света. Знаменитый парижский философ Александр Кожев в 1936 году написал статью «Конкретная (объективная) живопись Кандинского», где убедительно показал, что эта беспредметная, «не изобразительная» живопись, есть:

не абстрактная, а конкретная,
не субъективная, а объективная,
не локальная, а тотальная,
не относительная, а абсолютная,
не физическая, а метафизическая,
не пластическая, а концептуальная.

Понятно, насколько трудно будет расстаться сегодня с термином «абстрактная живопись». Но заменить его на термин и, главное, философию «конкретной живописи» все-таки придется. И Омар Чхаидзе дерзнул взвалить на себя этот тяжкий груз.

Картины, выставленные в Московском музее современного искусства в 2013 году — «Интроверсия» (2009), «Вечность» (2010), «Бесконечность» (2011), «Трансформация Света» (2013), «Энергия Света» (2013), «Выход» (2013) — показывают, что направление супрематизма и неопластицизма, начатое в 10-е и 20-е годы XX века Мондрианом и Малевичем, а также пан-геометрические традиции, которые продолжались в искусстве на протяжении двадцати пяти веков, завершены. И в третьем тысячелетии, уверен Омар Чхаидзе, началась новая эра в искусстве — эра Света.

Слава Лён

Родился в 1937 году во Владимире.

Поэт, художник.

Живет в Москве.