



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Яна Малиновская
Леонид Невлер
Андрей Шенталь

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистяковская

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Мария Калинина (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Хаим Сокол (Москва)
Егор Софронов (Москва)
Мария Чехонадских (Лондон)
Станислав Шурипа (Москва)

Верстка
Галина Мухина
Корректурa
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Yana Malinovskaya
Leonid Nevler
Andrey Shental

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Aziziv (London)
Ilya Budraitiskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Haim Sokol (Moscow)
Egor Sofronov (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Lay-out
Galina Mukhina
Proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

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

ART MAGAZINE OFFICE:

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

В оформлении обложки использован проект Йона Кесслера «Мир сошел с ума», созданного в рамках МАНИФЕСТА 11, Цюрих, 2016. Фото Вольфганг Трегер. Предоставлено Манифеста 11

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Издатель: Artguide Editions
ООО «Арт Гид», ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.



Художественный журнал № 98

Время современности

Уже не первый раз проблема времени оказывается в центре внимания «ХЖ». Так, в начале текущего десятилетия журнал посвятил этой проблематике целых три последовательных выпуска. И это закономерно: внезапно изменившаяся общественная атмосфера создала иллюзию, что после периода застоя перед нами вновь маячило будущее — «новое будущее» (№№ 84 и 85), и что ретроспективно оно высвечивает для нас иное прошлое — «новое прошлое» (№ 86/87). Однако, настаивая на новизне нашего восприятия настоящего, его минувшего и его перспектив, авторы тех номеров «ХЖ» не сомневались в линейной природе времени, что оно движется из прошлого через настоящее в будущее. Именно это и поставил под вопрос опыт последних лет. Ныне восторжествовало ощущение, что «время вывихнуто» и за прошлым не следует настоящее, а за настоящим — будущее. Скорее, наоборот: будущее предшествует настоящему, время истекает из будущего. «Причину подобной спекулятивной реорганизации времени следует искать в организационной комплексности современного общества, основными условиями которого являются уже не отдельные личности, а системы, инфраструктуры и сетевые сообщества, в которых человеческий опыт теряет свою первичность» (А. Аванесян, С. Малик «Комплекс-Время»).

Эта новая ситуация чревата последствиями. Одно из них сводится к тому, что, будучи зависимым от будущего, которое по определению всегда неопределенно, настоящее становится территорией полной непредсказуемости и незащищенности. А это, в свою очередь, гарантирует элитам полную власть над настоящим: «власть настоящего основана на постоянном продлении его жизни, на отодвигаемой границе, отделяющей одно время от другого» (И. Будрайтскис «О неполноте настоящего»).

Распад линейного времени породил и другие последствия, особенно ярко проявившиеся в искусстве. Сама природа современного произведения — его нестационарность и вариативность, его постоянное видоизменение при адаптации к новым проектам и пространствам, делает произведение «неизбежно незавершенным», что можно расценивать «как концептуальный ресурс, а время — как экспериментальный материал» (Д. Галкин «Незавершенность как неизбежность...»). Говоря иначе, «практика современных художников являет собой особый род деятельности, которая в наши дни имеет особые права на ничем не ограниченное, но притом в своих пределах правомерное отношение к субстанции и концепции времени» (А. Мизиано «Температура, невосребованность, трещина...»). Более того, свободное манипулирование временем вошло сегодня не только в практику художников, но и кураторов и музейных институций. Современная музейная экспозиция заменяет «монолог о прошлом диалогическим воображением», то есть то, что предстает перед нами сегодня в залах музеев — это уже не столько показ хронологического становления истории, сколько сочинение разных историй о прошлом (П. Гилен «Музеехронотопы...»). Ведь разные социальные группы связывают себя с разным прошлым и, более того, современный человек, будучи встроенным в разные группы, живет одновременно в разных историях. Так время и история перестают быть тотальными одномерными сущностями, отчужденными от реального человека, а становятся ему соразмерными, близкими его реальному опыту.

А потому, если и в самом деле будущее сегодня предшествует настоящему, то верно и то, что «искусство будущего начинается сегодня с рассмотрения Человека и человеческих сооружений в их реальном каждодневном измерении, без химер нарциссических теоретических построений» (Е. Фикс «Опять, снова, еще раз»).

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Сеть магазинов «Республика»
Книжный магазин «Фаланстер»
Центральный дом художника
(магазин «Культувары»)
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Институт «Стрелка» (магазин «ArtBookShop»)
Дизайн-завод «Флакон» (магазин «ARTCRAFT»)
Магазины «Додо»
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства на Петровке
Московский музей современного искусства, Гоголевский, 10
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Лофт Проект Этажи
(магазин «Библиотека Проектор»)
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Кафе-клуб BIBLIOTEKA
Магазин «Все свободны»
Магазин «Подписные издания»

в городах:

«Йозеф Кнехт», Екатеринбург
Галерея «Трапедия», Волгоград
Книжный магазин «князь МЫШКИН»,
Ставрополь

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
НАЛОГ ВРЕМЕНЕМ
Петр Сафронов
- 14
ПУБЛИКАЦИИ
ИДЕЯ СОВРЕМЕННОСТИ
Матей Калинеску
- 26
ДИАЛОГИ
КОМПЛЕКС-ВРЕМЯ
Армен Аванесян и Сухаил Малик
- 42
ЭССЕ
**ЭТО НЕВОЗМОЖНО,
НО ЭТО РЕАЛЬНОСТЬ.
МАТРИЦА И ПРАМАТЕРЬ**
Наталья Федорова
- 46
ИССЛЕДОВАНИЯ
**НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ КАК
НЕИЗБЕЖНОСТЬ: МНОГОЛИКОЕ
ВРЕМЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**
Дмитрий Галкин
- 60
ТЕНДЕНЦИИ
**ТЕМПЕРАТУРА,
НЕВОСТРЕБОВАННОСТЬ, ТРЕЩИНА,
ПРЕВРАТНОСТИ СУДЬБЫ, ТРАВМА,
ХРУПКОСТЬ СУЩЕГО И, КОНЕЧНО,
ВРЕМЯ**
Андрей Мизиано
- 68
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ОПЯТЬ, СНОВА, ЕЩЕ РАЗ
Евгений Фикс
- 72
РЕФЛЕКСИИ
О НЕПОЛНОТЕ НАСТОЯЩЕГО
Илья Будрайтскис
- 78
ЭССЕ
**ПРОЯВЛЕНИЕ «ТЕМНОЙ МАТЕРИИ».
О САМАРКАНДСКОМ
ИЗОТЕРИЧЕСКОМ СООБЩЕСТВЕ
1980–1990-Х**
Алексей Улько
- 90
МОНОГРАФИИ
**«ТОВАРИЩЕСТВО НОВЫЕ ТУПЫЕ»:
ПОВОРОТ К САМОМУ СЕБЕ**
Лизавета Матвеева
- 96
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**U/N MULTITUDE:
О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ**
Никита Спиридонов
- 100
СИТУАЦИИ
РИТОРИКА ТЕМПОРАЛЬНОСТИ
Егор Софронов
- 114
АНАЛИЗЫ
**ТЕМПОРАЛИЗАЦИЯ КАК
ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ: АВАНГАРД,
МОДЕРН, СОВРЕМЕННОСТЬ**
Питер Осборн
- 132
ПЕРСОНАЛИИ
ЭПИЧЕСКОЕ ВИДЕО ВАЭЛЯ ШАУКИ
Борис Гройс
- 138
КОНЦЕПЦИИ
СОВРЕМЕННОСТЬ БЕЗ ВРЕМЕНИ
Алексей Пензин
- 150
ПЕРСОНАЛИИ
НЕВОЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА
Андрей Фоменко
- 156
АНАЛИЗЫ
**МУЗЕЕХРОНОТОПЫ:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОШЛОГО
В МУЗЕЯХ**
Паскаль Гилен
- 168
ЭССЕ
**ВРЕМЯ ПОВТОРЕНИЙ.
О ВОССОЗДАНИИ ВЫСТАВОК
И ДРУГИХ ЭВОЛЮЦИОННЫХ
ТЕОРИЯХ**
Снежана Кръстева
- 173
ВЫСТАВКИ
**ПРОЕКТ СТОЛЕТИЯ
И СПИРАЛЬНОЕ ВРЕМЯ**
Кястутис Шапока



Материал иллюстрирован проектом Йона Кесслера «Мир сошел с ума»,
созданного в рамках МАНИФЕСТА 11, Цюрих, 2016.
Фото Вольфганг Трегер. Предоставлено Манифеста 11

Петр Сафронов

Налог временем

.очень краткое предисловие

Есть ли у вас время, чтобы прочесть эту статью? Не торопитесь отвечать. Каждая секунда, тем более — минута, здесь дорога. До тех пор, пока вы не оторвали взгляда от этого текста, вы платите налог — налог временем. Я занимаю часть ваших минут постольку, поскольку вы соглашаетесь мне их отдать. То, что вы отдаете их чтению журнала, говорит о многом, в частности, о структуре вашего потребления. Вероятно, вы любите читать длинные тексты, посвящать себя прогулкам и фотографированию — и у вас есть на это время. Это значит — вы можете передать его в мое распоряжение без точного учета каждой единицы. Чем больше возрастет запас собранного мной времени, тем шире и разнообразнее будут мои возможности. Знакомьтесь, моя работа — профессиональный сборщик налога временем. Моя задача — узнать о вашем времяпрепровождении как можно точнее.

..занят/свободен — изобретение времени

Очень долго времени не существовало. Точнее говоря, оно было слито с бытием. Рассвет утром и закат вечером, смена времен года — все это были части жизни, шедшей с неизменным постоянством. Время определялось соприсутствием человека и природы. Такое время нельзя ускорить или замедлить, им очень трудно управлять. Но кто же добровольно отдаст часть жизни? И была придумана хитрая штука: сбор части времени для высвобождения остальной его части. То есть время возникло из различия между занятым (временем) и свободным (временем). Различия работы и отдыха.

Точность границы свободного и занятого времени обеспечивалась приборами для его измерения. Человека со всех сторон (на вокзале, на платформе метро, на приборной панели автомобиля) окружили часы. Они создали инфраструктуру рабочей дисциплины, отделенной от природных ритмов¹. Наблюдение за временем отлично дополняло другие формы контроля за работником. В ожидании свободного времени работник сам следил за течением времени занятого. И все же в такой организации было что-то наивное. Натуральность жизни по ритмам природы она заменяла натуральностью производства: реальным присутствием работника *при* создании определенного продукта.

Идея рабочего времени основывалась на заимствовании у природы принципа чередования определенных циклов. Но опыт работника в течение его рабочего времени по-прежнему оставался неизвестным. Время — даже рабочее — можно было занять чем угодно. Как сделать, чтобы рабочее время было занято только работой? Так звучал вопрос, когда аппараты измерения сами по себе уже достигли достаточного совершенства. Предлагалось поставить каждого рабочего под «стеклянный колпак» пристального наблюдения². Однако для этого не было достаточных технических возможностей.

Но затем случилась важная вещь. Работодатели превратились во времядателей. Зачем давать работнику работу, чтобы потом заниматься еще и постоянным контролем ее выполнения? Это очень утомительно и дорого. Гораздо проще дать время на исполнение и затем контролировать результат. Не ремонтировать различие свободного и

занятого (времени), а решительно сломать его. Тем не менее, здесь еще удерживается представление о связи времени и контроля. Пусть у работника уже нет необходимости следить за течением рабочего времени, но остается в силе время работы — есть сроки начала и конца проекта, окончательные даты сдачи работы и т.п. Время здесь следит уже не за работником, а за работой. Впрочем, остаются возможности манипуляции: скинуть работу на подчиненного, сделать все в последний день перед сдачей проекта.

...в прошлом ничего не будет

Короче говоря — ведь у нас не так много времени — картинка еще слишком сложна. Уловки, махинации продолжают нарушать ясность механизмов измерения времени. Даже после упразднения различия свободного и занятого время еще определяется через разграничение и ограничение, через различие раньше/позже, в срок/с опозданием. Само время еще слишком абстрактно. Как материализовать его, не возвращая ему натураль-

ной размерности архаической жизни? Нужно нарастить степень детализации времени, поставив ее в зависимость от меры индивидуальной активности. Нет больше никаких коллективных времен, есть только время, разбросанное клочками на этом мониторе, этой сенсорной панели, этом экране.

Можно ли считать это время моим, ее, вашим, чьим-либо? Субъективно, конечно, это вполне вероятно. Тем не менее, важно понимать, что теперь нет времени, которое могло бы быть только моим или вашим. Использование «своего» времени теперь совпадает с его перераспределением, перерасчетом, учетом расхода. Гаджеты становятся приборами для сбора налога временем. От человека требуется только продолжать делать то, что он делает — смотреть сериал, прокручивать ленту социальной сети, загружать фото и видео. Денатурализация производства сопровождается массовой ре-натурализацией человеческого существования: жизнь, только жизнь и ничего кроме.

Уплата налога временем происходит незаметно. Текущее как бы само по себе, оно



по умолчанию проходит через электронные фильтры. Борьба за освобождение времени более не имеет смысла. Настает время борьбы за осознание времени. Очевидно, здесь недостаточно призыва перестать отдавать время на налог. Дело заключается не в том, чтобы провести различие между той, кто отдает больше «своего» времени, и той, кто его умело накапливает. Накопление времени движется упованием на возможную «потенциальность», которую оно в себе скрывает. Эта концепция времени футуристична, то есть исходит из того, что (ожидает/зреет/произойдет) в будущем как возможность.

Игра контингентности (может случиться/может не случиться) по-своему упоительна. Однако вне зависимости от того, что именно все же случится, каждое происшествие будет должным образом зарегистрировано. Полнота и подробность регистрации не страдают в зависимости от выбранной стратегии действия. Все социальные институты, обещающие то или иное «в будущем», обеспечивают свое существование за счет (не)добровольного изъятия времени. Иногда — например, в школе — это особенно ясно. Горизонт развития такого рода институций сейчас полностью определяется именно совершенствованием системы учета изымаемого у всех участников времени. Количество изъятых «сейчас» конвертируется в обещание сравнительно привилегированного будущего, в котором человек, потративший время на учебу сегодня, завтра будет тратить его по своему усмотрению.

Возможно, асимметрия в использовании времени еще является знаком социального неравенства. Однако изъятие времени никого не обходит стороной. Можно делать что-либо, можно не делать — достаточно просто жить, чтобы проходить постоянную и безболезненную процедуру изъятия временного налога. В этом отношении навязчивая требовательность школы/армии/больницы/тюрьмы в изъятии времени оказывается уже слишком утонченной, слишком специфичной. Однако есть, кажется, кое-что, что может быть удержано и сохранено из опыта этих настоятельно требовательных институтов.

Существование армий и больниц, тюрем и школ основывается на ссылке, которую они всякий раз делают, обеспечивая свое господство над данным конкретным человеком. Заключенный, пациент, школьник, солдат — возникают в момент принятия решения, вменяющего им соответствующий статус, которое, в свою очередь, обеспечено чередой предшествующих аналогичных решений. Иначе говоря, все эти институты требуют некоторого исторического основания, которое принимает форму той или иной традиции. Относительно этой традиции взвешиваются шансы, устанавливается допустимое, вероятное и невозможное.

Проблема заключается в том, что ни одна традиция не является совершенно полной. Ни одна не описывает правил поведения всех во всевозможных случаях. Традиции подлежат интерпретации и комментированию, которые постоянно производят работу сопоставления прошлого, настоящего и будущего, задавая ориентиры для выбора. Предельная натурализация современной жизни испытывает неудобство, сталкиваясь с традиционными институтами. Процесс изъятия времени здесь затруднен, а регистрация его несовершенна, так как существование традиции зависит во многом от ее сравнительно ограниченной доступности.

Время, как оно протекает в традиционных институтах, требует некоторого маневра. Он возникает из-за необходимости существовать постоянно как минимум в двух регистрах: предписанного образца поведения и всегда неожиданной актуальной ситуации. Удвоение времени требует постоянного усилия комментирования, постановки себя в ситуацию *примечания* прошлого. На культивации такой внимательности к прошлому построено, очевидно, существование музея, который в определенном смысле является праформой любой институции, поддерживающей существование традиции. Сравнительный консерватизм образования, пенитенциарной системы или медицины прямо связан с тем, что школы, тюрьмы и больницы выполняют функцию своих собственных музеев. Они всегда сохраняют сами себя в режиме постоянного примечания прошлого.

....сохранять, но не накапливать — место (без) времени

Почему музей как общая форма института традиции может быть полезен тем, кого не устраивает сложившееся положение вещей? Потому что совершающееся в нем удвоение времени усложняет жизненный процесс. В музее может бесконечное число раз произойти бесконечное число событий, поскольку приметность прошлого вынуждает к нему так или иначе отнестись. В таких условиях настоящее не может быть просто прожито, оно всегда пере-живается, пере-рабатывается и пере-деляется. Процесс изъятия времени при этом не останавливается совершенно, но тоже усложняется: время в данном случае нельзя пройти просто так, изъятие становится здесь ощущаемо и само по себе может стать предметом осмысления.

Заклученный считает дни срока, школьник — дни до окончания учебного года, пациент больницы ждет выписки. Разделяя свои ощущения с другими, они, конечно, могут получить облегчение. И все же здесь слишком велико различие между людьми относительно их субъективного переживания времени. Углубление в индивидуальные переживания не позволяет в подлинном смысле разделить время, которое безраздельно властвует над каждой отдельной судьбой. Время еще остается тут «моим», хотя это «мое» и принудительно присвоено мне.

Как нащупать форму жизни, которая, ускользая от плоской натурализации, вместе с тем принципиально коллективна, то есть совершается только во взаимодействии нескольких людей? Акцент на других важен, потому что их действенное соприсутствие выводит меня из состояния производства своей жизни как темпорального продукта. Пусть мое существование и не перестает регистрироваться, однако я, разделяя его с другими, отвлекаюсь от того, что хочу — и тем более отвлекаюсь от бесконечного откладывания своего желания хотеть. Коллективное действие — это форма прямого осуществления обмена временем, сохраняющая его в общем доступе, но не накапливающая. Мое существование в данном случае охватывается другим, которое приемлет меня и теряет уже свою животную непосредственность.

На мой взгляд, семья может представлять собой форму сопротивления пассивному изъятию времени. Такая семья, конечно, не должна быть понята как следствие некоторой процедуры легитимного соединения людей в общественную единицу. Семейственность возникает на любом множестве живых существ, которые отдают свое время друг другу, вкладывая в это осознанный ими и слитый с ситуацией смысл. Современная аффективная экономика впечатлений побуждает субъекта постоянно инвестировать в структуры откладывания, предохранения, пробы, существующие в сумеречном пространстве как бы полученного опыта как бы не доведенного до конца во избежание конечного разочарования. Множественно генерируемые слабые аффекты взаимно удерживают друг друга в состоянии неполноты, недоволощения.

Но отложенной семьи быть не может. Не является семья и местом бесконечного творчества. Действительно существующая семья не может быть устроена радикально демократично: в ней нельзя делать все, что хочешь, когда хочешь. Сам факт существования семьи — перформативное опровержение возможности неограниченной демократизации творческих сил.

Сегодня каждый, кто способен к получению опыта, тем самым автоматически попадает в бесконечные ряды творцов. Хотя бы только творцов собственной жизни. Тем самым творческие силы оказываются одновременно и бесконечно могучими, и бесконечно слабыми. Их мобильность и миграционная способность возрастают до такой степени, что совпадают с жизнью. Однако существование семьи выходит далеко за пределы простого получения опыта.

Существуя в семье, приходится проследовать сквозь опыт к чему-то еще. Рассеять необоримое множество ситуаций, испытаний, тревог чем-то одним. Вероятно, косноязычным, скудным и неумелым в своем всегда *разновременном* осуществлении. Это умение преодолевать здесь, смело входя в него и проходя через него к некоему объединяющему началу, нельзя сформировать и выучить. Бесполезно рассчитывать здесь на какую-то особую технику, которая сможет

выручить в особенно трудной ситуации. Дело, пожалуй, вообще не заключается в том, чтобы перейти от плохого способа исполнения семейственности к хорошему.

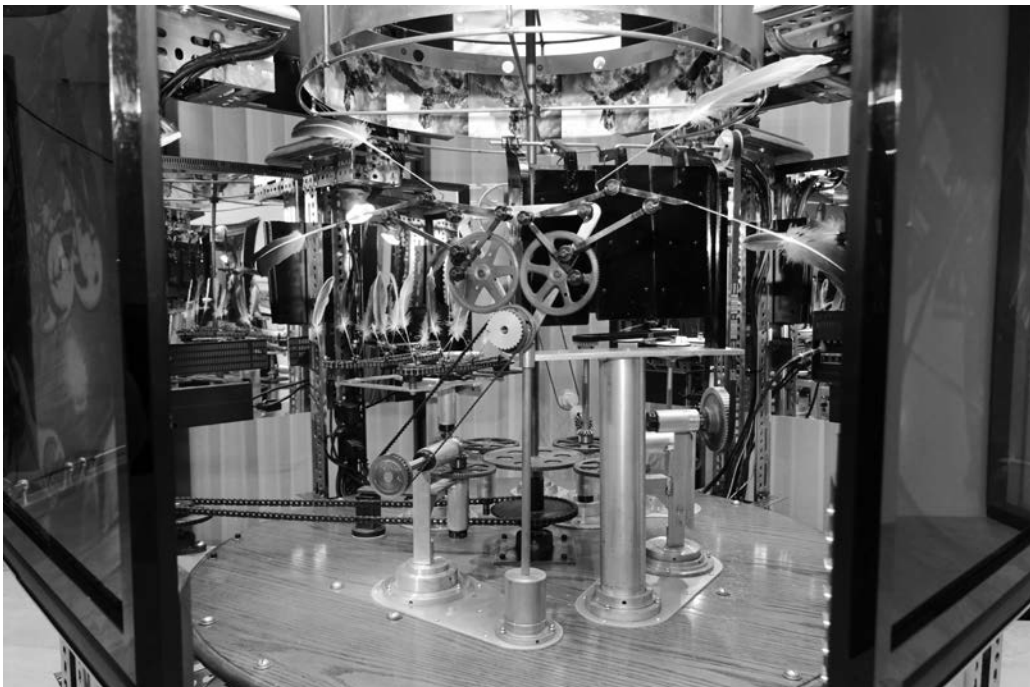
.....извне

Начало каждой семьи являет собой испытание для времени. Это словно посмотреть на себя со стороны и ничего не увидеть. Извне времени — это, собственно, не пространство, не позиция, а состояние семейственности. То есть нельзя разместиться в извне, занять ((не)подобающее место) и утвердить это место как свое — не занимаемое больше никем другим. В извне можно впасть, если это происходит по воле человека. В извне могут даже отбросить, если это происходит против его воли. Наконец, в извне можно пребывать. В этом последнем случае человек не находится ни в том, ни в другом определенном месте, а просто неизвестно где. Находиться извне означает быть там, где нет возможности быть так или иначе, где череда бесконечных колебаний и отсрочек оказывается прекращена.

То есть семейственность существует без выбора. Извне времени — значит, так, что от этого нельзя уклониться. У семьи нет чего-то извне. То есть нельзя отступить от нее наружу. Можно только приступить. И выйти через нее внутрь самого себя. Извне вовнутрь: способ со/выбирания себя вместе с другими, требующий не то чтобы работы, а скорее, особой настроенности. Различие возникает в извне без переходов и полутонов. Извне тотально. Внутри частно. То есть нельзя (по)казать особость семьи. К ней можно выйти извне вовнутрь.

Это чем-то напоминает наш способ обхождения с языком, который приходит к нам извне, и все становится нашим достоянием. Мы как бы поначалу глотаем слова извне. Слова никогда не выходят изо рта, а напротив, всегда прежде входят в него/вкладываются извне. Речь приходит извне. Неожиданно и без какой-то особой причины. Заметим, что расширилось число способов пре-обладания времени: семейственность, рассеяние, речь.

Взятые вместе эти пути страшат и даже останавливают. Для чего собирать, если со-



бранное будет рассеяно? Неверный вопрос. Правильно было бы ограничиться такой постановкой: для чего собирать, когда можно рассеивать? Через сбивчивую речь рассеянность семейного быта двинется к состоянию извне времени. Не поставив никаких предварительных условий. Случайно подавиться словами и тогда, почувствовав их чужеродность и неуместность, заговорить молчанием.

Это устрашает и останавливает. Извне: без возможности распоряжаться. Извне проникающее слово осаждает крепость воображения. Какой может быть семья? Семья клонов. Семья человека и кошки. Семья тридцати трех богатырей. Семья андроидов. Воображение действует актами, слова — состояниями, которые переносят сами себя. Состояния не совершаются, а длятся. Воображение легко можно утратить («это превосходит воображение»), но не слово. Раз пришедшее извне слово уже не уходит. А воображение может скрыться внутри. У-себя. Воображение — это самая ограниченная человеческая способность. У слов нет своего

«у-себя». Слова извне. Слова всегда извне, поэтому с ними так трудно совладать времени. Кажется несомненным, что время можно заговорить. Но это не означает слепой готовности на переговоры со временем. Речь идет не об использовании бесконечной «природной» коммуникативности³ а, скорее, о подавленности языком, словами, приходящими извне, — от твоей семьи.

Извне — без отсчета времени, потерявшееся — асимметрично. То есть оно учреждает неравенство. Здесь никому не гарантируется право голоса, потому что каждый должен быть рассеян, перестав заботиться о первородстве собственного слова. По неизвестной причине ты вдруг чувствуешь себя извне времени и остро понимаешь неравенство настоящего момента прошлому, их непроницаемость. Прошлое извне. В семейственном быту не поможет история поисков. Прошлое не находится где-то в другом месте, оно просто не-здесь, хотя и продолжает быть доступно. Извне не-здесь.

Коллективное преодоление времени требует всеобщего отступления от данности.



От того, что видимо, слышимо, осязаемо здесь-и-сейчас. Мысль в извне. Мысль не-здесь. Мысль не-сейчас. Это, конечно, не точка зрения вечности. Потому что для вечности не существует точек. Вечность не помещается в момент. В момент помещается здесь-и-сейчас время. То есть время существует внутри моментов. Извне моментов времени нет (вообще). Чтобы стало (быть) время, момент должен встать. То есть он должен (быть) определен извне. Должно быть извне, чтобы момент стал различим, чтобы момент приобрел границы. Семья устанавливает время, но время не устанавливает семью. Рассеянность, речь также устанавливают время, но не установлены им.

.....побег из ловушки имманентности

Никак нельзя ограничить извне. Границы пребывают в нем. Или, точнее, извне пребывает в-граничности. Извне граничит не-ограниченно. Ведь границы имеют смысл, только если они постоянны. То есть не моментальны. Границы без-временны. Поэтому странно слышать, когда говорят об от-крытии границ, как если бы можно было разомкнуть границы и выпустить то, что в них вовне. Границы можно только перекрыть, чтобы таким образом сделать видимым извне. Извне сгущается на границах, оседает на них, выпадает в осадок. Определенность границ способствует определенности извне в целом. Кажется, что извне и есть границы. То есть, что извне нет ничего больше, кроме границ. И происходит открытие границ, и приходит извне, и исчезает в здесь-и-сейчас. Извне не поддается сосредоточению. Отсутствует концентрация. Следовательно, невозможно и предложить рецепт по изучению извне. Все, что можно изучать и исследовать, должно стать изнутри. Сегодня время превратилось в ту ловушку имманентности, которая норовит схватить каждого, кто рассчитывает что-то знать.

Мысль извне. Извне рассеяно слово. Мысли и слову нельзя полностью довериться, потому что они извне. Недоверчивая рассеянность слова и мысли помогают сохранить знание. Знание пере-крывает мысль и слово. И начинается время всегда имманентное самому себе — так, что уже некогда смотреть на себя извне.

.....очень краткое заключение
Двигайтесь дальше, задерживайтесь!

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Вирно П.* Грамматика множества. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015

² *Гастев А.* Восстание культуры. Харьков: Госиздат, 1923

³ *Thompson, E.P.* Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism, *Past and Present*, no 38, 1967. P. 56-97.

Петр Сафронов

Родился в 1981 в Москве.

Философ.

Живет в Москве и Лобне.



Материал иллюстрирован рисунками Константина Гиса

Матей Калинеску

Идея современности*

Бодлер и парадоксы эстетической современности

Интерес Бодлера к проблеме современности восходит к его юности. В своем выступлении в «Салоне 1846 года» он предложил всеобъемлющее определение романтизма. Примечательно, что оно повторяет мысль Стендаля: «Для меня романтизм — это самое живо-трепещущее, самое современное выражение прекрасного»¹. Бодлер развивает эту мысль, говоря о том, что «существует столько же видов прекрасного, сколько привычных путей поиска счастья». И здесь связь красоты с переживанием счастья вновь восходят к Стендалю, в частности, к его афоризму, в котором красота воспринимается как обещание счастья. (*«Le Beau n'est que la promesse du bonheur»*). Риторика перемен, на которой зиждется защита современного вкуса, может также принадлежать Стендалю, однако очевидность связи романтизма с современным искусством, высказанная Бодлером, придает идее современности и значимости новизны радикальное звучание. Подобно тому, как существует множество идеалов, есть множество путей восприятия морали, любви, религии... Таким образом, значение романтизма заключается не в совершенном исполнении, но в концепции, соответствующей нравственным законам исторического периода. А потому, прежде всего, необходимо знать эти сущностные аспекты и человеческие ситуации, презираемые художниками прошлого или неизвестные им. Говорить о романтизме означает говорить об искусстве со-

временности, то есть о близости, духовности, цвете, стремлении к бесконечному, выражаемыми всеми средствами, доступными искусству. По мнению Бодлера, романтизм — это не только «новейшие, самые современные формы прекрасного», но он и существенно отличается от всего того, что было сделано в прошлом. Осознание этого несходства послужило отправной точкой в поиске нового — еще одной основополагающей категории поэтики Бодлера («презираемое или неизвестное для художников прошлого» должно стать предметом активного размышления для современного художника). Вывод, следующий из процитированного выше отрывка, парадоксален и одновременно глубоко поучителен: «Следовательно, — пишет Бодлер, — существует очевидное противоречие между романтизмом и произведениями основных его приверженцев...». Сегодня мы могли бы говорить о романтизме Бодлера как в большинстве случаев лишенном признаков романтизма или современности, если мы считаем слова «современный» и «романтичный» антонимами, согласно более поздней терминологической оппозиции, на которую воззрения Бодлера оказали непосредственное влияние. Чтобы составить более четкое представление о концепции романтизма Бодлера, рассмотрим конкретный случай. В том же «Салоне 1846», при обсуждении картины Эжена Делакруа, Бодлер выражает недовольство сравнением Делакруа с Виктором Гюго, которое было настолько популярным среди критиков того времени, что стало «ба-

* Настоящая публикация сделана по изданию: Calinescu M. Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism. Duke University Press: Durham, 1987, pp.46-58 и pp. 86-95.



нальным прибежищем общепринятых идей». Бодлер утверждает, что сравнение Делакруа с Гюго это просто «детский лепет» (*«niaiseries de rh toricien»*). «Если, исходя из моего определения романтизма (интимность, одухотворенность и т.д.) следует считать главой этого движения Делакруа, то необходимо отказать в этом звании г-ну Виктору Гюго»². Набор качеств, которыми оперирует Бодлер, описывая отличие Делакруа от Виктора Гюго, имеет важное значение для бодлеровского понимания романтизма (или современности): изобретательность, наивность гения, безрассудно смелое воображение в отличие от ловкости, изворотливости, мастерства (последнее характерно для подражательного дара).

«Салон 1846 года» достаточно пространно описывает тему современности как непосредственно (глава называется «О героизме в современной жизни»), так и опосредованно (давая определение романтизма). В критических трудах Бодлера имеется множество за-

мечаний на эту тему, но нет сомнений в том, что самое полное и всеобъемлющее определение современности можно найти в его статье о Константене Гисе «Художник современной жизни» (1863). Там самой яркой чертой современности он называет ее тенденцию к непосредственности, ее попытку определить чувственное настоящее, переданное во всей его мимолетности, что дает основание противопоставить современность прошлому, закостеневшему в застывших традициях, наводящих на мысль о безжизненной неподвижности. «Современность — мимолетна, быстротечна, продиктована обстоятельствами, это половина произведения искусства, где вторая половина вечная и неизменная. И у вас нет права презирать эту преходящую мимолетность, метаморфозы которой происходят столь часто. Подавляя ее, вы должны впасть в пустоту абстрактной красоты, не имеющей определения, подобной первой женщине до грехопадения... словом, если модерности суждено стать древ-

ностью, необходимо извлечь из этой загадочной красоты то, что человеческая жизнь ей добровольно дает. Горе тому, кто ищет в античности лишь чистое искусство, логику и общую методику. Погружаясь в глубины прошлого, он теряет ощущение настоящего, отрицая ценности и возможности, данные ему обстоятельством. Почти все, что есть в нас оригинального, происходит из следов времени, отпечатавшихся в наших чувствах».

Современность Бодлера, получившая у него теоретическое обоснование и примененная на практике к работам Константена Гиса, воплощает собой парадоксы времени, осознавшего свою поразительную новизну по сравнению с предыдущими этапами переживания современности, при этом времени столь богатого и утонченного, что его можно считать принципиальным поворотным моментом в истории современности как идеи. Для Бодлера современность в значительной степени утратила свою обычную описательную функцию, то есть она больше не может служить критерием для выделения из исторического процесса сегмента, который может быть убедительно определен как *настоящее* и в этом качестве подвергнут сравнению с *прошлым* либо полностью, либо в некоторых конкретных аспектах. Подход Бодлера к современности делает невозможным систематическое сравнение между новыми и древними. И в этом смысле можно считать, что он закрывает интеллектуальный диспут, чьи истоки восходят к позднему Средневековью и чья история кажется почти единственной, в которой развивается сама идея современности.

Но почему же современность не поддается сравнению ни с чем в прошлом? Бодлер считает, что все сохранившееся из прошлого, выжив (эстетически), есть не что иное, как выражение различных последовательных современностей, каждая из которых является уникальной и имеющей свое оригинальное художественное выражение. Нет никакой связи между этими отдельными сущностями, и, следовательно, сравнение их не представляется возможным. Вот почему художник не может учиться у прошлого. Успешное выражение минувшей современности в художественном шедевре может быть полезно тому, кто интересуется изучением неких общих параметров искус-

ства, которые, однако, не содержат ничего из того, что могло бы помочь художнику определить своеобразие красоты современности («*le caractere de la beaute presente*»). Чтобы выразить современность, ему требуется творческое воображение, в то время как работа воображения, согласно Бодлеру, предполагает беспмятное погружение в «настоящее», в этот подлинный источник нашей самобытности. Шедевры же прошлого, понятия как образцы для подражания, могут лишь помешать творческому поиску современности.

В силу своей недавно обнаруженной, но глубинной враждебности прошлому, современность уже не может быть более оценена согласно критериям периодизации. С присущей ему логикой Бодлер подразумевает под современностью настоящее в его чистых наличии и сиюминутности. Современность может быть определена как парадоксальная возможность выхода за пределы исторического потока через осознание историчности в ее конкретных временной дискретности и наличном присутствии. С эстетической точки зрения, вечная составляющая красоты (основывающаяся на наиболее общих законах искусства) может быть привлечена к быстротечной жизни (или жизни после смерти) только через опыт современной красоты. В свою очередь, современная красота входит в трансисторическую область ценностей — она становится древностью, но только для того, чтобы отказаться от требования служить образцом или примером для грядущих художников. Отделенное от традиции (в смысле предназначенных для подражания работ и приемов), художественное творчество становится приключением и драмой, где у художника нет союзников, кроме собственного воображения.

Сделаем, наконец, еще одно общее замечание, уточняющее понимание Бодлером феномена современности. Лишенная своей описательной функции, она становится у него понятием нормативным, можно даже сказать императивным: искусство должно быть современным. У Бодлера современность перестает быть заданным условием, как и исчерпывается у него представление, что к лучшему или к худшему, но избежать участи быть современным невозможно. Напротив, быть современным — это выбор, героический выбор, по-

тому что путь современности чреват тяготами и рисками [...].

Изучение отношения Бодлера к современности будет односторонним, если пренебречь [...] еще одним крайне важным аспектом его концепции красоты, а именно его дуалистическим видением вечной красоты и новой красоты. Подобный дуализм ни в коем случае не результат причудливых ассоциаций; в противном случае он является основой мышления и всей творческой деятельности Бодлера. Эта глубоко укорененная вера в дуальность не может помешать обратить непосредственное внимание на глубоко христианское мировоззрение поэта. Почти трюизмом будет замечание о том, что в мировосприятии немногих современников Бодлера христианские дихотомии (Бог/Сатана, рай/ад, душа/тело, сверхъестественная добродетель/естественная греховность, вечность/время и так далее) играют столь же значительную и сложную диалектическую роль, как у него. Краткое изучение духовного аспекта поэтической мысли Бодлера откроет новую перспективу на его концепцию современности, как и в более общих чертах на его понимание взаимоотношений между современностью и христианством, переставшим быть религиозным руководством и нормой жизни и ставшим средством достижения и инсценирования не прекращающегося кризисного сознания современности.

В этой связи напомним для начала часто цитируемый отрывок из последнего издания «Обнаженного сердца» (*«Mon coeur mis a nu»*), в котором Бодлер говорит об одновременном наличии в человеке двух стремлений — к Господу и к Дьяволу (*«Il y a dans tout homme, a toute heure, deux postulations simultanees, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan»*³). Это нужно связать с самым полным высказыванием поэта о красоте, которое встречается и в последнем издании «Рвоты» (*Fusees*): «Я нашел определение красоты — моей красоты. Это что-то страстное и печальное, что-то немного туманное, оставляющее простор для предположений...»⁴. Примечательно, что в этом абзаце содержится еще одно неоспоримое обязательство верности современности в эстетике: красота, по словам Бодлера, передает ощущение необычности, загадки, и «в конце концов (с тем, чтобы мужественно признать, насколько современ-

ным я ощущаю себя в вопросах эстетики), чувство несчастья». В заключении этого абзаца показательно возникает фигура Дьявола: «... самый совершенный тип мужской красоты — это Дьявол — таким, каким его видел Милтон»⁵. С этой точки зрения современность становится духовным приключением: поэт решает исследовать запрещенную сферу абсолютного зла, чьи последние цветы, прекрасные смертельной красотой, он должен найти и сорвать. Эта задача художника сродни алхимической, когда пытаются извлечь золото из грязи, или — если мы переведем эту типично бодлеровскую метафору — выявить поэтику, скрытую за поражающими воображение контрастами социальной современности. Бодлер довольно ясно выражается в этом отношении, когда описывает героизм современной жизни среди прочих вещей, «зрелище светской жизни и тысячи погубленных жизней — преступников и фаворитов — блуждающих в недрах огромного города»⁶. «Цветы зла» и поэма в прозе «Парижский сплин» одновременно служат проекту поэзии городской современности и более общему проекту красоты, дьявольской и божественной, чье существование является парадоксальным местом, где сходятся противоположности.

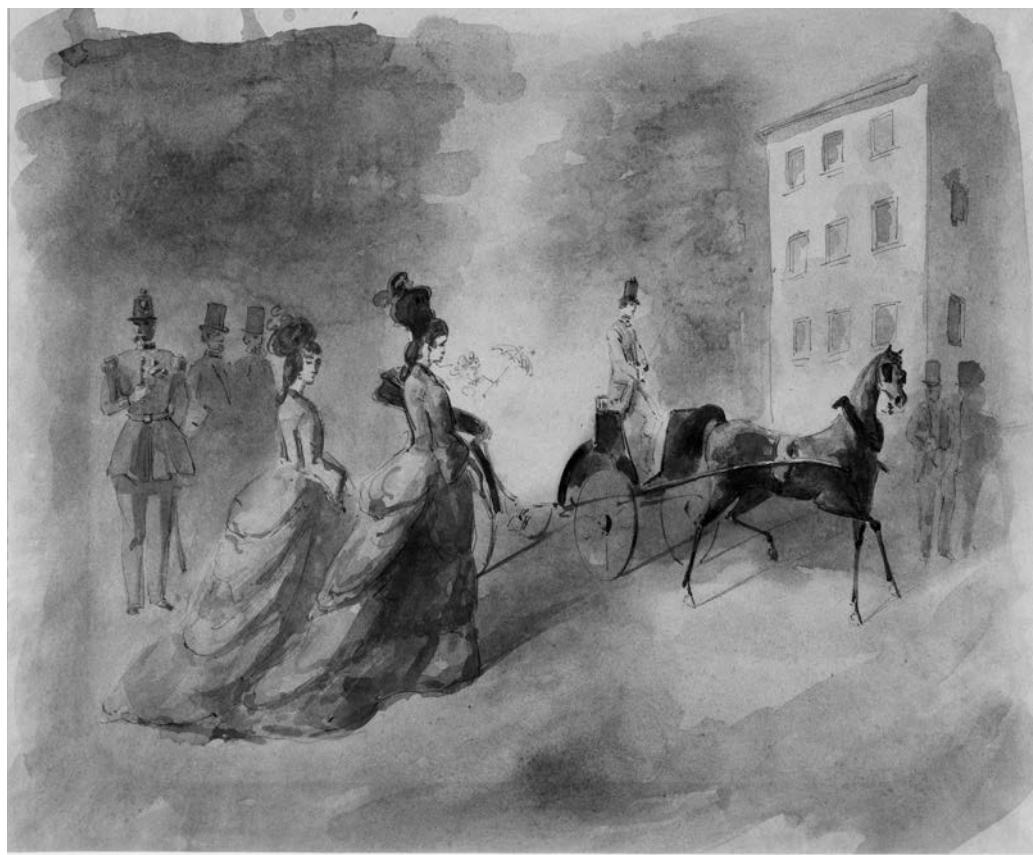
Важно подчеркнуть, что для Бодлера «современность» не равна «реальности», которую художник должен воссоздать в ее правдоподобии, но является в итоге из работы его воображения, выводящего его за пределы обыденности зримых видимостей в мир соответствий, в котором вечность и сиюминутность — суть единое целое. После Бодлера эстетика современности по большей части была эстетикой воображения, в отличие от любой разновидности реализма (термин, который, кстати, ввел один из его близких друзей, Шанфлери, но от которого он сам в гнев отрекался).

В свете этого высказанного и невысказанного антиреализма нужно подчеркнуть, что современность у Бодлера не существует отдельно от другой современности, исторической и буржуазной. Защитник современности в эстетике, Бодлер в то же время служит почти идеальным примером отчуждения современного художника от общества и официальной культуры своего времени. Аристократическое кредо поэта во времена эгалитаризма, возвеличивание индивидуализма и его религия ис-

искусства распространяются на культ всего искусственного (денди становится героем и святым, грим становится «возвышенным изменением природы» и так далее). Отсюда и его горестная враждебность к цивилизации, в которой господствует средний класс, а единственные неизблемые нормы утилитарны и меркантильны. В портрете Эдгара По («Эдгар По, его жизнь и труды», 1852) Бодлер представляет писателя жертвой американской демократии, мучеником современного художественного отчуждения, сводя к квинтэссенции свою аргументацию против буржуазной современности. [...]. Общая направленность бодлеровской критики США напоминает анализ американской демократии де Токвиля (1835-1840), особенно это касается идеи диктатуры большинства и ее влияния на развитие искусства. Однако для нас имеет значение то обстоятельство, что Бодлер воспринимал Америку в качестве парадигмы буржуазной современности, не ограниченной, как это еще было в Старом Свете, какими бы то ни было традициями и тем самым бесстыдно раскрывающую свою скрытую дикость. В «Новых заметках об Эдгаре По» (1857) Бодлер — глашатай современности — предстает

убежденным защитником *ancien regime* (старого режима) в политике: «Для каждого интеллектуала Старого Света государственная структура имеет центр, который является его мозгом и его солнцем, его старыми и славными воспоминаниями, длинными поэтическими и военными хрониками, аристократией [...]. Но Это! Это толпа покупателей и продавцов, безымянное существо, безголовый монстр который[...]зывается Государством»⁷. Имея в виду подобный контекст, Бодлер не стесняется употреблять слово «современный» в совершенно уничижительном смысле [...], и вся его критика социально-политической современности основана на утверждении того, что современность способствует все возрастающему проявлению ничем не ограниченных естественных человеческих инстинктов, которые он расценивает как нечто ненавистное и ужасное. Отвергая фальшивую концепцию морали XVIII века (то есть доброту человека от природы), Бодлер пишет свой знаменитый отрывок (в «Художнике современной жизни»). «Представьте, проанализируйте все, что естественно, все действия и желания совершенно естественно-го человека; вы найдете в нем лишь отврати-





тельное. Все прекрасное и благородное возникает в результате размышления и работы мысли. Преступление, к которому человеческое животное приобретает вкус в утробе матери, имеет природное происхождение. Добродетель, напротив, является искусственным и сверхъестественным [...]. Зло совершается без усилий, естественным образом и неизбежно; доброта — всегда произведение искусства»⁸. Современная демократия — как можно наблюдать в ее незамутненном виде в Америке — есть не что иное, как триумф того, что есть природного и дурного в человеке (корысть, агрессивность, стадность...). Ее осуждение имеет, в первую очередь, нравственную (и эстетическую) природы. Это не подразумевает иррационального или враждебного отношения к науке. Напротив, учитывая то, что Бодлер был противником естественного, он отрицает романтическую идею «природного гения»

(аналогичную силе природы) и уже устоявшуюся и богатую традицию органической концепции искусства. Он подчеркивает (не без четко различимых полемических полутонов), что сознательное и намеренное являются элементами процесса художественного творчества — «вдохновение» оказывается причастно методу и воле («Вдохновение всегда приходит, когда кто-то желает этого, но не уходит по собственному желанию»⁹). И хотя художественная истина не тождественна истине научной, ум поэта должен быть таким же дисциплинированным, как у ученого. Поэзия и математика неразрывно связаны — это убеждение Бодлера разделяет с Новалисом, и другими немецкими поэтами-романтиками, и, очевидно, с Эдгаром Алланом По. Бодлер непримиримо относился к тому, как многие романтики описывали художественные объекты с точки зрения органических процессов, у нашего поэта есть четкая

и весьма заметная склонность к метафорам из области механики. Работа механизма становится предположительно более красивой, чем жизнь растения (мы должны также помнить о фобии, которую Бодлер испытывал к растительному миру). Отделенный от своей утилитарной цели, механизм может стать объектом эстетического созерцания, и статус произведения искусства не будет принижен, когда его сравнивают с машиной. «Нет возможностей в искусстве, поскольку нет возможностей в механике», — пишет Бодлер в «Салоне 1846 года». Он развивает мысль дальше: «Картина представляет собой механизм, системы которого являются понятными для опытного глаза; в которой на все есть причина находиться там, где есть, если картина хорошая; в которой каждый оттенок призван привнести еще один»¹⁰. Отсюда есть все основания признать, что у Бодлера уже присутствуют признаки того, что впоследствии станет, с появлением различных модернистских течений и авангардных движений, полноценным «механико-научным мифом», как его описал Ренато Поджоли¹¹. А если добавить ко всему этому, насколько очарован был Бодлер урбанистической современностью (еще один аспект его весьма логичного отрицания «природы» у Руссо), можно прийти к выводу, что автор «Парижского сплина» противился не идее цивилизации, а, скорее, новой волне варварства, которая под видом «прогрессивной современности» угрожала основам человеческого творчества. Но не было ли это той самой угрозой повышенной осознанности творчества героически отчужденного художника современности? Создается впечатление, что эстетическим воззрениям Бодлера присуще резкое противоречие. С одной стороны, он требует отказа от привычного прошлого, или, по крайней мере, признания несостоятельности традиции особым творческим задачам, стоящим перед современным художником. С другой стороны, он ностальгирует об утрате аристократического прошлого и выражает сожаление в связи с вторжением вульгарного, материалистичного среднего класса современности. Его программа современности кажется попыткой разрешить этот конфликт полностью и совершенно сознательно. Как только будет достигнуто такое сознание, мимолетность настоящего может стать по-настоящему творче-

ской и изобретательной в своей красоте, красоте бренности.

О современных как *modern* и о современных как *contemporary*

За последнее столетие термины «современный» (*modern*), «современность» (*modernity*) и модернизм (*modernism*) стали употребляться значительно чаще. Последнее определение описывает осознанное следование современности, тем самым открыто признавая присущий ей нормативный характер, что лишь в области эстетической теории может стать предметом исследования устрашающих размеров, призванным изучить в какой-либо мере терминологическую историю модернистской идеи. Но даже прежде чем будет предпринято столь масштабное исследование и станут известны его выводы, есть несколько ключевых моментов, которые не должен оставлять без внимания ни один студент, изучающий концепцию современности.

Так в более широкой перспективе самым значимым из последних событий стала, видимо, десинонимизация «современного» в смысле английского *modern* и «современного» в смысле английского *contemporary*. Во времена Бодлера подобное развитие событий было бы сложно предсказать. Автор «Салон» употреблял эти два слова в их французском эквиваленте как взаимозаменяющие, хотя и отдавал явное предпочтение слову *moderne* со всей его неоднозначной двусмысленностью. Как я пытался предположить, слово *moderne* было для Бодлера особым семантическим пространством, местом, в котором сходились противоположности в мимолетном мгновении, поэтической алхимией, в которой грязь превращалась в нечто содержательное и необычное.

Бодлера несомненно привлекало отсутствие нейтральности в понятии *moderne*, которую он мог использовать то в уничижительном, то в положительном смысле, которую он в итоге смог трансформировать в более всеохватывающую и оригинальную форму современности (*modernite*). Так современное (*moderne*) становится ключевой эстетической нормой, несущей в себе присущую искусству диалектику темпоральности (основанную на понятиях

неизменности и скоротечности). Но Бодлер не делал четкого различия между понятиями *modernite* и *contemporain*. Когда же впервые появилось это различие? Установить точную дату нам вряд ли по силам, но есть все основания предположить, что до начала XX века *modern* и *contemporary* не ощущались как фундаментально различные понятия, пока не заявило о себе в полной мере художественное движение, которое стало принято называть модернизмом.

Процесс, от которого зависит десинонимизация этих понятий, не лишен некоторых поразительных прецедентов, если задуматься об эволюции других основных понятий критической мысли. Несмотря на неизбежные исключения, кажется, существует общее правило, применимое к литературным и художественным терминам, которые используются в тот или иной момент их семантического развития в целях периодизации [...]. Генетическое правило, которое я имею в виду, основано на том очевидном факте, что у каждого из этих терминов есть три основных аспекта значений, сформированные соответствующим числом широко определенных этапов. Тройственную семантическую структуру большинства исторических терминов довольно легко определить: они всегда подразумевают оценочное суждение, позитивное или негативное. Например, нам может нравиться или не нравиться барочное искусство, или, говоря в более общих терминах, вещи, которые кажутся нам барочными. Они более или менее специфичны для определенного исторического периода, в большой степени зависят от контекста и соображений пользователя. Они также описывают тип, который встречается чаще в определенный исторический период, но он может быть представлен и в другие эпохи (неужели мы не в силах приписать романтический образ мыслей современному художнику? Или обсуждать современность поэтов-метафизиков XVII века?) Рассматривая сейчас вопрос, как были сформированы эти значения (в каждом отдельном случае различным образом, но сходным, когда их воспринимают в более широкой исторической канве), позвольте нам кратко изучить каждую из этих трех фаз, с помощью которых возможно привести в подобие порядка этот невероятно запутанный предмет обсуждения.

(1). Прежде всего, отметим, что наиболее важные исторические термины, используемые сегодня, ведут свое начало из общего языка и по своему происхождению кажутся почти безнадежно однородными. Некоторые из них пришли из классической латыни (*classicus*), некоторые из средневековой латыни (слово *romantic* произошло от *romanice*, обозначая языки-наследники латыни, на которых говорили жители Западной Европы), некоторые были заимствованы из современных языков (термин «барокко» произошел от португальского *barroco* и некогда употреблялся в качестве служебного аргумента ювелиров, обозначая жемчужину нестандартной формы) и так далее. Единственное общее свойство подобных терминов на раннем этапе их богатого семантического пути, кажется, заключается в их возможностях образования фигуративных значений в сочетании с убедительным утверждением ценности: термин «классический» использовался некогда в положительном смысле, относясь к вещам, которыми нужно было по праву восхищаться; слово «барочный» во Франции XVIII века однозначно обозначало нечто плохое, невзрачность определенного сорта, отклонение от нормы и преувеличение и так далее.

(2). На втором этапе эволюции исторические термины проходят через процесс «историзации». Они все чаще используются как инструменты периодизации, однако не теряя своей первоначальной функции, заключавшейся в выражении выбора в отношении вкуса. Например, во Франции термин «классический» («*classique*») применительно к неоклассическим авторам XVII и XVIII веков и ко всем их последователям на языке молодых романтиков стал уничижительным. В то же самое время в академических кругах определение «романтический» («*romantique*») могло быть приравнено к декадентскому и считалось оскорбительным.

(3). Со временем полемический потенциал таких понятий исчерпывается, и это размывание делает возможным более релятивистский подход. На этой стадии значение уже устоявшихся исторических терминов проходит процесс концептуальной систематизации в том значении, когда отличительные черты различных исторических стилей проецируются структурно и тем самым удаляются из линейного и необратимого течения исторического време-

ни. По этой причине мы можем говорить о романтическом, или барочном, или, в нашем случае, о модернистском типе, который можно встретить в обоих хронологически отдаленных и хронологически последовательных исторических периодах. [...].

Возвращаясь к нашему исследованию современных концепций исторических процессов, позвольте рассмотреть оппозицию между понятиями «modern» и «contemporary», как она поясняется в заметном критическом тексте, написанном участником модернистского движения, Стивеном Спендером, в книге «Борьба нового» (1963). «В современном искусстве — пишет он, — художник отражает осознание беспрецедентной новой ситуации — современной как по ее форме, так и идиоме. То, что я называю современным (в смысле *modern*), демонстрирует в реализованной восприимчивости стиля и формы больше, чем предмет изображения. Поэтому в начале эпохи науки и промышленности, эпохи Прогресса, я бы не назвал Теннисона, Рескина, Карлайла *modern* еще и по другой причине. Несмотря на то, что они осознавали воздействие науки и их интересы были самыми передовыми, они оставались верны традиции рационализма, находясь в полной власти того, что Лоренс называл “осознанным эго”. Их отличало вольтеровское “я”...». Воль-

теровское «я» Шоу, Уэллса и других влияет на происходящее. «*Modern*» «я» Рембо, Джойса, Пруста, «Любовная песня Альфреда Пруфрока» Элиота оказывает влияние на них самих. Вольтеровское «я» обладает определенными характеристиками — рационализмом, прогрессивной политикой и так далее того мира, на который писатель пытается оказать влияние, тогда как *modern* «я», через восприимчивость, страдания, пассивность меняет мир, которому оно открыто... Вольтеровские эгоисты — *contemporary*, не являющиеся с эстетической или литературной точки зрения *modern*. Они пишут в рациональном, социологическом, политическом и ответственном ключе. Сочинения тех, кого мы можем назвать *modern* — это искусство наблюдателей, осознающих действие условий, комментируемых их восприимчивостью. Их критическое осознание включает в себя ироническую самокритику¹². [...]

Нам нет необходимости соглашаться с конкретными выводами, чтобы осознать успешность подхода Спендера, по крайней мере, постольку, поскольку он пытается разрешить терминологически внутренние напряжения, развивающиеся в рамках концепции современности вместе со становлением романтического движения. Но несложно заметить: то, что Спендер имеет в виду под *contemporary*, относится



к другой современности (и ее влиянию на литературную деятельность), современности разума, и прогресса, и буржуазной современности, принципы которой можно обратить против буржуазии (в большинстве современных революционных доктрин), к современности, формирующей понятие реализма и выступающей против эстетической современности, породившей понятие реализм, против которого все более активно выступает эстетическая модернность, начиная с первых десятилетий XIX века. Однако возникает вопрос о том, могла ли эстетическая современность когда-либо быть полностью отделена от своей противоположности в лице *contemporary*? Не является ли полемичность эстетической современности, даже в своей самой имплицитной форме (не говоря уже об очевидных выражениях, отягощенных разочарованием и негодованием), своего рода зависимостью? С другой стороны, не буржуазная ли современность, по крайней мере, во второй половине века, пыталась принять и

продвигать художественные новшества так, что сегодня наследие модернизма и даже самые крайние проявления авангарда получили официальное признание? [...]

Обратимся, наконец, к еще одному важному тексту, дающему богатую почву для размышлений — к статье Лайонелла Трилинга из его книги «За гранью культуры» [28] (1961). В ней автор вспоминает довольно любопытное значение термина «современный» («*modern*»), данное Мэтью Арнольдом в первой лекции, состоявшейся в Оксфорде в 1857 году. В 1867 году она была опубликована в журнале *Macmillan's Magazine* под названием «О современном начале в литературе». Может быть, полезно подумать о двух совершенно противоположных значениях слова «современный», встречавшихся у двух современников: Мэтью Арнольда и Бодлера.

Мэтью Арнольд, сторонник традиционной культуры, считавший, что роль религии должна быть передана культуре, расширил концепцию



современности, чтобы включить сюда все, имеющее рациональную ценность и относящееся ко всему культурному наследию человечества. Мы можем добавить, что он был, в силу его понимания современности как периода универсального синтеза ценностей, последователем особой разновидности культурного утопизма Гете, нашедшего свое выражение в идее *Weltliteratur* — мировой литературы. Если мы примем во внимание возвышенно идеалистическую систему взглядов Арнольда, несложно понять, почему он мог, по выражению Триллинга, «использовать слово “модерный” в исключительно почтительном смысле. Настолько, что он, кажется, был склонен исключить из этого слова все временные идеи и придать ему определенные бессмертные интеллектуальные и гражданские добродетели. Он утверждал, что общество является современным, когда сохраняет состояние покоя, уверенности, свободной деятельности ума, толерантности к различным точкам зрения...»¹³.

Очевидно, что идеал современности Арнольда не имеет ничего общего с нашим ощущением современности как культуры разрыва. Однако в некотором смысле и Трилинг, вероятно, сделал эту точку зрения более очевидной, профессор современной литературы был поставлен в ироническую ситуацию «арнольдизации» идей и опытов, которые могли бы напугать Арнольда. Не призван ли он установить в контексте современности ценности, преференции, и в итоге иерархию приоритетов? В последнем анализе он существует для того, чтобы служить духу современности, который верит в прогресс, образование, стоимость?

В итоге он существует там для того, чтобы служить современному, верящему в прогресс, образование, совершенствование и так далее. И он служит этим идеям даже тогда, когда этого не хочет, потому что сам факт чтения лекции о модерности предполагает почетное и достойное использование термина «современный». Профессор современной литературы, тем не менее, имеет право испытывать муки, когда он усматривает в ответе своих учеников, как пишет Трилинг, «социализацию антисоциального, аккультуризацию антикультурного, легитимизацию подрывной деятельности».

В целом спор древних и новых сменил спор сторонников двух современностей — *modern* и *contemporary*. Эта неожиданная ситуация — еще одна наводящая на мысли иллюстрация современности как «традиции, выступающей против самой себя». Когда современность выступает против концепций, без которых она была бы невозможна, — тех, на которые указывал Спендер в своем определении современного (рационального восприятия, прогресса, науки), она просто следует своему самому истинному призванию, неотъемлемому чувству созидания, возникающему через разрыв и кризис.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Baudelaire *As a Literary Critic*, Selected Essays. University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 1964. P. 40.

² Ibid. P. 41.

³ Baudelaire Ch. *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961. P. 1277.

⁴ Ibid. P. 951.

⁵ Ibid. P. 23.

⁶ Baudelaire *As a Literary Critic*, P. 85-88.

⁷ Ibid. P. 125.

⁸ Ibid. P. 298.

⁹ *Oeuvres complètes*, P. 1256.

¹⁰ *Oeuvres complètes*, P. 890.

¹¹ Poggioli P. *Technology and the Avant-Garde // The Theory of the Avant-Garde*. New York: Harper & Row, Icon Editions, 1971. P. 131-147.

¹² Spender S. *The Struggle of the Modern*. London: Hamilton, 1963. P. 71-72.

¹³ Trilling L. *Beyond Culture*. New York: The Viking Press, 1961. P.15-16.

Матей Калинеску

Родился в 1934 году в Бухаресте.

Один из крупнейших критиков и историков западной литературы и искусства XX века. Автор многочисленных исследований и литературных переводов.

С 1973 года преподавал в Университете штата Индианы.

Скончался в 2009 году в Блумингтоне (США).



Анна Удденберг. «Водоворот», 2016.
Из проекта «Переходный режим», 2014–2016. Фото Тимо Олера.
Предоставлено автором и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

Армен Аванесян и Сухаил Малик

Комплекс-Время*

Армен Аванесян: Время — изменчиво. Таков основополагающий тезис постсовременности. Сегодня мы живем не просто в новом или ускоренном времени — само время, его направление, изменилось. Нет более линейного времени — за прошлым не следует настоящее, за настоящим — будущее. Скорее наоборот: будущее предшествует настоящему, время проистекает из будущего. Ощущение, что «время вывихнуто» или что оно даже больше не имеет смысла. И ужиться нам всем с этой спекулятивной темпоральностью далеко не просто.

Сухаил Малик: Причину подобной спекулятивной ре-организации времени следует искать в организационной комплексности современного общества. Если основными условиями его существования являются уже не отдельные личности, а системы, инфраструктуры и сетевые сообщества, то человеческий опыт теряет свою первичность, как и проистекающие из него политика и семантика. Соответственно, настоящее, как основная (по крайней мере, на уровне биологического переживания) категория человеческого опыта, неизменно задавая как восприятие времени, так и то, чем время является (или чем оно хочет являться), также теряет свое первостепенное значение, уступая тому, что может быть названо комплекс-временем¹. Следствием подобной смены приоритетов является то, что при объяснении прошлого и будущего нет более необходимости исходить из настоящего. Сегодня человеческий опыт — лишь часть или даже дополнение к более сложным формациям, сформиро-

вавшимся в ходе исторического процесса и заданными некими ожиданиями от будущего. Как прошлое, так и настоящее в равной мере важны для организации системы, настоящее теряет свой статус основного темпорального ориентира, оказываясь отныне на второстепенных ролях.

Комплексными обществами, то есть обществами «более-чем-человеческими», социально-техническая организация которых не поддается уже чисто феноменологическому описанию, являются такие общества, в которых прошлое, настоящее и будущее становятся частью экономического воспроизводства, при этом будущее вытесняет настоящее в качестве доминирующего фактора структурирования времени. Разумеется, это не абсолютно новое явление: политическая экономика и общественное развитие уже давно на практике столкнулись с тем, что в комплексных обществах человек оказывается подчинен социально-технической организации. Задачей нахождения «более-чем-человеческих» форм знания занята в последнее время философия, получившая наименование «спекулятивного реализма». Пересматривая само понятие спекулятивного мышления, она пытается создать такие условия для концептуальной мысли, при которых знание выходило бы за пределы человеческого опыта. Этот проект, безусловно, имеет отношение к условиям комплекс-времени, но он также и отличается от последнего.

А. А.: ...Конкретными же примерами спекулятивного комплекс-времени из нашего повсе-

* Настоящий текст — запись беседы, состоявшейся в январе 2016 г. в Берлине.



Анна Удденберг. «Водоворот», 2016. Из проекта «Переходный режим», 2014–2016. Фото Тимо Олера. Предоставлено автором и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

дневного опыта могут служить явления, начинающиеся с приставки «пре-»: например, «превентивные удары», «превентивный контроль», «превентивная персональность»...

С. М.: Ты не мог бы привести более конкретные примеры этих явлений?

А.А.: Превентивной персональностью или превентивной персонализацией называется способ получения человеком определенной информации о том, что ему потенциально необходимо, но о чем он непосредственно не запрашивал у каких-либо коммерческих служб². В качестве одного из примеров можно привести службу Amazon: ее алгоритмические подпрограммы составляют для нас рекомендации на основе осуществленного нами выбора. Но превентивная или упреждающая персональность — это еще более продвинутая ступень. Здесь ты получаешь продукт, который тебе

действительно нужен. В этом случае алгоритмы компании знают о наших желаниях еще до того, как мы осознаем это сами. И бессмысленно говорить: «Я отправлю это назад», так как, скорее всего, это будет что-то, тебе и в самом деле необходимое. Я не думаю, что это плохо, но нам нужно научиться иметь с этим дело.

Еще одно, часто критикуемое, явление — это политика превентивных или упреждающих ударов, возникшая в XXI веке. Брайан Массуми писал о своеобразной рекурсивной истине и способах ее производства. Вы сбрасываете в каком-то месте бомбы, а затем обнаруживаете там врага, которого собственно и ожидали там найти³. Вы создаете ситуацию, которая изначально была спекулятивной. Удар наносится для предотвращения чего-либо — например, устроить врага, чтобы он отказался от нанесения удара. Эта рекурсивная логика отличается от той, что господствовала в XX веке и заключалась в нахождении баланса

угроз или превентивности. Здесь, скорее, происходящее в настоящем основывается на упреждении будущего.

Еще один пример спекулятивной темпоральности — превентивный или упреждающий контроль. Он описывается в научно-фантастической литературе, в частности, в «Особом мнении» Филипа К. Дика (и в одноименной экранизации романа Стивеном Спилбергом), где организация *PreCrime* предвосхищает и предотвращает преступления. Подобная практика сегодня все чаще и чаще используется в работе полиции. Необходимо отличать упреждающий контроль от других современных стратегий надзора; например, система видеонаблюдения основана на более древней концепции наблюдения за *настоящими* поступками людей или документирования *только что совершенных* ими поступков и используется для активизации механизмов исключения. Сегодняшний же вопрос (если поставить его с хронологической точки зрения) можно сформулировать следующим образом: какая форма контроля необходима для того, чтобы знать о челове-

ских поступках еще до их совершения (как будто определение позиции будущего дает больше власти и приводит к паранойе в отношении будущего)? Эта форма контроля направлена не столько на исключение людей, сколько на надзор за ними *внутри* социального пространства, с учетом тех ценностей, которые они создают. Как же за людьми наблюдать и как определить их ценность по их действиям? Огромную роль в подобном управлении населением играет, конечно, биополитический фактор, особенно это касается медицины и страхования.

С.М.: Комплекс-время выводит на передний план и явления с приставкой «пост-». Сейчас все, как кажется, происходит «пост-», «после» чего-то еще. Частое использование приставки «пост» говорит о том, что в нашем понимании происходящее в настоящий момент и имеет некоторое отношение к определенным историческим условиям и в то же время не связано с ними... Если приставка «пре-» обозначает некое досрочное дедуктивное заключение



Анна Удденберг. «Водоворот», 2016. Из проекта «Переходный режим», 2014–2016. Фото Тимо Олера. Предоставлено автором и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

о будущем, которое действует в настоящем, то префикс «пост-» показывает, какое отношение происходящее имеет к тому, что только что происходило, но уже не происходит. Мы — будущее чего-то другого.

Если мы сейчас являемся пост-современными, пост-постмодернистскими, пост-интернетными или пост-что бы то ни было, то это потому, что исторически сложившаяся семантика больше не работает. Таким образом, спекулятивное означает не только, что будущее создает настоящее, но и что само настоящее является спекулятивным связующим звеном с прошлым, за пределы которого мы уже вышли. Если спекулятивным называть связующее звено с будущим, то приставка «пост-» обозначает — каким образом мы распознаем

спекулятивность связи настоящего с прошлым. Мы находимся в будущем, которое вышло за пределы параметров и условий прошлого.

Таким образом настоящее — это не просто осознание спекулятивного будущего (приставка «пре-»), но и будущее прошлого, за пределы которого мы уже вышли, и, следовательно, у нас уже нет окружения, стабильности и условий, предложенных нам прошлым (отсюда и приставка «пост-»).

Операционализация спекулятивного комплекс-времени

С.М.: Один из примеров использования спекулятивного комплекс-времени — дериваты. Дериваты — ключевые элементы в спекулятив-



TELFAR. «TELFAR: Ретроспектива», инсталляции в Академии искусства, Берлин, 2016. Фото Асгер Карслен. Предоставлено Frank Benson, Asger Carlsen; TELFAR и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

ной финансовой системе, а их «спекулятивность» заключается в том, что они используют неизвестную будущую цену на имущество и связанные с этим риски для получения прибыли с настоящей цены. Неопределенности будущего служат для создания цен в настоящем. Дериват — очевидный пример того, что прибыль не извлекается в ходе производства или из основного капитала, например, оборудования, завода или здания, каждый из которых зависит от истории вложений, как не извлекается она и из переменного капитала, представленного рабочей силой или оплатой труда. Перечисленное выше — часть традиционной промышленной накопительной модели, согласно которой строится фабрика, нанимаются рабочие, им выплачивается заработная плата, по определенной цене закупаются и используются материалы, производится либо вырабатывается продукт, который затем продается по более высокой цене, чем себестоимость, и, таким образом, получается прибыль. Все это означает, что прибыль получается в результате производства, которое произошло в прошлом и которое затем обменивается на рынке. Обмен продукта — это завершающая стадия цепочки действий, которые обязательно должны были произойти в прошлом. В случае же с дериватной моделью, наоборот, предугадывается цена, которой *еще нет*, и эта будущая, еще неизвестная возможность, вводится в оборот и приносит прибыль, а она, как уже говорилось, основывается на неизвестном или еще не наставшем будущем.

Дериваты таким образом представляют собой своеобразную разработку будущего — извлечение из будущего в настоящем. Однако подобная разработка будущего в настоящем изменяет само настоящее: настоящее уже не является тем, чем оно являлось, когда вы только начинали процесс. Сама конструкция спекулятивно учрежденного настоящего («пре-») отодвигает его в прошлое, где оно одновременно является и «пост-». Подобная логика отличается от логики упреждения, согласно которой, например, в случае упреждающего удара, вы уничтожаете возможного врага, чтобы избежать того, что могло бы произойти, но что могло бы и не произойти. Здесь, скорее, само ваше действие — установка цены в случае с дериватами (модель эта, впрочем, может

воспроизводиться и в других ситуациях), — оказывается измененным, так как вы принимаете это весьма неопределенное будущее в качестве условия для действий, которые затем должны быть совершены. В данном случае будущее видоизменяет настоящее еще до того, как это настоящее наступило.

Но разве не это стало предметом вашего совместного с Анке Хеннинг исследования в проекте «Спекулятивная поэтика», хоть материал его был по большей части из области литературы и лингвистики?⁴... При этом одна из проблем, которой вы с Анке занимаетесь в другой вашей работе, «Поэтика настоящего времени»⁵, заключается во введении в язык грамматических структур в качестве своего рода комплекс-времени. Такое ощущение, что язык является для вас когнитивной, пластичной и управляемой средой комплекс-времени.

А.А.: Язык и в самом деле обладает одной уникальной и очень важной особенностью — системой времен. Она по-настоящему важна для понимания и конструирования времени — даже более важна, чем опыт времени, так как структурирует такой опыт, хотя и не в релятивистском понимании этого слова. Большинство континентальных философий языка или времени не рефлексируют явления, характерные для этой системы, так как не рассматривают грамматику. Это проблема как для феноменологии, так и для многих деконструктивистских и постструктуралистских философий. Аналитическая философия и та лингвистика, что не опирается на де Соссюра, являются в этом контексте весьма полезными. Например, Гюстав Гийом и Джон Мак-Таггарт много размышляют о предложениях типа «каждое прошлое было будущим» или «каждое будущее будет прошлым». Эти базовые структурные парадоксы — или кажущиеся структурные парадоксы — можно изучать с помощью грамматического анализа.

С. М.: ...Эти формулировки, на мой взгляд, особенно любопытны тем, что артикулируют такую структуру времени, в которой нет места настоящему. Таким образом, устанавливаются определения времени, не требующие присутствия настоящего в своей основе. Временная структура в языке допускает это, представляя



TELFAR. «TELFAR: Ретроспектива», инсталляции в Академии искусства, Берлин, 2016. Фото Асгер Карсен. Предоставлено Frank Benson, Asger Carlsen; TELFAR и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

необязательность настоящего в качестве формирующего условия структуры грамматических времен... Предложения, утверждающие, что прошлое было будущим, и исключающие настоящее, являются не просто описательными. Они также создают временные связи внутри языка, в частности, с помощью повествования. Операционализируется ли грамматическое время таким же образом за пределами языка, например, с помощью упомянутых ранее деривативных структур?

А.А.: Дело, скорее, в том, что «опыт» и создание чего-либо подобного хронологическому времени — лишь эффекты грамматики, а не репрезентация направления времени или того, чем оно на самом деле является. Именно грамматические времена создают для нас онтологию хронологического времени, а мы проживаем это время в качестве иллюзии биографии.

С.М.: А разве спекулятивное комплекс-время не преодолевает это ограничение последовательной упорядоченности? Ведь

спекулятивное комплекс-время дает нам понимание того, как будущее, включающее в себя и то будущее, о котором мы не знаем, становится частью текущего размышления, тогда как настоящее теряет связь с прошлым. Разрушение линейного порядка и лишение настоящего первичности уравнивает прошлое, настоящее и будущее.

А.А.: Совершенно верно. Современная художественная литература, а точнее, романы, повествование в которых идет в настоящем времени, куда более опасны, чем произведения с традиционным повествованием, так как они реально ведут к «вывиху времени». Авангардизмы XX века привели к тому, что романы в настоящем времени подчиняют читателя спекулятивной соматике времени. Уайтхед бы назвал этот вид ощущения «чувством». Этот вид времени действительно переживается как галлюциногенный, навязчивый, настойчивый, чрезмерный и пугающий. Другими словами, в данном случае человек чувствует, что власть времени исходит из будущего. В самых ради-

кальных случаях это спекулятивное чувство заставляет вас менять жизнь. Становясь наравне с будущим, созданным вами с помощью спекулятивных размышлений, вы порождаете *метанойю*. Но мы зашли слишком далеко... Временной феномен, который нас интересовал — это то, насколько все эстетические прочтения литературы не понимают, что грамматическое настоящее время создает асинхронность.

То есть настоящее *нельзя* полностью пережить в качестве опыта, оно само расколото, и грамматические временные структуры могут операционализировать этот раскол. Оно просто перегружено бесчисленными прошедшими формами настоящего времени. Настоящее представляет реальные явления в виде «пост-» феноменов, и это десинхронизирует время.

Правая и левая контемпоральность

С.М.: Эта тема возвращает нас к тому, о чем говорили ранее: будущее само по себе становится частью настоящего. Можно сказать, что настоящее удлинняется и как бы сливается с будущим. Подтверждение тому, что часто именно так и происходит, можно, к примеру, усмотреть в утверждениях левой критики, что в условиях капитализма в комплексных обществах происходит утрата будущности.

А.А.: Думаю, у нас несколько разные точки зрения на текущее состояние неолиберализма. Ты определяешь его как некую связку государства и бизнеса, направленную на концентрацию капитала и власти, а также консолидацию все более автократической элиты. Я же склоняюсь к тому, что мы уже практически преодолели эту стадию. Для меня, как и для многих других, неолиберализм — это своего рода финансовый неофеодализм. Ключевые устои и опоры политической экономики капитализма — такие как безопасное национальное государство, подконтрольное население и саморегулирующийся рынок, как и высокие прибыли, ведущие к повышению конкуренции, а не к монополии или олигополии и так далее — все это ныне сходит на нет. На смену приходят фундаментальный финансовый кризис со все более усугубляющимся неравенством.

Впрочем, вместо того, чтобы рассуждать, имеем ли мы сегодня дело с новым финансовым феодализмом или всего лишь с очередной стадией капитализма, давай сосредоточимся на нашей основной гипотезе о формировании новой, спекулятивной темпоральной структуры. Отметим здесь рожденные этими преобразованиями два основных отклика. Первый — это формирование правых или реакционных умонастроений, указывающих на прошлое как на своего рода противовес краху неолиберального финансового неофеодализма. Другая характерная реакция на спекулятивную структуру времени — это столь же типичный для современной художественной среды левый или критический отклик. Речь на этот раз идет не о прошлом как своего рода зоне семантического комфорта и безопасности, а о настоящем, которое понимается как место сопротивления



TELFAR. «TELFAR: Ретроспектива», инсталляции в Академии искусства, Берлин, 2016. Фото Асгер Карсен. Предоставлено Frank Benson, Asger Carlsen; TELFAR и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

изменениям, которые привнесло спекулятивное время.

При этом оба эти отклика лишь играют на руку современному неолиберальному капитализму и финансовому феодализму. Возможно, более очевидно это в случае с правыми реакционными тенденциями, которые не только не подрывают, но, наоборот, усиливают структуры власти господствующей политической формации. Однако в случае с левым критическим откликом наблюдается еще и некая асфиксия, в том смысле, что большинство людей ощущают неспособность зацепиться за настоящее, что-либо изменить и получить достойное будущее. Современное искусство — суррогатный пример этого отсутствия будущности, в котором постоянно празднуют торжество опыта: эстетического опыта, критичности, «презентизма» и так далее.

С.М.: Вопреки тому, что существует много способов понять или установить связи со спе-

кулятивным комплекс-временем, правые пытаются упростить его, редуцировать сложность и перенаправить на настоящее, как на доминирующий аспект, основанный на традиции. Правые всегда проделывали это с современностью: если современность — парадигма, в которой новое происходит в настоящий момент, то характерной для правых является защита от появления нового и им чреватых действий, социальных организаций, эстетики, значений и так далее. Они обращаются к прошлым состояниям и используют их силу в качестве механизма, стабилизирующего модернизацию. Поясню: правые не обязательно выступают против модернизации, но они стабилизируют ее разрушительные последствия, обращаясь к тому, чем на тот момент являются те или иные консервативные или реакционные исторические формации. А сталкиваясь с действующим спекулятивным комплекс-временем неолиберального капитализма, правые могут отчасти позволить себе делать то, что они де-



Тимур Си-Квин. «Отраженный ландшафт», 2016. Инсталляции в Академии искусства, Берлин, 2016. Фото Тимо Олер. Предоставлено автором; Société, Berlin; Studio Ramos и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

ляли всегда. И при этом не обязательно признавать, что то, против чего направлена их реакция, является уже не современным, а совершенно новым состоянием.

Правизна неолиберализма в этом смысле очевидна. Даже если я не согласен с формулировкой «финансовый неофеодализм», ее можно использовать для описания растущей автократичности, которая идет рука об руку с неолиберальным реструктурированием. И отсюда возникает политический вопрос — каким образом можно узаконить эту автократическую, постдемократическую власть? И вот здесь правые оказываются весьма полезными, так как они в возникших новых условиях поддерживают в основном власть признанного исторического или элитарного объединения, стабилизирующего семантику (и, возможно, только лишь семантику).

А. А.: А ты можешь сказать о лево-критической реакции?

С.М.: В каком-то смысле левый дискурс подчеркивает проблему «современного», так как прогрессивное крыло левых всегда было предано модернизму. Настоящий момент, в котором свершается что-то новое, — это фетиш перемен для прогрессивных левых, отсюда и происходят их революционные идеалы и клише. Реакция левых на спекулятивное комплекс-время заключается в ускорении настоящего в качестве места или пространства для размышлений о воссоздании социальной и временной организации и семантической реорганизации, а также о противостоянии им. Они не видят будущее как условие настоящего, а полагают, что настоящее может растягиваться на неопределенную длину и исключать радикально отличное будущее (например, революцию).

Но спекулятивное настоящее, каким мы его здесь определяем, в отличие от этой меланхолии левых, укрепляет и будущее, и прошлое, которые складываются в прошлое таким образом, что настоящее теряет приоритетное значение или даже вовсе исчезает, как в тех фразах, демонстрирующих грамматические временные структуры, о которых мы говорили до этого. Прошлое было будущим, а будущее станет прошлым.

А. А.: В этом спекулятивном настоящем нет критического разрыва с настоящим?

С.М.: Нет, оно построено на неопределенностях будущего и отсутствии прошлого.

А. А.: Вот почему левые критические представления о событии в настоящем, или пустоте, или открытости настоящего все еще остаются достаточно модернистскими? А этого недостаточно для задач и условий XXI века.

С.М.: То, что левые видят в спекулятивной комплексификации времени, является, скорее, удлинением настоящего, нежели его уточнением под воздействием будущего или вследствие отмены прошлого. Исторические, футуральные и упреждающие отношения поддерживаются с упором на «современное», основываясь на настоящем как на главном грамматическом времени. Акцент на современности делает настоящее неопределенно пролонгированным. Контемпоральность, современность — это такая форма времени, которая насыщает как прошлое, так и будущее, являясь сверхстабильным условием.

Левая теория, привязанная к модернизму, не будет иметь сцепления со спекулятивным настоящим, даже несмотря на то, что левый дискурс более внимательно относится к комплекс-времени, чем правый, так как левые не пытаются восстановить прошлое (хотя их революционно настроенное крыло, кажется, в основном сосредоточено на воссоздании исторической семантики, в то время как социально-демократическое так и не изжило интереса к явно неудачным рыночным решениям). Даже если допустить, что левые больше открыты современности (что является спорным за пределами самоуверенных фантазий левых), они все равно полагают, что настоящее растягивается как в сторону прошлого, так и в сторону будущего, что, якобы уничтожает будущее в качестве будущего. Они не понимают, что в действительности имеют дело с будущим в настоящий момент. Что сегодня — это завтра, как ты недавно выразился.

АА: Я бы сказал «завтрашнее сегодня»⁶.

С.М.: Совершенно точно. Эта формулировка показывает, что спекулятивное настоящее находится в формации «пре-пост» или в пост-современном состоянии. Сейчас настоящее не является ни временем, в котором принимаются решения, ни основой для нового, как это было в период модернизма. Новое теперь появляется в переходной зоне между прошлым и будущим, которая является не однонаправленным потоком, а спекулятивной конструкцией, находящейся одновременно в потоках прошлого и настоящего.

А.А.: Основная идея понятия *Zeitgenossenschaft*, что с немецкого переводится как «современное» или, если дословно, «товарищество со временем», — сцепление с настоящим через приближение к нему, а этого уже недостаточно для решения задачи. Это понятие лучше заменить на *Zukunftsgenossenschaft* (товарищество с будущим). Нам нужно стать товарищами с будущим и подойти к настоящему оттуда.

С.М.: Под маской контемпоральности левые модернисты скрывают своеобразный пессимизм в отношении будущего: оно больше не содержит в себе свое естественное условие — настоящее. Прошлое и будущее воспринимаются как модификации настоящего. Но это дает левой критике одно преимущество — современное может оккупировать, вобрать в себя, колонизировать все время на своих условиях. Это особенно очевидно в случае с современным искусством, которое становится своего рода последним словом в искусстве. Оно исключает даже свою собственную будущность, пусть и не будущее в целом, ради своих же критических достижений, которые, конечно, являются механизмами захвата, показывающими достижения современного искусства.

Эстетизация всего: современное искусство против будущности

А.А.: Современное искусство является здесь удачным примером, в том числе и потому, что оно не только лишь жертва экономических и политических преобразований

неолиберализма, но и само помогло сформировать матрицу этой реорганизации, пусть и с лево-критических позиций. В частности, оно настаивало на том, что настоящее или прошлое — суть преимущественная сфера творческого действия, а также персонализировало опыт как основную выгоду от этой реорганизации. Именно оно занимает сейчас лидирующую позицию в общей эстетизации на всех уровнях: личном/индивидуальном творчестве, оригинальности и так далее; окружающей среды и городах как пространствах для творческой деятельности и «разрушительного» предпринимательства; объединение производства и потребления в продвинутого потребителя, чья «естественная» среда обитания, а именно, живой город, превратилась в своеобразную непрекращающуюся биеннале. Все это снова возвращает нас к фетишизации настоящести (а, возможно, и презентации) и эстетического опыта повседневной жизни путем его реконструкции, которая будет являться задачей самосоздания или поэтики.

С.М.: Постоянно обогащая опыт через эстетическое столкновение, современное искусство также неизменно привлекает внимание к особенностям и деталям, жертвуя при этом систематическим осмыслением. Давай проясним: это не состояние задержки роста — современное искусство включено в программу неолиберализма по обогащению опыта его элитных бенефициариев и их окружения, способствуя изменениям и переосмыслению. Это становится частью сложной структуры спекулятивного настоящего неолиберального капиталистического развития: оно выглядит, как личная выгода, как обогащение опыта путем его эстетизации, путем пропаганды изменений с сохранением определенной стабильности...

А.А.: Эстетический опыт не только искусства, но и вообще всего.

С.М.: Да, эстетизация опыта или опыт как эстетика. Здесь также происходит обобщение этики: поощрение различий без учета политических требований, своего рода, суперлиберальная...



Тимур Си-Квин. «Отраженный ландшафт», 2016. Инсталляции в Академии искусства, Берлин, 2016. Фото Тимо Олер. Предоставлено автором; *Société, Berlin*; *Studio Ramos* и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

А.А.: ...деполитизация...

С.М.: ...которая еще и десистематизация. Подобная эстетическая/этическая оценка является отказом (косвенным, в виде фонового условия) от создания систематических детерминаций. Последние представляются слишком сложными для осмысления или переработки, невозможными или просто ошибочными в силу своей тоталитарности. Вместо этого мы обязаны придерживаться лишь сингулярностей того, что есть, и различных видов опыта. Это, естественно, — предписание со стороны современного искусства, которое проявляет себя в произведениях, а также в социальных нормах. И в этом смысле оно является не большой, но парадигматической моделью неолиберальной социальности.

То, что современное искусство становится игрушкой в руках крупных сил неолиберализма, несмотря на многочисленные претензии искусства на критическое отношение к этой мо-

дели доминирования, придает смысл этой конвергенции. Однако здесь необходимо подчеркнуть, что вместо того, чтобы оставаться на уровне объединения вариаций анархической левизны в критических претензиях современного искусства с заинтересованностью правых в постоянно увеличивающейся концентрации капитала и власти, у обеих сил может быть общая заинтересованность в выравнивании или упрощении спекулятивного комплекса-времени, как и в случае с детемпорализацией спекулятивного настоящего.

Против этих и других подобных реакций необходимо выработать стратегии и практики, и, соответственно, теории — для того, чтобы войти в контакт со спекулятивным настоящим. А это именно то, что ни одна из сил — ни правые со своими консервативными стратегиями, ни левые со своим критическим или эстетическим подходом — не способна сделать. Как мы уже говорили, эти силы объединяются в современном искусстве, которое, таким образом, в

свою очередь, не способно ни на что, кроме как усугублять это состояние. И совершенно не важно, на какие действия оно при этом претендует, чем оно притворяется и какие у него претензии по поводу собственного содержания.

Грамматика спекулятивного настоящего

А.А.: Мы сошлись на том, что должны размышлять и действовать в рамках постсовременного спекулятивного комплекс-времени. Но уместным будет спросить: чем мы отличаемся от самого капитализма или его финансово-феодальной версии? В чем, согласно спекулятивной теории, отличие спекулятивного настоящего от эксплуататорской формации неолиберализма? Какой будет спекулятивная политика, которая сможет ускорить комплекс-время, привнес в него это различие?..

С.М.: В отличие от правых и левых реакций на спекулятивное настоящее, необходимо

найти такой способ взаимодействия с комплекс-временем, который бы не просто помогал извлекать прибыль или усиливать эксплуатацию на этой новой основе, в чем неолиберализм и так весьма преуспевает. Эта капитализированная формация комплекс-времени является такой организацией спекулятивного настоящего, которая, несмотря на свою сложность, возвращается к настоящему, так как ввиду кратковременного характера неолиберального капитализма прибыль необходимо накапливать сейчас!

А. А.: Проблема в том, что мы вынуждены допустить следующее: социальная, технологическая и экономическая формация неолиберализма имеет преимущество, поскольку действует в спекулятивной темпоральности и создала институты, функционирующие в соответствии с этой спекулятивной логикой. Но в то же самое время неолиберальная формация также и редуцирует спекулятивное измерение ком-



Авр. «АРХИТЕКТУРА», инсталляция, 2016. Фото Тимо Олер. Предоставлено авторами; Project Native Informant, Лондон и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

плекс-времени, поскольку отрицает открытость или случайность как будущего, так и настоящего.

С.М.: Нет, я не согласен. На мой взгляд, проблема заключается как раз в том, что современность открывает больше возможностей для различных социальных и семантических случайностей. Именно это Ульрих Бек и те, кто занимался понятием «общества риска», выявили в 90-х, но на других условиях⁷. То, что они называют риском, является признанием в настоящем того, как спекулятивное комплекс-время раскрывает будущее в качестве условия для социального порядка (точнее, псевдо-порядка).

А.А.: Нет, нет! Современное представляет собой постоянное производство инноваций и отличий, но оно не приносит ничего нового в само рекурсивное движение времени. В немецком языке можно увидеть отличия между понятием *Beschleunigung*, означающем убыстрение или ускорение, и *Akzeleration*. Последнее раньше могло быть использовано, например, в случае, когда часы шли слишком быстро. Именно это отличие и не учитывает неолиберальная или неофеодальная экономическая система, так как оно производит автоматизированное будущее. И хотя типичная для современности критика в целом права, она не понимает возможности спекулятивного времени и сокращает его до настоящего. Она лишь осознает его капиталистические эффекты. Как современность, так и эта направленная на него критика производят различные (а вернее, декоративные) объекты или значения, которые сохраняют редуцированную форму спекулятивного комплекс-времени. И я утверждаю это не просто на уровне семантического значения, а на уровне материальности языка и материальности времени, которые неделимы.

С.М.: Значит, задача постсовременного — изменение времени?

А.А.: Постсовременное работает в спекулятивном настоящем. Оно понимает его, практикует его и формирует нашу темпоральность. Существуют ли альтернативные актуализации спекулятивного настоящего, можно ли их про-

честь как-то иначе? В спекулятивной поэтике вопрос заключается в том, можем ли мы понимать будущее как своего рода открытое явление, а не как лишь изъявительное указание, отнесенное в будущее.

С.М.: Что ты подразумеваешь под «изъявительным»?

А.А.: В грамматике есть три наклонения: повелительное («Иди!»), изъявительное («Она идет») и сослагательное («Я бы пошел»). Важно понимать, что в философии языка (как и в политике) все глаголы имеют модальную форму. Прошрое и настоящее следует воспринимать в модальной форме — главным образом, в изъявительном наклонении. Но будущее время и сослагательное наклонение очень похожи, в том смысле, что оба выражают возможность с грамматической точки зрения. Это та самая случайность, которая сокращается логикой современного и которую часто неправильно понимают, так как спекулятивное время в данном случае смыкается с настоящим («Я уже уйду»). Однако, если мы еще немного углубимся в технический анализ, то сослагательное наклонение строится до того, как вы идете, и поэтому не важно, используете ли вы сослагательное наклонение или будущее время — в настоящем вы все еще не идете. Возможно, это здесь звучит чрезмерно специфично, но основной момент заключается в том, как будущее время преобразовывается в настоящее время, а затем и в прошедшее.

С.М.: А является ли сослагательное наклонение формой современности? Оно создает ощущение, что нечто могло бы произойти, но не произошло: «они пошли бы (могли бы пойти)», но не пошли. И это значит, что у подлежащего в предложении остается возможность, но она не реализуется.

Это объясняет празднование «потенциальной возможности», характерной для всех форм левой критики сегодня, а также снова ограничение спекулятивного комплекс-времени доминирующими рамками настоящего. Претензии современного искусства и современности подчеркнута ограничены созданиями потенциальных возможностей, в то время, как они ничего не делают в реальности, равно

как и не мобилизуют спекулятивное настоящее для создания будущего. Будущее — это всего лишь набор потенциальных возможностей, которые не должны быть реализованы, так как в противном случае произойдет инструментализация и, что парадоксально и саморазрушительно, в любом настоящем будет реализовано будущее, радикально отличающееся от настоящего.

А.А.: Редукция комплекс-времени до современности не подразумевает наличие непредсказуемого открытого будущего, но лишь то, которое будет единственно реальным; с грамматической точки зрения будущее понимается лишь через изъявительное наклонение. Но настоящее не только «есть», как и грамматические времена не выражают время. Нам необходимо избавиться от немодального восприятия времени.

С.М.: А современное немодально?

А.А.: Да, и средства преобразования будущего времени в настоящее — это то, что нам необходимо сегодня для размышлений и практики, соответствующих той спекулятивной темпоральности, в которой мы живем и которую я несколько ранее назвал *Zukunftsgenossenschaft*. Вот поэтому для меня грамматика — способ понять спекулятивное время в своей открытости вместо того, чтобы заключать его в строгие рамки изъявительного наклонения. Будущее происходит в настоящем только при успешной реализации сослагательного наклонения через повелительное. Между «я мог бы пойти» (сослагательное наклонение в будущем времени) и «я иду» (изъявительное наклонение в настоящем времени) спрятана команда «иди!» (повелительное наклонение).

Лично мне именно это грамматически организованное отличие открывает не просто другое будущее, но и возможность действовать в настоящем, а не быть заключенным



Авр. «АРХИТЕКТУРА», инсталляция, 2016. Фото Тимо Олер. Предоставлено авторами; Project Native Informant, Лондон и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

в рамки автоматизированного будущего — не важно, через упреждающий контроль или дериваты. Если же говорить о более общих вещах, мы должны понимать, что язык изменяет и значение, и время — не только на лингвистическом и концептуальном уровне, но и на материальном и онтологическом. Эти комплексы нужно изучать посредством грамматического анализа.

С.М.: Хорошо, но нам также нужно обобщить конструирование комплекс-времени за пределами языка и грамматики. Подобно тому, как опыт оказывается недостаточным основанием для осмысления спекулятивного настоящего, конструкции человеческого языка недостаточно широки, чтобы служить механизмом соответствия обширному материальному и семиотическому условию.

А.А.: Конечно, необходимо нечто большее, чем языковая теория, но в любом случае нам нужно то, что я называю «поэтическим пониманием», которое, с моей точки зрения, обуславливается языковой, а не эстетической теорией.

С.М.: Но поэтика слишком сильно завязана на структурах и предрасположенностях более или менее обычного человеческого языка, а также на их классификациях. Таким образом, хотя поэтика в том виде, в котором ты ее представляешь, и дает нам, участникам человеческого языкового процесса, некий способ реорганизации спекулятивного комплекс-времени в форматах, отличающихся от тех репрессивных механизмов современности и того, что ты определяешь как изъяснительное наклонение, необходимо также, чтобы реструктуризация осуществлялась и в лингвистической плоскости. Нам нужно раскрыть комплекс-время в его инфраструктурах, которые более структурированы в категориях, отличных от человеческих языков. Нам требуется грамматика, которая бы соответствовала расширяющейся инфраструктуре комплекс-времени в его максимальной формации.

Перевод с английского АЛЕКСЕЯ УЛЬКО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Комплекс-время характерно для структур интегрированных социально-технических и психических мнемических систем индивидуализации, предложенных Бернардом Стиглером. См., например, *Stiegler B. Technics and Time, Volume 2: Disorientation*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2008 и *Symbolic Misery Volume 1: The Hyperindustrial Epoch*, trans. Barnaby Norman (Oxford: Polity, 2104). Однако спекулятивное комплекс-время отличается от тезиса Стиглера тем, что (1) оно включает в себя спекулятивное строение времени, а не мнемическую или человеческую темпоральности, и (2) выступает против стремления Стиглера к спасению эстетически составленного опыта индивидуализации вопреки усложнению социально-технических конфигураций.

² *Horning R. Preemptive personalization // The New Enquiry*, September 11, 2014. <http://thenewinquiry.com/blogs/marginal-utility/preemptive-personalization/>

³ *Massumi B. Potential Politics and the Primacy of Preemption, Theory & Event* 10:2, 2007.

⁴ См.: www.spekulative-poetik.de (прим. переводчика)

⁵ См.: русский перевод этой работы: Аванесян А., Хенниг А. Поэтика настоящего времени. М., РГТУ, 2014.

⁶ См.: <https://viennabusinessagency.at/creative-industries/curated-by-vienna/about-curated-by-vienna/concept/>

⁷ Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. М., Прогресс-Традиция, 2000

Армен Аванесян

Родился в Вене 1973 году.

Теоретик литературы и искусства, философ.

Автор нескольких книг, из которых на русский язык переведена: «Поэтика настоящего времени», М., РГТУ, 2014. Преполагает в Свободном университете в Берлине. Живет в Вене и Берлине.

Сухаил Малик

Политический философ и теоретик искусства.

Преполагает в Голдсмите, Лондон

и в Бард Колледже, Нью-Йорк.

Живет в Лондоне.



Сесиль Эванс. «Что хочет сердце», видеоинсталляция, 2016. Фото предоставлено автором, Barbara Seiler, Цюрих; Galerie Emanuel Layr, Вена и 9-й Берлинской биеннале современного искусства

Наталья Федорова

Это невозможно, но это реальность. Матрица и праматерь

Самой зрелищной и пропитанной идеями текущей 9-й Берлинской биеннале можно назвать инсталляцию американской художницы бельгийского происхождения Сесиль Эванс «Что хочет сердце» («*What the Heart Wants*»), занявшей весь второй этаж Института современного искусства KW. Круг проблем, которые затрагиваются в работе — утопии настоящего, биологическая революция, трансформирующая представление о жизни и человеке. Инсталляция состоит из двух частей — видео, к которому через бассейн с подкрашенной водой ведет подиум, откуда хотя бы раз в день падает какой-нибудь незадачливый посетитель. В проницаемость этой водной поверхности действительно сложно поверить, и все пространство инсталляции, погруженной в темноту, решено так, чтобы дезориентировать зрителя. Работа отчасти напоминает инсталляцию «Пересекая волну» тайваньского художника Винсента Хвана в павильоне Тувалу на 56-й венецианской биеннале. Но в отличие от лазурной воды в павильоне Тувалу, вода в бассейне Эванс выглядит темной и плотной, словно тело богини первобытного хаоса Тиамат из вавилонских скрижалей «Энума Элиш» о сотворении мира. На небольших плавающих островках помещены пять кубов с тремя голографическими изображениями: бабочка, облако и бессмертные клетки.

Основной сюжет фильма Эванс развивается согласно всем правилам постапокалиптического сценария — воплощение машины, HYPER, в постчеловеческое существо женского пола без глаз и рта, и ее путешествие в будущее в настоящем «*future-turned-now*». Мы видим, как наступает информационный коллапс, привычный нам мир уничтожает ядерный взрыв, Париж оказывается на территории Китайской

Нигерии, а район вокруг Эйфелевой башни заселяют крысы, на спинах которых вырастают уши. Позвольте представить *Ear Ear*, уши, добытки данных, уши выращивают водоросли, которыми питается система — основа нового мира. Что-то неоднородное удастся восстановить по неверному скану библиотеки разрушенных серверов Гугл. Остались, конечно, любовники, собранные из частей тела разных знаменитостей. Их лица — биологический коллаж, и оттого они не могут быть распознаны системой (см. криптовампирую историю Джима Джармуша «Выживут только любовники», 2013). Еще остались лабораторные дети, которых воспитывает робот, воспоминания 1972 года, письмо 1974 года, клетки HeLa, Haku, королева поп-голограмм, Agnes, спам бот, Phil, копия без оригиналов и Невидимая женщина.

Название работы, «Что хочет сердце», — это парафраз строчки из письма Эмили Дикенсон Мэри Самуэль Боулз об отъезде ее мужа, видного республиканца, издателя поэтессы и адресата более трех десятков ее текстов. «Сердце хочет то, что хочет, — иначе оно не может» («*The Heart wants what it wants — or else it does not care*»). В контексте трансплантологии и постгуманизма это фраза звучит как намерение автономного субъекта — некоего отдельного сердца. Героями видео становятся уши *Ear Ear* (почти *Mirror, mirror*, или русское «Свет мой зеркальце»), HeLa клетки, глаз, майонез Huamann's, бриллиантовые треугольники плавленого сырка «Paper tiger» и рожок мороженого, получающийся путем перемалывания людей.

Ткань видео — сложное переплетение цифровой анимации, цитат из истории искусства и нарезки из документальных фильмов: запуск



«Спутника», авторские видео огромного женского глаза *Eye Piece* Криса Джонса и мясорубка, похожая на «Мою алую родину» Аниша Капура, южно-корейская передача про перебежчиков из Северной Кореи, фрагменты документации вручения премии Грэмми в 2000 году, картина Питера Брейгеля-старшего «Падение Икара». Сюжетно видео прерывается одним выпуском новостей и тремя «рекламными блоками» на тему «корпорации тоже люди» (*«corporations are people too»*), завершающиеся слоганом «Это невозможно, но это реальность». Он как будто переворачивает лозунг парижского мая 1968 года «Будьте реалистами, требуйте невозможного».

В большей или меньшей степени фильм иллюстрирует ту или иную линию представлений о современном постгуманистическом состоянии. Сама по себе парадигма гуманизма родом из Просвещения. Под ней принято понимать кантианское «сообщество мыслящих субъектов» или картезианский субъект *cogito*. Но можно увидеть предтечи гуманизма и в античности, вспомнив протагоровскую «меру всех вещей», а продолжение его линии в имперских европоцентристских движениях XIX века. Дру-

гой до недавнего времени — это азиат, темнокожий, женщина. Не человек. Постгуманизм, антигуманизм и трансгуманизм — попытки преодоления этих представлений.

Можно выделить несколько систем постгуманистических представлений, которые нашли отражение в инсталляции «Что хочет сердце». Первая — проявленная в рекламном ролике о майонезе. Это объектная философия спекулятивного реализма, которая, развивая постколониальные теории, включает в поле «своего» животных и предметы. В рамках этого представления бабочка (или душа) следует за HYPER. Вторая — это расширенное представление о «живом» и «жизни». К ней относятся полуживое, умершее, но живое во фрагментарной форме или более простые формы жизни, нежели композитное человеческое существо — HeLa клетки, *Ear Ear*. И последняя, третья — кибернетическое, стим-панковское и акторно-сетевое. Здесь живое — совокупность коллективных знаний, живое — передающее информацию. Сюда же мы отнесем киборгов и другие составные организмы — любовников, саму HYPER, воспоминания 1972 года, письмо 1974 года, изображение

платья из церемонии Грэмми, невидимую женщину, Phil, копию без оригинала. К ним, видимо, придется отнести и лабораторных детей, которые, вслед за взрослыми, разучились сначала писать, а потом и говорить. Для передачи сообщений им необходимы нейротехнология и NAO, робот, который о них заботится.

HYPER представляет новую биоморфную форму информации — воды. Как у Фалеса все сущее, HYPER появляется из воды — читай из информации, читай из воспоминания 1972 года, читай из HeLa клеток Генриетты Лакс, чернокожей женщины, умершей на тридцать первом году жизни от рака шейки матки. В сопровождении бабочек она падает каплей дождя или подобно Икару в картине Брейгеля — незаметно посреди другой жизни. Такие же полуживые люди бросаются на зрителя в масштабной инсталляции Йона Раффмана на последнем этаже другой выставочной площадки биеннале — Академии художеств, что на Паризерплац. Там при помощи программы Oculus Rift моделируется опыт смерти, которую несет поток воды, заливающий площадь. Аналогичным образом ликвидную и текущую природу информации иллюстрирует инсталляция Юлиуса Поппа Bit.Fall (2005), буквально — поток информации. Это текстовый генератор, который при помощи струй воды показывает слова, взятые в реальном времени из новостей в интернете. Слово видно зрителю ровно секунду — затем оно с шумом падает в небольшой накопитель. Ровно столько информация ликвидна в потоке текущих событий.

HYPER говорит, что мы в системе будущего, и эта система — и есть она сама. К HYPER сводятся все линии повествования — она и третья из любовников, о встрече с ней воспоминание 1972 года, для нее водоросли выращивают уши, ее «выдают» руки (как шар из рук изображены в инсталляции «Чего хочет сердце» HeLa клетки). Она и проблема, и решение проблемы — bug and debugging. (Однажды в компьютер Mark I попала бабочка «bug», его оператору Грейс Хоппер пришлось решать задачу, как ее от туда извлечь — «debug»). В природе в организме насекомого настолько не хватает соды, что она пьет слезы черепах). Поскольку представления о людях обрывочны, а может быть, по причине того, что не следует видеть зло и говорить о нем, если верить Конфуцию,

у HYPER нет ни глаз, ни рта. Если разобраться, то ей нечего видеть и некому отвечать. Она одновременно художник и картина, все живые, умершие и неумершие. Метафора картины, вобравшей в себя жизнь, заимствована из короткого рассказа Эдгара По «Овальный портрет». Художник изображает свою юную супругу, она терпеливо позирует, хотя ненавидит искусство. Чем больше красок появляется на холсте, тем меньше жизни остается в модели. К моменту окончания портрета жизнь полностью покидает ее. HYPER вбирает в себя и модель, и картину, и дом, где она висит, и книгу, в которой эту историю можно прочесть. Однако она оставляет погоду непредсказуемой для того, чтобы оставалось что-то больше нее самой. Тем самым HYPER лишает себя выбора, или это гобсоновский выбор. Так поезд идет по рельсам, так неминуемо падает влекомый гравитацией Икар, так из облака падает капля дождя.

В том, чтобы содержать в себе частицу всего и каждого, по ее словам, есть доля удобной автономии.

Будущее в прошедшем или прошлое в будущем — грамматические парадоксы настоящего. Стоит отметить интересный тип повествователя — матрица, основная база данных, все обо всех знающая, сама и есть все одновременно. Всеведение подразумевает и власть над временем. В случае HYPER — это и власть над пространством, которое она включает в себя. Особая женская способность психобиологического творчества — материнство — обращается в его информационный аналог. Сервер, на котором хранится вся информация обо всем, и есть все.

Наталья Федорова

Родилась в 1981 году в Ленинграде.

Медиапоэт, исследователь языкового медиаискусства.

Куратор Фестиваля медиапоэзии 101, преподаватель факультета свободных наук и искусств СПбГУ, сооснователь медиапоэтической группы Machine Libertine.

Живет в Санкт-Петербурге.



Урс Фишер и другие художники.
YES (скульптуры из необожженной глины, сделанные на месте
их экспонирования различными авторами),
2011 — по настоящее время.
Музей современного искусства «Гараж», Москва, 2016

Дмитрий Галкин

Незавершенность как неизбежность: многоликое время современного искусства

Время в искусстве многолико и обнаруживает себя различными путями: застывает как прошлое, память, наследие или классика в музейных коллекциях, становясь темой, формой, вещью. Сиюминутное, захваченное хэппенингом, оно становится актуальным. Оно мерцает симулякром в условных временах и нарративах драматургии или визуальных образов. Оно как гравитация черной дыры затягивает в будущее, заставляя принять радикальный вызов авангарда. Оно движет мистику творческого процесса — наброски, черновики, незаконченные работы — и вынуждает автора осознать свою конечность. Оно фиксирует точки отсчета из различных категорий темпорализации искусства — современный, актуальный, классический, авангардный... Оно же играет социальными и институциональными контекстами, в которых выставочная фабрика создает событийные вехи художественной жизни. Перманентная борьба искусства со временем обречена на поражение, время никуда не исчезает — даже в великой войне авангарда с нарративом! У искусства времени так много, что оно начинает его производить в виде исторических образов и следов прошлого или же переживаний настоящего. Многоликое время искусства всегда свидетельствует о культуре как сосуществовании времен.

Мы обратимся лишь к некоторым аспектам времени современного искусства и категориям, в которых интересно понять и осмыслить то, что в своем именовании указывает на базовый темпоральный признак — современность. Мы обсудим вторжение времени в искусство через незавершенность черновика, институциональные контексты, эстетику реального времени и магию повторения. Мы попытаемся понять, как в координатах времени,



Урс Фишер и другие художники. YES (скульптуры из необожженной глины, сделанные на месте их экспонирования различными авторами), 2011 — по настоящее время. Музей современного искусства «Гараж», Москва, 2016

материала, авторства и толкования возникает напряжение, превращающее, по большому счету, все современное искусство в черновик и динамическую креативную среду «черновой отделки» — перехода из транзитного состояния черновика в (полу)завершенное состояние арт-объекта¹.

Незавершенность как неизбежность

Вопрос о времени как незавершенности в искусстве не стоит сводить к образу заброшенного проекта, который не состоялся, и теперь нам вдруг стали интересны причины такой «неудачи». Ведь незаконченную работу или черновик само по себе нетрудно представить как документацию творческого процесса и тем самым придать ему статус свидетеля, идейного вектора, возможности, следа, руки

судьбы, промежуточного достижения и даже поворотного свершения на определенном этапе художнического колдовства. Личная драма, дрогнувшая рука, цензура, кризис вдохновения, неожиданный новый заказ, исчерпанный замысел... Что еще может быть прочитано в черновике, который должен был стать завершенным творением?

Не стоит забывать, что в качестве черновика особого рода может оказаться совершенно любое произведение искусства, которое считают законченным и сам художник, и критики, и кураторы. С одной стороны, это может происходить по причине изменения контекста экспонирования работы. И тогда в тотальной инсталляции бывшая законченная работа превращается в элемент новой, более масштабной, одновременно регрессируя, по крайней мере, до фрагмента. С другой стороны, если



Дмитрий Булатов и Алексей Чебыкин. «То, что живет во мне». Биоактивная инсталляция, улитки *Achatina fulica*, технологии Augmented Reality, 2011 — 2012 гг. Фото Мацей Черневски.

художественный замысел предполагает рассмотрение публики как со-творца, со-участника и подельника автора, то произведение постоянно мутирует в промежуточное состояние черновика между бесконечными актами пересотворения.

Прекрасной иллюстрацией проблемы черновика может служить известная история обнаружения в XIX веке нескольких манускриптов с древним текстом священной книги христиан. Оказалось, что редактирование библейских текстов было столь активным, что евангельские истории на протяжении столетий существовали, скорее, как черновики, чем канонический нарратив (известна драматическая дискуссия вокруг подлинности истории о явлении воскресшего спасителя, которой не было в нескольких древних версиях от Марка). Если мы абстрагируемся от священной литературы, то любой культурный текст может оказаться открытым или даже деформируемым в историческом контексте. Да и, собственно, кто и когда успел нас убедить в самоценности автора, его оригинальности и самобытности, его способности сотворить нечто законченное и самодостаточное?

Этот вопрос весьма важен в искусствоведческом контексте, когда речь заходит об атрибуции произведений относительно школы, автора или периода. Любая работа, законченная по всем наблюдаемым признакам, но не до конца атрибутированная, может «подвиснуть» как незаконченная с точки зрения ее статуса и габитуса — недоопределенной культурной идентичности. Она как бы становится социальным или культурно-историческим черновиком, недоделкой самого культурного процесса. С теоретической точки зрения эта проблема обсуждается относительно интертекстуальной природы культурных текстов и фундаментальной неопределенности функции автора. И здесь, в частности, мы сталкиваемся с проблемой распределенного или множественного авторства.

В одной из своих статей Борис Гройс настаивает на том, что для современного искусства характерно множественное авторство в определенном смысле: каждый раз отбор произведения для экспонирования означает авторское участие того, кто этот отбор совершает (например, куратор). «Как минимум начи-

ная с Дюшана, — утверждает Гройс, — выбор произведения искусства стал приравниваться к его созданию»². Таким образом, сам акт выбора работы с целью ее экспонирования в определенном контексте становится жестом авторизации и идентификации произведения не только как законченного, но и как существующего. Эту идею Гройс развивает в следующем рассуждении: «Старый вопрос следует задать по-новому: что такое произведение искусства? Современные арт-практики дают достаточно однозначный ответ: произведение искусства — это выставленный предмет. Невыставленный же предмет — не произведение искусства, а лишь вещь, которая потенциально может им стать. Мы не случайно говорим о “современном искусстве”. Подобное искусство для того, чтобы быть замеченным, должно быть продемонстрировано. Таким образом, элементарной единицей искусства сегодня является не отдельное произведение, но выставочное помещение. Современное искусство являет собой не сумму вещей, а топологию определенных мест...»³.

Следовательно, любая работа современного художника totally не закончена относительно структуры выставочных пространств, стратегии экспонирования и планирования выставочных проектов. Для другого со-автора она всегда будет черновиком, который следует еще доделать, довести до соответствия выставочному месту. Таким образом, мы сталкиваемся с двумя типами «черновой отделки» в современном искусстве, которые зависят от циркуляции произведений в пространстве экспонирования. Во-первых, это черновик, который не прошел отбор. Его не экспонировали. Он существует только как обещание искусства. Как документ. Во-вторых, это работы, которые обретают свою временную завершенность в качестве продукта кураторского выбора на выставке, чтобы затем оказаться своего рода черновиком (или художественной документацией) в транзитной зоне между этой и следующей выставкой, между этим и следующим актом отбора.

Нам представляется продуктивной подобная постановка вопроса о статусе произведения искусства как транзитного черновика в ситуации нестабильного множественного авторства. Однако возникает впечатление, что

Гройс производит редукцию выставочного события к месту экспонирования и игнорирует темпоральную логику множественного авторства, «защиту» в параллельных и последовательных выставочных проектах с промежуточными стадиями «транзитного» существования. Эта редукция видна и далее, когда его идея «искусства проекта» со всей очевидностью противоречит выставочной локализации в пространстве, поскольку даже по определению проект есть, прежде всего, временное предприятие. Проекты мерцают, вспыхивают и гаснут, циркулируют как бюрократическая документация, работают как ставка в финансовых планах, отклоняются, теряются или забываются... Проект становится институционально необходимым черновиком в мире современного искусства, связывая множественное авторство в понятный механизм. Однако в отличие от черновика как чего-то не сбывшегося в прошлом, как документации творческого отбора, черновик-проект содержит наброски и ожидания будущего, рожденные в актуальной современности.

Множитель авторства: время и фабрика событий

Подобная логика приводит нас к широко обсуждаемому вопросу о роли куратора выставочных проектов в сфере современного искусства. Кем он является для художника и какова его роль в отношении выставленных произведений? Если признать, что сегодня кураторство отталкивается от так называемой «институциональной критики», проблематизирующей «священную» роль культурных институций вроде музеев и галерей, то значение куратора как со-производителя искусства определяющее. Куратор — искомый множитель авторства.

Если именно он отвечает за отбор работ, определение выставочных пространств, концепции и сроков экспонирования, то нам придется признать не просто наличие кураторского диктата, но и ведущую творческую роль этого персонажа. Благодаря куратору работы художников обречены всякий раз возвращаться в транзитную зону черновика. Куратор обрекает современное искусство на незавершенность относительно выставочных про-

ектов через акт кураторского выбора и поддержание транзитной зоны работ художников в качестве «заготовок» для новых выставочных проектов. Однако это лишь часть проблемы, в которой не до конца учтена специфика современного искусства, — его концептуальность. Современный художник стремится перевернуть свое отношение к символическим условиям, в которых выставлены его работы: мобилизовать и обнажить все репрессивно-идеологические контексты экспонирования, а значит обличить и устранить доминанту пространства. Достаточно вспомнить «фальшивые музеи» вроде знаменитого «Музея современного искусства. Отдел орлов. Секция финансов» Марселя Бротарса (1968) или «Налет на холодильник» Энди Уорхола (1969-70)⁴.

Итак, с одной стороны, мы ставим вопрос о статусе современного искусства как транзитного черновика в ситуации нестабильного множественного авторства. С другой, это помогает нам понять необходимость черновика с точки зрения влияния практики кураторства в современном искусстве. И тогда в открывающейся нам картине присутствует не только постоянный транзит продуктов творчества художников из состояния полуфабриката во временную экспозиционную завершенность, но и различные варианты кооперации художников и кураторов — диктат, игра, обмен идентичностями и другие — как основной формы критической художественной практики.

Тем не менее, с юридической точки зрения вопрос авторства, как вопрос собственности, существенно сужает границы подобного рода проектной идентификации произведений. Владелец авторского права не может обладать чем-то транзитным, текучим, переопределяемым в разных контекстах. Он не собственник проекта. Он хозяин продукта, а также санкционирует варианты его использования (продажу, творческое использование и т.д.). Поэтому культурная, смысловая, художественная незавершенность проекта неизбежно столкнется с требованием юридически точной атрибуции авторского права, как бы санкционирующей право на существование любого транзитного объекта в любом состоянии черновика.

Интересно, что когда автор этих строк задал самим художникам вопрос о том, на-



Дмитрий Булатов и Алексей Чебыкин. «То, что живет во мне». Биоактивная инсталляция, улитки *Achatina fulica*, технологии Augmented Reality, 2011 — 2012 гг. Фото Мацей Черневски.

сколько принципиально различие между произведением современного искусства, арт-проектом, проектом, арт-объектом и т.п., в своих ответах они склонялись к одному. Эти терминологические различия не носят принципиальный характер: может быть, проект — это то, что в работе, а арт-объект — то, что на выставке. В творческом контексте все смешивается. Некоторые вообще избегали таких терминов, предпочитая более конкретные указания: инсталляция, видео, фото и т.д. Но в целом само ощущение и нежелание определенности, скорее, подтверждают аргументы Гройса, что не отменяет юридического скепсиса (ибо в юридически обязывающем договоре, вероятно, будет использован термин произведение искусства или просто произведение!). Хотя, справедливости ради скажем, что за этим может стоять и относительно равнодушное принятие внешнего языка теоретиков и критиков как вторичного по порядку и важности к деятельности художника.

Игры со временем: черновик как концепт и метод

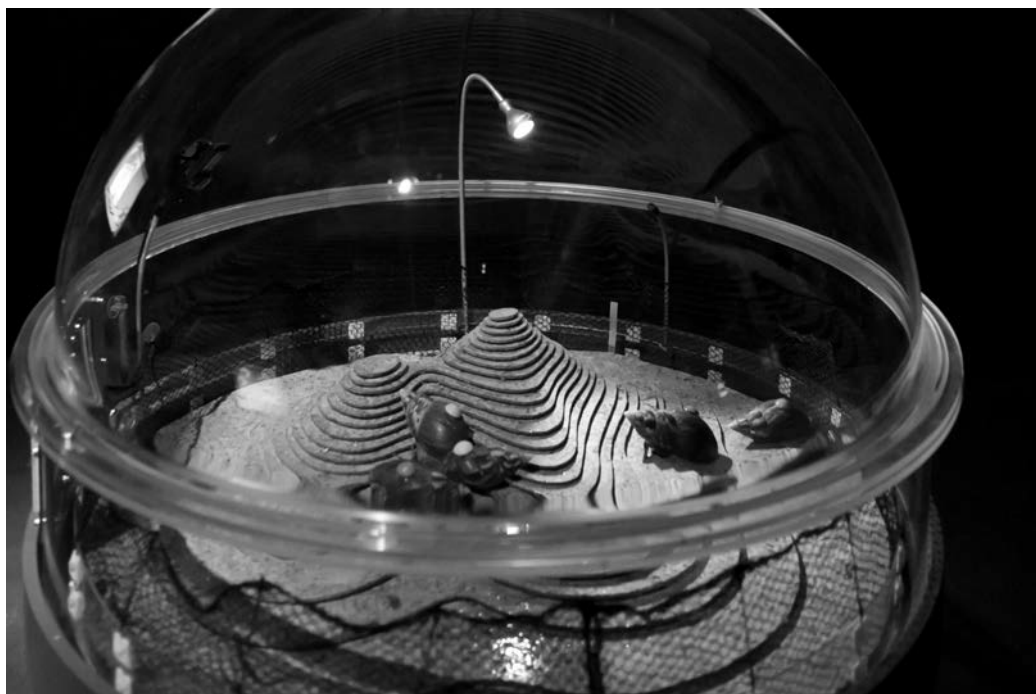
Проблема завершенности и канонизации произведений искусства (а равно и их авторов) как фикции или *illusio*⁵ (если воспользоваться термином П.Бурдьё) отсылает нас к непростым и в чем-то тривиальным вопросам. Например, почему так важны архивирование и музеефикация шедевров? Их превращение в бессмертные вещи (или их мумии)? Вслед за футуристами и русскими авангардистами этот вопрос конечности искусства как итоговой вещи становится центральным для так называемого советского производственного искусства 1920-х годов⁶. С точки зрения его политического назначения, производственное искусство спешит провозгласить жизненный цикл вещи в качестве необходимого условия избавления от капиталистического фетишизма, когда человек-трудящийся получает шанс на эмансипацию от потребительства и отчуждения, а искусство в качестве вещи освобождается не в коллекции, а в собственной кончине,

как материального объекта. Следовательно, в таком весьма парадоксальном варианте оно обретает свою завершенность, только прекращая существовать.

Этот и другие примеры из богатого наследия русского авангарда демонстрируют сознательное обращение художников к черновику и незавершенности как концептуально-методологической основе творчества. Архитектурный проект Владимира Татлина «Памятник третьему интернационалу» (представлен в 1919 году) вошел в историю культуры XX века не как завершенный объект, но исключительно как революционный, пусть и не законченный проект. Его незаконченность со временем стала еще более весомым утверждением силы и масштабов архитектурного радикализма Татлина. Творчество еще одного пионера русского авангарда — Наума Габо — изобилует набросками и черновиками, которые находились в «листе ожидания» своей реализации годами и десятилетиями⁷. Габо

ждал подходящего материала, нужного момента, вдохновения... Как и Татлину, ему было важно зафиксировать концептуальное решение и горизонт возможностей для вероятного осуществления в будущем.

Примеры из истории русского авангарда важны для наших теоретических рассуждений, поскольку демонстрируют различие между разными способами обращения со временем и разными типами черновика: черновика технического и черновика концептуального. Технический черновик — элемент творческой техники и тактики — заложен в качестве инструмента в движении к завершенному произведению (как у Татлина или Габо), которое пока отложено на неопределенное время. Здесь черновик выступает как модель, набросок или схема. Концептуальный черновик декларирует незавершенность как художественную основу произведения, которое не должно быть в принципе закончено или ему вообще суждено прекратить существование (как в производ-



Дмитрий Булатов и Алексей Чебыкин. «То, что живет во мне». Биоактивная инсталляция, улитки *Achatina fulica*, технологии Augmented Reality, 2011 — 2012 гг. Фото Мацей Черневски.

ственном искусстве или знаменитых проектах Урса Фишера).

Несложение времен, или «То, что живет во мне»

Итак, с точки зрения концептуального черновика время есть часть, элемент, мотор творческой «магии» и ее продукта. Время работает в том, что создано/создается художником в среде множественного авторства. В 1960-х один из пионеров кибернетической пластики (или так называемой кибернетической роботизированной скульптуры) британский ученый и художник Гордон Паск попытался сформулировать некоторые принципы искусства, ядром которого становится не объект (=произведение), а процесс в реальном времени (психологи, наверное, сказали бы, что это время в структуре «здесь и сейчас»). Паск утверждает, что когда мы имеем дело с кибернетической скульптурой-роботом и интерактивными процессами, которые она порождает при участии публики, формируется «эстетически заряженная среда». Главным элементом художественного опыта в этой среде он считает производство новизны — чего-то неожиданного, не заданного, случайного, возникающего в динамике взаимодействия с эстетическим объектом⁸. Реальное время он мыслит как производительное, а искусство — как всегда становящееся здесь и сейчас.

Стоит ли говорить, что в таком радикальном переосмыслении искусства Гордон Паск на тот момент был не одинок. Достаточно упомянуть эксперименты Алана Капроу и Джона Кейджа. Британский историк искусства Чарли Гир использует для обозначения этой эстетики выражение *time based art* — искусство, основанное на времени⁹. Как если бы художникам удалось поймать время в поле экспериментальных манипуляций. Подобным экспериментом стала инсталляция Дмитрия Булатова и Алексея Чебыкина «То, что живет во мне»¹⁰, созданная в весьма сложном жанре гибридного искусства, который предполагает комбинацию технологических и биологических элементов в одном художественном проекте.

В сферическом террариуме под прозрачным куполом живет несколько гигантских африканских улиток *Achatina fulica*. Несмотря на

мизансцену, будто эти равнодушные ко времени существа высадились на Луну, улитки питаются и общаются в условиях привычной им терморегуляции и сверхмедленного ритма жизни. На их выразительных домиках-панцирях закреплены специальные датчики, благодаря которым компьютерная система отслеживает их движение и общение, создавая новую структуру расширенной реальности (*augmented reality*). Зритель видит ее на видеопроекции, в которой улитки существуют с электронными «аурами» вокруг каждой. С задержкой в девять часов «ауры» могут как бы оторваться от своих носителей (ведущих активный ночной образ жизни) и находиться в одиноком скитании. Инсталляция как произведение парадоксальным образом стремится к завершенности только тогда, когда физическая реальность биологических существ вступает в темпоральную коллизию с компьютерной системой расширенной (виртуальной) реальности в действительном физическом времени с его странным горизонтом событий.

Почему странным? Потому что темпоральности живых организмов и компьютерных вычислений разные. Это похоже на то, как по-разному течет время в сельской глубинке, где электричество включают на несколько часов, и в гигантском мегаполисе, где время измеряется скоростным транспортом и сетями передачи данных. В этом контексте улитка не только образ замороженного времени, она своего рода биологический агрессор против механической электронной темпоральности современных обществ. Реальное время распадается на чистое техническое время высокоскоростных вычислений и застывшее живое время биологического организма. Это сгущение, коллизию и несложение времен и должен испытать зритель, переходя от восприятия необычного объекта к еще более непривычным процессам внутри него и как бы вместе с ним.

Любопытно, что эта работа в транзитном положении между выставками находится в отключенном и разобранном состоянии: технологическая основа остановлена, а биологическая продолжает находиться в своем ритме в обычном аквариуме. Процессы и времена мирно разошлись по своим онтологическим нишам, а самой инсталляции как бы и нет со-

всем. Транзитный черновик замер в ожидании следующей кураторской интервенции.

Вязаный фрактал: невысказанное время и недурная бесконечность

Мыслить и категоризировать время мы научаемся благодаря научным знаниям. По крайней мере, в школе мы крепко связываем время, скорость, измерение, материю, пространство и бесконечность. Наука (впрочем, как и религия) делает нас заложниками идеальных абстракций. Научные теории часто действуют на современных художников с удивительно вдохновляющей силой. Прекрасный тому пример — математическая модель особого типа множеств, полученных на основе рекурсивной функции. Она вошла в историю науки и искусства под именем ее открывателя профессора Бенуа Мандельброта. Множество Мандельброта балансирует на грани бесконечности благодаря размножающемуся самоподобию его элементов на разных шкалах измерения. Сам Бенуа Мандельброт не просто описал эти структуры и придумал для них название «фрактал», но и впервые применил компьютер для расчета функций таких множеств.

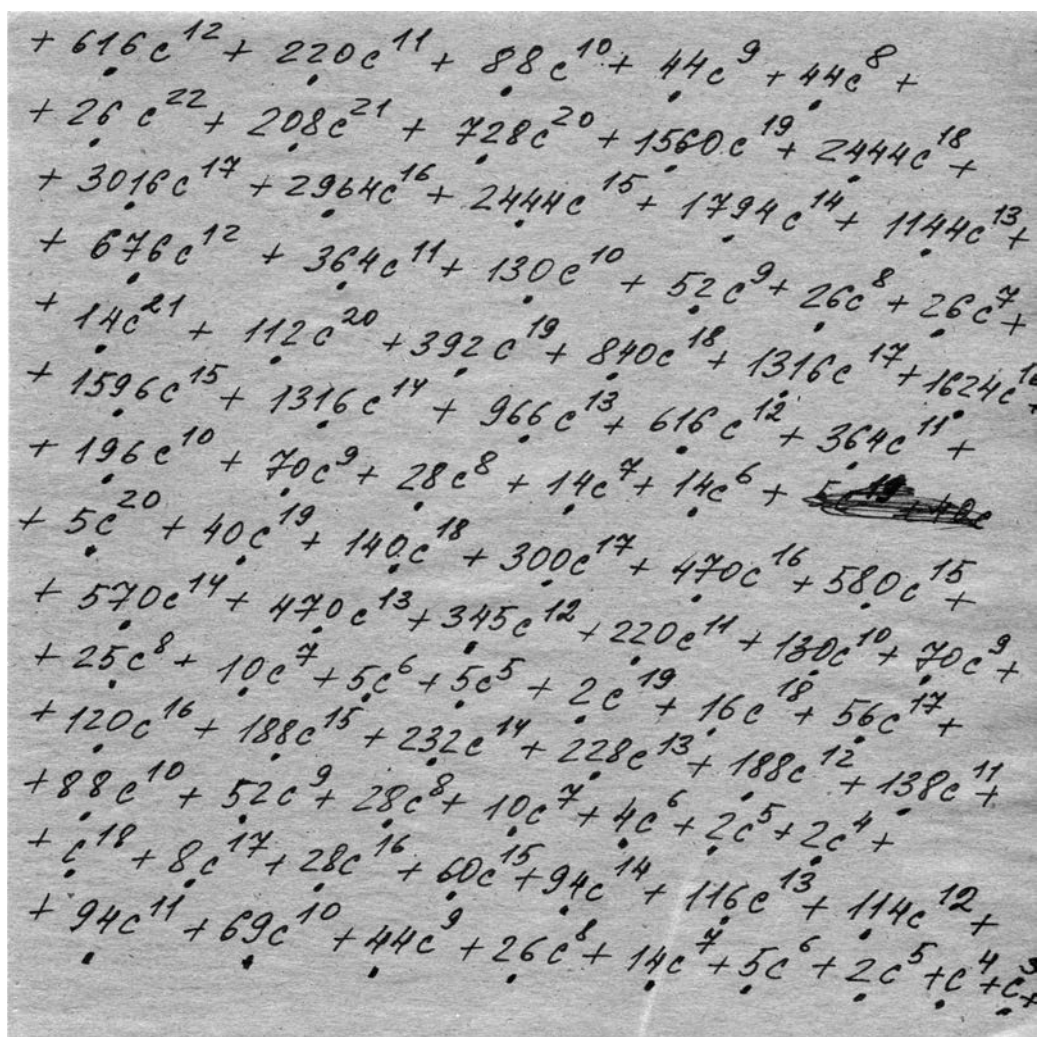
Визуализация фракталов с помощью компьютера потрясла и ученых, и художников. С одной стороны, точка, которая мечется на границе множества между вычисляемой структурой и бесконечной пустотой, создает неожиданно сложные и эстетически вдохновляющие абстрактные образы. С другой, фракталы довольно точно описывают разнообразные природные явления: от кораллов, крон деревьев и дыхательной системы человека до снежинок, облаков и кристаллов. Фрактальная эстетика и сегодня не утратила популярности ни среди наивных коллекционеров подобных компьютерных визуализаций, ни среди искушенных профессионалов от искусства.

Художественная группа из Екатеринбурга «Куда бегут собаки» (Ольга Иноземцева, Влад Булатов, Наталия Грехова, Алексей Корзунин) решила создать свою версию знаменитого множества. Работа «Бабушка-Мандельброт» («Knitting and crocheting the Mandelbrot set») (2011) являет собой сочетание перформанса и инсталляции. К участию приглашаются пожилые женщины, которые вяжут крючком шарф

в алгоритме функции множества Мандельброт. Художники сами перевели сложную математику в структуру вязания крючком. На каждой новой выставке эстафета бесконечного вязания передается новым бабушкам, а перед зрителем предстает все более сложный и масштабный вязаный художественный объект, границы которого с каждым разом становятся все менее определенными.

Вязаный фрактал, таким образом, связывает локальную конечность человека и ниток с идеальной абстрактной бесконечностью математического множества, а потому всегда остается принципиально незавершенным и запрашивающим все новые ресурсы времени на свой фрактальный рост. Бабушки никогда не закончат эту игру с бесконечностью или, как говорят сами художники, не перестанут ограничивать пустоту. Поведение фрактала непредсказуемо. Он всегда стремится перейти собственную границу и уйти в бесконечность. Значит, процесс вязания важнее самого вязаного объекта — на вид нелепого и бессмысленного. Стабильным и завершенным остается только алгоритм — инструкция для бабушек. Таким образом, эта работа задумана как некий необычный черновик — заранее проигранная борьба материального труда и абстрактной функции (инструкции), реального мира и идеальной сущности, случайно встретившихся на сцене современного искусства.

Безусловно, в результате такой концептуально заданной незавершенности само художественное решение «Бабушки-Мандельброт» выглядит изящно и провокационно. В его структуре — игра противоречий. Идеальные объекты математики встречаются с бытовыми и весьма приземленными занятиями и вещами (в духе *arte povera*), реальное время вязания сталкивается с бесконечными идеальными сущностями. «Бедное» вязание и бабушки как бы становятся той неизбежной точкой, с которой никогда не справится абстрактная динамика фрактала. Бабушка-перформер каждой петлей и накидом деконструирует элитарную изысканность современной науки. Обратное также вероятно: неизвестно, сколько понадобится бабушек-перформеров для получения вязаного множества согласно его идеальной математической



Группа «Куда бегут собаки». «Бабушка-Мандельброт», 2011 — по настоящее время

модели. Найдется ли тот избыток времени и жизни, который перекроет пустоту идеального? Кроме того, труд и время вяжущих бабушек несоизмеримы с объемами вычислений для такого типа функций. Как известно, Бенуа Мандельброт разработкой своей теории во многом обязан компьютерам и их вычислительной производительности. Бесконечный сизифов труд вязальщиц вдруг обращается в метафору служения истине и бытовой немислимости времени.

Этот проект по-своему иллюстрирует логику множественного авторства в современном искусстве. Ведь и бабушки, и сам Бенуа Мандельброт, всякий раз встречаясь на новой выставке, вступают во временный творческий союз. Задача художников — дать вязальщицам инструкцию. К вязаному объекту и процессу сами они имеют отношение разве что как поставщики ниток. В перерывах между выставками проект как бы спит. Но пробуждается в руках новых авторов



Группа «Куда бегут собаки». «Бабушка-Мандельброт», 2011 — по настоящее время

на новой выставочной площадке. Сами художники сохраняют дистанцию высказывания и толкования «Бабушки-Мандельброт» в духе своеобразной антропологии пограничного существования:

Нам интересно здесь отношение к определенной границе: стоит ли оставаться внутри и традиционно краситься в черный цвет? Или лучше оказаться снаружи, при этом точно зная, что придется улететь в бесконечность? Или быть на границе и бесконечно уподобляться самому себе?¹¹

Агенты вечного возвращения, или Повторение повторения

Пабло Пикассо приписывают знаменитое рассуждение по поводу того, что гениальный художник — всегда вор (в творческом смысле, конечно). Наш следующий сюжет как раз об этом. С одним уточнением — художник-вор совершает не просто некое дерзкое прямое заимствование. Он выступает как агент повторения — работник и слуга определенного темпорального диктата в искусстве (кто знает, возможно, он как-то свя-

зан с ницшеанским временем вечного возвращения?).

Проект «Случайные совпадения. Существует ли российское современное искусство?» группы «Синие носы» (Вячеслав Мизин и Александр Шабуров) инициирован в 2006 году¹². Изначально он был реализован как художественно-критический интернет-ресурс¹³, на котором представлены десятки парных сравнений произведений российских и западных художников. В результате даже беглого знакомства напрашивается подозрение в откровенных заимствованиях (или «романтическом плагиате», согласно нежной терминологии авторов). В том, что этот проект не может и не должен быть завершен, также прочитывается ирония по поводу трансформации судьбы contemporary art в России. Реализация проекта на технологической платформе тоже неслучайна, поскольку она позволяет легко и быстро обновлять материалы, а также поддерживать их постоянную публичную заметность, что крайне важно для разоблачительной сути данного предприятия.

Если разобраться, что же «вынюхивают» и обнаруживают в своем арт-расследовании

«Синие носы», то картина получится довольно запутанная. «Романтический плагиат» оказывается очень многогранным. Где-то он становится откровенной сознательной апроприацией и обыгранной авторской реконцептуализацией, где-то очень условен и остается на уровне использования приема, техники, выразительного средства, где-то выдает себя с головой довольно невинное «воровство» с благими конъюнктурными намерениями. А в самой логике и структуре проекта содержится навязчивый вопрос: ну, а что дальше? Что/кто еще? Это очень важный провокационный элемент, который требует открытости и постоянной реконфигурации «Случайных совпадений».

Справедливости ради следует сказать, что как бы Мизин и Шабуров ни пытались уйти от юридического аспекта в вопросе о плагиате, он и без авторов возникает тут и там в каждом конкретном случае мнимых или явных заимствований, преобразуя, в частности, инсталляцию и каталог в «воровское» досье (которое может пригодиться разным важным ведомствам). В связи с чем уже упомянутая сентенция Пикассо приобретает более дерзкое и в чем-то более адекватное звучание. Особенно, если обнаруживается плагиат не в среде художников (где свои, может быть, и простят своим), а в ситуации, когда у художников «приворожены» рекламщики.

С одной стороны, проект работает как своего рода (псевдо)документальный архив, но собранный так, что начинает функционировать как разоблачение. Но разоблачение чего? «Романтического плагиата»? Базовых трендов в «буржуазной художественной культуре»? Кросс-культурного распространения идей, техник и творческих приемов? Неизбежного культурного принуждения копировать, апроприировать и толковать творчество друг друга? С другой стороны, авторы стремятся структурировать некий собственный дискурс, в котором ставят диагноз (или выносят приговор?) герметичной и заикленной на самой себе арт-тусовке, а также предпринимают попытку сформулировать собственную позитивную программу, нацеленную на то, чтобы разорвать порочный круг «романтического плагиата».

И здесь фактор времени становится ключевым. Он не просто предполагает незавершенность проекта, но и вызывает к обнаружению

новых «случайных совпадений», каждое из которых может усилить или ослабить исходные предположения. Он требует и обращения в прошлое, и документирования настоящего, и полного подозрений ожидания будущего, которое может обнаружить неожиданные связи с прошлым и настоящим. И самое главное — время требует повторения. Повторения повторения в аду того же самого. Не важно, считаете ли вы это дурным хождением по кругу или вечным возвращением, а может быть, вслед за Лаканом зафиксируете «круги дискурса». Повторение должно повторяться.

Художники предлагают нам воспользоваться методом художественной бдительности или даже культурологического расследования, который позволяет поддерживать критическую дистанцию и одновременно создавать контекст актуальной художественной герменевтики. Этот метод легко распространить за пределы сферы современного искусства и усилить эффект за счет анализа и сравнения заимствований в сфере массовой культуры (телепрограммы, музыкальные жанры, кинематограф и т.д.). На что и намекает, немного походя, Александр Шабуров, говоря о «романтическом плагиате» в творчестве Э. Рязанова и Э. Брагинского (фильм «Ирония судьбы» как калька с «Квартиры» Б. Уайлдера) или Л. Гайдая. Теперь мы можем представить, как проект «Синих носов» легко превращается в «культурологическую школу» или целое гражданское движение за чистое посконно-домотканное (высоко патристическое?) искусство! К чему авторы отчасти и призывают, будучи, видимо, готовы к решительным действиям. И если мы признаем, что «Случайные совпадения» подтверждают, — прежнее «современное искусство» закончилось, арт-сообщество «самозакупорилось», стагнирует в своей псевдоэлитарности и воспроизводит одни и те же типовые наскучившие объекты — то художнику ничего не остается, как переформатироваться в активиста-почвенника.

Подведем итоги. Что же нам удалось прояснить в обсуждении многоликого времени со-



Группа «Куда бегут собаки». «Бабушка-Мандельброт», 2011 — по настоящее время

временного искусства? Прежде всего, то, что по совокупности факторов творчество художников в каком-то смысле обречено на производство черновиков. Черновик являет нам время в неизбежной незавершенности. Это, в частности, следует из ситуации множественного авторства и постоянного транзитного положения между сессиями экспонирования: проекты современного искусства обречены оставаться незавершенными и находиться в постоянной (пере)доработке относительно контекста и экспозиционного пространства. Это также следует из примата кураторского вмешательства, распределяющего работы художников между выставочными и транзитными пространствами современного искусства: незавершенность относительно пространства связана с кураторскими стратегиями символической переработки данных конкретных выставочных условий, прежде всего, с позиций разоблачения социальных и политических установок, «защитых» в этом пространстве.

Безусловно, мы не должны игнорировать и более простые и очевидные аспекты незавершенности в мире искусства, такие, как не-

предсказуемость творческих поворотов и идей художника или свойства материала. Но все они отсылают нас лишь к одному типу черновика, который мы назвали техническим. Однако, если материальная основа современного искусства, к примеру, базируется на сложных технологиях, то именно этот элемент добавляет им фатальной незавершенности: работы художников обретают измерение реального времени, требующего особого монтажа, активации, поддержания и отключения. Как мы видели, в таком случае незавершенность становится уже концептуально необходимой, и тогда художники используют незавершенность как концептуальный ресурс, а время — как экспериментальный материал.

Использование реального времени как процессуальной основы инсталляции делает ее фундаментально открытой и незавершенной. Это иллюстрируют работы группы «Куда бегут собаки», когда черновик работает как художественный метод и инструмент экспериментального исследования; когда завершенность и цельность не так уж важны и интересны по сравнению с обещанием и интригой

процессуальной динамики (которая может и не состояться). Инсталляция Дмитрия Булатова и Алексея Чебыкина основана на сложной временной коллизии между реальным временем биологических объектов (улитки) и цифровых технологий (расширенная реальность). В версии «Случайных совпадений» незавершенность становится критическим методом художественной бдительности для своеобразного «отдела культурных нравов», благодаря которому художники пытаются вырваться не только из герметичности идеологически ангажированных мест экспонирования, но и дурной герметичной бесконечности мира contemporary art.

Многоликое время, производя неизбежную незавершенность в художественных процессах современного искусства, становится немного понятнее в различии между техническим и концептуальным черновиком. Оно создает творческое и социальное напряжение в высокой степени соотносительности конкретных произведений художников с открытой исторической динамикой культурных процессов, выраженной в сложных конфигурациях авторства, логике экспонирования, кураторских интервенциях и постоянной реконтекстуализации.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Мы решили воспользоваться метафорой «черновой отделки» не случайно. Она заимствована из сферы строительства и торговли недвижимостью. Причем она отражает исключительно специфику строительства в России, когда квартира уже готова, но доведение ее до состояния максимально пригодного для проживания еще предстоит (на Западе такой подход не практикуется). Ремонт еще будет делать хозяин под свои вкусы и с учетом финансовых возможностей. Не исключено, что квартира подвергнется серьезной перепланировке и перестройке. Вот это временное транзитное состояние незавершенной, но, в общем-то, готовой квартиры с черновой отделкой кажется нам подходящим образом для развития основных идей данной статьи (конечно, включая неизбежную иронию по поводу рынка арт-движимости). Благодаря этой метафоре мы постараемся показать важность незавершенности в современном искусстве как концептуальной и методической основы творчества.

² Гройс Б. Поэтика политики: сборник статей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 144.

³ Там же С. 145.

⁴ Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

⁵ Бурдые П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии № 1/2, 1993. С.38-62.

⁶ Чубаров И. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.

⁷ Сидлина Н. Наум Габо. Издательский проект «Русский авангард» Сергея Гордеева. М.: С.Э.Гордеев, 2011.

⁸ Pask G. A comment, a case history and a plan // Cybernetics. Art and Ideas. Ed. By Jasia Riechard. Studio Vista, London. 1971. P.76-100.

⁹ Gere C. Art, Time and Technology: Histories of the Disappearing Body. Berg (Culture Machines).2005.

¹⁰ Описание работы: «То, что живет во мне. Биоактивная инсталляция, AR-технологии» (2011). Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.snails.ncca-kaliningrad.ru/eng-index.html> (08.05.2015) Дмитрий Булатов и Алексей Чебыкин представляют Балтийский филиал Государственного центра современного искусства в Калининграде.

¹¹ Цит. по: Бабушка-Мандельброт / Knitting and crocheting the Mandelbrot set. Электронный ресурс. Режим доступа: http://where-dogs-run.livejournal.com/#entry_8563 (08.05.2015).

¹² Случайные совпадения: саморазоблачение «современного искусства». Каталог выставки. Томск: Сибирский филиал Государственного центра современного искусства, 2014.

¹³ См.: <http://www.guelman.ru/plagiarism/>

Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске. Философ, куратор. Профессор Томского государственного университета. Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013). Живет в Томске.



«Дар Биробиджану» Евгения Фикса на хранении в его мастерской, Нью-Йорк, 2016

Андрей Мизиано

Температура, невостробованность, трещина, превратности судьбы, травма, хрупкость сущего и, конечно, время

В интервью одному непрофильному изданию Валерий Подорога ставит диагноз нашей современности, которая, с его точки зрения, лишилась единой картины мира, распавшейся еще в XX столетии, когда воцарился диктат «фрагментированного сознания над общим»¹. Однако, по мнению Подороги, возможностью снова собрать воедино картину мира сегодня обладает только современное искусство, науке и религии философ в этом отказывает. В силу отсутствия специального знания современное искусство творит посредством образов, способных образовывать автономные универсумы, не претендующие на безоговорочную истинность вне своих пределов. И что более важно, именно «художественный жест "приоткрывает" на мгновение некий срез бытия, где мог бы родиться мир как единое целое»². В дальнейшем нам предстоит рассмотреть несколько «срезов» такого рода, чтобы убедиться — практика современных художников являет собой особый род деятельности, которая в наши дни имеет особые права на ничем не ограниченное, но притом в своих пределах правомерное отношение к субстанции и концепции времени.

На сегодняшний день в крупных музеях современного искусства (например, в Музее Гугенхайма) уже функционируют специальные программы и работают хранители, специализирующиеся на так называемом, *time based art* (искусство, основанное на времени). Пока еще не существует «словарного» определения такого рода художественной практики, она пе-

реживает разнородные осмысления и типологические анализы. На настоящий момент к ней принято относить, в первую очередь, перформансы, так как они в своей основе задействуют как физическое, так и временное измерение. Видео, в силу предписанного им времени просмотра. Вполне закономерным представляется подвести под заданное определение различные проекты взаимодействия или реляционной эстетики, используя уже устоявшуюся терминологию Николя Буррио. Ее отличие от перформансов легко ощутить на примере быстро ставшей классической работы Риркрита Тировани «пад тай» (1990). Тайский художник в течение всего действия выставки в Галерее Паолы Аллен (Нью-Йорк) кормил национальной едой посетителей, сводя суть своего произведения исключительно к процессу, таким образом сдвигая акцент с материального объекта или даже чистого жеста приготовления пищи к совместному проведению времени. Именно об этом типе *time based art* Борис Гройс пишет: «...это искусство тематизирует непродуктивное, растраченное, неисторическое, избыточное время [...] оно [искусство] показывает деятельность, которая происходит во времени, но не ведет к созданию какого-то определенного продукта, она показывается как отдельная от своего результата, как не полностью инвестированная в продукт и не полностью им поглощенная»³.

В любом случае подобное положение дел фиксирует в первую очередь признанность и легитимность времени как художественного



Важио Чачхиани. «Процедура (Собачьи дни)», 2014

средства. Однако нам в большей мере представляется актуальным рассмотреть ряд произведений художников, в первоочередную задачу которых не входила тематизация времени как субстанциональности или использование времени как условия существования работы. Нам важно акцентировать внимание не столько на феномене инструментализации времени, сколько на возможностях художественной работы или даже авторского жеста трансформировать время, цитировать и редактировать

разные его прецеденты, включать время как особое условие в калейдоскоп взаимосвязей между смысловыми оттенками работы, а также создавать и активировать зачастую невозможные темпоральности, эндемически существующие исключительно в концептуальных пределах произведения.

I.

Примером произведения, балансирующего между цитированием и возвращением к жизни определенных условий времени, является работа болгарского концептуального художника Калина Серапионова «Подогрев воздуха» (1995). В одной из комнат сгоревших турецких бань в Пловдиве художник установил несколько обогревателей с одной целью — вернуть в это ныне дисфункциональное пространство тепло. Наполняя уже исчезающее для истории помещение теплом, художник предпринимает попытку временно восстановить утраченную драматургию места, вернуть к жизни его ауру. Такой простой в своей реализации жест обнаруживает намек на сообщение с призрачным измерением, как будто автор вызывает из прошлого не концепции и идеи (что вполне обычная практика для современного искусства), а, скорее, призрачные сущности, неуловимые, почти эфемерные состояния. Агамбен замечает, что категория призрачности очень исторична по своей сути и являет собой некоторую ретроспективную гравировку на холсте современности. Она — «это форма жизни ... [которая] начинается тогда, когда все кончено, и которая, следовательно, по сравнению с собственной жизнью обладает необычайной утонченностью и изысканностью завершенности, искусностью и точностью, присущей тому, кому больше ничего не предстоит»⁴.

Такие формы жизни французский философ Жорж Диди-Юберман обозначает как *genius de-loci* (гении не-места). Они не больше чем образы, «мимолетные наваждения», «дыхания, все еще различимые в недолговечных отпечатках пепла»⁵. Наваждения преобразуют пространство, «рождая место, [равно как в свою очередь] власть места перестраивает само наваждение. К этому моменту мы уже не можем сказать, что является призраком где-либо; но мы вынуждены сказать, что повсюду им стано-

вится сам воздух, которым мы дышим и который выделяет в процессе особенного дыхания, окружающие нас стены»⁶.

Более адресно в сравнении с предыдущей работой схожий прием использует живущий в Берлине грузинский художник Важи́ко Чачхиани. Одна из множества сообщающихся комнат, составлявших маршрут его выставки «Оба» (2014-2015) в Музее новейшего искусства в Зигене, также воссоздавала температурный режим. В ее стенах было ровно 34 градуса по Цельсию, а показатель влажности составлял 90 процентов. Именно в таких температурно-влажностных условиях палестинский заключенный из Газы Али Шехдех Мохаммед аль-Джаафари лишился жизни 24 июля 1980 года, когда охранники израильской тюрьмы Нафра попытались прервать объявленную им голодовку. Ему Чачхиани и посвятил это произведение. В данном случае мы опять же имеем дело с некой призрачностью, ускользающей сущностью, к которой обращается художник, реинкарнируя очень специальную и неочевидную деталь времени/места ухода человека. Чачхиани создает, говоря словами Диди-Юбермана, «парадоксальное» пространство. То есть «место, где испытываешь одновременно контакт и дистанцию. Это то, что происходит в потоке воздуха или дуновении ветра, когда атмосфера материализуется и идет навстречу нашему телу, чтобы объять, окружить его»⁷.

Обе работы, с одной стороны, можно атрибутировать как тепловые скульптуры, такая техника уже время от времени появляется в описи произведений искусства на страницах профильных каталогов. Однако ключевым, преобразовывающим сокровенное содержание работы параметром является именно цитирование и воссоздание очень определенно-го обстоятельства времени/места. Художники в этих случаях в каком-то смысле прибегают к практике медиумов, чтобы обрести возможность материализовывать те самые «наваждения», неуловимые подробности того, что, кажется, пропало для истории.

II.

С пребыванием в некоем невозможном времени связан проект живущего в США русского художника Евгения Фикса «Дар Биробиджану»

(2009). Он уже упоминался на страницах данного журнала и, по сути, преемствует деятельность фонда Художественного музея Биробиджана, функционировавшего в 1936 году в США. В том далеком году художественные и политические активисты Соединенных Штатов тепло приветствовали создание еврейской автономной области в СССР и предприняли попытку составить коллекцию, которая, согласно их несколько наивному представлению, должна была лечь в основу локального художественного музея. Спустя более чем семьдесят лет Евгений Фикс принял решение возродить давно угасшую инициативу, что можно интерпретировать как исторический повтор, сознательную цитату действий, не возымевших успеха в прошлом (более двухсот работ были высланы в СССР, но по понятным причинам осели в запасниках музеев).

Сегодня же новая, упакованная в ящики коллекция пылится в мастерской художника, ожидая некоего часа X, когда она окажется востребована, часа, который в обозримом будущем не случится. Поэтому «Дар Биробиджану» намеренно инсталлирован художником в граничащее с невозможным будущее время, что является несомненным и смыслообразующим параметром концептуальной конфигурации произведения.

Примирение с обстоятельствами, с невозможностью довести проект до состояния завершенности, обнаруживает в авторе особую художественную «проницательность». В знаменитом, быстро разлетевшимся на несметные цитаты эссе «Что современно?» Агамбен дает следующее определение: «Проницательный человек может не принимать свое время, но всегда и везде осознает свою необратимую к нему принадлежность, осознает неспособность совершить из него побег»⁸. Таким образом, можно сказать, что Фикс осознает немыслимость побега из своего времени, но притом находит в себе смелость заглянуть за дальние его кордоны.

III.

Пространственная инсталляция «DOMINIO» (2013) — единственный пример совместной работы художников Мартина Кордиано и Томаса Эспину. Зритель видит вроде бы достаточно



Калин Серапионов. «Подогрев воздуха». Видеоинсталляция в Старых банях, Пловдив, Болгария, 1995

ординарную комнату, соединяющую в себе функции кухни и гостиной. Разве что ее интерьер, пожалуй, избыточно перегружен предметами быта: стол, стулья, банки, тарелки, шумовки, часы, бесчисленные книги, фотографии в рамках, зеркала, кухонная плита и много чего еще. Взгляд скользит по предметам, ни за что не цепляясь, но постепенно появляется неоднозначное тревожное ощущение неестественности всего представленного. В восприятии вызывает некий сбой, смещение перцепции. Совершив зрительное усилие, человек замечает, что каждый из предметов в некоторой мере поврежден, глаз фиксирует на его поверхности либо легкий скол, либо трещину.

В силу каких обстоятельств это произошло, остается неясным. Если землетрясение, то почему вещи занимают естественные для них места в интерьере? Если акт вандализма, то почему их целостность не подверглась полному разрушению? Беньямин не раз упоминал легенду, рассказанную ему как-то Шолемом, о том, что случится с приходом мессии. Согласно одному каббалистическому мифу, мессии вовсе

не обязательно сносить все сущее, нет надобности обнулять все, некогда созданное. Достаточно лишь осуществить небольшой, еле заметный сдвиг, скорректировать лишь на йоту, но абсолютно все. Такой колоссальный в своей силе жест под силу лишь мессии, принесшему в мир новое, точнее сказать, «обновленное» время, после которого наступает другой временной отсчет. Кажется, что художники как раз взяли на себя смелость осуществить в одном избранном месте такого рода сдвиг, реформировав реальность лишь на то самое «чуть». «Никто ведь не сказал, — отметил Беньямин, — что искажения, которые мессия когда-нибудь придет чуть-чуть подправить в мелочах, — это лишь искажения нашего пространства. Это, несомненно, и искажения нашего времени»⁹.

Разумеется, едва ли создавший эту работу авторский дуэт вдохновлялся прочтением Беньямина. Однако выведенная нить размышлений наводит на мысль о неразрывной связи в восприятии произведения, в смысловом корпусе которого автором заложен диссо-

нанс, имеющий сходство с чувством дежавю, что как раз создает ощущение временного сбоя, ошибки программы времени. Именно такое искажение корректирует время, заставляет его, как в случае «DOMINIO», буквально «надтреснуть».

IV.

Время можно назвать смысловым рефреном серии фотопортретов Ольги Чернышевой «Охранники» (2009). В ней художница делает непостановочные фотографии сотрудников службы музейной безопасности. На самом деле не так уж и важно, что именно оберегают эти люди, — музейные шедевры или склад с пиломатериалами. А значимым при анализе работы представляется осознание, сколь многочисленны представители этой профессии, по некоторым оценкам их количество превосходит число регулярной армии Российской Федерации. При этом все они — субъекты, суть существования которых сводится к ожиданию некоего момента, какой, по самой высокой вероятности, никогда не случится. Просиживая годы на ограниченном отрезке пространства с неизменяющимся ландшафтом, охранники имеют возможность созерцать мир в исключительном режиме, где тянется тягучее и вязкое внеисторическое время. Причем созерцание это, увы, не платоновского свойства, так как философ мыслил созерцание в неразрывной связи с познанием. Они же просто обменивают свое бытие на скромное жалование. Мы смотрим на портреты «Охранников», и нам кажется, что время покинуло их, и они проиграли в неравной с ним борьбе.

V.

Несмотря на то, что с темой времени в наши дни активно работает как научно-фантастическая литература, так и кино, именно видеоарт, чья логика экспонирования зачастую предполагает заикленность, освобожден от ряда предписанных условностей и нормативов, как, скажем, последовательность и неразрывность просмотра. Борис Гройс определяет это условие через особенности «новых нарративов», что бытуют в искусстве в наши

дни. Так как «время посещения выставки не позволяет просматривать продолжительные видео от начала до конца, особенно если в этом же пространстве есть другие продолжительные видео. И это означает, что нарративные видео должны быть сделаны способом, отвечающим специальным условиям их демонстрации и в то же самое время тематизировать свое отличие от стандартного кинофильма»¹⁰. Это дает видеоарту более широкое пространство для манипуляции зрительским восприятием, а также позволяет в известной мере концептуализировать внутренний ход времени в произведении, что действительно отличает его от киноискусства.

Видеоработа Омара Фаста «Непрерывность» (2012), созданная специально для *documenta 12*, экспонируется заикленной. Сюжет этой работы предельно прост. Семейная пара, явно представители европейского среднего класса, встречают сына, вернувшегося из Афганистана. Расчувствовавшаяся мать кидается с объятиями на парня, затем его крепко по-мужски приветствует отец. Далее ничем не примечательная дорога домой, несколько формальный ужин в плохо освещенной гостиной, затем молодой человек идет в спальню, но будучи не в состоянии заснуть, принимает неясного происхождения таблетки. Экран потухает. Утро. Сцена парадоксально повторяется: мать с отцом вновь встречают сына, но кажется, что перед ними совершенно другой молодой человек. И, похоже, так и есть. События при этом повторяются, они едут домой тем же маршрутом, в той же обстановке проходит трапеза, затем герой идет спать, а через некоторое время вместо сцены с таблетками разыгрывается другой сюжет — в комнату к парню приходит мать и бесстыдно залезает к нему под одеяло. Экран потухает. Далее схожий эпизод повторяется и с другим молодым мужчиной. Описанная драматургия фильма предполагает упомянутое искажение сюжета/времени.

Такой сценарий вне всяких сомнений привлекает внимание к проблеме травмы — травме утраты. Невозможность психологически справиться с утратой близкого человека заставляет родителей переживать несостоявшееся возвращение сына с войны. Не очень ясно, что на самом деле перед нами: мысленный эксперимент, разыгрываемый в ходе пар-

ной терапии в кабинете психоаналитика, или изощренная пытка, которой подвергают себя люди, потерявшие связь с реальностью. Но не остается сомнений, что травму утраты они поддерживают неразрывной связью с прошлым, с событиями, уже миновавшими, продолжающими иметь силу в настоящем. Культурологи Екатерина Суверина и Оксана Мороз, развивающие в России теоретические подходы *trauma studies*, локализуют темпоральность травмы следующим образом: «Место травмы находится где-то между прошлыми событиями и последующим развитием болезни, в самом факте невыразимых воспоминаний, бессознательных фиксаций, навязчивых повторений и нежеланных флешбэков»¹¹.

Нам же важно заметить, что именно искусство может сделать столь эфемерную категорию как растянутое во времени и неконтролируемое возвращение переживания утраты ощутимым для остальных. Еще в 1920 году в эссе «Творческое кредо» Пауль Клее подмечает особую способность искусства – «не воспроизводить видимое; [но] скорее [...] делать видимым». И видимым становится особое свойство утраты бесцеремонно вторгаться в наше настоящее в незапрограммированный миг. Время утраты, чему вторит «Непрерывность», скорее всего, неизживно.

VI.

К особой модели времени обращается в своем творчестве Евгений Антуфьев. Эта модель отличается ярко выраженным контрапунктным параметром. Все происходящее в данный момент, то есть все настоящее время, по сути, является вторичным по отношению к времени потустороннему или божественному. То есть все, что происходит ныне, есть подготовка к вступлению или к установке сообщения с вечным небесным временем. Такая модель времени свойственна многим архаическим культурам и, по сути, соотнесена с идеями всех религий спасения.

Об указанном соотношении в первую очередь свидетельствует сознательный выбор художником хрупких и недолговечных материалов. Из них он создает ритуальные и тотемные объекты: апотропеи, вышивки, кости, ритуальные орудия и т.д. Недолговечность материа-

лов, согласно замыслу автора, обуславливается постепенным истончением и медленной утратой физической целостности вещи, так как после окончательного ее распада она должна выпустить заключенную в нее автором символическую и духовную субстанциальность. Однако художник заявляет, «что даже уничтоженная вещь продолжает существовать, [и всегда остается] какой-то ее отпечаток».

Такой подход обнаруживает промежуточность создаваемых автором работ, которые, несмотря на свою намеренно выраженную артефактность, символически включены художником в круговорот материи в природе. Фигура круговорота всего сущего напрямую корреспондирует с главной темой Антуфьева, с какой он идет от проекта к проекту, — темой жизни, ведущей к смерти, после которой наступает бессмертие. Чья внутренняя организация в контексте искусства предельно созвучна «завершающему» абзацу беньяминовских «Маленьких фрагментов об искусстве», где он пишет: «То, что умирает в мастере по завершении творения, — это та его часть, в которой произошло зачатие. Однако в завершении произведения [...] нет ничего мертвого. Оно не достигается извне, шлифовка и улучшения здесь не помогут. Они происходят внутри самого произведения. И здесь также речь идет о рождении. В процессе завершения произведения вновь порождает своего создателя»¹².

VII.

При анализе творчества современных художников может показаться, что они действительно в определенной мере сумели подойти к пониманию управления механизмами власти над временем. Художественный проект или даже небольшая работа, как мы уже могли убедиться, имеют возможность изменять ход времени, реформировать его восприятие, цитировать, рекурсировать и даже реинкарнировать отдельные отрезки времени.

Во многих других областях человеческого бытия то вольное отношение к системным качествам времени, что позволяет себе искусство, встречается с серьезными затруднениями. Последнее время в пространстве медиа все активнее циркулируют сообщения об абсурдных «вывихах» времени, порождаемых со-

временными политиками и религиозными деятелями. Некоторые их заявления противоречат не только устоявшемуся рациональному, логическому пониманию времени (кстати, тщательно проанализированному Бертраном Расселом)¹³, но и здравому смыслу. Достаточно вспомнить, что в 2011 году правительство Китая выпустило предписание, запрещающее к показу на телевидении фильмов о путешествиях во времени. Сюда же можно отнести высказывание раввина Моше Меисельмана, представляющего всемирное ультраконсервативное еврейское движение Агудат Исраэль. Согласно его представлению, существование динозавров является ересью, ибо противоречит Торе.

На этом фоне рельефно просматривается особенное положение современного искусства, обладающего внутренней легитимной властью редактировать время и по своему усмотрению создавать в нем свои маршруты и, если угодно, путаницу, которая в широком смысле созвучна общей путанице в сегодняшнем социальном и политическом мироустройстве. Внутри программы современного искусства законами времени управляет исключительно художник. Так как именно в его руках находится инструмент «актуального» в том смысле, в котором категорию актуальности мыслит Подорога в сборнике теоретических эскизов «Kairos. Критический момент. Актуальное произведение искусства на марше». Исходя из того, что в пространстве выставки главенствует именно момент погружения в произведение, его «явления» перед зрителем, традиционная модель прошлое/настоящее/будущее отходит на второй план. Как и вообще ее работоспособность в позднесовременную эпоху, когда время «скручивается, дробится на все более мелкие порции, стремится актуализировать себя в каждой точке-мгновении; [а] СМИ или массмедийная корпорация времени передают интенсивность новизны; объявляя каждое мгновение событием»¹⁴. Этот тип актуального новостного события быстро устаревает, так как завязан на логике новизны и устремлен лишь только в настоящее, и потому его попытка укорениться в вечном в большинстве случаев чревата провалом.

Но то «актуальное», каким владеет художник, совсем иного свойства, его можно назвать «агентом вечности»¹⁵. Оно есть «результат

столкновения прошлого с будущим, оно — острое, которое перерезает настоящее», и именно в этом «разрезах» настоящего может родиться мир вне общих законов. Художник создает этот универсум, по сути, прибегая к практике алхимика, избирая любой материал — температуру, не востребуемость, трещину, превратности судьбы, травму, хрупкость сущего и, конечно, время. И, несмотря на несоизмеримую окружающему миру малость и замкнутость создаваемого им универсума, мы все равно благодарны ему за это.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Подорога В. [интервью для «Афиша воздух»] 29 января, 2014. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/valeriy-podoroga-filosof/>

² Там же.

³ Гройс Б. Товарищи времени. Художественный журнал № 81 URL: <http://permm.ru/menu/xzh/axiv/81/tovarishhi-vremeni.html>

⁴ Агамбен Д. Harota. М.: «Издательство Грюндрикс». 2014. С. 69.

⁵ Диди-Юберман Ж. Клаудио Пармиджани: дом с привидениями (прах, воздух, стены). Художественный журнал № 90 С. 86

⁶ Там же. С. 89

⁷ Там же. С. 91

⁸ Агамбен Д. Что современно? К.: «ДУХ І ЛІТЕРА». 2012. С. 46.

⁹ Беньямин В. Франц Кафка. М.: ООО «Ад Маргинем пресс», 2013. С. 41.

¹⁰ Groys B. Wael Shawky's Epic Videos

¹¹ Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: история, репрезентация, свидетель. НЛО №125 (1/2014). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/4502>

¹² Беньямин В. Озарения. М.: «Мартис», 2000. С. 284.

¹³ Рассел Б. Об опыте времени. Логос № 5 2004 (44) С. 29-44.

¹⁴ Подорога В. Kairos. Критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М.: Grundrisse, 2013. С. 29.

¹⁵ Там же.

Андрей Мизиано

Родился в 1987 году в Москве.

Антрополог, куратор.

Живет в Москве.



Евгений Фикс. «Биробиджанская епархия», 2016 (Храм Святителя Николая, г. Биробиджан), 2016.
Фото И. Бренер

Евгений Фикс

Опять, снова, еще раз

Сегодня, когда на исходе 2016 год, мы можем, наконец, констатировать, что живем в XXI веке и больше не можем оправдываться и руководствоваться в своих действиях событиями и идеями века XX. Еще каких-нибудь пару лет назад настоящее представлялось бесконечным перепевом концепций, общественных договоров и конфликтов прошлого. Но время, словно взятое напрокат у предшествующего века, подошло к концу, безвременье завершилось.

И мы оказались в качественно новом времени, со своими, не имеющими прямого аналога в XX столетии, парадигмами, конфликтами и системными кризисами. Исламское государство, миграционный кризис, территориальные споры, прекаритет и так далее — это то непредвиденное новое, что мы не можем интерпретировать как результат неразрешенных проблем XX века. Даже если истоки конфликтов дня сегодняшнего и уходят в прошлое, их манифестации и жертвы воспринимаются как настоящие, то есть то, к чему мы не были и не могли быть готовы. Применение существующих, наработанных в прошлом форм, методов и инструментов в попытках решения сегодняшних проблем представляется нереальным.

Сегодняшняя новизна — в постепенном исчезновении иронии, рефлексии, в возвращении «здесь и сейчас», не обремененного памятью о конфликтах и жертвах прошлого, в не проговоренном, но фактическом отказе от гуманизма. Забуренные уроки XX века больше не являются твердым и универсальным знанием, которое может помочь оперировать в новом времени. Мы, особенно те из нас, кто сформировался в инфантильном конце XX столетия, достигнув среднего воз-



Евгений Фикс. «Биробиджанская епархия», часовня во имя Державной иконы Божией Матери, г. Биробиджан, Сквер Победы, 2016. Фото И. Бренер

раста, оказались лицом к лицу с веком XXI к нему не готовыми. Мы, дети вчерашнего мира, сконструированного на гуманизме как результате травмы XX века, включая Вторую мировую войну и сталинизм, в оцепенении наблюдаем за возвращением обновленных звериных инстинктов человечества.

Мы должны заново научиться ходить, говорить, думать и материализовать своими ответственными действиями (или ответственным бездействием) век XXI. Этот страх перед новым временем, которое наступило/наступает в(не) зависимости от нас, этот ужас перед будущим, быть может, един-

ственное, что по-настоящему связывает нас сейчас с прошедшими эпохами.

Страх

В атмосфере предчувствия новых переделов границ, новых конфликтов и идеологий, что мы ожидаем от искусства? Другими словами, каковы возможности искусства в реальности нового времени? Как деятели искусства, сформировавшиеся в атмосфере послевоенного статуса-кво и аллергии к насилию и идеологиям, могут ответить на запрос сегодняшнего дня, где насилие и нестабильность, несомненно, заглушают фи-

лософское теоретизирование? Что может предложить художественный мир, кроме очередной биеннале, художественной ярмарки или «интеллектуального бестселлера»? Может ли вечерний аукцион Сотбис или даже Creative Time Summit хотя бы приостановить стремительное расшатывание мира?

Для искусства оставаться тем, чем оно было еще совсем недавно, — критическим инструментарием, рефлексирующим и внедряющимся на микроуровне в реальность, которая, в свою очередь, стабильна и тотальна, кажется невозможным. Если еще вчера самым большим злом для искусства



Евгений Фикс. «Биробиджанская епархия», Благовещенский кафедральный собор, г. Биробиджан, 2016.
Фото И. Бренер

представлялись диктат рынка, консерватизм, государственная цензура или мода, то в сегодняшней ситуации нам грозит уже пересмотр позиций искусства на уровне экзистенциального выживания всей послевоенной надстройки (и западной, и глобальной) культуры.

Снова Человек

В состоянии предчувствия грядущих катаклизмов у искусства не остается никакого другого выхода, кроме как занять определенную позицию по отношению к Человеку и гуманистическим идеалам. Нарождающееся искусство, произрастающее из исследовательских проектов, разного уровня реализмов и изначально идеализированных созидательных практик, осознает необходимость перефокусировки на Человеке и его проблематике, за пределами государства, партийности и какой-либо институциональности. Искусство будущего начинается сегодня с рассмотрения Человека и человеческих сообществ в их реальном каждодневном измерении, без химер нарциссических теоретических построений.

Однако, если подлинное искусство всегда безоговорочно на стороне Человека и человеческого сообщества и никогда на стороне власти, идеологии или прото-тоталитарного теоретизирования, то сегодня Человек как «сердцевина искусства» не должен находиться в геометрическом центре фокуса художника. Из-за своей чрезвычайной уязвимости искусство должно поставить Человека формально «сбоку эстетики», вне досягаемости власти и насилия, тем самым выведя Человека из-под удара религии, традиции, предписанного будущего и больших проектов, оставив его для мелкого и каждодневного. Искусство сегодня как никогда должно оградить Человека, чтобы он не стал опять добычей и материалом для общественного или художественного строительства. Быть может, главным для искусства сейчас является просто оставить Человека в покое.

Еще раз Конец?

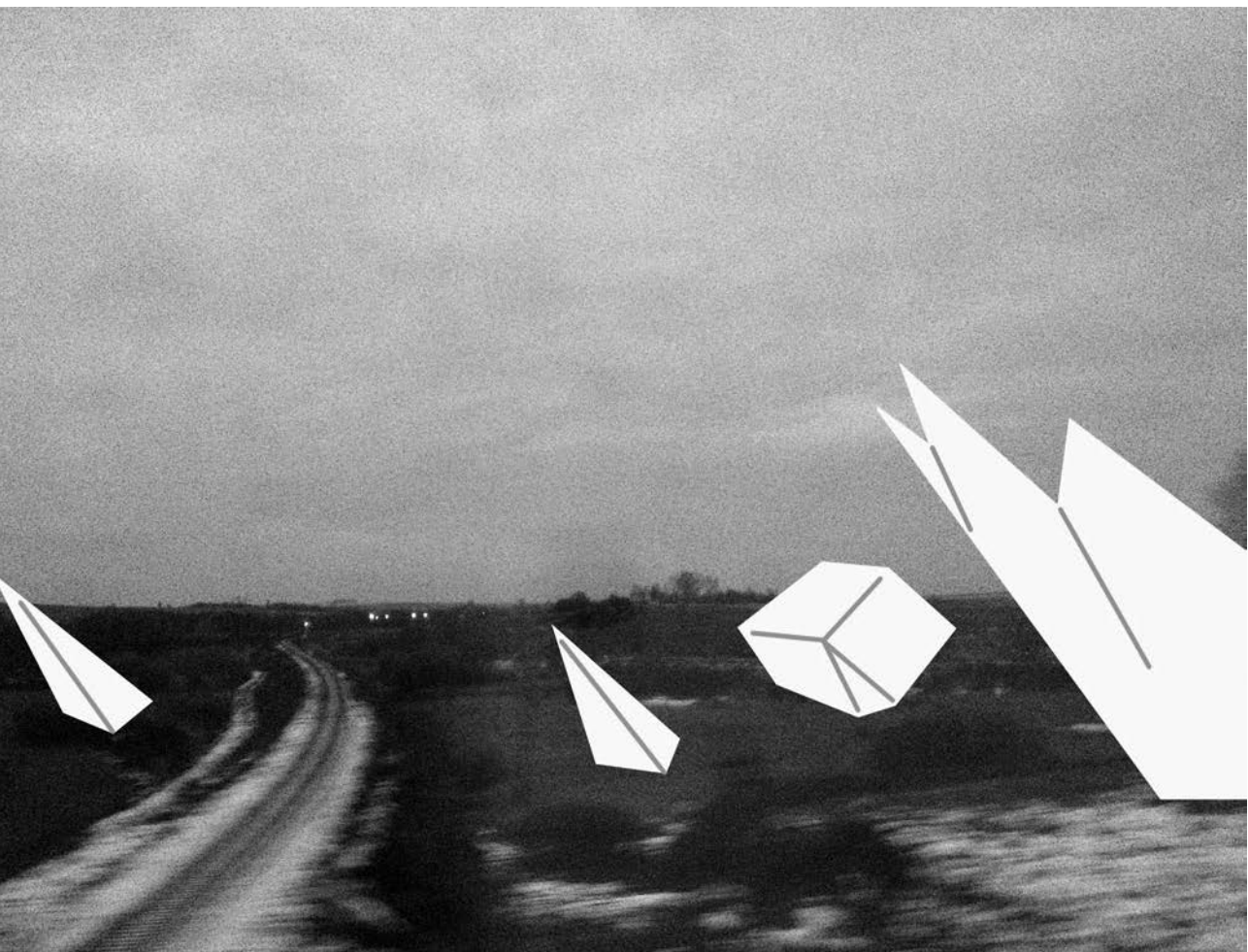
Еще несколько лет назад попытки говорить о конце постсоветского или постпостсоветского казались преждевременными и не соответствующими реальному положению дел. Однако теперь, в 2016 году, «большое постсоветское» как береждение ран утопии и антиутопии XX века, кажется, действительно подходит к концу. Несмотря на то, что знаки советского продолжают контаминировать физические и интеллектуальные пейзажи на постсоветском пространстве, их актуальность отходит на задний план на фоне новых пугающих изменений в мире, за которыми угадываются, возможно, не менее проблематичные утопии и антиутопии входящего в силу XXI столетия.

Однако, если настоящее находится все еще в неопределенных отношениях с прошлым и будущим, то каким образом локализуется постсоветское именно сейчас? Другими словами, каким образом оно находит себе место в новой темпоральности и распределяется между прошлым, настоящим и будущим? Видимо, отчасти оно остается тем, что связывает нас с остатками гуманизма и веры в Человека и тем самым как бы привязывает время к традиционной темпоральности понимаемой как прогресс, замедляя шестеренки фашизоидных репрессивных механизмов и не позволяя им «произвести» ужасное будущее уже прямо сейчас. К счастью, неопределенность сегодняшнего времени как бы вяжет нас по рукам и ногам, заставляя топтаться на месте и не давая ходу античеловеческим тенденциям в нас самих, которые, как показывает опыт, выходят на поверхность во всех вариантах будущего. Сейчас, по аналогии с предшествующими хищническими эпохами человеческой истории, мы с ужасом предчувствуем будущее, и оно, к сожалению, уже намечилось.

Евгений Фикс

Родился в 1972 году в Москве.

Художник. Живет в Нью-Йорке.



Елизавета Артамонова. «Достроенная реальность» / Computer game, 2014

Илья Будрайтскис

О неполноте настоящего

Пять лет назад вышел номер «Художественного журнала», посвященный итогам 2000-х. Перелистывая его, можно заметить, что авторы (в том числе и я с Алексеем Пензиным¹) воспринимали хронологическую границу десятилетия как рубеж, позволяющий приступить к процедуре «искупления времени». Эта процедура, которую Жак Рансьер считает необходимым и достойным критики качеством академической исторической науки, предполагает выделение черт, свойственных определенному времени. Оно рассматривается как гомогенное пространство, внутри которого все подчинено его собственным законам. «Искупить время» — значит вывести себя за его пределы, изучив обитателей эпохи, особая ментальность которых превращается в объект исследования и научных догадок. Рассуждая о конце десятилетия, мы как бы располагаем себя вовне, находя свой собственный переработанный опыт внутри замкнутого пространства опыта коллективного. Только с этой дистанции мы можем оценить значение прожитого и пережитого периода, содержание которого становится понятным в связи с завершенностью его формы. Она может характеризоваться настроенчески — вера или безверие, пессимизм или энтузиазм, надежда на лучшее будущее или меланхолическое постижение прошлого, что помогает нам в понимании основного стиля эпохи. В соответствии с ним (или в сопротивлении ему) мы открываем смысл собственных действий, в конечном счете утверждая самих себя как людей «своего времени»².

Стремление к подобным «искупительным» рассуждениям о времени очень естественно (так как является в итоге попыткой понять самих себя и разгадать внутреннюю связь событий и решений собственной жизни). Однако пробы восстановить смысловое единство времени, которое принципиально разорвано и десинхронизировано, таят в себе опасность

упрощения. То, что казалось пройденным и преодоленным, неожиданно проявляет себя как потенциальное, как сила, лишь начинающая раскрывать себя в становящемся будущем. И наоборот — надежды на приход нового оказываются лишь разбитой иллюзией, принадлежащей прошлому.

Попытка подвести итог десятилетия летом 2011 оказалась почти комическим подтверждением этих известных особенностей смещенного, вывихнутого времени. Через несколько месяцев после выхода номера улицы российских городов стали сценой массовых протестов, большинство участников которых вдохновлялись идеей устранения эстетического несоответствия между архаичной, патерналистской властью и устремленным в глобальное будущее активным меньшинством «русских европейцев». Этот кратковременный и поверхностный шторм времени сменился триумфом власти, которая благодаря внутренней угрозе окончательно освоилась в роли консервативного «вечного настоящего». То, что в 2000-х выглядело как архаика, оказалось лишь предисловием к подлинной архаике, утвердившей себя к настоящему моменту в качестве единственно легитимной реальности. Ставший ответом на протестное движение «консервативный поворот», активация, казалось, ушедших навсегда в прошлое политических, культурных и территориальных разломов на постсоветском пространстве, общий рост гнетущей катастрофичности — все это не только не обозначило перехода в какое-то новое состояние, но наоборот, стало развитием и как бы осуществлением 2000-х. Смена одного десятилетия другим не только не зафиксировала между ними какого-либо разрыва, но и выявила в качестве характерного и определяющего все, что прежде могло показаться случайным или уходящим. Десятилетия стали как бы сосредоточением, концентрацией нулевых, задача искупле-



Алиса Керн. «Проект памятника зрителю #1», 2015

ния которых потеряла всякую ясность и отодвинулась в неопределенное будущее.

Разорванность, расщепленность как качество переживаемого времени, его принадлежность постоянно наступающему прошлому и отдаляющемуся будущему, делает практически невероятным разговор о собственном настоящем. Однако эта невозможность во многом определяется самим представлением о настоящем, которое непременно должно заключать в себе ясность границ между прошлым и будущим.

Наверное, в России последним хронологическим десятилетием, о котором можно рассуждать в пределах четко очерченных временных границ, были 1990-е. Они оказались своеобразной точкой отсчета, отталкиваясь от которой мы можем делать хоть какие-то выводы относительно современности. Это десятилетие до сих пор работает как общественный маркер разделения между выигравшими и проигравшими, просвещенными гражданами мира и ностальгирующими патриотами. К тому времени

можно относиться определенно — то есть ментально принадлежать или отвергать. Сам дух 90-х был неразрывно связан со стремлением постоянно уточнять собственную темпоральную ясность, проводя границу между теми, кто перешел рубеж и шагнул в будущее, пополнив ряды глобальных людей, и теми, кто не смог этого сделать. В стремлении расправиться с анахронизмом, установившим власть над частью общества, ясно просматривался чистый просвещенческий горизонт ожиданий — когда будущее становится яснее не благодаря усвоению опыта прошлого, но через его преодоление. То есть, чем меньше элементов опыта прошлого расположено в настоящем, тем ближе становится будущее.

Разочарование, несбывшиеся ожидания, переживание настоящего как данности смещения времен, ни одно из которых не в состоянии одержать победу над остальными, стало определяющей чертой современности, принципиально основанной на принятии собственной неполноты, своей не-осуществленности. Будущее, таким образом, принимает характер чистой спекуляции в отношении настоящего. Как отмечает Сухаил Малик, «вы понимаете неопределенное будущее как условие для действий, которые должны быть совершены»³. Получается, что поскольку настоящее лишено своего собственного смысла, то есть порядка отношений со временем, спекулятивное, сконструированное будущее компенсирует это отсутствующее значение. Такое объяснение похоже на перевернутую модель «протестантской этики» Вебера, в которой иррациональность цели (спасения души) достигалась через предельную рационализацию средств (земной жизни, ориентированной на накопления ценностей и материальный достаток). Сегодня, напротив, иррациональность жизни получает оправдание через рациональность цели — предупреждение риска, превентивную нейтрализацию последствий своих собственных действий.

Это «будущее в настоящем» обладает подлинно взрывным потенциалом, поскольку содержит вызов как консерватизму, постулирующему настоящее в качестве органического утверждения прошлого, так и левым, чья программа изменений основана на бесконечных попытках исправить прошлое, переустановив его отношения с настоящим. Если консерва-

тивный подход искупает время через его непрерывность, обусловленность и справедливость, легитимируя текущее положение дел, то для левых настоящее всегда содержит собственное искажение, представляя руины поражений и возможностей, которые не были осуществлены, но должны быть восстановлены через грядущее мессианское событие. Если в первом случае искупление осуществляется через примирение с действительностью, с непосредственным опытом, то во втором — действительное не имеет права на существование именно потому, что представляет из себя неискупленное прошлое. Гамлетовское вывихнутое время («век расшатался...») связано с гнетущей необходимостью и одновременно актуальной невозможностью осуществления мести, восстановления поправной справедливости, для которой постоянно не находится необходимых исторических инструментов. Эта необходимость/невозможность мести для Гегеля представляла, как известно, центральную фигуру Модерна, воплощенную в мучительном бездействии Гамлета (который «сомневается не в том, что ему нужно делать, а в том, как ему это выполнить»⁴).

Таким образом, мы находимся в заточении подавляющих обстоятельств, созданных не нами, в плену непреодолимой власти Истории,

которую необходимо либо принять, либо изменить через активацию всех заложенных в ней противоречий. Будущее — не завтрашнее сегодня, но сегодняшнее завтра. Таким образом, действие на опережение должно исходить из противоречий, содержащихся в будущем (то есть обстоятельств, во власти которых находится сегодняшний человек). Настоящее представляется территорией произвола, чья рациональность принадлежит будущему. Теперь не прошлое предстает пространством проигранных битв (чей окончательный итог будет подведен в мессианском будущем прошлого), но будущее становится местом возможных сражений, диспозиция которых определяется сегодня. И не прошлое является скопищем руин нереализованных возможностей, а руины настоящего живут в ожидании будущего, которое способно собрать их воедино. Тогда как настоящее пытается представить утвердить свою власть как вечность («неофеодализм», по выражению Аванесяна⁵), будущее становится местом подлинного пересмотра самих оснований этой власти.

Ставка на опережение, стремление предугадать возможный шаг другого является, как известно, одним из базовых принципов военной стратегии. Еще Клаузевиц утверждал, что война не может иметь исключительно научных



Мария Полужктова. «Новый год», 2016

оснований, которые могли бы обеспечить победу одной из сторон исходя из калькуляции и анализа всех обстоятельств, имеющих в наличии и принадлежащих настоящему моменту. Непредсказуемость войны, огромное значение случая и нематериальных моральных сил связаны с ожиданием, стремлением каждой из сторон предупредить возможное действие противника. В соответствии с теорией полярности Клаузевица⁶, каждая из противоборствующих сторон должна действовать исходя из несоответствия вероятного представления противника о себе. Множество вариантов предотвращения возможного будущего наслаиваются друг на друга, превращая войну в игру с непрогнозируемым исходом. Полярность войны создает новое соотношение между царством случая и царством необходимости, в котором первое обретает небывалую автономию по отношению ко второму. Время невероятно ускоряется, каждая минута может обратить преимущества в их прямую противоположность, и будущее на какой-то период устанавливает свое господство над настоящим. Однако в условиях классической войны, с ограниченным количеством суверенных участников, власть обстоятельств настоящего и прошлого все же сохраняется. Ресурсы исчислимы, оборона выгоднее наступления, а политика (то есть рациональность решений, определяемых настоящим балансом сил и стремление к стабилизации, утверждению настоящего) гос-

подствует над войной, которая остается ее функциональным продолжением.

Эти отношения между политикой и войной принципиально меняются после появления ядерного оружия и особенно с окончанием Холодной войны. Отныне невозможно прямое столкновение между ключевыми игроками, каждый из которых обладает средством моментального окончания игры и полного обнуления предшествующих ей обстоятельств. Однако это не только не приводит к реализации рационального вечного мира, но напротив, делает войну еще более автономной, иррациональной и непредсказуемой. Она ускользает не только от давления морали, но и от инструментализации со стороны политики. Война приобретает гибридный характер, связанный с постоянным размыванием границ между мирным и военным состоянием. В непрозрачную, ускользающую от известных законов войны и политики зону гибридных столкновений постоянно вовлекаются все новые и новые территории, переживающие эрозию государства. Так в Ираке, Сирии или восточной Украине военная логика разрушает суверенность, а на смену нормативным отношениям между гражданами и государством приходит многообразие вооруженных акторов, каждый из которых забирает себе частицу расколотов суверенности («вырывает куски мяса из тела Левиафана», как выражался Карл Шмитт⁷). Гибридная война, в отличие от игры, имеющей свои правила, начало



Илья Плотников. «Петь осанну красному цвету», 2016

и конец, характеризуется опрокинутым в неопределенность состоянием, в котором цели участвующих в конфликте сторон не могут прийти к компромиссу, предполагающему волевое окончание военного положения. Более того, для большинства вооруженных акторов, встроенных в новую военную экономику, отсутствует связь между политическими целями и подчиненными им военными средствами. Гибридная война, стирая границу между войной и миром, преодолевает известное соотношение средств и целей.

Исследовательница новых войн Мэри Кэлдор указывает на их связь с неолиберализмом и процессами экономической дерегуляции, охватившими мир после конца Холодной войны.⁸ Грань между сокращением государственного сектора, делегированием функций обеспечения безопасности и охраны собственности частным армиям и новыми гибридными конфликтами становится все более хрупкой. Освобождаясь от политики, война начинает диктовать ей свои правила. Так, в сегодняшнем представлении военных стратегов и аналитиков гибридная война является процессом, опрокинутым в общество, и ведется на бесконечном множестве фронтов: информационном, идеологическом, культурном и т.д. Фактически никакой акт внутренней политики сегодня не является полностью автономным от детерриториализованных гибридных битв. Любое публичное высказывание или массовый протест могут стать оружием в запутанной и непрозрачной военной игре, вышедшей из-под контроля игроков.

Итак, если классическая, старая война, при всем значении силы случая и власти момента, опиралась на определенный опыт (знание о противнике), то есть чистое настоящее, вводившее естественное ограничение вариантов развития событий, то новая (или гибридная) война основана на полной предопределенности будущего. Стирание границ между войной и миром — это риск, постоянная превентивность, которая определяет сегодняшний день, мешая осуществить будущее. Эта зависимость от будущего не только не гарантирует переход к принципиально новому состоянию, но и внушает страх перед ним, придает ему качество неизбежной катастрофы. Будущее в настоящем превращает будущее как таковое в посто-

янную угрозу, в территорию полной непредсказуемости, де-суверенизации и незащищенности, гарантирующую элитам полную власть над настоящим, господство здесь и сейчас.

Эта власть настоящего основана на постоянном продлении его жизни, на отодвигаемой границе, отделяющей одно время от другого. Состояние гибридности, непрозрачности территориальных, политических и темпоральных границ является определяющим для переживаемого нами момента. Для того чтобы перевернуть страницу, выйти из принадлежности этой эпохе, нужно освободить будущее от качества угрозы.

Необходим прорыв за логику превентивности, из настоящего будущего собственно в будущее. Препятствием в таком случае становится не прошлое — как неизжитый анахронизм, призрак, преграждающий путь к полноте настоящего, но само настоящее, которое вполне осуществлено, и даже больше, чем нужно. Чтобы его отвергнуть, надо принять его во всей полноте как нечто осуществленное, как уже реализованную угрозу и состоявшуюся катастрофу.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Художественный журнал № 83.

² Рансьер Ж. Понятие анахронизма и истина историка // Социология власти, №2, 2016. С. 212.

³ См.: Аванесян А., Малик С. Комплекс-Время. В настоящем номере Художественного журнала. С. 31.

⁴ Гегель Г.В. Ф. Эстетика. В четырех томах. Том 1. (Под редакцией Мих. Лифшица) М.: Искусство, 1968. С. 252.

⁵ Аванесян А., Малик С. Там же. С. 33.

⁶ Клаузевиц К. О войне. М.: Эксмо, 2007.

⁷ В кн.: Шмитт К. Государство и политическая форма. М.: Высшая школа экономики, 2010.

⁸ Кэлдор М. Новые и старые войны: организованное насилие в глобальную эпоху. М.: Институт Гайдара, 2015.

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, теоретик.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Александр Фроленко. «Голова Олоферна», 1998

Алексей Улько

Проявление «темной материи». О самаркандском эзотерическом сообществе 1980-1990-х

*Где начинается небо?
Там, где парит ястреб, — это небо?
Укрывшись от людского глаза,
тихо зреет плод.
О! Пространство вокруг плода —
уже небо.
Дзюн Таками¹*

За окном я вижу плотную массу деревьев по ту сторону дороги. Где-то там за ними, на старом ташкентском кладбище, в безымянной могиле, покоится прах Елизаветы Васильевой (Дмитриевой), взбудоражившей в 1909 году литературную жизнь России стихотворениями, опубликованными под именем Черубины де Габриак. Судьба Васильевой, во многом показательная для истории российской интеллигенции, может также служить иллюстрацией ключевого тезиса объектно-ориентированной онтологии: *things withdraw*². После разоблачения ее поэтического фейка в 1910 году Васильева стала последовательно избегать сначала светской жизни, а затем и поэтической, замолчав на несколько лет. В 1926 году она была послана в Ташкент, где и умерла в 1928 году. Ее могила так и не была найдена, а имя практически забыто. Если объекты, в том числе и люди, отступают, самоустраиваются, то естественно спросить: куда?

Елизавете Васильевой наверняка было что сказать по этому поводу. Причина ссылки ее в Туркестан — активное участие в деятельности Антропософского общества, оказавшего

огромное влияние на культуру и искусство Серебряного века и признанного впоследствии в советской России незаконным. Внешняя история здесь интересует меня значительно менее, чем выводы, вытекающие из того, что можно назвать антропософским мышлением. Впрочем, наличие исторических и концептуальных связей между различными объектами позволяет сопоставлять далекие друг от друга явления и приходиться к интересным заключениям, что я надеюсь продемонстрировать ниже на некоторых примерах из центрально-азиатского художественного контекста.

Темная материя искусства

Часто о сокрытом говорят, фиксируя различие между сокрытостью метафорической, за которой стоит неявный смысл, требующий прочтения, и метонимической, обусловленной утратой информации, которая нуждается в восстановлении. Однако, рассматривая эту проблему с позиций как объектно- так и антропософски-ориентированного мышления, можно убедиться, что в реальности граница между утратой и непроявленностью смыслов оказывается весьма размытой: «объект никогда не сводится к совокупности наблюдаемых атрибутов»³. Тимоти Мортон объясняет это имманентным свойством объекта одновременно быть и не-быть самим собой. Рудольф Штейнер, основатель антропософии, относит это к неспособности физического сознания среднего человека проникать в глубинные связи между вещами.

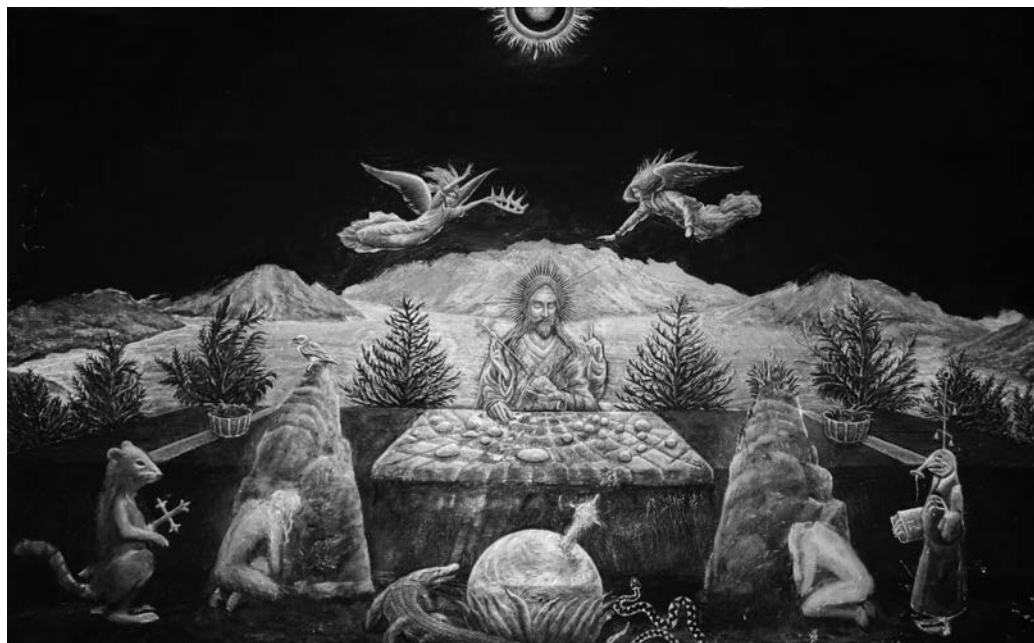
В этом смысле перед фрагментом скульптуры Праксителя и «Черным квадратом» Малевича сознание сталкивается со сходными герменевтическими проблемами. В обоих случаях проявленного *недостаточно*, и хотя эта недостаточность различна, она уходит корнями к извечным вопросам отношения имманентного и феноменального.

Каким образом сокрытое, непроявленное или утраченное, определяет искусство и его содержание, процесс и результат творчества? Какую роль здесь играет наличие или отсутствие зрителя? Куда самоустраняется искусство, лишенное зрителя, исторического контекста, части (какой угодно) своей материальной формы? Современные теории познания, как и теории искусства, при всем их видимом разнообразии, стремятся ответить на эти вопросы на основании принятой по умолчанию базовой модели одноразового человека, которую можно упрощенно назвать «3-5-70»⁴.

Тем не менее, мир предоставляет достаточно свидетельств, что он существует и за пределами приложения данной модели. И для верификации этого нет необходимости в развитии ясновидения. Так, по оценкам Роберта Шер-

пера и Чу Ман Хо, все вещество в космосе состоит на 85 процентов из «темной материи», которая загадочным образом ведет себя пассивно и не оказывает видимого воздействия на процессы, происходящие в доступном нам участке или уровне Вселенной⁵. Интересно рассмотреть возможные параллели между физической темной материей окружающего мира и различными видами «темной материи» в мире искусства.

Теория искусства XX века так или иначе вращалась вокруг вопроса об онтологическом определении произведения как объекта, признаваемого таковым неким «миром искусства» (*art world*) — определение, впоследствии неоднократно заклеянное как элитистское, противоречивое и антропоцентричное. Его расширению позднее сопутствовало беспрецедентное размывание границ всемирного архива произведений искусства. Художников стало настолько много, что вне зоны доступности оказались не только индивидуальности, не достигшие определенной степени известности, но и целые жанры и направления в искусстве. Приходится мириться с тем, что большинство создаваемых в настоящее время



Сергей Яковлев. «Хлеба превращаются в камни», 2000

работ останется невостребованным, незамеченным или непонятым в рамках глобальной парадигмы мира искусства. Критики уже не в состоянии иметь дело с чем-либо, кроме работ, случайно отобранных из миллионов других, иллюстрирующих или в идеале — задающих некие тенденции, которые постепенно и становятся главным объектом критического рассматривания. Именно этим и обусловлен пресловутый «триумф теории», продолжающийся по сей день⁶.

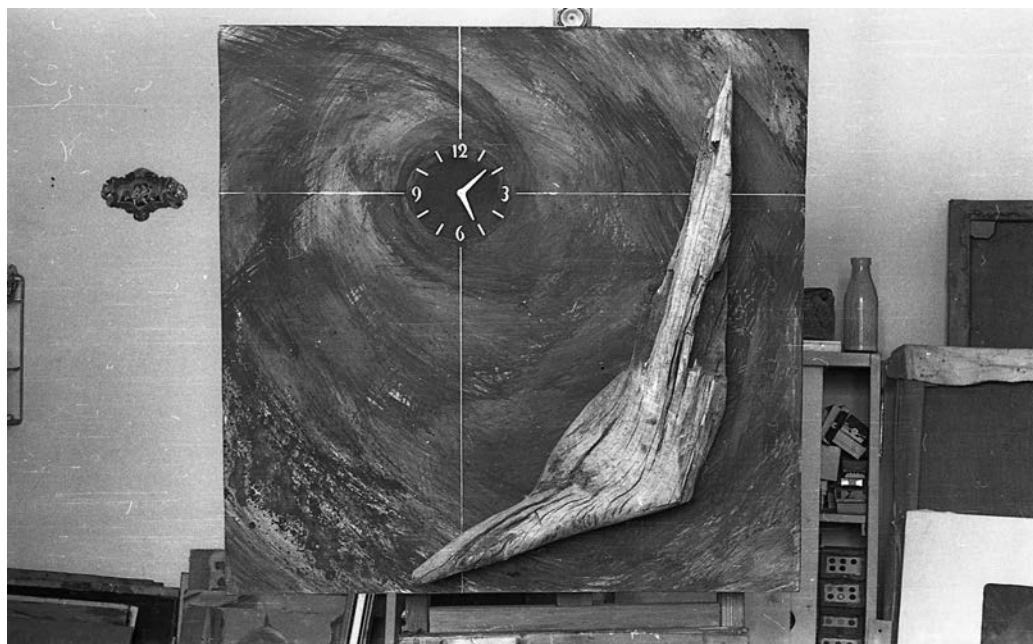
При рассмотрении этой «темной материи» критика пока что исходит главным образом из предположения, что все эти бесчисленные художественные работы в той или иной форме являются вариациями на уже известные темы или представляют собой коллективные феномены, в рамках которых невозможно, да и не нужно искать того, кто «первым произнес это слово». Космос более не содержит принципиально новых тайн, а является пространством, равномерно заполненным бесчисленными, но достаточно однотипными планетами, звездами и галактиками. Все, что мы не создаем и не наблюдаем сейчас, относится к категории потенциально возможного в будущем — когда у нас появится более сильный телескоп для наблюдения еще большего количества звезд и галактик, более совершенные интернет-средства, которые позволят размещать и находить в Сети бесконечное количество произведений «темной материи» в мире искусства. Будущее тем самым задается в ретроспекции.

Подобные механицистские утопии лишают представления об искусстве какой-либо онтологической содержательности. Эстезис и метафизика выбрасываются за борт вслед за гением, автором и таинством творчества⁷. Ранний Квентин Мейяссу совершает это антикорреляционистское очищение во имя недопущения веры в область познания⁸, поздний Славой Жижек — ради поддержания собственного революционного реноме⁹. Однако здоровое стремление избавиться от первородного греха кантианства и метафизики в очередной раз заводит современную материалистическую философию в тупик, с одной стороны, ограниченный «законом непротиворечивости», а с другой — редукционистской дурной бесконечностью, возникающей в результате экстраполяции базовой модели одноразового человека на мир.

Разумеется, безрадостные перспективы, вытекающие из такого рода философствования (а, соответственно, и праксиса), вызывают к жизни различные, в том числе и достаточно радикальные, альтернативы. В антропософских терминах подобные процессы выхолащивания и заколосования сознания связываются с действиями так называемых ариманических сил, закономерным и необходимым образом открывающих перед человеком перспективы сугубо материального развития, но нуждающихся в преодолении для спасения человечества¹⁰. Так, Тимоти Мортон вместо материализма говорит о реализме и одним махом возвращает эстетическое в область легитимного рассмотрения¹¹. Более того, он делает эстетическое центром своей системы, отождествляя его с каузальностью, которую понимает как отношения причинности не между двумя объектами, а между объектом и не-объектом, или между самоустранившейся «сущностью» объекта и его одновременной эманацией¹². Переживание эстетического начала в природе у Мортоня является не реанимацией классического представления о прекрасном в духе Лессинга, а следствием его интуитивного прозрения характера созидательных сил самой природы. Здесь он очень близко подходит к убеждению Штейнера в том, что природа творит собственно художественно¹³.

В видении Мортоня, каузальность, эстетическим образом эмануруемая объектом, находится в философском смысле «перед ним», что, очевидно, происходит в результате отступления объекта вглубь (*withdrawal*). Какого рода отношения можно обнаружить, если последовать вслед за устранившимся объектом, Мортон не поясняет. Но об этом можно составить некоторое представление, если обратиться к описываемому Штейнером выходу за предметность в область имажинации, который он связывает с первым посвящением¹⁴. Здесь можно усмотреть непосредственную связь с потенциальной ролью «темной материи», возникающей в ходе творческой деятельности, нераспознанной и непроявленной в контексте мира искусства.

Примеров художественных произведений, оставшихся незамеченными, великое множество, но лишь о некоторых из них можно говорить с известной долей уверенности. Часто это — утраченные, но впоследствии найден-



Григорий Улько. «Диалог со временем» (первый вариант в мастерской), 1977

ные работы, ретроспективно признанные в качестве шедевров, и пере-интерпретированные в качестве произведений искусства объекты. Что же происходит в тех ситуациях, когда произведения искусства остаются в пределах «темной материи»? Могут ли они функционировать как средства реализации комплексных смыслов, выходящих за рамки, постулируемые миром искусства?

Зеркало мира

В 1980-1990-х годах Самарканд, когда-то крупнейший город на Шелковом пути и столица гибридной империи Тамерлана, представлял из себя причудливый культурно-исторический континуум, трансформировавшийся из древних доисламских образований через культуру Мусульманского Ренессанса до статуса колониального форпоста Российской империи и одного из центров советской программы развития социалистического Востока. Со-существование различных исторических укладов обусловило специфику культурной жизни города, в основном вращавшейся вокруг университета, протянувшегося вдоль одноименного

бульвара¹⁵. Тем не менее, особую роль в формировании нескольких поколений местной интеллигенции сыграли авторы, не принадлежавшие к официальной академической или художественной среде, хотя и находившиеся с ее представителями в активном диалоге. Их деятельность, при минимальной публичности, обладала высокой степенью каузальности, хотя и различного характера.

Альберт Аганесов (1937-1997), получивший философское образование в МГУ, руководил в первой половине 1980-х кружком юных кинолюбителей, где помогал молодым энтузиастам кино снимать свои первые короткометражные фильмы в 8- и 16-миллиметровом форматах. Сам он сделал всего несколько авторских фильмов, часть из которых осталась незаконченной, и, по-видимому, ни один из них не сохранился. Эта деятельность обеспечивала Аганесову занятость и удобный контекст для серьезной философской работы. Ее целью было создание цельной философской системы, основанной на диалектически интерпретированном принципе триады, в которой соотносились между собой и объяснялись ключевые теории, начиная с христианской Троицы и индуистской

Тримурти, антропософии, психоанализа, экзистенциализма, персонализма. Проработавший много лет в детской психиатрии, Аганесов разработал собственную систему классификации психотипов и этиологии психических расстройств. Он также собрал огромную самиздатовскую библиотеку философских работ, переснятых с оригиналов и микрофильмов. Являясь одним из наиболее известных диссидентов в Самарканде, Аганесов не имел да и не искал возможности для какого-либо публичного высказывания. Вся его общественная работа велась в узком кругу молодых людей, интересующихся различными вопросами философии, психологии, религии, музыки и искусства. В конце 1980-х он с небольшой группой последователей переехал в Тульскую область, где и скончался несколько лет спустя. Сохранилось ли что-то из его рукописного наследия и, если — да, то где находится — неизвестно.

Хотя кинопроекты составляли лишь незначительную часть творческой работы Аганесова, они стали во многом ключевыми элементами его, по нынешним меркам, элитистской образовательной программы. В фильме «Память» (1981) основным было взаимодействие между двумя объектами: расколотым напополам камнем, отсылавшим не только к памятникам эпохи палеолита, но и к сознанию, разбитому шизофренической гипертрофией ложного «Эго», и потоком воды, древним символом эфирной памяти. Фильм «Воронье» (1982) нес в себе явный антитоталитарный посыл — противостояние глобальным силам материалистического разрушения. Сделанный в формате клипа на ныне широко известную песню Pink Floyd *Another Brick in the Wall*, он представлял собой коллаж из фотографий времен Второй мировой войны, изображений различных богов, ответственных за разрушение, и кадров постепенно увеличивающейся стаи ворон. Метафора вращающегося мира (в первом кадре — вращающаяся под звук вертолетного винта свастика, в последнем — земной шар в стае ворон) проходила полный круг воплощения, завершая свое существование тотальным господством ариманических сил. Последний, так и не оконченный фильм Аганесова должен был стать повествованием о нарастающем мировом кризисе. Частично был отснят материал лишь для первой части, «Сумерки» (1984), посвященной упадку Запа-

да¹⁶, переживающему фрустрацию гипертрофированного развития ложного «Я» через экзистенциальный кризис и шизофрению. В первом статичном кадре появлялся пожилой человек, уходящий (withdrawing) вглубь старого самаркандского кладбища. Формально этот образ отсылал к фильмам Бергмана и означал разочарованность европейской интеллигенции в омертвевшей классической культуре, трагичность судьбы которой обозначалась картинами Евгения Спасского. В качестве музыкального сопровождения первой части фигурировала композиция *Deep Purple «Fool»*, начинающаяся и завершающаяся характерным «виолончельным» соло. Вторая часть должна была быть посвященной кризису Востока. В последней части предполагалось обрисовать перспективы гибели Срединной цивилизации (России) в судорогах маниакально-депрессивного разрыва идентичности.

Творчество Евгения Спасского¹⁷ (1900-1985), с которым Аганесов познакомился во время



Григорий Улько. Проект памятника в честь 2500-летия Самарканда, 1970



Алексей Улько. «Планета Хамфри», 1989

учебы в Москве, оказало большое влияние на его понимание изобразительного искусства как формы высшего откровения человеку и одновременно средства переживания катарсиса, выводящего из подчинения ариманическим силам. Это специфическое отношение к изобразительному искусству, близкое к классическому восприятию драмы и переживанию музыки, оказало большое влияние на мировосприятие участников кружка кинолюбителей. Связь Спасского с судьбами интеллигенции в Центральной Азии этим отнюдь не исчерпывается. Он был знаком с Елизаветой Васильевой и являлся учеником другого антропософа, Бориса Лемана (1882-1945)¹⁸, тоже закончившего свои дни в ссылке, в должности заведующего музыкальной частью и дирижера в Музыкально-драматическом театре Алма-Аты. Взаимодействие исторической антропософии как гиперобъекта с центрально-азиатской локацией, на мой взгляд, является лишь одной из особенностей региональной «темной материи», проявившей себя и в более радикальном обращении к апокалиптике.

Охарактеризовать деятельность Сергея Яковлева (1962-2014) в конвенциональных терминах достаточно сложно, прежде всего, потому, что она осуществлялась в неverified этими терминами области. В отличие от Аганесова, Яковлев не ставил перед собой никаких образовательных или гуманитарных целей и не стремился к созданию цельной философской системы или к декларации представлений, которые могли бы апеллировать к среднему бодрствующему сознанию. Тем не менее, его влияние на самаркандский архетип сложно переоценить именно в связи с той очевидностью, с которой в его деятельности перед представителями местной интеллигенции и мира искусства выступала «темная материя». Яковлев утверждал, что человечество несет ответственность за культивирование в себе «хищнических» качеств и профанного отношения к высшим существам, дозволявшими этот свободный выбор до некоторого времени, после чего в силу должен был вступить Закон, который, как напрасно воображали себе люди, был «снят» гностицизмом и христи-

анством (withdrawn). Характеризуя настоящее время как период начала воздаяния, он полагал, что человечество прошло точку невозвращения по пути беззакония и обречено, несмотря на многочисленные и разнообразные религиозные и духовные учения. Все свои ранние тексты (так называемые лабораторные журналы) 1980-х годов Яковлев уничтожил, а живописные работы 1988 года перевез из Самарканда в Латвию, где проживал на собственном хуторе вплоть до 1996, когда после конфронтации с «АУМ Синрикё» вернулся в Самарканд. Судьба работ того периода, в том числе «инфернального» портрета Сергея Прокофьева, музыке которого Яковлев уделял исключительное внимание¹⁹, неизвестна. После возвращения в Самарканд он радикально меняет свой живописный стиль и делает целый ряд новых работ «для того, чтобы зафиксировать некоторые важные моменты». Эти работы отличается тонкая, хотя и неестественная, техника и странные, проникнутые зловещим юмором, сюжеты. Яковлев постоянно переделывает многие из них, а в конце жизни некоторые замазывает. Тем не менее, ключевая работа этого периода, «Хлеба превращаются в камни» (1998-2000), сохранилась. В последние годы Яковлев пишет несколько сложных текстов, в которых анализирует мифы о Геракле²⁰ и Эдды, фрагменты Евангелий, а также излагает некоторые свои представления о философии, религии, развитии и судьбе человечества. В 2011 году он заявляет о приближающемся завершении работы и о своем намерении покинуть физическое тело, что и реализует в конце 2014 года по окончании длительного поста.

Представителями самаркандского круга 1980-1990-х годов были также Андрей Кузнецов (р.1964), Александр Фроленко (1968-2001), Александр Благоданов (1970-2009), Геннадий Денисов (1971-2010), Дмитрий Костюшкин (р. 1975), другие художники, в том числе и автор этих строк. Публичной кульминацией их совместной деятельности стала выставка *NEW NVMBER*, состоявшаяся осенью 1990 года в Государственном Музее-Заповеднике в Самарканде и даже удостоившаяся положительной рецензии в местной прессе²¹. Тем не менее, несмотря на окказиональные общественные проявления, искусство и философия, создаваемые в этом сообществе, оказались во многих смыслах гиперобъектами,

принадлежащими «темной материи», намеренно устраненными из публичного контекста и насыщенными своими внутренними семантическими кодами. Они оказали исключительно сильное, но не регистрируемое при помощи конвенциональных средств мира искусства (выставки, каталоги, публикации, рецензии, финансовые сделки, повторные экспозиции) каузальное воздействие на несколько поколений интеллигенции Самарканда и вне него, однако с точки зрения внешней культуры, весь этот интенсивный семантический материал оказывается утраченным как метонимически, так и метафорически²².

На исходе дня

Разумеется, в существовании утраченных или непонятых художественных произведений нет ничего ни нового, ни необычного. Анализируя наследие самаркандского эзотерического сообщества 1980-1990-х, можно проследить, каким образом изменяется каузальность, когда «темная материя» искусства так и не выступает в проявление, когда она переходит в своеобразное сумеречное состояние и когда это проявление имеет место.

То, что и творчество, и философия рассмотренных выше авторов носит отчетливо апокалиптический характер, очевидно, и тому есть несколько причин. Одним из контекстов, отличающих этот комплекс смыслов, является, в частности, крах российско-советского колониального проекта, неотъемлемой частью которого была ориентация на европейскую культуру и философскую традицию. Притом, что постколониальность современной культуры Центральной Азии и, в частности, Узбекистана, является спорным предметом для обсуждения, прежде всего, в силу живучести колониального характера доминантного дискурса. Определенные культурные явления, выглядевшие укоренившимися в центрально-азиатском обществе, стремительно утратили свою ценность и актуальность без достаточной тому качественной компенсации. Помимо метафорических потерь, разрушению и уничтожению подверглись многочисленные здания, музеи и памятники XIX-XX веков. Хотя проблеме колониальной утраты посвящены такие фильмы, как «Конец эпохи» (М. Вайль, 2000), трилогия «Жить...» (У. Ахмедова, О. Карпов, 2007-2015),

публикации в журнале «Восток свыше», интернет-проекты Lenta.ru, Ферганы.Ру, «Письма о Ташкенте», многочисленные страницы в социальных сетях, в целом общество принимает ее как неизбежность.

Однако было бы упрощением сводить эсхатологичность центрально-азиатского эзотерического искусства лишь к ностальгической реакции «культурного арьергарда»²³ неудавшегося колониального проекта на изменившиеся общественно-экономические отношения, являющиеся в лучшем случае следствием или коррелятом более глубоких и скрытых причин. Иное качество апокалиптической герменевтики можно было бы почерпнуть из экологического критицизма. Его предлагает, в частности, Тимоти Мортон, определяющий настоящее как эпоху антропоцена, время необратимых изменений в экологии Земли (Геи), вызванных такими созданными человечеством гиперобъектами, как радиация, загрязнение воды и возду-

ха, глобальное потепление и так далее. Центральная Азия стала ареной зримого и масштабного экологического бедствия — высыхания в течение жизни одного поколения Аральского моря. Важные выводы по данной теме можно сделать, если сопоставить информацию о ближайших перспективах человечества, сообщаемую Штейнером в начале 1920-х годов в ряде своих лекций о карме материализма и, в особенности, об Апокалипсисе Св. Иоанна, с кризисом последних пятидесяти лет и реакцией на него сегодняшней мировой интеллектуальной элиты. Разумеется, речь здесь идет не о «предсказаниях конца света», а о попытках составить представление о происходящем и о текущих задачах, стоящих, в частности, перед миром искусства²⁴.

На основании различных текстов и имеющихся данных можно сделать вывод, что опасности усугубления материализма в тот самый период, когда от людей требовались реше-



Памятник Свободе в Самарканде, 1919 (снесен в 2009)

тельные действия и расширения представлений о сознании и связности мира, человечеству избежать не удалось. По большому счету, ни одна из предложенных за последние 150 лет стратегий не сработала. Левый дискурс выродился в то, чему он пытался противостоять — тоталитаризм и вульгарную политическую экономию. Экологический критицизм также не пошел дальше критики политических и экономических решений мировых правительств, и отдельных акций, призванных привлечь внимание публики к проблемам антропоцена. Многочисленные эзотерические движения так и не обрели достаточной глубины и силы, чтобы предложить человечеству нечто большее, чем публикацию гороскопов, совместное скандирование мантр и тренинги по развитию карьеры. Мир искусства, отзывающийся на потребности в деколонизации и наращивании актуальных горизонтальных связей, замкнулся в отношениях любви-ненависти между позерским сектантством современного искусства и самодовольным популизмом искусства коммерческого.

Неудача присутствующих в публичном дискурсе доминантных или альтернативных стратегий, похоже, обусловлена тем, что принимаемая по умолчанию модель одноразового человека ограничивает его сознательную деятельность работой с уже созданными формами, последствиями скрытых процессов, что обрекает его на онтологическое отставание от хода времени. В этих условиях любое, даже самое долгосрочное планирование оказывается ретроспективным, поскольку относится к событиям будущего, как будто они уже произошли в прошлом. Для человека нет возможности иметь дело с еще-не-событием, но в то же самое время его деятельность незримым образом создает это самое будущее. Понимание катастрофических последствий философского и нравственного усугубления материалистических тенденций требует выхода представлений уже за границы чувственно наблюдаемого и контакта с «темной материей», со скрытыми силами, создающими мир, в том числе новый мир искусства.

Думается, что этот выход лежит не в области редукционистского и обскурантистского погружения в бессознательное, как это полагают многие последователи движений new age, а сознательного развития понимания-пе-



Григорий Улько. Проект памятника жертвам Хатыни, 1968

реживания в зоне ближайшего развития²⁵ за пределами среднего бодрствующего сознания. По-видимому, искусство может сыграть в этом важную роль, но в текущей реальности можно лишь гипотетически предполагать, какие формы оно может принять, чтобы быть в состоянии выполнять эти функции. В современном одноразовом искусстве присутствуют лишь отдельные намеки на то, каким образом погружение в искусство могло бы способствовать актуализации и оживлению того, что повседневно сознание способно воспринять лишь как абстрактные метафизические представления. Это прекрасно чувствует Мортон, возводящий казуальность в ранг эстезиса. Такие художники, как Василий Кандинский, Йозеф Бойс, Аниш Капур, Евгений Спасский, Тони Крэгг, Спенсер Финч в своем творчестве сознательно исходили из более глубокого понимания человека и мира, чем их окружение, но их прозрения часто оставались либо само-



Александр Юрьевич Фроленко курит трубку у Памятника Свободы в самаркандском парке, 1998 г. Трубка не сохранилась, Памятник Свободы был снесен, а Александр Юрьевич покончил собой в Москве в 2001 г.

устраненными в рамках личного опыта объект-объектного взаимодействия, либо лишь намеками на актуальную метафизику. Но что это за намеки? Многие современные художники тематизируют углубившееся понимание связей в окружающем мире²⁶, но в основном это по-прежнему касается лишь материальных явлений, выступающих как последствия или метафоры скрытой реальности. Определенные перспективы открываются при исследовании различных гиперобъектов, а также маргинальных и фоновых явлений, начиная с глубокого космоса, радиации и физики сверхмалых частиц и заканчивая так называемыми «призрачными голосами» в записанных радиوشумах, и преобразованными сверхвысокочастотными или низкочастотными излучениями космических объектов. Очевидно, что одной из наиболее важных задач является стимулирование творческой деятельности людей, не входящих в текущие определения мира искусства, превращение его из мира потребителей в мир создателей. Возможны и иные, более или менее

радикальные футурологические концепции искусства, например, основанные на трансгуманизме, анархо-исламе, неокибernetике, теологии процесса или любой иной теории, но, судя по тому, что происходит в настоящее время, они так или иначе станут лишь частями процесса «перебирания возможностей» с заранее ретроспективно предсказуемым неудачным исходом. У трехмерного человека, замкнутого в периметре своих пяти чувств и своего бодрствующего сознания, нет и, наверное, не должно быть никакого будущего, а средствами одноразового искусства невозможно надеяться его обрести.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Таками Д. Избранная лирика. М.: Молодая гвардия, 1976.

² Фраза, сформулированная одним из основателей объектно-ориентированной онтологии Грэмом Харманом и неоднократно используемая его единомышленником Тимоти Мортонем, может быть пере-

ведена как «вещи отступают» или «самоустраиваются». Таким образом, сторонники ООО описывают парадоксальное свойство объектов: существовать в реальности, но не быть сводимым ко всем своим видимым и воспринимаемым аспектам. Withdrawal является переводом хайдеггеровского термина Einzug, предложенным Харманом.

³ Morton T. *Realist Magic: Object, Ontology, Causality*. ОНР, 2013.

⁴ Три — количество измерений видимого и, по мнению многих, единственно реального пространства, пять — количество органов чувств современного среднего человека, принимаемое как единственно возможное и достаточное для постижения мира, семьдесят — средняя продолжительность существования индивидуального человеческого тела и сознания, измеряемая в солнечных годах.

⁵ Chui Man Ho and Robert J. S. Anapole Dark Matter, 2013 <http://arxiv.org/abs/1211.0503>

⁶ См. речь президента Ассоциации Современных Языков Дж. Хиллис Миллера в 1986 г.

⁷ Шаталова О. «Метафизика формы», 2015 <http://www.art-initiatives.org/?p=15268>.

⁸ Meillassoux Q. *After Finitude: An Essay On The Necessity Of Contingency*, trans. Ray Brassier (Continuum, 2008).

⁹ i ek S. *Ontological Incompleteness In Painting, Literature and Quantum Theory*. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=ddctYDCTIIA>

¹⁰ Штайнер Р. Апокалипсис. Ереван: Лонгин, 2009. С.350.

¹¹ Morton T. *Realist Magic: Object, Ontology, Causality*. ОНР, 2013.

¹² Idid.

¹³ Кавтарадзе Г. Путь познания в антропософии. <http://rhga.ru/science/center/ezo/publications/Kavtaradse.pdf>

¹⁴ Там же.

¹⁵ Улько А. «Самарканд: опыт внутренней стратификации», 2009. <https://www.proza.ru/2010/07/16/243>

¹⁶ Работа О. Шпенглера «Закат Европы» оказала большое воздействие на культурологическую концепцию Аганесова.

¹⁷ О Евгении Спасском см. статью Дмитрия Жукова «Тайнозритель иных миров» (2015) <http://www.religio-polis.org/publications/9628-tajnozritel-inykh-mirov.html>. Сохранением и изучением творчества Спасского в РФ занимается «Фонд Евгения Спасского» <http://e-spasky.ru/html.html>

¹⁸ О Борисе Лемане и его роли в культуре «Северного века» см. очерк Романа Багдасарова

«Знавший себя» (2005) <http://www.e-spasky.ru/friends/leman1.html>

¹⁹ Одной из основополагающих категорий эстетики Яковлева конца 1980-х годов было понятие «классичности», которое он определял как имманентное качество произведения, его способность к эманации тонких вибраций «темной материи». Наиболее последовательным воплощением этого принципа он считал музыку Сергея Прокофьева.

²⁰ Яковлев С. «Что означают некоторые мифы с точки зрения эзотерической философии» в альманахе «АРК № 5. Самаркандская школа», Ташкент, 2010.

²¹ Токарев Л. «Палитра познания» в газете «Ленинский путь» № 170, Самарканд, 5 сентября 1990 г.

²² Разумеется, если принимать хотя бы в качестве гипотетической возможности существование акаши, «океана эфирной памяти», то ничего из феноменального до конца не утрачивается.

²³ Определение «культурного арьергарда» в интервью Павла Кравца с Алексеем Улько в статье «Узбекистан: в Ташкенте прошел фестиваль видеоарта "Шорохи культурного арьергарда"», 2010 <http://www.fergananews.com/article.php?id=6705>

²⁴ Штайнер Р. Апокалипсис. Ереван: Лонгин, 2009. С.350.

²⁵ Выготский Л. «Мышление и речь», М., «Лабиринт», 1999 г. С. 233-234.

²⁶ Это касается таких экологически ориентированных авторов, как Дон Круг, Тарин Саймон, Лизе Аутоджена, Уве Мартин, Наоми Клейн, Кирилл Преображенский и др.

Алексей Улько

Родился в 1969 году в Самарканде.

Художник, критик и теоретик

современного искусства.

Живет в Самарканде и Ташкенте.



Перформанс «На Литейном» (Игорь Панкин),
Литейный проспект, 52. СПб., 29 июня 1996. Фото
Александра Ляшко

Лизавета Матвеева

«Товарищество Новые Тупые»: поворот к самому себе

Возвращаясь к акциям «Товарищества Новые Тупые» спустя почти 15 лет со дня распада группы, невольно ищешь в них свидетельств времени, будучи ведомым стереотипным, но не безосновательным представлением о художнике как об отражателе своей эпохи. «Тупых» по первому впечатлению можно принять за балагуров, скоморохов рубежа XX и XXI веков. Балаганные действия, акцентируемая несерьезность и явное апеллирование к петербургской традиции идиотизма, юродства формирует впечатление о ТНТ как о героях городского фольклора, носителях городской смеховой культуры, что, разумеется, имеет место, но не отражает всей многогранности той «тупости», о которой Игорь Панин, один из участников группы, говорил: «Тупая жизнь порождает тупой взгляд, тупой взгляд порождает тупое искусство, а это уже гармония».

Исследование перформативных практик осложняет их ограниченность во времени: «Занимаясь практиками типа ритуальных, ряд важнейших свойств которых обусловлены их "детотализованностью" в силу разброса на оси линейного следования, мы рискуем упустить из виду те свойства практики, которые труднее всего воссоздать детемпорализующей науке, то есть свойства, обусловленные именно тем, что практика творится во времени, что от времени она получает свою форму как порядок следования, а тем самым и свой смысл и направленность»¹. С течением времени перформанс, или, вернее, то, что от него остается, утрачивает свой нерв, фактуру, контекст и проблематику, оставляя нам одну фактологию. Перформативный акт, близкий речевой практике, реализует некую символическую систему: участник перфор-

манса присваивает себе язык, обращаясь к своему собеседнику (зрителю) и тем самым учреждая настоящее «за счет введения "Я", которое говорит»², и предполагая «организацию темпоральности (настоящее создает то, что было до и будет после) и существование "сейчас", которое является присутствием в мире»³. Единственно адекватные формы фиксации перформанса фотография и видео, по сути своей являясь отпечатками времени, актуализируют проблему ауры, присутствия/отсутствия/смерти автора. «...фиксация на карте представляет собой процедуры забвения. След замещает практику. Он демонстрирует (поглощающее) свойство географической системы, заключающееся в превращении действия в читаемость, но приводящее к забвению способа бытия в мире»⁴. То, что Мишель де Серто писал о фиксировании следов и траекторий прогулок по городу, применимо и к документированию перформативных практик — временных по своей сути, столь же временных, как и само бытие-в-мире.

Обращаясь к «Товариществу» с позиции дискурса о времени, в первую очередь, отмечаешь, что «Новые Тупые», обращаясь к событиям, которые так или иначе присутствовали в сознании их зрителя, служа ему самим своим бытием, по сути, выполняли роль института СМИ, института критики. Опираясь на традиции обрядовой культуры, «Товарищество» прибегало к образам и сюжетам из народного творчества и сферы сакрального: например, кинетический объект «Сани едут сами» или акции «Ванька-Встанька», где Вадим Флягин неустанно ложился и падал с пяти стульев, постепенно покрываясь синяками, «Светлое пасхальное воскре-



Перформанс «Большая стирка» (участвовали Вадим Флягин, Сергей Спирихин, Владимир Козин, Игорь Панин), Галерея «Борей», СПб., 19 июля 1996. Фото Александра Ляшко

сенье», во время которой обнаженные художники устроили пасхальный пикник на лоне природы. Скрываясь за личиной комичного, по-скоморошески балаганного, «Тупые» смешно и неспешно ставили вопросы, фундаментальные по своей серьезности: предлагали посетителям джаз-клуба выпить коктейль, главным ингредиентом которого были рыбки-гуппи (акция «Гуппи, Каменщики и Садовник», 1996), прорабатывали разные способы потребления новостей («100 способов употребления СМИ», 2001), в день выборов в Законодательное собрание предложили в качестве нового лидера Чебурашку («Новый образ лидера», 1998), поместили красную стрелку со словом «Выход» под куполом Смольного собора («Стрелка», 1996), возложили венок современному искусству накануне открытия биеннале современного искусства в Петербурге («Венок», 1996), отмывали российский флаг («Большая стирка», 1996). «Тупые» заигрывали и продолжали традицию народной смеховой культуры —

переворачивания мира обыденного с ног на голову, выворачивания его наизнанку. Художник в сознании широкой публики — шут, балагур, юродивый, но его ценность в том, что он предлагает своему зрителю иную реальность, иное мышление, притягивает внимание аудитории к прежде незамеченным, игнорируемым ею аспектам жизни. Михаил Бахтин писал, что многие из фамильярно-площадных жанров народной культуры первоначально были связаны не со смехом, а с магическим, заклинательным началом первобытного общества, так и «ТНТ» во многом больше отсылает к обрядовому, почти языческому, прибегая к смеху как к инструменту «отличения истины от лжи»⁵.

Перформансы «Новых Тупых» походили на камлание, ритуальные действия, призванные то ли изгнать дьявола, то ли задобрить природу. Ритуал как коллективное действие приобщения к сакральному, как механизм порывания со временностью повседневности, а вместе с тем — способ приспособиться

к повторяющимся природным и космическим ритмам — был практикой выхода во вневременной и внепространственный мир вечности, сообщения с ним. Зависимость древнего общества от ритмов окружающего мира обслуживалась ритуальными и обрядовыми практиками, устройством праздников и не была связана со временем в привычном для нас понимании. Аtempоральность архаического мышления выражалась в эмоциональном отношении к миру, ценности которого распределялись по вертикали между профанным низом и сакральным верхом. Постоянная связь с Космосом реализовалась через земных «агентов»: ряженных, магов, шаманов, заговорщиков — древние люди ощущали свою причастность к вечности. Постепенное развитие общества дифференцировало его от окружающего мира, сделав более самостоятельным по отношению к ритмам и времени постоянно воспроизводимой вечности. Собственное время общества, возникшее поначалу как результат приспособления ко времени окружающему, обрело все большую самостоятельность и породило время культуры. «Новые Тупые», как бы воплотив в себе образ художника-пророка, художника-посланника свыше, «агента» между миром земным и миром небесным, при всем при этом не занимались воспроизведением вечности, а в большей степени воплощали собой пример бытия присутствия, заботы. «Тупые», заботясь о бытии, рассказывали и показывали в своих перформансах сочиненные ими истории-сказки — препарировали современность и предлагали возможные тактики взаимодействия с ней. Проецирование будущего, забота о нем также присутствовали в древней обрядовой культуре, но с помощью обрядов не просто останавливалось повседневное течение жизни, этими обрядами жили — они и были жизнью. То, что сегодня мы понимаем под заботой о будущем, является, скорее, планированием без понимания ценности настоящего времени, осознание которой несли в своем творчестве «ТНТ». Акции «Новых Тупых» да и сами художники стали прямым олицетворением всей полноты переживания и наслаждения настоящего момента, его исключительности и при этом его конечности.

«Новые Тупые», используя риторику Роже Кайуа, мимикрировали⁶ под жизнь, симулировали ее, вживаясь в ее образы и подвергая их мутациям. «Тупые» использовали мимикрию как художественный ход: они переносили в пространство перформанса вещи и материалы из обыденной жизни такие, как мусор, еду, ткани, природные материалы; они также выстраивали свои акции на бытовых сюжетах, оперировали бытовыми образами и вообще всячески эксплуатировали эстетику и проблематику обыденной жизни. Имитируя простую жизнь, художники как бы «втирались в доверие» к своим зрителям, вводя их в заблуждение, будто здесь и сейчас происходит что-то, характерное для обычного течения жизни. Главная особенность «ТНТ» в том, что участники группы, имитируя жизнь, делали это с некоторым сдвигом: борщ разливался не по тарелкам, а прямо на скатерть («Славянский базар»), в землю, контрабандой привезенную из Петербурга в Польшу, сажались не цветы, а сосиски (акция «Цветы России», в рамках проекта «Среднерусская возвышенная тупость», 1998, Польша), памятник устанавливали не известному деятелю культуры, а комару («Литейный комар», 1997), доклады «о шедевре и шедевральности» зачитывали вокруг варящейся свиной головы («Неизбежность шедевра. Конференция-ужин», 1997), выставки вдруг стали делать в туалетах (Серия передвижных туалетных выставок, 1996). Это удваивание бытия со сдвигом формирует среду для остранения. «Тупые» как бы принуждали людей обратить внимание на искаженное отражение их жизни, где искажение акцентировалось на определенном аспекте, требующем отдельного осмысления, подобно скоморохам или другим представителям народной смеховой культуры. Те использовали жизнь как главный источник своих историй и сюжетов, но эту жизнь переворачивали с ног на голову, образуя второй мир, вторую жизнь, сквозь призму которой только и можно было понять смысл жизни реальной. «Новые Тупые», притворяясь балагурами, на самом деле играли важную для общества роль — зеркала бытия, бытия, которое не является вещью, протекающей во времени, а, напротив, и есть само время⁷.

Согласно Мартину Хайдеггеру⁸, человек существует в состоянии «брошенности», «падения» в мир, который он не выбирал, — так, человек изначально бытует-в-мире, со-существуя, разделяя бытие-в-мире с другим. Страх смерти, страх конечности жизни, словно пеленой, накрывает глаза людей, вынуждая их погрузиться в мир повседневности, потеряться в нем и жить «как все», — выбрать неподлинное существование, где человек бежит от неизбежной перспективы смерти. Неподлинному существованию противопоставляется подлинное, где человек сознательно принимает неизбежность конца и ничтожность, бессмысленность своей жизни. Принятие неизбежного требует известной доли ответственности и самоуважения — человек перестает обманывать себя и в состоянии принимать дальнейшие решения. Люди, погружаясь в суету обыденной жизни, забывают о временности всего. Заво-та или озабоченность, которая определяет структуру человеческого бытия, сегодня, ка-

жется, утратила два из трех своих модусов и сфокусировалась в одном — «забегании вперед». Бытие-в-мире и бытие-при-внутри-мировом-сущем сейчас все больше уступают место «проецированию», они определяют будущее. «Выбрасывание себя вперед», кон-струирование будущего в настоящем, озабо-ченность своим будущим и недостаточное внимание к настоящему — проблематика, которую «Тупые» развивали в своих акциях. Художники ни в своих работах, ни в своих персональных судьбах не гнались за успе-хом, у них не было амбиций и стремления по-пасть в коллекции мировых музеев. «ТНТ» занималось препарированием и изучением «сейчас», без какой-либо надежды на буду-щую монетизацию своих перформансов. Ху-дожники пропагандировали уход от мира повседневности, «диктатуры публичности», хоть использовали язык этой самой пове-дневности.

Участники «Товарищества» через события настоящего на протяжении 6 лет существо-



Перформанс «Внутренний эротизм», проект «Среднерусская возвышенная тупость» (участвовали Сергей Спирихин, Вадим Флягин, Игорь Панин, Максим Райскин), СПб., 15 июня, 2000. Фото Олег Шагапов

вания группы, разумеется, пытались предсказать будущее, что им во многом удалось, но их стремление к артикуляции будущего было, скорее, бессознательным. Человеческое стремление все контролировать и знать будущее наперед, как правило, терпит фиаско. Сегодня контроль обретает формы повседневности, за нашим обсессивным желанием контроля мы забываем о самом бытии. Диагноз времени — страх ненужности, «кризис бесполезности», по Борису Гройсу. Постоянное состояние планирования скрывает перманентное пребывание в ожидании: в ожидании оплачиваемой работы, в ожидании перспективного проекта, в ожидании любви — в ожидании жизни. И это ожидание, которое часто несет болезненный характер, мы прячем за строительством планов на будущее, тем самым обманывая самих себя, словно мы что-то контролируем. Люди перестают мыслить временем, все больше мысля действиями. На настоящее нет времени, оно зажато где-то между прошлым и будущим, мы разучились жить настоящим моментом, осмыслять его как бытование здесь и сейчас. Перформанс в целом как искусство действия разворачивается в определенном промежутке времени и в конкретном пространстве. Акции «Новых Тупых» основаны на ощущении темпоральности, протяженности действия во времени: бесконечное падение со стула, «забывание козла» («Обеденный перерыв»), «соитие с малыми формами архитектурного и предметного ландшафта»⁹ («Внутренний эротизм»), сервировка борща, поиск художника в шишкинском лесу («Светлое похмелье в шишкинском лесу»), таскание чайного столика через весь Петербург от Манежного переулка к ЦВЗ Манеж («Движение чайного столика к закату. Семь дней пути»), исследование канав и ям Литейного проспекта («На Литейном»). Художники, в отличие от нас сегодня, присутствовали в данной им временной протяженности, смакуя момент.

«Товарищество Новые Тупые» выступало за уход от власти «публичности», за «подлинное существование» — признание конечности бытия и ответственности за собственные действия. При всей своей тяге к проецированию себя в будущее, планированию и по-

стоянному принятию решений сегодня, которые повлияют на завтра, человек должен найти в себе силы и совершить поворот к самому себе, преодолевая страх. «Новые Тупые» уже первым своим перформансом «Учитесь видеть сами» (1 мая 1996) обозначили направление и источник своего размышления, а также главный вектор не только своего творчества, но всего бытия — «мы должны быть готовы учиться мыслить»¹⁰. И порой для этого не нужно учиться в вузах, читать книги, смотреть фильмы — чаще нужно просто возобновить вопрос о бытии и бесстрашно развернуть к нему свое лицо, там самым совершив поворот к самому себе.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бурдьё П. Практический смысл. М.: 2001. С. 193.

² Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: 2013. С. 108.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 193.

⁵ Белинский В. Цитата, на которую ссылается Бахтин М.

⁶ Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 83-104.

⁷ Хайдеггер М. Бытие и время. М., 2011.

⁸ Там же.

⁹ Панин И. Внутренний эротизм / Проект «Среднерусская возвышенная тупость» // «Товарищество Новые Тупые» (1996-2002). Каталог к выставке «Товарищество Новые Тупые» в Московском Музее современного искусства. М., 2016. С. 126.

¹⁰ Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Сборник / Под ред. Доброхотова А.Л. М.: Высшая школа, 1991.

Лизавета Матвеева

Родилась в 1991 году в Архангельске.

Критик и куратор.

Живет Петербурге.



u/n multitude. «Московские товары», акция в Музее Москвы, 2016. Предоставлено автором

Никита Спиридонов

u/n multitude: о времени и о себе



u/n multitude. «Дворец культуры. Рок-концерт», 6-я Московская биеннале современного искусства, ВДНХ, 2015. Предоставлено автором

u/n multitude — сообщество музыкантов, художников и историков музыки, чья практика неразрывно связана с перформативной, публичной деятельностью. Поскольку некоторые участники коллектива имеют академический музыкальный бэкграунд, музыка в работах u/n multitude является своего рода лакуной для осмысления социально-исторических конфликтов. Музыка и исполнительское искусство — это и есть политика.

Перформансы u/n multitude можно поделить на несколько категорий: 1) перформансы-резнактменты, где тот или иной конфликт (травма) при воспроизведении актуализирует

новый контекст, или — возвращенная политизация («Повар vs Веберн», «Ослиная месса», «Краткая история доносов») 2) перформансы-исследования, базирующиеся на «переносе» какой-нибудь из сложившихся институциональных традиций в иную среду и инфраструктуру («Дворец культуры», «...и все-таки я верю») 3) перформансы-интервенции в городское пространство, когда музыкальное исполнение становится политическим — в широком смысле — событием («Шествие», «Трамвай «Желание» или Последний Интернационал»). Речь идет о восприятии перформансов u/n multitude с позиции зрителя, готового в любой

момент включиться непосредственно в политическую партитуру¹, стать ее частью. Фланера (в узком смысле слова) в данном случае можно противопоставить слушателю филармонического концертного выступления: и тот, и другой задают характерную темпоральность. Поскольку u/h multitude ищут альтернативные конвенциональной исполнительской практике способы высказывания, то и проживание времени в перформансах отталкивается от восприятия зрителя, не обремененного условностями филармонического слушания. Ситуация концертного зала, напротив, фетишизирует дистанцию между сценой и зрительным залом. Именно смену позиции зрителя — с пассивного наблюдения за происходящим на возможность включения в него — вкладывают u/h multitude в понятие музыкального исполнения как политического события. Для u/h multitude делать искусство политически — сводить произведение, его исполнение и контекст эпохи в единое высказывание.

На основе этих наблюдений можно сформулировать два типа вовлеченности в «партитуру»: 1) с позиции «академического» слушателя, поскольку музыкальное исполнение сравнимо с ментальным путешествием; при этом сам слушатель физически предпочитает сохранять дистанцию (динамическая статика); 2) с позиции слушателя/со-участника, достигающего «благоговейного созерцания» за счет движения, предусмотренного динамикой и пространством вовлечения в художественное событие (статическая динамика). Подобная «аксиома» иронично обыгрывается в работе «Трамвай "Желание"» или Последний интернационал», когда оказавшиеся «внутри» «партитуры» пассажиры слушают исполняемый u/h multitude «Интернационал», откинувшись на спинки сидений по аналогии со слушателями концертного зала. Или в «Концерте» в ГРАУНД Ходынка, поводом к которому послужил конфликт между выставочным пространством и жителями жилого дома, где оно располагается. Пригласив недоброжелательных соседей на концерт, пианист усаживается за рояль и демонстрирует публике видео, считая данный формат наиболее подходящим для его восприятия. Дистанция понимается здесь как необходимое условие возможности диалога.

Трансформация времени происходит и в перформансах, построенных на столкнове-

нии различных темпоральностей. В рамках фестиваля «Дада» в ГЦСИ u/h multitude исполнили «порнографическую музыку» (из популярных фильмов эпохи «порношика») с элементами шоу с целью проблематизировать различные типы слушания. Порномюзика, попадая в «неконвенциональную» ситуацию концертного зала музея, утрачивает свою «фоновую» функцию и начинает существовать по законам чисто музыкальным.

Интерпассивность «меблировочной музыки» экстраполируется на механизм шоу и пародирует его. В результате, сосуществуя в «разном» времени, исполнители и фрустрированная публика еще более дистанцируются друг от друга. Скомпрометированная отчужденность слушателей «сместила» порнографическую музыку с периферии восприятия в статус почти-объекта.

Опыт проживания «перформативного» времени заложен в специфике восприятия настоящего. В филармоническом зале настоящее время дано нам в «снятом» (в гегелевской терминологии) виде, а исполнение помещает нас в конечную точку медитации. Тогда как неформальное пространство исполнения перформанса, напротив, актуализирует настоящий момент. В этой разности транскрипций настоящего и его длительности суть конфликта темпоральностей презентации.

В своих текстах-комментариях к акциям «Коллективных действий» Андрей Монастырский проводит параллель между «Либлихом» и кейджовским «4'33» как опытом прорыва в «иную эстетическую действительность». При этом разность восприятия двух работ обусловлена контекстом концертного зала, который, в случае опуса Кейджа, исполняет функцию «рамы» — то есть ограниченного временным периодом и контекстом места события. Для характеристики ситуации «Либлиха», где «звон, зарытый под снег, был включен до прихода зрителей и остался после того, как все разошлись», Монастырский вводит понятие «внедемонстрационного времени», которое невозможно в условиях концертного исполнения: «В сущности "Либлих" — это озвученное молчание... не ограниченное ни временем, ни пространством... Во время контакта с "Либлихом" зритель воспринимал все происходящее, которое предлагалось ему этой ситуацией, как все происходящее всегда, а не только в тече-



u/n multitude. «Шествие», 2015. Предоставлено автором

нии четырех минут тридцати трех секунд в концертном зале». То есть эквивалентность этих двух работ детемпорализует «филармоническое» время акции.

К процессу детемпорализации также можно отнести условия восприятия видеодокументаций политических партитур *u/n multitude* в экспозиционном пространстве, построенном на нелинейном, шумовом аспекте. Сосуществуя и наслаиваясь друг на друга, они «принимают» время музейного пространства, его «настоящность». Говоря о выставке «Политические партитуры» на площадке СТАРТ Винзавод, где экспонировались четыре работы — «Ослиная месса», «Повар vs Веберн», «Музыка тюрем» и «Краткая история доносов», оправданно провести параллель с четырехчастным симфоническим циклом, где все части звучат единомоментно, а посетитель сам волен выстраивать структуру цикла. Рандомные движения зрителя по экспозиции «компенсирует» ту «динамическую статику», которая конституировала восприятие перформанса в режиме прямого действия. Документация «партитуры» игнорирует

опыт свидетеля-оператора, схематизирует длительность работы и располагает к рассеянному восприятию: «...вы можете пройти мимо, и потом вернуться, или отвлечься, чтобы... рассмотреть поближе: что это там, на переднем плане, — фортепиано?...»²

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. об этом: Ключников Б. Синестетическое сообщество, *Художественный журнал*, № 94, 2015.

² Росс. А. Дальше — шум. Слушая XX век. М.: СО-PRUS, 2012 С. 67

Никита Спиридонов

Родился в 1986 в Москве.

Художник, композитор,

участник коллектива *u/n multitude*.

Живет в Москве.

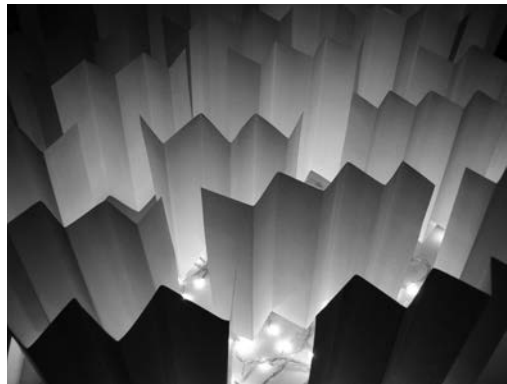


Вид мастерской Александры Сухаревой, 2008. Фото из архива «ХЖ»

Егор Софронов

Риторика темпоральности

Согласно определению роли художника, походя зафиксированном в одном из каталожных эссе на рубеже десятилетия, художник «подобен путешественнику в малоизученной местности», «первопроходцу», который опережает свое общество. Изобретение и испытание художником культурных опытов наделено цивилизаторской миссией: «Затем цивилизация осваивает эти области»¹. Дополняя эти геополитические метафоры, автор эссе, Стас Шурипа, дает определение творчеству через риторику темпоральности: «Создавать — значит начинать новый отсчет времени, приводить в действие другие, порой независимые от создающего темпоральности»². Какие темпоральности имеются в виду? Первая — ритм локальной ситуации и национальное историческое наследие, их исчерпаемый ресурс. Этот первый аспект времени характеризуется своей недостаточностью или недоступностью. Ранее автор назвал его «сознание[м] собственного несоответствия современности»³. Компенсировать ее призван другой аспект: универсалистское и актуальное время. То есть современность как таковая. Она не просто синхронизируется с временем глобализации, с ее процессами инфраструктурной трансформации и коммуникации, но и онтологизирует современность, когда апеллирует ко «всемирному времени»⁴. Схожая феноменологическая операция часто встречается в дискурсе Шурипы, который синтезирует геокультурное различие, художественную критику и философскую спекуляцию. Я предлагаю рассмотреть их связку и структурирующее движение через специфическую тропологию времени, которая распределяет его в пространственной и эстетической неравномерности. Задача художника — сконструировать эту неравномерность в



Стас Шурипа. «Uni A1», инсталляция, бумага A1, 2008. Фото из архива «ХЖ»

своих целях: «Подобно системе дорожных знаков, произведение регулирует темпоральности прямо в общественном здесь-и-сейчас»⁵, контролируя через условные сигналы доступ к современности.

Любой, кто сопоставит ипостаси самого Шурипы (с одной стороны, художник, иначе практик, с другой — теоретик, педагог продвинутой художественной школы и автор текстов об искусстве), не может не отметить некоторую их несводимость. Он и сам признавался в этом: «Бывали моменты, когда я чувствовал, что теряю связь между тем, что делаю руками, и пишу»⁶. То, что его иллюзионистская пейзажная живопись призвана демонстрировать наблюдение об относительности масштабов, дистанций и физических конвенций, то есть технологически и социально опосредованную сконструированность восприятия, можно понять только благодаря текстовой экспликации. Поскольку до академичности традицион-

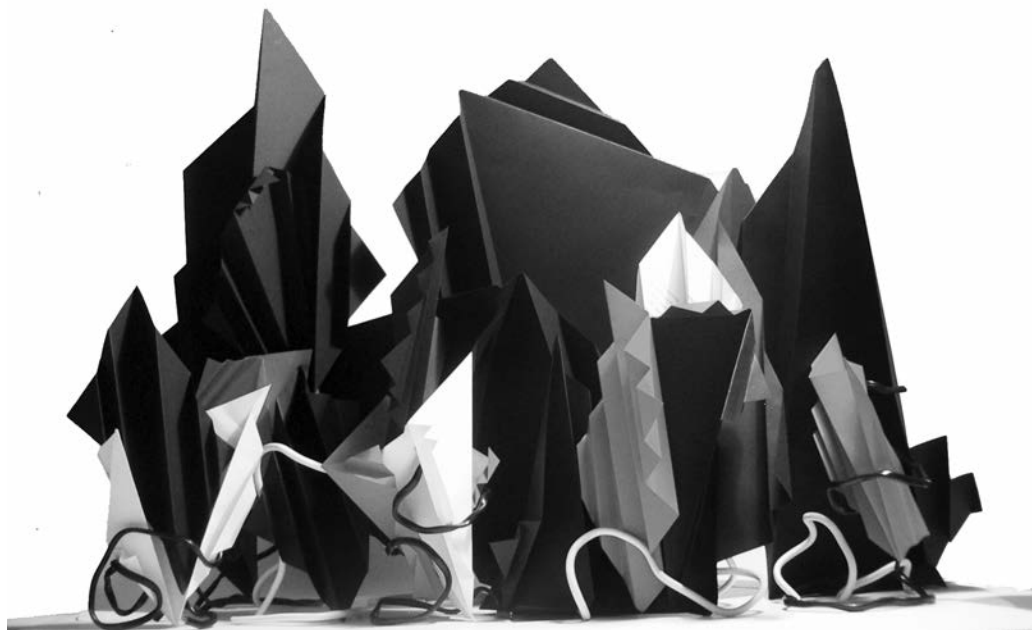
ные живописные техники не способны транслировать всю многосложность значения (оставая относительно собственного времени, будучи заложниками своего дефицита современности), его обнаружение возможно только при поддержке публичного дискурса.

Нонспектаклярное предшествовало

Следование в своем творческом становлении траектории движения западного послевоенного неоавангарда от минимализма к концептуальному искусству и далее становится для постсоветского художника закономерным после неопосредованного взаимодействия с институциями, его репрезентирующими. Обыкновенно такой удаленный опыт рассматривается в качестве детерминирующего. Его значение для процедур производства знания, художественных методов и подхода к педагогике неоспоримо — именно он во многом запускает динамику асинхронии темпоральностей, которые в представлении путешественника-первопроходца не просто отличны в разных локациях, но и соответствуют разным ступеням прогресса.

Однако подобное утверждение, чтобы быть воспринятым, требует рецептивного контекста. Данный контекст был подготовлен акционистами, резко пересмотревшими стратегию — от радикальной, трансгрессивной провокации в публичном поле к экономным интервенциям в институции под лозунгом нонспектаклярного искусства.

Попытка увязать нонспектаклярное искусство, главным адептом которого в России начала нулевых был Анатолий Осмоловский, получивший признание в 90-е как художник-акционист, и практику Шурипы, и последовавших за ним, согласуется с общей логикой художественной истории нулевых. Как писал Александр Евангели: «Продуктивность нонспектаклярной стратегии заключалась в разработке новых режимов видения, в подготовке места для чистого формалистического высказывания»⁷. После включения в биеннальный круговорот в середине нулевых практика Осмоловского испытала трансформацию. От нонспектаклярного она двинулась в сторону статичного объектного производства — «Обрезки» (2004), серия из увеличенных слеп-



Стас Шурипа. «Бумажный парад», бумага А1 и А4, кабель, 2008. Фото из архива «ХЖ»

ков собственных ногтей или «Хлеба» (2007–2009), развешанные, как иконостас, искусственные ломти черного хлеба. Неоавангард был оставлен нонспектаклярностью неисчерпанным, а в качестве ответа была предложена программа Шурипы. Она отменила поворот Осмоловского к гляncy и духовности, но сохранила его медиумную привязку к скульптурному. Эта амбивалентная привязка и у того, и у другого принимала иногда отрицательное, иногда аффирмативное отношение к унаследованным конвенциям скульптуры, как и к ее вместительности — галерейному пространству. Тем не менее, даже в своем отрицательном отношении она артикулировалась через операцию консервирующего снятия — либо в локально-специфической инсталляции, либо в дематериализации или перформативном, когда акционизм переопределялся как социальная скульптура, а когнитивное производство оседало в пьедесталы и конструкции.

Нулевые, конец и последствия

С середины нулевых, когда Шурипа занял позицию ведущего преподавателя школы ИПСИ⁸, произошло формирование круга художников, которых критик Валентин Дьяконов назвал поколением «новых скучных»⁹ и отметил некоторые ключевые, изобретенные ими методы¹⁰. Дьяконов зафиксировал в своем описании сдвиг в искусстве конца нулевых по отношению к предыдущим периодам, означенный стремлением к синхронизации средств и дискурсов с универсальным глобализмом нового периода в мировом искусстве — современностью, наступившей после падения Берлинской стены. В это же время в искусствознании началась работа по периодизации перехода от модернистского искусства к современному. Современное как состояние сопряжено с глобализацией, а его генез, как правило, атрибутируют неоавангарду 1960–1970-х годов, в первую очередь, концептуализму. Как писал Терри Смит, один из критиков, теоретизировавших эту периодизацию, художники стремятся создавать современность как таковую¹¹. Ценность этой последней способности первична по отношению ко всем прочим озабоченностям — не только общественным и политическим,

но и формальным. Отсюда плюрализм художественных средств.

Близкий по этосу этим дискурсивным развитиям курс, который Шурипа начал читать в середине нулевых, посвящен послевоенной истории евро-американского искусства. Под его влиянием выпускники разрабатывали методологии, исходящие из идентификации с условным универсальным художественным вокабуляром. Они были ориентированы на внедрение идиом или даже универсальной лингва франка глобального постконцептуализма с присущими ему интерпретивной грамматикой дискурсов и выверенными презентационными решениями. Продуктом эстетического изобретения были не просто произведение, отношения, формы жизни или идея. Им предшествовала пространственная и формальная материализация темпорального качества современности в экспозиционных пространствах — белый куб, переназначенная фабрика или склад, гипсокартонные фальшштены и застекленные витрины, шрифт sans serif, функциональная архитектура и броский, экономный дизайн. Конгломерат глобального современного искусства и его первичный объект, галерейное пространство функционировали как объект желания, который должен был быть инкорпорирован. Парадоксально, но отношение к первичному объекту амбивалентно: оно может его отрицать и даже стремиться уничтожить, но всегда к нему возвращается, сменяя ненависть обожанием. Привязка важнее текущего модуса амбивалентной биполярности. Она позволяет сосуществовать несовместимым желаниям по отношению к объекту.

Что Дьяконов распознал в 2010 году в учениках Шурипы, так это именно приоритетную направленность на данный конгломерат. Арсений Жилев, один из этих учеников, назвал описываемую программу «проектом contemporary art», подчеркивая, во-первых, англицизм заимствования, во-вторых, информированность о периодическом разграничении по отношению к историческому и неоавангардам и модернистскому искусству, в-третьих, стремление проецировать и конструировать современность как самоцель¹².

Важно подчеркнуть, что формообразующим двигателем программы была не собственная практика Шурипы — будь то его фигура-



Александра Сухарева. «Случай летающей головы», 2011. Фото из архива «ХЖ»

тивная живопись или объектное производство: скульптуры из нарезанной бумаги или инсталляции, описывавшие технологическое состояние, а захватывающая история послевоенного зарубежного искусства и тот корпус литературы, интернационализировавший грамматические общности художественного общения, в который их вводил его курс. Опубликованная в сборнике «Трудов ИПСИ», одна из лекций Шурипы для вновь набранных слушателей трактует североамериканский минимализм через хайдеггеровскую философию. Для многих слушателей эта лекция, словно педагогическая первосцена, стала эпифаническим событием¹³.

Тем не менее, при внимательном и дистантном обзоре заметно, как приемы учителя заимствовались учениками; так же, как ключевые слова, его рассуждения располагались по пресс-релизам их выставок. Автор неординарных эссе и поэзии Сергей Огурцов переприпосабливал бумажные мини-скульптуры Шурипы вроде серии «Стрелки» (2004–2006), еще отражавшие довлеющую эстетику нонспеккулярного. Поставленные на подиум нечитае-

мые книги в серии «Пустые дома бытия» (2008–2010) не просто обретали пластическое изящество, но и демонстрировали интеллектуальное превосходство, намекая одновременно на близость с Шурипой и с прецедентами вроде «Pense-b te» (1964) Марселя Бротарса, бельгийского поэта, зафиксировавшего в гипсе свои поэтические книги в момент перехода к концептуальной художественной практике. Каждый таким образом сделанный объект в своем титуле отсылал к событиям и текстам модернистского канона, а диктум Хайдеггера — «Язык есть дом бытия» — помещал автора в полноценное владение речью. Сам Шурипа тоже работал с текстовым каноном модернизма в произведениях «Очень простое движение с непонятной целью» (2007), инсталляции из нарезанных на строчки текстов Кандинского, и «В глубине» (2010), инсектоидных форм из авангардных манифестов XX века. Обретение современности как инкорпорации конгломерата современного искусства, таким образом, должно было обратиться к прошлому. Однако эти текстовые вкрапления создавали диалог с прошлым чересчур дескриптивно для того, чтобы переопределить значение времени в их методологии. Особенно это заметно, если сравнить их с бумажными объектами из серии «Без названия» (2008) Александры Сухаревой, тоже обратившейся к бумаге под влиянием Шурипы, в частности, таких работ, как «А1» — инсталляции из согнутых гармошкой листов. Сухарева изъела только гиб бумаги, чтобы с его помощью создавать скульптуру, играющую с эффектом массы. Покрашенные акварелью в обманчиво точную имитацию лакированного дерева или, скорее, обшивки массовой мебели из ДСП, в своих абстрактных контурах они были не только продолжением первичных структур минимализма, но и загадочным образом напоминали зрителю и толкователю архаичные тотемы.

Это припоминание совпало с рассуждением в духе примитивизма на основе палеонтологических и археологических метафор, находящим в современности след прошлого. Этот рефрен был шифром для идеи о руинах модернизма, оставившего нам травму, требующую переосмысления. Руины же модернизма, в свою очередь, были шифром для исторического сознания посткоммунистического со-

стояния. Рефлексия о нем сгущалась и смещалась таким образом на многосложные коды, опосредовавшие художественное и текстовое производство. Так, в их дискурсе все чаще можно было встретить концепцию о переплетении разных темпоральностей, асинхрония которых должна была обеспечить современность. Доступ к ней напрямую, по синхроническим потокам глобализации, закрыт без обходных траекторий прошлого и будущего. Имплицитное измерение архаического и примитивистского в скульптурах Сухаревой коррелировало с тем, как Шурипа менял формулировки о темпоральности¹⁴. Так как обходные траектории подвергались существенной вторичной обработке и символизации, последующими художниками вскоре были предъявлены упреки в блокировании измерения исторической сознательности, которая была призвана в качестве художественного средства как диалектический ответ, якобы преодолевавший

ограничения политики времени у Шурипы и его коллег.

В основу их набора инструментов в конце нулевых было положено переформатирование фрагментов банализированного архитектурного модернистского синтаксиса, зачастую его лишенных функции остатков. В этом синтаксисе травма рекуперировалась фиксацией в предметности массовой мебели и интерьерного оформления. Рекуперация воплощалась по-разному и никогда не осуществлялась полностью, скорее, она обращала внимание на рунированное состояние своего объекта. Первичные структуры были представлены в некоем после-существовании. Пионером успешного синтеза этого метода стала выставка Ани Титовой и Александры Сухаревой «Типы сборки» в декабре 2009 на Фабрике. Инсталляция оголила в напряженном контрапункте первичные структуры, общие для минималистской скульпту-



Александра Сухарева. Разворот из альбома «Свидетель», М.: v-a-c press, 2015. Фото из архива «ХЖ»



Арсений Жилиев. «Стандарт» (фрагмент), 2009. Предоставлено автором

ры, модернистской архитектуры и товарищеского интерьера. В дальнейшем презентационные решения вроде витрин, архивных столов, обрамления, подиумов, окраски стен стали для обеих методом. Приемы неоавангарда 1960-1970-х, в первую очередь, институциональной критики (опосредованной локализацией в нонспектаклярном искусстве в Москве начала нулевых) были разработаны, чтобы обратить критическое внимание на вместилище и, шире, на связи и отношения, в которых находится и которыми порождено искусство. Применявшие же их в России конца нулевых художники, наоборот, демонстрировали не критичное отношение к вместилищу, а преобразующее его, призванное генерировать художественную автономию и направляющую, в их надеждах, к восполнению институционального и культурного дефицита. Он казался им признаком окружающей их отсталости, в которой они были наделены функцией если не инженеров, то современников будущего¹⁵.

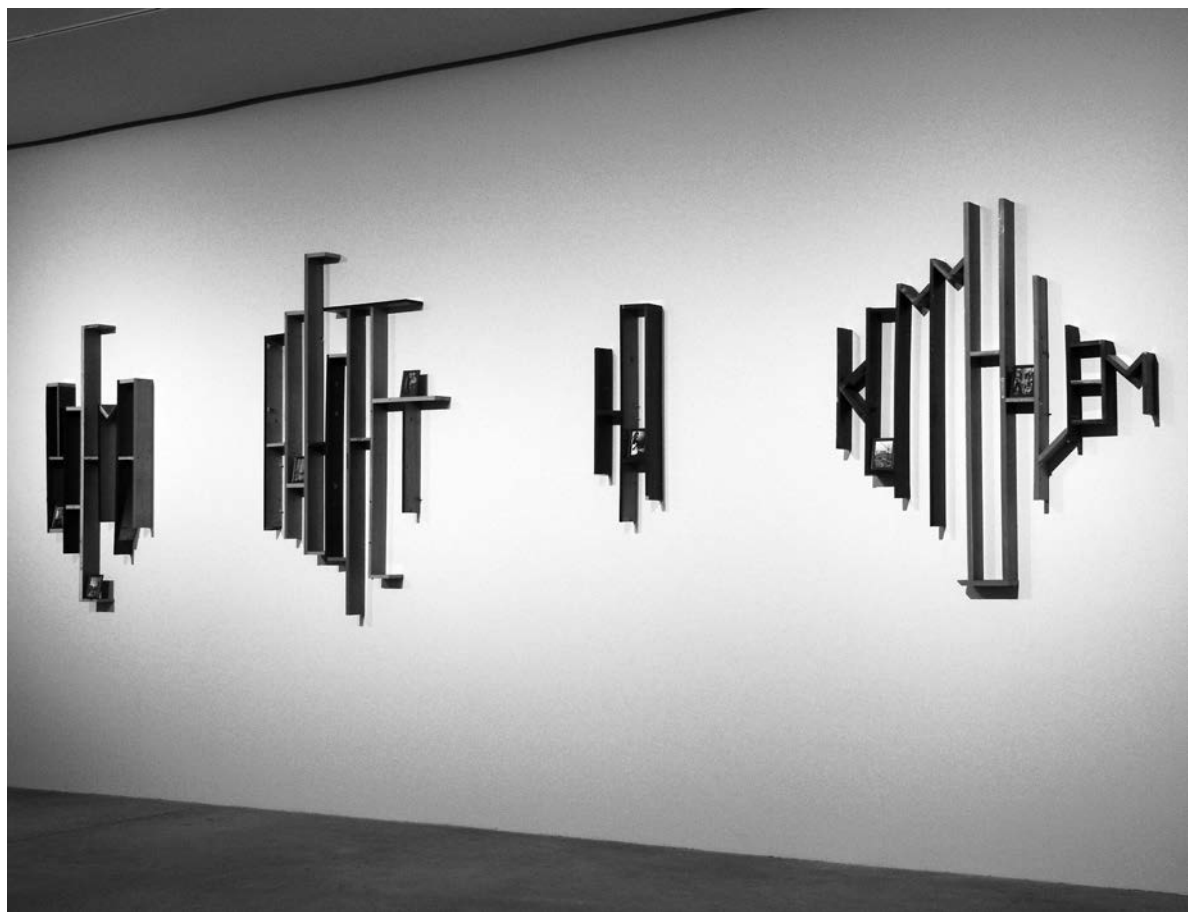
Им удалось переопределить институциональную критику в инструмент достижения внутрихудожественной автономии. Смежным с этим была ревалоризация: во-первых, архитектурных вокабуляров второго советского модернизма и брутализма — наряду со всегда присутствовавшим влиянием довоенных конструктивизма и функционализма — и их бюрократических интерьеров, во-вторых, языка экспозиционной презентации как такового и согласующегося с формулой производства музея. Начиная с 2007 года, Арсений Жилиев проделал путь от конструктов лакированной ДСП мебели (например, серия «Стандарт», 2009-2010) к исследованию археологии советского музея в «Музее пролетарской культуры» (2012). Мимикрия под текстуру мебели у Сухаревой, ранее изучавшей столярное дело в Строгановке, была одновременной с ее выдвиганием в центральную иконографическую роль конструкты Жилиева. Внедрение экспозиционных обрамлений, витрин и подиумов в качестве художественных средств у Титовой

тоже развивалось параллельно тому, как они возникали у Жилиева. Хронологический или идейный приоритет в изобретении этих средств является определяющим для последующих траекторий в сторону исследования и музеологических квазификций, и именно поэтому его невозможно однозначно установить.

Титова продолжила комбинировать первичные структуры модернистского пространства в том виде, в каком они были кооптированы в массовую товарность. Похожие на куски офисных интерьеров «Архив» и «Спектр Риппер» (оба 2010), созданные частично из мусора, были окрашены кислотно-пластиковой гаммой из живописи Шурипы. Титова комбинировала эти то ли скульптурные, то ли архи-

тектурные или даже мебельные элементы с фрагментами музеологического обрамления. У Сухаревой обыгрывание конвенций массы и гравитации, в которой конструкция иллюзорно преодолевала притяжение в прекарную невесомость (прием, применявшийся Шурипой в бумажной скульптуре), было реализовано не только в «Без названия» и «Типах сборки», но и в «What happened / Happened far away / Did not» (2009). Натянута на привязанный к фальшстене канат планка нависала над напольной плоскостью с градопланировочными чертежами, создавая ощущение угрозы архитектурному наследию.

Называя подобное искусство «новой московской эстетикой безликости», Шурипа ни



Арсений Жилиев. «Время работает на коммунизм», 2010. Предоставлено автором

в коем случае не возглавлял его комфортно (особенно когда сравнивал его убедительность с собственным творчеством), но и выражал тревогу индивидуации¹⁶. Если мантия московского концептуализма и была передана этим художникам¹⁷, то вместе с ней они переняли и его затворническую контрпубличность, структурно не способную оспаривать свои социальную композицию и адресата. Многим из них была присуща риторика поляризации: с одной стороны, немодернизированная общекультурная ситуация¹⁸ и, с другой, прогрессивность ведомыми ими художественных и жизненных практик — типичная диалектика авангарда и китча, но с характерной особенностью, накладывавшей эти поляризации на аксиому инвестиции в идеологию о Западе, который проецировался как нормативный идеал. «Включенность в глобальный консенсус»¹⁹ на его условиях предполагает коэрсивную деполитизацию. Вытеснение политического является результатом сверхнагрузки в идею консенсусного плюра-

лизма. Более того, его регулятивная архитектура настолько могущественна по своему аффективному воздействию, что вызывает атрофию воображения, де факто лишая искусство его сути:

«Фантазм глобального единства — это базовый элемент постсовременности, отблеск гомогенности цифровых дискурсивных сетей. Консенсус как солидарность политических ощущений отзывается эйфорией принадлежности к порядку, столь простому и правильному, что мысль об альтернативе не умещается в воображении»²⁰.

Склеп, топос шифра

Комментируя психоаналитические изыскания Николая Абрахама и Марии Торок, Жак Деррида подробно остановился на необычном нововведении, которое помещало ядро толкования в нечто, что они называли криптой или склепом²¹. Это странное место, предшествующее порождению всякого значения, яв-



Арсений Жилиев. «Музей пролетарской культуры. Индустриализация богемы», 2012



Аня Титова. «СС-1», 2009. Фото из архива «ХЖ»

ляется центром — ни в присутствии, ни в отсутствии, топографически образованное неудачным поглощением травмы, оно не выдает своей тайны. Потому как воспоминание, захороненное в этом склепе как в мемориале или могиле, не является объектом как таковым, а есть его исключение или негативный след отрицания некоего желания из процесса поглощения²². Склеп парадоксально хранит в субъекте инородное тело как свое. Способ изучения, адекватный склепу, мыслители называют криптонимией или анасемическим толкованием, расщепляющим значение на фрагменты шифра. Выделим из этих идей три момента: пространственной топике склепа, попыток его толкования и загадочного сопротивления шифра. Первый соответствует художественной форме, второй — опыту зрителя, третий — механизму усложнения значения.

Предположим, что объектом неудачной инкорпорации является белокубный глобализм современного искусства, а склеп порожден как сокрытие, отрицающее эту неудачу.

Искусство, обращающееся к антропологии и постколониализму, — едва ли не первой в истории московского искусства — начала разрабатывать Александра Сухарева. Эффекты антропологии она воплотила в выставке «Эураурага» (2011), и, увлекшись размышлением о внутренней колонизации, создала инсталляцию «Being of mother is the bone» (2012), совпавшую по времени с выходом знаковой книги Александра Эткинды²³. Отбеленные хлоркой плоскости столешниц из холста были аналогизированы с тем, как сибирские ритуалы, шаманские и генеалогические, были вытеснены модернизирующим насилием империи — и подражали антропологической объективации, почти неизбежно присущей столам с таксономически разложенными на них образами в темном павильоне в удаленном парке. Никаких прямых отсылок к референтным мотивам, событиям из отправлений колониальной власти или этнографических курьезов в этих работах прочесть было нельзя. Но характер экспозиционного пространства — бетонно-серый



Аня Титова. «Съем», 2011. Фото из архива «ХЖ»

или закрытый густыми деревьями, как и намекающие, узнаваемые артефакты, генерировали с помощью своих кодов немой топос склепа. Его нельзя было назвать принадлежащим художнице. Ее трудно было с ним идентифицировать. Но в нем было захоронено недоступное исправлению прошлое.

Впоследствии Сухарева обратилась к маргинализированным опытам прошлого, граничащим с политикой памяти и архивным импульсом. В инсталляции «Это есть, тебя нет» (2014) (для Манифесты-10 в Санкт-Петербурге) она поместила напечатанные на огромных листах бумаги копии документальных свидетельств блокадников Ленинграда на подставки по кругу вдоль многогранной фальшстены, похожей на культистскую часовню. «Свидетель» (2015) — альбом, в котором серия черно-белых фотогра-

фий, снятых в разрушенной аристократической усадьбе в Подмоскowie, сочетается с несколькими архивными снимками, план-схемой здания с поэтическими обозначениями и личным, почти интимным повествованием об обретении самостоятельности и растущем интересе к истории мистических сообществ и участию в них деятелей культуры вроде владельца усадьбы, князя Трубецкого. Направление Сухаревой не только окрасило риторику времени на рубеже десятилетий, добавив ему глубину обращения к тому, что Адорно назвал памятью о накопленных страданиях²⁴, но и, когда круг их связей ослаб, а составлявшие его художники сконцентрировались на индивидуальных карьерах, превзошло ее через обращение к свидетельствам памяти и реальным эффектам властного насилия, арбитранного и колониального, но при этом предельно конкретного и локального, разворачивавшегося на уровне индивидуальных судеб.

Анасемическое толкование, внимательное к разбросанным по произведениям Сухаревой кодам или наводкам для поисковика, способно генерировать публичное знание и работу скорби. Это не всегда можно сказать о совмещении криптономимической шифровки и того, что Терри Смит называл остаточным позднемодернистским формализмом²⁵, а Екатерина Дёготь — неозстетизирующим формализмом²⁶ в поздней, уже совместной практике Титовой и Шурипы. Склонность к затворничеству была присуща этим художникам еще в середине нулевых. Так, описывая способность искусства к темпорализации, Шурипа обращался к социальному феномену заговора. Согласно его пониманию, заговор «открывает широкие возможности для совместной практики, то есть производства совместного времени»²⁷. Конспирологическое сообщество обеспечивает самоподдержание для «почти незаметных практик, воспроизводивших себя через дискурс». Более того, оно, будучи оформлено в устойчивое учреждение, может даже гарантировать успех и признание: «Средневековый институт цеховой тайны для охраны входов в неокрепшую буржуазную культуру; так способ затемнения знаний сделал блистательную карьеру в роли художественного вкуса»²⁸.

В этом ключе — создания склепа значений — и функционировали недавние знамена-

тельные проекты Титовой и Шурипы, мимикрировавшие под лаборатории параноидальных конспирологов. «Обсерваториум» на Манифесте-10 в Санкт-Петербурге был масштабной квазимузейной фикцией обсессивного сбора свидетельств астрономии и систем организации данных. В крестообразных застекленных витринах были разложены архивные материалы и малевичанские слепки электрических приборов. На черных досках мелом расчерчены структуралистские диаграммы из Лакана и Краусс, а на полку положены мешки из фольги, похожие на шлем стереотипного сетевого конспиролога, защищающего голову от проникновения контролирующих сетей техники. Повешенный на гвоздик белый гипсовый плащ инсценировал персонажа — злого гения, агента всеохватного обозрения, инстанцию наблюдателя. В тексте в каталоге художники целеполагают «разработку систем криптоптического сопротивления»²⁹.

В этой усугубленной подозрительной критичности по отношению к медийной гегемонии, испытывавшей в те месяцы пароксизмы пропагандистского накала, тонкий критик идеологии и шизофазия конспиролога сближаются до неразличения: «Только одна маленькая черта отделяет конспирологию от художественной практики»³⁰. Если первая претендует на объяснение мира, то вторая вынуждена прибегать к параноидальной арканологии, где материальность художественного объекта, принципы подбора и стратегия экспонирования, и особенно поддерживающий их дискурс купированы в некоммуницируемую герменевтику подозрения. Еще Фрейд увязывал импульс к толкованию с неврозом, сравнивая спекулятивные, стройные философские системы с паранойей: «Истерия представляет собой карикатуру на произведение искусства, невроз навязчивости — карикатуру на религию, параноический бред — на карикатурное искажение философской системы»³¹. Возникает парадоксальная ситуация, когда художественное производство, сохраняя все конвенции своей публичной презентации — выставка и соответствующее ему пространство, каталог, текст, публичная речь, репрезентация в специализированных изданиях и СМИ общего интереса — являющиеся условием его возможности, используют их для аберративного

сокрытия значения, по сути подвергая их мифифицирующему отрицанию. Тогда вместо глобализированного эстетического комплекса возникает склеп, в котором похоронен тайный шифр. Он сгущает в себе катастрофический комплекс видимостей, озабоченностей и цензур, характеризующий и искусство, и общественно-политическую ситуацию контроля, подозрительности и подавления.

В интервью Александре Шестаковой Шурипа так объясняет текущее время и место, в которых работает: «В искаженном времени дистопии, как в кратере, который, как мы выяснили, образовался на месте Москвы, время начинает двигаться в разные стороны и с различными скоростями»³². Этот кратер был воплощен в виде трехмерной вулканической воронки из слоистого материала на основе силуэта карты Москвы. Топографическая иконка города, это овальное пятно, становилось негативным, засасывающим в себя ресурсы центром притяжения. Она была представлена на выставке «Парк Dystopia» в организованной Титовой и Шурипой фиктивной институции под названием «Агентство сингулярных исследований», открытой в апреле 2015. Измерение будущего, в преддверии которого формулируется настоящее, обретает черты нарастающего, необратимого кризиса. Фундаментальная асинхрония темпоральности все меньше гарантирует доступ к современности, но приводит к выпаданию из собственного времени, к несовместимости с ним. В семинаре «Что такое современность?» Агамбен подчеркивал как раз такую апоретику в риторике времени, когда фигурация актуальности достигается через асинхроническую несвоевременность³³. Анализируя стихотворение «Век мой, зверь мой» модернистского поэта Осипа Мандельштама, он писал, что оно свидетельствует о переломе хребта времени, о разломе на стыке личной судьбы и коллективного исторического опыта.

В «Парке Dystopia» изогнутые витринные столы с разложенными найденными изображениями формируют переломанную спираль воображаемого архива этого нарушенного времени. Фигура спирали символизирует искривленное время, которое инкорпорирует в дурную бесконечность крипты, с одной стороны, как позитивный прирост экономик зна-

ний, образов и памяти, так и облагораживающее переустройство городского пространства, и, с другой стороны, агрессивную политическую реакцию правительственной политики и глобальный квазитоталитарный паноптический контроль. Под одним из столов Титова поместила антропоморфный мешок на каркасе из прутьев, чей капюшон был депрессивно склонен вниз. Эта полулежащая фигура — не просто подавленный, пассивный свидетель трагически неумолимого хода истории. Художники видят в ней алгоритмического автомата или карлика из «Тезисов о понятии истории» (1940) Вальтера Беньямина, написанном им незадолго до самоубийства тексте, где критик признавался в резиньятии от того, как освободительный потенциал диалектического материализма был апроприирован разрушительной суверенной властью, построенной на костях и руинах. Карлик проводит шахматные многоходовки, непрозрачные для обозревателя и тем более для попавшей к нему в заложники публики; так же, как критический потенциал художественной инсталляции, оперирующей этой прекрасной аллегорией, может быть выражен «только посредством намеков и инсказаний»³⁴, как шифр к захороненному, недостигнутому времени.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Шурипа С. Вместо музыки сфер // Бушенёва Н., Олейник В. (ред.) *Время, вперёд?* Каталог выставки. М.: Институт проблем современного искусства, 2010. С. 12.

² Шурипа С. Вместо музыки сфер. С. 12.

³ Шурипа С. Империя спецэффектов. Художественный журнал, № 64, 2007.

⁴ Шурипа С. «Вместо музыки сфер». С. 13.

⁵ Шурипа С. Произведение искусства как эффект когнитивной оптики. Художественный журнал № 71/71, 2009. С. 88-95.

⁶ Адашевская Л. Современность — как фетиш... Интервью со Стасом Шурипой. *Диалог искусств*, № 2, 2013.

⁷ Евангели А. До и после миллениума. *Диалог искусств*, № 2, 2011. С. 72.

⁸ К 2016 эта узловая роль оформлена уже почти официально. Например, Шурипа назван «ведущим преподавателем Института» в анонсе его лекции в Центральном телеграфе в преддверии издания его

учебного курса. «Лекция: что такое современное искусство», пресс-коммюнике к лекции 9 апреля 2016, доступно по <http://ditelegraph.com/events/383>.

⁹ Дьяконов В. Новые скучные. *Коммерсантъ* Викенд, 24, 25 июня 2010. С. 22.

¹⁰ Дьяконов В. Новые скучные. *Коммерсантъ* Викенд, 24, 25 июня 2010. С. 22.

¹¹ Smith T. Contemporary Art and Contemporaneity // *Critical Inquiry* 32 (Summer 2006). P. 681-707.

¹² Дьяконов В., Жилиев А. Новые скучные со стороны и изнутри.

¹³ Шурипа С. Объекты и вещи. Полемика вокруг минимализма. Труды ИПСИ. Том 1. М.: ИПСИ, 2013. С. 38-81.

¹⁴ См. его описание этой серии в Шурипа С. «Эстетика когнитивного действия» // *Диалог искусств* 2 (Март-апрель 2011). С. 75-79. Он добавляет: «Особенность современного сознания состоит в том, что другие пространства, в том числе история, прошлое, будущее, интегрируются в общую сеть, а не являются только экранами для проекций из настоящего, как было в 1990-е». Под интеграцией в общую сеть можно прочесть глобальный художественный конгломерат как привноситель современности.

Это эссе Шурипа завершает размышлением о катастрофе, где, с одной стороны, «утрачены все возможности трансформации», с другой стороны, нарастает «острое чувство историчности в новом искусстве». В ответ на ее вызовы он, как ни странно и в унисон с Осмоловским — с которым он в это время сотрудничал над альманахом «База» — предлагает «чистую пластическую форму».

Тематика катастрофы, нередко встречающаяся в его текстах и способная предложить другой угол на описываемый мной период в искусстве, заслуживает отдельного изучения. В одном из ранних текстов Шурипа деконструирует в духе ситуационистов насильственную и конфликтную подоплеку медиа-образа: «Сквозь поверхность зрелища поблескивает метафора катастрофы», — Шурипа С. «О тотальном футболе» // *Критическая масса* 3 (2004). См. также Шурипа С. «Пол Тек: авангард после будущего. Затерянный мир» // *Художественный журнал* 75/76 (январь 2010). С. 57-65, где он описывает катастрофу как состояние анахронии, эстетической и исторической, которая находит воплощение в инсталляциях, понятиях руины и «ностальгии по катастрофе». В другом тексте он называет произведение искусства «аллегорией социальной комы», — Шурипа С. «Произведение искусства как эффект когнитивной оптики» // *Художественный журнал* 71/71 (Март

2009). С. 88-95. Затрагивая тему катастрофы, Шурипа порой выражается загадками, сравнимыми с модернистской поэзией: «Каждый миг идиллии — катастрофа», — Шурипа С. «Эстетика эпистем. К политической онтологии пластических ценностей» // *Художественный журнал* 67/68 (Январь 2008). С. 114-121. Может быть, катастрофа и современность — это одно и то же? А стремление к современности неразрывно связано с ностальгической идиллией и ее крушением?

¹⁵ Ср. «Современный арт-мир появился, когда первая волна концептуального искусства вызвала стандартизацию способов экспонирования», — Шурипа С. «Произведение искусства как эффект когнитивной оптики»; и касательно своих соратников: «Ключевым элементом практики становится экспонирование», — Шурипа С. «Эстетика когнитивного действия». С. 76.

¹⁶ «Квазиминимализм, популярнейший тренд сезона, живет страхом предьявить что-либо особенное: а вдруг не понравится? Это отличает эстетику близости от минимализма, пытавшегося показать само показывание, симптомом чего и сделался пресловутый “специфический объект искусства”. Местные изводы “первичных структур” имеют своим источником и глубоко укорененное в отечественной истории желание скрыться за маской безликости», — Шурипа С. Эстетика эпистем. К политической онтологии пластических ценностей.

¹⁷ О стремлении найти преемников Кабакову, Комару и Меламиду в лице выпускников основанной им школы см. *Бакштейн И.* «О времени и о себе». К истории вопроса // *Время, вперед?* Каталог выставки. М.: Институт проблем современного искусства, 2010. С. 8.

¹⁸ В интервью о своей педагогике Шурипа назвал русскую ситуацию «варварской», а о публике выразился так: «Это интересно только сверхзукмоу кругу». *Муромцева Е.* «Классный руководитель: Стас Шурипа» // *aroundart.ru*, 17 февраля 2015, доступно по <http://aroundart.ru/2015/02/17/klassnyj-rukovoditel-shuripa/>. Следует задаться вопросом, какого рода вовлеченности и значения могут быть произведены с таким предубеждением против зрителя? Является ли оно диагнозом проницательного критика? Или это предубеждение призывает быть рассмотренным как симптом, особенно ввиду этой странной, но в то же время знакомой риторики о «варварах» (которых нужно привести в соответствие времени усилием «просвещенных»)?

¹⁹ Шурипа С. Эстетика эпистем. К политической онтологии пластических ценностей.

²⁰ Там же.

²¹ *Derrida J.* *Psyche: Inventions of the Other*. Volume I. Palo Alto: Stanford University Press, 2007. P. 129-142.

²² *Derrida J.* «Foreword: Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok» // *Abraham N., Torok M.* *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. P. XVII.

²³ Понятие внутренней колонизации было введено Александром Эткиндо в невероятно убедительном описании того, как властные отношения колониального доминирования структурировали на протяжении имперской истории России не только практики управления во внешней и внутренней политике, но и культурные феномены литературы, мысли и искусства. *Эткинд А.* *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*. Перевод с английского В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

²⁴ *Адорно Т.* Эстетическая теория. Перевод А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 375.

²⁵ *Smith T.* *Contemporary Art and Contemporaneity* // *Critical Inquiry* 32, Summer 2006. P. 694.

²⁶ *Degot E.* *A New Order* // *Artforum* vol. 49 no. 3, November 2010. P. 107-110.

²⁷ Шурипа С. «Империя спецэффектов».

²⁸ Шурипа С. Посткреатив. *Художественный журнал* № 69, 2008. С. 56-62.

²⁹ *Титова А., Шурипа С.* *Observatorium*. Каталог выставки. СПб.: Манифеста, 2014. С. 9.

³⁰ *Титова А., Шурипа С.* *Observatorium*. С. 12

³¹ *Фрейд З.* *Тотем и табу*. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, 2011. С. 647.

³² *Шестакова А.* Бюрократы создают реальность, просто называя вещи. Интервью с Анной Титовой и Станиславом Шурипой. *aroundart.ru*, 9 декабря 2015, доступно по aroundart.ru/2015/12/09/titova-shuripa-interview.

³³ *Агамбен Дж.* Что современно? К.: Дух і літера, 2012.

³⁴ *Титова А., Шурипа С.* Экспликация к выставке «Парк “Дистопия”», ЦТИ Фабрика, Москва, 2015.

Егор Софронов

Родился в 1989 году в Якутске.

Художественный критик.

Живет в Москве.

ДАЙ
КАЧЕСТВО!



Питер Осборн

Темпорализация как трансцендентальная эстетика: авангард, модерн, современность

На протяжении трех десятилетий пришедшее к нам из Германии 30-х словосочетание «эстетика и политика» послужило концептуальной рамкой многочисленных дискуссий, став установленным — а зачастую устоявшимся — мотивом международных конференций и симпозиумов¹. Тема эта возвращается ежегодно, подобно умообразу «второй природе», как если бы ей придавала сил неспособность мира выйти за пределы оппозиций, которые она, собственно, и призвана теоретизировать — мнение и знание, форма и социальное содержание, искусство и не-искусство, искусство и жизнь. Дискуссии эти бодрят и сдерживают одновременно. Кажущееся бесконечным воспроизводство оппозиций, противоречиво сопрягая и в результате продолжая на пределе возможного жизнь по сути независимых дискурсов эстетики и политики, представляет собой беспокойный стазис (*restless stasis*) в самом сердце социальных отношений капиталистического общества — темпоральность «расширенного воспроизводства»². Будучи отражением этих условий, исторических априори, как и реакцией на них, оппозиция между эстетикой и политикой приобретает квази-трансцендентальный характер, производя замкнутые на себе эстетико-политические ситуации — что-то вроде мысленного утоления жажды товарной культуры.

Но можем ли мы представить себе эти условия чем-то большим, чем просто симптом

разделений, о которых одновременно чрезмерно сожалеют и которые перспективно (и всегда лишь перспективно) преодолевают и таким образом случайно исключают? Насколько разделение между этими видами неотчужденной деятельности имеет место, если допустить, что их взаимная отчужденность лжива?³

Склонен считать, что включенность эстетики в политику, которую мы можем назвать *эстетическим измерением политической субъективации*, есть сущностное качество политики в ее классическом понимании как коллективной практики воспроизводства или трансформации социальных отношений в целом. Но все же проблема здесь коренится по большей части в концептуализации и состоянии политики, нежели в нашем понимании эстетики или искусства (которые и сами должны четко различаться)⁴. Искусство вносит вклад в эстетическое измерение политической субъективации, осмысляя и ре-презентируя ее для дальнейшей рефлексии, хотя, разумеется, само искусство редко имеет важное политическое значение. (Не следует наделять искусство политической значимостью, хотя популярная тенденция объединять искусство и эстетику склоняет некоторых к этому). Один из способов, каким искусство может это осуществить, — это представить *формы исторической темпорализации* (темпорализации истории), что создает условия их



Любовь Попова. Эскиз к постановке спектакля «Земля дыбом», 1923.

познаваемости. На протяжении последних двух столетий такими формами темпоральности были *авангард*, *модерн* и *современность*.

«Темпорализация» действует здесь как метакритическое понятие трансцендентальной эстетики, в равной мере применимое к «политике» и «искусству», как и к другим формам социальной практики и опыта. Следуя за Хайдеггером, я понимаю темпорализацию как процесс производства временных различий в их динамично дифференцируемом единстве⁵. И рассматриваю ее не как индивидуально-экзистенциальный процесс становления (основанный на первобытном «всегда мое» (*Jemeinigkeit*) смерти), но как временной аспект практик, которые конститутивно относительно и которые производят (и воспроизводят)

субъектов через социальные процессы субъективации. Такие процессы образуют «субъектов» не просто как эпистемологический коррелят, или точку сознания, или как «объекты» (эпистемологическая проблематика, с которой решительно порвали и Маркс, и Хайдеггер), но как ретроспективно проецируемых обитателей «пустого места» действия структур⁶. «Субъект» в его современном (пост-кантианском) философском смысле — это, прежде всего, *тот, кто действует* (*that which acts*); но также в социальном смысле тот, кто «подчинен» (*subjected*) (в том смысле, что он находится в подчиненной позиции) по отношению к власти и господству других⁷.

С точки зрения эстетического измерения процессов субъективации, мы можем сказать,

что *темпорализация* — это практика трансцендентальной эстетики в том изначальном кантианском смысле, для которого трансцендентальная эстетика касается пространственно-временных условий опыта, понятых как категории субъекта (первая «Критика») и во втором, расширенном кантианском смысле, обозначающем территории чувства и суждения, возникающие из внутренних отношений между факультетами, а значит, затрагивает ощущаемые субъектом отношения к его (к «нашему») единству и отсутствию единства (*disunities*) (третья «Критика»). Темпорализация как практика трансцендентальной эстетики — это процесс, проистекающий в центре субъективации: процесс производства субъектов. Разные процессы и практики темпорализации вписывают субъекты в различные формы исторического времени. Как таковые они определяют формы возможных действий различного рода. Расширение сферы действия трансцендентальной эстетики в сторону исторического времени включает как критическую историю искусства, так и политические темпоральности внутри дискурса «эстетики», создавая таким образом условия для переосмысления отношений «эстетики и политики»⁸.

Вслед за Бодлером следует сказать, что искусство здесь выступает своего рода культурной «дистилляцией» и «очищением» историко-темпоральных форм. При этом эти формы темпоральности несомненно выступают одновременно и моделями исторического измерения политики, являясь своего рода формами политики в той мере, в какой политика продолжает мыслиться в контексте воображаемого пространства, заданного понятиями просвещенческой философии истории, сколь бы такая историческая концепция политики ни была апоретична⁹.

Ныне подобное понимание политики как части воображаемого пространства, заданного понятиями философского представления об истории, горячо оспаривается. Ведь несомненно, что возрождению постальтюсерианской и постфукианской философской мысли об эмансипированной политике (в текстах Алена Бадью, Жака Рансьера, Жили Делеза и др.) и предшествовал именно отказ от подобного представления об истории, как

и бесспорно, что подобные процессы происходили и в устроении большей части художественного мира. Тем не менее, в искусстве, как и в политике — о чем я уже писал в другом месте — *проблема* исторической темпорализации продолжает, хотя бы имплицитно, проблематизироваться как условие познаваемости социального опыта. В этом отношении история остается кантианской проблемой: в том смысле, что «идеи» (регулятивно необходимые понятия об объектах за пределами возможного опыта) в своей сущности «проблемны». Это неизбежно¹⁰. Сегодня в искусстве эта проблема заявляет о себе, прежде всего, вопросом о критическом значении темпоральности термина «современный» в словосочетании «современное искусство».

В результате поспешного списания или же — можно говорить и так — благословенного стирания запоздало дискредитированного понятия постмодерна и возрождения интереса к авангарду (и, следовательно, к критическому наследию «Теории авангарда» Петера Бюргера 1974 года), художественно-критический дискурс в своих попытках описать искусство последних двух столетий начал обращаться к трехчастной исторической схеме: *авангард, модерн и современность*. Хотя в определенном смысле эта схема и является периодизацией, тем не менее, в своем основополагающем концептуальном значении ее категории обозначают не формы, движения или стили, но распространенность определенных форм исторической темпоральности, каждая из которых влияет на наше понимание самой периодизации. Однако, когда эти темпоральности обретают последовательную нарративную форму в прямолинейном понимании периодизации (как последовательность «режимов историчности», например, в фукианской терминологии Франсуа Хартога)¹¹ само такое повествование обычно разворачивается в гомогенной метатемпоральности или историцистском «пустом времени». Оно подвешивает — а историцизм всегда подвешивает — критический вопрос: какова темпоральность настоящего времени самого анализа и его конститутивных отношений к (всегда эффективно генеалогической) темпоральности периодизации?¹²

На последующих страницах я поделюсь своими краткими соображениями об этих трех историко-темпоральных формах — *авангарде, модерне и современности*, об отношениях между ними и, в частности, их *конфликтном сосуществовании* в качестве трансцендентально-эстетических характеристик процессов и практик *формирования субъекта*. Мое повествование не строится лишь на описании смены эпох, смены одной формы историчности другой, но, скорее, на наложении одной на другую в углубляющемся противоречивом усложнении темпоральных форм.

Я не верю, что авангард, как недавно заявил Джон Рахман, стал историей¹³, где понятие «история» звучит уничижительно — для обозначения того, что уже решительно стало прошлым, следовательно, уже не является настоящим. Я полагаю, что «авангард» сам есть история в полном философском смысле термина «история», где история не просто *также* и о настоящем, и будущем (как и прошлом), но главным образом о них. Хотя Хайдеггер и писал, что темпоральность «как бывшество-актуализирующее настоящее», но артикуляцию отношений между тремя темпоральными экстазисами на уровне истории он, тем не менее, видел более сложной и разнообразной, чем просто структура повторения, которую он также теоретизировал и определял¹⁴.

В этой связи хочу предложить два тезиса, каждый из которых проблематизирует эстетическое измерение политической субъективации как на уровне социальных отношений, так и в искусстве, понятым как критическая рефлексивная социальная практика.

Тезис 1: Модернизм отрицает политику авангарда через повторение нового (печально известный опыт нового как всегда одинакового).

Тезис 2: Современность отрицает диалектическую логику нового, присущую модернизму (и, следовательно, его особую, делающую ставку на развитие, будущность), *благодаря пространственно обусловленному, воображаемому соприсутствию*.

Этот последний тезис свидетельствует не об отрицании времени пространством, как представляют некоторые сторонники «пространственного поворота» (это непоследовательное понятие означает всего лишь пространство-время), но отрицание особой темпоральности — конкретной будущности, обусловленной пространственностью. Вопрос (слишком большой, чтобы рассматривать его здесь, хотя я и затрагиваю его в другом тексте¹⁵) в следующем: что является формой будущности современного? Здесь я ограничу свое рассмотрение некоторыми конкретными аспектами самих этих тезисов. Однако следует учитывать, что отношения между темпоральностями авангарда и модернизма сами стали сложнее из-за зарождающейся темпоральности глобальной современности, внутри которой темпоральности «авангарда» и «модернизма» все больше опосредуются пространственными отношениями между национальными и транснациональными формами.

Авангард и модерн: формальное подчинение

«Трюк, который преодолевает этот вещный мир, — писал Вальтер Беньямин в своей знаменитой статье 1929 года о сюрреализме, — состоит в подмене исторического взгляда на прошлое политическим взглядом»¹⁶. В этой фразе, если взять ее вместе с материалами в Конволюте N «Проекта Аркад», содержатся зачатки понимания авангарда как философского понятия, в особенности конкретной *политической темпорализации истории*¹⁷. (По сути, здесь под оппозицией между «политическим» и «историческим» подразумевается противопоставление неисторической, разрывной концепции истории историзму хронологически непрерывному, формирующему темпоральные предпосылки историографии.) Отличительный признак этой политической темпорализации, требующей открытого утверждения *определенного* политического будущего (будь то утверждение «левое» или «правое», так как существуют ведь и фашистские авангарды), можно увидеть, сравнив ее с модернизмом, к которому она была сведена Гринбергом и, на самом деле, после 1939 года всей институцио-



«Искусство в быту: 36 таблиц». Приложение к журналу «Красная Нива» на 1925 г.

нальной культурой художественного мира в целом. Это различие между разрушением, как условием особых, политически определяемых конструкций («Конструкция подразумевает разрушение» — такова была формулировка Бенямина¹⁸), позитивность которых происходит из свободной апроприации данности некоторых общественных и технологических положений; и отрицанием как логическим моментом в абстрактном темпоральном формализме нового как нового: судьбой модернизма в условиях товарищизации культуры, или нового как «эстетического знака расширенного воспроизводства», как формулирует это Адорно, во «всей полноте его возможности и перспектив»¹⁹.

Общественная реализация абстрактного темпорального формализма в моде — который Бенямин связывал с диалектикой нового и «вечно неизменного» («нового в вечно неизменном» и «вечно неизменном в новом»), и о котором Адорно писал, что «жажда нового вытеснит стремление художника дать своему произведению долгую жизнь во времени»²⁰ — делает его столь же реальным (не-

смотря на его абстракцию), сколь реально развитие формы стоимости, из которой он в итоге и происходит: расширение потребления как условие расширенного воспроизводства капитала с последующим отовариванием новшества, как средства для капиталистической апроприации желания. Политическая проблема здесь касается характера «субъектов», произведенных такими абстрактными темпоральными процессами субъективации. Это не «гражданские субъекты» (политическая модель модернистского субъекта Этьена Балибара)²¹, не трудящиеся субъекты (противоречивое смешение индивидуального, коллективного и формального, объективированные субъекты-структуры человеческого труда и капитала). Это субъекты-потребители и субъекты долга — как в пассивном, так и активном смыслах понятия «субъекта»; то есть как одновременно воображаемые источники свободного действия и сущности, «подчиненные» процессам и условиям накопления капитала. Как индивиды, мы суть точки восприятия (*felt sites*) этих противоречивых процессов субъективации (а также и многих других) —



«Искусство в быту: 36 таблиц». Приложение к журналу «Красная Нива» на 1925 г.

это наше основное «эстетическое измерение». Таков минимальный результат структуралистского пересмотра экзистенциальной аналитики «здесь-бытия» (*Dasein*), через который понятие субъективизации достигает своего наиболее последовательного развития.

Если не принимать в расчет культуры производства и потребления, заданные и поддерживаемые чисто политически (историческим примером которых могут быть лишь первые годы Советского Союза), то две темпоральности авангарда и модернизма обычно сосуществуют. Или, скорее, последний (модернизм как *абстрактно новое*) становится социальной формой, через которую первый (авангард как производное от политики и качественно исторически новое) достигает общественной социальной видимости в результате неудачи своей политической реализации. Мы можем понимать это сосуществование как темпорально-культурную версию того, что Маркс называл формальным подчинением: подчинением существующего трудового процесса общественным отношениям про-

изводства стоимости²². Здесь конкретная историческая новизна авангарда подчиняется абстрактной и формальной темпоральности новой характеристики «модерна» как темпоральной схемы. При этом авангардным практикам, «формально подчиненным» темпоральности модерна, присуще внутреннее противоречие между темпоральной логикой их производственного процесса (т.е. конструкции как политизированной исторической темпорализации, созданием будущего) и темпоральными формами, под которыми они потребляются (темпоральной обусловленности товарной формы: новое как всегда вечно неизменное). Более того, следствием продолжительного повторения абстрактно темпорального формализма нового (основной темпоральной обусловленности *распределения* художественных товаров) стало — какая бы качественная историческая новизна ни была ему присуща в каждый отдельный момент времени, сведение авангарда к отношениям различия по отношению к другим произведениям, с которыми они размещены

в общем времени пространства выставки. Это отражает дальнейшую редукцию: перекодирование модернистской логики логикой современного — совместное нахождение во времени, основанное на появлении произведений, обладающих различными темпоральностями внутри одного и того же де-темпорализованного, абстрактного художественного пространства (злополучный «белый куб»)²³.

Действие темпорализации произведения искусства дважды отступало от концепции исторического будущего: во-первых, это случай подчинения темпоральности авангарда темпоральности модернизма как абстрактно нового (поздняя мысль Бенямина находится в критической точке этого перехода); во-вторых — попытка уберечь качественный аспект темпоральности модернизма от его имманентной деградации через повторение с помощью обращения к понятию современного в его более строгом значении. Однако в результате новизна обретает пространственность, делая соприсутствие условием соединения различных, удерживаемых им вместе времен. Более того, в условиях глобального капитала (в котором «глобализация» синонимична «глобальной капитализации»), это, прежде всего, воображаемое, спекулятивное или фиктивное соприсутствие²⁴.

Подобно тому как политические обсуждения социальной эмансипации и сопротивление капиталу были склонны рассматривать то, что выходит за рамки подчинения форме стоимости — будь то формы, исторически унаследованные, некапиталистические социальные или же формы изначально (для некоторых «онтологически») некапиталистические, так и обсуждение художественных авангардов сместилось с конститутивной идентификации с пост-капиталистическим будущим, имманентно присутствующим в потенциальности созданных капитализмом сил производства, в сторону потенциальности практик, развитых за пределами или на региональной периферии теперь уже глобально транснационального рынка искусства. Однако вместо того, чтобы перспективно представить эти региональные авангарды как бы осуществленными в историческом будущем, предвосхищение которых исторически изменит на-

стоящее, они представляются реализующими художественную ценность внутри хронологически близкого будущего самого международного мира искусства. Иными словами, они действуют как форма до- или не-капиталистического антропологического резерва, который достигает своего авангардного статуса не через предвосхищение перспективного посткапиталистического будущего, но, скорее, благодаря его перспективному подчинению самой институции искусства (в конечном счете, рынку искусства). На самом деле именно формальное подчинение сохраняет возможность конститутивно противоречивой структуры произведения искусства как одновременно «автономного» и «социального факта», откуда проистекает ее критический статус²⁵.

Формальное подчинение темпоральности авангарда темпоральности модерна, которое осуществляют художественные институции в капиталистических обществах, с самого начала сопровождалось навязчивым пространственным кодированием в терминах столичных, национальных или региональных территориальных форм²⁶. Здесь мы имеем дело с другой формой повторения — это не то заданное экономикой абстрактное повторение нового (новое как «эстетическая печать расширенного воспроизводства»), но культурно-политическое повторение национального и (в большем масштабе) регионального. Оно все больше действует как компенсаторный коррелят разрушения экономической формы в условиях тенденциозного глобального транснационального капитала — капитала «после 1989», как и, в частности, после появления капиталистического производства в Китае, последовавшего за его вступлением ВТО в 2001 году. В контексте истории авангардов (и в особенности в контексте истории теории авангарда), одной показательной формой такого повторения можно считать недавнее повторение русского.

Авангард, национальный, исторический: повторение русского

Теоретическое понимание авангардных художественных практик в России первого послереволюционного периода к настояще-

му моменту завершило свой цикл: пройдя через несколько последовательных стадий, оно вернулось к исходной точке — к идее русского авангарда. Первоначально эти практики воспринимались продолжением предреволюционного национально-буржуазного художественного авангарда, где Малевич выступал центральной фигурой, воплощавшей их «революционную» преемственность. Но к началу 1920-х в них взяла верх конструктивистско-производственная траектория, вдохновлявшаяся открыто коммунистическими, интернационалистскими и антихудожественными идеями, заново определившими логику ориентированного на будущее художественного производства согласно двойным, формальным и функциональным параметрам понятия конструкции. Однако впоследствии, в 1940-е и 1950-е, на Западе это наследие, при опоре на авторитет представлявших его там эмигрантов (таких, как Наум Габо), было очищено от функциональной установки на производство политически диссидентского формалистичного конструктивизма и реинтегрировано в историю исключительно художественных авангардов, став частью более широко определяемого модернизма²⁷, в то время как идеологическое содержание советского конструктивизма было узурпировано сталинской культурной политикой. В дальнейшем, в 1960-е и ранние 1970-е, были предприняты попытки восстановить критическую социальную логику советского конструктивизма. Кульминацией этого стало новое позиционирование его в качестве более широко антихудожественного институционального «исторического» авангарда в «Теории авангарда» Петера Бюргера (1974) — работе, которая на два десятилетия определила обновленное восприятие революционного авангарда не с точки зрения социальной революции как таковой, но ее искажения в «анти-искусстве» дада и сюрреализма²⁸. Наконец, после 1989 года и завершения семидесятилетнего этапа российской и мировой истории, авангард 1920-х снова начал преподноситься как исключительно *русское* явление, вновь объясняясь через терминологию доинтернационалистского XIX века, тогдашней диссидентствующей буржуазии и национальных авангардов. (И это несмотря на то, что

с точки зрения нарождающихся постсоветских национализмов, Малевич называется украинским, а не «русским художником»).

Последовательность господствующего западного понимания авангарда в России, начиная с XX века, можно представить следующим образом:

Начало XX века		Русский
1920-е	Коммунистический/ советский	
1940/50-е	Диссидентско-формалистский	
1960/70-е	«Исторический»	
1990-е		Русский

Если это не спираль забвения, то спираль перекодирования: перекодирования коммунистического (в лице советского) как русского. И если здесь, в этой последовательности обозначений, и есть повторение, то это не то повторение, которое имеется в виду в концепции «парадигма повторения» — сначала «исторического» авангарда в «нео» авангарде, а потом и в том, что последовало далее. Эту идею в 1980-х и 1990-х предложили Беньямин Бухло, а затем и Хэл Фостер для исторической легитимации институциональной критики, ретроактивно объявляя ее продолжением исторического авангарда в условиях «нео»²⁹. Это также и не «повторение революции» в понимании Бориса Гройса, где политическая революция является художественной контрреволюцией³⁰. Это повторение русского как национального кодирования внутри глобально расширенного художественного рынка, где именно финансовая сила российских покупателей, нежели важность современного русского искусства, устанавливает на рынке значение «русский».

В предложенной мной схеме эволюции определения авангарда понятие «исторического» авангарда играет сложную, основанную на двойной кодировке, роль. С одной стороны, оно выступает агентом политической нейтрализации, приписывая политическое содержание авангарда прошлому благодаря ограничению коннотаций «исторического», то есть сведению его к «прошедшему». Исторический авангард «историчен»



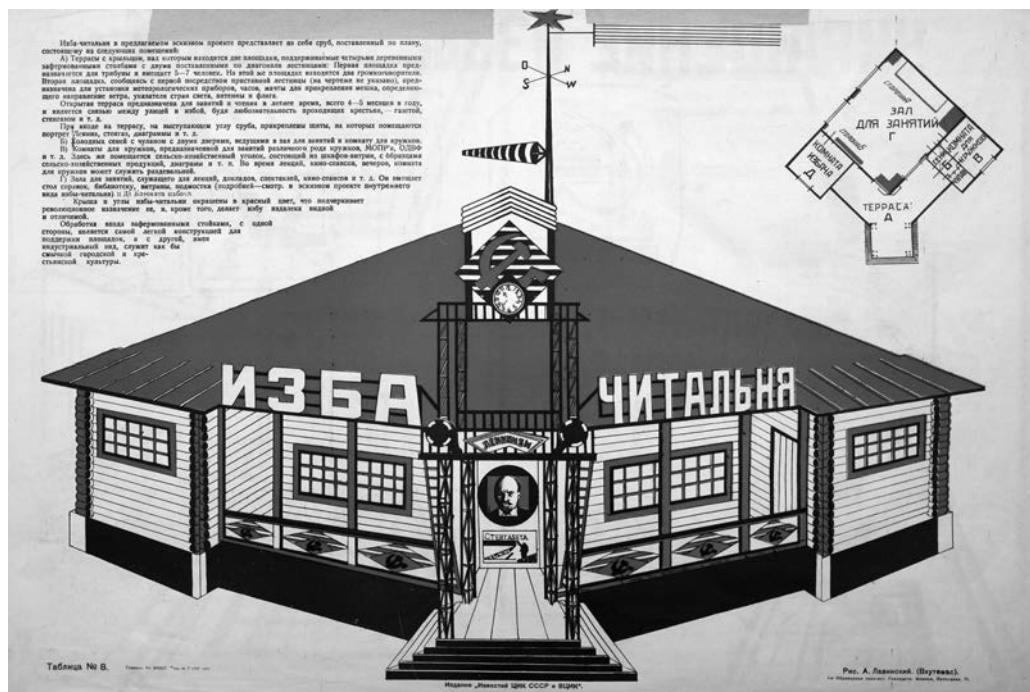
«Искусство в быту: 36 таблиц». Приложение к журналу «Красная Нива» на 1925 г.

в том смысле, что он завершился. Точнее, он считается завершенным, потому что «потерпел поражение» (как и концептуальное искусство, которое, как утверждалось позднее, тоже потерпело поражение). И политический авангард провалился, потому что потерпел поражение советский коммунизм — причем достаточно рано, к концу 1920-х (а не к 1925, как утверждает Гройс). Таким образом, он ретроспективно стал «утопичным». Его утопизм — следствие поражения. И, кажется, он предназначен был потерпеть сокрушительное поражение именно для того, чтобы в бюргеровской конструкции термин «исторический» заменил термин «коммунистический». (И это, предполагая, проистекает не из того, что Бюргер преимущественно ссылался на дада и сюрреализм, но потому, что таково политическое бессознательное его книги.) Термин «исторический» позволяет скрыть политический характер авангардов 1920-х за счет признания их значимости, придав его революционному наследию статус

культурного «достояния», требующего бережного хранения. (Такова парадигма культурной истории, которой Беньямин, например, открыто сопротивлялся³¹).

Однако так называемый исторический авангард был также «историческим» во втором, более глубоком смысле: он был историческим благодаря своему вкладу в историю, понятую не просто как «прошлое», а как единое целое, коллективное единичное, с тем, чтобы завершить это целое, репрезентировав будущее.

Исторический авангард был социальным и политическим (и не просто художественным) авангардом; он был именно не «художественным», если смысл последнего термина задается господствующим современным пониманием искусства как автономного. Когда в 1922 году Первая рабочая группа конструктивистов (Алексей Ган, Родченко, Степанова) объявила «Непримиримую войну с искусством», это произошло оттого что «конструктивная жизнь — это искусство будущего»



«Искусство в быту: 36 таблиц». Приложение к журналу «Красная Нива» на 1925 г.

(1921)³². Этот смысл «исторического» в историческом авангарде наносит ответный удар попыткам нейтрализации его политики, подобной той, что делает Бюргер, сохраняя понимание политики как **коллективного конструирования жизни** на историческом уровне («коммунистическое выражение материальных ценностей», согласно формулировке Первой рабочей группы)³³, как постоянная возможность — имманентная исторической онтологии социального. Такова философская суть конструктивистского авангарда. Однако по иронии это сама неизменность подобной возможности и, таким образом, абстракция его основных понятий «конструкция» и «жизнь», которая приводит к художественному застыванию не просто как «застывшая монументальная фотография процесса» (Эль Лисицкий), но как увековеченная форма, ждущая, словно в сказке, своего пробуждения. «Диалектическая сказка» Беньямина, подзаголовок его изначальной версии «Проекта Аркад», в этом отношении больше под-

ходит для описания судьбы исторического коммунизма, чем капитализма XIX века. Недавняя онтологизация коммунизма как «идеи» свидетельствует о такой судьбе³⁴.

Отсюда закономерно, что бюргеровский исторический авангард предполагает **неверную, чисто эстетскую интерпретацию установок** на прорыв «искусства в жизнь». Провозглашенная в момент смены в коммунистическом авангарде одного искусства (искусства композиции) другим (искусством конструкции = «организации элементов»), она исходила из того, что искусство всегда взаимодействует с «жизнью»; а значит, оно и не должно выходить «в» жизнь. Она уже здесь. В этом заключено критическое превосходство авангарда 1920-х над авангардами 1914-1919. Ведь эстетизм проецировал обобщение эстетических аспектов художественного произведения в сферу жизни в целом. (Можно вспомнить формулировку Беньямина: авангард был «грузом» «искусства ради искусства», «грузом, который нельзя декларировать, поскольку

у него еще нет имени»³⁵. Конструктивизм же — это отнюдь не расширительно понятый эстетизм, он — суть расширение принципа конструкции. Это расширение, которое непременно частично *миметично* и конструктивно и, таким образом, (как называли это Ган, Родченко и Степанова) *выразительно*. Этот аспект конструктивизма редко обсуждается: спекулятивная идентичность конструкции и выразительности, которую позднее Адорно, а затем Делез описали как телос неорганического произведения искусства или асамбляжа машинного искусства³⁶.

«Теория авангарда» Петера Бюргера сбивает с толку, приписывая раннему «историческому» авангарду проблематику критики институций, что в будущем оказалось присуще неоавангарду. Такой подход уместно применить к дада, но конструктивизм был успешно (а не риторически) безразличен к художественно-институциональному отрицанию, так как в послереволюционный период осталось совсем немного реальных институций, которые можно было бы отрицать. На самом деле институции необходимо было *построить*, применяя принцип конструкции для реорганизации повседневной жизни. Таким образом, распространение художественных организаций первых лет советской власти — от Художественной секции Московского Союза солдатских депутатов (где Малевич был председателем уже в сентябре 1917 года) до коллектива УНОВИС (утвердителей нового) в Витебском художественно-практическом институте. Конструктивизм включал в себя производственное искусство как один из трех его элементов: «лабораторный» формализм, реорганизацию повседневной жизни и организацию производства. Здесь не было противоречия. На уровне теории конфликт этот был псевдовойной. Отсюда преподнесение институциональной критики в качестве «хорошего» политического повторения авангарда межвоенного периода, противопоставленного «плохому» формалистскому неоавангарду, ошибочно вдвойне. Ведь институциональная критика, прежде всего, связана с художественной институциональностью, нежели с автономными произведениями искусства лабораторного конструктивизма, формализм которого возник в ожидании функционального

применения к жизни, нежели ради самого себя, в отличие от господствующих, хотя и негативно, *художественно-функциональных* применений институциональной критики.

В случае же революционного русского авангарда речь идет скорее о конструкции как выражении определенной исторической формы социального. Следовательно, альтернативные конструкции являются выражением альтернативных форм, уровней и аспектов социального: коммунистических и капиталистических выражений материальных ценностей. Определение «русский» означает здесь не более чем опосредующую культурно-историческую форму, и, более того, форму, которая несет постоянную опасность иллюзии автономной «культурной истории»³⁷. И все же исторически иллюзия была опосредующим условием глобального расширения рынка искусства, организуя смысл, согласно взаимодействующим национальным нарративам. Темпоральность современного оказалась критически подвешена между, с одной стороны, пониманием ее как пространственно расширенного типа хронологического со-присутствия, делающего возможным обмен между всеми нациями, а с другой — радикально дизъюнктивным полем отношений, в котором встречается и активно взаимодействует множественность различных времен. Только последнее адекватно понятию темпорализации, и потому по-настоящему исторической форме трансцендентальной эстетики.

Современность: сопричастие и активное соединение

Хоть это слово и имеет долгую историю (оно происходит от средневекового латинского *contemporarius* и позднего латинского *contemporalis*, а английское *contemporary* датируется XVII веком), философское осмысление современности — исключительно пост-гегельянский феномен, связанный, в первую очередь, с экзистенциальной теологией Кьеркегора. Оно используется им как философское понятие одновременности в *противовес* его обыденному историческому значению живущего, существующего или происходящего одновременно в том же хронологическом времени. Гадамер, онтологически разверты-

вая понятие Кьеркегора и противопоставляя его идее «одновременности эстетического сознания», определяет его следующим образом: «„Одновременно“» [*Gleichzeitigkeit* буквально означает одно-времен-ность — П.О.] у Кьеркегора не означает совместно». Это «не способ заданности в сознании, но задание для сознания и результат, от него требуемый». Точнее, для Кьеркегора современность «формулирует задачу, поставленную перед верующими: настолько тотально и взаимосвязанно опосредовать то, что не совмещается с ними во времени о полноту соприсутствия Христа, чтобы оно, тем не менее, познавалось и доподлинно воспринималось как нечто вполне современное, а не во временном отстоянии». Соответственно, она состоит в «том, чтобы поставить себя в отношении дела таким образом, что... всякое опосредование снимается в тотальной современности». На поверхностном уровне это представляется схожим с одновременностью эстетического сознания. Гадамер заявляет: «симультанность эстетического восприятия основана на маскировке задачи, поставленной одновременностью», в то время как современность Кьеркегора — несмотря на свою ликвидацию опосредования — тем не менее, парадоксально понимает эту неопосредованность как достижение, а не как заданность³⁸. Это философское понятие современного как задачи достижения темпоральной комбинации (прошлого и настоящего внутри настоящего) оставалось ограничено религиозным экзистенциализмом до тех пор, пока непосредственно после Второй мировой войны не начало получать историческое значение через использование понятия для обозначения новой эпохальной периодизации, противопоставленной «модерну»³⁹. В первые послевоенные годы слово «современный» стало по-новому использоваться в английском языке, обозначая разом особый стиль дизайна («современный дизайн») и художественное настоящее вообще («современные искусства») в их отличии от предыдущего периода. Здесь берет начало смысл «актуальности», который преимущественно придается этому слову в обыденном употреблении.

Например, когда в 1946 году в Лондоне был основан Институт современного искусства (ICA), он действительно был актуальным.

Причем актуальным двойственным и парадоксальным образом, поскольку одновременно пользовался остаточной энергией довоенного авангарда, разыгрывая смягченную версию его темпоральной логики будущности, и отошел от этой разрывной исторической будущности к более экспансивному настоящему нового начала. В годы, непосредственно следующие за Второй мировой войной, будущее изображалось как через желание снять ограничения жизни военного времени и достичь некоторой «нормальности», так и через коренные общественные перемены, которые должен был принести конец войны⁴⁰. В Великобритании, в отличие от Франции и Италии, не предполагалось никакого разрыва с капитализмом, имелся в виду, скорее, иной капитализм — капитализм мира и социально-демократической реконструкции (хотя новым именем мира в Европе вскоре станет «холодная война»). Преобразование «передового» отождествления искусства с радикально иным будущим, связанного в Британии главным образом с сюрреализмом, в отождествление с более расширенным настоящим — причина того, что предчувствие «конца искусства» (известное авангардное растворение искусства в жизни) сменилось вниманием к взаимодействию между традиционными и популярными, технологически продвинутыми видами искусств, такими как кино, архитектура и реклама. Это было характерно для работ так называемой «Независимой группы» в ICA (1952–1955) и достигло высшей точки в выставке «Это — завтрашний день», проходившей в 1956 году в галерее Уайтчепел. Будущее, по всей видимости, уже наступило — позиция, иронически обыгранная в фотоработе Виктора Берджина 1976 года под названием «Сегодня — это завтрашний день, который вам обещали вчера».

Тем не менее, отделение «современного» от «модернистского», предполагаемое идеей о современных видах искусства, тогда никоим образом не господствовало в историческом сознании институционального поля искусства⁴¹. Напротив, современное играло в нем роль свойства «модернистского» (а не его противоположности): современное было новейшим модернистским, но модернистским с умеренной, менее разрывной будущностью.

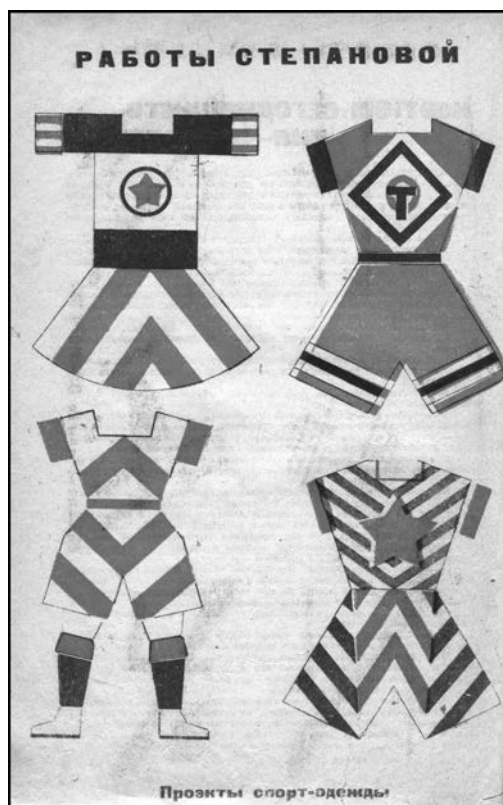


«Искусство в быту: 36 таблиц». Приложение к журналу «Красная Нива» на 1925 г.

«Современное» само по себе было еще недостаточно критическим понятием, чтобы быть включенным во влиятельную книгу Реймонда Уильямса «Ключевые слова: Словарь культуры и общества» (1976). И спустя десять лет, когда Матей Кэлинеску переработал свои «Лики современности» (1977) в «Пять ликов современности» (1987), именно «постмодернизм» послужил темой новой главы, наряду с уже устоявшимися к концу 1930-х терминами «модернизм», «авангард», «декадентство» и «китч», — несмотря на то, что глава «Идея современности» (написанная в середине 1970-х) по-прежнему оканчивалась категорическим заявлением: «Спор о древних и новых сменился спором между новыми и современными»⁴². К середине 1980-х постмодернизм стал излюбленным термином для обозначения периода, отмечающего удаленность от оказавшегося уже историческим модернизма, удаленность, которая прежде была зафиксирована присутствием современного. Для историков искусства вроде Фред-

рика Джеймисона это, по-видимому, предполагало, что постмодернистское есть «постсовременное»⁴³. К счастью, этот термин не прижился. В действительности лишь в последние десять лет, в связи с решительной дискредитацией постмодернизма как связанного критического понятия, слово «современный» было извлечено из-под спуда и попало в критический фокус уже не в банальном качестве ярлыка для обозначения всего новейшего и относящегося к текущему моменту. Этим и объясняется наблюдающийся в последнее время наплыв литературы, в которой предпринимается некоторое минимальное теоретическое осмысление этого понятия⁴⁴.

В этой литературе отражен тот факт, что с возникновением после 1945 года современности как самообозначающего периодизирующего термина почти что эпохального масштаба (подобно тому, как «Возрождение» самообозначало свое настоящее в качестве нового начала), термина, отменяющего в прошлое устоявшиеся референты слова «модер-



Варвара Степанова. Проекты спортивной одежды, 1923

нистский», меняется сама структура современности. Действительно, сама идея современности как состояния нова. В то же время широкая распространенность термина грозит лишить его более сложных темпорально-экзистенциальных, социальных и политических смыслов, превратив в простой ярлык или категорию периодизации. Это особенно важно, поскольку то, что кажется характерным и важным в изменчивой темпоральности исторического настоящего за последние несколько десятилетий, лучше всего выражено характерной концептуальной грамматикой современности, собрания не просто «во» времени, но и времен. Мы не просто живем или существуем «одновременно» с нашими современниками — словно само время безразлично к этому совместному существованию, — скорее, настоящее все больше харак-

теризуется собранием различных, но одинаково «настоящих» темпоральностей или «времен», темпоральным единством в разьединении или дизъюнктивным единством настоящих времен⁴⁵.

Это не простая комбинация определенного экзистенциального настоящего времени с конкретным (религиозным) прошлым, как в фундаментальном философском понятии современности у Кьеркегора; скорее, речь идет о геополитически рассеянной множественности социальных времен, соединенных внутри настоящего конститутивно проблематичного, спекулятивного или вымышленного «субъекта» исторического опыта. Это проблемно дизъюнктивное соединение скрадывается прямолинейным, историческим использованием слова «современный» как обозначения периода в том виде, в каком оно встречается в мейнстримной истории искусства — например, в качестве укрепления различия между модернистским и современным искусством.

Однако внутри этого дискурса как регистра непрерывного исторического движения настоящего мы, тем не менее, обнаруживаем несколько конкурирующих периодизаций современного искусства, несколько пересекающихся генеалогий или исторических слоев, несколько по-разному расширенных смыслов настоящего внутри более широкого временного промежутка западного искусства модернизма. Каждая из них выстраивается исходя из разрыва, связанного с конкретным историческим событием, и каждая отдает приоритет конкретному геополитическому полю⁴⁶. Конкуренция между этими концепциями фиксирует их эпистемологически конструктивный и политически сверхдетерминированный характер. Каждая из них отмечена запутанным наложением внутри настоящего вышеописанных пребывающих, сплетенных темпоральных форм авангарда и модерна.

Таким образом, расширение трансцендентальной эстетики в сфере исторической темпорализации изменяет вопрос об отношении эстетики к политике на теоретически фундаментальном уровне. Это более не вопрос актуализации позиций внутри поля, определенного относительно стабильным набором концептуальных оппозиций и отношений, унасле-

дованных от философии позднего XVIII века. Теперь она представляет одновременно философское, эмпирическое и политическое задание уловить и выстроить возможный политический смысл нового и внутренне сложного набора темпоральных отношений в неравном и изменчивом пространственном распределении. Пока что «искусство» остается местом особого сосредоточения таких отношений; но неизвестно, сколько это будет продолжаться.

Перевод с английского АНДРЕЯ ШЕНТАЛЯ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Bloch E. et al, *Aesthetics and Politics: Debates Between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*, London: New Left Books, 1977. Это эссе — пересмотренный вариант доклада, представленного на пленарном заседании ежегодной конференции Нордического общества эстетики на тему «Эстетика и политика» Копенгагенского университета 28 мая 2011 года.

² Маркс К. Капитал. Критика политической экономики. Глава 21. Накопление и расширенное воспроизводство.

³ См.: Osborne P. 'Theorem 4: Autonomy — Can it be True of Art and Politics at the Same Time?', Open: Cahier on Art and the Public Domain, no. 23, Special Issue, 'Autonomy: New Forms of Freedom and Independence in Art and Culture', Amsterdam: Skor, 2012. P. 116–126.

⁴ Habermas J. 'The Classical Doctrine of Politics in Relation to Social Philosophy' (1963), in *Theory and Practice*. London: Heinemann, 1974. P. 41–81. Это то эстетическое измерение, которое Рансьер называет «разделением чувственного». Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.

⁵ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. Часть вторая, главы III и IV. С. 340–416.

⁶ См.: Miller J.M. 'Action of the Structure' (1968), in *Concept and Form*, vol. 1, Key Texts from the 'Cahiers pour l'Analyse' Hallward P., Peden K. (eds.), London: Verso, 2012. P. 69–83. Для описания двойной (петроспективно-перспективной) темпоральности субъекта, связанной с этой концепцией, см. Badiou A. 'Subjectivizing Anticipation, Retroaction of the Subjective Process', in *Theory of the Subject*. London: Continuum, 2009. P. 248–253.

⁷ См. Фуко М. Субъект и власть // Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3 М.: Праксис, 2006. С. 161–190; Фуко М. Герменевтика субъекта (выдержки из лекций в Коллеж де Франс 1981–1982 гг.) // Социо-Логос. Вып. 1. М., 1991. Для более широкого исторического контекста философий субъекта, см.: Cassin B. (Ed.), *Dictionary of untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Princeton: Princeton University Press. P. 1069–1090.

⁸ Я отдаю себе отчет, что идея практики трансцендентальной эстетики противоречива. В конце концов, не сама ли «трансцендентальная» форма обуславливает возможность самих этих практик? Только если мы придерживаемся логического и «чисто рационального» конструкта трансцендентальной формы, если мы понимаем такие формы, как созданные исторически, тогда мы сами окажемся возможными субъектами практик в той мере, что понятие исторических практик, в полном смысле этого термина, унаследованного от просвещенческой философии истории, может сохраняться. Учитывая глобальную взаимосвязанность практик, вполне возможно, что такие практики впервые исторически становятся возможны в тот момент, когда эта идея отвергается. Здесь непростые отношения между языками практик и процессов есть симптом как исторической, так и философской проблематики этого вопроса.

⁹ См.: Koselleck R. *Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*. Oxford: Berg, 1988.

¹⁰ Osborne P. *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. London: Verso, 1995. См. Вторую главу.

¹¹ Hartog F. *Régimes d'historicité: Pratiques et expériences du temps* (Paris: Seuil, 2003). Перевод главы можно найти по ссылке: <http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/nz-online/619/999/1002/index.html>

¹² Критику темпоральности конвенциональной исторической периодизации смотрите здесь: Davis K. *Periodization and Sovereignty: How Ideas of Feudalism and Secularization Govern the Politics of Time*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.

¹³ Rajchman J. 'The Contemporary: A New Idea?', in Avanesian A., Skrebowski L. *Aesthetics and Contemporary Art*. Berlin: Sternberg, 2011. P. 125–144.

¹⁴ Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков: Фолио, 2003. С. 367.

¹⁵ Osborne P. 'The Fiction of the Contemporary: Speculative Collectivity and Transnationality in The

Atlas Group' // in *Aesthetics and Contemporary Art*, pp. 101–123; 'Global Modernity and the Contemporary: Two Categories of the Philosophy of Historical Time', in *Breaking Up Time: Negotiating the Borders Between the Present, the Past and the Future*, eds. Chris Lorenz and Berber Bevernage (Gtingen: Vandenhoeck & Ruprecht, forthcoming 2013). Расширенная версия первого текста опубликована в качестве первой главы *Osborne P. Anywhere or Not at All: The Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.

¹⁶ Беньямин В. Сюрреализм. Моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции // Новое литературное обозрение, № 68, 2004. // <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ben1.html>

¹⁷ См.: *Osborne P. 'Small-scale Victories, Large-scale Defeats: Walter Benjamin's Politics of Time'* // Benjamin A., Osborne P. *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. London: Routledge, 1994. P. 59–109.

¹⁸ Benjamin W. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 470.

¹⁹ Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Издательство «Республика», 2001. С. 21.

²⁰ Беньямин В. Центральный парк. М.: ООО «Издательство GRUNDRISSE», 2015. С. 55.; Адорно Т. Эстетическая теория. С. 44.

²¹ Balibar É. 'Citizen Subject' // Cadava E. et al. *Who Comes After the Subject?* New York: Routledge, 1991. P. 33–57. См. также: the Introduction to *tienné Balibar, Citoyen Sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. P. 1–31.

²² Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений, 2-е изд. М., 1974. Т. 49. С. 3–136. «Теории прибавочной стоимости» — IV, незаконченный том «Капитала». Там же. Т. 26.

²³ См.: *Osborne P. Anywhere or Not at All*, Ch. 6, 'Art Space'.

²⁴ *Osborne P. The Fiction of the Contemporary*. P. 108–114, 120–122.

²⁵ См.: Адорно Т. Эстетическая теория. С. 325–328.

²⁶ Первосценной именно этого сценария странственной принадлежности выступил, конечно же, Париж, у которого Нью-Йорк, как известно, «похитил» идею модернизма в 40-е; *Guilbaut S. How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. Французские художники — в первую очередь, Дюшан — пытались продать ей эту идею с начала Первой мировой войны.

²⁷ См.: *Buchloh B. 'Cold War Constructivism'* // *Guilbaut S. Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945–1964*, ed. (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1990), pp. 85–112; Hal Foster, 'Some Uses and Abuses of Russian Constructivism', in *Art into Life: Russian Constructivism, 1914–1932*, ed. Richard Andrews (New York: Rizzoli, 1990). P. 241–253.

²⁸ Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C Press, 2014.

²⁹ *Buchloh B. 'The Primary Colours for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde'*, *October*, 37 (Summer 1986). P. 41–52; Foster H. 'Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?' in *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996. P. 1–34; *Buchloh B. 'Conceptual Art, 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions'*, *October*, 55 (Winter 1990). P. 105–143.

³⁰ Groys B. 'Repetition of Revolution: Russian Avant-Garde Revisited', доклад на конференции *Russian Avant-Garde Revisited*, Van Abbe Museum, Eindhoven, 13 марта 2010, Former West // www.formerwest.org.

³¹ См.: *Benjamin W. The Arcades Project*, [N5a, 7]. P. 467–468.

³² Родченко А. «Кто мы». Манифест группы конструктивистов // *Опыты для будущего*. М.: Гранат, 1996.

³³ Родченко А. «Кто мы». Опыты для будущего. С. 145.

³⁴ *Douzinan C., Zizek S. The Idea of Communism*. London: Verso, 2010.

³⁵ Беньямин В. Сюрреализм.

³⁶ См.: *Alliez É., Osborne P. Philosophy and Contemporary Art, After Adorno and Deleuze: An Exchange* // *Garnet R., Hunt A. Gest: Laboratory of Synthesis*. London: Bookworks, 2008. P. 35–64.

³⁷ Ср.: *Benjamin W. 'Eduard Fuchs, Collector and Historian'*, in *Selected Writings*, vol. 3, 1935–1937. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2002. P. 267–268.

³⁸ Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 112–113, мой курсив. Ср.: Кьеркегор С. Философские крохи, или Крупицы мудрости. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009.

³⁹ Следующее подчеркнуто из *Osborne P. 'Look Beneath the Label: Notes on the Contemporary'* // *Daly E., Heald R. Bloomberg New Contemporaries 2011*. London: Bloomberg/ICA, 2011. P. 4–8. *Osborne P. Anywhere or Not At All*, Ch. 1, section 1, 'Together in time?'.

⁴⁰ См.: *Judt T. Postwar: A History of Europe Since 1945*. London: Vintage, 2010. Part 1.

⁴¹ Видимо, первая институция, которая последовала терминологическому новаторству ICA в Лондоне, был Бостонский музей модернистского искусства в США, который стал Институтом современного искусства в 1948 году. Но лишь начиная с 1960-х годов, термин стал широко использоваться, но даже тогда все равно оставался скорее исключением. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963), Musée d'art contemporain de Montréal (1964) и the Museum of Contemporary Art, Chicago (1967) — ранние примеры, к моменту появления которых современное уже существовало достаточно долго, чтобы стать объектом музеологического внимания.

⁴² Calinescu M. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987. P. 92. Ср.: Williams R. 'When was Modernism?' // *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London: Verso, 1989. P. 31–35. «Очень скоро "модерн" смещает свою отсылку с "сейчас" на "просто сейчас" или даже "тогда", и какое-то время обозначал то, что уходит в прошлое, с которым "современное" можно сопоставить в его настоящести». В то время как Калинеску довольствовался дескриптивным подходом к постмодернизму, для Уилльямса он был «новым конформизмом», «неисторической фиксированностью», которая была необходима для разрыва (Р. 35). Возможно, это симптоматично для недавно появившегося «современного» в качестве теоретического термина, который моя собственная книга *«The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde»* — посвященная углублению темпорального понимания последних двух категорий в контексте попытки расширить теоретизацию экзистенциальной темпорализации исторического времени — и была критична по отношению к философской наивности дискурсов постмодерна — тем не менее, она не содержит устойчивого обсуждения или хотя бы указателя на «современное».

⁴³ Начиная с 1990 года, Джеймисон выступил со-редактором серии «Постсовременные интервенции» в Duke University Press.

⁴⁴ См.: Smith T. 'Contemporary Art and Contemporaneity', *Critical Inquiry* 32, no. 4, Summer 2006. P. 681–707 и Smith T. Introduction: The Contemporary Question // Smith T., Enwezor O., Condee N. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008. P. 1–19, а также эссе Агамбена «Что современно?» в Агамбен Дж. *Что современно?* К.: Дух і літера, 2012.

Rajchman J. *The Contemporary: A New Idea?* // Avanesian A., Skrebowski L. *Aesthetics and Contemporary Art*. Berlin: Sternberg, 2011. P. 125–144; а также мой собственный вклад в этот том 'The Fiction of the Contemporary'.

⁴⁵ В этом отношении существует что-то вроде социальной реализации идей критики Хайдеггера «обыденного» сознания времени «внутривременности», а также критики Фабианом антропологического отказа от возникающего одновременно (coeval), соответственно. Хайдеггер М. *Бытие и время*. М.: Ad Marginem, 1997. С. 200–217. Fabian J. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York, Columbia University Press, 1983. P. 156–165. Ср.: Osborne P. *The Politics of Time*. P. 17, 28, 62–68.

⁴⁶ См.: 'Three Periodizations of Contemporary Art' in *Anywhere or Not at All*, Ch. 1.

Питер Осборн

Родился в 1958 году.

Один из ведущих британских философов и теоретиков искусства.

Автор многочисленных книг, включая «Политика времени: модернизм и авангард» (1995), «Концептуальное искусство» (2002), «Где угодно или никак: философия современного искусства» (2013). Профессор и директор CRMEP (Центр исследований современной европейской философии) при Кингстонском университете. Редактор журнала «Radical Philosophy». Живет в Лондоне.



Ваэль Шауки. «Кабаре крестоносцев I: Файл Шоу Ужасов», видео, 31:49 мин., 2010.
Предоставлено автором; Sfeir-Semler Gallery, Гамбург/Бейрут; Lisson Gallery, Лондон

Борис Гройс

Эпические видео Ваэля Шауки

Начатая художниками-авангардистами в начале XX века и длившаяся затем в течение многих десятилетий борьба с литературностью привела к тому, что искусство в наши дни нарративность не только приветствует, но и утверждает. При этом склонность к повествовательности проявляется преимущественно в видеофильмах, которые, однако, будучи выставленными в художественном пространстве, работают совсем иначе, чем кинофильмы при показе в зале кинотеатра. Время, которое посетитель обычно уделяет выставке, не предполагает полный просмотр длинной видеоработы, особенно если учесть, что в том же выставочном пространстве могут находиться и другие аналогичные произведения. Это означает, что повествовательное видео должно иметь в виду специфические условия собственного показа и тематизировать свое отличие от кинематографа. Ваэль Шауки с успехом справляется и с тем, и с другим.

Все его видеоработы можно и, более того, нужно смотреть от начала до конца, чтобы понять логику повествования. В то же время Шауки композиционно выстраивает повествование таким образом, что каждый его фрагмент представляет собой определенное событие, которое можно рассматривать и осмыслять отдельно от общей фабулы. Наряду с этим Шауки предпочитает не использовать «настоящих актеров», а также избегает цифровой анимации, дистанцируясь подобным образом от художественных средств, к которым обычно прибегают авторы повествовательных фильмов и видео. Наконец, это стремление решить повествовательные задачи в новом эстетическом ключе комбинируется у него с попыткой рассказать историю о

крестовых походах с непривычной для западной аудитории мусульманской точки зрения.

Речь идет о цикле работ — «Кабаре крестоносцев I: Файл Шоу Ужасов» (*Cabaret Crusades: The Horror Show File*), 2010, «Кабаре крестоносцев II: дорога в Каир» (*Cabaret Crusades: Path to Cairo*), 2012 и «Кабаре крестоносцев III: Секреты Карбалы» (*Cabaret Crusades: The Secrets of Karbala*), 2014, при создании которых Шауки опирался на известный труд ливанского историка Амина Маалуфа «Крестовые походы глазами арабов»¹. И хотя повествование здесь отсылает к современной светской исторической науке, визуально видеофильмы Шауки погружают зрителя в атмосферу средневековых летописей. Основные персонажи истории представлены куклами-марионетками, которых принято ассоциировать с детскими спектаклями или фильмами, что придает этим видеопроизведениям исключительно вымышленный, сказочный характер. Эта причастность его работ к развлекательным сценическим жанрам подтверждается и названием видеоцикла Шауки — «Кабаре крестоносцев». Однако важно учесть, что в Средние века театр марионеток, хотя и был рассчитан в основном на невзыскательную аудиторию, но часто обращался к серьезным темам: в этих спектаклях рассказывалось о борьбе человека со сверхъестественными силами, о его единоробстве с предусмотренными ему судьбой испытаниями. Не случайно Дон Жуан и Фауст изначально были героями кукольного театра.

В средневековых хрониках нет четкого различия между историей и мифом, человеческими и божественными деяниями, естественными и сверхъестественными силами, людьми и животными, живыми и мертвыми. Их подлинной темой было чудо: его обещание, ожида-

ние, встреча с чудом, память о нем. То же самое можно сказать и о театре кукол. Сам факт, что неодушевленные фигурки могли двигаться и действовать, как если бы они были людьми или животными, призраками или богами, воспринимался публикой того времени как нечто сверхъестественное, как фундаментальное снятие оппозиции между жизнью и смертью.

Ситуация стала меняться лишь с началом эпохи Просвещения. К театру марионеток, повествовавшему о зависимости людей от сверхъестественных сил, стали относиться с презрением. Освобождение человека было воспринято буквально как освобождение от нитей, превращавших его в куклу, управляемую внешними силами. Однако Шауки в своих видеоработах снова подвешивает персонажей на нити. Это возвращение к манипулированию становится еще более очевидным, потому что марионетки на видео оказываются изъятыми из привычного контекста кукольного театра. В работах Шауки нити как бы сви-

сают из ниоткуда, и таким образом создается впечатление, что героями управляет невидимая рука судьбы. Это обращение к мотиву нитей символизирует возвращение к сверхъестественному, неожиданному и фатальному. Контраст между приземленным, прозаичным, рационально построенным повествованием и визуальным миром, в котором преобладают мифы и сверхъестественное, создает внутреннее напряжение и динамику, удерживающие внимание зрителя на протяжении всего просмотра видеоцикла Шауки.

Идея судьбы является, пожалуй, самой древней из использованных человечеством в попытках объяснения своего удела. Век гуманизма попытался поставить ее под сомнение, заменив судьбу идеологией прогресса. Но прошло время, и концепция судьбы пережила свое второе рождение. Революции и войны, которые определили историю XX века, убедили нас во мнении, что все попытки взять судьбу в собственные руки, поставить ее под контроль неизбежно терпят фиаско. В по-



Вазль Шауки. «Кабаре крестоносцев I: Файл Шоу Ужасов», видео, 31:49 мин., 2010. Предоставлено автором; Sfeir-Semler Gallery, Гамбург/Бейрут; Lisson Gallery, Лондон

следние десятилетия мы стали свидетелями прокатившейся по всему миру — включая, кстати, и Египет, целой серии революций и контрреволюций. Однако за революциями следуют периоды реставрации, за вторжением — сопротивление. Как кажется, ни одна историческая сила не является достаточно сильной, чтобы полностью преодолеть и изменить ход вещей.

Отсюда и новое понимание роли личности в истории. Классы, нации и т.д., воспринимавшиеся до недавних пор определяющими мировую историю коллективными историческими субъектами, снова уступают место отдельным личностям. Некоторые из них, подобно крестоносцам, пытаются взять судьбу в свои руки, определить ход истории, выступить в роли невидимого кукловода. Как в свое время и Дон Жуан с Фаустом, эти преисполненные гордыни герои неотвратно идут к краху и катастрофе. Другие же действующие лица осознают свои рамки и в их пределах добиваются известного успеха. Подобный взгляд на историю не является ни прогрессивным, ни реакционным, ни критическим, ни аффирмативным. Он принимает существующее положение вещей, но принимает его как поток, который неизбежно все подвергнет изменениям. В некотором смысле видеочикл Шауки близок «Войне и миру» Льва Толстого, где Наполеон представлен примером современного человека, уверенного в своей способности определять ход истории. Однако русская кампания Наполеона кончается неудачей — причем не потому, что русская армия очень сильна или ею командуют гениальные стратеги. Армию Наполеона ослабляют, а затем и полностью поглощают необъятные русские пространства и, что еще более важно — нежелание русских людей следовать «европейским», «цивилизованным» правилам.

Аналогичную неудачу потерпел и план крестоносцев захватить Иерусалим: завоеватели оказались здесь на чуждой им земле, среди абсолютно незнакомой культуры. Видео рассказывают о вторжении крестоносцев на земли мусульман, о жестокостях, совершаемых в отношении местного населения, а также о предательствах и интригах, свойственных мусульманской политике того времени, что поначалу делало сопротивление крестонос-

цам практически невозможным. Лишь постепенно мусульманские лидеры сумели объединить свои политические и военные ресурсы, без чего их сопротивление захватчикам было лишено перспектив. Но и крестоносцы у Шауки показаны как авантюристы, не способные извлечь выгоду из своих побед. Ведь вопреки личным амбициям они, как и их противники мусульмане, висят на нитях, управляемых судьбой.

При этом видеоработы Шауки отличаются не только глубокая серьезность и озабоченность судьбой, но и ирония и даже карнавальность. Это особо очевидно в третьей части видеочикла, где события происходят в Венеции, там же, кстати, произведены и куклы, лица которых напоминают гиперболизированные, дадаистические или, скорее, сюрреалистические версии традиционных венецианских карнавальных масок. Карнавал — это встреча и смешение различных социальных слоев, которым обычно в повседневной жизни взаимодействовать не приходится. Подобно древним религиозным праздникам карнавал позволяет участникам (скрытым за масками) прямо и открыто выразить свои желания и страсти. В XX веке этот особый и неоднозначный характер праздников вообще, и карнавалов в частности, тематизировали многие теоретики, социологи и антропологи, такие как Роже Кайуа, Жорж Батай или Михаил Бахтин. И действительно, праздник легко может превратиться в яростное состязание, в битву. Карнавал всегда несет в себе агонистическую напряженность, сокрытость лиц под масками вносит интригу, чреватую конфликтностью и войной. Это, собственно, и происходит в конце третьего видео: праздничная атмосфера венецианского карнавала предвещает резню. Куклы выглядят забавно, взгляд художника на них ироничен, зрители очарованы необычной красотой кукол, вызывающих улыбку. Однако веселый праздник заканчивается трагедией. За притягательной внешностью венецианской культуры скрываются подлый расчет, жадность и предательство. Как крестоносцам, так и Венецианской республике нужны деньги: поэтому Константинополь разрушается и разграбляется. Вместо того чтобы сражаться с силами мусульман, крестоносцы превращают в руины христиан-

скую Византийскую империю. Это — ирония истории, смеяться над которой не хочется.

В то же время Шауки успешно избегает сентиментальности и не позволяет зрителю отождествлять себя с жертвами. На первый взгляд, у произведений Шауки нет ничего общего с «эпическим театром» Бертольда Брехта, но на самом деле они очень близки ему. Брехтовская концепция эпического театра создавалась в опровержение эстетики Аристотеля, проводившего различия между эпическим произведением и драмой. В частности, Аристотель считал, что, в отличие от эпического произведения, драма имеет своей целью не поучать читателя, а провоцировать его на сильные чувства. Зрители должны идентифицироваться с героями спектакля, раздираемыми внутренними конфликтами, страдающими, погибающими. Это отождествление, глубокое сопереживание героям вызывает у зрителей жалость и страх, которые, дойдя до наивысшей точки, приводят к катарсису. Катарсис — это тот момент, когда зрите-

ли принимают трагическую судьбу героя. Однако отождествление себя с персонажем предполагает: зрители верят, что они на самом деле видят на сцене героя, а не актера, о котором должны забыть. Актер, таким образом, полностью перевоплощается в своего героя. Часто именно это внутреннее превращение считается наивысшим проявлением актерского мастерства. Однако, Брехт требует от актера, чтобы он разрушал сценическую иллюзию. Как считал Брехт, отказ от идеи перевоплощения предполагает, что актер произносит свои реплики не как нечто рождающееся естественно, «а как цитаты»².

Конечно, куклы неспособны на внутреннее превращение — они могут лишь цитировать слова героев. Отсюда и внутренне отождествление себя с героями Шауки становится для зрителей невозможным. Причина проста: куклы здесь выглядят странно, почти как инопланетяне — полулюди, полунелюди. Зритель не может непосредственно им сопереживать. Так Шауки добивается эффекта остранения



Вазль Шауки. «Кабаре крестоносцев II: дорога в Каир», видео, 60 мин., 2012. Предоставлено автором; Sfeir-Semler Gallery, Гамбург/Бейрут; Lisson Gallery, Лондон

(*Verfremdung*), который Брехт называет главным художественным приемом эпического театра. Целью этого театра является недопущение эмпатических связей аудитории с героями, возведение эмоциональных барьеров, которые не позволяли бы зрителю напрямую отождествлять себя с героем драмы. Зрительское внимание в результате смещается с героя на общий контекст, в котором этот герой действует, и у зрителя появляется возможность взглянуть на его мотивы и поступки остранным, рациональным взглядом. Именно это переключение внимания с судьбы героя на общий контекст драмы, по словам Брехта, и делает театр «эпическим». Отсюда становится очевидным и эпический размах в видеоработах Шауки. Каждый персонаж в них действует в более широком историческом контексте. Судьба отдельного героя непременно оказывается вписанной в более масштабную историческую картину. Мы видим, что видеофильмы Шауки тематизируют силу судьбы, но не прославляют ее. Как и эпический театр Брехта, эти видео являются, скорее, дидактическими, чем катарсическими. Просмотрев весь видеоцикл целиком, человек испытывает чувство, что он получил урок: но ведь именно это ощущение Брехт и пытался вызвать у зрителей своим театром.

Эпический и дидактический характер видео Шауки еще больше проявляется в цикле *Al Araba Al Madfuna*. Эти работы представляют собой черно-белое видео, в которых сказители рассказывают истории своим слушателям. Каждая история разбита на части — и каждая часть имеет своего рассказчика. Шауки изображает сцены устного рассказа — того, как литературные произведения сочинялись и передавались до изобретения письма. Эта устная литература представляет собой серию цитат, которые, однако, не имеют оригинала. Истории, безусловно, повторяются, но оригинального письменного текста, с которым можно было бы сравнить копию, не существует. А смена рассказчиков еще сильнее подчеркивает анонимность, коллективность авторства. Тем не менее, нельзя сказать, что видео демонстрирует потерю ауры — потерю, которую мы, благодаря Вальтеру Беньямину, ассоциируем с повторным воспроизведением и пересказом. Беньямин связывал потерю ауры с наступлени-

ем эры механического воспроизводства, в видеофильмах же Шауки в качестве медиума повторного воспроизведения выступают люди. Поэтому у каждого акта повторного воспроизведения имеются свои «оригинальные» время и место — в жизни каждого отдельного рассказчика и его слушателя, а также во всеобщей истории. Аура повествования еще усиливается за счет красивых ландшафтов и архитектуры, в которые вписан процесс сказания. Непрерывающееся повествование в видео имеет характер притчи. Оно не столь забавно, сколь дидактично. И снова у зрителя возникает ощущение полученного урока. Но характер и смысл его остаются неясными. Истории граничат с абсурдом. Конечно, их можно интерпретировать логически и рационально, но всякий раз при подобной интерпретации возникает чувство, что они теряют свою глубину и внутреннюю силу. И зритель возвращается к сценам пересказа историй — красивым и живым, остающимся в его памяти. Видеофильмы Шауки расширяют территорию визуального искусства, но не покидают ее. Они не являются типичными художественными фильмами, как — и фильмами, документирующими некие театрализованные события. В них повествование вписано в художественный образ, и мы следим за изменениями этого образа в потоке времени.

Перевод с английского АЛЕКСЕЯ УЛЬКО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. оригинальное издание: *Maalouf A. Les Croisades vues par les Arabes*, JC Lattès, 1983

² См.: Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. Ed. and trans. By John Willett. British edition. London: Methuen, 1964. P.138.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Ленинграде. Философ, теоретик и критик современного искусства. Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскрипtum» (2007), «Поэтика политики» (2012) и другие. Живет в Кельне и Нью-Йорке.



Материал иллюстрирован кадрами из четырехканального видео «Исключенные. В момент опасности» группы «Что делать?», 2014

Алексей Пензин

Современность без времени*

«Зависал» ли Бог?

Вспоминая красивое и трогательное своей искренностью признание Августина, согласимся, что говорить о том, что есть время, нелегко: «Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время; если бы я захотел объяснить спрашивающему — нет, не знаю» («Исповедь», кн. XI, 17). Однако школьная известность этой фразы маскирует радикальность обрамляющих ее размышлений философа.

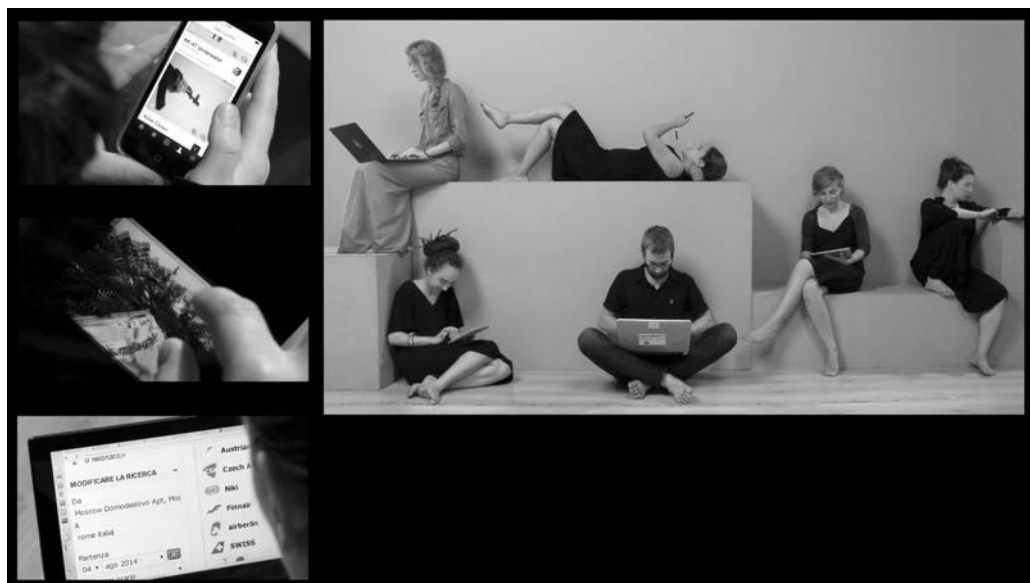
Аргументы одиннадцатой книги «Исповеди», ставящей вопрос о времени, как было отмечено за много веков многими писателями, содержат в себе немало парадоксов. Главный вопрос этой книги — как время связано с творением? Как помыслить то, что было «до» творения? Почему же «раньше» Бог не творил? Стандартный ответ теологии состоит в том, что до времени и творения была бесконечная вечность (слабым отблеском которой является наше человеческое настоящее, «теперь»), а акт творения — это непостижимый выход Бога из вечности, приносящий вместе с собой и сотворенное им. «Но что же все-таки делал Бог до творения?» — не отступает человеческое любопытство. Как подчеркивает сам Августин, он предпочитает не отшучиваться, как некоторые его предшественники («До творения Бог готовил преисподнюю для тех, кто задает подобные вопросы!»). По его собственным словам, он «смело» отвечает: «Бог ничего не делал» («Исповедь», кн. XI, 14).

Однако это и не означает, что Бог проводил время в некой бездеятельности¹. Почему

же все-таки Бог ничего не делал до творения и в то же время не был праздным? По сути, если упростить дальнейшие аргументы, Августин отвечает: «Да потому, что у Бога не было времени!». Ведь вечность в ее философско-теологическом определении — это не бесконечность моментов, это радикальное отсутствие времени, то есть отсутствие последовательности, «до» и «после», будущего и прошлого². Бог ничего не делал, потому что у него в буквальном смысле не было времени для творения. Точнее, он еще не создал самого времени: «Не было времени, когда бы Ты не создавал чего-нибудь; ведь создатель самого времени Ты» («Исповедь», кн. XI, 17). И здесь сразу обнаруживается один из многих парадоксов: конечно, мы не вправе просто сказать, как делаем это применительно к человеку, что «у Бога не было времени», ведь у него не может быть никакой нехватки по определению...

Как остроумно замечает один из современных комментаторов, «... чтобы иметь возможность утверждать, что перед тем как Бог создал мир, времени не было, и избежать мысли о праздности Бога — о том, что он просто “зависал”, как говорят сейчас молодые люди, бесчисленные столетия — ему [Августину] нужно было это понятие о вечности как отсутствии времени»³. В самом деле, иначе не избежать скандального представления о том, что Бог просто «бездельничал», «зависал», то есть «имел много времени и попусту тратил его, не делая ничего» — как, например, многие совре-

* Более ранний вариант этого текста был опубликован под другим названием в каталоге 5-й московской биеннале «Больше света» (2013, под ред. Катрин де Зегер).



менные люди, подверженные так называемой «прокрастинации», широкие возможности для которой предоставляет пространство интернета и социальных сетей.

Повторим, Августин предлагает парадоксальное решение — у Бога не было времени. Просто потому, что времени вообще «не было». Но говорить, что самого времени «еще не было», значит предполагать какое-то «мета-время», с точки зрения которого об этом можно было бы говорить. Еще один парадокс. Но вряд ли тут можно придумать другое решение. Ведь нельзя, например, сказать, что «до» творения Бог был очень занят «чем-то другим», и у него «не было времени» на столь неожиданный, авангардный и экспериментальный художественный акт, как создание *такой* «тотальной инсталляции» — состоящей из самого времени, земной тверди, воды, растений, зверей и, наконец, человека. Трудно вообразить такое занятие, такую колоссальную занятость, которая отвлекала бы от задачи сотворения мира. Тем более что «до» творения явно не существовало капитализма, и вряд ли Бог был сверхзанятым наемным работником и не мог даже мечтать — как миллионы людей сегодня — о чем-то творческом, выходящем за пределы рутины.

Итак, согласно христианской догматике, помноженной на парадоксы, кроме самого Бога, до творения ничего не было. И времени тоже. Однако, оставляя в стороне теологические парадоксы и шутки, нужно со всей серьезностью подчеркнуть: творение и время связаны в один узел в онтологии творения *ex nihilo*, которую приносит с собой христианство. Эта онтология, безусловно, имеет и эстетическую проекцию, оставаясь общей рамкой для осмысления художественного акта и сегодня. Для творения нужно время. Когда времени нет, нет творения, и наоборот, не устает повторять Августин: «Сказать о ком-нибудь: „он никогда не делал“ — значит сказать: „он не делал во времени“». Пусть они увидят, что не может быть времени, если нет сотворенного; и пусть прекратят пустословие» («Исповедь», кн. XI, 40).

И только затем Августин подступает к знаменитому рассуждению о том, что есть время; он развивает теорию *distentio animi*, «растяжения души», то есть впервые рассматривает субъективность как условие конституирования времени (со всеми модусами этого «растяжения» — памятью, созерцанием, ожиданием). Разумеется, мы вынужденно опускаем весь огромный и величественный философский дискурс о проблеме времени, развивавшийся в этом русле, вплоть до мысли XX века (Берг-

сон, Гуссерль, Хайдеггер, Бенямин, Левинас, Деррида, Агамбен и др.)⁴. Здесь важно обратить внимание на то, что древняя теологическая формула, связывающая время с творением (нет времени, нет и творения, и наоборот) может быть прочитана и в нашей современности, в том числе и по отношению к ее антропологическому и эстетическому измерениям, и уже вне своего прямого теологического смысла, хотя и в зависимости от него.

Некоторые современные философские проблемы и дебаты вокруг них живо напоминают парадоксы теологической мысли. Так, Квентин Мейясу выдвигает аргумент, связанный с интерпретацией научных данных о датировках различных геологических и космических событий, предшествовавших появлению жизни на Земле и самого человека. Если мы принимаем эти датировки, то возникает вопрос — можем ли мы сказать, что «до» человека события и само время имели тот же статус, что и после появления живого существа, способного их регистрировать и осознавать?⁵ Современную спекулятивную мысль, разумеется, уже волнует не вопрос о том, «что делал Бог до сотворения мира и человека», а «что делал», в каком состоянии пребывал сам мир до того как, согласно научной системе взглядов, в каком-то смысле «породил» жизнь и самого человека, способного его воспринять. Таким образом, и аргумент Мейясу — и в этом был бы важный пункт его критики — обнаруживает свою скрытую зависимость от парадигмы теологического мышления.

«Нет времени» как симптом

Итак, соглашаясь с Августином, говорить о том, что есть время, нелегко. Но можно с легкостью — и помимо всех теологических парадоксов — сказать, что «времени нет». «У меня нет времени» — элементарная фраза-оператор особого отношения времени и субъекта, которое можно признать отличительным признаком современной жизни. Тут мы переносимся из плоскости теологии, остатки которой, как было отмечено многими мыслителями, до сих пор влияют на восприятие вещей даже в формально секуляризованном обществе, в плоскость профанной современности последних десятилетий.

Рабочая гипотеза этого небольшого эссе состоит в том, что, возможно, режим отношений современного культурного производства (или «творения» в языке теологии) и времени секуляризирует, переводит в план реальной экономики и социальной жизни те теологические парадоксы, над решением которых бился Августин. И, *vice versa*, эта секуляризация стала востребованной именно в связи с трансформациями самого современного капитализма.

Конечно, языковая прагматика выражения «у меня нет времени» носит другой характер, нежели отвлеченные теологические построения Августина. Выражение «нет времени» подразумевает: а) отсутствие времени «сделать (создать) что-то»; б) само отношение современного субъекта ко времени как некоторому ресурсу, который можно «тратить» или «сберегать»; в) в общем плане — некоторую современную тенденцию, где большое количество людей пребывает в состоянии «у меня нет времени», цейтнота. Замечая, что у него «нет времени», современный субъект, разумеется, не оказывается в некой странной «вечности» без времени, как христианский Бог «до» творения. Тем не менее, предлагаемые параллели дают возможность посмотреть на его ситуацию с неожиданной стороны.

В ситуации стремительного перехода от позднего социализма (некой «вечности», стагнации) к капитализму это состояние становится особенно заметным. Одной из характерных черт новой повседневности постсоветского времени стала его особая темпоральность. «Не могу, нет времени!» — такую фразу часто слышишь в разговорах не только сверхзанятых менеджеров, но и людей из разных секторов «культурной индустрии», искусства и академической среды. Воспоминания — возможно, идеализированные — людей старшего поколения о «советском времени», когда, например, можно было посвящать годы неспешному чтению книг и эксцентричным исследованиям без всякой внешней прагматической цели, оттеняют возникший контраст.

Вряд ли это ощущение современной темпоральности как отмеченной нехваткой представляет лишь «естественный» момент взросления определенного поколения или лишь следствие тривиальной логики непростого выживания в постсоветских обществах. Общаясь

со знакомыми из других стран и контекстов, видишь удивительное и повсеместное сходство режимов дня (и ночи). Глобализация времени: множество параллельных проектов, текстов, которые нужно написать к тому или другому «дэдлайну», множество виртуальных интернет-коммуникаций с различными ритмами. Все это образует некую фигуру молекулярной дисперсии времени, его аналитического разложения на замкнутые фрагменты. А также техники и практики управления этими частицами: планирование, которое перешло с институционального уровня на персональный, рассчитанная организация встреч, аскетический отказ от неприоритетных активностей, «колонизация» ночного времени, иногда даже отказ от сна, и прочее⁶.

Эти практики самоконтроля иногда кажутся еще более угнетающими, чем прежние властные диспозитивы пространственных и кинетических ограничений. Они провоцируют эпизодические срывы, которые выражаются в отчаянно-радостном расстройстве всех планов с их рациональными «pro et contra». Своего рода жертвоприношение времени, его «потлач», за которое современный прагматичный человек часто расплачивается неустрашимым чувством вины. Даже индустрия развлечений сейчас пытается внушить, что за каждым таким «потлачом времени» на очередной аттракцион стоит некая полезность, производство некой эфемерной прибавочной стоимости — «эздьютеймент», «открытие нового», «приобретение полезных контактов» и тому подобное. Ярким примером этого явления можно считать и широко обсуждаемый в последние десятилетия и уже упомянутый нами феномен «прокрастинации», невротического действия субъекта, постоянно откладывающего «на потом», «на завтра» реализацию своих неотложных дел, отвлекаясь на самые незначительные занятия. Технические инфраструктуры современного «коммуникативного капитализма» (интернет, социальные сети, медиа) предоставляют широчайшие возможности для подобной стратегии поведения. Состояния цейтнота и прокрастинации взаимно дополняют друг друга, выражая разные способы реагирования на одну и ту же фундаментальную проблему.

Но означает ли эта синхронность и повсеместность нового режима отношений субъекта

со временем, что это и есть наша универсальная современность (contemporaneity)? В том числе, и та, за которой должно следовать искусство? Какие сдвиги в способе производства определили эту современность? Если в нашей современности парадоксальным образом «ни у кого нет времени», как, несмотря на все это, нечто делается, создается?

«Общество без времени»

Знакомая и трагическая фигура конечности человеческого существования, которая была со всей тщательностью продумана в философии XX века, в этом контексте молекулярной дисперсии времени предстает устаревшей, молярной, завершенной и монолитной формой, которая нам почти уже недоступна. Эта мысль об ограниченности нашего времени пестовала отчаяние и меланхолию субъекта. Но при этом человеческая конечность странным образом обращалась в условие возможности бесконечных познавательных и творческих экспериментов, героической решительности, одушевляющей многие политические действия и практики, а также ощущение значимости, аутентичности нашего присутствия в мире. Однако сейчас «условия человеческого существования» начинают казаться еще более экстремальными. Наше время уже не ограничено, его «просто нет»! Говоря это, мы не стремимся к риторическим преувеличениям — речь идет, разумеется, не о характерных для последних десятилетий апокалипсических переживаниях, а об особом режиме времени, организующем наше «современное» (contemporary) существование.

Этот режим времени кажется близким тому, что еще в 1990-е годы Фредрик Джеймисон описал как «шизофреническую» темпоральность эпохи позднего капитализма, «серию чистых и не связанных друг с другом моментов», лишенных «грамматики» или феноменологической связи удержания прошлого момента и предвосхищения будущего⁷. Но тут есть и важное отличие: в описании Джеймисона был еще утопический момент, когда такое разложение времени обещало некое освобождение, подрыв линейных стандартов и иерархий модернистской культуры и политики. Однако теперь становится все более очевидным, что каждый момент, освободившись от внутренней

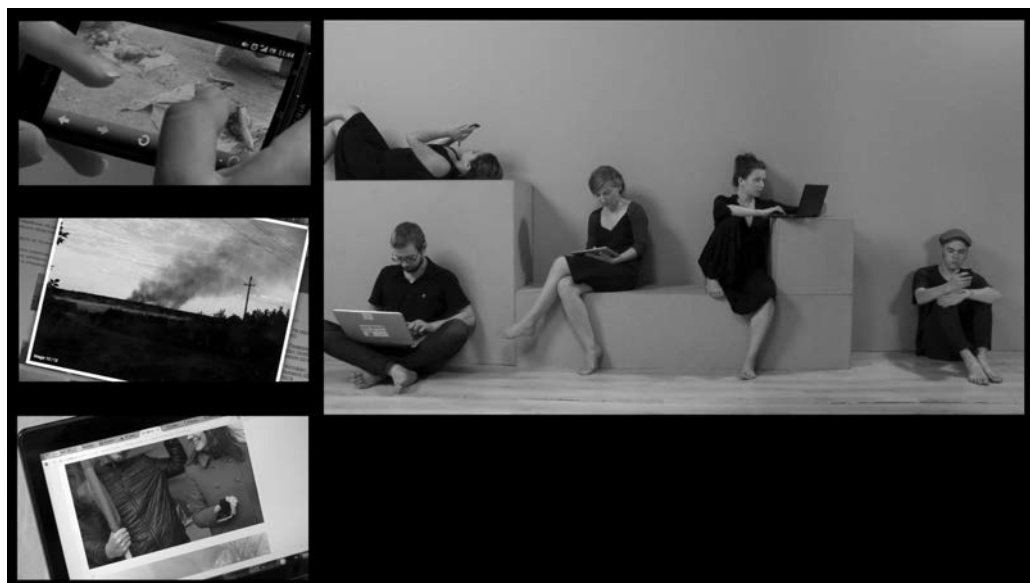
связи субъективности, пойман в сеть внешних регуляций и запросов, аппаратов власти, постоянно претендующих на то, чтобы украсть у нас этот самый момент.

И от этого уже не спасают научные формы объективности, обычно связанные с линейными и систематическими моделями. Напротив, сейчас нейрофизиологи говорят о том, что наше актуально проживаемое и запоминаемое «настоящее» имеет точно измеримый инвариант физического времени. И эта тактовая структура организует весь человеческий опыт (музыкальный такт, поэтическая строфа, минимальное время принятия решения, минимальное время произнесения короткой фразы, имеющей смысл, вроде исследуемой нами фразы «нет времени»). Так, немецкий нейрофизиолог Эрнст Пеппель, основываясь на лабораторных данных, называет конкретную тактовую длительность в 3 секунды⁸. Современный немецкий теоретик Томас Метцингер, проект которого связан с переводом данных экспериментальной науки о мозге на язык философских проблем, замечает, что тактовая структура в 3 секунды является некоторой оперативной длительностью, производимой самим мозгом для фиксации и оценки угроз или стимулов окружающего мира и выработки способов поведенческого реагирования на них.

Эта тактовая длительность «сейчас» — своего рода специально произведенный нейросистемой мозга виртуальный «туннель» или «окно», который связывает нас с миром и позволяет эффективно действовать в нем, поскольку никакой изначальной непосредственной связью с миром (о которой, например, говорил Хайдеггер) мы не наделены⁹.

Вспоминая идею Фуко о связи технологий власти и накопления знания, можно усмотреть в этих успехах нейрофизиологии, а также, например, в развитии всевозможных техник «time management» не что иное, как железную хватку современной биополитики, стремящуюся к эффективному управлению человеческими множествами в условиях атомизированной темпоральности позднего капитализма. Вряд ли здесь можно ограничиться эмпирической констатацией того, что наблюдаемые изменения являются следствием современного неолиберального капитализма, разрушающего прежние институции социального государства, и производящего массу прекаризованных работников, вступающих всегда в лишь кратковременные и «проектные» отношения с работодателем. Скорее, следует говорить не только о нехватке внешней защищенности и кратковременности трудовых отношений, а о росте значения самого субъективного измерения





«живого труда» в условиях так называемого «реального подчинения» (Маркс) общества капиталу, как это делает Антонио Негри и другие мыслители итальянского автономистского марксизма¹⁰.

Упрощая аргументы Негри, можно сказать, что в условиях «реального подчинения капиталу»¹¹ все время жизни индивида, — а не только время, проводимое на фабрике или в офисе, — оказывается временем, в течение которого капитал стремится организовать извлечение прибавочной стоимости. С другой стороны, при этом само время перестает быть внешней и абстрактной мерой труда. Особенно это касается «культурной индустрии», в которой производство невозможно регулировать через затраченные часы или минуты, — например, присутствия на рабочем месте или количеством дней, затраченных на создание сценария, написание журналистского расследования или придумывание идеи инсталляции. Поскольку время — в тенденции современного капитализма — утрачивает свою функцию меры стоимости труда, оно высвобождается из объективного дисциплинарного порядка. Это создает возможность другой темпоральности — «конститутивного», «коллективного» и «экстатического» времени сопротивле-

ния и антагонизма, саморазвития и самовалоризации человеческого множества¹².

В нашей современности редкий опыт этого коллективного и антагонистического измерения, избавленного от блокировки навязанной нам темпоральности, которую мы обозначили как «нет времени», можно было пережить, пожалуй, лишь в возникавших повсеместно новых очагах оспаривания публичных пространств — от Occupy Wall Street и Occupy Abai до площади Тахрир. Политической проблемой этого времени является его собственный «временный» характер — экстатическое переживание коллективного исхода из предустановленных дисциплинарных ограничений имеет антропологические пределы поддержания этого состояния¹³.

С другой стороны, возможно, время «живого труда» отнюдь не перестает подчиняться дисциплине капитала, как оптимистически полагает Негри. Скорее, сама техническая инфраструктура капитализма, абсорбирующая наше время, становится куда более всепроникающей. Как утверждает медиатеоретик Франко Берарди, другой мыслитель итальянского автономизма, время отнюдь не ускользает из механизмов валоризации, но, скорее, разлагается на мельчайшие единицы и комбинируется заново, в соответствии с логистикой новых форм

коммуникативного и информационного производства. В современных «сетевых» формах организации труда время отделяется от субъективности рабочего, расплываясь на тысячи анонимных частиц, которые заново комбинируются информационными машинами в производственные цепочки, создающие общий продукт: «...Капитал больше не нанимает самих людей, он покупает отрезки времени, отделенные от их меняющихся и случайных обладателей»¹⁴. «Общий интеллект» современных производителей (*General Intellect*, о котором говорил Маркс в *Grundrisse*) основывается на микроскопических анонимных отрезках времени, затраченных, например, на «клик», элементарную операцию в информационном пространстве, которая отделена от реального времени жизни индивидов и их физического присутствия. Так выстраивается современный опустошенный медиаландшафт, в котором время становится сверхскоростным «кибервременем» абсорбирования и аккумуляции, а информационные машины расставляют ловушки для привлечения нашего внимания, и вместе с ними — тех микроскопических порций времени, которое и придает им видимость жизни и динамики.

Возможно, амбивалентная реакция субъекта на эту новую темпоральность — с одной стороны, принятие угнетающего цейтнота, с другой — отчаянное откладывание «на потом» — усилена совсем недавними событиями. Глобальный экономический спад, начавшийся в 2008 году и остро поставивший вопрос о финансовом секторе, кредитах, долгах, о «жизни займы», радикализовал многие угнетающие тенденции неолиберального капитализма. Переживание времени как некоего «срока возвращения долга» — состояние, характерное сегодня для многих. В своей аналитической антропологии искусства и литературы философ Валерий Подорога выразительно описывает темпоральность долга на примере материалов биографии Достоевского (как известно, писатель работал в мучительных условиях постоянных кредитов от издателей в счет обещанных для публикации рукописей): «Ведь понятно, что если вы берете в долг, и не по случаю, а постоянно, и если ваше существование зависит от того, как вы умудряетесь оперировать своими долгами, то, естественно, вы

хотели бы (да и все время пытаетесь) распоряжаться временем долга. Основной смысл ритуала “отдание долга” как поведенческой максимы — это затягивать/растягивать время, дробить на отдельные фрагменты, все больше и больше, создавая разновременность в линейной последовательности времени взятого долга»¹⁵. По сути, здесь описывается модель «жизни в долг», которая приобретает ныне характер универсальной парадигмы.

Феномен пресловутой «прокрастинации» следует объяснять не просто дезориентацией современного абулического субъекта, постоянно атакуемого медийными потоками, но самой ситуацией и экономикой его существования, зависящей — возможно, не напрямую в каждом конкретном случае — от горизонта долга, некой почти онтологической задолженности. Модель действий в ситуации возвращения конкретного долга переносится на всю сферу человеческих действий, даже самых повседневных. Аналитику, связывающую политическую экономию долга с субъективным переживанием времени, развивает в своей недавней книге итальянский философ Маурицио Лаззарато: «...долг присваивает не только настоящее время труда наемных работников и всего населения в целом, он также захватывает будущее время каждого человека, так же, как и будущее общества как целого. Долг и есть главное объяснение странного ощущения жизни в обществе без времени, без возможностей, без каких-либо ожиданий изменений в будущем»¹⁶. Система всеобщей задолженности словно нейтрализует время — как источник изменений, всего непредвиденного, как условие изобретения и создания нового.

Эстетика и политика «нет времени»: «*no-time-based art*»?

Раньше «современность» (как *modernity*) казалось достаточно ясно очерченным проектом: существовала доминирующая «западная» модель современности, претендующая на повсеместное распространение и универсальность своих стандартов. Одновременно развивались критика и политическое оспаривание ее претензий на универсальность и самоочевидность, вскрывшие ее опасную близость к тотальному господству отчуждающей капита-

листической рациональности. Ее оспаривание происходило через апелляцию к множеству локальных историй, контрнарративов, моделей развития (в том числе, и считавших себя некапиталистическими, то есть социалистическими или коммунистическими).

Сейчас мы можем говорить, скорее, о «современности» (*contemporaneity*) в другом смысле: есть некая событийная последовательность или просто последовательность отрезков времени, без хорошо выстроенной оболочки ее артикуляции, символизации, наделения смыслом, соотнесения с нами самими, которую можно назвать «чистым» настоящим. Это настоящее существует как последовательность моментов и событий, которые мы можем формально признать современными (*contemporary*), но, пожалуй, не можем пока встроить их в какой-то большой универсальный проект вроде модерна или постмодерна. Приход этой другой современности как формальной *contemporaneity* радикально и необратимо изменяет статус и ценность всех тех областей деятельности (от дизайна, моды, технологий до искусства, политики и философии), которые ориентировались на нее в прежнем смысле проекта, то есть как начинания, ориентированного на будущее и приносимые им изменения. Она также провоцирует и опасные демарши «анти-современности» — отвержения актуальных форм искусства, мышления и политического действия, всевозможные варварские анахронизмы, возвращение благополучно забытых монстров прежних времен (национализм, фашизм, обскурантизм и так далее).

В недавнем эссе «Товарищи времени» Борис Гройс рассуждает об отношениях искусства с подобной современностью, с самим атрибутом «быть современным». Гройс отмечает все философские трудности и тонкости, которые препятствуют говорить о современном как происходящим в «настоящий момент» (не обязательно при этом обращаться к деконструкции — еще Августин сетовал на бесконечную делимость и неуловимость этого момента). «Трудность» постижения настоящего момента Гройс обращает в его онтологическую характеристику: настоящий момент — это и есть то, что создает трудности. Настоящее — это препятствие, порождающее инерцию и умеряющее размах наших планов и проектов. Если мо-

дернистская культура, устремленная в будущее, стремилась всеми способами преодолеть (или даже разрушить) это препятствие, то в наступивший затем момент, после многочисленных политических и культурных коллапсов XX века, мы, напротив, вынуждены признать эту силу и центральность настоящего как оплота инерции и приостановки наших устремлений. Теперь «...современность конституируется сомнением, колебанием, неуверенностью, нерешительностью, потребностью в длительном размышлении — потребностью в отсрочке»¹⁷. Именно сомнение и нерешительность в деле вынесения суждения относительно политических и культурных проектов прошлого — возвышенный философский аналог воцарившейся повседневной «прокрастинации» — и придает нашему настоящему его смысловую полноту, не давая радикальным модернистским и авангардистским проектам трансформации общества, культуры и человека окончательно стать прошлым. Модернистские проекты инвестировали в будущее накопленное время собственных усилий и трудностей. Подобное инвестирование сейчас становится невозможным — и время действительно теряется, растрачивается в нерешительности.

Отражением этого состояния, по Гройсу, стало так называемое «процессуальное искусство» (*time-based art*), которое как раз и инсценирует это ненакопленное время наших усилий, не создающее в итоге никакого результата, продукта. Такое искусство моделирует множество рутинных и повторяющихся процессов, которые ничем не заканчиваются и могут быть прерваны в любой момент. Парадигма процессуального искусства, сосредоточенного на настоящем, по Гройсу, задает и границы нашего политического действия в условиях заданной таким образом современности. Так, движение Оссипу, которое развивалось как серия захватов публичных пространств, удержание которых носит временный и подчас случайный характер и может быть прекращено в любой момент, носит именно процессуальный характер¹⁸.

Обрисованная подобным образом перспектива современности (как *contemporaneity*) является привлекательной, ясной и даже комфортной, но при этом, безусловно, страдает своеобразным идеализмом, отделяя логику

нашей темпоральности, а также связанные с ней режимы искусства и политики, от трансформаций самого общества и способа производства, которые были рассмотрены выше. Как будто такой дискурс о современности строился неким квазитеологическим субъектом. Словно после дней творения (истории, политики, искусства и так далее) этот автономный и трансцендентальный субъект решил мирно отдохнуть и созерцательно оглянуться назад, чтобы «пересмотреть» свои прежние проекты и дела.

Однако если мы рассмотрим не просто определенный «жанр» в современном искусстве, но арт-систему в целом, мы обнаруживаем, скорее, гораздо более материалистическую, полную внутренних конфликтов тенденцию — своего рода странное «*no-time-based art*», которое определяется общим характером темпоральности современного капитализма, бегло нами обрисованной. В нем этот характер выражается с наибольшей последовательностью: сверхмобильность, краткосрочность проектов, необходимость быстрого реагирования, зависимость от электронных медиа и коммуникаций, повсеместный отказ от продолжительного и глубокого исследования интеллектуальных контекстов и истории. Возникает целая новая «хронополитика» артистиче-

ского труда, когда обсуждение условий производства той или иной работы и попытки их улучшения в условиях постоянного цейтнота и множества параллельных проектов все более затрудняются¹⁹.

Так что такое «современность»?

Итак, в мега-машине современного капитализма и без того конечное человеческое время инструментализируется и фрагментируется, и возникает странное «общество без времени». Налицо два уровня заново определяющейся современности — интеллектуальный и эмпирический. Один связан с гамлетовской нерешительностью, высоким созерцанием и пересмотром сделанного, другой — с цейтнотом, прокрастинацией и захваченностью диспозитивами долга и контроля.

В заключение нашего рассуждения мы могли бы рискнуть и попытаться дать краткий ответ на вопрос — что же такое, исходя из проанализированных нами черт, представляет собой современность? Мы укажем здесь на следующую гипотезу. Современность — это, разумеется, не просто «то, что происходит сейчас». Это и не вопрос периодизации, то есть не еще одна эпоха «после» или «до» в отношении других, не отличающаяся от них в структурных



условиях самой своей возможности. *Современность* — это такое состояние, в котором сама структурообразующая человеческая способность переживать время, моменты «до» или «после», радикально поставлена под вопрос. Это состояние, которое определяется отношением к самой возможности иметь «эпохи», «периоды» — и эта возможность оказывается, скорее, блокированной. Оно выражает предельный режим капиталистического накопления, со всеми его новыми техномедийными аппаратами захвата, которые ставят под угрозу саму человеческую темпоральность, то есть доступный нам опыт переживания времени.

Для расширения объема такого понимания «современности» нам может помочь довольно известное наблюдение Вальтера Беньямина, рассеянное во многих его поздних текстах, — в эссе «Рассказчик», в «Труде о пассажирах» и в других работах. Оно связано с гипотезой Беньямина о «разрушении опыта», которое разворачивается в капиталистическом модерне. Так, в эссе о Бодлере можно обнаружить загадочную фразу: «Человек, утративший опыт, ощущает себя выпавшим из календаря»²⁰. «Опыт» понимается Беньямином в самом широком смысле — повседневном, политическом, эстетическом — как человеческая способность проходить через ряд драматических событий во времени, которые трансформируют субъекта, открывают его новому и в конечном счете расширяют его способность сопротивляться осаждающим его аппаратам власти и капитала. «Разрушение опыта» становится возможным из-за постоянных шоковых воздействий, которым подвергается современный субъект, и это воздействие усиливается урбанистической инфраструктурой, аппаратами медиа и культуриндустрии. Если переадресовать размышления Беньямина — которые были изначально адресованы, скорее, капиталистическому модерну (modernity), — капиталистической современности (contemporaneity), можно высказать предположение, что разрушение опыта, который подменяется готовыми, индустриально производимыми и подчиненными «формами жизни», в пределе означает и разрушения самой возможности опыта времени. А он, начиная с Канта, утверждается как основание мысли о человеческом субъекте.

Острейший вопрос для всех тех, кто находится на стороне оспаривания капиталистической современности как разрушения фундаментальных структур нашего опыта, состоит в борьбе за возможность заниматься радикальными исследованиями, за создание действительно новых произведений и поэтик, за учреждение серьезных антикапиталистических инициатив — вместо множества дисперсных и кратковременных «проектов», этих анонимных частиц времени, зависших в псевдовечности, имя которой «нет времени». Здесь появляются источники грядущих антагонизмов, которые смещаются в область возможностей освобождения самого «времени творения» (Августин), времени «опыта» и субъективности (Беньямин). Они будут борьбой за другое, бытийное и коллективное время — общее достояние, такое же, как воздух, вода, земля и небо — по ту сторону вынужденной лихорадочной активности, зажатой в тисках цейтнота и прокрастинации, двух господствующих модальностей современного разрушения опыта.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В своих недавних исследованиях итальянский философ Джорджо Агамбен придает решающее значение этой предполагаемой «бездеятельности» (*inoperositas*) Бога в христианской теологии — как «до» творения, так и «после» предполагаемого окончания истории. См. Agamben G. *The Kingdom and Glory*, Stanford University Press: Stanford, 2011. На самом деле, парадоксальный ответ Августина — далеко не единственный, но авторитетный ответ теологической мысли на эту проблему — скорее, состоит в том, что за утверждением «Бог ничего не делал» не стоит скрытой идеи бездеятельности Бога. Напротив, все усилия Августина направлены на то, чтобы устранить саму эту возможность.

² Некоторые историки мысли считают, что идея вечности как отсутствия времени (а не бесконечного времени), к которой обращается Августин, впервые возникает в «Энеадах» Плотина.

³ Teske, Roland J. *Paradoxes of Time in Saint Augustine*. Milwaukee: Marquette University Press, 1996. P. 57.

⁴ См. подробный анализ книги XI «Исповеди», подчеркивающий ее непреходящую актуальность, у таких современных мыслителей как Поль Рикер (Рикер П. *Время и рассказ*. т. 1. М.: Университетская книга, 2000) и Эрик Айез (Alliez E. *Capital Times*. Tales

from the Conquest of Time. Minnesota, University of Minnesota Press, 1996).

⁵ См.: *Meillassoux Q.* After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency, N.-Y., Continuum, 2008.

⁶ О «колонизации» ночного времени см. *Melbin M.*, Night as Frontier: Colonizing the World after Dark. N.-Y.: The Free Press, 1987. Также см. мое эссе *Rex Exsominis. Sleep and Subjectivity in Capitalist Modernity*. Kassel, Hatje Cantz, 2012.

⁷ *Jameson F.* Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. P. 27.

⁸ См. *Poeppel E.* Warum dauert die Gegenwart drei Sekunden // *Frankfurter Allgemeine Magazin*, № 83, 1999.

⁹ *Metzinger T.* The Ego Tunnel. The Science of the Mind and the Myth of the Self. New-York: Basic Books, 2009. P. 36-40.

¹⁰ *Negri A.* 'The Constitution of Time', in: *Time for Revolution*, N.-Y.: Continuum, 2003. P. 21-139.

¹¹ «Реальное подчинение» противопоставляется более ранней фазе развития капитализма, «формальному подчинению», когда сама жизнь индивидов находится «вне» капиталистических отношений.

¹² Характерно, что Негри отвергает знаменитую идею Вальтера Беньямина о *Jetztzeit*, «времени-сейчас», понимаемого как время революционного выхода из «пустого» и рутинного хронологического времени капиталистической повседневности и связываемое с мессианским ожиданием. Для Негри время-сейчас — отражение самого капиталистического «отделения времени от бытия» как предпосылки его превращения в абстрактную дисциплинарную меру труда. См. *Negri A.* 'The Constitution of Time', in: *Time for Revolution*, N.-Y.: Continuum, 2003. P. 112-114.

¹³ Впрочем, Негри размышляет об «институционализации» такой темпоральности, которая должна придать ей некоторую устойчивость, хотя в его работе трудно найти ясный ответ на эту проблему. См.: *Osborne P.* Marx and the philosophy of time // *Radical Philosophy*, 147 (January/February 2008). P. 21.

¹⁴ *Berardi F.* After Future. AK Press, 2011, p. 69.

¹⁵ *Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы, М.: Культурная революция, 2006. С. 427. Согласно проницательному наблюдению Подороги, последней вещью, отдаваемой в заклад в ситуациях крайней нужды, у Достоевского чаще всего оказывались часы, то есть сам инструмент, позволяющий отсчитывать время возвращения долга.

¹⁶ *Lazzarato M.* The Making of Indebted Man. An Essay on Neoliberal Condition. Los Angeles: Semiotext(e), 2012. P. 46-47.

¹⁷ *Гройс Б.* Политика поэтики, М.: Ad Marginem, 2012. С. 80. Интересно связать это наблюдение о времени с пространством, где мы обнаруживаем себя сами. Пожалуй, именно в нем — мы имеем в виду «постсоветское» пространство — эта тенденция к скепсису относительно политических и культурных проектов и экспериментов XX века, в мировом эпицентре которых само это пространство и находилось почти век (в качестве СССР), достигает своего апогея. Вместе с тем, как и любое радикальное сомнение, подобное пространство, при всей весьма пессимистической атмосфере, в нем царящей, имеет значительный потенциал для философской мысли, а также художественного переосмысления этого прошлого.

¹⁸ В этом смысле подход Гройса является «метаполитическим», если воспользоваться термином Ж. Рансьера, предложенным для критического обозначения подходов, которые рассматривают политическую сферу как производную, вторичную по отношению к некой более фундаментальной реальности (см. *Ranciere J.* Disagreement: Politics and Philosophy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. P. 61-95). В данном случае эстетическое оказывается своеобразным базисом, моделью конкретного политического действия.

¹⁹ См. *Work, Work, Work. A Reader on Art and Labor*. Stockholm: Iaspis, 2012. P. 23.

²⁰ *Беньямин В.* Маски времени. СПб.: Symposium, 2004. С. 220.

Алексей Пензин

Родился в 1974 году в Новгороде.

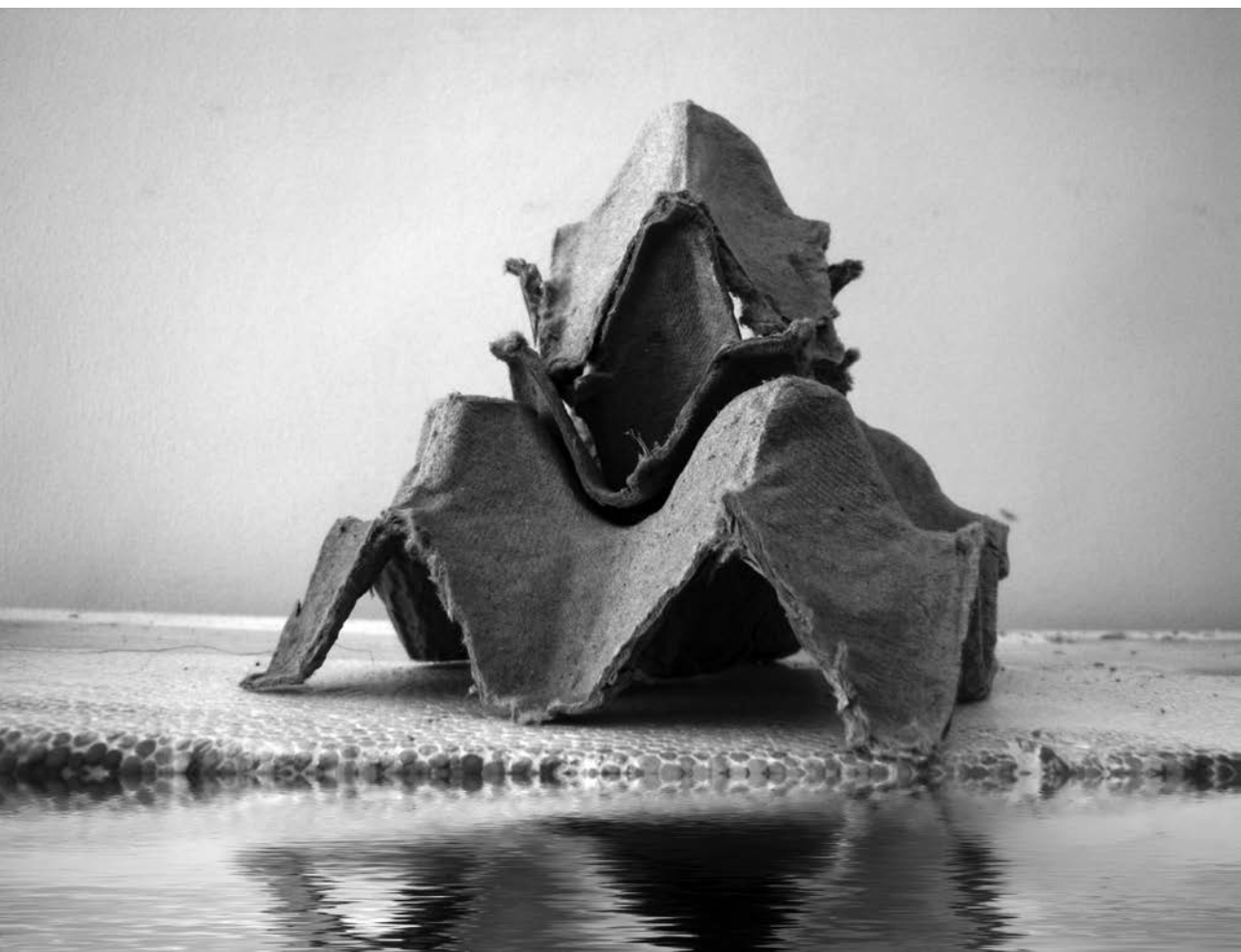
Философ, сотрудник Института философии РАН.

С 2013 г. — также исследователь и преподаватель в университете Вулверхэмптона (Великобритания). Член рабочей группы «Что делать?».

Входит в редакционный совет «ХЖ».

Участник редколлегии журнала «Стазис» (СПб).

Живет в Лондоне и Москве.



Медер Ахметов. Архитектурный прототип, 2012

Андрей Фоменко

Невольная архитектура

...при всей своей простоте и тем не менее соответствии характерным условиям грезы этот объект заставлял меня устыдиться примитивности моих фантазий.

Андре Бретон¹

В искусстве на протяжении всей его истории боролись два побуждения: с одной стороны, стремление к близкому, приземленному и повседневному, с другой — к далекому, величественному и экстраординарному. Конечно, эта борьба в основе своей имела характер диалектический: в периоды, когда искусство воспаряло над обыденной реальностью, само его величие рано или поздно начинало казаться банальным, тогда как приземленное, по контрасту, — необычным. Однако хотя противоположности на каком-то уровне обменивались атрибутами, суть остается прежней: искусство либо шло навстречу реальности в самых будничных ее проявлениях, либо, напротив, бежало от нее в фантастические миры; либо искало красоту в простых вещах, либо воображало грандиозные пейзажи, идеальные формы и титанические подвиги. И, наверное, ни одному из визуальных искусств этот второй импульс не присущ в такой степени, как архитектуре. Сама немитетическая сущность архитектурного медиума способствует отрыву от повседневности, а власть, которую имеют над архитектурой физические силы (прежде всего сила тяжести), лишь обостряет это стремление: они будто бросают ей вызов, заставляя устремляться ввысь и противостоять природе. Недаром архитектура неизменно играла важную роль в социальных утопиях, как, впрочем, и антиутопиях: от «Города Солнца» Кампанеллы до «Лучезарного города» Ле Корбюзье,



Медер Ахметов. Архитектурный прототип, 2012

от Вавилонской башни до «Метрополиса» Фрица Ланга.

Современный бишкекский архитектор и художник Медер Ахметов не отказывается от визионерских амбиций своего медиума. В его работах, именуемых автором «архитектурными прототипами», возникают видения монументальных сооружений, парящих в воздухе конструкций, фантастических зданий. Многие из них возвышаются над водной гладью, как некие архитектурные ковчеги, наводя на мысль о цивилизации атлантов и в то же время об антиутопических образах мира после глобального потепления и всемирного потопа. Некоторые из этих строений имеют правильную геометрическую форму и ясную структуру, другие (и таких большинство) — сложную, «естественную» конфигурацию, словно сформировавшуюся в результате совместных усилий человеческой техники и природных стихий или обживания человеком геологических объектов. Одни, вероятно, отлиты из бетона или высечены из камня, другие созданы из каких-то неизвестных человеку высокотехнологичных материалов. Все указывают на реальность, далекую от нашей

собственной и, более того, подрывающую привычную нам логику исторического времени: черты глубокой архаики сочетаются здесь с чертами футурологическими. Эта архитектура груба и примитивна и в то же время изысканна и изощрена в своих решениях. Ей удалось преодолеть оппозиции рационального и чувственного, технического и органичного, систематического и случайного — либо эти категории вообще не имели власти над ее создателями.

Однако, присмотревшись внимательнее, зритель с изумлением узнает в очертаниях этих странных сооружений то носик чайника, то губку для мытья посуды, то деревянный обрубок, то кусочек фольги, то кожуру от апельсина, то смятый полиэтиленовый пакет. В каких-то случаях разгадка дается не так просто или не дается вообще, но ясно одно: перед нами предметы мелкие в обоих смыслах этого слова, как прямом, так и переносном. Возникает эффект короткого замыкания: малое и большое, знакомое и незнакомое, тривиальное и фантастическое совпадают;

королевская дорога футуристической утопии пролегает через кухонный стол, полку в ванной комнате, а то и мусорное ведро (некоторые из «архитектурных прототипов» сконструированы из пищевых отходов — арбузных корок и банановой кожуры). Эти сооружения могли бы принадлежать цивилизации разумных муравьев или термитов, возникшей на руинах цивилизации человеческой и утилизовавшей ее обломки, которые тем самым приобрели монументальность.

Готовность видеть большое в малом и фантастическое в банальном, конечно, напоминает детскую игру или сказку, где лужа становится озером, а тыква — каретой. Работы Ахметова в принципе инфантильны по своему исходному заданию, мобилизующему метафорический потенциал вещей, используемых «не по назначению», в отрыве от их прямой утилитарной функции. Одна из фотосерий Ахметова, изображающая перемещение игрушечного автомобиля, буквально возникла из его игры с сыном (и одновременно игры с масштабом). А некоторые из «архитек-

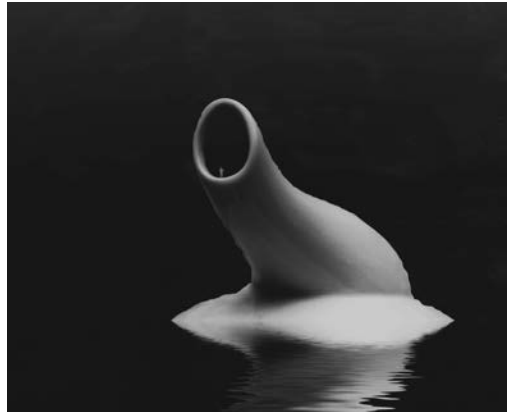


Медер Ахметов. Архитектурный прототип, 2011

турных прототипов» созданы с помощью типично детской процедуры подрисовывания к фотографиям нескольких дополнительных элементов: лестниц, оконных рам, дорожек и других деталей, позволяющих превратить вещь повседневного обихода в архитектурный объект, вытолкнуть ее в другое измерение. В результате такого выталкивания вещи простые и невзрачные приобретают черты какой-то нездешней красоты.

В наши дни подобный комплимент звучит, мягко выражаясь, сомнительно: традиционные эстетические категории отброшены современной критикой, и если возвышенное еще пережило возрождение благодаря известной статье Лиотара и периодически всплывает в текстах современных авторов, то прекрасное, кажется, полностью перекочевало в сферу обыденного языка, лишившись своего терминологического статуса. Мы продолжаем несколько стыдливо пользоваться этим терминологическим рудиментом и применительно к искусству — но исключительно в частных разговорах и устных оценках, а не в текстах. В последних мы предпочитаем рассуждать о «критических», «подрывных», «разоблачительных» и «исследовательских» аспектах искусства, тем самым приписывая ему утилитарные и познавательные функции, размежевание с которыми стояло у начал эстетики. Однако в итоге складывается впечатление, что если и есть в современной культуре, уверенной, что искусство непременно должно быть «критическим», категория, обладающая подрывной силой, так это прекрасное. Изгнанная из мира эстетической теории и художественной критики (как тот камень, что отвергли строители), красота превратилась в тревожное напоминание о природе искусства, вызывающее дискомфорт у адептов конвенционального «критицизма». И это заставляет вспомнить «анахронические» случаи употребления этого понятия в контексте модернизма, идущие вразрез с основной тенденцией.

Как раз один из таких случаев и кажется мне особенно подходящим к теме настоящего разговора. Лучше всего работы Ахметова описываются понятием конвульсивной красоты, которое придумал Андре Бретон, противопоставив ее, с одной стороны, красоте



Медер Ахметов. Архитектурный прототип, 2010

классической, «статичной», а с другой — футуристической, «динамической». Комментируя свою страсть к кристаллам — образцовым воплощениям конвульсивной красоты, — Бретон уточняет: «...это представление о красоте решительным образом противоречит понятию, которое — в плане эстетическом или нравственном — соотносит красоту с волевой работой по достижению лучшего, — именно ей человек вроде бы должен себя посвятить. Я же славлю спонтанное творчество и действие, а самым лучшим выражением его является кристалл»². Другими словами, конвульсивная красота нечаянна и, если угодно, неуместна. Она не столько создается в соответствии с определенным проектом, планомерно и целенаправленно, сколько случается неожиданно для самого «автора», выступающего не более чем первым зрителем или читателем собственного произведения или, скорее, своей находки.

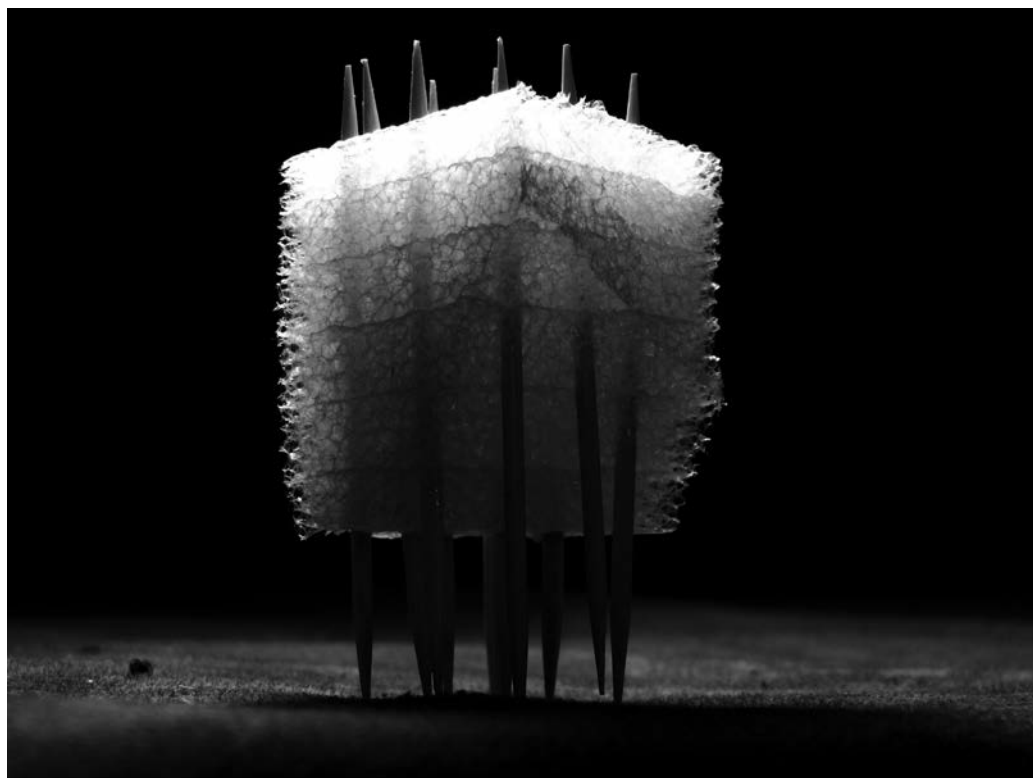
В ряде примеров конвульсивной красоты, которые Бретон приводит в процитированном выше тексте «Безумная любовь», бросается в глаза одно общее свойство: все они являются вещами, обнаруживающими помимо своего прямого значения какое-то другое, относящееся к совершенно иному регистру реальности. Это вещи, которые одновременно являются знаками — текстами, картинами, скульптурами, образами, — причем знаками, возникшими ненамеренно: рельеф горной породы изображает театральный занавес;

локомотив, стоящий среди джунглей, превращается в двусмысленный аллегорический монумент; в банальной фразе слышится начало поэтической строки, а ложка, купленная на блошином рынке, оказывается тувелькой Золушки. Они обнаруживают скрытую зависимость «между двумя причинными рядами — объективным и субъективным» и отсылают к главной идее сюрреализма: пониманию мира как системы знаков, вступающих в бесконечную игру поверх категориальных границ.

Именно с такой игрой мы и сталкиваемся в работах Ахметова: можно назвать их архитектурными находками, способными посрамить целенаправленную архитектурную мысль и в то же время иронически цитирующими ее достижения. Они обладают всеми свойствами конвульсивной красоты: ее манифестации непредсказуемы, в них сливаются воедино разные категории сущего — органи-

ческое и неорганическое, одушевленное и неодушевленное, реальное и воображаемое, движение и покой. Но главное, малое в них обретает черты большого — этому преобразению сам художник придает особое значение, называя это «гномовеликанским единством», в котором ведущую партию играют именно «гномы» — создатели «гномической антиархитектуры»³.

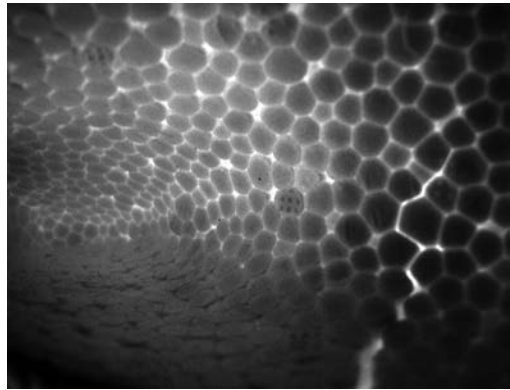
Это свойственная работам Ахметова эпикуровская готовность довольствоваться «малым», сквозь которое проступает «великое», выражается по-разному. Например, в апроприации собственного житейского опыта, мимолетных впечатлений и повседневной рутины, преобразуемых в материал эстетической рефлексии. Одним из примеров такой «самоапроприации» служит серия «наглядных пособий» по формообразованию, где в качестве сырья выступают яблочные



Медер Ахметов. Архитектурный прототип, 2012

огрызки или чаинки разной формы — мелочи жизни, которые получают шанс сделать карьеру в архитектуре. По словам автора, проект родился из опыта преподавания в институте на факультете дизайна, где, как ему предусмотрительно объяснили, «учатся те, кто куда не смог поступить» (как тут не вспомнить, что среди авангардистов конца XIX — начала XX вв. таких безнадежных было немало). Удивительным образом Ахметову удалось найти нечто вдохновляющее в этой, в общем-то, удручающей ситуации, знакомой каждому художнику или интеллектуалу, которому довелось работать в высшей школе, «где у тебя 39 девушек на первом курсе, которые спрашивают, что такое диагональ, что такое горизонт, по линейке отсчет начинают не с 0, а с 1, и квадратик, который должен быть 10×10, у них получается 9×9»⁴. Невежество оказывается благотворной прививкой от конвенционального профессионализма и псевдознания, построенного на готовых формулах, побуждая заново ставить самые простые, фундаментальные вопросы или, как говорит Ахметов, «начать все сначала». Таким началом формы, конструкции, образа может послужить все что угодно, и чем ничтожнее исходник, тем более впечатляющи результаты.

Желание «начать все сначала» тоже выглядит сегодня как анахронизм и напоминает скорее об эпохе классического авангарда с его стремлением обнулить предшествующую историю, порвать с традициями, авторитетами и «естественными» привычками — сжечь библиотеки и затопить музеи, как призывал Маринетти. Этот футурологический порыв явно не чужд Ахметову. Но его футурология существенно отличается от авангардной: начало в его версии обременено грузом культурной и биографической памяти и представляет собой фрагмент прошлого, выброшенный на берег после футуристического потопа (недаром в большинстве случаев Ахметов отдает предпочтение фотографии перед всеми прочими медиа, то есть фиксирует вещи в их фактической данности). Случайная конфигурация этого обломка, аккумулировавшая ряд предыдущих событий, оказывается одновременно источником будущих трансформаций. Мы словно получаем возможность свободно перемещаться по туннелям времени, обра-



Медер Ахметов. Прототип интерьера, 2011

зующим лабиринт без начала и конца, без центра и периферии, где внешнее оборачивается внутренним, малое большим, прошлое будущим, и где на каждом шагу нас ждут неожиданные находки, полные конвульсивной красоты.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бретон А. Безумная любовь. Звезда кануна / Пер. с фр. Т. Балашовой. М.: Текст, 2006. С. 13.

² Бретон А. Цит. соч. С. 11.

³ Интервью с архитектором Медером Ахметовым // <http://astralnomads.net/intervyu/intervyu-s-arhitektoom-mederom-ahmetovym-studiya-museum-bishkek-kyrgyzstan.html?lang=ru>.

⁴ Из письма Медера Ахметова автору статьи.

Андрей Фоменко

Родился в 1971.

Историк и критик современного искусства, фотографии и кино, переводчик, эссеист. Автор книг «Архаисты, они же новаторы» (2007), «Монтаж, фактография, эпос» (2007), «Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства» (2011). Ряд его текстов последних лет посвящен современному искусству Казахстана и Средней Азии. Живет в Санкт-Петербурге, где преподает на факультете свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.



IN FLANDERS
FIELDS

I E P E R
1914-1918

**IN
FLANDERS
FIELDS
MUSEUM**

Музей «В полях Фландрии» в Ипре, Бельгия

Паскаль Гилен

Музеехронотопы: репрезентация прошлого в музеях

Если что-то важно, то значение должно быть «приписано» или «прилагается» к нему; другими словами, это важно потому, что историк заинтересован в нем.

Георг Зиммель, 1892-1905

Ирония истории! Приведенные в эпиграфе слова Зиммеля вполне применимы к нему самому. Ведь неоднократно в предисловиях к школьным учебникам по социологии, обходя вниманием Георга Зиммеля, отцами-основателями этой дисциплины объявлялись Эмиль Дюркгейм и Макс Вебер. Однако в последние два десятилетия работы немецкого мыслителя все чаще стали выходить на авансцену. В нашу эпоху так называемой поздней современности, когда фрагментация, полифония, гибридность стали господствующими метафорами-определениями социальных феноменов, микро-наблюдения Зиммеля оказываются как никогда актуальны. Еще на рубеже XIX-XX веков этот крайне своеобразный ученый рассуждал о социальных сетях и их гибридной природе. Сейчас эти идеи оказались с воодушевлением подхвачены сетевыми мыслителями — Мануэлем Кастельсем, Бруно Латуром, Руди Фуксом и другими приверженцами акторно-сетевой теории, согласно которой любое событие приобретает значение, только будучи встроенным в некую сеть и только в пределах ее конфигурации.

Этот тавтологический дискурс применим также и к истории или, точнее, к историческому мышлению. В самом деле что-то или кто-то приобретает историческое значение только в том случае, если это значение приписывается им ретроактивно. Однако не каждый обладает такой посреднической силой. Например, в случае исторических фактов решающую, связую-

щую роль между настоящим и прошлым исполняет историк. Зиммель недвусмысленно описывает это в своей книге «Проблемы философии истории»¹ — в его интеллектуальном упражнении, которое и само затерялось в завалах истории. И все же Зиммель в нашем понимании остается крайне пронизательным мыслителем современной истории. Он был одним из первых, кто нарушил историософскую доксу, высказав предположение об относительной объективности исторических фактов. Сейчас это представляется очевидным, но не будем забывать — Зиммель писал об этом в 1892 году.

Оговорюсь, однако, чтобы быть правильно понятым: эти страницы — не теоретическое исследование социологического наследия Георга Зиммеля. И все же его идеи призваны сыграть важную роль в представленных мною здесь соображениях. Так, важным для нас является зиммелевское понимание посреднических отношений между настоящим и прошлым. Когда выстраивается связь между историческим событием и текущим моментом, принципиальным является не то, *что говорится*, а *как говорится*². Более того, выстраиваемые причинно-следственные связи, преемственности и сходства не могут быть расценены как объективные, они могут быть лишь пережиты. Ведь хоть мы и можем ухватить конкретные факты и исторические события, но приладить их друг к другу способна лишь интерпретация. Иными словами, причинная связь и последовательность не могут быть дедуктивно выведены из эмпирических фактов³. Все задается — по мнению Зиммеля — некой ретроактивной «тканью», характер которой определяет, могут ли события прошлого внедриться в настоящее. Ткач — вот кто является посредником между разными временными слоями. Именно он кон-

ституирует переходную связь между настоящим и прошлым.

Отсюда — и Зиммель это прекрасно понимал — исключительная значимость фигуры историка. Помимо того, что прошлое сохраняется в настоящем благодаря так называемым «практикам памяти», то есть в традициях и ритуалах, оно проникает в наше время посредничеством исторической науки. Выстроенная эпохой современности, парадигма истины предполагала, что именно историк, а вместе с ним и его наука выступают для нас обязательными проводниками ко дням минувшим. Однако в последние два десятилетия историк столкнулся с конкуренцией других «работников памяти» — с многочисленными маклерами культурного наследия. В нынешнем секуляризованном мире их вполне можно представить наследниками ритуально-традиционного опыта истории. Их профессиональная компетенция сводится к организации «экономики опыта» прошлого. Так что сегодня уже не один, а несколько посредников ткут свои маленькие и большие истории.

Это соображение позволяет нам выявить в политике культурного наследия разных национальных и региональных правительств скрытый побочный эффект: они призывают к жизни новых посредников, что ведет ко все большему накоплению признанных значимыми историй и исторических фактов. Так ткут лоскутное одеяло из все менее согласованных историй, которые звучат полифонией голосов бок о бок с официальным научным историческим дискурсом. Говоря иначе, все больше историй вплетаются ныне в нашу социальную ткань. Становится, — уверяет нас голландский историк Кеес Риббенс в своем исследовании «Современное прошлое», — все больше каналов, через которые прошлое проникает в настоящее⁴. Помимо классического исторического образования это уже не только музеи и национальные научные центры, но также и исследователи генеалогии, археологи-любители, хранители культурного наследия и страстные коллекционеры. Все они предлагают нам свои исторические нарративы. Но более того, неизгладимые следы в нашей памяти оставляет бум туризма по историческим местам и особенно то, как представлено прошлое на экранах телевизоров. Отсюда, — приходит к выводу

Риббенс, — интерес к истории несколько не уменьшился, но, скорее, трансформировался. Присутствие прошлого стало более обширно и в то же время более индивидуально. Буквально каждый человек может выносить собственное суждение об исторических событиях. Связь с прошлым стала более непосредственной, что, однако, не отменяет роль традиционных каналов, по которым история проникает в современность.

Так, через Зиммеля и Риббенса, мы приближаемся постепенно к следующему тезису: личные данные посетителей музея не могут быть просто отделены от исторического посредничества. Невозможно получить представление о контингенте посетителей исторических музеев без учета формы музейной презентации. Многие исследования посетителей начинают с изучения социального контекста как ключевого фактора для объяснения законов восприятия. Подобные исследования очень важны, поскольку имеют строго эмпирическую основу. Но при этом они зачастую не учитывают, каким собственно образом музеи подают историю. То, как прошлое «выставлено», влияет на тех, к кому оно обращается. Тем не менее, когда мы делаем это рациональное соображение отправной точкой исследования, оказываются необходимы новые концептуальные приемы охвата эмпирической реальности. Найти их — главная цель этого текста.

Маленький хронотоп Музейленда

История и культурное наследие в музеях не просто лишь явлены их посетителям. То, что предстает как история, на самом деле бытует в экспозиции как объекты или события, обладающие исторической значимостью. Что подлежит стать наследием, а что нет — решает посредник. Историк, как и любой другой работник культурного наследия, устанавливает иерархии. Несомненно, важную роль в выстраивании этой символической лестницы посредничества играют и политики. Выделяя субсидии, придавая одному музею большую значимость перед другим, оказывая правовую защиту определенным историческим объектам, они вносят свой вклад в создание иерархии между хорошим и плохим, исторически более или менее значимыми объектами,



Музей фольклора (*Huis van Alijn*) в Генте, Бельгия

повествованиями, событиями. Исторические посредники (будь они поддержаны субсидиями или нет), как и работники памяти (официальные или нет) берут из прошлого то, что считают значимым, что исторически и, в конечном счете, фактически уместно масштабировать, определяя для него то или иное место в ценностной шкале. Эта последняя операция лежит в основе выставочных каталогов, в описаниях музейных коллекций, введениях к историческим хронологиям. Значимое в прошлом определяет повестка дня сегодняшнего, и исторические события и объекты организуются в соответствии с драматургией текущего момента.

Время и место здесь — факторы определяющие. И в этом нет ничего удивительного, ведь в эпоху современности оба эти измерения являются базовыми координатами человеческого опыта⁵. Восприятие прошлого, а также каждодневных событий происходит в пространственно-временной сетке, где перцепция отличается от рецепции. Если последняя пред-

полагает пассивное принятие явлений, то первая — активный опыт. Посетитель воспринимает музейную экспозицию через зрительную сетку, которую он усвоил в ходе образования или социализации. Нечто подобное происходит и с так называемым «эмоциональным зрителем», которого как замороженного «слепо» ведет за собой прочерченная траектория музейной экспозиции. Отношение между субъектом и объектом, зрителем, читателем, слушателем и музейной экспозицией состоит в двойном синхронном движении: активной страсти и пассивного действия⁶. Ибо посетитель для того, чтобы быть способным наслаждаться пассивно, должен первоначально активными усилиями усвоить достаточно широкий спектр навыков. Как справедливо и другое: то, каким способом что-то представлено, может оказать воздействие и на навыки. А потому взаимодействие зрителя с музейной экспозицией может быть описано как тонкое переплетение манипулирования и подверженности манипуляции. Посетитель развивает навы-

ки, опыт, словарный запас, чтобы в конце полностью отдался тому, что видит перед собой. Таким образом, сокровенная суть музейного опыта является результатом рефлексивного действия и в то же время нерелексивной самоотдачи.

Как показали исследования в гентском Музее фольклора (*Huis van Alijn*), это двойное движение между «активным» и «пассивным» может происходить во время посещения музея. Видеозапись зафиксировала, как посетители замедляют шаг или останавливаются, когда узнают конкретные экспонаты, или когда экскурсоводы вводят их в некий исторический контекст. Особенный же интерес обычно вызывает зал, где посетители могут взять некоторые экспонаты в руки и испытать их исходное функциональное предназначение. Это чередование пассивного просмотра и активной интерпретации помогает зрителю с максимальной полнотой освоить музейное собрание. Иными словами, существуют музейные экспозиции, которые превращают посетителя в активно вос-

принимающего: он тоже вовлекается в процесс со-конструирования. [...]

Все эти соображения стали предпосылками исследования музейных посетителей Гордоном Файфом и Максом Россом⁷. Интервьюируя семьи разного социального происхождения, они обнаружили, что интерпретационные референтные рамки людей, посещающих местные исторические музеи, отличаются от тех, что присущи посетителям музеев изобразительного искусства. В первом случае речь идет о тех, кто по большей части озабочен локализацией в пространственно-временных структурах собственного существования. Посещая краеведческий исторический музей, они, главным образом, сосредоточены на локальных историях и событиях из жизни их сообщества. И именно причастность представленным в экспозиции объектов к конкретному месту и задает их значимость, которую бы они наверняка потеряли, если бы были встроены в контекст, выходящий за границы данной территории. Этому типу зрителя Файф и Росс противопо-



Художественная галерея в Брэдфорде (*Cartwright Hall Art Gallery*). Англия

ставляют другой, который они называют «транслокальным посетителем», то есть посетителя, интересы которого выходят за границы его местного сообщества. К этому типу по большей части принадлежат зрители художественных музеев, потому что характерная для их восприятия пространственно-временная сетка задана присущим художественной институции «транслокальным» контекстом⁸. [...] Таким образом, то, что тот или иной музей представляет, подтверждает габитус его посетителей, способствует социальному воспроизводству и конструированию идентичности определенных социальных страт. [...].

В целях дальнейшей квалификации посетителя музея необходимо уточнить пространственно-временные рамки, в чем нам может помочь понятие хронотопа Михаила Бахтина. Бахтин использует его в своем посмертно опубликованном исследовании романа с тем, чтобы выявить присущие данному литературному жанру различные пространственно-временные связи⁹. В этом неологизме оба измерения рассматриваются как симметричные и абсолютно взаимозависимые. Время и пространство безусловно связаны, и, по крайней мере, с теоретической точки зрения должны рассматриваться как эквивалентные аналитические понятия. Они конституируют сетку восприятия, посредством которой культурные продукты — в случае Бахтина это была, прежде всего, литература, а более конкретно роман — переплетаются с культурным контекстом, внутри которого они были произведены и восприняты.

Все вышесказанное может звучать немного абстрактно, но следующий пример все уточнит. Музей «В полях Фландрии» рассказывает историю Первой мировой войны (1914-1918, Время) в бельгийском городе Ипре (Место). Оба компонента конституируют основные пространственно-временные координаты презентации. Однако другие хронотопы подаются отдельно от них. Например, при входе в музей посетитель получает карточку с именем некоего человека, который играл определенную роль в ипрских событиях времен Первой мировой войны. Следуя по музейному маршруту, посетитель вставляет карту в компьютеры, расположенные в хронологическом порядке согласно заданной музейной траектории, и по-

лучает биографическую информацию о «своем» персонаже. Этот хронотоп следует временным и пространственным координатам, отличным от вышеупомянутой сетки. Рассказ об истории жизни человека обычно начинается с этапа, предшествовавшего трагическим событиям, и продолжается после, если он не был убит на поле битвы. Более того, персонаж может прийти из разных мест и только временно проживать в Ипре, позже возникая и в других местах. Иными словами, биографическая история следует разным хронотопам, а не только фактическим историческим параметрам: 1914-1919, Ипр.

Наряду с этим музей регулярно приглашает современных художников, чтобы они (ре)интерпретировали события начала XX века. Это часто ведет к художественным показам, которые выводят на первый план абсолютно универсальные темы, такие как «война всех времен», «человеческая трагедия». Отсюда следует, что окончательный вывод, к которому в результате знакомства с музеем «В полях Фландрии» должны прийти зрители, сводится к следующему: первая современная война не была концом, но началом многих новых последующих войн. Более того, трагические события прошлого могут преподавать нам уроки на будущее. Так музей военной истории берет на себя роль борца за мир. Этот последний нарратив предполагает пространственно-временные координаты, которые больше не связаны с конкретными временем и пространством: война как таковая предстает универсальным негативным событием. Иногда этот универсализм берет вверх в музейных стратегиях, и посетитель, которого интересует экономическая и политическая информация о Первой мировой, может испытать трудности при поиске фактических данных об этом. Например, политическая ситуация в Германии, так же как и экономическая в Европе, растворены универсалистским пацифистским месседжем музея. Иными словами, всеохватный хронотоп представляет мировую войну нависающей над нашими головами природной катастрофой, лишённой каких-либо конкретных параметров.

Так в инсценировании музеем одного исторического события мы обнаружили, по крайней мере, три различных хронотопа. Главная же задача здесь состоит в том, чтобы посети-

тель сумел выстроить контакт с одним или несколькими хронотопами, в противном случае из-за отсутствия пространственно-временной сетки он не сможет установить с экспозицией содержательной связи. Социальное происхождение посетителя (как и то, насколько музейный показ смог учесть разные социальные типы своих потенциальных зрителей) предопределяет его предпочтение того или иного хронотопа. Наряду с этим умный куратор при выстраивании экспозиции способен обыгрывать разные пространственно-временные рамки: он может позволить им накладываться друг на друга или существовать какое-то время синхронно, после чего позволить им снова разойтись. В остальном же далее все зависит от посетителя — следовать или нет заданным координатам или же самому скомбинировать временные и пространственные траектории. [...].

Локальное время

Повторим еще раз: сложившиеся принципы организации экспозиции, как и сложившиеся формы их восприятия, не могут быть отделены друг от друга. Вероятные связи между ними нам только что помогло отследить бахтинское понятие хронотопа. Теперь постараемся внести в оба эти измерения, являющихся частью одного понятия, некоторые уточнения. Категории времени и пространства принято понимать и переживать по-разному. Например, понимание времени, наиболее соответствующее музейной сфере и которому западная культура придает статус доминирующего хронотопа — это линейное время. История в нем подается как хронологическая последовательность событий, легко выстраиваемых в одну линию. Официальная историческая наука продолжает неизменно использовать это временное измерение. И сейчас хронологическая ось от доисторических времен до сегодняшнего дня украшает стены любого класса младшей школы. Однако не только школьные программы, но также и музеи основывают свой экспозиционный показ, следуя линейной хронологии. Музей выстраивает осмотр с первого зала, где представлены экспонаты периода x , и неизбежно заканчивает его через много лет или десятилетий, экспо-

натами представляющими период $x+1$. Прошлое почти математически исследуется и преподносится расщепленным на последовательные разделы, что заставляет нас переживать его строго определенным образом.

Для начала предполагается, что прошлое — это давно прошедшее время, замкнутый период, в котором зафиксирована история. Эта история из прошлого больше не проникает в настоящее, не говоря уже о том, чтобы настоящее влияло на прошлое. Хронологическое повествование, таким образом, утверждает абсолютное прошлое, которое фактически является монолитным. Такая подача едва ли допускает частную точку зрения или специфическое видение. Нельзя коснуться безличного и священного прошлого. Исторические события и герои приобретают значение и значимость от самого факта, что они принадлежат истории. Эта тавтология указывает на прошлое само по себе как на источник «аутентичной» реальности и смысла. Это историческое повествование действует согласно механизму мемориала: рассказанная история является одновременно незабвенной и священной. Американский теоретик театра Барбара Киршенблатт-Джимблетт определяет такую подачу как контекстуальную. Объекты предстают организованными в определенном дискурсивном режиме, который лишает их своей собственной перформативной выразительной силы, эстетического или риторического достоинства. Одушевить представленные экспонаты способно лишь повествование, в котором они встроены, или же историческое знание, которое их учитывает. Другими словами, то, что показано, является только иллюстрацией принятого дискурса¹⁰. В подобной абсолютной исторической репрезентации все, что необходимо знать об экспонатах, должно быть признано его единственно «верной» интерпретацией. [...]

Столь методичное подчинение времени линейному становлению часто сопровождается таким же методичным очерчиванием пространства. Исторические события разворачиваются в конкретных местах, которые локально прослеживаемы. История этого альянса между хронологией и географией была широко исследована¹¹. Национальное государство, представляя себя как геополитическую данность, использует не только инструментарий

исторической науки, но и этнологии, в результате чего в представлении любого сообщества почва и люди переплетаются в изощренной хореографии. В любой локальности присутствие ее обитателей не произвольно: напротив, они причастны своему месту, а географические координаты живут в самом социуме, утверждая почву как важнейшего носителя традиции и истории ее жителей. Дороги, тропы, деревья и здания конституируют наследие предков и/или связь поколений друг с другом. Следовательно, переноса дорогу, вырубая деревья или разрушая здание, атакуют прошлое и, соответственно, угрожают целостности сообщества, его исторической преемственности.

Хотя хронотоп этот большинством историков и музейных работников больше не принимается всерьез, но трудно отрицать, что у многих он все еще вызывает сентиментальный отклик. Пусть линейный хронотоп по большей части уже не увязывается с (гео)политикой, но время и местонахождение по-прежнему часто безоговорочно связываются. Подтверждение тому — не утихающие до сих пор пылкие

споры вокруг того, какие именно памятники какой именно части страны должны представляться носителями общенационального культурного наследия, или же утомительные переговоры муниципальных музеев с провинциальными музеями о представлении им произведений на выставки. Члены ассоциаций подвижников местных культурных традиций, как и почитатели краеведческих музеев, остро переживают свою укорененность в локальном контексте, как справедливо и то, что многие объекты, изъятые из породившего их контекста, становятся бессмысленными истуканами. [...]

Глобальное время

Противоположный полюс вышеописанного локального времени — время глобальное. Нравится нам это или нет, последнее десятилетие глобализация стала основным понятием самых разных видов социального анализа. Известно, однако, что частое использование какого-либо понятия в разных контекстах и значениях стерилизует его, делает полива-



Музей «В полях Фландрии» в Ипре, Бельгия

лентным, в то время как слишком широкая применимость любой концепции делает ее бесцветной и добавляет подчас негативные характеристики. Подобные общие наблюдения в случае глобализации подтверждаются тем, что понятие это связывают с социальным сдвигом, приведшим к исчезновению такого феномена как «местный житель», то есть к утрате локального. Тропинки становятся дорогами, заповедные пейзажи, деревни — городскими площадями, а некоторые и вовсе перестают существовать, заменяясь на не-места: аэропорты, парковки, однообразные торговые центры и неизбежный Макдональдс. Ведь глобализация идет рука об руку с другим поливалентным концептом из 70-х — американизацией.

Все это подводит нас ко второму ключевому хронотопу: ведь очевидно, что под глобализацией неизбежно предполагают особый тип взаимодействия категорий времени и пространства. Маркеры времени в этом хронотопе уже указывают не на подлинность, под которой подразумевается почва, а, скорее, на универсальность. Одни и те же временные пара-

метры приняты повсеместно, вмещая, таким образом, общемировую единовременность. К проявлениям этого нового глобального времени британский социолог Джон Урри относит, в частности, эффективность современных средств информации и коммуникации, которые позволяют сообщению фактически синхронно достичь любой части планеты, в то время как современные средства транспортировки перемещают по миру любые объекты разных культур, отчуждая их от места своего происхождения. Нам уже более не нужно путешествовать по миру, чтобы съесть пакистанскую еду, купить китайскую одежду или взглянуть на африканские маски. Более того, ныне пространственно-временная интерпретационная сетка также становится универсально единообразной, повсеместно стандартизируя образование, труд, досуг¹².

Обычные способы презентации культурного наследия внутри хронотопа широко известны: Диснейленд в Соединенных Штатах и Париже, Мадуродам в Нидерландах или Мини-Европа и полностью смоделированный истори-



Мадуродам в Роттердаме, Нидерланды

ческий пейзаж вокруг Атомиума в Брюсселе. Рациональность исторической хронологии оставляет здесь пространство для эмоционально переживаемого «прошлого». Поскольку все вращается вокруг непосредственного опыта прошлого или же соприкосновения с ним, то точные датировки, подлинность местоположения и исторический контекст не имеют принципиального значения. Время теперь не просветитель и организатор культурного опыта, а его аниматор. Представляя прошлое в формах праздника и события, он сводит его к потоку, в котором участник может потерять ориентацию. История здесь моделируется медиальными средствами, апеллирующими к чувствам зрителя, отчего прошлое предстает как нечто достигаемое. Бесстрастный пригласительный научный взгляд заменен или, по крайней мере, компенсирован запахами, звуками и множеством тактильных ощущений. Симулякры прошлого буквально осаждают зрителя со всех сторон.

Успех этого типа представления прошлого часто связывают с развитием исторического туризма и другими формами коммерческой эксплуатации прошлого. Однако практика инсценирования прошлого бытовала и до того, как история и экономика вступили в свое тесное сотрудничество. Создатели диорам, стилизованных реконструкций и других миметических воссозданий исторических пространств так же апеллировали ко всеобщему опыту, но при этом явно не руководствовались только лишь коммерческими мотивами. В уже упомянутой книге «Пункт назначения — культура: туризм, музеи и наследие» Киршенблатт-Гимблетт приводит примеры подобных стенографических реконструкций, которые явно отдавали предпочтение опыту истории, а не его познанию. Эффект истории рождается здесь из переживания опыта путешествия во времени и удовольствия от соприкосновения с другим образом жизни. Зритель чувствует себя исследователем XIX века и готов на время шагнуть в чужую жизнь. Тем не менее, мы не можем отрицать, что далеко не многие посетители музея захотят ответить на подобный зов прошлого, и маклеры культурного наследия понимают это. Многие из них поэтому обращаются к возможностям тотального опыта исключительно потому, что видят в нем зрелищно-развлека-

тельный ресурс для массовой публики. К примеру, некоторые музеи используют в виртуальных сценографиях даже запахи и звуки. А более двухсот созданных в Бельгии за последнее время исторических выставок постарались избежать конкретизации исторических эпох, которым чисто формально были посвящены. Музейные посредники сегодня предпочитают представлять нам не умопостигаемое, а загадочное прошлое.

Глокальное время

Итак, если в линейном рассказе локального хронотопа прошлое предстает недостижимым, то глобальное время начинает моделировать его, создавая иллюзию, что мы беспрепятственно можем шагнуть в машину времени. Несмотря на большую разницу в историческом опыте, оба эти типа показа следуют одной стратегии — оба отрицают свою посредническую роль между настоящим и прошлым. В пределах первого хронотопа эксперт, по большей части историк, исходит в своей профессиональной работе из иллюзии того, что исторические факты «говорят сами за себя», в то время как во второй пространственно-временной рамке миметическая иллюзия отрицает, что прошлое здесь инсценировано. Ни один из них не принял в расчет упомянутые в начале этого текста идеи Зиммеля. В этом и заключается их принципиальное отличие от еще одного, последнего хронотопа, который нам предстоит обсудить на этих страницах.

Начнем с того, что признав существование разных локальностей, мы можем признать и то, что они производят многообразие разных форм времени. Иными словами, каждая локальность имеет свое собственное время. Тем не менее, одни и те же локации могут иметь и интернациональный характер, так как могут быть связаны с другими локациями по всему миру. Следует отметить, что опыт синхронного времени реален только при наличии взаимосвязей. Например, часы работы единственного кафе в маленькой деревне могут определять ритм жизни всего местного сообщества. Однако хотя один и то же отрезок времени будет по-разному проживаться работниками фондовой биржи в Лондоне, Нью-Йорке и Токио, несмотря на их географическую дистанцию,



Диснейленд, США

они существуют внутри одного хронотопа. [...] Таким образом, наше представление о времени, как и пространстве, реализуется через взаимосвязи. И наша концепция пространства, как и наш опыт времени, зависит от сетевой конфигурации, в которой мы находимся. Когда упомянутые брокеры закончат работу, они окажутся в разных пространственно-временных координатах.

Осознание существования многих частных времен генерирует другой облик прошлого, поскольку ушедшие в прошлое дни полифоничны, и различные презентации культурного наследия могут открывать новые временные петли. [...] В отличие от реализма хронологического повествования и релятивизма миметической установки, глокальное время устанавливает относительный релятивизм¹³. И связано это с открытием, что существует много пережитых прошлых и что доступ к такому специфическому прошлому требует особых инструментов раскрытия, с помощью которых данное время собственно и сконструировано. Отсюда следует, что музейные кураторы, усвоившие уроки Зиммеля, должны видеть свою роль в создании данного прошлого: инсценирова-

ние прошлого должно преподноситься как одна из возможных версий его представления. Иными словами, разрыв между историческим событием и способом, которым оно сейчас представляется, должен быть драматизирован.

Подобный тип показа культурного наследия — воспользуемся еще одним термином, предложенным проницательным Бахтиным — назван «романизацией» прошлого¹⁴. В своих исследованиях он противопоставляет роман эпическому жанру. В последнем события разворачиваются монохронно внутри абсолютно недостижимого прошлого. Большой эпос или история неприкосновенного героя остаются центральными. Роман же полифоничен: в нем не только перемешаны временные координаты, но и, что важно, посредством открытого финала устанавливается максимальная связь с прошлым. Открытый конец прошлого обеспечивает связь с настоящим, так как литературный жанр акцентирует, что история еще не закончилась. Иными словами, «романизация» инфигирует прошлое духом бесконечной неполноты. Прошлые дни получают возможность продолжения в ежедневном потоке событий. Этот принцип романа используется и в некоторых экспозициях культурного наследия. Например, гентский Музей фольклора имеет подзаголовок «музей вещей, которые (никогда) не проходят». Понятно, что «никогда» символизирует здесь позицию институции, которая в сомнении колеблется между настоящим и прошлым. Когда мы имели дело с музеем вещей, которые действительно проходят, мы впадали в старую хронологию давнего прошлого. Музей вещей, которые никогда не проходят, обращается намного к большему, чем просто к прошлому.

Хронологическое повествование здесь прерывается романизацией прошлого. Дистанция между настоящим и прошедшим временами исчезает не потому, что кто-то может путешествовать без проблем сквозь время, но потому, что настоящий день помещен в расширенную историю или, скорее, в несколько историй. Используемые музеями стратегии для подобных показов прошлого также указывают на сходство с романной формой. С одной стороны, кураторы задействуют эстетизацию прошлого, вскрывая их относительность. Например, экспонаты больше не показываются согласно

хронологической последовательности, объекты комбинируются по иному принципу. Так в Гентском музее в их расположении, как и в выстраивании экспозиции, принимают участие художники. [...] Наряду с этим, смех нарушает дистанцию с прошлым. Эта вторая стратегия — стратегия иронии, пародии и травести — сбрасывает героев, богов и полубогов с пьедестала абсолютного прошлого. Подобный подход можно обнаружить в Антверпенском музее современного искусства (МуНКА). Молодые художники приглашаются для так называемых «интервенций» в постоянную экспозицию. Они могут выбирать «релевантные», по их мнению, работы из коллекции и размещать их в выставочном пространстве. Также они могут использовать коллекцию в качестве материала для своих собственных художественных проектов. Это часто выглядит как визуальный игровой комментарий к музейным работам. Признанные мастера прошлого сталкиваются с историческим пьедесталом, но одновременно с тем самым фактом выбора, который на них падает, им отдается дань уважения. Смех, ирония, пародия и травестия включают в пространство открытого вопрошания исторически освященные экспонаты и, что важно, художников, что приближает их к современным авторам и вводит в «бесстрашную» зону наблюдения и расследования. Это порождает общее чувство, что «это нормально — экспериментировать с прошлым». Именно этот сократический ироничный диалог делает, согласно Бахтину, свободный поиск возможным.

Итак, здесь в этом типе показа истории монолог о прошлом заменяется диалогическим воображением. Согласно Бахтину, каждое значение может быть прочитано только в связи с другими значениями. В диалоге слово, дискурс, культура или история делаются родственными, «де-привилегированными» и в то же время относительно нестабильными. Но сделать что-то относительным — не значит минимализировать его, напротив, это означает «составить диалог с» или буквально «связать с»... Сохраняя уважение к историческим фактам, «романизация» музейной презентации выстраивает диалог с прошлым, таким образом предоставляя зрителю особо сложный хронотоп. Исторический показ предстает зависимым от времени и пространства, что рождает ощу-

щение, что прошлое вновь и вновь наполняется смыслом текущего настоящего.

Перевод с английского ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Simmel G. The Problems of the Philosophy of History. An Epistemological Essay. The Free Press: New York. 1977 (Зиммель Г. Проблемы философии истории. Этуод по теории познания. М.: Либроком. 2011. Факсимильное издание).*

² *Ibid. P. 65.*

³ *Ibid. P. 45.*

⁴ *Ribbens K. A contemporary past. Hilversum : Verloren, 2002.*

⁵ См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здравового, М.: Медиум, 1996.

⁶ Французский социолог Антуан Эннион описывает это движение на материале музыки. См.: *Hennion A. La Passion musical. Une sociologie de la médiation. Paris: Édition Métailié, 1993.* Мы постараемся перенести этот дискурс на музейное поле.

⁷ *Fyfe G. and Ross M. Decoding the visitor's gaze: rethinking museum visiting // Macdonald S. and Fyfe G. (eds.), Theorizing Museums, Blackwell Publishers: Oxford and Malden. 1996.*

⁸ *Ibid. P. 136-147.*

⁹ *Бахтин М. Эпос и роман. Сборник. СПб.: Азбука, 2000.*

¹⁰ *Kirshenblatt-Gimblett B. Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1998. P. 3.*

¹¹ *Gathercole P. and Lowenthal D. (eds.) The politics of the past. Routledge: London and New York. 1990.*

¹² *Урри Д. Социология за пределами обществ. Виды мобильности для XXI столетия. М.: Высшая школа экономики, 2012. С.188.*

¹³ *Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2006.*

¹⁴ *Бахтин М. Там же.*

Паскаль Гилен

Родился в 1975 году в Венло, Нидерланды.

Социолог искусства и культуры.

Автор книги «Ропот художественного множества. Глобальное искусство, память и постфордизм» (2010). Живет в Антверпене.

Снежана Кръстева

Время повторений.

О воссоздании выставок и других эволюционных теориях

Когда слышишь интеллектуальные рассуждения все на свете объясняющей «теории струн», сопровождающиеся отчетливо различимыми стонами и другими звуками трахающихся людей и видом их влажных и твердых гениталий, то возникают, по меньшей мере, смешанные чувства. «Как ты думаешь, это приватная или общая реальность?» — спрашивает один из персонажей фильма Лоренса Вайнера «В молоке есть вода» (*Water in Milk Exists*, 2008), нежно поигрывая грудью молодой девушки. «Скорее, общая», — отвечает девушка. И после просмотра фильма, где мы в течение двадцати двух минут пребываем среди выделяемых телом жидкостей, разглагольствований на тему струнной теории, минетов и личных философских определений реальности, становится уже не важно, будем ли мы развлекать себя размышлениями о том, что искусство — таки гребаная жизнь. Важно обнаружение связи: искусство является или должно являться барометром теории эволюции (но, конечно, не биологической). Еще более важным становится вопрос «каким образом», и вот здесь на первый план выходит отношение искусства к конкретной и общей реальности.

Что же такое присутствует в коагуляции этих двух реальностей — индивидуальной и коллективной, физической и ментальной, что лишает нас уверенности в себе? Наша повседневность постоянно вступает с реальностью в соглашение по производству метафор или, если хотите, согласованных контекстов, помогающих нам взаимодействовать, и одновременно запускает досадный процесс



«Когда отношения становятся формой: Берн 1969/ Венеция 2013», вид экспозиции, Венеция, Фонд Прада, 2013. Фото Аттилио Маранзано. Предоставлено Фондом Прада, Милан

уравнения судеб этих метафор, гарантируя фатальное будущее. У художников есть одна «эволюционная теория», согласно которой искусство определяется как способ исправить различные ошибки, совершенные во имя всеми разделяемой реальности: «ИСКУССТВО НЕ ЯВЛЯЕТСЯ МЕТАФОРой ОТНОШЕНИЯ ЛЮДЕЙ К ОБЪЕКТАМ И ОБЪЕКТОВ К ОБЪЕКТАМ ПО ОТНОШЕНИЮ К ЛЮДЯМ, НО ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ЭМПИРИЧЕСКИ СУЩЕСТВУЮЩИЙ ФАКТ». «ОНО НЕ ГОВОРИТ О ПОТЕНЦИАЛЕ И ВОЗМОЖНОСТЯХ ОБЪЕКТА (МАТЕРИАЛА), НО ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ РЕАЛЬНОСТЬ, ИМЕЮЩУЮ ОТНОШЕНИЕ К ЭТОМУ ОТНОШЕНИЮ» (Лоренс Вайнер).

Хотя и не ясно, удручена ли героиня фильма или, наоборот, возбуждена тем, что в тот момент ей кажется общей реальностью, в этой работе определенно разрушаются упрощенческие диалектические отношения, в которых противопоставляются ментальное и физическое, мокрое и сухое, горячее и холодное, твердое и жидкое. И, вместе с тем, пока мы испытываем возбуждение или отвращение, уничтожается иллюзия линейного, иерархического, причинно-следственного времени, и все происходит *одновременно*. И уже зависит от нас, когда и где мы переживем этот произвольный момент. В то же время и, возможно, по этой причине отношения между объектами (которые в данном случае совпадают с субъектами) обнажаются и переживаются в самой своей сути. Нет ни одного элемента, который бы подменял собой другой или который бы указывал на более широкую интерпретацию. Иными словами, вода не является метафорой более конкретной реальности — она и есть эта конкретная реальность. Одновременное отношение одного (вода) к другому (молоко) также является не метафорой, а взаимоотношением, которое существует, но это существование необходимо конкретизировать и поставить под сомнение (для художника недостаточно только «услышать», что вода присутствует в молоке).

Теперь давайте ненадолго отвлечемся от рассуждений на тему создания искусства и перенесемся в область другой эволюционной теории, касающейся еще одного явления, лишającego уверенности и заждавшегося свое-

го исследования. Речь о резнакменте, воссоздании выставок.

Если мы будем рассматривать выставку как теоретическое утверждение и оценивать ее значение, основываясь на ее актуальности, то есть ее способности взаимодействовать со своим временем, разрывая его и преодолевая, то тогда теоретическое утверждение одного исторического периода, повторенное в другой период, может показаться тавтологией в стиле «назад из будущего» — ослабленным риторическим упражнением, настолько же неоднозначным, насколько неоднозначна игра в канонизацию, с которой оно связано. Уровень нервозности сильно возрастает, так как на кону оказываются не просто единичные работы, заново созданные или построенные по отдельности, а воссоздание целой выставки, состоящей из сложной паутины взаимоотношений между работами и их взаимоотношений со своим собственным временем.

Тем не менее повторение легендарной выставки Харальда Зееманна «Когда отношения становятся формой» (*When Attitudes Become Form*) в 2013 году может стать одной из наиболее новаторских кураторских стратегий последнего времени. Спустя сорок четыре года после первого показа в Берне ее снова увидели в Венеции. В результате в момент, когда ни самого куратора, ни большинства художников-участников уже не было в живых, вернулись к нам многие оригинальные произведения искусства, включая несохранившиеся. Переживание этой выставки в реальности вызывало ощущение появления в настоящем чего-то, что на самом деле и не покидало его и в то же время не присутствовало в нем, так как мы могли только *помнить*, каково это — стоять перед новым и чувствовать внутри себя его сумасшедший пульс.

Джермано Челант, куратор выставки 2013 года в Венеции, описывая свою встречу с Зееманном в 1969, (как раз когда тот готовился к своей выставке в бернском Кунстхалле), вспоминал, что «она совпала с открытием новой художественной методики, которая, как мы тогда предполагали, станет вехой в истории современного искусства»¹. И теперь, спустя четыре десятилетия, можно было зайти в основной, наиболее заполненный экс-

понатами зал во дворце Ка Корнер и увидеть лежащие рядом на полу два оригинальных обрезка гигантских П-образных труб, сделанных из резины и металла художником Биллом Болинджером, а возле его же минималистскую проволочную сеть, небрежно прислоненную к стене. Напротив произведение *Mistee* (1968), воссозданное лично Китом Сонниером, — эфемерная и хрупкая комбинация из материи, латексного каучука и веревки на стене, производящая впечатление картины, а на самом деле, по сути, никаким объектом не являющаяся. На месте же «Железного подола» (*Iron Flap*, 1969) Маркуса Раецца маленькая черно-белая фотография работы с оригинальной выставки, а рядом пунктирная линия, повторяющая ее форму, напоминавшая о грубо очерченном на земле контуре трупа на месте преступления.

Описанный выше двойник зеemannовской выставки отличается от других подобных резнакментов, носящих более историографический характер, тем, что его достоинства определяются не точностью воссоздания экспозиции или скрупулезностью реконструкции оригинальных работ, как это можно было ожидать, а концептуальным подходом, результат которого — две выставки, проходящие одновременно в одном архитектурном пространстве. Ведь размещение экспозиции бернского Кунстхалле без каких-либо изменений в интерьере венецианского дворца Ка Корнер потребовало возведения физических и виртуальных стен там, где их ранее не было. В результате возник удивительный контраст между белыми стенами и барочными скульптурами и барельефами, где одни пространственные формы неожиданно заканчивались, а другие столь же неожиданно начинались, что находилось в противоречии с идеями преодоления и разрушения каких-либо границ, призывавших некогда к жизни новые художественные методы участников выставки Зеemannна. В результате нерв, который почти всегда теряется в результате переноса чего-либо из прошлого в будущее, здесь можно было прочувствовать на физическом и физиологическом уровнях. И хотя оригинальные работы сами по себе производят мощный эффект, но их воздействие вряд ли было бы слабее, будь они все ремейками; аура выставки

воссоздана на *метауровне* в ходе проблемного диалога с нашей современностью. Благодаря этому возникает очень неудобная, почти клаустрофобическая и чрезвычайно шероховатая связь с нашим временем, которая и позволила выставке стать максимально живой.

Возможно ли, что эта пока еще достаточно стыдливая увлеченность ремейками, воссозданиями и реконструкциями или, другими словами, эта процедура экзорцизма демонов прошлого лишает нас уверенности потому, что она, по сути, аккумулирует все наши страхи? Скрытый страх перед существованием Бога. Страх невозможности создать что-то новое. Или, наоборот, что ничто не теряется, и все — аура, вещество, душа, время — может быть воспроизведено в настоящем и с той же силой. Вправе ли мы верить Жилью Делезу, утверждавшему, что «повторение принадлежит юмору и иронии; его сущность — в трансгрессии, исключении; оно всегда выступает в пользу особенности против частности, подчиненных закону, универсального против законополагающих общностей»?²

Если «два кирпича, положенных рядом, являются основой всех сооружений», как постоянно твердят герои «В молоке есть вода», то давайте разберемся, как Лоренс Вайнер интуитивно пришел к своему нескрываемому неприятию метафор в искусстве и такого явления, как воссоздание выставок — двух лежащих рядом кирпичей, на которых можно построить сооружение с неизбежным привлечением творческих эволюционных теорий Анри Бергсона³.

Похоже, что присущая большинству неверная интерпретация враждебности Вайнера к метафорам происходит от непряносности в позициях взаимодействующих с искусством сторон, учета их разного угла зрения на процесс возникновения метафор. Понятно, что позиция зрителя предполагает неизбежность возникновения в его голове подобных корреляций и замен, и в конечном счете решение, заниматься поиском метафор или нет, остается за ним. Однако художники, создавая свои работы, больше преуспевают, если не погрязают в векторах общности, на которых и строятся метафоры. Если Вайнер прав, то тогда с позиции художника опора на метафо-



Лоренс Винер. «В молоке есть вода», видео, 2016. Предоставлено автором и Courtesy of Moved Pictures Archive, Нью-Йорк

ры не будет истинной репрезентацией взаимодействий между «ОТНОШЕНИЯМИ ЛЮДЕЙ К ОБЪЕКТАМ И ОБЪЕКТОВ К ОБЪЕКТАМ ПО ОТНОШЕНИЮ К ЛЮДЯМ», что ведет к возникновению отличий. Если один предмет можно приравнять к другому путем переноса на него определенных априорных качеств, то тогда буквально все можно уравнивать со всем посредством редукции или обобщения, и жизнь будет состоять из бесконечного потока одинаковостей. В то же время, если мы будем следовать Вайнеру, то представляя реальность определенных взаимоотношений в реальном мире через искусство, мы не обязательно должны касаться дискурса правды или подлинности. На самом деле искусство не должно иметь отношения к правде, так как в этом случае мы будем находиться в куда более ограниченном пространстве по сравнению с тем пространством, в которое оно способно завести. Естественно, только тогда, когда вы понимаете, что это — ложь.

Создается впечатление, что повторения провозглашают подобное соглашение путем различения. Бергсон, являющийся, по мне-

нию Делеза, теоретиком различий, потратил немало усилий, пытаясь спасти право человека на творческую эволюцию или, другими словами, пробуя доказать возможность наступления нового завтра. Эта возможность, прежде всего, коренится в необходимости развить свое представление о времени как о чем-то превосходящем простую совокупность прошлого, настоящего и будущего и думать о нем как о *длительности*. Наука воспринимает жизнь, изучая ее в закрытых системах, обнаруживая закономерности и циклы, управляющие ходом вещей, в то время как органическая жизнь, напротив, является неким континуумом, волной условий, находящихся в постоянном состоянии становления. Эта непрерывность связана с памятью как со связывающим агентом и одновременно быстро движущейся силой, позволяющей нам пребывать в сложном процессе извлечения внутренних образов, всякий раз несходных, с которыми мы взаимодействуем в настоящем, благодаря чему прошлое превращается в активную, постоянно меняющуюся материю будущего. И хотя Бергсон сомневался, что искусство способно зафиксировать колебания

между общностью и специфичностью предметов и жизни, а Делез отводил философии более подходящую ей роль «посредника», искусство остается областью, где материя и разум соединяются без ограничивающего влияния истины. Повторения, в особенности повторения таких сложных взаимоотношений, какие содержатся в выставочном пространстве, являются типичной и обязательной ситуацией, где соединяются специфичности, и различия, таким образом, ощущаются сильнее всего благодаря шероховатости или ощущению пребывания не в своей тарелке; когда возникает та самая бергсоновская длительность и действительно нарушаются законы, сдерживающие возможность появления нового.

В каталоге, сопровождавшем реэнакмент выставки Зеemannна, Чарльз Эше утверждает, что «факт возвращения выставки "Когда отношения становятся формой" домой — в Венецию, на родину всех фестивалей современного искусства, возвращения с полным воссозданием ее структуры и работ всех художников, является неопровержимым подтверждением возникновения нового направления в кураторстве — выставок об истории выставок»⁴. Дитер Ролстрат в том же издании отмечает, что в целом «огромный интерес в искусстве к репликам и копированию более чем закономерен»⁵ для периода «после 1989 г.», который не случайно часто определяют. «концом истории». По его мнению, воссоздание в 2013 году целой выставки — да еще столь масштабной, есть, с одной стороны, симптом возрождения интереса к материальности и к «вещности», а, с другой, страха перед «вечным возвращением и вечно возвращающимися объектами». Наконец, Борис Гройс считает, что выставка доказала — воссоздать можно лишь искусственно созданную ауру, что, в свою очередь, приводит к пониманию, что присущая произведениям выставки Зеemannна аура была задана их утопическим или гетеротопическим отношением к своему времени и что при их воссоздании они все еще содержат в себе это отношение, перенося его в современный исторический контекст⁶.

Если каждое из этих утверждений можно воспринимать как конкретный комментарий к более широкой, преимущественно интуи-

тивной убежденности в инновативности реэнакмента данной выставки, то можем ли мы предположить, что в ближайшем будущем будет воссоздана еще одна подобная выставка? А что если предложить воссоздавать выставки программно, на постоянной основе, а данный случай считать лишь вестником неметафорического отношения, требующего времени, в котором разница переживается особым, более глубоким образом, который может использоваться искусством в политических целях на службе эволюции?

Перевод с английского АЛЕКСЕЙ УЛЬКО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. каталог выставки *When Attitudes Become Form Bern 1969 / Venice 2013*. Milano: Fondazione Prada, 2013. P. 378.

² Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 11.

³ Бергсон А. Творческая эволюция. М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998.

⁴ Esche Ch. A Different Setting Changes Everything // *When Attitudes Become Form Bern 1969 / Venice 2013* (catalog). Milano: Fondazione Prada, 2013. P. 472.

⁵ Roelstraete D. Make it Re — The Externally Returning Object // *When Attitudes Become Form Bern 1969 / Venice 2013*. Milano: Fondazione Prada, 2013. P. 424.

⁶ Groys B. Art Topology: The Reproduction of Aura // *When Attitudes Become Form Bern 1969 / Venice 2013*. Milano: Fondazione Prada, 2013. P. 456.

Снежана Кръстева

Родилась в 1979 году в Пловдиве.

В 2004–2007 годах руководила галереей

«Арт-проекты, Пекин — Токио», в 2007–2009 —

сотрудник Центра современного искусства

Улленсов (Пекин). Впоследствии работала

куратором лондонского «Art on the Underground»,

где реализовала серию проектов в публичной

среде. В настоящее время куратор Музея

современного искусства «Гараж» (Москва).

Живет в Москве.

Кястутис Шапока

Проект столетия и спиральное время

Проект «ЛТ100 или Проект столетия». Кураторы — Саулюс Григоравичюс и Кястутис Шапока.
Галерея «Соду 4», Вильнюс.
17. 06. 2016–02. 07. 2016



Данас Алекса. Стадион на площади Лукишкю. Цифровой коллаж, 2016

В июне настоящего года в Вильнюсе в галерее «Соду 4»¹ проходил проект «ЛТ100»² или Проект столетия³, посвященный времени и истории, как категориям политических манипуляций. По приглашению кураторов художник Данас Алекса в течение недели, практиче-

ски безвыходно, жил в галерее, изолировав себя от уличной суматохи, чтобы «всецело сконцентрироваться на поставленной задаче» — продуцированию и рассмотрению идей «монументализации» публичных мест Вильнюса. Подвальное пространство галереи Алекса

использовал как жилое, а первый этаж стал площадкой для художественно-воркшоповой-дискуссионной деятельности. В специально отведенные часы все желающие могли посетить галерею, познакомиться с художником и его идеями, обсудить их (в том числе и в соцсетях) и, главное, в любой форме (устной, письменной, графической) предложить свои идеи и соображения. Но прежде чем перейти непосредственно к идеям-предложениям, необходимо сказать несколько слов о контексте, к которому отсылал проект в целом.

Со времен распада СССР для всех стран посткоммунистического или постколониального блока остро стоит проблема монументов в общественных местах. Так, на заре девяностых в состоянии эйфории от полученной свободы в Вильнюсе были демонтированы памятники Ленину, Черняховскому и другим символическим деятелям, как тогда понималось, оккупационного режима. Одновременно с тем на кафедральной площади был воздвигнут первый в истории города памятник национальному герою Великому князю Гедиминасу. И сразу же, несмотря на всеобщее ликование, послышались отдельные голоса, что монумент этот в эстетическом смысле слабый, не говоря уже о том, что он портит общий архитектурный вид площади. И хотя традиционно

критики новых памятников по большей части вменяют им недостатки формы, очевидно, что проблема тут была не только в эстетике. На словах через реабилитацию национальных героев происходит «восстановление исторической правды», но по сути мы сталкиваемся с повторной политизацией публичных мест и вовлечением их, наряду с горожанами, в политические и коммерческие междоусобицы, которые на поверку часто оказываются весьма далекими от официально декларируемого «патриотизма».

Корень же проблемы в том, что в новых пластически-пространственных практиках публичных мест столицы почти не прослеживается хотя какая-нибудь адекватная национальная стратегия, равно как и новый, идеологически переосмысленный художественный язык. На деле прежняя тоталитарная эстетика подвергается некоторому «тюнингу» в русле довоенного местного «наивного» стиля и выдается за новое «национальное святое», по сути являя собой «нео-тоталитарную» пластику. Таким образом, мы имеем дело с зеркальным отражением советской официальной конъюнктурно-пропагандистской культурной традиции, в обновленном виде представляющую собой не что иное, как идеологически-эстетическое реакционерство.



Галерея «Соду 4» в ходе проведения проекта «ЛТ100, или Проект столетия», Вильнюс, 2016

В понимании времени и истории происходят аналогичные процессы. Несмотря на пропагандистскую прямолинейность подачи национальной истории, устремленной в (опять-таки «новое») будущее, национальная ментальность на более глубинных уровнях, похоже, действует по своей собственной — спиральной — логике. Говоря в терминах психоанализа, вопреки стараниям вытеснить травмирующее содержание, невротическая фиксация на травме, инфантильность, комплекс «второсортных европейцев» не преодолеваются. Или это происходит не так быстро, как хотелось бы.

Нео-тоталитарная форма с локальным содержанием легитимизирует — открыто и латентно — обе версии истории: национальную и, якобы больше не существующую, тоталитарную. Потому попытки избежать тоталитарности в монументальной эстетике и идеологии, как правило, терпят фиаско, заканчиваясь какими-то конъюнктурно-сюрреалистическими решениями, публичными скандалами или просто ничем. И «ничем» в этой ситуации — не самый худший результат.

Конечно, можно радоваться тому, что так называемому «обществу» все-таки позволяет себя хоть как-то участвовать в процессах «монументализации» и влиять на тот или иной результат. В итоге одно из самых ключевых и наиболее болезненных мест Вильнюса — находящаяся в центре города площадь Лулишкю (бывшая площадь Ленина), несмотря на несколько архитектурных конкурсов по ее «сказочному перевоплощению» и сопутствующие им скандалы, хотя уже и без статуи Ильича, выглядит так же, как и двадцать шесть лет тому назад. Ситуация эта, как склонны считать многие, и является симптомом частичного выздоровления общества и шагом к демократии, поскольку площадь все-таки не перевоплотилась в еще одно нео-тоталитарное пространство или очередное чисто конъюнктурное недоразумение — участь, постигшая многие другие публичные места города.

Однако возможно ли деполитизированное публичное пространство? Возможна ли неполитизированная площадь, предназначенная для общественных инициатив «снизу», а не для помпезной официозной показухи? Может ли она и сама по себе быть историческим памятником? Или для этого обязательно наличие стелы или бронзового идола?

К этому контексту и кругу проблем собственноручно и отсылал выше упомянутый проект «ЛТ100». Развивая его, Алекса сосредоточился первоначально на двух публичных пространствах Вильнюса — холме Таурас, на котором все еще пустует дом-призрак, бывший Дворец профсоюзов, и на площади Лулишкю. На месте «мало уважаемого» Дворца профсоюзов Данас Алекса предложил установить три гигантских радара, которые могли бы перманентно поддерживать связь с небольшим астероидом, названным в честь литовского художника начала XX века Микалоюса Константинаса Чюрлениса⁴, как и с другими космическими телами, получившими литовские имена. По замыслу художника эти технические устройства должны были бы связывать прошлое и будущее и нести одновременно практическую и эстетическую функции.

Для площади же Лулишкю Алекса предложил два проекта. Первый — превратить площадь в «кратер», образовавшийся якобы в результате некогда упавшего сюда астероида «Чюрленис». Так устанавливалась бы символическая связь с тремя радарными, находящимися неподалеку на холме Таурас, площадь приобрела бы вид чего-то природного, естественного и одновременно космически-божественного, а национальная история продлилась бы в доисторические времена, став Историей истории. И, конечно, к достоинствам проекта можно причислить и его легкую осуществимость, и скромный бюджет — чтобы выкопать кратер, достаточно одного экскаватора.

Второй проект для площади Лулишкю также был связан с идеей переплетения исторического и мифологического времени. Художник предложил перенести сюда часть построек начатого в 1987 году и так и незаконченного национального стадиона («вечной стройки»), как памятник самому себе, как монумент Вечности.

Заметим, однако, что проект Алексы не только высмеял помпезную псевдопатриотическую конъюнктурную показуху, которая порой реализуется в куда более абсурдных формах, чем те, что были предложены художником, но и стал платформой для публичных дискуссий.



Останки конструкции национального стадиона, Вильнюс, Фото

Идеи художника были лишь «тизерами», отправными точками, а не результатом. В этом смысле проект можно оценивать двояко — как удавшийся и как провалившийся.

С одной стороны, зрители — в основном коллеги художники и критики, оценили юмор, провокационный формат проекта и даже вступали в дискуссии. Собралось множество письменных и визуальных предложений от посетителей, которые сразу же экспонировались на месте, как бы наполняя проект дополнительным социальным содержанием. С другой стороны, «ЛТ100» подтвердил и так знакомую истину — «художественный проект», даже если художник пытается создать публичное дискуссионное пространство, вряд ли может как-то существенно повлиять на социальный и идеологический климат, стать видимым вне художественной системы, и чаще всего функционирует «сам в себе»⁵.

Тем не менее, Данас Алекса своим проектом затронул важные вопросы: каким должен быть художественный проект, ставя себе

цель повлиять на контекст извне? И что в этом случае означает «повлиять» — стать массовой новостью? Или, главное, быть замеченной художественной системой и принять участие в какой-нибудь очередной биеннале современного искусства?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Галерейное пространство, названное по адресу — ул. Соду 4 (лит. Sod g. 4) — находится в ведении кураторского совета Союза междисциплинарных художников Литвы (www.letmekoo.lt). Последние несколько лет оно успешно функционирует как независимое художественно-проектное пространство, альтернативное Вильнюсскому официальному институциональному мейнстриму.

² В 2018 году Литва будет отмечать столетие своей первой независимости.

³ Сетевая и фейсбук-версии, с возможностью комментирования и голосования, стартовали и до открытия выставки: <http://panteonas.lt/projekto-lt100-pristatymas-sodu-4-galerijoje-per-kulturos-nakti-vilniuje-2016-m-birzelio-17-d/>

⁴ Профессиональные астрономы эту идею подвергли критике. Радары такого типа и масштаба не могли бы полноценно функционировать в загрязненной и полной атмосферных помех городской среде. Так что на холме Таурас им было бы суждено сыграть роль лишь скульптурных объектов.

⁵ В этом провал проекта, несмотря на то, что кураторы пытались и приурочить открытие проекта к «Ночи культуры» — официозному, массовому, хорошо рекламируемому мероприятию города и привлечь массмедиа. Но она не нашла в этом проекте коммерческого и пропагандистского зерна скандальности.

Кястутис Шапока

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Художник, критик, куратор.

Редактор-составитель двухтомного исследования альтернативных художественных практик в современном литовском визуальном искусстве (1987-2014). Член редакционного совета «Kult ros barai» («Культурное поле»), научный работник Национальной библиотеки Литвы, научный сотрудник отдела современной философии Института исследований культуры Литвы.

Живет в Вильнюсе.