



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Яна Малиновская
Леонид Невлер
Дмитрий Потемкин

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистяковская

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Илья Будрайтскис (Москва)
Д. Голышко-Вольфсон (С.-Петербург)
Арсений Жилияев (Москва)
Борис Ключников (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Литературное редактирование
Евгения Шестова
Верстка
Галина Мухина
Корректра
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Yana Malinovskaya
Leonid Nevler
Dmitry Potemkin

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Ilya Budraitskis (Moscow)
D. Golyenko-Volfson (St.-Petersburg)
Arseniy Zhilyaev (Moscow)
Boris Klushnikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Maria Chehonadskih (London)
Keti Chukhrov (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Copy-editing
Evgeniya Shestova
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 использована работа Вадима Захарова «Даная», 2013. Фото Даниила Захарова. Предоставлено художником

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ АГЕНТСТВАМИ:

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

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

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.

ЛОГИСТИКА ФАНТОМОВ

©
ХХ
ора
2015



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 94

Об образе

Вот уже в 94-й раз «Художественный журнал» выносит на обложку тему своего очередного выпуска. Отследив эти темы, их формулировки и последовательность, можно писать историю журнала, а вместе с ней — хочется надеяться — и историю отечественной художественной жизни. Много раз случилось так, что со сменой историко-художественных этапов редакция возвращалась к уже обсуждавшимся проблемам. И это закономерно — каждая эпоха испытывает потребность заново определить некие ключевые понятия и установки.

Однако ни разу на протяжении уже более чем двадцатилетней истории «ХЖ» не обращался к теме образа! Факт этот можно считать парадоксальным. Разве образ не является основой художественной практики?! Но в том-то и состоит своеобразие искусства последних двух десятилетий, что все эти годы в центре его внимания находились вопросы коммуникации, воздействия медиа, социального взаимодействия и политической мобилизации, отодвигая на второй план ключевые для художественной практики проблемы.

А потому в этот период образ если и обсуждался, то в критическом ключе. Его рассматривали как средство медийной манипуляции, «как неподлинное визуальное — мнимое, не имеющее под собой оснований, не отсылающее ни к каким прототипам, [...] иными словами, как симуляцию, заставляющую собой процессы и явления, которые следовало бы изучать» (Н. Сосна «Образ и материальное: к трансформации связей»). В результате в искусстве проявились иконоборческие черты: кураторы стали делать «пустые», то есть лишенные видимых экспонатов, выставки (А. Шувалова «Ничто и нечто. Пустые выставки Мэтью Копланда»), а художники обратились к практике перформативной устной речи, не имеющей визуального объектного воплощения (А. Шенталь «Голос, который хранит молчание»). Но решение «ХЖ» вынести на обложку тему «Об образе» свидетельствует о том, что в искусстве что-то стало меняться.

Однако, вернувшись к проблеме образа, практики и теоретики искусства вскоре поняли, что им интереснее не сам образ, а «то, что ему предшествует». Подлинный образ непременно сохраняет связь с прообразом, в нем действие и представление едины: в нем «песнь о подвиге и подвиг — одно целое!» (В. Алимпиев «О прообразе»). И художественный образ перестает восприниматься как фикция, представляющая и замещающая некую реальность. Образ «выступает как нечто вполне подлинное с точки зрения воздействия на сознание, в жизни которого он участвует активно и почти насильственно» (С. Ванеян «Каким образом воображать образ?»). Более того, будучи реальными сущностями, образы не только явлены нашему взгляду, «они и смотрят на нас». Образы «обладают всеми отличительными чертами личности: они имеют как физическое, так и виртуальное тело; они говорят с нами — иногда буквально, иногда в переносном смысле. Они предъявляют не просто поверхность, но лицо, обращенное к тому, кто на них смотрит» (У. Дж. Т. Митчелл «Чего на самом деле хотят картинки?»).

Завоевавшие автономию образы уже не сводимы к репрезентации, они не отсылают к неким существующим до них референтам. Скорее, они связаны с «окружением», ведущим независимую и не прогнозируемую, почти органическую жизнь. Не желая ограничиваться репрезентацией кого-то или чего-то, искусство предлагает «совершенно иную политику образа». Это рыночная система искусства, стремясь капитализировать образ как послание или фетиш, склонна к «огораживанию образов». Образ же, начав жить своей жизнью, ускользает от любых «редукционистских — а следовательно, репрессивных — процедур» (Д. Джозелит «Против репрезентации»). Можно сказать и иначе: перестав быть средством «означивания рационально постигаемых величин и объектов», искусство становится «средством одухотворения материи, [...] выражением фундаментального принципа внутренней трансформации физической реальности, ведущей в итоге к созданию новых уровней бытия». Оно становится средством «познания и одновременно создания новых живых реальностей, которые, собственно, и можно назвать образами» (А. Улько «Парадоксы постколониальной образности».)

ХЖ

Художественный журнал
Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1

магазин «Фаланстер», М. Гнездиковский пер., 12/27

магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства «Винзавод»,
4-й Сыромятнинский пер. д. 1, стр. 6

магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13

в Санкт-Петербурге:

магазин «Борей», Литейный пр-т, 58

магазин «Порядок слов», наб. реки Фонтанки, 15

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
О ПРООБРАЗЕ
Виктор Алимпиев
- 10
ТИПОЛОГИИ
**КАКИМ ОБРАЗОМ ВООБРАЖАТЬ
ОБРАЗ?**
Степан Ванеян
- 26
РЕФЛЕКСИИ
ЦЕНИТЕЛИ ОБРАЗОВ
*Николай Герасимов, Петр Сафронов,
Дмитрий Ткаченко*
- 30
КОНЦЕПЦИИ
**ЧЕГО НА САМОМ ДЕЛЕ ХОТЯТ
КАРТИНКИ?**
Уильям Дж.Т. Митчелл
- 41
СИТУАЦИИ
**ОБРАЗ И МАТЕРИАЛЬНОЕ:
К ТРАНСФОРМАЦИИ СВЯЗЕЙ**
Нина Сосна
- 46
АНАЛИЗЫ
ПРОТИВ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
Дэвид Джозелит
- 52
СИТУАЦИИ
ПЕТЛЯ ВРЕМЕНИ
Мария Калинина
- 58
МОНОГРАФИИ
**ВЕРТИКАЛЬ ВЛАСТИ
ВАДИМА ЗАХАРОВА**
Егор Софронов
- 73
ЭССЕ
ФОТОАППАРАТ ОТЦА
Александра Новоженова
- 80
ПЕРСОНАЛИИ
**ПАРАДОКСЫ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ
ОБРАЗНОСТИ**
Алексей Улько
- 90
АНАЛИЗЫ
**ПАРАНОИДАЛЬНОЕ ЧУВСТВО
БЕССИЛИЯ**
Анна Ильченко
- 96
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
БЕЗ НАЗВАНИЯ
Евгений Гранильщиков
- 99
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ГОЛОС, КОТОРЫЙ ХРАНИТ
МОЛЧАНИЕ**
Андрей Шенталь
- 110
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
СЕАНС
Александра Сухарева
- 114
ИССЛЕДОВАНИЯ
**НИЧТО И НЕЧТО. ПУСТЫЕ
ВЫСТАВКИ МЭТЬЮ КОПЛАНДА**
Анна Шувалова
- 126
КНИГИ
СУБЪЕКТ ТРУДА
Глеб Напреенко
- 129
ВЫСТАВКИ
СИНЕСТЕТИЧЕСКОЕ СООБЩЕСТВО
Борис Ключников
- 134
ВЫСТАВКИ
ИНСТАЛЛЯЦИЯ КАК ГИПЕРОБЪЕКТ
Карина Караева



Виктор Алимпиев, *Соропа*, 2012.
Фото предоставлено автором

Виктор Алимпиев

О прообразе

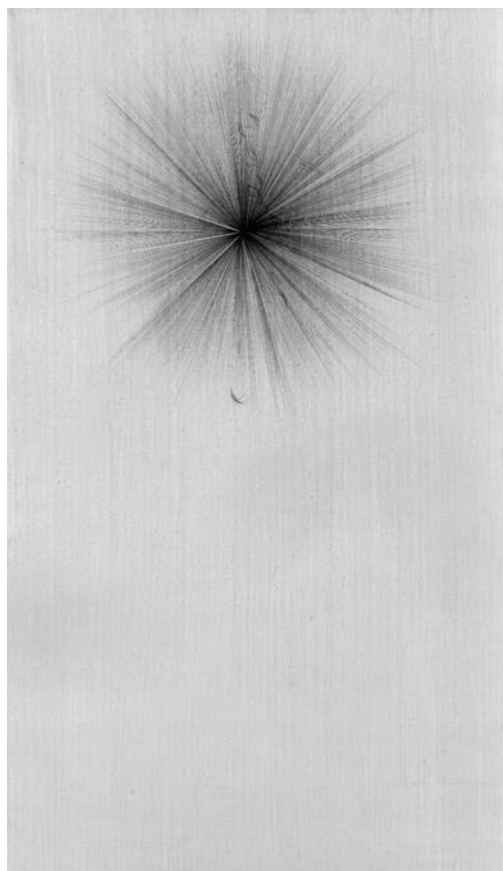
кружись,
лошадка,
красиво,
гладко,
кружись,
лошадка.

А. Монастырский.

Сочинение семьдесят третьего года

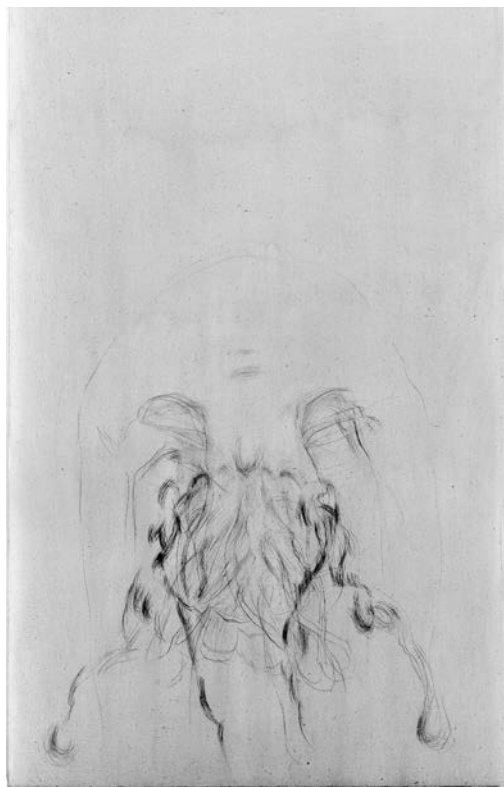
В работе художника, каковая осуществляется как разворачивание фантазма — плотного и внутренне логичного, как живой организм, — вокруг, как правило, неочевидной и до поры до времени неприкосновенной догадки, особую роль играют *странные мысли*. И странны эти мысли в том числе по отношению к тщательно сотканной художником логистике фантазма. Мгновенность и ничтожность такой мысли сигнализирует о том, что к ней стоит присмотреться: возможно, она станет следующей догадкой.

Одна из таких ментальных галлюцинаций посетила меня год назад во время работы над монтажом видео. Это была та завершающая часть работы, начало которой совпадает с ощущением счастья — у тебя начинает получаться. Такие моменты редки и, наверное, знакомы каждому художнику. Всматриваясь — в четырехсотый раз — в движения актрисы, которые, благодаря найденной слитности с движением кадра, наконец-то обнаружили слитность с эмоцией, стали реальными, я вдруг испытал чувство благодарности. Обнаружил себя «благодарным зрителем». И эта благодарность была направлена к актрисе: наблюдая с благодарностью за тем, как она медленно отлипает от подошедшей к ней вплотную другой актрисы и делает долгий, неизъяснимо печальный шаг назад, в моих процветших мозгах неожиданно возникло словосочетание «во-



Виктор Алимпиев, «Кэтлин Ферриер», 2014. Фото предоставлено автором

площенная мораль». Этот шаг назад — непонятно, почему — прекрасен, как «прекрасные поступки людей», он красив странной «красотой морали». «Искусство как воплощенная мораль» — такой вот бред. И тут я вспомнил эпизод репетиции, когда мы создавали эту сопровождающую все действие «походку» (актриса, определенным образом ставя ноги, подступает вплотную к другой актрисе, закрывая



Виктор Алимпиев, «Поклонница», 2014. Фото предоставлено автором

ее наполовину; та, помедлив, отступает назад — и так далее). Я смотрю на то, что делают мои актрисы — там что-то не так, — и стараюсь найти слова и объяснить, что же именно не так. «Вот смотрите, что у нас получается: «Вы не сказали "нет" — я не сказала "да"». Чередование обольщения и кокетства. Танец морали. Но мы — молодая вселенная, все вещество мира — здесь. У нас просто нет никакой морали. Пройдет время, и мы ее себе выдумаем!» Проходит время. Движения актрис замедляются. Потом опять становятся быстрее, собраннее. Наконец теряют всякое качество медленности или быстроты, так как обретают собственную временную логику, и Эмманюэль — а именно так зовут девушку, одарившую меня фантазмом «воплощенной морали», — говорит мне: «Знаешь, когда ко мне подходит Амандин, мне не хочется делать шаг назад».

Размышляя об образе применительно к моей работе, я подумал, что в качестве предмета производства меня интересует совсем не он, а то, что ему предшествует. Например, изображение действия — его образ на экране — не так важно, как само действие. Важно, что «это было». Но и то, что «было», никогда ничего не изображает (я очень внимательно слежу, чтобы «никогда ничего», даже случайно). Постановка притягивает на то, чтобы быть постановкой именно прообраза: того, что не предполагает чего-то предшествующего. Но это прообраз, слитый с образом, — как слиты речевой акт и поступок в перформативе (например, «я клянусь»). Под «речевым актом» здесь понимается вся совокупность действий актеров, под «поступком» — она же. Песнь о подвиге и подвиг как одно целое.

Постановка события (как бы тавтологично или самонадеянно это ни звучало). В случае живописи — «постановка» событийного следа. На видео — поцелуй, на картине — поцелованность.

«Это было» — а теперь это есть, есть всегда, как застрявший в памяти припев поп-песни.

Это «теперь это есть всегда» имеет эффект повторения, когда повтор переворачивает существо повторяемого. Частным случаем такого повтора является рифма. В отличие от ритма, также представляющего модель времени в стихотворении — времени как постоянства (сердцебиение, электромагнитные колебания и т.д.), — рифма связана с ожиданием и сюрпризом. Рифма редактирует прошлое: каждая последующая рифма в стихотворении как бы детонирует назад, воздействует на все предыдущие рифмы. «Подобно тому как цветы поворачивают свое лицо вслед за солнцем, так и прошедшее, в силу потайного гелиотропизма, стремится обратиться к тому солнцу, что восходит на небе истории»¹. Совершая всякий раз, так сказать, пересмотр истории, рифма тем не менее — парадоксальным образом — производит согласие: как пусть на исчезающе малое время, но реализованная утопия. Рифма производит согласие, а согласие — уже пространственная фигура, победа над временем. «Теперь это есть всегда».

Но может быть и другой повтор, слово в слово. «Удвоение внушает догадку, что к

оригиналу добавили копию. Двойник [...] появляется во вторую очередь, в дополнение, а потому может существовать только как представление, образ. Но стоит нам увидеть двойника одновременно с оригиналом, как он разрушает внутреннюю единичность последнего. Удвоение выталкивает оригинал в область различия, где одно следует за другим, где «всему свое время», где внутри одного без конца копошатся многие»².

«Где пятна слез? Их нет, их нет! На сем лице лишь гнева след»³. Второе «их нет!» дезавуирует первое: нейтрализует его горечь, продолжая ее возвратным вальсовым движением. Станцуй свою печаль! И в какой-то момент, возможно, твой танец перестанет быть образом — образом печали — и станет новым прообразом... ему захочется подражать.

«Мы гравитируем и расширяемся, из этого — и только из этого — мы выдумаем себе мораль». И выдумали. Актрисе — точнее, той, кем она стала, — не хочется делать шаг назад. Актрисы — те, кем стали актрисы, — загравитировали: это значит, стали независимы от гравитации более массивных тел («морали»). Два яблока загравитируют, если они в глубоком космосе, удалены от звезд и планет. Эта удаленность есть аморальность, необходимая для того, чтобы расцвела новая, автономная «мораль» (не хочется делать шаг назад, но — *делает же*): возник буквально прообраз.

Когда Дмитрий Шостакович сочинил свой знаменитый 8-й квартет, он написал другу: «Псевдотрагедийность этого квартета такая, что я, сочиняя его, вылил столько слез, сколько выливается мочи после полдюжины пива. Приехавши домой, раза два попытался его сыграть и опять лил слезы. Но тут уже не только по поводу его псевдотрагедийности, но и по поводу удивления прекрасной цельностью формы»⁴. Вот ведь странная мысль!

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Беньямин В. О понятии истории // Учение о подоби. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 239.

² Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 114–115 (перевод исправлен).



Виктор Алимпиев, *Соропа*, 2012. Фото предоставлено автором

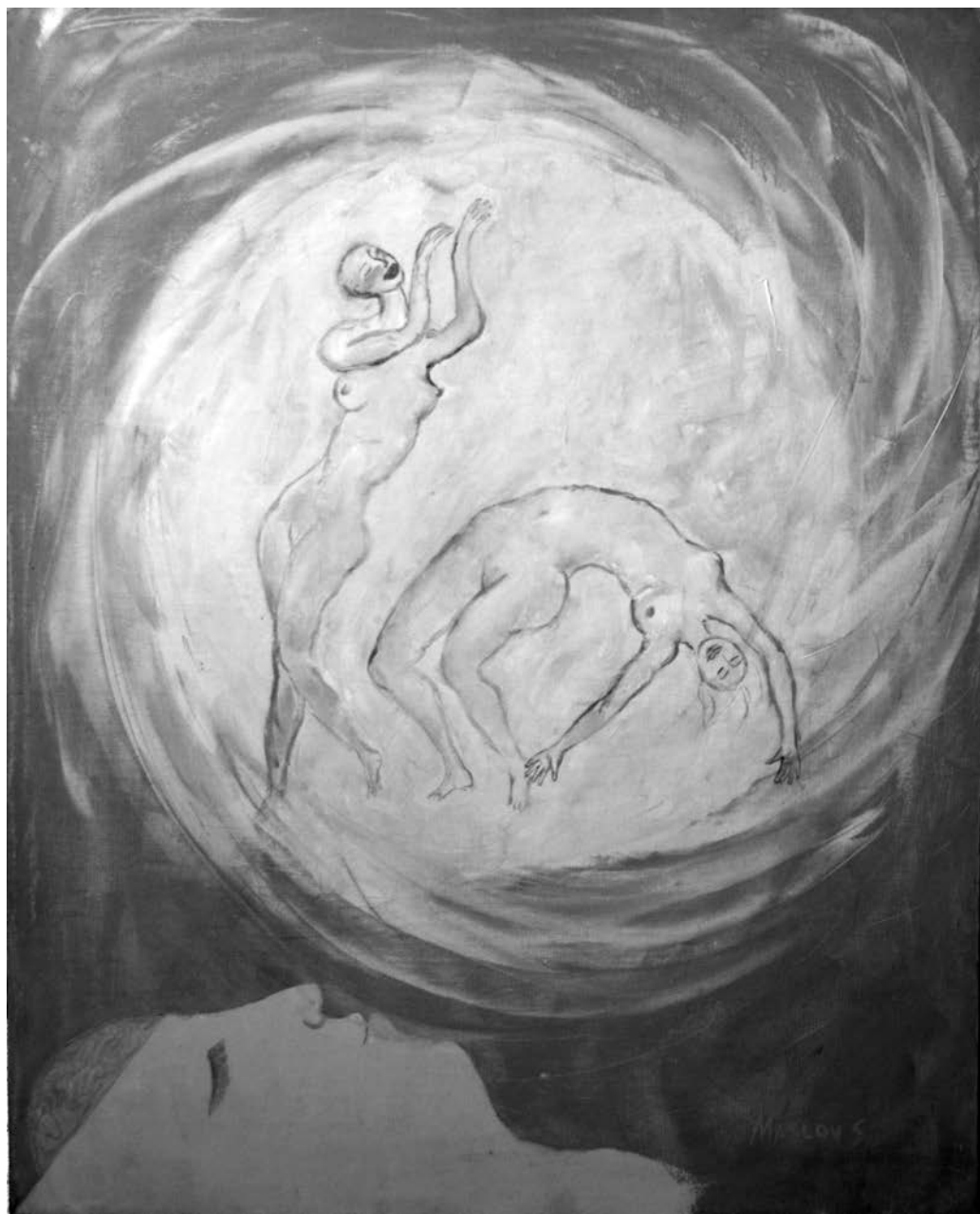
³ Пушкин А. Евгений Онегин. Гл. 8, XXXIII.

⁴ Д. Шостакович, письмо И. Гликману. Цит. по: Ардов М. Великая душа: воспоминания о Дмитрие Шостаковиче. СПб.: Б.С.Г.-Пресс, 2008. С. 226.

Виктор Алимпиев

Родился в 1973 году в Москве.

Художник. Живет в Москве.



Сергей Маслов, «Сон-19», 1991. Фото предоставлено Виктором и Еленой Воробьевыми

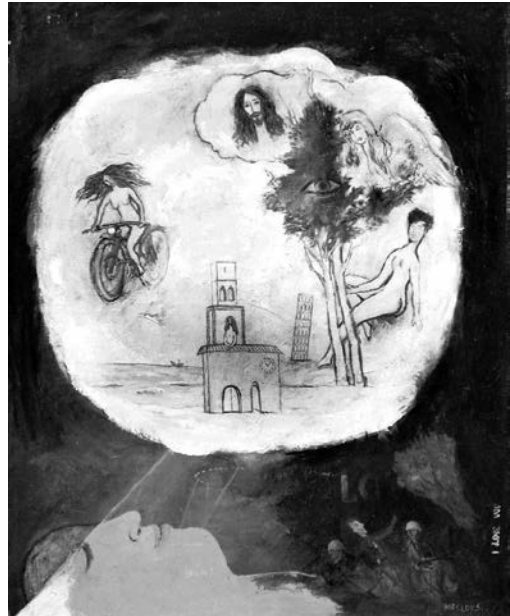
Степан Ванеян

Каким образом воображать образ?

Образ — это не только *image* и не столько *imago*, образ — это не совсем *Bild* и не совсем *Gestalt*, хотя по-русски это все, увы, «образ». Образ — это скорее то, что можно назвать или *Vorstellung*, представлением, или *presentation*, презентацией. Буквальный смысл этого слова заключен в обозначении человеческой способности представлять вещи, предоставляя их сознанию. Представительская функция образа — это и его природа, и содержание; «образ» — это то, что являет себя как презентация. Пусть наши заметки станут кратким представлением (на тему) видов и подвидов царства воображения. Уже в заголовке статьи зафиксированы значения «образа»: образ как модальность, как функция и как явление.

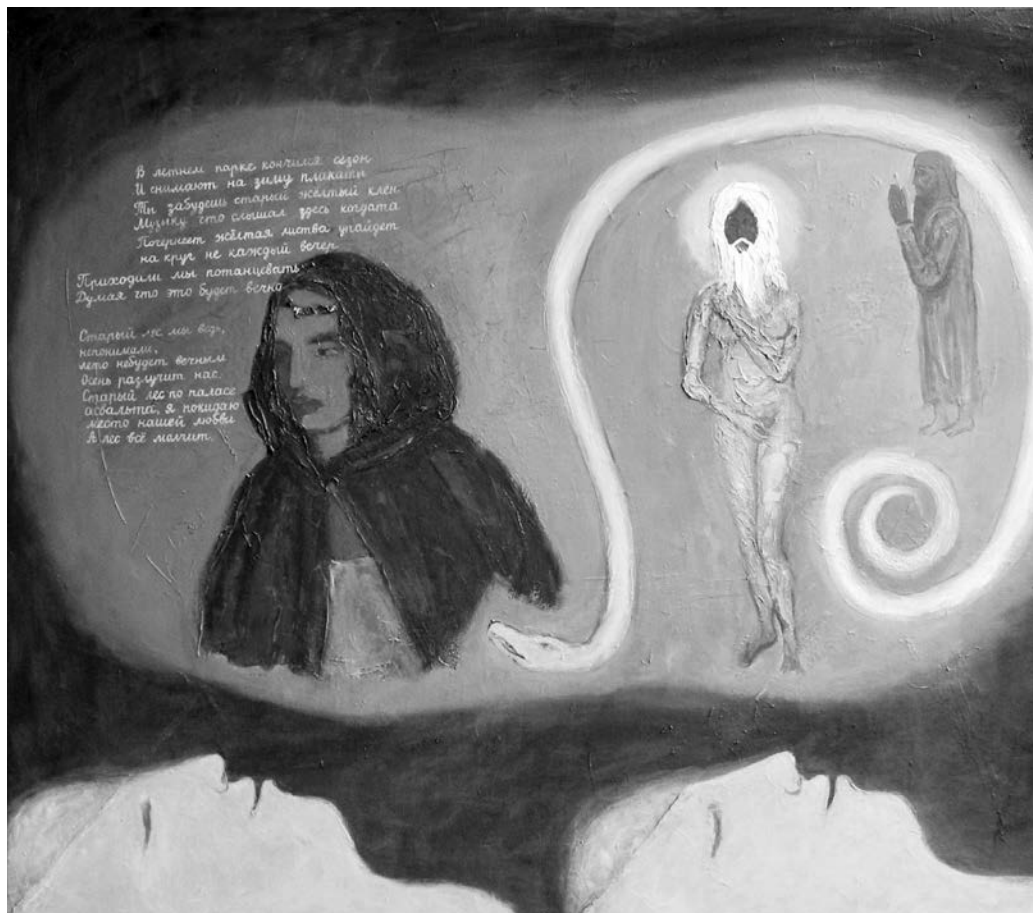
I. Образ как замещение и вытеснение

Представим себе «представление» именно в театральном контексте: актер не является тем персонажем, роль которого он исполняет, то есть представляет; его роль — это его функция как образа, он играет роль, как музыкант партитуру. Можно представить весь процесс репетиций, подготовки спектакля и даже реакцию критики на премьеру. То есть мы исполняем нечто такое, чего в данном случае нет, мы заменяем, замещаем своими действиями, своей активностью то, что не существует в смысле наличного существования. В образе заложена фундаментальная черта чего-то несуществующего — в смысле не иллюзии или мнимости, а утраты, отсутствия, небытия. Образ не просто наличествует сам по себе, он вступает в симбиотические отношения с реальной вещью, заимствуя у нее жизнь. Благодаря отсутствию или смерти вещи образ реализует свою парадоксальную склонность



Сергей Маслов, «Объяснение в любви», 1982. Фото предоставлено Виктором и Еленой Воробьевыми

замещать и вытеснять другую реальность, выступая при этом как нечто вполне подлинное с точки зрения воздействия на сознание, в жизни которого образ участвует и активно, и почти насильственно. Это ясно и без долгих размышлений. Иногда появляются навязчивые образы и obsessивные состояния, которые преследуют нас: пустые слова, надоевшие строчки песни, ненужные впечатления, тягостные и обидные воспоминания или так называемые контрастные навязчивости. Образ независим и самостоятелен не только по отношению к предмету, который он отобра-



Сергей Маслов, «Сон-15», 1991. Фото предоставлено Виктором и Еленой Воробьевыми

жает, воспроизводит, но и по отношению к нашему сознанию. И даже желая избавиться от образа, мы часто просто не имеем ни сил, ни возможности отказаться от него, видоизменить его, ибо его сила — в сцепленности не только с вещами, но и с состояниями.

Так что образ — это не только содержание, но и функция сознания, главная способность которого — воображение. Сознание функционирует, вступая в контакт с образами, но на самом деле именно образы сознание же и наполняют. Ничто в сознании не может не быть образом; в нем содержится не вещь, а ее отпечаток, в лучшем случае — репрезентация, то есть образ отношения к вещи.

II. Виды, перцепты и представления

Однако образы лишь кажутся самостоятельными, независимыми, чуть ли не обладающими собственной волей. Они почти всецело происходят из нашего восприятия и им питаются, будучи связаны прежде всего со зрением. Гельмгольц различает три типа образов. Относительно чувственных переживаний существует так называемый первичный образ, или «вид», то есть «чувственные ощущения как таковые». Не до конца ясно, считать ли таковыми данные, очищенные посредством рефлексии-интроспекции или, наоборот, возникающие в момент восприятия, свободные от прежнего опыта, как будто воспоминание о

предыдущем восприятии включается не сразу. В любом случае, с точки зрения Гельмгольца, существует мгновение, когда в моем сознании ощущение присутствует в чистом виде. Вся психология XIX века видит своей целью работу с такого рода чистым материалом. Это первичное ощущение следует очистить и от прежнего опыта, и от так называемых реминисценций. Когда я воспринимаю новое, сравнивая его со старым, я не могу воспринимать новое в чистом виде, я обязательно приспосабливаю его под уже имеющиеся ассоциации, видоизменяю, искажаю, делаю привычным. Но само это ощущение, как казалось Гельмгольцу, можно найти, оно присутствует в виде непосредственного воздействия на сенсоры поступающего извне стимула.

Другим полюсом этого прямого воздействия присутствия в терминологии Гельмгольца является «образ представления», возникающий, когда я уже все обработал, включил все свои реминисценции и сконструировал некое итоговое и стабильное представление, приспособленное для хранения у меня в сознании: с ним я имею дело, его я могу вспоминать. Между двумя этими полюсами помещаются так называемые перцептивные образы.

То есть восприятие как таковое и его содержание можно описать, изучить и проанализировать как последовательный процесс складывания образов — и это будет специфическим предметом науки психологии, нацеленной на результат этого процесса, то есть на перцептивный образ, то среднее звено, что возникает в результате взаимодействия первичных ощущений (предмет изучения биологии) и представлений (область уже гносеологии). И как перцептивный образ происходит от этих двух полярностей, так и психология — от соответствующих дисциплин.

Перцепция, как постулировал уже Кант, напрямую зависит от апперцепции, от двух ее базовых структурных форм — пространства (организация внешнего опыта) и времени (сфера ответственности — внутреннее чувство, рефлексия) — вкупе с системой категорий. Через эту категориальную сеть посредством особых схем пропускаются все внешние сенсорные раздражители (или стимулы), «аффицирующие» сами сенсоры (органы чувств). Но что этим организующим филь-

ром принимается и структурируется, а что задерживается, то есть не осознается, — в этом смысл и тайна той цензуры, которая работает уже на уровне перцептивного опыта и за которую ответственны гештальтные структуры сознания.

Но существует такое загадочное явление, как чистый цвет с его иррациональным свойством непосредственного воздействия на эмоции. Он уклоняется от понятийно-рациональной сетки, пробивая фильтры и попадая сразу в самые глубины сознания, потому что он и есть продукт работы органов чувств и сознания, чистый перцепт, который, что называется, «свой» внутри психической сферы, и потому ему столь многое доступно.

Ничто во внешнем мире не является цветом, цвет есть лишь то, что на меня воздействует. Более того, один и тот же перцептивный образ может складываться из разных элементов, и разные представления с разными ощущениями могут давать один и тот же образ.

III. Образы ментальные и меморативные

Крайне существенно, что этот конечный продукт — представление со всеми его реминисценциями — можно постоянно удерживать в воображении, в сознании, иметь с ним дело, помещать в цепь или сеть других образов, делать предметом размышления, рассуждения, включать в какой угодно дискурс. Другими словами, если у меня в голове и живет образ, отпечаток, эквивалент некой реальной вещи или события, то это не то, что было получено в момент сложения перцепта; если это сейчас для меня актуально и важно, то это будет уже ментальным, мысленным образом, пребывающим внутри мышления. Итак, образы могут жить в воображении, в памяти, даже повторно в ощущениях, но когда я делаю их предметом моего размышления, они трансформируются в ментальные образы, которые тут же расщепляются на подвиды.

Например, в бодрствующем состоянии ментальный образ — это часть мыслительного акта. Мышление, как мы уже говорили, всегда имеет дело с образами, с очень непрямymi эквивалентами, если не тенями вещей. Поэтому только очень наивный человек до-



Сергей Маслов, «Сон-10», 1991. Фото предоставлено Виктором и Еленой Воробьевыми

веряет своему мышлению, наполненному продуктами столь замысловатых трансформаций и трансмутаций исходных имитаций: само мышление дано образно как откровенный дериват разных систем репрезентаций, которые с большим трудом и оговорками можно возвести к образцам или типам.

Но образы существуют не только в соотношении с мыслительными процессами и актами, образы различаются и с точки зрения своей «локализации». Так, образы памяти, меморативные образы — абсолютно отдельная реальность, которую нужно уметь воспринимать, осознавать, анализировать. Мы воспринимаем одно, а вспоминаем совсем другое, память — это часть сферы бессознательного фантазирования, которое представляет собой целый набор мощных и вполне автономных механизмов и процессов. Как не требует нашего сознательного участия дыхание или сердцебиение, так же, вспоминая и забывая что-то, мы делаем это чаще всего без сознательного усилия. Своя жизнь есть и у самой памяти, и у двух ее одинаково и од-

новременно активных сторон — запоминания и забывания. Если я что-то забыл, это не значит, что это что-то исчезло из моей психики: без забывания не может быть воспоминания, а без воспоминания нет контакта ни с миром, ни с собой, я перестаю быть индивидуумом (хорошо это или плохо — отдельная тема). Обычно память «спит» и всегда связана с актом пробуждения и извлечения из ее недр того или иного образа. Но чтобы он туда попал, его нужно забыть, это абсолютно парадоксальная и иррациональная логика даже не архивации, а захоронения чего-либо, но на этой антилогике забвения строится и вполне сознательная, рациональная жизнь.

IV. Образы воображения

Еще более иррациональны и непостижимы образы воображения как таковые. Юнгианская аналитическая психология как терапевтическая практика построена на активации определенного типа фантазийной деятельности, именуемой «активным воображением», то есть творческим и созидающе-конструирующим. Человек способен сознательно, например, по просьбе аналитика представить себе нечто (горную тропу), если у него есть что-то подобное в предыдущем опыте. Но после следующей просьбы он может вообразить себе и то, что только должно произойти (новый вид, открывающийся за поворотом все той же тропы); воображение буквально на глазах, почти из ничего создает прежде не существовавший образ. Дело в том, что человек неосознанно производит и, главное, пользуется массой порождений своего активного воображения, которые бывают и очень интересными, и жизненно важными, а порой крайне коварными по причине своей коллективной архетипичности.

Скажем, тревожное состояние или фобия связаны с появлением у меня в голове некой преследующей и подавляющей меня мысли, и я даже не замечаю, что я же ее и породил, она незаметно и неумолимо становится реальностью, будто бы существующей независимо от меня, отражающей действительное положение дел. Я жду неприятность — и получаю ее! Эта неприятность уже была соединена со мной, и я подчинился этой воображаемой — вернее, воображенной, поме-

щенной как образ в мое сознание — мысли, покорился этому ожидаемому страху исключительно потому, что изначально был с ним связан как с собственным порождением. Исток пугающей меня мысли я забыл, хотя связь по принципу ассоциативного тождества сохранилась и даже укрепилась.

Равным образом и результаты зрительного восприятия — это реальность, в немалой степени сочиняемая и оживляемая моими чувствами и желаниями, перцепция-анимация, плод работы моего воображения, питаемого вовсе не мышлением, отчего, с точки зрения классического психоанализа, всякая художественная деятельность имеет принципиально фантомный характер.

V. Образы сенсорных модальностей

Кроме того существуют разновидности образов с точки зрения их так называемой сенсорной модальности, ведь наши чувства — это способы обращения с сенсорными данными, их обработки, усвоения и применения. Это формы контакта с окружающими меня и проникающими в меня раздражителями, которые оформляются как образы визуальные, слуховые, тактильные, вкусовые и обонятельные, каждый из которых вполне структурирован и задает горизонт или аспект мира. У образов слуха жизнь недолгая, но они могут снова появиться, можно опять их услышать, ибо они фиксируются и остаются, видимо, на уровне тела, с которым они связаны по происхождению. А если это не просто акустические, а вербальные образы, произносимая речь, поток артикулированного звучания, носителя значения? А уж о музыкальных образах страшно и подумать...

Тактильные образы более устойчивы и постоянны, и есть такие тактильные образы, которые связаны с памятью: я могу на ощупь узнать, что у меня под рукой — металл или дерево. Это кажется очевидным, но в том-то и дело, что это никак не связано со зрением: я узнаю металл и дерево, потому что у меня есть сложившиеся образы металлической или деревянной поверхности, даже не вещи, а вещества! Сложнее устроены образы, связанные с формой поверхности: эта форма — плоскость, то есть ровная поверхность, а эта форма — плоскость выпуклая, здесь уже, как



Сергей Маслов, «Сон-20», 1991. Фото предоставлено Виктором и Еленой Воробьевыми

кажется, без зрения не обойтись, но, выясняется, что у сознания есть какие-то иные ресурсы узнавания, более глубокие и более ирреальные: что бы мы ни узнавали и ни познавали, все соотносится с неким сокрытым сущностным и доопытным ядром...

VI. Фосфены и синестезия

Наконец, нечто совсем загадочное и интригующее: никак не связанные с восприятием и мышлением образы сетчаточного происхождения, фосфены, возникающие на сетчатке, у которой есть собственное слабое световое излучение, ею же и воспринимаемое, — буквально очевидное свидетельство того, что мы можем воспринимать зрительные образы, не имея зрительного контакта с окружающим миром!

Известны также весьма эффектные опыты, когда демонстрируется черно-белая абстрактная картинка, с которой производятся манипуляции, создающие цветовой эффект: движение черно-белых пятен стимулирует сетчатку, и она начинает реагировать так, как будто видит цветной раздражитель, она воз-



Сергей Маслов, «Сон-29», 2000. Фото предоставлено Виктором и Еленой Воробьевыми

буждается таким образом, что дает цветочувствование. Еще одно подтверждение немалой независимости наших чувств от внешнего мира...

Более сложный уровень образности — это феномен синестезии, когда чувства сразу и совместно трудятся над порождением синтетических образов. На этом построена вся вагнеровская теория *Gesamtkunstwerk*. Почему сознание должно каждый сенсорный канал обрабатывать по отдельности? Почему я этим органом обоняю, этим ощущаю прикосновение, этим слышу, этим вижу, этим воспринимаю на вкус? То, что отдельные органы разнесены друг с другом, не значит, что они не принадлежат одному организму, что восприятия не встречаются где-то в сознании, хотя это «где-то» — отчасти словесная фикция. «Внутри» меня — только время, и в нем разные локализации разных переживаний не могут не совпадать.

Именно дети подтверждают реальность синестезии: они все тянут в рот не потому, что эти антисанитарные существа не знают пра-

вил гигиены, а потому что вступить в контакт с вещью как с пищей, посредством вкусовых рецепторов, — это самый прямой и достоверный способ восприятия и усвоения окружающего мира. Все нужно именно взять в рот, принять внутрь, постичь — значит настичь и поглотить. Все есть пища! И не только для ума...

Все восприятие — это интериоризация, я всегда все помещаю внутрь себя — в голову, в сознание и в память. Невозможно на чисто языковом уровне не говорить о сознании, о психике, как о некоем пространстве и месте. Локализация — условие смысла! От мультисенсорных способов восприятия мира никуда не деться и взрослым, но это в первую очередь мультипространственные формы восприятия. Я все воспринимаю только через категории пространства — внутри, снаружи, вблизи, вдали, в одном месте, на расстоянии. И вся метафорика, словесная, вербальная, литературная, строится на пространственных образах — сама «метафора» и есть «перенос». Но почему нужно переносить нечто с одного места на другое, с одного чувства — на иное? Почему не воспринимать все целиком, ведь и сознание у меня одно, и тело, и мир, а органы почему-то разлучены, каждый действует, будто он один-единственный?

При синестезии образы одной сенсорной модальности порождаются образами модальности иной. Звук порождает цветовые ощущения. Лучший для многих способ запоминать даты — представлять их идущими друг за другом, хотя кто сказал, что 1204 год был прежде 1453-го? Откуда это «прежде», где эти числа располагаются, в каком пространстве и на какой линейке, если не на платоновской из «Государства»? А пифагореец так бы и сказал: числа — живые существа, способные из себя творить пространство, а не помещаться в нем.

Для нас, увы, «математическое существование» — вопрос исключительно приемлемости выводов с точки зрения корректности и непротиворечивости употребления правил, но, наделяя числа признаками телесности, мы делаем их по-настоящему существующими. Для нас число является почти предметом, хотя некоторые запоминают даты с помощью цветовых соответствий.

Для людей же чувствительных не составляет труда не дифференцировать чувства, добиваясь их сближения и взаимодействия, особенно в случае музыки и театра.

VII. Образы психосоматические и кинестетические

Следующий уровень сложности образов мы могли бы назвать «психосоматическими образами» — представление собственного тела в разных его состояниях. Прежде всего, в покое и в движении, но не только: я ощущаю свое тело усталым, возбужденным, подавленным, разбитым или, наоборот, собранным, сконцентрированным, иногда я просто перестаю думать о собственном теле, не замечая его, и оно с радостью живет своей жизнью. Психосоматические образы делятся на три категории. Во-первых, самое интересное и самое непонятное и иррациональное явление — это кинестезия, переживание и восприятие моторики собственного тела. Каким органом я ощущаю сгибание и разгибание своей руки? Я узнаю об этом не потому, что наблюдаю за ней. Я могу сгибать и разгибать ее с закрытыми глазами, это действие я именно ощущаю, а не дедуцирую, посылая приказ мышцам, удостоверюсь, что они меня послушались, и делая из этого вывод, что действие успешно произведено. Кинестезия не может быть сведена ни к каким мыслительным или волевым актам, мне изначально и безусловно дано воспринимать ощущения от собственной телесной динамики.

Вся современная архитектурная аналитика строится на подобной первичной данности в виде, например, средового пространства: все архитектурные формы и конфигурации — это образы, изображения, репродукции сугубо кинестетических состояний. Кинестезия к тому же — основа основ моей интерсубъективности. Я воспринимаю людей как людей, потому что я узнаю в них собственные состояния и действия. Я могу воспринимать чужое тело как эквивалент, подобие своего собственного только потому, что это тело, находящееся в движении и поддающееся моим кинестезийным проекциям образов моей же сенсомоторики, что связано с дорациональной способностью сознания, с так называемой компренгензией.

Сущностная составляющая всей психосоматики — тактильные переживания; не просто осязание, а именно образы, устойчиво возникающие благодаря тем или иным состояниям поверхности моего тела. Главнейшее и фундаментальнейшее ощущение, определяющее и мою жизнь как таковую, и все, что я есть, — это осознание границ собственного тела. У Фрейда есть знаменитый постулат: сознание — это функция поверхности. Оно как кожа, тонкая и чувствительная оболочка, испытывающая прикосновения, контактирующая с иным во всех смыслах слова. Трудно объяснить, почему я знаю, где оканчивается мое тело и начинается то, что уже не я. Даже взявшись очень крепко за тот или иной предмет, я никогда не сольюсь с ним, я всегда буду ощущать границу; моя рука, мои пальцы суть в данный момент окончание меня самого. Мои конечности — свидетельства моей конечности. И это все функции кожной поверхности, и устойчивые образы состояний кожи, потому что именно через кожу я ощущаю все, поступающее извне. У меня есть образ этой самой кожи, так что вся моя телесная пластика и вся моя объемность — функция и опять же образ границы, но обращенной внутрь, пограничность как функция края и грани.

И, наконец, по-настоящему крайний и пограничный вид телесных образов — фантомные образы, ощущение утраченного телесного органа, все той же конечности. Данный феномен — реальная и малопостижимая вещь. Образ уже, увы, не существующей ноги у меня остается как бы по инерции, это вариант образа памяти в соединении с образом перцепции, который рассеивается постепенно. Как будто тело какое-то время продолжает пользоваться невидимой ногой, пока сознание не осознает, что пользоваться-то уже нечем... Можно выделять эти фантомные образы в класс особых ментальных образов, предполагая, что речь идет не о самой ноге, а о представлении о ней, а можно подчеркивать непосредственную данность этого ощущения, ведь я реально ощущаю эту бедную ногу, а не вспоминаю, что она у меня была: я не могу сказать, что она отсутствует, пока не потрогаю знакомое место и не пойму, что там, увы, уже ничего нет.

VIII. Фантомы и эйдетические образы

Но мы только подходим к подлинным фантомам. Вот я ложусь спать, спокойно засыпаю, но перед моими уже закрытыми глазами предстают всякого рода фигуры, сцены, лица, мелькают картинки, а на самом деле — остатки дневных впечатлений, так называемые гипнагогические образы. Представим себе компьютер, которого лишили электропитания, но он напоследок, ведомый специальной программой, перед тем как отключиться, быстро-быстро создает резервные копии, переносит данные из оперативной памяти на жесткий диск. Примерно тот же процесс идет, когда я засыпаю: перед моим внутренним оком проносятся еще не сновидения, я еще не сплю, но из-за этого остаточного и прощального «представления» вовсе лишаюсь сна.

Довольно странная и порой страшная разновидность того же явления — это образы, которые называются смешным словом «гипнопомпические», образы пробуждения. Я встаю ото сна, знаю, что проснулся, вот моя комната, но что-то большое и черное наваливается на меня и начинает меня душить, и я просыпаюсь еще раз, оказывается, что это не одно черное, а целых пять, и так может быть очень долго. Подобное бывает от утомления, в этом нет никакой особой патологии, хотя многих такое явление пугает. Отсюда всевозможные разговоры про суккубов, инкубов, вся мифология, связанная с призраками. Человек, который потерял близкого, сталкивается с этим не оттого, что он сошел с ума от горя, а потому что испытал очень сильное переживание. Женщина может, например, проснуться, оттого что почувствовала рядом только что похороненного мужа — тот взял и прилег, как прежде. Это крайне неприятно, но это не визит демонов — просто человеческое сознание перестает осознавать свое состояние, утрачивает чувство реальности, и им же порожденные монстры прорываются через защитные барьеры и фильтры. Гипнагогические и гипнопомпические образы могут быть вообще не визуальными и не тривиальными. Вам может показаться, что вы поднялись, например, над кроватью или зависли в воздухе. Конечно, одно дело, если вас со стороны увидят летающим, но другое — если только вы сами это ощущаете. Этого не надо

бояться. Не спешите просыпаться, летайте, если летается...

Это образы воспринимаются — очень важный момент — как внешние по отношению ко мне предметы, сущности и даже состояния, наблюдаемые мной самим, но со стороны, как в кино. Если вы, например, не поспите пару суток, а потом спуститесь в метро, где и душно, и тесно, но вам удастся сесть, то вы заснете, и перед вами пойдут самые настоящие мультфильмы, яркие, интересные, хочется записать, заснять это «аниме» и стать новым Миядзаки. И так это здорово, так красиво и интересно! Это вовсе не патология, просто сознание сбрасывает визуальный балласт, как подводная лодка перед погружением. Но это все так сложено и слажено, что легко убедиться — сознание даже в полубморочном и полусонном состоянии все равно продолжает из последних сил все собирать, организовывать, устраивать, придавать ту или иную форму.

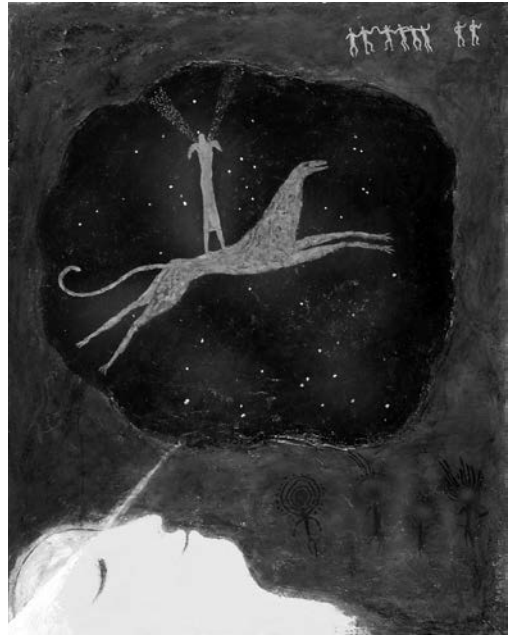
Следующая категория образов по разным причинам много обсуждается и критикуется. Это так называемые эйдетические образы, представляющие собой (в отличие от гипнагогических и гипнопомпических образов) отдельно взятые предметы, воспринимаемые в бодрствующем состоянии как наличествующие внутри повседневной реальности. Эйдетический образ от галлюцинации отличается по двум позициям, имея две разновидности — так называемые тип Т и тип В. Если у меня перед глазами очень реальная, яркая, отчетливая сверх меры вещь, то это тип В. Когда же являются знакомые вещи или персонажи, но противоположные реальным по цвету (или целиком, или в деталях), тогда это тип Т. Открыл и описал эйдетические образы (а также ввел сам термин) Эрих Йенш. Он всем хорош, кроме одного: он был убежденным нацистом и активным эсэсовцем — и при этом талантливым детским педагогом. Перед самой войной он заболел пневмонией и умер, не дождавшись ее начала, что не мешает ему быть фигурой вполне одиозной. Но его личная одиозность часто переносится на его теорию эйдетических образов, довольно долго, однако, остававшуюся влиятельной в педагогике. Считалось, что дети и подростки обладают повышенной способностью порождать

и удерживать эйдетические образы, что утрачивается при неправильном воспитании.

Представьте себе, как это можно использовать в теории и практике изобразительного искусства — и не в одном сюрреализме, хотя настоящий сюрреализм, не коммерчески-карикатурный в исполнении Дали, а строгий и экспериментальный в духе Бретона или Макса Эрнста, дает прекрасный повод и материал для всей этой полуокультурной-полупсихотической визуалистики. И рассуждая о происхождении изобразительного искусства, надо представлять, что само сознание, сама психика — это в известной мере художественная студия, в которой кто только не трудится. Получается, что художник, который создает материальные образы, то есть изображения, в лучшем случае вторичен по отношению как минимум к собственному сознанию. Само изображение, в свою очередь, — это мощнейший и при этом обратный стимул для всех последующих не менее творческих усилий и реакций со стороны пользователя, будь он просто зрителем-любителем или же ученым-интерпретатором.

IX. Галлюцинации

Однако на эйдетических образах дело не заканчивается, дальше идут уже вещи совсем серьезные, предельные и запредельные (в этом и состоит их сущность), которые называются «галлюцинациями». Галлюцинация — это тоже образ, но существующий не потому, что у меня разыгралось воображение, не потому что у меня какое-то экстраординарное эмоциональное состояние, не оттого что я засыпаю и просыпаюсь, не оттого что у меня стресс или утомление. Галлюцинация задействует основополагающую способность и, главное, потребность человека доверять, верить и полностью без рассуждения отдаваться предмету веры. Понятно, что эта способность питает и религиозный опыт, но, к сожалению, питает и опыт психотический. Человек, прежде чем что-то воспринимать, даже прежде чем он начнет осознавать самого себя, совершает предварительный и обязательный акт веры. Он верит в первую очередь в то, что мир существует. Это одна из «тетических» способностей сознания: человек наделяет себя, явления, мир наличным су-



Сергей Маслов, «Сон-3», 1988. Фото предоставлено Виктором и Еленой Воробьевыми

ществованием, статусом реальности, достоянием нашего доверия. Поэтому предпочтительно говорить не об истинном знании, а о достоверном знании — которое достойно веры. Это знание не доказуемое, не верифицируемое, а именно вероятное, когда человек может без особых для себя последствий отдаться ходу событий без предварительных условий — на чем построена, кстати говоря, и вера в пропозиции речевого высказывания.

Так вот, галлюцинация — это образ реальности, которой человек доверяет, но которая на самом деле не существует. Человек, условно говоря, максимально активизирует и способность воображения, и потребность в доверии, и для него реальность галлюцинации вытесняет не просто другую реальность, а воспоминание о другой реальности и ее допущение. Галлюцинация — это всецело и единственно возможная данность. Как объяснял Гебзаттель, консультировавший, кстати говоря, Хайдеггера, мы не познаем дождь, мы его просто ощущаем, мы не проверяем его, чтобы принять. Точно так же для боль-



Сергей Маслов, «Сон-4», 1990. Фото предоставлено Виктором и Еленой Воробьевыми

ного человека галлюцинация просто есть, ничего другого нет. При галлюцинации задеваются глубинные, стихийные структуры нашей психики, требующие на самом деле столь же глубинного анализа. И лечить эти бредовые состояния сложно, просто потому что не за что зацепиться: страдающий галлюцинацией полностью ей принадлежит и в ней растворен.

Психиатры различают так называемые подлинные галлюцинации и иллюзии. При первых человек действительно теряет всякую связь с внешней реальностью. Взять те же самые голоса: надо различать, когда голоса звучат в голове, а когда они слышатся со стороны, когда я включил радио реальное, и из него пошла ахиня, а когда радиопостановка — внутри моего несчастного черепа... Но бывают галлюцинации-иллюзии, когда я воспринимаю нечто необычное, странное и нереальное. Например, я вижу человека, но у него три глаза, или много ушей, или рога растут из разных мест. Всякого рода интоксикации тоже ведут к делирию, но его содержа-

ние имеет характер псевдогаллюцинаций — человек осознает, что этого не может быть, но он это видит.

В связи со всевозможными необычными и иллюзорными переживаниями, особенно касательно собственной телесности (она ответственна за самоидентификацию и способность к рефлексии), крайне показателен так называемый феномен Исаковера, носящий имя немецкого психиатра, первым подробно описавшего то, что можно испытать при высокой температуре, когда возникает иллюзия расширения и искажения границ собственного тела. Я лежу и чувствую, что мое тело превращается в расширяющуюся массу, пористую и пупырчатую, которая вот-вот соприкоснется со стенами комнаты, где я нахожусь, я весь раздуваюсь и с ужасом ощущаю, что превратился в аморфное вещество и не могу ничего с этим поделать. Психоаналитически этот эффект истолковывается как пример максимальной регрессии на уровне телесности. Ведь и теория, и практика психоанализа основаны на том постулате, что человек предпочитает отступать перед всякого рода трудностями, но не из-за малодушия, а из-за инстинктивного стремления сэкономить психическую энергию. На уклонение от проблемы требуется меньше усилий, чем на преодоление той или иной фрустрации, препятствия, из которых, однако, жизнь и состоит. Но отступает человек не в пространстве, а во времени: ему легче сделать шаг назад, занять рубеж обороны на более низком уровне развития. Как описывает это психоанализ: взрослый человек превращается в инфантильного подростка; подросток, в свою очередь, прикидывается ребенком; последний же, например, в свой первый переходный возраст (в 3–5 лет) не просто донимает родителей, а реально себя и воспринимает, и ведет как новорожденный, грудной младенец, о котором все заботятся, непрерывно удовлетворяя его потребности. Но одно дело крик младенца, когда ему хочется кушать, спать или быть вымытым, а другое дело, когда капризничает пятилетний баловень, изображая из себя грудничка. Последнему же отступать некуда, кроме как во внутриутробное состояние. Большое массивное тело, которым я себя ощущаю, — это эмбрион в материнской утробе, составляющий

единое целое с матерью. И наше тело, и наше сознание, и наши бессознательные органы сохраняют, сберегают этот пренатальный опыт в соматической памяти, при том что многим кажется, что человек начинает жить, только рождаясь. В любом случае, феномен Исаковера — иллюстрация существования сущностно важной границы тела и телесной грани, а заодно и опыта — пусть и болезненного — сепарации, отделения от матери, когда рождение воспринимается как несомненная травма, предаваемая человеком забвению лишь с преданием земле тела.

Х. Онейрические образы

Самая знакомая и отчасти любимая форма образности — это сновидение, то есть, на научном языке, галлюцинация в состоянии сна. Здесь предельно важно точное словоупотребление: я в состоянии сна разглядываю особые образы. И тут есть одна большая хитрость: образы сновидения должны быть осознаны, то есть, пока я не проснусь, я не знаю, что это образы сновидения, что я видел сон. Более того, я обязательно должен потом хотя бы сам себе рассказать, что я видел, так что это всегда еще и образы, связанные с функцией памяти и речи.

Поэтому некоторые представители, например, аналитической философии подозревают, что сновидение — это в известной мере языковая фикция. Пока я не облечу образы в слова, пока я не придам им характер рассказа, они как будто бы и не существуют; пока я сплю, я, в общем-то, не могу осознать, что это сон. В этом все дело: это, конечно же, галлюцинация, но возможная лишь при определенном состоянии тела, находящегося в покое и пассивности.

Со сновидениями связано очень много и научного, и квазинаучного, и мифического; способность человека жить другой, не дневной и крайне насыщенной по виду и по смыслу жизнью потрясает воображение. Есть и люди особенно одаренные в плане снов (между прочим, все видят сны цветные, и рассказы о черно-белых снах — это миф или даже отчасти симптом). Настоящий и особый дар — сны дифференцированные, развернутые, не менее детализированные, чем сама действительность, когда во сне человек проживает

целую жизнь за совсем небольшое время. Хотя потом ему требуется еще одно время — «время рассказа», чтобы все то, что привиделось, после пробуждения обрело в его глазах характер несомненной реальности-континуальности.

Но тем не менее лишь при внешнем наблюдении за сновидцем видно, что он одновременно в некотором роде спит и не спит. Более того, есть стадии сна: засыпание, потом цикл так называемого быстрого движения глаз, БДГ, когда человек вроде бы уже успокоился — и вдруг у него начинают двигаться зрачки, он рассматривает какие-то картинки, как будто веки у него открыты. Дело не в том, чтобы поднять или не поднять веки, их вовсе не обязательно поднимать, все и так видно. Тем более что после стадии БДГ наступает стадия глубокого сна — только в нем, кстати говоря, можно проснуться от приснившегося кошмара, когда сердце стучит и пробивает холодный пот, но вспомнить ничего невозможно. БДГ никогда не дает таких эффектов: могут сниться всякие ужасы, но испуг, страх, паника и пробуждение связаны с погружением в сон без сновидений. Или это разные категории сновидений, а не стадии сна? Может быть, душа просто покидает свою брентную телесную оболочку, куда-то уходит, что-то там с ней происходит? Мифология онейризма призвана хоть как-то зафиксировать фантазию, равно как и онейромантика, начиная с античности и вовсе не заканчивая «Толкованием сновидений»...

Тем не менее сон требует изъяснения, и все упирается в смысл — его наличие или отсутствие. Сон нужен не только для осмысления случившегося (вчера или в раннем детстве). Может быть, потребность видеть сны — это желание иметь материал для истолкования жизни грядущей, недаром сон так похож на свою сестру — смерть.

Истинное открытие Фрейда — механизм и логика сновидений, и дело не в реальном или нереальном, приятном или отвратительном содержании снов, дело в том, что они обладают собственной непреложной структурой, сны подаются нам, преподносятся согласно определенным и очень жестким правилам, так что психоанализ — это почти тот



Сергей Маслов, «Река небытия», 1980. Фото предоставлено Виктором и Еленой Воробьевыми

же лингвистический структурализм, и открытие Фрейда заключается в том, что бессознательное не то что не нуждается в реальности, но — самое возмутительное! — и не считается с ней, живет своей жизнью. Но и мы его не замечаем, невольно и покорно реализуя его безжалостные (ибо дочеловеческие) животные правила, его законы самодостаточности, самоорганизации, самореализации и, как следствие, — тотальности. Потому-то никакая семантика не может быть даже обсуждаема без учета психоаналитиче-

ской метатеории, где терапия идет рука об руку с критикой.

XI. Образы мистического опыта

Наконец, последний класс образов — это подлинные мистические видения, не галлюцинации, не сны. Экстаз или, наоборот, медитация (выход из себя или погружение в себя) могут сопровождаться образами разной модальности во всем диапазоне сенсорных переживаний — слуховыми, визуальными, даже обонятельными. Мы не обсуждаем природу

или исток мистического опыта, но то, что мистик может и, главное, призван что-то видеть и что-то чувствовать, не подлежит сомнению. Сенсорно-модальные границы столь же проницаемы, как и прочие барьеры и преграды этого мира.

Типичный пример экстаза — танец, участники которого (и в этом сущность танца) перестают осознавать себя. Другой пример — такой, казалось бы, «очищенный» опыт, как византийский исихазм, который феноменологически — как всякая медитативная практика — мало чем отличается от восточных и более древних практик и техник. Вопрос не в том, каков смысл этих обычаев и навыков, а в том, как они проникли в монашескую среду — не без богомилства, по всей видимости. Визионерская составляющая мистического опыта стала предметом богословских дискуссий уже в позднем Средневековье. Для Жана Жерсона (он был, между прочим, одной из ключевых фигур на Констанцском соборе, который осудил Яна Гуса) это принципиальный момент: никакой мистический опыт, который сопровождается визуальными образами, не может быть достоверен, мистик видит только явленное ему и открытое, невыразимое. А описание мистического опыта с помощью человеческого языка уже неподлинное (буквально — слишком очевидное), хотя и подтверждаемое, кстати говоря, последующей изобразительной рецепцией.

Например, тот же Эрнст Гомбрих жаловался, что музыка производит на него слишком сильное впечатление (опыт переживания музыки — это тоже ведь опыт особого рода, не допускающий полной рационализации). Поэтому он стал искусствоведом, а не музыковедом, ведь рационализация — это отчасти искажение того, что дано непосредственно, как откровение, даже если это откровение музыкальное. Более того, это очень мощное откровение, которое даже слушателя именно охватывает и схватывает, а что творится с музыкантом, с дирижером? Здесь никакие рассуждения невозможны, и противопоказаны, и неуместны. Впрочем, существуют и репетиции — формы адаптации непосредственного опыта, род привыкания...

XII. Образы символические, медиальные и перформативные

Итак, мы описали концептуальный стандарт психологии зрительного восприятия, но проблема заключается в том, что это только материал для последующей фиксации или рецепции образов, и уже не с помощью мышления, а с помощью материальных конфигураций. Мне что-то привиделось, я это зарисовал — и образ превращается в изображение. Но я мог то же самое записать или произнести вслух. То, что для психолога завершение его усилий, для искусствоведа, историка искусства, критика только начало. Он должен видеть, откуда происходит то или иное изображение, он должен видеть все механизмы апперцепции, перцепции и рецепции, но одновременно и наблюдать, замечать, анализировать, осознавать то, как это изображение поймано, зафиксировано уже медиально, как с помощью материального средства схватывается и удерживается образ, как он начинает действовать на сознание зрителя, который должен отдаться этому воздействию или отстраниться, дистанцироваться, должен пройти, прорваться сквозь него или, наоборот, принять его в себя. Это все разные позиции, разные установки, разные познавательные приемы и, соответственно, эффекты.

Кроме того есть и символизм поведенческий. Мы не только создаем перцептивные образы, связанные с ощущениями, с чувствами, — наше поведение, наши действия тоже имеют образный характер. Это уже образы рецептивные — образ действует как передаточное звено между несколькими реальностями, отсылая к той из них, которая важна, нужна, интересна, и тогда этот образ становится символом. И символизм человеческой не только перцептивной, но и социальной, intersubъективной, рецептивной активности есть вещь абсолютно реальная. Выйти из этого плена, из-под власти социального символизма, коллективной поведенческой матрицы — это проблема не только артистов и политиков, но и тех же историков, которые в своей научной активности отрабатывают, исполняют соответствующие сюжеты и сценарии, иначе говоря — скрипты. Где есть практика — там налицо и тактика.

XIII. От паттернов к имаго

Нам кажется, что полезно научиться выделять не просто ментальные образы, эти рецептивные паттерны и когнитивные фреймы, но прежде всего образы искусственные, создаваемые в качестве некоего виртуального компромисса или альтернативы реальному усилию — когда человек, вместо того чтобы прорваться сквозь символическую завесу в подлинную реальность, в ответ на образ, который ему был дан, предлагает свой образ-имаго, делая ответный квазисимволический ход или жест, вдвойне фальшивый и неподлинный. Сам Фрейд был не совсем чувствителен к символизму. Только с точки зрения юнгианства имаго — это плохо, это скорлупа, то, что с легкой руки Бодрийяра стало называться симулякром. Имаго и симулякр — это примерно одно и то же. Они не просто живут рядом с нами, они вытесняют нас, наполняют собой нашу реальность, замещают ее, и найти подлинный образ, ощутить, как в первый раз, силу наглядности нам уже не по силам, ибо нет условий для этого. Но всегда надо пытаться прорваться. Завеса должна быть разорвана, пусть и не посередине.

В целом же положительный потенциал человеческой визуальной активности и продуктивности весьма и весьма высок, и даже видеть невидимое можно не выходя за пределы психиатрической нормы. И детское воображение можно направлять, и как-то формировать — взрослое. Читая талантливый текст, можно совершенно выпасть из повседневной реальности, и чем увлекательнее чтение, тем ближе оно к «чтиву», к полному и сознательному пленению воображения, тогда как высокое искусство еще и возвышенно — то есть благородно и великодушно, оно оставляет зазор и не лишает нас свободы, когда можно и поддаться, и отстраниться, когда видно, что этот текст — именно текст, а не подмена реальности. Эстетическая функция художественного образа предполагает игру.

Итак, по своему происхождению, по своей структуре, по своим функциям образы крайне неоднородны, что обеспечивает им и полиморфность, и полисемантичесность: в разных контекстах и «постановках» они выступают в разных ролях. Образы — как актеры на подмостках нашей психики. Вот только нам труд-

но удержаться в зрительном зале, нас тянет на сцену, ведь пьеса — о нас.

Существует символизм повседневный, мотивы же из мифологии, из литературы, из оккультных традиций, при создании и восприятии которых фантазия работает, что называется, на полную катушку, дают более сложный и богатый материал сознанию. Но крайне полезно и продуктивно видеть, как образы взаимодействуют с другими образами, как, например, один образ подменяет другой при контаминации или просто имитации. Степень реальности, подлинности, ценности, жизненности того или иного образа определяется зачастую его полезностью. Не менее важно видеть и типологические взаимодействия образов: ближе эта визуальная конфигурация к имаго или ближе к символу, продукт ли это моего лукавого воображения, уловка и ловушка, откровенное сужение моих возможных миров или это приглашение к новому усилию, к рискованному расширению жизненного, а значит, и смыслового пространства, воображения и мышления, даже самого Я.

Имаго очень удобны для манипулирования и оперирования, и поэтому они — механизмы, облегчающие жизнь психики, — столь востребованы везде и всюду: в социальной и политической деятельности, в литературе, идеологии, мифологии, религии. Имаго работают там в полный рост, равно как и в науке, и было бы преступной наивностью со стороны историка читать летописи и думать, что это чистой воды документалистика. Адекватный киновед не станет полностью доверять документальному кино, где всегда присутствует видеоискатель, где есть направленность взгляда и выбор объекта. Да и фотография — откровенный и отъявленный пример имажинативности.

Так что имагология призвана работать как антиидеология, как практика критической рефлексии и редукции имаго, как разоблачающая археология фантазирования, призванная извлекать из-под завалов имитации и мимикрии если не подлинную и окончательную реальность, то хотя бы живые, «отмыкающие» символы, способные пробивать все защиты и являть сущности. Она должна выявлять морочащие голову симуляции, когда

мы словно сами и снимаем кино, и сами же себе показываем, разве что награды себе не вручаем.

Имагология как направление историческое-го знания призвана выделять, критиковать, анализировать подобные ситуации: когда мне рассказывают про какое-то историческое событие, я должен понимать, что это рассказ не о фактах, а об имаго, и рассказ — это механизм манипулирования, конструирования реальности из уже готовых имажинативных элементов — образ Бога, врага, злого правителя или доброго родителя, отца или брата (не обязательно Большого). Коварство имаго в том, что оно легко поддается, оно покоряет, не сопротивляясь, а приспособливаясь к тем или иным нуждам, оно гибкое, расположенное к тебе, кажется твоим собственным чуть ли не началом, почти что сущностью твоего существа, носителем если не истины, то единственно возможного смысла.

XIV. Образы как монументы или документы

Но серьезный и почти безвыходный характер ситуация принимает, когда мы используем те или иные произведения искусства в качестве, например, исторических источников, в роли «памятников», то есть вместилищ и хранилищ исторической информации, относящейся к некоторой ситуации из прошлого. И уж тем более имагологически и просто логически некорректно использовать произведения словесности в качестве источника для произведений визуальных искусств именно по той причине, что их образный характер заставляет нас строго ограничиваться рамками разговоров и суждений о способах и характерах представления некоторого смысла согласно (или вопреки) тем или иным языковым, литературным, жанровым конвенциям. Никакой историк литературы в здравой памяти и твердом уме не станет толковать какое-нибудь творение словесности через его иллюстрации! Сам Боттичелли иллюстрировал Данте, но заключен ли смысл «Божественной комедии» именно в его рисунках?

Никакой символ не в состоянии быть источником прямой информации, в лучшем случае — симптоматики. Но всякий символ — это стимул, при том что не самые за-

мысловатые образы более всего вызывают желание их уразуметь. Тот же Гомбрих замечает, что Шарден потрясает с точки зрения иконологии не потому, что у него загадочные предметы, а потому что, наоборот, они ничего не значат вовсе, но они так мастерски, так просто и благородно написаны, что возникает желание раскрыть смысл самого акта их написания. Факт их создания — уже целое событие, и значащее, и значимое, равно как и ситуация встречи, соприкосновения, соприсутствия с образами этих вещей. А всякого рода ребусы, в том числе живописные, — это просто игра, жанр старинной риторики, хотя бы и визуальной: по-особому изображая видимые вещи, можно впечатлить зрителя, вызвать импрессию, зашифровав значение и заинтриговав сознание, а если зритель еще и образован, то ему будет приятно эту «импрезу» раскрыть и явить свои знания.

Итак, все мыслительные функции аффективно взаимодействуют с функциями фантазийными, соединяя чувства с желаниями, волю с мыслью, пафос — с этосом. И задача понимания — отслеживать образы в их взаимозависимости и использовать для нужд собственного творчества, не считая зазорным и запретным говорить новое — и не сказанное прежде, и не сказанное вовсе. Не биться над криптограммами прошлых событий, а со-бытийствовать полному тайн бытию художественной вещи в настоящем, делая это и ради возможных творений будущего. Это как в графологии, незаметно переходящей в хиромантию: за подчерком руки — росчерк судьбы. Толкование — род если не гадания, то уж верно прорицания. Хотя логическое основание самого строгого научного подхода, эмпирического и экспериментального одновременно — это предсказание...

Степан Ванеян

Родился в 1964 году в Москве.

Теоретик и историк искусства.

Автор книг «Пустующий трон» (2004),

«Архитектура и иконография» (2010),

«Гомбрих или наука и иллюзия» (2015).

Живет в Москве.



Материал проиллюстрирован видами выставки Матиса Альтмана «Психобомбы», 2014.
Галерея Freedman Fitzpatrick, Лос-Анджелес

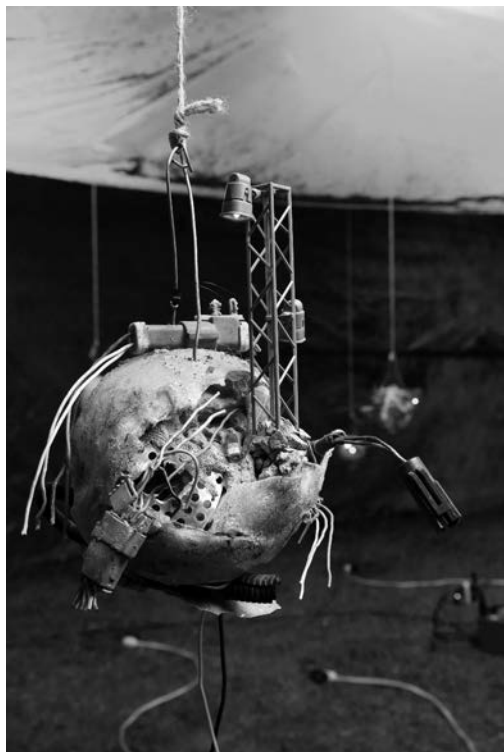
Николай Герасимов, Петр Сафронов, Дмитрий Ткаченко

Ценители образов

Может ли значение перераспределять интерес, при этом ничего не присваивая? Это возможно, если объект вызывает интерес, который тут же переходит в значение, не задерживаясь для разглядывания, раздумывания и т.п. Мгновенность — вот основное свойство образов современности. Мгновение не предполагает позиции отчуждения в смысле отложенной реакции, результата, следствия. После мгновения ничего не происходит, мгновению не задашь вопрос: «И что?» Требование продолжения вызвано желанием отложить реакцию или по крайней мере распределить ее. Образ без продолжения нельзя отложить. Либо значение и интерес оказываются связаны мгновенно, либо связь не возникает вообще. Интерес — это форма спонтанной реакции, не больше, но и не меньше. Интерес вполне может быть беспредметным, поскольку порождающая его мгновенная реакция сама создает себе предмет. Благодаря скорости связывания значения и интереса, восприятие образа сегодня становится все более и более аскетичным. Это аскеза избирательности: из всего мира только очень немногое оказывается мгновенно выделено совмещением значения и интереса.

Если образ в момент восприятия беспредметен, то его развитие может двигаться только в сторону предметности. Чем образ предметнее, тем, соответственно, медленнее его восприятие и тем дальше от аскезы. Быть богатым сегодня — значит, отказываясь от мгновенной реакции, медлить над образами. Удерживать проявление интереса, жить неинтересно. Такие вещи сейчас становятся доступны все меньшему количеству людей.

Одновременно образы приобретают все большее политическое значение. На них сегодня возложена задача поддержания непрерывной цепочки реакций. Нет образов — не будет реакций, не будет реакций — не будет интереса. А если не будет интереса, движение может остановиться. Именно поэтому «интерес» и «интересное» становятся центральными категориями социального порядка. Капиталистическому работнику, скажем, предлагается «интересная работа». Туристу предлагаются «интересные места» и т.д. Интересность же «измеряется» потенциалом порождения образов. Образы сами по себе должны быть заняты. Настолько, чтобы мы не испытывали неудобства. Это, пожалуй, главный принцип устройства современного иконического порядка — ничто не должно доставлять неудобства. В пределах нашей потребности значение образа должно быть совершенно ясным. При этом к числу ясных значений относится и значение «не иметь никакого очевидного значения». Образу желательно содержать в себе только такие возможности, которые могут быть возвращены в действительность, и соблазнять нас этой возможностью перехода в действительность. Впрочем, чем больше образов, тем меньше вероятность, что какой-либо конкретный образ будет приведен к действительности. Мгновенность образов, быстрота их циркуляции не позволяет связать отдельные восприятия в мир — в классическом понимании мира как непрерывной субстанциальной однородности. Образы сегодня фиксируют радикальную разобщенность предметов, каждый из которых замкнут в со-



проводящей его мгновенной вспышке интереса. Мир представляет собой совокупность отсутствующих единств, виртуально восстанавливаемых мгновенным переживанием спонтанного интереса. В этой ситуации каждый превращается в ценителя образов. Он или она ценит поставляемое вместе с образом представление мира. Но это представление — призрак, бесплотный дух, мгновенная реакция. У ценителей есть общая мечта — мечта о встрече с настоящим миром, которая так никогда и не состоится. Мечта — потому что представление мира отсылает по ту сторону образов. Невозможная встреча — потому что воображение ценителя полностью поглощено привлекательностью «интересного» образа. Ценитель образов не ограничивает себя потреблением, но и не включается в творчество. Он или она занят бесконечным производством мгновенных вспышек интереса. Ценители, конечно, находятся в тесном контакте с прекрасным, но в контакте специфическом. Их задача в том,

чтобы участвовать в оценивании образов. Чем больше оценок — тем ценнее образ. Поэтому современное искусство переходит от производства образов к производству оценок образов. Наличие множества готовых оценок, как и существование представительных органов власти в политической жизни общества, с одной стороны, облегчает коммуникацию между нами и объектом (в политике — это может быть что угодно, здесь — объект искусства), с другой — всегда подает нам данный объект небольшими порциями, отягощая его вдобавок концептуальными пошлинами: мнениями, реакциями, оценками ценителей. Производство представлений связано с дискретностью современного восприятия искусства: вне традиции, вне «контекста», вне «истории». Ценитель атомизирует образы, привлекая внимание к специфической интересности отдельного фрагмента. Встреча неподготовленной аудитории и художника без какого-либо участия ценителей образов сегодня уже большая редкость. Собственно говоря, ценитель всегда пытается быть чуть-чуть художником. Исправляя, редактируя, корректируя произведенные образы, он или она претендует на установление власти над динамикой интереса других ценителей. В связи с этим художественные критики, поскольку они пытаются сохранить целомудрие объектов искусства, не занимаясь их «редактированием», все меньше и меньше интересны для ценителей образов. Иногда образы сопротивляются властной хватке ценителя. В акте оценки присутствует страсть собственника. До тех пор пока в объекте искусства наличествует потустороннее, ценительская жажда овладения образом неумолима. Герберт Маркузе говорил об искусстве как о «воздухе с других планет». Ценитель искусства, конечно, готов дышать этим воздухом, но при условии, что и ему (ей) дадут поучаствовать в создании планеты. Как найти компромисс? Ответ: нужно сделать чужой воздух «своим», оценить и поместить его в свою «ленту» оценок. Ценитель стремится вырвать образ из запредельной, «инопланетной» сферы потустороннего, втащить его на свою территорию, чтобы образ больше не мог сопротивляться оценке. Потустороннее в искусстве оказывается скрыто

под толстым слоем «оценок» и «мнений». Оно больше не представляет угрозу. Несмотря на то что в современном мире ценитель образов играет огромную роль, его положение нельзя назвать совершенно устойчивым. Конечно, производство оценок поставлено на конвейер, а способность оценивать превратилась в целую индустрию. Но работа ценителя зависит от бесперебойной поставки образов, в которой далеко не все участвуют одинаково. В идеале поставка образов могла бы быть похожа на обмен дарами, когда каждый бескорыстно делится самым ценным. Однако образ не может быть передан от одного человека к другому. Поэтому ценителям остается «дарить» друг другу реакции, «делиться» ощущениями. Чем больше оценок образов, тем меньше реальной солидарности в их создании. Нам трудно признаться в том, что это множество образов имеет довольно малое отношение к каждому отдельному ценителю. Заниматься продуктивной творческой деятельностью для нас сегодняшних означает производить реакции, выносить оценки, расставлять приоритеты. Это экономичный, не требующий материальных ресурсов вид производства. Специфика образа жизни становится спецификой метода производства. То, как ты живешь, само по себе отвечает на вопросы: что производить? Как производить? Для кого производить? Даже маршрут движения по городу — это уже не просто путь, определяемый через промежуточные пункты, а череда меток-сигналов, доступных для оценивания.

Даже в нарушении присутствует определенная логика, порядок. Порядок задает таксономию событий, связь которых определяется устройством дискретной реальности. Нарушаете ли вы правила, или им следуете — вы все равно заняты производством образов. Сама жизнь сегодня возможна лишь на фоне (или в фоне) беспорядочной, но всеобъемлющей реакции на действия функционирующих социальных единиц. Наше время стало эпохой тотальной продуктивности. Нет ничего, что могло бы избежать превращения в товар или потенциальной подачи в качестве товара. Колоссально изменилось потребление. Теперь оно прочно соединено с аффективной нагрузкой. Нельзя просто есть,

просто употреблять наркотики или алкоголь, просто делать что угодно. Все, что ни делается, делается в горизонте получения так называемого «опыта» — и доказательством его наличия являются, конечно, очередные образы. Что является причиной торжества образов? Максимальная демократизация творческих сил. Каждый, кто способен к получению опыта, тем самым автоматически попадает в бесконечные ряды творцов, имеющих неограниченное множество ценителей. Творчество опыта превращается в фактор экономического роста. Все хотят получить опыт, но никто не обладает им в полной мере. В попытке преодолеть этот парадокс современная аффективная экономика пытается инвестировать в сами структуры оценивания, призванные откладывать, накапливать, предохранять опыт от исчезновения. Мгновения сохраняются в бесконечном архиве опыта, а архив, в свою очередь, существует только в виде накопленных мгновений явления образов. Множество генерируемых аффектов удерживают друг друга в состоянии неполноты, недоволощения. Аффективная экономика создает сумеречную зону культуры. Именно культура бесконечных переходов от одной оценки к другой в отсутствие каких-либо определенных состояний является результатом предельной демократизации продуктивности. Имеет значение только тот образ, который можно связать с актом оценивания. Образ неполноценен сам по себе, он существует только благодаря подпорке в виде интереса. Образ не может быть неинтересным: кто иначе станет на него смотреть? Или все-таки может быть по-другому? Каким может быть образ, уклоняющийся от оценки?

Николай Герасимов

Родился в 1987 в Москве. Философ.

Живет в Москве.

Петр Сафронов

Родился в 1981 в Москве. Философ.

Живет в Москве.

Дмитрий Ткаченко

Родился в 1988 в Москве. Философ.

Живет в Москве.



Джеймс Монтгомери Флэгг, агитационный плакат «Ты нужен мне для Армии США», 1917

Уильям Дж.Т. Митчелл

Чего на самом деле хотят картинки?*

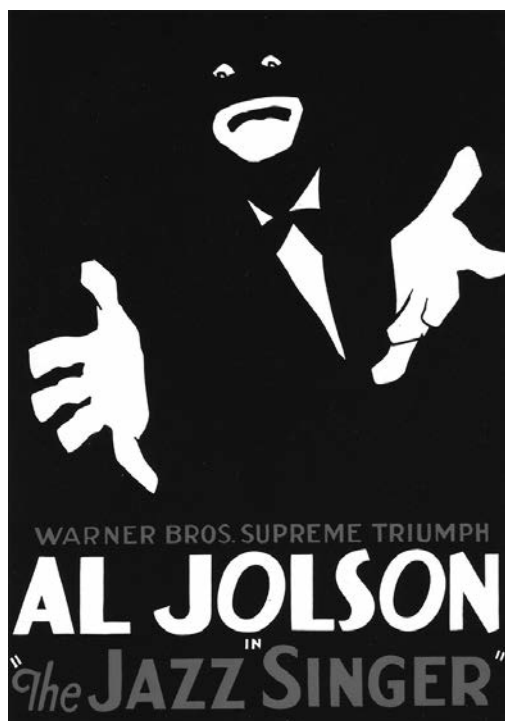
Говоря о картинках, авторы сегодняшних работ о визуальной культуре поднимают в основном вопросы, связанные с интерпретацией или риторикой. Мы хотим знать, что картинки значат и что они делают: как они вступают в коммуникацию в качестве знаков и символов, как они могут воздействовать на эмоции и поведение человека. Когда же встает вопрос о желании, то последнее, как правило, локализуется в производителях или потребителях образов, а сама картинка воспринимается как выражение желания художника или как механизм пробуждения желаний смотрящего. В этой статье я хотел бы попытаться поместить желание в сами картинки и задаться вопросом, чего же они, картинки, хотят. Этот вопрос никоим образом не предполагает отказа от рассмотрения проблем интерпретации или риторики, однако я надеюсь, что он поможет нам иначе взглянуть на вопрос о смысле и власти изображений. Кроме того, он поможет нам осмыслить фундаментальный сдвиг в истории искусства и других дисциплинах, которые иногда называют «визуальной культурой» или «визуальными исследованиями». Я связываю его с «изобразительным поворотом» в популярной и элитарной интеллектуальной культуре.

Чтобы сэкономить время, я буду исходить из предположения, что мы в состоянии отказаться от недоверия к самим предпосылкам вопроса «чего хотят картинки?». Я прекрасно понимаю, что это очень странный и, наверное, даже сомнительный вопрос. Понимаю, что он пред-

полагает субъективизацию образов, сомнительное отношение, которое, если принять его всерьез, возвращает нас к практикам вроде тотемизма, фетишизма, идолопоклонства и анимизма. Большинство современных просвещенных людей относятся к этим практикам с подозрением, считая их традиционные формы (почитание материальных предметов, отношение к неодушевленным предметам вроде кукол как к живым существам) примитивными или инфантильными, а их современные проявления — патологическими симптомами (товарный фетишизм или фетишизм как невротическая перверсия).

Я прекрасно понимаю и то, что вопрос «чего хотят картинки?» может показаться бестактным присвоением исследований, которые по праву принадлежат другим, прежде всего тем группам людей, что были объектами дискриминации. Он перекликается с исследованиями желания униженного или подавленного другого (представителя меньшинства или подчиненной группы), которые сыграли столь важную роль в развитии современных исследований гендера, сексуальности и этничности. «Чего хочет черный человек?» — спрашивал Франц Фанон, рискуя одной фразой объективировать сразу и человечество, и чернокожих¹. «Чего хочет женщина?» — вопрос, на который Фрейд не мог найти ответа. Женщины и небелые боролись за возможность прямо ответить на эти вопросы и выразить свое мнение о собственных желаниях. Сложно представить,

* Текст был первоначально опубликован в журнале *October*, № 77, Summer 1996 и является сокращенной и слегка измененной версией текста «Чего хотят картинки?», опубликованного в сборнике: *Smith T. (ed.) In Visible Touch: Modernism and Masculinity*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Автор выражает благодарность Лорен Берлант, Хоми Баба, Т.Дж. Кларку, Аннет Майклсон, Джону Рикко, Терри Смиту, Джоэлу Снайдеру и Андерсу Трельсену за помощь в осмыслении этого запутанного вопроса.



Афиша к фильму «Певец джаза», кинокомпания Warner Bros., 1927

как это могут сделать картинки и как любое исследование подобного рода может представлять собой нечто большее, нежели лицемерное (или в лучшем случае неосознаваемое) чревовещание — как если бы Эдгар Берген спросил Чарли МакКarti: «Чего хотят куклы?»

И все же я хотел бы продолжить, предположив, что этот вопрос все-таки стоит задать, отчасти с целью произвести мысленный эксперимент — просто чтобы посмотреть, что получится, — а отчасти из уверенности, что мы уже задаемся этим вопросом и не можем им не задаваться, а значит, он заслуживает анализа. Здесь я вдохновляюсь примерами Маркса и Фрейда, считавших, что современная социальная и психологическая наука должна обращаться к проблеме фетишизма и анимизма, субъективности объектов, индивидуальности вещей. Картинки — вещи, обладающие всеми отличительными чертами личности: они имеют как физическое, так и виртуальное тело; они

говорят с нами — иногда буквально, иногда в переносном смысле. Они предъявляют не просто поверхность, но лицо, обращенное к тому, кто на них смотрит. И хотя Маркс и Фрейд относились к олицетворенным и субъективизированным объектам с большим подозрением, критикуя фетиши с иконоборческих позиций, они потратили немало сил на подробное описание процессов, при помощи которых в человеческом опыте производится субъективность объектов. И вопрос о том, можно ли реально «излечить» болезнь фетишизма, остается неразрешенным (по крайней мере в случае Фрейда). Моя собственная позиция заключается в том, что субъективизированный объект (в той или иной форме) является неизлечимым симптомом, а Маркса и Фрейда лучше воспринимать как проводников, которые могут помочь нам понять симптом и, возможно, придать ему менее патологические, менее опасные формы. Проще говоря, нам не под силу избавиться от магического, досовременного отношения к объектам (и особенно картинкам), поэтому наша цель не в том, чтобы преодолеть такое отношение, а в том, чтобы его понять.

Писатели, разумеется, откровенно воспевают картинки за их жуткую одушевленность. Волшебные портреты, маски и зеркала, живые статуи и дома с привидениями повсеместно присутствуют как в современных, так и в традиционных нарративах, а аура этих вымышленных образов влияет и на профессиональное, и на массовое отношение к реальным картинкам³. Историки искусства могут «знать», что изучаемые ими картины — всего лишь материальные объекты разных цветов и форм, но зачастую они говорят и ведут себя так, будто картины обладают волей, сознанием, агентностью и желанием⁴. Каждый знает, что фотография его матери — неодушевленный предмет, но при этом никто не решится ее изуродовать или уничтожить. Ни один современный, рациональный, светский человек не думает, что к картинкам надо относиться как к людям, но мы постоянно делаем исключения для особых случаев.

И это отношение не ограничивается ценными произведениями искусства или изображениями, которые значимы лично для нас. Любой специалист по рекламе знает, что у некоторых образов, как говорится, «есть ноги» — они

обладают поразительной способностью задавать неожиданные повороты рекламной кампании и менять ее ход, как будто у них есть собственный интеллект и собственная цель. Когда Моисей требует, чтобы Аарон объяснил ему появление золотого тельца, Аарон говорит, что он просто бросил в огонь все золотые украшения народа израилева, и «вышел этот телец», как будто это был самособравшийся автомат. Очевидно, что ноги есть и у тельцов. Идея о том, что образы обладают своего рода особой социальной или психологической властью, на деле является расхожим клише современной визуальной культуры. Идея о том, что мы живем в обществе спектакля, надзора и симулякров, не является откровением одной лишь передовой культурной критики; икона спорта и рекламы вроде Андре Агасси может сказать «образ — это всё», и мы поймем, что он говорит не только *про* образы, но и *от* имени образов, ведь его самого зачастую считают «не более чем образом».

Не составит труда показать, что в современном мире идея одушевленности картинок так же жива, как и в традиционных обществах. Сложно понять, о чем говорить дальше. Каким образом традиционное отношение к образам — идолопоклонство, фетишизм, тотемизм — изменило свою функцию в современных обществах? Должны ли мы, культурные критики, демистифицировать эти образы, сокрушать современных идолов, разоблачать поработавшие людей фетиши? Может, наша задача в том, чтобы проводить различия между истинными и ложными, здоровыми и нездоровыми, чистыми и нечистыми, добрыми и злыми образами? Являются ли образы территорией, где идет политическая борьба и определяется новая этика?

Есть сильное искушение ответить на эти вопросы громогласным «да» и использовать критику визуальной культуры в качестве прямой стратегии политической интервенции. Такого рода критика заключается в разоблачении образов как агентов идеологической манипуляции, действительно вредящих людям. Крайний вариант этой позиции выражает Кэтрин МакКиннон, утверждающая, что порнография — это не просто репрезентация насилия и унижения женщин, но акт насильственного унижения⁵. Кроме того есть известные и менее спор-



Агитационный плакат Третьего Рейха «Ты также обязан присоединиться к вооруженным силам Рейха»

ные утверждения из области политической критики визуальной культуры: о том, что голливудские фильмы конструируют женщин в качестве объектов «мужского взгляда»; что неграмотными массами манипулируют при помощи визуальных медиа и популярной культуры; что небелые люди являются объектами откровенных стереотипов и расистской визуальной дискриминации; что художественные музеи — это своего рода гибрид храма и банка, в котором товарные фетиши выставляются для отправления ритуалов публичного почитания, направленных на производство прибавочной эстетической и экономической стоимости.

Отчасти все эти аргументы верны (многие из них использовал и я сам), но в них во всех есть что-то решительным образом неудовлетворительное. Пожалуй, наиболее очевидная проблема заключается в том, что критическое разоблачение и разрушение коварной власти образов — дело одновременно слишком легкое и слишком неэффективное. Картинки стали



Барбара Крюгер, «Без названия» («Твой взгляд задевает мое лицо сбоку»), 1982

всеобщими политическими врагами потому, что по отношению к ним легко занять жесткую позицию, а в конечном счете от этого практически ничего не изменится. Можно бесконечно свергать разные режимы видения без каких-либо видимых последствий как для визуальной, так и для политической культуры. В случае МакКиннон абсурдность этого предприятия довольно очевидна. Неужели действительно стоит тратить политическую энергию прогрессивной, гуманной политики, стремящейся к социальной и экономической справедливости, на кампанию по искоренению порнографии? Не является ли это в лучшем случае лишь симптомом политического отчаяния, а в худшем — отвлечением политической энергии на содействие сомнительным формам политической реакции?

Проще говоря, я думаю, что, наверное, прошло время смягчить наши представления о политической значимости критики визуальной культуры и умерить риторику «власти образов». Образы, несомненно, обладают некото-

рой властью, но они могут оказаться гораздо слабее, чем мы думаем. Наша задача — уточнить и усложнить свои представления о масштабе их власти и том, как она функционирует. Вот почему я задаю вопрос не о том, что картинки делают, а о том, чего они хотят, тем самым смещая акцент с власти на желание, с модели господствующей силы, которой необходимо противостоять, на модель подчиненного, которого стоит допросить или, лучше, которому стоит предоставить слово. Если власть образов подобна власти слабых, то это может объяснить, почему так сильно их желание, призванное компенсировать их реальное бессилие. Мы, критики, возможно, хотим, чтобы картинки были сильнее, чем они есть на самом деле, дабы мы сами могли почувствовать свою власть, когда противостоям им, обличаем их или, напротив, превозносим.

Модель же понимания картинки как подчиненного раскрывает реальную диалектику власти и желания в наших отношениях с изображениями. В своих рассуждениях Фанон описывает принадлежность к чернокожему населению как «телесное проклятье», бросаемое при непосредственном зрительном столкновении: «Смотри-ка, негр!»⁶. Однако конструирование расового и расистского стереотипа не сводится к простому использованию картинки как техники господства. Субъект и объект расизма страдают именно от дабл-байнда⁷. Зрительное насилие расизма раздваивает свой объект, делая его одновременно сверхвидимым и невидимым, предметом, по словам Фанона, «омерзения» и «поклонения»⁸. «Омерзение» и «поклонение» — это как раз те понятия, которые использует для критики идолопоклонства Библия⁹. Идола, как и черного, одновременно презирают и восхваляют: его поносят как фикцию, как раба — и при этом боятся как чего-то чуждого, как некой сверхъестественной силы. Если идолопоклонство — наиболее заметная из известных визуальной культуре форм власти образов, то стоит отметить, что это на удивление двойственная и неопределенная сила. Учитывая, что визуальность и визуальная культура некоторым образом обвиваются в «соучастии» в идолопоклонстве и «косом взгляде» расизма, неудивительно, что Мартин Джей пишет о «низвержении взгляда», рассказывая, как западная культура неодно-

кратно «принижала» видение¹⁰. Если картинки — люди, то это люди «цветные» или «меченые». В связи с этим скандалы с чисто белым и чисто черным холстом или с пустой, незакрашенной поверхностью предстают в совершенно ином свете¹¹.

Что же касается гендера картинок, то очевидно, что их положение «по умолчанию» — женское, ведь, по словам Нормана Брайсона, они «выстраивают созерцание вокруг оппозиции женщины как образа и мужчины как носителя взгляда»¹². Следовательно, вопрос о том, чего хотят картинки, неотделим от вопроса, чего хочет женщина. Чосер, предвосхищая Фрейда, разворачивает нарратив вокруг вопроса «Чего больше всего желают женщины?». Этот вопрос задают рыцарю, которого признали виновным в изнасиловании придворной дамы, однако исполнение смертного приговора отложили на год, за который он должен найти верный ответ. Если он вернется с неправильным ответом, приговор будет приведен в исполнение. От женщин, которых он расспрашивает, рыцарь слышит много неверных ответов: деньги, почести, любовь, красота, пышные наряды, плотские утехи, множество поклонников. А правильным ответом оказывается *maistrye*, «власть» — сложное понятие из среднеанглийского, что-то среднее между «господством» по праву или согласию и властью, связанной с превосходством в силе или хитрости¹³. Провозглашенная мораль чосеровского рассказа в том, что лучшая власть — та, которая отдается тебе по согласию, добровольно, однако рассказчик, циничная и приземленная Батская ткачиха, знает, что женщины хотят власти (то есть им ее не хватает), и неважно, какой именно.

Что морально для картинок? Если бы кто-то мог расспросить все картинки, с которыми столкнется за год, что бы они ответили? Разумеется, многие из них дали бы «неверные» ответы, которые перечислял Чосер: картинки хотели бы стоить кучу денег; они бы хотели, чтобы ими восхищались и восхваляли их красоту; они бы хотели обожания бесчисленных поклонников. Но более всего они желали бы своего рода господства над тем, кто на них смотрит. Майкл Фрид описывает «изначальную условность» живописи именно в таких категориях: «[...] живопись [...] должна в первую оче-

редь привлекать (*attirer, appeller*), затем удерживать (*arrêter*) и, наконец, захватывать (*attacher*) зрителя, то есть картина должна вызывать к человеку, заставляя его остановиться перед собой и удерживать его так, словно он заморожен и не может шелохнуться»¹⁴. Коротко говоря, картина хочет поменяться местами со зрителем, приковать его к месту или парализовать, сделать его образом, на который картина направит взгляд, — это можно назвать «эффектом Медузы». Подобный эффект, возможно, является наиболее четкой демонстрацией того, что власть картинок и женщин основывается на одной модели — модели жалкой, неполноценной и кастрированной. Власть, к которой они стремятся, проявляется в нехватке, а не в обладании.

Конечно, мы могли бы гораздо подробнее разработать связь между картинками, феминностью и черным цветом кожи, приняв в расчет другие варианты подчиненного положения картинок: в терминах других моделей гендера, сексуальной идентичности, культуры и даже видовой идентичности (почему бы, к примеру, не предположить, что желания картинок могут быть смоделированы по образцу желаний животных? Что подразумевает Витгенштейн, постоянно называя некоторые распространенные философские метафоры «странными представлениями»?). Но я бы хотел обратиться к модели, описанной в рассказе Чосера, и посмотреть, что будет, если мы расспросим картинки об их желаниях и перестанем воспринимать их как средства выражения смысла или инструменты власти.

Я начну с картинки, не скрывающей своих намерений, с известного вербовочного плаката американской армии «Дядя Сэм», нарисованного Джеймсом Монтомгери Флэггом во время Первой мировой войны. Желания этого образа, кажется, абсолютно ясны и сосредоточены на определенном объекте: он хочет чтобы «ты», то есть молодой мужчина подходящего возраста, пошел на военную службу. Непосредственное желание этого изображения — один из вариантов эффекта Медузы: оно вербально «окликает» смотрящего, пытается приковать его взглядом в упор и (самая замечательная изобразительная особенность) изображенной в перспективе вытянутой рукой, указательный палец которой останавливается на

зрителе, обвиняя, призывая и приказывая. Однако желание удержать — лишь преходящее, сиюминутное побуждение. Долгосрочный мотив — подвигнуть и мобилизовать смотрящего, послать его на «ближайший призывной пункт» и в конечном счете за океан — воевать и, возможно, отдать жизнь за свою страну.

Но пока это лишь интерпретация того, что можно было бы назвать очевидными знаками положительного желания. Жест указания или подзывания — общая черта современного вербовочного плаката. Чтобы пойти дальше, нужно сформулировать вопрос о том, чего хочет картинка, в терминах нехватки. Нашу мысль может прояснить сравнение с немецким плакатом. На нем изображен молодой солдат, который приветствует своих братьев, призывая их объединиться для природной смерти на поле боя. Дядя Сэм же, как указывает его имя, находится в более слабой, не прямой связи с потенциальным новобранцем. Это престарелый мужчина, которому не хватает юношеской силы для борьбы и, что важнее, прямой кровной связи, к которой отсылает фигура Отечества. Он призывает юношей сражаться и умирать на войне, в которой не будет участвовать ни он сам, ни его сыновья. Как сказал Джордж М. Коэн, у Дяди Сэма нет «сыновей» — только «реальные живые племянники»; Дядя Сэм — бесплодная, абстрактная, картонная фигура без тела и крови, которая при этом олицетворяет собой нацию и призывает чужих сыновей жертвовать своими телами и своей кровью. Неудивительно, что он является художественным потомком Янки-Дудла, сатирического персонажа британских карикатур, украсившего в XIX веке страницы журнала *Punch*. Но его главным предком был реальный человек, «Дядя Сэм» Уилсон, поставлявший говядину американской армии в ходе англо-американской войны 1812 года. Можно представить себе сцену, в которой реальный прототип Дяди Сэма так же обращается — но не к юношам, а к стаду коров, которых скоро поведут на убой.

Так чего же хочет эта картинка? Исчерпывающий анализ завел бы нас в глубины политического бессознательного нации, которая номинально представлялась в виде бесплотной абстракции, просвещенного государства, в котором правят законы, а не люди, принципы, а не кровные отношения, а

на деле воплощалась в виде страны, где белые мужчины посылают воевать вместо себя юношей всех рас. Чего не хватает этой реальной и воображаемой нации, так это мяса — тел и крови, — и чтобы его заполучить, она посылает тощего человека, поставщика мяса, а может, и просто художника. Моделью для плаката «Дядя Сэм», как оказалось, был сам Джеймс Монтегери Флэгг. Получается, что Дядя Сэм — автопортрет патриотичного американского художника в одежде с национальной символикой, воспроизводящего себя в миллионах одинаковых копий — плодovitость, доступная картинкам и художникам. «Бесплотности» массово произведенного образа противостоит конкретное воплощение этого образа и его расположение относительно призывных пунктов (и тел реальных призывников) по всей стране.

С учетом контекста может показаться чудом, что этот плакат имел хоть какую-то силу и эффективность в качестве инструмента вербовки. На самом деле крайне сложно узнать что-либо о реальной власти образа. Однако можно описать, как его желания выстраиваются по отношению к фантазиям о власти и бессилии. Возможно, изысканная откровенность, с которой этот образ демонстрирует собственное холодное бесплодие, а также его происхождение из сфер торговли и карикатуры делают Дядю Сэма столь удачным символом Соединенных Штатов.

Иногда даже явные знаки желания говорят скорее о нехватке, нежели о способности повелевать, как в плакате, сделанном *Warner Bros.* для фильма «Певец джаза» с Элом Джолсоном. Его жесты выражают просьбу и мольбу, объяснение в любви к «мамочке» (песня *My Mammy*) и зрителям, которые должны прийти в кинотеатр, а не на призывной пункт. Эта картинка хочет — в отличие от того, что она просит, — зафиксировать отношения между фигурой и фоном, отделить тело от пространства, кожу от одежды, внешнюю часть тела от внутренней. Но это невозможно, поскольку стигмы расы и образа тела растворяются в мельтешении сменяющих друг друга черного и белого пространств, «мерцающих» перед нами подобно самому медиуму кино и обещанной им сцене расового маскарада. Как сказал бы Лакан, картинка пробуждает в нас желание

увидеть как раз то, что она не может показать. Именно это бессилие и сообщает ей ту особую власть, которой она обладает.

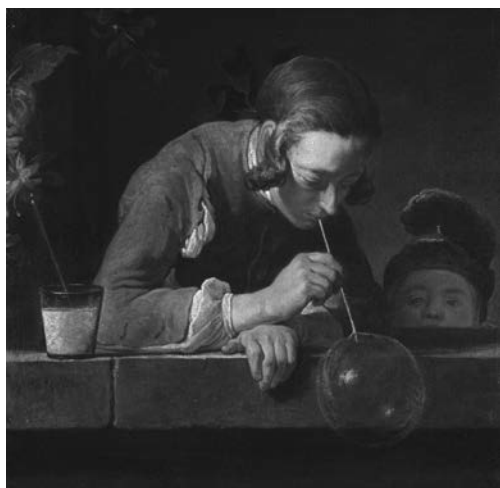
Иногда, как в одной византийской миниатюре XI века, исчезновение с картинки объекта зрительного желания является непосредственным следом деятельности многих поколений смотрящих. Фигура Христа, подобно фигуре Дяди Сэма или Эла Джолсона, напрямую обращается к смотрящему со стихами из семьдесят седьмого псалма: «Внимай, народ мой, закону моему, приклоните ухо ваше к словам уст моих». Однако картинка стала физическим свидетельством того, что не столько ухо приклонилось к словам уст, сколько уста смотрящих прижались к устам образа, практически полностью стерев его лицо. Это были люди, последовавшие совету Иоанна Дамаскина «и целовать, и приветствовать [образы] глазами, и устами, и сердцем»¹⁵. Как и Дядя Сэм, это образ хочет получить плоть, кровь и дух смотрящего; однако, в отличие от Дяди Сэма, в этой встрече со смотрящим он отдает собственное тело, создавая своего рода повторение евангельской жертвы в живописи. Стирание образа здесь является не осквернением, а принятием тела, написанного красками, в тело созерцающего.

Разумеется, подобного рода прямое выражение картинкой своего желания обычно ассоциируют с «вульгарными» типами создания образов — коммерческой рекламой или политической и религиозной пропагандой. Картинка как подчиненный выступает с призывом или подает команду, точный эффект и сила которой, составленные из знаков положительного желания и следов нехватки или бессилия, рождаются в процессе интерсубъективного столкновения. Но что насчет настоящего «произведения искусства», эстетического объекта, которому положено просто «быть» — во всей своей красоте или возвышенности? Один из ответов на этот вопрос дал Майкл Фрид, утверждавший, что рождение современного искусства следует понимать именно в категориях отрицания и отвержения прямых знаков желания. Процесс живописного обольщения, которым восхищается Фрид, оказывается успешным ровно в меру своей непрямоты, кажущегося безразличия к зрителю, антитеатральной «поглощенности» собственной внутренней

драматургией. Те особые картинки, которые очаровывают Фрида, добиваются желаемого, притворяясь, будто они ничего не хотят и уже обладают всем, что им нужно. Фридовские анализы «Плота “Медузы”» Жерико и «Мыльных пузырей» Шардена можно взять в качестве примеров, помогающих нам понять, что дело не просто в том, чего фигуры на картине, как нам кажется, хотят, но и в отчетливых знаках желания, которые они подают. Это желание может быть восхищенным и созерцательным, как в «Мыльных пузырях», где переливающийся и разрастающийся шар, поглощающий фигуру, превратился в «естественный коррелят своей собственной [Шардена] захваченности актом создания живописного полотна, равно как и предваряющее отражение потенциальной поглощенности зрителя перед завершенным произведением» (51). А может быть и агрессивным, как в «Плоте “Медузы”», где «усилия людей на плоту» следует воспринимать не только в отношении внутренней композиции и появляющегося на горизонте признака спасительного корабля, но и через «необходимость избежать нашего взгляда, перестать быть созерцаемыми нами, спастись от неизбежного факта присутствия, который грозит театрализовать даже их страдания» (154).

Конечной точкой такого рода желания картинки, на мой взгляд, является пуризм модернистской абстракции с ее отрицанием присутствия смотрящего, что изложено в работе Вильгельма Вордингера «Абстракция и вчувствование» и отражено в окончательном редуцировании зрителя на белых полотнах раннего Раушенберга. Абстрактные полотна — это картинки, которые хотят не быть картинками. Однако, как говорит нам Лакан, желание не проявлять желания — все равно форма желания. Вся антитеатральная традиция в очередной раз напоминает нам об изначальной феминизации картинок, к которым относятся как к чему-то, что должно пробуждать у смотрящего желание, само при этом не раскрывая никаких знаков желания или даже осознания того, что на него смотрят, — как будто смотрящий подглядывает в замочную скважину.

Фотоколлаж Барбары Крюгер «Без названия (твой взгляд задевает мое лицо сбоку)» вполне прямо обращается к этому пуристскому и пуританскому восприятию желания



Жан-Батист Симеон Шарден, «Мыльные пузыри», 1739

картинок. Мраморное лицо на изображении, подобно лицу поглощенного забавой шарде-новского мальчика с мыльными пузырями, дано в профиль и остается бесстрастным под взглядом смотрящего и под резким светом, озаряющим сверху его черты. Внутренняя сосредоточенность фигуры, ее пустые глаза и холодная невыразительность помещают ее по ту сторону желания — в состояние чистой безмятежности, которую мы ассоциируем с классической красотой. Однако приклеенные на картинку бумажки со словами сообщают прямо противоположное: «Твой взгляд задевает мое лицо сбоку». Если приписывать эти слова статуе, то выражение ее лица внезапно меняется: как будто это живой человек, превратившийся в камень, и зритель оказывает в положении Медузы, направляющей агрессивный и злобный взгляд на изображение. Однако расположение и разбивка надписи (не говоря уж об использовании шифтеров «твой» и «мое»), напротив, создает ощущение, будто слова парят над фотографией, пытаясь прикрепить к ее поверхности. Слова попеременно «принадлежат» то статуе, то фотографии, то художнику, чья работа по вырезанию и приклеиванию столь явно выносится на передний план. Так, мы можем воспринять эти слова как прямое высказывание о гендерной политике взгляда, как жалобу женщины на насилие

мужского «лукизма». Однако гендер статуи сложно определить — это вполне может быть и Ганимед. И если слова принадлежат фотографии или всей композиции целиком, то какой гендер мы можем приписать ей? Эта картинка передает по крайней мере три взаимоисключающих утверждения о желании: она хочет, чтобы на нее смотрели; она не хочет, чтобы на нее смотрели; ей все равно, смотрят на нее или нет. Как и в случае с плакатом к «Певцу джаза», ее власть происходит из мерцания чередующихся интерпретаций, которое вводит смотрящего в состояние своего рода паралича: его одновременно «застают смотрящим», как пойманного вуайериста, и приветствуют в качестве Медузы, чей взгляд несет смерть.

Так чего же хотят картинки? Можем ли мы вывести из этого поверхностного анализа какие-то общие заключения?

Первым делом я думаю о том, что, вопреки моей изначальной попытке уйти от вопросов о смысле и власти к вопросу о желании, я постоянно возвращался к процедурам семиотики, герменевтики и риторики. Вопрос о том, чего хотят картинки, явно не исключает интерпретации знаков. Он лишь ведет к едва уловимому смещению объекта интерпретации, к незначительному изменению нашего представления о самих картинках (и, возможно, знаках)¹⁶. Ключи к этому изменению/смещению — 1) принятие основополагающего допущения о картинках как «одушевленных» существах, квазиагентах, фальшивых личностях; 2) восприятие этих личностей не как суверенных субъектов или бесплотных духов, а как подчиненных субъектов, чьи тела отмечены как «особые» и являются одновременно посредниками и козлами отпущения в социальном поле человеческой визуальности. Для этого стратегического сдвига крайне важно не путать желания картинки с желаниями художника, зрителя или даже изображенных на ней фигур. Желание картинки — не то же самое, что послание, которое она несет, или эффект, который она производит; и даже не то, что, как она сама заявляет, она хочет. Подобно людям, картинки не знают, чего хотят; им нужно помочь вспомнить свое желание посредством диалога с другими.

Я мог бы усложнить это исследование, попытавшись проанализировать абстрактные

полотна (картинки, которые хотят не быть картинками) или жанры вроде пейзажного, в которых одушевленность появляется лишь в качестве «тонкого признака», если использовать выражение Лакана. Я начал с лица как изначального объекта и поверхности мимесиса, от лица татуированного до лица, написанного красками. Однако вопрос о желании можно адресовать любой картинке, и эта статья — не более чем обращенное к читателю предложение сделать это самому.

Чего картинки хотят от нас и что нам не удалось им дать, так это идею визуальности, адекватную их онтологии. Современные дискуссии о визуальной культуре часто уводят в сторону риторики новаторства и модернизации. Исследователи хотят обновить историю искусства, ориентируясь на дисциплины, работающие с текстами, а также исследования кино и массовой культуры. Они хотят стереть различия между высокой и низкой культурой и преобразовать «историю искусства в историю образов». Они хотят «порвать» с зависимостью истории искусства от наивных понятий «подобия и мимесиса», с суеверной «естественной установкой» по отношению к картинкам, от которой так трудно избавиться. Они обращаются к «семиотическим» и «дискурсивным» моделям образа, чтобы разоблачить образ в качестве проекций идеологии и технологий господства, которым должна противостоять пронизательная критика¹⁷.

Дело не столько в том, что идея визуальной культуры ложна или бесплодна. Напротив, она произвела удивительные перемены в сонном царстве академической истории искусства. Но неужели нам этого достаточно? Или, точнее, неужели этого достаточно картинкам? Наиболее масштабный сдвиг, на который указывают поиски адекватного понятия визуальной культуры, заключается в том, что акцент переносится на социальный аспект визуальности, на повседневные ситуации, когда ты смотришь на других, а другие смотрят на тебя. Это сложное поле визуальной взаимности — не просто побочный продукт социальной реальности, а ее основополагающий элемент. В опосредовании социальных отношений видение играет не менее важную роль, чем язык, и оно несводимо к языку, «знаку» или дискурсу. Картин-

ки не хотят, чтобы их превращали в язык, — они хотят равных с ним прав. Они не хотят, чтобы их низводили до «истории образов» или возвышали до «истории искусства», — они хотят, чтобы их воспринимали как сложные индивидуальности, имеющие множество субъектных позиций и идентичностей. Они хотели бы иметь дело с герменевтикой, которая бы вернулась к изначальному жесту иконологии Панофского, до того как он разработал свой метод интерпретации. Панофский говорил, что первое столкновение с картиной подобно встрече на улице со «знакомым», который «приветствует меня, снимая шляпу».

Следовательно, картинки не хотят, чтобы их интерпретировали, расшифровывали, боготворили, уничтожали, разоблачали или демистифицировали, и не хотят поработать смотрящих. Возможно, они даже не хотят, чтобы благонамеренные истолкователи, считающие, что человечность — величайший подарок, которым они могут одарить картинки, наделяли их субъективностью или индивидуальностью. Желания картинок могут быть внемеловеческими или немеловеческими и лучше описываться через фигуры животных, машин, киборгов или даже через более простые образы — то, что Эразм Дарвин называл «любовью растений». В конечном счете картинки хотят, чтобы их спрашивали, чего они хотят, — спрашивали, осознавая, что ответом вполне может быть «ничего».

Перевод с английского ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Fanon F. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967. P. 8.

² Эрнест Джонс рассказывает, что, обращаясь к принцессе Мари Бонапарт, Фрейд однажды воскликнул: «*Was will das Weib?* — Чего хочет женщина?». См.: Gay P. (ed.) *The Freud Reader*. New York: W.W. Norton & Company, 1989. P. 670.

³ Магические картинки и одушевленные предметы — весьма яркая примета европейского романа XIX века. Они появляются на страницах книг Бальзака, сестер Бронте, Эдгара Аллана По, Генри Джеймса и, конечно же, в готическом романе. См.: Ziolkowski T. *Disenchanted Images: A Literary Iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1977. Кажется, будто столкновение с разрушением традиционных,

досовременных «фетишистских» обществ породило постпросвещенческое возвращение субъективизированных объектов в викторианских домашних пространствах.

⁴ Для исчерпывающего описания метафоры персонифицированного, или «живого», произведения искусства в западном историко-художественном дискурсе потребовалось бы написать отдельную статью. Ее можно было бы начать с анализа положения художественного объекта в работах трех канонических «отцов» истории искусства: Вазари, Винкельмана и Гегеля. В итоге, как я подозреваю, получилось бы, что прогрессистский и телеологический нарративы о западном искусстве (вопреки распространенному мнению) сосредоточены в первую очередь не на достижении внешнего сходства и визуальном реализме, а на вопросе о том, как придать объекту, выражаясь словами Вазари, «живость». Но главной темой этой статьи было бы отношение Винкельмана к художественным медиа как к агентам собственного исторического развития и его описание Аполлона Бельведерского как объекта, наделенного такой божественной живостью, что он превращает смотрящего в фигуру Пигмалиона, и статуя оживает; а также отношение Гегеля к предмету искусства как к материальной вещи, «получившей крепление человеческого духа».

⁵ См.: MacKinnon C. *Feminism Unmodified*. Cambridge: Harvard University Press, 1987. Esp. p. 172–173, 192–193.

⁶ Fanon F. Op. cit. P. 109.

⁷ Тонкий анализ этого дабл-байнда см.: Bhabha H. *The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism* // *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

⁸ «На наш взгляд, человек, поклоняющийся негру, столь же “болен”, как и тот, кто питает к нему отвращение» (Fanon F. Op. cit. P. 8).

⁹ См., например, описание жертвенника Астарте, «мерзости Сидонской, и Хамосу, мерзости Моавитской, и Милхому, мерзости Аммонитской» (4 Цар. 23, 13), а также «а из остатка его сделаю ли я мерзость? буду ли поклоняться куску дерева?» (Ис. 44, 19). Оксфордский словарь английского языка предлагает сомнительную этимологию: «Abominable, зачастую произносится как *abhom-inable*, истолковывается как *ab homine* и понимается как “далекое от человека, нечеловеческое, животное”». Связь одушевленного образа с животным является, как мне кажется, ключевой осо-

бенностью желания картинок. Слово «мерзость» также часто используется в Библии по отношению к «нечистым» или табуированным животным. Об идоле как «монструозном» образе, который представляет невозможные «составные» формы, сочетающие в себе человеческие и животные фигуры, см.: Ginzburg C. *Idols and Likenesses: Origen, Homilies on Exodus VIII.3, and Its Reception* // Onians J. (ed.) *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*. London: Phaidon, 1994.

¹⁰ См.: Jay M. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

¹¹ Кэролайн Джонс полагает, что Раушенберг воспринимал свои белые картины как «сверхчувствительные нежные мембраны, запечатлевающие на своей белой коже мельчайшие явления». См.: Jones C. *Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego* // *Critical Inquiry*, vol. 19, № 4, Summer 1993. P. 647–649.

¹² См. введение к книге: Bryson N., Holly M.A., Moxey K. (eds.) *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover: University Press of New England, 1994. P. xxv.

¹³ Благодарю Джея Склейзнера за советы относительно чосеровского *maistrye*.

¹⁴ Fried M. *Absorption and Theatricality*. Chicago: University of Chicago Press, 1980. P. 92.

¹⁵ Более подробный анализ см.: Nelson R.S. *The Discourse of Icons, Then and Now* // *Art History*, vol. 12, № 2, June 1989.

¹⁶ Джоэл Снайдер полагает, что это смещение внимания описывается аристотелевским различием между риторикой (наукой о воздействии и передаче смысла) и поэтикой (анализом свойств сделанной вещи, к которой относятся так, будто у нее есть душа).

¹⁷ Здесь я резюмирую основные тезисы Брайсона, Холли и Мокси из их редакторского вступления к антологии текстов о визуальной культуре.

Уильям Дж.Т. Митчелл

Родился в 1942 году в Анахайме.

Теоретик и историк искусства.

Автор множества книг, среди которых

«Иконология» (1986), «Теория картинок» (1994),

«Чего хотят картинки?» (2005).

Живет в Чикаго.

Нина Сосна

Образ и материальное: к трансформации связей



Шилпа Гупта, «Поющее облако», 2008–2009

Пятнадцать лет в наше время — немалый срок для состояния идейного поля. Бурное развитие проблематики образа пришлось на вторую половину 90-х годов. На конференциях, в монографиях и сборниках, в интернете обсуждали специфику образа в сравнении с изображением, картиной, знаком, схемой. Дискуссии оказались и дисциплинарно плодотворны: миновал этап *pictorial turn*, за которым следовали не только *visual studies*, но и прямо посвященные роли образа *Bildwissenschaft* и *image studies*. Теоретикам пришлось нелегко — надо было изыскивать выразительные средства, которые позволили бы различить то, что

технически, буквально обозначалось одним и тем же словом *image*.

Исследования образа, с одной стороны, основывались на предшествующей традиции работы с визуальным материалом (связанной с историей и философией искусства, часто феноменологически ориентированной); с другой стороны, ограничивались прибывающей визуальной продукцией эпохи быстрой технической воспроизводимости изображений. То есть авторы, высказывавшиеся по поводу образа, осознавали принадлежность способов построения и устройства своей аргументации как таковых, еще до содержательных элемен-



Джош Клайн, выставка «Экраны», 2013. Галерея Muggay Guy, Нью-Йорк

тов, христианскому воображению — и в то же время с нескрываемым раздражением относились к визуальному разнообразию, захватывающему и наводняющему взгляд с экранов различного типа. Еще до того как число изображений, загружаемых через *Facebook* и *Instagram*, немислимо возросло, они называли видимостями (*visibilités*) то, что направлено к глазам, и отличали их от того, что предложили связывать с образами. «В нашем мире все меньше и меньше образов, поскольку их загадочному появлению угрожает демографическое давление видимостей. Визуальное перенаселение требует значительной работы мысли»¹. Видимости интерпретировались как неподлинное визуальное — мнимое, не имеющее под собой оснований, не отсылающее ни к каким прототипам, не восходящее ни к каким оригиналам. Иными словами, симуляции, заслонявшие собой процессы и явления, которые следовало бы изучать. Разыскивая в современности примеры, в которых образ еще функционирует, исследователи образа независимо друг от друга обращались к жи-

вописи начала XX века, наблюдая, как уходит такой образный ресурс, как живописное полотно: в живописи авангарда после основательного разрушения конвенций, складывавшихся с XV века, не осталось места ни для «предмета», на который могло бы быть направлено внимание («ничего кроме света» в полотнах импрессионистов), ни для переживания (квадраты Антая никак не настроены на того, кто видит их, и от зрителей они не зависят). Пробовали обратиться и к кинематографу (как Ж. Рансьер или Б. Стиглер), что в конце нулевых вызвало много критических замечаний по поводу неправомерного ограничения предметного поля «старыми» медиа (к каковым теперь относят такие телевизиальные средства, как кино) и игнорирования высокотехнологичного искусства.

Что же представляет собой образ, который отстаивают его исследователи, все реже и реже связывая его с настоящим, неприязненно или даже презрительно отзываясь о медиации? Если обобщить результаты нескольких подходов, то образ фактически выступает ме-

стом встречи, условием возможности того, что свободный обмен — взглядами, мнениями, значениями — может состояться. То, как образ функционирует — балансируя между близостью и дистанцией, адресуя себя зрителю и уклоняясь от прямого взгляда, связываясь с характеристиками поверхности, данной взгляду, но не сводясь к ее свойствам, — и создавало те специфические характеристики, которые описывали со-общительность, циркуляцию между изображением, изображенными, зрителями и создателями изображения. Поэтому к подчеркнуто выделяемому исследователями принципу «образ — это всегда образ чего-то» сегодня кажется важным добавить «образ — это образ для кого-то», поскольку вне ситуаций обмена (которые можно было бы назвать ситуациями восприятия), пусть отложенного или потенциализированного, образ едва ли существует. Исследователи образов даже обращаются к материалам антропологии — чтобы показать, что именно изобретение образного обмена тысячелетия назад дало толчок развитию антропогенеза и значительно содействовало возникновению того, что обычно называют культурой.

Хотя подобного рода исследования еще продолжают, они оказались под подозрением со стороны другого дискурса, который развивался примерно со второй половины нулевых годов. Выдвигаемые возражения касались трех пунктов: 1) европоцентризма, 2) антропоцентризма, 3) невнимания к материальным поверхностям.

Что касается первого возражения, более или менее очевидно — теоретически, — что идея образа в сформулированном выше виде действительно основывается на канонических для христианства текстах, и некоторые формулировки насчитывают несколько сотен лет. Едва ли стоит сомневаться, что они еще вполне влиятельны, но вот насколько они могут быть экстраполированы на другие культурные ареалы, — вопрос, на который пытаются ответить исследователи уже начавшегося второго десятилетия XXI века: от Дж. Элкинса, выясняющего, каким образом пишутся истории искусств, например, в современной Индии², до Л. Маркс, написавшей книгу о том, чем могут быть медиа современного арабского мира³.

Второе возражение предъявляется сегодня настолько часто, что исследования визуально-

го (образного, эстетического) также его не избегают. Несколько расходясь в интенсивности подхода к устанавливаемым ими задачам в спектре от «принципиально нечеловеческого» до «не обязательно человеческого», сегодняшние гуманитарии превозносят «объекты» вместе с присущими им способами выражения, не зависящими от инстанций, возможно, наблюдающих эти выражения. Дабы элиминировать проблемы человеческого восприятия, они предпочитают говорить об агентах (понимая под ними, как мы сказали, не только действующего субъекта, имеющего отношение к области антропологии) и интеракциях, в которые они вступают между собой. Очевидно, что подобные построения основываются на принятых некогда в естественных науках представлениях о единичных элементах, частицах, сцепления и взаимодействия которых и объясняют сложность происходящего (так обстоит дело, например, для Латура). Один из самых сложных моментов такой точки зрения — переход к уровню социальных взаимодействий, который, к сожалению, и сегодня нередко не объясняется, так что фразы вроде «конфигурация материальных поверхностей повседневного мира» заставляют говорить о непоследовательности сочленения элементов различных теорий. Возникает вопрос, о чьей повседневности идет речь, если части такого мира могут оказаться несоразмерными человеку как «не обязательно человеческие»?

Но самое, может быть, любопытное — третье возражение. Кому-то представляется, что как раз сегодня материя сделалась гораздо более разнообразной, и потому уже не подпадает под имеющиеся культурные и социальные конвенции. Кто-то полагает, что пора перестать заниматься поисками оригиналов и прототипов, ведь они в принципе устанавливают вертикальные ряды, иерархии. В условиях, когда все человеческое оказывается под подозрением и некого поставить в привилегированную позицию, следует отказаться от выстраивания иерархий и обратиться к горизонтальному или «плоскому». Здесь стоит вспомнить попытки руководствоваться «плоской онтологией» в практике географических исследований⁴ или использовать некоторые ее принципы применительно к архитектуре⁵.

Не имея возможности разбирать здесь сложный вопрос о том, как в таких дискурсивных по-



Джорджия Сагри, выставка «Экраны», 2013. Галерея Murray Guy, Нью-Йорк

строениях последних лет все-таки появляются если не иерархии, то шкалы и вероятностные представления о состоянии дел (*probability* в отношении материальных вещей), рассчитанные в процентах, заострим внимание на том, что именно интересующие нас «материальные поверхности», которые можно было бы каким-то способом связать с образами, понимаются «энвайронменталистски». То есть предлагается считать, что поверхность — это среда.

Парадоксальность такого заявления может быть отчасти разрешена предположением, что такое возможно, если собственно материальное понимается как нечто крайне нестабильное. Мы представляем себе здания устойчивыми при обычных условиях — скажем, в сейсмически благоприятных районах. Но здания — это тоже варианты «ассамбляжей», взаимодействующие с тем, что их окружает, и соединяющие системы минералов и искусственно возведенные постройки: их конструктивные элементы (стены, потолок) едва замет-

но движутся, стройматериалы изменяются под воздействием годовых флуктуаций температуры, влажности и загрязнения, не говоря уже о политических трансформациях, которые могут оказывать на них воздействие. Мы представляем себе поверхность Земли на основе карт. Но она уже перечерчена — моделями городов и территорий, расширенным видением техники, действующей на большом расстоянии, трехмерными моделями, пробами грунта, спутниковым изображением высокого разрешения — от морского дна до останков разбомбленных зданий. Материальность с этой точки зрения видится скорее неким слоем ассоциаций, взаимодействий между «агентами», средами, в которых агенты действуют, и техногенными, искусственными продуктами. И она подвижна, «поскольку всегда имеются контакты, которые устанавливаются».

Таковы, вероятно, эффекты, сопровождающие внимание к материальному, вызывающие «погружение в материальное»: акцентирова-

ние «среды» неизбежно нарушает разделенность «поверхностей», заставляя следить за процессами, протекающими на границах — сквозь них и во взаимодействии с ними. Отвергаемое лингвистическое измерение вкупе с травмами и памятью (и связанные с ними семиотическое и символическое измерения) освобождает дорогу дискурсу о материальном, «объекты», «агенты», «частицы» и «электроны» которого слипаются в эластичную массу, в которой «субъекты», как бы мы их ни понимали, уже практически неразличимы — или должны быть специально выделены.

Есть один важный аспект, касающийся связи проблематики образа и материального двух указанных этапов — феноменологического и объектно-ориентированного. Феноменологически настроенные сторонники образа многократно подчеркивали недоступность образа прямому видению, разными способами маркируя странные (вплоть до непредсказуемых, загадочных или даже мистических) способы появления образа в связи с визуальными данными, но определенно на некоторой дистанции от них. А собственно плоскость, носитель, поддерживающий визуальное, виделся им скорее как захватчик, отнимающий у зрителя способности (взгляда, восприятия, реакции) и потому лишаящий его возможностей ((само)изменения, развития и роста). Показательно, что обеспокоенность «слипанием» образа и материального носителя выражают и представители новых течений, предупреждающие об опасностях фетишизма и «фактизма». Как же, спрашивают они, подходить к материальным свидетельствам? За рамками товарных и сексуальных выражений, «под лупами микрофизических линз можно найти сложившиеся социальные связи, отпечатавшуюся политическую власть, вписанные события, сцепления акторов и логики практик»⁶, которые не сламываются на объекте, но проходят сквозь него или иногда благодаря ему и оформляются. Возникает опасность руинизации собственно материального, его перехода в состояние останка. Остались ли еще в этой материальной толще возможности для образов? Это, видимо, вопрос, ответ на который принесет будущее.



Джорджия Сагри, выставка «Экраны», 2013. Галерея Murray Guy, Нью-Йорк

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Mondzain M.-J. Le commerce des regards. Paris: Seuil, 2003. P. 177.

² Элкинс Д. Неевропейские истории искусства // Исследуя визуальный мир. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2010

³ Marks L. Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art. Cambridge: MIT Press, 2010.

⁴ Marston S., Jones J.P. III, Woodward K. Human Geography Without Scale // Transactions of the Institute of British Geographers, 2005, vol. 30, issue 4.

⁵ Weizman E. Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

⁶ Ibid.

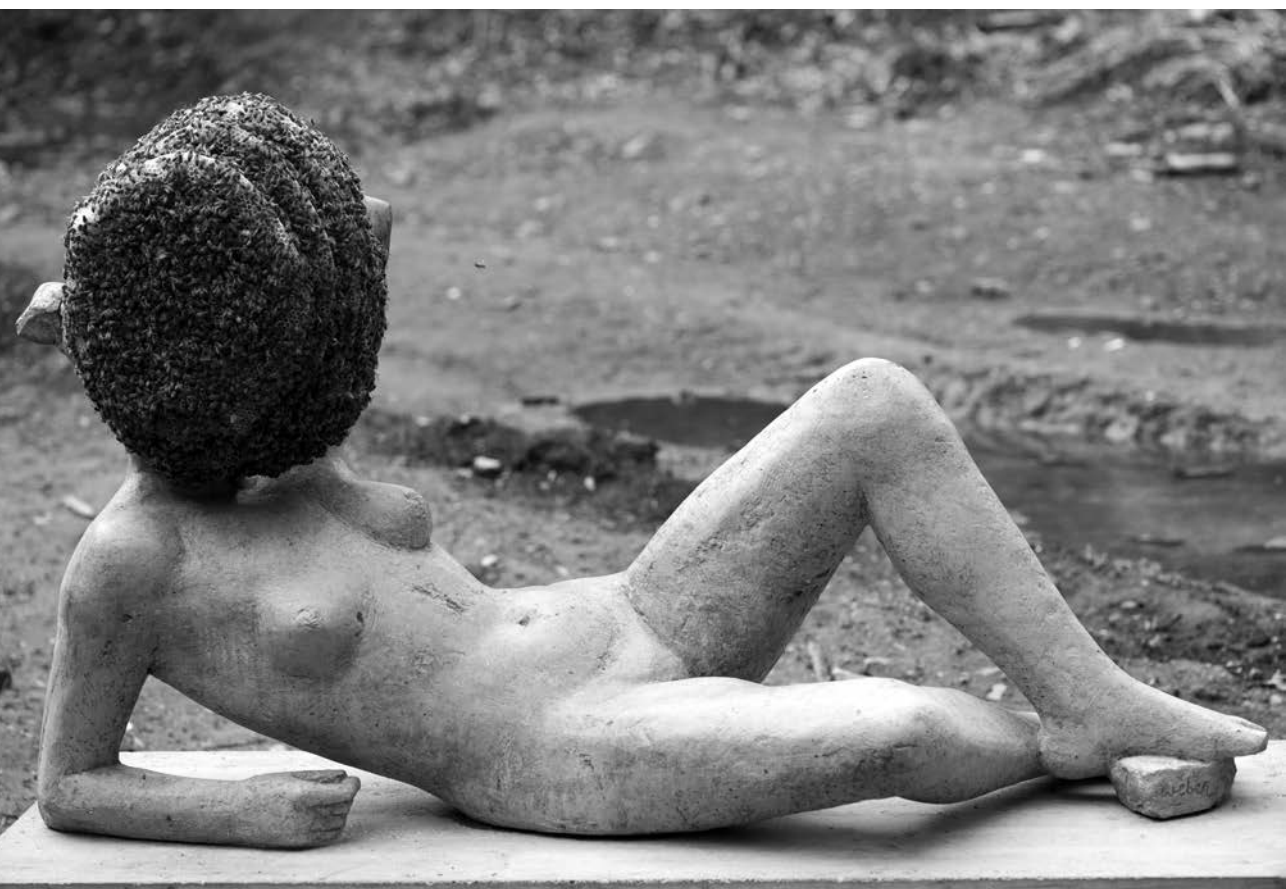
Нина Сосна

Родилась в Москве.

Философ, медиатеоретик.

Автор книги «Образ и фотография» (2011).

Живет в Москве.



Материал проиллюстрирован видами работы Пьера Юига «Невозделанное», 2011–2012

ДЭВИД ДЖОЗЕЛИТ

Против репрезентации*

Образ — это ситуация.
Я понимаю образ именно так,
а не фотографически.
Ситуация есть образ.
Пьер Юиг¹

В своей работе для 13-й «Документы» Пьер Юиг разложил набор неорганических, растительных, животных и человеческих элементов на заброшенном участке парка Карлсауэ в Касселе. «Невозделанное» (*Untilled*, 2012) включало в себя человека, двух собак (одна из них — белая ивисская борзая с выкрашенной в ярко-розовый цвет передней лапой), несколько штабелей бетонной плитки, а также множество других составляющих, разбросанных посреди буйно растущей в грязи зелени². Среди этого эстетико-культурного компоста стояла скульптура полулежащей обнаженной женщины с гигантским пчелиным роем вместо головы. Таким образом, центром этой работы был «роевой» разум, а населявшие его существа разлетались по находящимся вблизи растениями, тем самым помогая создавать экологическую взаимосвязь. Перегнивая, этот предметный компост порождал образы: не просто какой-то один образ, а много, столько, сколько было зрительских впечатлений. И хотя так функционирует любое произведение — как устройство по получению и передаче образов, — «Невозделанное» сопротивлялось собственной бесперебойной работе, создавая зрелище гибели смысла, превращения смысла в компост.

Многие привыкли искать смысл искусства, связывая физический субстрат — например, картину Рафаэля — с единичным образом, например, Мадонной с младенцем. Однако тем самым мы создаем ложное равенство — про-

изводим обмен — между конечным фрагментом материи и уникальным образом. На деле же произведение искусства порождает нескончаемую последовательность смыслов, форматируя конфигурации образных потоков: оно создает динамичную ситуацию, а не привязывает означающее к означаемому. В своем анализе византийских икон Мари-Жозе Мондзен признает это положение, говоря о произведениях искусства в категориях экономий. По ее мнению, икона, как и «Невозделанное» Юига, служит примером своего рода экологии: «Экономическое соотношение рукотворной иконы и естественного образа [Бога, явленного в Христе] связано именно с организацией и функцией видимости в ее отношении к невидимому образу, который остается единственным подлинным образом»³. Икона не представляет Христа, а артикулирует экономию его явления — как образ Бога, всегда отсутствующий в присутствии верующего в момент созерцания. Тайна Христа в том, как из материального субстрата человеческого тела он становится образом Бога. Икона же воссоздает для верующего это становление-образом, и именно поэтому Мондзен может говорить о том, что «икона есть не что иное, как экономия образа»⁴.

Эту экономию Юиг и называет ситуацией. И хотя, согласно Мондзен, византийские иконы являлись схематичным изображением самораскрытия Бога через сложные соотношения видимости и невидимости, «Невозделанное» секуляризирует этот вопрос: как разные пласты материи и жизни складываются в мир? Или, говоря иначе, как распределение отличающихся друг от друга предметов порождает образ (то есть воображаемое общее или общественное пространство)? Жан-Люк

* Текст был первоначально опубликован в журнале *Texte zur Kunst*, № 95, September 2014.



Нанси предлагает убедительный ответ на этот вопрос, когда пишет: «Образ оспаривает присутствие вещи. В образе вещи недостаточно просто быть; образ показывает, что это за вещь и как она существует [...]. Это не присутствие "для субъекта" (и не "репрезентация" в обычном, миметическом смысле этого слова). Напротив, образ — это, если можно так выразиться, "присутствие как субъект" [...]. Вещь представляет саму себя»⁵. Проще говоря, Нанси утверждает, что образы раскрывают экономию объектов. И правда, в «Невозделанном» зритель должен собрать многослойное скопление непохожих материалов — своего рода «экологический набор "Сделай сам"», — пытаясь (скорее всего, безуспешно) составить из него связный образ. Как я уже говорил, подобная операция происходит всегда, когда кто-либо смотрит на произведение искусства или какой угодно другой визуальный артефакт, однако работа Юнга решительно сопротивляется синтезу, в то время как Мадонна Рафаэля, византийская икона или, если уж на то пошло, присвоенная фотография Ри-

чарда Принса или Шерри Левин изощренным образом используют мимесис, чтобы вывести зрителя к устойчивой репрезентации. Темой «Невозделанного» является именно ощущение странности и неустойчивости, которое мы переживаем, пытаясь заставить материю предстать перед нами в качестве образа. Даже в канонических практиках ленд-арта 70-х мы, как правило, имели дело с всеобъемлющей формой — спиралью в случае «Спирального мола» Роберта Смитсона или «двойного негатива» в одноименной работе Майкла Хайзера, — которая, несмотря на некоторую неясность своего значения, создавала мощный символ. И если у инсталляций и хеппенингов начиная с 60-х был некий сценарий или атмосфера (либо и то и другое сразу), предполагавшая возможность некоего внешнего композиционного единства, то «Невозделанному», как и многим образцам сегодняшнего «агрегативного искусства»⁶, не хватало не только символа, но и сценария или какого-либо выделенного пространства, в котором можно было бы обнаружить атмосферу. Даже

название работы указывает на эту нехватку композиционной устойчивости, одновременно отсылая к отсутствию обработки — «Невозделанное» — и обыгрывая общепринятое обозначение безымянных произведений искусства, «Без названия», *Untitled*. По этому поводу стоит присмотреться к тому, как Нанси использует понятие «оспаривание». Когда он пишет, что «образ оспаривает присутствие вещи», то становится очевидно, что миметическое стремление создать репрезентацию, уравнивая предмет с образом, на деле является агонистическим, толкающим нас к ложным толкованиям и несогласию. Образ, как бы говорит Нанси, скорее *предает* объекты, чем служит им.

Фильм Юига «Путь в невозделанном» (*A Way in Untitled*, 2012) показывает, как компост в парке Карлсауз может принести урожай в виде потока образов. Не считая квазиантропоморфного движения камеры, в фильме нет ни одного свидетельства человеческой жизни. Напротив, он создает впечатление своего рода визуального и звукового роя: внезапные переходы от одной короткой сцены животной активности к другой, зачастую в виде ярких крупных планов, накапливаются, при этом не следуя какому-либо ясному пути или нарративу. Звуковая дорожка усиливает «ройные» звуки вроде жужжания пчел вокруг головы скульптуры, треска кустов и хруста овечьего черепа, который грызет ивосская борзая. Многие сцены сняты ночью, что придает им весьма потустороннюю атмосферу; а когда появляется дневной свет, то он практически ослепляет. Своим сходством с фильмами о природе (при отсутствии характерного для этого жанра моралистского нарратива борьбы и выживания) «Путь в невозделанном» вводит радикально иной масштаб, размерность которого задается несоизмеримым перцептивным горизонтом насекомого или собаки, а также способностью машины записывать звуки и фиксировать нюансы, недоступные человеческим чувствам. Здесь «спор» между образами и вещами, о котором писал Нанси, представлен аллегорически в виде непреодолимого различия между видами, а также между живым и машинным.

Несмотря на все нападки, категорию *медиума* оказалось сложно поколебать. Ее извест-

ный и ныне уже скомпрометированный модернистский вариант обусловил тот факт, что материальные возможности и пределы практик вроде живописи в целом (или скульптуры, или фотографии и т.д.), служат содержанием каждой отдельной картины (или скульптуры, или фотографии). Десятилетия теоретической работы дискредитировали эту точку зрения, однако на ее месте появился «секуляризированный», но при этом идеологически сильный вариант медиум-специфичности. Этот «секулярный» режим⁷ связан не с ремесленными традициями искусства (то есть живописи, скульптуры, фотографии), а с прочной уверенностью в том, что существует обоснованная и даже «естественная» связь между физическим субстратом произведения искусства и порождаемыми им образами, между его означающим и означаемым. Это допущение присутствует, например, в тех современных течениях, которые могут показаться противоположностью модернистского искусства: в исследовательских формах институциональной или социокультурной критики. И хотя в этих работах отсутствует медиум-специфичность как таковая, они исходят из основополагающего убеждения в наличии связи между субстратом произведения искусства и производимыми им образами: и правда, чтобы искусство могло пытаться нечто критиковать, оно должно постулировать обоснованную связь между своей материальной формой и конкретным посланием. «Невозделанное» представляет собой контрмодель подобной идеологии уравнивания, поскольку в работе Юига конфигурация объектов — компост из непохожих элементов, взятых из нескольких разных материальных регистров, — оказывается неплодородным и не способствует естественному производству образов: *ситуация*, или *экономика*, которую она устанавливает, прерывает беспрепятственное порождение образных потоков.

С идеологической точки зрения различные медиа — включая описанную мной секулярную форму — устанавливают равенство между субстратом и образом, тем самым создавая возможность *репрезентации*. Как и многие другие современные работы, «Невозделанное» изображает иную модель раскрытия, искажающую или даже останавливающую пото-



ки образов или же ускоряющую их до безумия, как в проекте *The Jogging*, блоге на *Tumblr*, который ведет группа художников, чье высокоскоростное производство, по-видимому, направлено на ежедневное (а то и ежечасное) создание новых мемов⁸. Цель здесь заключается не в том, чтобы *репрезентировать* нечто устойчивое, обеспечивая образам поддержку со стороны субстрата, а в изобретении новых форматов для порождения различных конфигураций образов. Подобные размышления об экономиях образа также предполагают прерывание коммерческого порядка, который делает все от него зависящее, чтобы производство образов — например, вашего впечатления от стирального порошка — было тесно связано с материальной рекламой, созданной для продажи данного продукта. Проще говоря, идеология медиума — это идеология рынка (в конечном счете, именно поэтому модернистская живопись так хорошо продается в галереях и аукционных домах).

В связи с этим неудивительно, что «Невозделанное» появилось на компостной куче (и само ей стало), поскольку работа разрушает пару сознание-тело, являющуюся неотъемлемой частью идеологии медиума (в которой тело выступает субстратом, а сознание замещает собой порожденные образы). Предметная часть работы представляет собой своего рода труп и, подобно всему «мертвому», дает возможность увидеть проблеск абсолютного различия при помощи образов, которые она порождает. В этом отношении вспоминается антикорреляционистский пафос философии спекулятивного реализма; спекулятивные реалисты настаивают, что, с одной стороны, у предметов есть самостоятельная жизнь вне нас (а у элементов, составляющих «Невозделанное», она определенно есть), а с другой, наша узколобая вера в корреляцию между субъективным восприятием и воспринимаемыми предметами является крайней ограниченностью⁹. Одним из показателей вездесущести корреляционистской идеологии в мире искусства является настойчивость, с которой критики и историки искусства оценивают произведения искусства с точки зрения «производимых» ими «субъектов». И здесь критика спекулятивных реалистов в адрес постструктурализма, философские перспективы которого были связаны с различными психическими и социальными силами, создающими субъективность, звучит крайне уместно. Когда я читаю определения «субъект того» или «субъект другого» (как будто перевод взгляда со скульптуры Рэйчел Харрисон на инсталляцию Валида Раада рискует обернуться психотическим припадком), у меня возникает вопрос: *неужели никто не знает, что быть субъектом не так уж и хорошо?* Неужели кто-то действительно хочет быть субъектом (то есть подчиненным) короля, системы заточения, Всемирного банка или вездесущей сентиментальности рекламы? Быть может — только быть может! — искусство способно стать инструментом, помогающим избежать императива подчинения и становления субъектом, например, став «прозрачной» формой вампирического сбора информации. В конце концов, в момент, когда политика информации — устано-

вившаяся в качестве новой стадии первоначального накопления капитала — оказалась как никогда необходимой, неужели мы действительно так усердно, так самодовольно, так глупо хотим сдать себя в качестве субъектов?

Стефано Харни и Фред Мотен выражают сопротивление этой позиции, говоря голо-сом черного множества: «Мы больше, чем политика, мы больше, чем обустроенность, и больше, чем демократия. Мы окружаем ложный образ демократии, чтобы его расстроить. Каждый раз, когда она пытается включить нас в свое решение, мы остаемся неопределившимися», и «мы уже окружили политику. Мы не можем представлять себя. Нас невозможно представить»¹⁰. В этом пассаже Харни и Мотен говорят о (человеческой) силе, *превосходящей* редукционистские — а следовательно, репрессивные — процедуры огораживания образа («Мы не можем представлять себя. Нас невозможно представить») и направленной против этих процедур. И искусство, несмотря на свою демонстративную приверженность репрезентации (даже в абстрактной модернистской живописи, на которую ее авторы проецировали смыслы с такой же прилежностью, с какой зрители их добывали), может сопротивляться огораживанию образов как капитала. «Невозделанное» воплощает один из таких подходов, в котором предполагаемое равенство предметов и образов разлагается до компостной кучи. Я представляю себе, как не слагаемые вместе и разлагающиеся материалы «Невозделанного» *окружают* «образ, чтобы его расстроить» (если воспользоваться топографической метафорой Харни и Мотена). Окружение вместо репрезентации: это предполагает физический акт оккупации как формы прогрессивной политики образа, противостоящий ныне каноническим семиотическим типам анализа, которые *репрезентируют* себя в качестве критики — и делают это крайне громогласно. Движение «Оккупай» критиковали именно за его отказ представлять — программу, аудиторию или партию. Однако такой отказ порождает совершенно иную экономию образа, в которой то, что Нанси называется «оспариванием», может внезапно выдвинуться в зону видимо-

сти и переопределить, что в искусстве может считаться политикой.

Перевод с английского ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Rafael M.-F. (ed.) Pierre Huyghe: On Site. Cologne: Walther König. P. 44.

² Важно признать, что материалы, который выбрал Юиг, вроде дерева Йозефа Бойса или скамейки из работы Доминик Гонзалес-Торрес «План побега» для 11-й «Документы» также создают своего рода «художественный компост».

³ Mondzain J.-M. Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary. Stanford: Stanford University Press, 2005. P. 82.

⁴ Ibid. P. 82.

⁵ Nancy J.-L. Image and Violence // The Ground of the Image. New York: Fordham University Press, 2005. P. 21.

⁶ См. мою статью «Об агрегаторах»: Джозелит Д. Об агрегаторах // ХХЖ, № 93, 2014.

⁷ Здесь я использую понятие «секулярный», чтобы провести полемическое различие между квазирелигиозным и трансцендентным отношением к медиуму в модернистском искусстве (зачастую, хотя и не всегда, так или иначе ассоциируемом с «духовным») и «расколдованными», мирскими, зачастую основанными на исследовании практиками, которые являются его предполагаемой противоположностью.

⁸ См.: <http://thejogging.tumblr.com/>.

⁹ Аргументы против корреляции приведены в книге: Meillassoux Q. After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency. London: Continuum, 2008. Философия спекулятивного реализма, в частности объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана, также служила теоретическим контекстом для концепции 13-й «Документы» Каролин Христов-Барджиев.

¹⁰ Harney S., Moten F. The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study. Brooklyn: Autonomedia, 2013 P. 19–20. В контексте этого проекта понятие «черность» включает в себя не только афроамериканцев, но и теоретическую позицию черности (по аналогии с тем, как «квирность» ассоциировалась с не-нормативностью).

Дэвид Джозелит

Родился в 1959 году.

Историк искусства, художественный критик.

Живет в Нью-Хейвене.



Джудит Хопф, «Маска», 2012. Фото Contemporary Art Daily

Мария Калинина

Петля времени

1

Чем тут пахнет?!
А, трупом!
То-то, думаю, запах знакомый.
мультсериал «Гриффины»

Похоже, что все, кто замирает в ожидании надвигающихся социальных перемен и настигает на хвост настоящему, начинают осознавать, что точка отсчета находится не в будущем, не в перспективе, а она всегда уже дана в прошлом. Цифровой смерч захватывает человечество, лишает его всякой возможности достичь нового положения вещей и попасть на неизведанную территорию. Такой головокружительный полет в смертоносном вихре, к несчастью, пробуждает от спячки только некоторых; у других же даже не возникает возможности почувствовать себя живыми. Технологии анестезируют. Запах смерти ощущается повсеместно.

Оказаться на устойчивой поверхности — единственное желание того, кто находится в турбулентной среде. Выбравшись ненадолго на желанную твердь, он понимает, что опору дает только изначальное прошлое — прошлое, утратившее временную характеристику. Планета Земля — это лишь остров. Технологии освободили и оторвали нас от нее, позволив перемещаться в пространстве знаний, — и обнажилось наше желание изучать и систематизировать все, что накопил человеческий род, переосмыслять, фиксировать и сохранять опыт человечества. Документация, реконструкция, расследование, архивирование становятся нормой повседневности, и вся человеческая деятельность постепенно переводится на язык науки и теории. Заняв



Джудит Хопф, «Маска», 2012. Фото Contemporary Art Daily

наконец устойчивое положение, мы оглядываемся вокруг и видим, что нас со всех сторон окружает всепроникающее Средневековье. Наша вера в технический прогресс подрывается¹. Нет никакого прогресса, а только разные миры консервации. Техноло-



Мариана Кастильо Дебалль, «Неудобные объекты», 2012. Фото Contemporary Art Daily

гия замыкает в себе, повседневность замыкает в себе, мир прошлого замыкает в себе, история замыкает в себе. Единственное, что в таком состоянии можно тематизировать, — переключение между консерватизмами, удержание вместе сосуществующих «настоящих». Нового времени не было, как не было и архаики. Чередуются лишь различные режимы Средневековья. Трущобно-мрачный, со зловонным коррупционным духом, этот реальный мир кажется невозможным, фантазматичным и безнадежно больным в своей дисфоричности. Незамеченная контрреволюция Средних веков происходит перманентно, разрушая комфортное ощущение технологической реальности.

В ситуации провала электронной коммуникации достичь понимания гораздо проще, если перейти на отчужденный язык теории. Тяготение к учености связано с желанием

рационализировать травматический опыт, причиной которого является обступающее нас Средневековье. Проблематика сосуществования технологического и нетехнологического миров была осмыслена научной фантастикой, в которой для изображения этой ситуации часто используют прием «петли времени».

2

*Удалиться как можно дальше от времени,
чтобы обозреть его.
Но не слишком высываться из окна,
чтобы не вывалиться.*

Х. Балль

Понятие «петля времени» активно используется в фантастике начиная с 60-х годов. Герои произведений, попавшие в эту голо-

вокругительную западную, оказываются в альтернативном временном потоке. Таким образом они словно получают шанс исправить прошлое, в котором что-то пошло не так. Однако вмешательство в ход событий — опасная затея: разнонаправленные путешествия во времени расшатывают реальность, фундаментальные характеристики мира распадаются, а достижения техники оказываются не готовы к борьбе с беспощадным разрастанием хаоса.

Ради спасения и освобождения из «петли» героям, как правило, нужно совершить акт жестокости или решить чудовищную моральную дилемму. Ставки здесь всегда предельно высоки. Для перехода из одного состояния в другое необходимо поместить что-либо — группу людей, артефакт или манускрипт — в такое место, где в результате взаимодействия с другими силами его собственная энергия обратится против него. Нужно запустить машинерию кризиса. Считается, что фантастика — это в основном развлекательный жанр. Однако американский писатель-фантаст Филип Дик показал, что даже в «бульварной литературе» можно осмыслить сложные, серьезные проблемы. Произведения Дика обычно знают по популярным голливудским экранизациям: «Бегающий по лезвию бритвы» (фильм основан на романе «Мечтают ли андроиды об электроовцах?»), «Помутнение» и одна из самых последних «Вспомнить все» (по рассказу «В глубине памяти»). Дик с его тяготением к антиутопии переворачивает правила развлекательного жанра. Его волнует вопрос о том, что делает человека человеком в техногенной среде будущего.

В романе «Убик», который можно считать фантастическим гротеском, развитие действия происходит как раз по принципу «петли времени». На первых страницах романа все обстоит более-менее хорошо, действие развивается размеренно и постепенно. Однако после катастрофы, случившейся на Луне, герои вступают в мир стихийно нарастающей энтропии. Стремление к «прогрессу» в итоге приводит к архаизации мира. Все технические устройства разваливаются на глазах, и герой романа, отрезвленный видом человеческой смерти, начинает ис-

кать спасение. Оно приходит в виде аэрозоля «Убик», что намекает на «вездесущность», «всеприсутствие» (английское слово *ubiquity*, которое обозначает среди прочего один из атрибутов Бога). «Баночный абсолют» играет в романе важнейшую роль, которая подчеркивается и тем, что в качестве эпиграфов к главам взяты рекламные слоганы этого вымышленного бренда.

Аэрозоль «Убик» и есть тот самый артефакт, разрешающий противоречие временной петли. Аэрозольный баллончик — форма, которую «Убик» принимает, чтобы люди могли его распознать и приобрести: в стандартную упаковку оказывается расфасовано нечто непознаваемое. Делая абсолют настолько шокирующе материальным, Филип Дик создает образ, ставящий под сомнение изобретательство науки с ее секулярным идеалом. Он демонстрирует, как иррациональное сверхзнание позволяет найти выход, когда оказываются тщетными все попытки систематически решить проблемы человечества с помощью науки. Так же должно действовать и искусство: освободиться от фетиша изобретения и воплотить интуитивное сверхзнание.

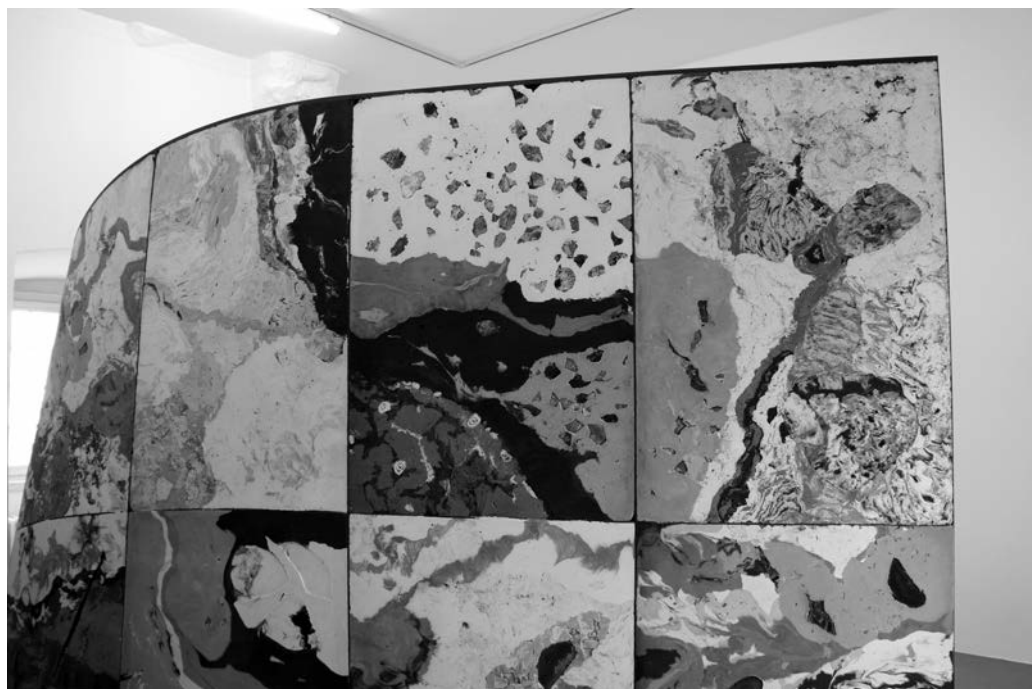
Поскольку сейчас разница между научной картиной реальности и образами, порожденными научной фантастикой, понемногу стирается, искусство становится той территорией, где вымысел используется для критики выработанных научным сообществом методов исследования.

Фантастика разрушает шаблоны сознания, выстраивая возможные альтернативные ситуации. Она рисует мир, покоящийся на других основаниях, чтобы дать нам увидеть основания и предпосылки нашей собственной действительности.

Решая социальные и политические проблемы невозможными в действительности способами, фантастика разрушает идеологически ангажированные конструкторы мышления.

3

Творчество многих современных авторов отсылает к примитивному искусству. Например, Мариана Кастильо Дебалль обращается к исследованию культуры майя, а Джудит



Мариана Кастильо Дебалль, «Неудобные объекты», 2012. Фото Contemporary Art Daily

Хопф превращает современные упаковки в ритуальные маски.

Мечты о будущем как о времени постоянного роста и прогресса сегодня непопулярны. Скорее, наоборот — по поводу будущего мы испытываем в основном мрачные и депрессивные предчувствия. Необходимость постоянно поддерживать коммуникацию и нарастание скоростей во всех сферах жизни не оставляют возможности сосредоточиться. Технический прогресс и глобализация требуют от нас мобильности, и все сложнее становится создавать прочные человеческие сообщества. Доступность средств коммуникации позволяет общаться, невзирая на расстояние, но это же означает потерю телесного контакта, чувственной составляющей взаимодействия.

И как следствие всего этого — сильное желание найти «свою землю», «свои корни» и свой человеческий облик.

Мариана Кастильо Дебалль работает с темой архаики и примитивной культуры. Для создания произведения она привлекает мно-

жество дисциплин и практик: историю, археологию, искусство, философию. Это разнообразие и отказ ограничиться одним видом исследования приводит в итоге к созданию произведений в жанре научной фантастики. Дебалль всеми силами пытается избежать схематизации и упрощения действительности. Она стремится к тому, чтобы преимущества соперничающих теорий складывались, а недостатки взаимно уничтожали друг друга. Чтобы деконструировать концепции, которые выковывались людьми в течение столетий, нужно прибегнуть к новым приемам. Необходимо создать новую науку, которая будет двигаться вперед медленно, посредством коллективных усилий. Художница использует в своем творчестве наработки различных ученых, в том числе антропологов. Она сталкивает науку и миф, стремясь реконструировать историю как научно-фантастическое повествование. Чтобы освободить ум от авторитетных мнений и расхожих концепций, которые могут помешать видеть вещи как

они есть, следует, считает она, отдаться эксперименту.

Работа Марианы Дебалль под названием «Неудобные объекты» (мраморная штука-турка на стальной конструкции) была показана на 13-й «Документе».

Это произведение напоминает маскулинные скульптуры Ричарда Серры. В отличие от американского скульптора, Дебалль создает монументы из сплава мраморной крошки, который производит впечатление ороговевшего тела. Разноцветный лавовый узор каждой панели — словно расплавленные и застывшие реликты. Осколки ритуальной культуры смешиваются в произведении таким образом, что мы не можем определить их принадлежности к конкретному времени и месту. Частицы переплавляются в поток древности, подобный раковине моллюска. Словно метеорит или архиископаемое², извлеченное на поверхность Земли, произведение обладает непроницаемой самоочевидностью, не поддающейся расшифровке. Фрагменты сплавлены воедино, работа производит цельное впечатление, но начин зритель отыскивать источники и отслеживать происхождение отдельных частей, он столкнется с нестыковками и неясностями.

Часть фрагментов — результат серьезных научных исследований, другие же — вымысел и миф. Все это сплавляется воедино, и знание становится неотличимо от вымысла, а миф — от исследования. Джудит Хопф работает в ином направлении. Она выставляет несколько масок, найденных в разных местах. Одна из них была обнаружена в монастыре Брайтенау близ Касселя, который во время войны был концлагерем, а после — исправительным учреждением для девочек-подростков.

Автор этой маски неизвестен. Она выполнена на основе папье-маше и отдаленно напоминает сенегальские маски, вдохновлявшие Пикассо.

Этой маске противопоставлены другие, созданные путем ироничного использования компьютерных технологий. Изготавливая их на новейшем 3D-принтере, художница вводит объекты в пространство ритуала, превращая принтер в алтарь временной петли. Такие «на-

печатанные» маски разрушают секулярное потребление, возвращая вещам ауру. Маска, сделанная из упаковки, — это почти баллончик «Убик», в ней объединяются профанный консюмеризм и религиозная значимость. Отходы превращаются в сакральный объект; колдовская машина выполняет введенные в нее команды и создает из мусора изображение божества.

4

Соприкосновение с древними цивилизациями может привести к ошибочному впечатлению, что время застыло и стало вечностью. Эта усыпляющая идея подкрепляется и нашим бессознательным стремлением к бессмертию. На самом же деле консервативный поворот и обращение к руинам империй — подвижный в своей цикличности образ. Возможно, именно за счет иррационального и нелогичного подхода к общепринятым схемам мышления фантастика поможет найти выход и восполнит недостаток социологического воображения. Поскольку природа фантастики авантюрна и анархична, она будет сопротивляться академизму и кабинетному образу жизни. И даже если придется начинать с самого начала и брать в руки палки и каменные орудия, это все же лучше, чем застрять в джунглях мистического неверия³.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Латур Б. Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006.

² См.: Meillassoux Q. After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency. London: Continuum, 2008.

³ См.: Critchley S. The Faith of the Faithless: Experiments In Political Theology. London: Verso, 2012.

Мария Калинина

Родилась в 1983 году в Москве.

Куратор. Живет в Москве.



Вадим Захаров, «Даная», 2013. Фото Даниила Захарова. Предоставлено художником

Егор Софронов

Вертикаль власти

Вадима Захарова

В далеком Китае существовала мучительная казнь — прорастанием бамбука.

Человека (я почему-то думаю, что это мог быть только мужчина) сажали (голой задницей) на маленький отросток бамбука,

предварительно зафиксировав тело, и оставляли его на несколько дней. Бамбук

быстро прорастал сквозь внутренности человека, пока тот в мучениях не умирал.

Ужасная процедура изысканного ума, не правда ли? Теперь представьте две вещи.

Первое, что вы никогда не умрете, а второе, что вместо бамбука в вас (хотите вы или нет)

прорастает любовь.

В. Захаров. Экзекуция любовью

I. Пространственная конструкция на биеннале в Венеции

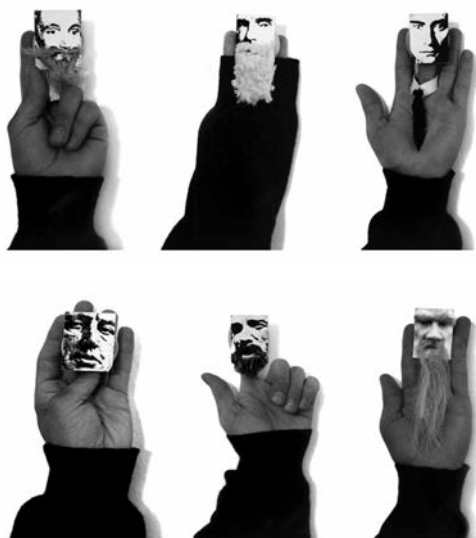
Знакомство с «Данаей» Вадима Захарова начинается с фойе русского павильона Венецианской биеннале 2013 года. Посреди зала стоит небольшая темная платформа с ведром, на платформе — репродукция нереставрированной, с черными потеками «Данаи» Рембрандта (эта эрмитажная картина была облита кислотой и порезана ножом в 1985 году). Веревка, привязанная к ведру, уходит в отверстие, проделанное в потолке. На стене несколько черно-белых фотографий, на которых запечатлен Захаров, выкладывающий дорожку из монет прямо на тротуаре. Это одна из самых ранних его серий «Стимулирование. Поклоны для тренировки мышц прохожих» (1980). Вход в следующий зал разрешен только женщинам — об этом сообщает надпись и предупреждает смотрительница возле дверей. Входящие берут прозрачные зонты и вступают в грот, где на них сыплется град золотых монет. Некоторые забирают монеты с собой. Пред-



Вадим Захаров, памятник Теодору Адорно во Франкфурте-на-Майне, 2003. Фото предоставлено художником

полагается, что женщины будут складывать их в ведро, которое затем другой зритель поднимает на второй этаж. Установленная там машина переносит монеты в источник «золотого дождя», висящий на потолке и похожий на большой душ.

Чтобы увидеть машинерию инсталляции, надо с улицы подняться по лестнице на второй этаж к другому входу. В зале второго этажа у потолка на балке в седле наездника сидит мужчина в костюме и грызет арахис, бросая скорлупки вниз посетителям. К балке почти вертикально приставлена ненадежная деревянная лестница. В следующем, центральном зале расположено алтарное отверстие, специально для выставки прорезанное в полу, — смысловое ядро инсталляции. Блестящие деньги сыплются в отверстие, сквозь которое



Вадим Захаров. «Чтение рассказа Борхеса "Наталиэль Готорн"», 1995. Фото предоставлено художником

виден грот и гора монет внизу. В ответ посетители блестят радушными улыбками. Тут же положены подушечки для желающих помолиться. В последнем зале на втором этаже стоит машина — промышленный элеватор, — а рядом с ней мужчина в костюме. Он как раз поднимает на веревке ведро с монетами и сыплет их в эlevator. Если зрители пытаются унести пару монет с собой на память, мужчина вежливо просит их ничего не трогать.

В углу установлен старинный деревянный туалет, похожий на шкаф или трон. Через отверстие для дефекации видна стоящая в вазе белая роза. Это «Стул наказания любовью» (2004). На стенах двух залов второго этажа видна надпись крупным шрифтом, разбитая пополам: «Джентльмены, пришло время признать нашу Грубость, Похоть, Нарциссизм, Демагогию, Фальшь, Банальность и // Жадность, Цинизм, Грабеж, Спекуляцию, Транжирство, Обжорство, Соблазн, Зависть и Глупость».

Монеты, использованные в инсталляции, были изготовлены специально. На аверсе в классической манере изображен фрагмент

женского тела. Сверху на него сыплются круглые предметы. Под изображением указана ценность монеты: «ОДНА ДАНАЯ». Это сцена из мифа о Данае: зачатие Париса золотым дождем, которым обернулся Зевс. Таким способом бог обходил запрет отца Данаи, которому предсказали, что внук станет причиной его смерти, и потому он запер свою дочь то ли в неприступной башне, то ли в пещере. На реверсе четыре слова друг под другом: «ДОВЕРИЕ. ЕДИНСТВО. СВОБОДА. ЛЮБОВЬ», а по периметру: «Художник гарантирует ценность своей честью. 2013». Так один из самых значительных русских художников выстроил национальный павильон на Венецианской биеннале 2013 года как пространство взаимодействия.

Если скажут, что смысл этой сложной инсталляции дидактичен, можно ответить, что в любом случае она имеет на редкость экономную и эффективную пространственную организацию. Отношения патриархального доминирования и денежного оборота не просто артикулированы тематически, но и внедрены в произведение структурно, и для этого задействован весь павильон. Причем так, что зрители становятся участниками действия, перемещаясь в пространстве, наблюдая за зрителями или прикармливая монеты. А вертикальная ось, или, что то же самое, вертикаль власти, здесь представлена почти ощутимо в противопоставлении низа и верха, которые жестко привязаны к гендеру.

Грот, в котором на женщин сыплется золотой дождь, расположен на первом этаже (при этом у женщин большая свобода перемещений). Внизу же ходят и зрители, осыпаемые скорлупками от орешков, которые невозмутимо грызет мужчина в костюме. И белая роза с опадающими лепестками, помещенная в туалет, видна сквозь отверстие, если смотреть сверху вниз. Все эти особенности пространственного расположения художник называет продолжающимся «значением воплощения мифа».

Более того, в «Данае», по его словам, представлен «ключ к моей собственной, выстраивавшейся годами "саморазвивающейся системе в культуре" и одновременно замок, к которому подходят ВСЕ ключи. Этот необычный, знакомый всем образ описывает мои методы работы в искусстве»¹. Очевидно,

Захаров придает «Даная» огромное значение: она должна стать синтезом его художественного метода и предъявить понятную схему, ретроспективным образом объясняющую и объединяющую все его предыдущее творчество. Фактически, зрительниц приглашают к герменевтическому упражнению в истолковании Захарова как художника, им предлагают отыскать ключ, вложенный автором в «Даная». В этом тексте мы хотим описать довольно простую базовую схему, которая, как нам представляется, в немалой мере определяет творчество Вадим Захарова, — это поляризованность в отношении низа и верха, горизонталь и вертикали.

Интерес Захарова к разработке формальной аксиоматики верха и низа развивался постепенно, разнонаправленно, но при этом поступательно², как реакция на метафизический идеализм нонконформистов-шестидесятников (проявлявшийся в их переоценке художнического индивидуализма), а также на чисто семиологическую языковость старших концептуалистов (пренебрегавших работой с художественной формой ради филологического препарирования идеологии и социальных механизмов). Злотников и Штейнберг, которые под влиянием популярных в 60-е годы семиотики и кибернетики работали с геометризованными сигнальными системами, делали это в реакционном формате живописи и не оказали на Захарова прямого влияния. К тому же Захаров, судя по всему, более или менее программно артикулировал эту аксиоматику только в позднейшем творчестве и лишь ретроспективно распознает ее регулятивное присутствие в своих ранних работах (что отчасти объясняет отсутствие критического анализа неоднородности пространства в литературе о художнике). Мне не известен ни один текст, который был бы посвящен формальному анализу различных аспектов творчества Захарова, не говоря уж об исследовании проходящей через все его творчество аксиоматики вертикальности и горизонтальности.

Я не хочу сказать, что эта аксиоматика становится в моих глазах универсальным ключом или тотализирующим принципом, объясняющим всю целокупность многолетней, разнонаправленной и невероятно богатой смыслами и влияниями творческой работы Захарова.

В его карьере найдутся и другие, не менее важные сферы художественного исследования, будь то архив, коллаборация (с Лутцем, Скерсисом, Альбертом, Столповской, композитором Иваном Соколовым)³, перформативность, киносцены, персонажность, литературность, зародившийся десятилетием раньше Гугова и Осмоловского интерес к сакральному и т.д. Тем не менее было бы проявлением ограниченности отвергать непопулярный метод художественной критики и с ходу отказываться от анализа формальных параметров, на которых основывается столь много значительных работ автора.

Вернемся еще раз к «Даная», которую Захаров называл и «архитектурно-интеллектуальной конструкцией» с присущей ей «базисной многослойностью», и «культурным срезом в глубину», и «декоративной матрицей». Эти пространственные метафоры описывают топографию, которую художник нащупал в своем творчестве: «Практически все мои работы имеют эту границу»⁴, — говорит он. Вполне возможно, что определенное пространственное расположение элементов и составляет ту концепцию «саморазвивающейся системы», к которой Захаров пришел еще на раннем этапе своего творчества⁵. Здание павильона «Даная» организовано подобно синекдохе вмещенной в нее ранней работы «Стул наказания любовью». Обе они состоят из двух частей, нижней и верхней, которые разделяет перегородка с проделанным в ней отверстием. Ценность экспонатов переносится на деньги (что показал еще Фрейд в «Трех очерках по теории сексуальности»), а роза в отверстии стула-туалета символизирует женское начало. Здесь показан механизм образования фетиша: игра смещений на основании метафорической и метонимической связи или хиазм, то есть переворачивание первичной полярности. Женщин приглашают в пещеру Платона или в *khora*, метафизическая ценность которых заключается в том, что это исходные пункты восхождения. Падение бесконечно поднимаемых элеватором денег — это, во-первых, материальное воплощение неолиберальной идеологии *trickle-down* *esop*, когда зрителям перепадает скорлупки; а во-вторых, мифологическая репрезентация патриархального угнетения, ставящего мужчину выше женщины. То же самое

значение денег и осевая ориентация при выкладывании ряда характерны и для «Стимулирования», созданного за тридцать три года до «Данаи».

II. Отмена фигуры убийством пирожного

Между этими двумя работами по хронологии расположены перформативные работы о литературе. В «Первой корректуре к Марселю Прусту. Убийстве пирожного мадлен» (1997) полицейский снайпер сквозь отверстие в потолке стреляет в лежащее на полу пирожное. Перформанс был запечатлен на видео. Фигура, олицетворяющая власть и насилие (мужчина в форме), расположена наверху и вынесена за пределы общего пространства; снайпер целится через оптический прицел сквозь отверстие в маркированную женским выпечку.

Однако на этом перформанс не закончился. После «расстрела» Вадим Захаров предложил своим знакомым разделить и съесть пирожное, издал книгу, записал компакт-диск с музыкой Ивана Соколова и устроил несколько концертных исполнений вокально-фортепианного дуэта. В «Реквиеме» (2003) это пирожное перевозила процессия — горизонтальная линия — роллс-ройсов. Выбор марки автомобиля неслучаен: в «Пленнице» рассказчик хотел купить своей возлюбленной именно роллс-ройс. В этой серии перформансов важны не только собственно акции и их обрамление, но и отсылки к литературному произведению, диалог с Прустом. Недаром Захаров называет работу «Первой корректурой к Марселю Прусту».

Самый известный образ у Пруста, пирожное мадлен, является метафорой как метода создания текста, так и значения фигуральности в принципе, и потому способен удержать целое множество пластов значения, заложенных автором романа, не говоря уже об огромном количестве исследователей прустяны. Напомним, что пирожное, которое главный герой макает в чай, непроизвольно пробуждает в нем воспоминания о детстве, о людях и местах, связанных с тем периодом его жизни. В первом томе романа метонимическая связь вкуса пирожного с определенным кулинаром и с определенным хронотопом чаепития создает в итоге не только метафорический образ (памяти), но и метафору самого тропа метафоры,

что станет окончательно ясно в седьмом томе. Таким образом, пирожное мадлен находится на пересечении двух смысловых осей: с одной стороны, метонимической смежности (горизонталь *вкус — чай — гостиная — тетушка — Комбре*); с другой стороны, метафорического подчинения (вертикаль *вкус — детство — время — память — фигура*). Метафоричность прустовского текста не нуждается в подчеркивании, а вот отношения метонимии стали добавочной (и плодотворной) темой анализа прустовских романов. Жерар Женетт в эссе «Метонимия у Пруста» проанализировал последовательное развитие текста на основании отношения смежности, в ходе которого горизонталь метонимии постепенно возгоняется до вертикали метафоры⁶.

Например, бальбекский поезд в «Содоме и Гоморре» является источником нарративных отступлений длиною в сотни страниц. Каждая станция или пролетающий в окне вагона вид пробуждают у рассказчика ту или иную ассоциацию, порождают историю, мини-сюжет. Гостиница, пляж, вилла Ла-Распельер, вокзал, привлекающие внимание героя, — в них, словно в шкатулки, вложены сюжетные линии, каждая из которых связана с личной историей одного из многочисленных персонажей. Так простая поездка на поезде, длящаяся, быть может, пару часов, при помощи максимальной разработки метонимической связи вплоть до ее возведения в метафору генерирует в процессе движения по железной дороге роман страницу за страницей. Горизонтальность метонимии втягивает в текст истории любовной связи: рассказчика и Альбертины — у берега; барона де Шарлю и Мореля — на железнодорожной станции. Механическая смежность топографии при разворачивании описания переходит в вертикаль фигурального смысла. Если мы сможем охватить цикл романов Пруста как единое и гармоничное целое, то увидим, как метонимия производит метафору.

Впрочем, такая трактовка строения прустовского текста вызывает и возражения. Поль де Ман в «Аллегориях чтения» ставит своей задачей показать, как тотализирующая сила метафоры подрывается создающими ее синтаксическими отношениями. Метонимия распадается, и чтение становится невозможным⁷. В пробуждении непроизвольной памяти

де Ман видит произвольный эффект текстового труда: пирожное мадлен окончательного варианта текста вырастает всего-навсего из сухариков (*biscotte*) первой редакции.

А когда в «По направлению к Свану» юный Марсель в Комбре, погруженный в чтение, восхваляет силу метафоры — и делает это метонимическим смещением раздражителей, его окружающих, от колокольчика до перестука молотков рабочих, — он разлагает метафорическую вертикаль опыта до простой механической горизонтали перечисления, защищенной от возведения в фигуру буквальностью инскрипции. Вертикальное отношение разрушается. На наших глазах происходит смерть пирожного, отменяются средства идеализации вроде метафоры и времени, вынесенные за скобки ускользающего смысла. Единство и борьба противоположностей (горизонталь и вертикали, сочинения и подчинения, метонимии и метафоры), представленные в топографической динамике, воплощаются в произведении Захарова посредством вполне материального взаимодействия образов: вертикали выстрела из ружья, которую создает расположенная наверху фигура власти, и горизонтали разложения метафоры на составные части.

В другой масштабной литературной работе этого периода «Полет Захарии» (1992) Захаров закопал сто одну еще бывшую тогда редкостью дискету с текстом книги пророка Захарии на территории усадебного парка. Он привлек к участию в акции студентов, которые стояли у мест захоронения дискет, в то время как сам автор на аэроплане кружил над усадьбой. И в этой работе опять же дистрибутивность и литературный труд (а также связь с новыми медиа) представлены с опорой на вертикальную структуру. Мы видим ироничное возвышение позиции автора, пророка, писателя, художника — или смысла, одновременно обретающегося где-то в облаках и зашифрованного, скрытого под поверхностью.

Пространственные оси с их смысловым наполнением могут задавать и систему координат языка как такового, а не только фигуративности литературного опыта. Так, Эрих Ауэрбах в своей сравнительной истории литературы продуктивно использует синтаксические принципы сочинения (горизонталь) и подчинения

(вертикаль) при анализе целых текстовых пластов той или иной эпохи⁸. Они становятся производительными средствами литературы с сопутствующими им производственными отношениями: сочинительная аккумуляция работает на другом уровне и создает другие смыслы, нежели усложнение подчинительными оборотами. Роман Якобсон, описывая речь людей, страдающих афазией, вывел два фундаментальных организационных аспекта языка: метонимический и метафорический. Они основаны на отношении смежности в первом случае и подобия во втором⁹. Первый аспект, выстраивающий соединение слов, представляет собой горизонтальную связь, тогда как второй, отвечающий за выбор слов, является языковой вертикалью.

III. Как произвести образ

Подобного рода анализ устойчивых смысловых и формальных структур не может быть опровергнут последующими теориями, будь то искусствоведение постструктуралистское или с социально-политическим уклоном, или же дискурс, отвергающий искусствоведение как догматическую дисциплину с набором устаревших предрассудков. Речь идет об антропологии образов, иконологии, или *Bildwissenschaft*, означившей так называемый иконический поворот, манифестом которого стала книга Ханса Бельтинга «Образ и культ». В ней Бельтинг развернул панораму форм религиозного почитания изображений и фетишей в Византийской империи и средневековой Западной Европе, когда образ буквально становился естественным телом — не его заменой, а реально присутствующим объектом. Книга Бельтинга оказала невероятное воздействие на искусствоведение и не только на него, претендуя на то, чтобы заместить ценность узкоэстетической категории искусства более всеобъемлющим и малоисследованным образом, которому при этом приписывалась невиданная ранее власть.

Вслед за Бельтингом и параллельно ему в 90-е и нулевые годы многие авторы (Бруно Латур, Петер Вайбель, Джеймс Элкинс, У.Дж.Т. Митчелл, Жорж Диди-Юберман) обратили внимание на понятие образа, его эффекты и его «силу» и сблизили искусствоведение с феноменологией, антропологией и

христианской теологией, нередко подчеркивая в своих текстах этические аспекты теории образа¹⁰.

Причина, по которой мы так много внимания уделяем методологическим вопросам, заключается в том, что антропология образа, хотя и располагает исключительно новаторскими аналитическими методами, не предлагает убедительного описания столь разнообразной практики, как у Захарова. Для описания современного искусства наиболее подходят критические инструменты, следующие его мыслительным и производственным процедурам. Условно говоря, Варбург тут не может отодвинуть на задний план Вельфлина хотя бы по причине того, что образ в художественной практике Захарова либо чересчур изменчив, либо, как в «Первой корректуре к Марселю Прусту», отменяется.

В инсталляции «Типографическое вознесение» (1994) в галерее Софии Унгерс в Кельне в выставочном пространстве доминирует черная колонна, которая пронизывает выставочные этажи с горизонтальными рядами изданий художника, сконцентрировавшегося в тот момент на литературно-редакторской продуктивности: гутенбергова печать, линейная последовательность и порядок строчек не являются автономными образами, а подчиняются пространственной (осевой) структуре. В «Чтении рассказа Борхеса "Натаниэль Готорн"» (1995) посаженные на обшечный средний палец художника фотографии писателей-классиков уже одним только своим соседством друг с другом заставляют задуматься об интертекстуальности. Они следуют скорее как перемежающееся множество, нежели как явление единственного лика. Это своего рода «шлюзование», описанное Захаровым¹¹: парадигма может быть стабильной, даже если ее элементы сменяются; образы могут меняться, не разрушая при этом общей функциональности.

При этом структура не статична, она не окостеневает, а, напротив, своей изменчивостью и постепенно раскрывающейся многослойностью противостоит овеществлению, порой выводя объекты и их взаимосвязи за существующие территориальные и социальные границы искусства. В «Пасторских шлюзах» (1992) художественные объекты были размещены в

ряду из семи прилежавших к галерее уличных витрин — противоположностей замкнутого белого куба (это произошло за год до «Попадания в цель» (*Home Run*, 1993) Габриэля Ороско, разместившего апельсины в окнах жилого дома напротив MoMA в Нью-Йорке); а в работе *Hölle(r)*, *Hermeneutik und die auf dem Wasser Sitzenden* (1996) к групповому психоаналитическому взаимодействию, предполагающему вовлечение зрителя, были подключены девушки-студентки (вопреки изначальной концепции профсоюз секс-работниц отказался от участия в акции).

Как же объясняется скептическое отношение к методам исследования образа? Посмотрим, что пишет один из наиболее чутких к современному искусству теоретиков образа Жорж Диди-Юберман. Основной методологической задачей теории образа для него является объяснение возможности одновременно двух точек зрения: структурной и событийной¹². С одной стороны, Диди-Юберман стремится исследовать регулярность символической структуры (опоры классического искусствоведения); с другой — приоткрывание этой структуры навстречу событию, эффекту, работе образа в восприятии (имеется в виду, например, эффект сакрального в белоцветной фреске Фра Анджелико).

Первую точку зрения Диди-Юберман понимает как почти бюрократически ограниченную и не стесняясь говорит о ее ущербности¹³. Для второй точки зрения он создает критическую модель, которая опирается на психоанализ и деконструкцию и тем самым избегает превращения образа или художественного жеста в некоего автономного агента (что, на наш взгляд, присуще и Варбургу, и Бельтингу в их опоре на дионисийского Другого — словно бог или менада реально воплощаются в изобразительной плоскости). Святость белого у Фра Анджелико автор (вслед за Деррида) выводит из диссеминационной эякуляции и девственной плевы, а также (вслед за Лаканом) из радикальной инаковости оргазма и лингвистического подрыва субъекта.

Весьма показателен пример, в котором основной рассуждения Диди-Юбермана становится лакановский структурный психоанализ, а именно противопоставление «субъект сказанного — субъект говорения»¹⁴. Фрейдовские

проявления бессознательного вроде ошибочных действий или метонимических смещений, утверждает Лакан, — это не просто отдельные примеры субъективного вытеснения, а структурные эффекты языкового аппарата, неизменно отделяющего интенцию и референт от несущего их означающего. То, что человек говорит (в качестве грамматического лица), не может совпасть с предполагаемым значением — сказанное всегда есть улика бессознательного. С точки зрения эстетики это означает, что регулярности формы оторваны как от феноменологического опыта зрителя, так и от условного содержания, задаваемого изображением. Материальность краски и контуры изображенных фигур нельзя попросту отождествить с предполагаемым опытом жеста или феномена, к которым форма якобы отсылает.

Диди-Юберман находит способ объяснить единство двух несводимых точек зрения в деконструктивистском параллаксе: «Где было Оно, должно стать Я», — основном принципе психоанализа, поясняющем, каким образом разрывается цепочка означивания. Письмо всегда доходит до адресата, разрушая при этом некоторые постулаты (вроде хронологического принципа в искусствоведении), и именно в этом возвращении вытесненного, по мнению Диди-Юбермана, приоткрываются феноменальное и референциальное. Примечательно, что пафос и строгость его рассуждений направлены на гений Фра Анджелико, а также на репрезентационную аберрацию в его восприятии, столь необходимую для создания религиозных форм. Образ является ловушкой для взора, настаивает Лакан в «Семинаре XI»; образ есть зрительный порядок изображения и регулятор для скользящих взглядов и опорных линий, которые удерживают единство образа и его структурную иерархию, говорит Фуко в «Словах и вещах», — и Диди-Юберман поддерживает их просвещенческий напор¹⁵.

IV. Императив прямостояния

Примерно в то же время, когда Захаров подвергает иконический образ интеллигентского самовоображения, прустовское пирожное, насильственной дезартикуляции, художественные критики Ив-Ален Буа и Розалинда Краусс в исследовании «Бесформенное» (1997) десублимируют статичные ценности модернистско-

го искусства — форму, зримость, вертикальность, — обнаружив в том числе в осях вертикаль/горизонталь опорную структуру художественных смыслов, подвергающую саму себя безостановочному разложению¹⁶. Зигмунд Фрейд первым, еще в «Трех очерках по теории сексуальности», отметил важность вертикальной позиции тела в сублимирующем вытеснении, структурирующем отторжение низменного, и развил эту идею в «Неудовлетворенности культурой». Для Фрейда горизонтальное и вертикальное положения тела связаны, соответственно, первое — с низменным, животным, регрессивным; второе — с цивилизованным, невротическим, чисто оптическим и разумным. Противопоставление низа и верха составляет важнейшую часть того, что мы зовем цивилизацией. Эстетическая сублимация состоит в отрицании низменного, нанизанного на горизонтальную ось, регулирующую, согласно Фрейду, жизнь животных.

Философия «низкого» материализма Жоржа Батая развила эти находки Фрейда, интерпретируя архитектуру как искусство идеализирующее, возвышающее и осуществляющее насилие. Прекрасное, лицо и голова, главенство, классическая скульптура, философский идеализм, понятие принципа, гендерная иерархия, гуманистическая идеология и т.д. в этой парадигме являются понятиями, находящимися на репрессивном верхнем полюсе вертикали власти, которую Жорж Батай разрушает трансгрессивным жестом¹⁷. Позднее вертикально-горизонтальная асимметрия стала продуктивным понятием в структуралистской и постструктуралистской мысли. Делез и Гваттари в двухтомнике «Капитализм и шизофрения» исследуют трансверсальность, которую невозможно свести к вертикально структурированной схеме, говорят о диктатуре лица и возвышенного. Жак Лакан в «Семинаре XI»¹⁸ подмечает сходство визуальной вертикальности и фаллической эрекции, а в *Écrits* анализирует структурирование смысла в виде схематичных изображений Эдипового закона (Символическое) и целостного, прямоходящего отражения изобразительного (нарциссическое Воображаемое).

Если в средний и поздний периоды своего творчества Захаров манипулирует базисной системой координат, чтобы показать властную

и смысловую иерархичность человеческих отношений (общественная стратификация, гендер) и культуры в целом (литература, миф), то в ранний период более значимыми проблемами для его художественной практики являются телесность, предмет и животное как границы человеческого. Ни Комар и Меламид, ни Кабаков, ни «Коллективные действия», ни группа «Мухомор», ни другие предшественники Захарова не проблематизировали эти пограничные понятия так, как предлагает группа «СЗ» и входящий в нее Захаров. Эту линию можно проследить в совместных с Виктором Скерсисом работах первой половины 80-х. Тем более явно она видна в персональных проектах Захарова.

Фотодокументация акции «Заполнение ниш» (1980) группы «СЗ», которая недавно была представлена в Музее современного искусства «Гараж» на выставке, посвященной истории русского перформанса, сопровождалась авторским описанием: «Развеска информационных сборников в форме молочных пакетов. Верхняя часть пакета — резервуары для писем, нижняя — кормушки для птиц». Здесь для нас важна не столько перформативная дистрибутивность художественного объекта, сколько иерархическое выстраивание уровней: человеческого, культурного — вверх; животного, телесного — вниз. В работе «Упорядочивание мочеиспускательной деятельности собак» (1980) в городском пространстве разместили тряпки, на которые помочился пес Федя. Животное, рассматриваемое как метафизический конструкт, не имеет собственного мира, а задает границы мира человеческого, рассматривается как подавляемая, низменная сторона человеческой природы.

Уже в 1980 году Захаров выстраивает оппозицию человеческое/нечеловеческое в виде вертикальной оси, более того — проблематизирует эту данность, переориентируя и переворачивая полюса. Например, в «Анатомии и жизни спичек» (1980) группы «СЗ» согнутые под прямым углом в духе мондриановской композиции спички напоминают о решетке рационалистского массового производства и одновременно о спортивных упражнениях атлетов. В названии спичкам приписывается витальная физиологичность организма: в макро-

фокусе и с таким кадрированием они могут напоминать телесные копуляции.

В «Защите и курсах самообороны от вещей» (1981–1982) Скерсис и Захаров взаимодействовали с утилитарными предметами, существующими не как товарный фетиш, а как советская вещь (которую исследовали Рогинский и Кабаков, а ранее — Родченко). Как инструменты человеческого труда и быта они определяются своей полезностью, подручностью и приземленной вещностью, которой часто пренебрегают, — и, таким образом, приобретают функцию протезов. Как и животные, вещи находятся в подчиненном состоянии, угнетенные эрегированной вертикалью человеческого. Основным способом остранения вещей, который использовала группа «СЗ» в этой серии, было не инструментальное владение, а отчуждающее общение, сопровождавшееся переменной положений тела: лежа или вверх тормашками, головой — вниз, а задом и ногами — вверх.

Подобная вольная поза — не просто игра или часть таинственного ритуала. Она релятивизирует привычную доминанту прямохождения, которая задает метафизику господства. Палеонтолог Андре Леруа-Гуран исследовал становление морфологии тела и эволюционные изменения, связанные с постепенным обретением прямохождения. Этот процесс в конечном счете позволил человеку стать человеком: обрести речь, зрение, разум, увидеть звездный свод и создать мир труда¹⁹. В противопоставлении лица и руки как вертикальной и горизонтальной осей отражается различие между способностями ощущения и познания, между эволюционными стадиями, эпохами бытия. Положения тела, задаваемые такой структурой, — это не просто та или иная поза. Они напоминают о животной, филогенетической предыстории человека как биологического вида. Фрейд писал об обонятельном измерении чувств, а Батай об анальной оси позы на четвереньках, когда лицо и анус оказываются на одной высоте и символически уравниваются, — и то, и другое вытесняется вертикальной ориентацией фигуры цивилизованного человека: обожествленного протезисом (Фрейд) монструозного кастрата (Батай)²⁰. Когда художники ложатся на пол и помещают на

позицию автора оципаные куриные тушки (на второй персональной квартирной выставке у Рошаля), они демонстрируют тварную, животную, низменную подоплеку всякой концептуализирующей сублимации.

Описывая в 1983 году «геральдику» (зависящую от генеалогической структуры: вертикали наследования и горизонтали родства) художественной группы «СЗ», Виктор Скерсис прикладывает к иконической диаграмме небольшой текст. Вот он: «Что я могу сказать по поводу "СЗ"? Я бы ответил таким рисунком. Этот рисунок — деятельность "СЗ". Наши фигуры — наши работы. Греческий крест, на котором мы стоим, — четыре расширяющиеся дороги, ты знаешь их. Дороги ограничены рубежом, твой взгляд — за этот рубеж. Моя рука, поднятая вверх в плоскости вертикального квадрата, — знак выхода в другое пространство. Деление надвое — знак сопричастности. Верхний треугольник — его знак. Симулируя пустоту, он заполняет нишу человечности, перерождая нас, он делает фантомы явными. В. Скерсис 02.08.83». В центре листка, разбивая текст на две части, располагаются два силуэта — кентавра и минотавра, легендарных мифических гибридов животного и человека; символы монструозности, здесь обозначающие собственно Скерсиса и Захарова. Силуэты изображены поверх геометрически правильной структурирующей многосоставной схемы, сходящейся пучком к центру декартовой системы координат.

Ниша человека, помещенная «во главе листа» (наверху, как голова), пустует, так как человек отверг низменное, тварность и гомозотическое желание. Этот маленький текст Виктора Скерсиса объясняет и название «Заполнения ниш»: пустота эпистолярной активности людей заполняется птичьим кормом и экскрементами. Птицы традиционно доставляли почту и приносили хорошие вести (Ноев голубь). Обмен письмами людей, владеющих знаковыми системами, опирается на пищеварительный круговорот животных.

В работе «Слоники» (1982) Захаров встает на четвереньки и оголяет спину, чтобы на ней можно было выстроить ряд миниатюрных игрушечных слонов. Приложенный рукописный текст предлагает увидеть в «мешающих жить» слонах бессознательное и тварное,

снова и снова создающее помеху стремлению вверх. Инфантильность и тварность тут относятся к сфере сниженного, противопоставленные культурному и эстетически-сублимирующему полюсу властной вертикали.

В редкой для Захарова (а потому примечательной как исключение из правила) фигуративно-живописной работе «Выгни спину, наклони голову...» (1984) он изображает самого себя на четвереньках с повязкой на глазу смотрящим на крошечную фигурку слона, стоящую на полу. Сзади же монструозная синяя рука держит плакат: «Выгни спину. Наклони голову. Напряги ноги и затылок. Вытяни шею. Произноси медленно и четко. Не надо перебирать губами. Ты уже слышишь свой дрогнувший голос: иллюзии не делают нас слонами и одноглазыми. В. Захаров. 30.09.1984». Лишение глаза — частичного объекта, замещающего дух, фаллос, солнце и Логос, — символизирует кастрацию и утрату прямохождения, отменяющую оптически-ретиальный режим классической перспективы и идеалистической эстетики. Глаз становится каналом, эквивалентным анусу, поскольку он закрыт и расположен на одной горизонтали со сфинктером²¹. Чтобы сравняться со слоном и стать одноглазым, Захарову необходимо развенчать «иллюзии», то есть отказаться от идеализма авторской субъективности, зажимавшей воображение нонконформистов 60-х, в том числе, по мнению Захарова, Ильи Кабакова. Поэтому Захаров отстраняется от единичного авторства, заменяя его персонажными масками или вставая на четвереньки, подобно животному.

Впоследствии он отказывается от десублимирующих образов мима и животного и преобразует их в иератически возвышенную фигуру Пастора, то есть совершает очередное переворачивание и переоценку ценностей, не тронув при этом поляризующей их аксиоматики. В «Приключениях глупого Пастора» (1996–1998) главный герой поднимается из подводной лодки, чтобы бороться с гигантским сумоистом и ветряными мельницами, и в итоге восходит на крымскую гору. Вертикаль нельзя развенчать, просто предъявив ее. Десять лет спустя, во время пребывания в Риме, Захаров оставил рясю Пастора



Вадим Захаров, «Слоники», 1981. Фото предоставлено художником

на скамейке в соборе Святого Петра и запечатлел это в фотодокументации.

В еще одной живописной работе, сложно-составной картине «Барокко» (1986), четыре панели выстроены в ряд по горизонтали, на двух из них начертаны надписи. На второй панели в барочной рамке текст: «Господи! Если когда-нибудь ты услышишь вой безумца, не поворачивай головы. Это крик одеревеневшей любви, чмокающей меня в макушку! Ведь я карлик, гибнущий от своих маленьких ручек». Экзистенциальный груз разума, Бога, капители — одним словом, прямохождения — невыносим для несущего их и подчиненного им субъекта. Он уже не в состоянии держать осанку и следовать предписаниям высшей инстанции. На четвертую панель вписано одно лишь загадочное слово: «лабо». Это производное от латинских глаголов *labor* — падаю или *labo* — колеблюсь, шатаюсь, теряю твердость, стойкость. Захаров признается, как нелегко быть культурным, как тяжело создавать высокое искусство, брать на себя миссию художника в мире тоталитарной диктатуры. Горизонтальный ряд живописных панелей создает контрапункт по отношению к вертикали аполлонической упорядоченности, а название работы намекает на возможность облегчить ношу органическим вращением и складкой.

Миф о примитивизме, выстраивающий колониальную полярность, был опробован Захаровым в «Папуасах» (1983). В этом проекте он висит на дереве вверх ногами, а на приложенном к стволу щите написан текст о меланхолии в «примитивных» культурах —

модальности опыта, зарезервированной за высокоразвитыми буржуазными субъектами и по-прежнему отрицаемой у колониального Другого. Рефлексивно грустить может только западный субъект, тогда как вверх ногами на деревьях висят лишь дикари, дети и животные, словно говорит в этой работе Захаров. Висению «Папуасов» противоположно сидение в яме в «Колодце» (1983). Глубокий прямоугольный котлован, на дно которого спускается художник, словно образует пространство постминималистской и земной скульптуры, выбросившей на свалку истории возвышенное сопротивление гравитации скульптуры классической и модернистской. Ориентация на горизонталь и раскрепощение внесли немалый вклад как в развитие скульптуры в XX веке, так и в перформативные практики. В работах этого периода Захаров демонстрирует нам, как важно обращать внимание на негативное материальное пространство вокруг произведения или художника, на те смежные (метонимические) компоненты, которые создают окружение, формируют и канализируют эстетический опыт.

V. Как концептуальное искусство может создать памятник?

Для разговора об этом Вадим Захаров в начале 90-х вводит понятие *гарнитура*, обозначающее толкование объектного производства и инсталляционного обрамления времени и значения; это «смысловой баланс, создаваемый в творческо-временном пространстве,

стилистически и идеологически разрозненном, удерживающий части этого пространства от распадаения»²². Советская вещьность, которую подвергала анализу еще группа «СЗ» (слово «гарнитур» некогда обозначало комплект мебели для гостиных), паралактически совмещалась с искусством инсталляции, которое тогда находилось на пике популярности на Западе, в том числе в присоединившейся к нему посткоммунистической России. Захаров переехал из Москвы в Германию в то время, когда пала Берлинская стена, когда одна страна стояла на пороге катастрофического распада, а другая — на пороге воссоединения.

Спустя поколение пустотная беспредметность и перформативная эфемерность «Коллодца» постепенно оседает, чтобы затем, пройдя через фильтр концепта *гарнитура*, превратиться в сдержанную городскую скульптуру — «Памятник Адорно» (2003), победивший на конкурсе во Франкфурте. Но и в нем, несмотря на относительно структурированный характер монумента, можно увидеть, как Захаров использует девертикализацию метонимии. Главной отличительной чертой памятника является отсутствие фигуры, отмененной еще в «Убийстве пирожного мадлен».

Миметическая репрезентация канонической вертикально стоящей человеческой фигуры (как правило, единичной, идеализированной, возвышенной) на протяжении тысячелетий была символическим воплощением авторитарного режима, антропоцентричной, маскулинной природной иерархии. Фаллические мужские фигуры и, реже, сексуализированные, аллегорические женские маркировали публичное пространство как территорию власти, отмеченную монументами и идеалами создаваемого таким образом сообщества. Захаров в «Памятнике» обозначил фигуру через ее отсутствие. Поль де Ман писал, что лучший способ предать что-либо забвению — поставить ему памятник. Монумент, как и вертикаль власти, опустошает себя изнутри, являя себя как пустотная, даже ханжеская, модель значения. Тем не менее, как ни парадоксально, идеология работает именно таким образом, предавая себя негласному дезавуированию, — как отцовский закон, ханжески побуждающий себя нарушать.

Захаров заключил в стеклянный куб негативное пространство кабинета и вещи философа,

которые архивисты фетишизируют, помещая на место головы, лица, верха, фигуры. Тут представлен почти что описанный выше *гарнитур*: кресло, бюро с зеленым сукном, томик «Негативной диалектики» (диалектический ход времени помечает придавивший книгу метроном), аккуратные музыкальные партитуры, лампа. С одной стороны, все это верные спутники профессора XIX века, обладающие потребительной стоимостью, которой Адорно так недоставало в массовом варварстве однодневной культурной индустрии, с другой стороны — это бюрократическая ячейка общества тотального администрирования. Они метонимически описывают Адорно, воссоздавая отсутствующую фигуру мыслителя — как крошки пирожного и буквы текста у Пруста создают память.

Метонимические элементы памятника преодолевают возвеличивание не только тем, что разрушают вертикаль фигуративной репрезентации очередного бронзового или мраморного деятеля, но еще и определенной мумификацией. С мумификацией «Памятник Адорно» роднят три вещи. Во-первых, в ритуале мумификации вместе с умершим в гробницу помещали его имущество, чтобы сохранить жизнь во всей полноте и отправить человека в загробный мир вместе со всем его богатством. Во-вторых, напоминающий мавзолей стеклянный саркофаг и архитектура платформы, похожая на орнамент цусевского деревянного мавзолея Ленина (при взгляде сверху или на плане «Памятника» видно, что орнамент — это схематичный лабиринт с названиями основных трудов Адорно). В-третьих, сам Адорно в своих сочинениях сравнивал музеефикацию, функцию памяти, архив и масскультурное овеществление с мумификацией²³.

Но этот мавзолей пуст, тело, которое должно находиться в нем, отсутствует, а метонимическое опространствление фигуры может создать лишь мумию памяти, но не пробудить ее посредством критики. С помощью мумификации, которая свивает свой объект бинтами, превращая его в подобие матрешки или Кащеевой иголки, Захаров создает метод объектного производства: «Система ложных саркофагов — метод создания текстовых, инсталляционных, идеологических и других

ловушек, уводящих зрителя от смысла, заложенного в основание работы»²⁴.

Мумификация — изъятие фигуры и метонимическая дистрибуция, заключенные в саркофаг, — отличает концептуализацию монумента в практике Захарова от радикальной критики монумента, которую в немецкоязычном дискурсе XX века развивают Бойс, Хааке, Хиршхорн, Генцкен (в дискуссии об *Öffentlichkeit* и мемориальной функции, а также в спорах вокруг берлинского мемориала Айзенмана). Они атаковали окаменелую монументальность дешевыми материалами, интервенционистским взаимодействием и временной ограниченностью, стремясь оживить публичное пространство. Допустим, Хиршхорн в тот же период рассматривал публичную скульптуру как временную дискурсивно-педагогическую лабораторию взаимодействия, созданную из дефетишизированных, ненадежных материалов, — в сравнении с этими тенденциями «Памятник Адорно» выделяется своей сдержанной герметичностью, материальной проработанностью, закрытой от зрителя прозрачностью, но непроницаемым стеклянным кубом.

Обозначение главных пунктов своей позиции у Захарова, как и у большинства представителей русской концептуальной школы (ввиду ее специфики), никогда не сочеталось с ориентацией на зрителя, на публику, как у вышеперечисленных неоавангардистов. Наоборот, в серии инсталляций «Тупик как жанр»²⁵ (созданы в сотрудничестве с Ануфриевым в 1997 году) и в аннотированных подборках для «Словаря терминов московской концептуальной школы» (изначально изданного захаровским импринтом «Пастор Зонд» в том же 1997 году) он диагностировал невозможность и тщетность как монологичного толкования, так и смыслового проникновения в произведение искусства и заявил о том, что нужно оставить место элегантно непонятности. Зритель сталкивается с непонятным как с непреодолимым препятствием, но такое взаимодействие, говорит Захаров, должно раскрепостить его и даже стать видом досуга: «Комната отдыха — экспозиционное пространство, в котором кристальная ясность концепции, стиля, мотивировок автора оборачивается тотальной тупиковостью для зрителя»²⁶. Развлекательная игра

ума, досуг, не могущий вовлечь публику для даже первичного толкования: эти тенденции миру искусства редко удается преодолеть.

VI. Линия восхождения

Как уже ясно из «Убийства пирожного мадлен» и «Памятника Адорно», в своей многообразной художественной практике Захаров, обращаясь к разным аспектам процедуры «шлюзования», выстраивает корреляцию между пластическим искусством и памятью.

Захаров немало времени посвятил размышлениям об архиве, который он собирает уже больше трех десятилетий²⁷. Важно, что даже архив для него имеет пространственную организацию. В тексте Кельнского каталога (1995) Захаров видит в геометрии буквы «А», в пересечении в ней горизонталей и вертикалей, пространственную структуру архива²⁸. В «Двух журналах, печи, пирожках и раме» (1996) экземпляры издаваемого художником журнала «Пастор» были повешены в ряд на высоте двух метров от пола, художник же в образе священнослужителя в подчеркивающей вертикальность рясе стоял на высоком постаменте, почти доставая головой до потолка²⁹.

Включать в свои произведения рефлексии над культовыми практиками и социальными ролями Захаров начал как раз тогда, когда в России появились первые признаки агрессивного ретроградства, идеологического прозелитизма и влияния церкви на политику и экономику: когда народный опиум вновь стал завоевывать души задолго до обращения к ауратическому «сакральному» в нулевые (как в художественных практиках, так и в академических кругах, где популярность набирала *Bildwissenschaft*). Так, в 2002 году Захаров совершил «Паломничество с летающей видеокамерой» и в рамках его создал серию «Апокрифы». Он снимал места паломничества в Палестине на подбрасываемую в воздух видеокамеру, используя этот нетривиальный и непочтительно-ироничный способ запечатления, подвергающий сомнению ценность документальности в столкновении с ритуалами и фундаменталистским поклонением месту. Траектория вознесения шутивно воспроизведена цифровой видеокамерой. Подчеркиваются две главные характери-

ки мест массового паломничества: опыт священного и туристическая всеядность с почти евхаристическим стремлением поглотить и присвоить место хотя бы посредством фото- и видеосъемки. Взлетающая и падающая камера в этом случае подчеркивает несоответствие объекта съемки и системы описания, остраивает способ созерцания туриста, и если и стремится вверх к божественному, то лишь иронично, чтобы затем вновь упасть вниз. В сходном ключе можно рассматривать примеры интеграции Захаровым отношений вертикали и горизонтали, представленные в этом тексте, коль скоро эти художественные поиски происходили в социально-политической реальности, не защищенной от влияния исторических процессов.

В завершение вернемся к цитате, вынесенной в эпиграф. Главное, что подметил Захаров, — властная вертикаль прорастает снизу, она воспроизводится страдающим, словно муки любви, независимо от его или ее желания. Возможно, как и любовь или невроз (а лучше — невроз любви), она генерирует в субъекте мучительно сладостное страдание, боль, прорезающую сердце и дарующую при этом болезненное удовлетворение. Вертикаль, пронизывающая тело приговоренного к ней, — это саморазвивающаяся система, быстрорастущий бамбук. Своим неожиданным вторжением, несдерживаемым ростом она уничтожает и разлагает цельность, гармонию, жизнь — можно сказать, пожирает человека изнутри. Вертикаль парализует и стремится к статичной жесткости координат и установлению иерархии, чтобы добиться торжества прироста, органического избытка, накопления и кровавой жестокости.

Художественный анализ конструирования и разложения вертикального измерения, который осуществляет в своей художественной практике Вадим Захаров, усложняет выстраивание иерархии. Захаров если не развенчивает вертикаль, то проясняет механизм ее возникновения и воспроизводства. Если прислушаться, можно даже расслышать воззвание: «Выгни спину. Наклони голову. Напряги ноги и затылок. Вытяни шею. Произноси медленно и четко. Не надо шевелить губами. Ты уже слышишь свой дрогнувший голос...»

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Киттельман У., Захаров В. Берлинская беседа // Киттельман У. (ред.) Даная. Венеция, Остфильдерн, М.: Хатье Канц и фонд Стелла, 2013. С. 71.

² Как говорит сам художник: «По поводу вертикали. В принципе первая моя работа “Обмен информации с солнцем”, сделанная в 19 лет, может являться точкой отсчета темы вертикали» (личное письмо автору, 9 февраля 2015 года).

³ Ромер Ф. Вадим Захаров и другие: интервью // <http://www.guelman.ru/dva/para23.html>.

⁴ Киттельман У., Захаров В. Берлинская беседа // Мавика Т. (ред.) Вадим Захаров: 25 лет на одной странице. М.: Третьяковская галерея, 2006 С. 72, 74, 76.

⁵ В. Захаров: «С самого начала моей жизни в искусстве мне была важна идея бесконечно саморазвивающейся системы» (Киттельман У., Захаров В. Франкфуртская беседа // Мавика Т. (ред.) Указ. соч. См. там же эссе Доротеи Цвирнер «Вадим Захаров — Дон Кихот против Интернета». Концепция саморазвивающейся системы была описана еще в 1995 году в эссе Клаудии Йоллес для ретроспективы в Кельнском художественном объединении: *Kittellmann U. (Hg.) Vadim Zakharov. Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder. Köln, Ostfildern: Kölischer Kunstverein & Hatje Cantz, 1995.*

⁶ Женетт Ж. Метонимия у Пруста // Фигуры. В 2-х т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2.

⁷ Ман П. де. Аллегории чтения. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. С. 72–97.

⁸ Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976.

⁹ Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Арутюнова Н. (ред.) Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990.

¹⁰ См.: *Latour B., Weibel P. (eds.) Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art. Cambridge: MIT Press, 2002.* В книге М.-Ж. Мондзен (*Modzain M.-J. Image, icône, économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain. Paris: Seuil, 1998*) предлагается своеобразная экономия образа. В современном искусстве идеи антропологии образа различным образом разрабатывают и транслируют журнал *Cabinet* (в том числе в рамках 55-й Венецианской биеннале, кураторами которой вместе с Массимилиано Джони были и сотрудники редакции журнала); Дэвид Джозелит в брошюре «После искусства» (*Joselit D. After Art. Princeton: Princeton University Press, 2012*); Дэвид Леви Стросс в критике фотоискусства (*Levi Strauss D. Between the Eyes: Essays on Photography and Politics. New York: Aperture,*

2003); Альфредо Джаар в медиаполитическом искусстве (см.: *Solomon-Godeau A. Lament of the Images: Alfredo Jaar and the Ethics of Representation // Aperture*, № 181, Winter 2005); Эд Аткинс в исследовании цифрового поворота, компьютерной графики и захвата движения (см. например: *Atkins E. Some Notes on High Definition with Apologies to M. Blanchot // http://www.arnolfini.org.uk/whatson/film-exercise-symposium-what-can-the-image-do/ed-atkins-notes-on-hd*); Харун Фароки в киноисследованиях сакрального (например, в видео «Перенос» (*Transmission*, 2007), детально запечатлевающим тактильные ритуалы массовых взаимодействий с религиозными и мемориальными монументами) и т.д. Как пример совсем недавней критики см. выпуск *Texte zur Kunst* (№ 95, September 2014), посвященный теме «Образ против искусства».

¹¹ Монастырский А. (ред.) Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999. С. 96.

¹² *Didi-Huberman G. Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art. University Park: Pennsylvania State University Press, 2005. P. 30.*

¹³ Ibid. P. 38; а также введение к книге: *Michaud P.-A. Aby Warburg and the Image in Motion. Brooklyn: Zone Books, 2004. P. 14.*

¹⁴ См.: *Lacan J. Ecrits. New York: W.W. Norton & Company. P. 800.*

¹⁵ Тем не менее не является ли показательным, что даже такой относительно однородный теоретический корпус, как образно-антропологический, не только отвергает принцип научности, но в целом сочетает критический анализ с утверждениями о конце искусствоведения, об отказе от научности, в результате чего мы получаем смесь разнообразных идиосинкразий и почти вавилонский разброд дискурсов? Так что, когда Диди-Юберман спрашивает: «Как же историку искусства не требуется парадигма, которую он фабрикует?» (*Didi-Huberman G. Op. cit. P. 34*), — он может иметь в виду лишь собственный проект. Ибо как раз в результате операций иконического поворота логическая обоснованность дисциплины — ее метод, ее поле и в конечном счете ее объект — оказалась уничтожена. Более того, сам объект дискурса, искусство, находится под угрозой узурпации всеобщим, предположительно, более широким, «культурным», то есть потребляемым и расходным.

¹⁶ *Bois Y.-A., Krauss R. Formless: A User's Guide. Brooklyn: Zone Books, 1997.*

¹⁷ *Bataille G. Oeuvres complètes. Vols. 1, 2. Paris: Galilard, 1970. Bataille G. Visions of Excess. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. Также см.: Bataille G. et al. Encyclopaedia Acephalica. London: Atlas Press, 1995.*

¹⁸ Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI). М.: Гнозис, Логос, 2004. С. 97.

¹⁹ *Leroi-Gourhan A. Le geste et la parole. Paris: Albin Michel, 1964.*

²⁰ Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, 2011. С. 945; *Bataille G. Jesuve // Visions of Excess. P. 76–78.*

²¹ См.: *Bataille G. The Pineal Eye // Op. cit.*

²² Монастырский А. (ред.) Указ. соч. С. 33.

²³ Адорно Т.В. Музей Валери-Пруста // ХЖ, № 88, 2013.

²⁴ Там же. С. 78.

²⁵ Ануфриев С., Захаров В. Тупик нашего времени: тупик как жанр. Кельн: Пастор зонд, 1997.

²⁶ Монастырский А. (ред.) Указ. соч. С. 50.

²⁷ Пацочков В. Коллекция и архив Вадима Захарова. М.: ГЦСИ, Пастор Зонд, 2009. Также: *Каллинан Н. Бюрократия на свободе: архивная лихорадка Вадима Захарова // Киттельман У. (ред.) Даная.*

²⁸ Захаров В. Большой Архив, домашний архив, Бухгалтерия (Голоса из Архива) // *Kittellmann U. (Hg.) Op. cit. S. 43.*

²⁹ Вот что говорит художник об этой работе: «Концепция выставки строилась по принципу противопоставления высокого и низкого, черно-белого и ярко-китчевого, интеллигентского и вульгарного [...] Пасторская линия выстраивалась по вертикали (вознесение)...» (*Захаров В. Информационный текст к выставке «Перформанс в России» в Музее современного искусства «Гараж» осенью 2014 года*).

Егор Софронов

Родился в 1989 году в Якутске.

Художественный критик.

Живет в Москве.

Александра Новоженова

Фотоаппарат отца



Иржи Кованда, «Контакт», 1977. Фото из архива выставки «Невозможные сообщества»

В первые послереволюционные десятилетия императив развития тяжелой промышленности, которой отводилась важнейшая роль в построении социализма, породил и авангардные концепции фактографов «Нового ЛЕФа», и широкое движение рабкоров и фотокоров, журналистов и фотографов-

непрофессионалов, которые с мест передавали свидетельства о положении дел в разных отраслях промышленности. По сути, фактография и движение фотокоров должны были обеспечить информационную поддержку индустриализации. Первый советский фотоаппарат массового производства



Группа «Гнездо», «Гнездо», 1975. Фото Игоря Пальмина

так и назывался «Фотокор-1» (его начали разрабатывать в 1928 году, как раз в начале первой сталинской пятилетки, и запустили в производство в 1930-м).

В рамках же оттепельной идеи о налаживании комфортного быта «социалистической личности» целью государственной стратегии промышленного развития стало повышение уровня жизни и наращивание производства потребительских товаров, которое для данной стадии построения социализма становилось таким же приоритетом, как до того тяжпром. Независимо от того, насколько успешна и последовательна была эта стратегия, вслед за изменившимися задачами развития промышленности менялся и взгляд на фотографа-непрофессионала. Теперь на уровне маркетинга, то есть конструирования потребителя, допускалась идея о потенциальном нарциссизме социалистической личности — то есть о том, что фотоглаз может быть на-

правлен фотолюбителем не только на то, чтобы мгновенно ухватить суть стремительного процесса индустриализации страны, но и на самого себя.

К 1961 году относится не вполне удачная попытка выпуска стильного микроплёночного фотоаппарата под названием «Нарцисс». Одно название этой модели, выпускавшейся недолго и очень маленьким тиражом, говорит об изменившейся идеологии фотолюбительства. Фотолюбитель, очевидно, не рассматривался разработчиками этой модели как потенциальный фотокор — сознательный строитель социализма, который может быть в любой момент ангажирован советскими СМИ в качестве поставщика фотоправд, свидетеля, фиксирующего важные события современности (о такой сети фотокоров, пронизывающей весь Советский Союз, мечтал в конце 20-х Осип Брик). Теперь, если судить по «Нарциссу», казалось вполне допустимым, что фотолюбительство может стать элементом частной жизни, которая не связана с коллективным движением к общественному благу.

Правда, «Нарцисс» был не столько «зеркалом» советского нарцисса, сколько фетишем нового (в большей степени воображаемого) советского потребителя. Это и стало причиной малой популярности модели. Следуя моде на компактность и даже миниатюрность, разработчики сконструировали на основе медицинских разработок микроформатный (узкоплёночный) фотоаппарат, что позволило спроектировать более изящный корпус. Дизайн «Нарцисса» намекает на шпионманию холодной войны, на ее вытесняемое западничество (главный атрибут карикатурного иностранца в шляпе и темных очках — шпионский микрофотоаппарат). Но в итоге модель вышла слишком дорогой, а узкий формат пленки давал низкое качество изображения, и «Нарцисс» сняли с производства. Он был одной из первых попыток создать вещь для нового комфортного быта. Но в СССР все еще сохранялось отношение к фототехнике как к дефициту, а не широко доступному техническому медиуму. В возможности обратить фотовзгляд на себя виделось что-то праздное; во всяком случае, связанное с избытком досуга.



Виталий Комар, Александр Меламид при участии группы «Гнездо», акция «Продажа душ», 1978–1979. Фото Валентина Серова. Предоставлено Музеем современного искусства «Гараж»

Одновременно советская фототехническая промышленность работала в другом направлении, пытаясь создать фотоаппарат, который стал бы не модным фетишем, а элементарным и удобным медиумом фиксации фактов внешней действительности, скорее научных, чем художественных, инструментом познания и просвещения для юношества — нового поколения советских людей, рожденных уже после ВОВ. Такими фотоаппаратами для конструирования (идеального) советского юношества, не знавшего репрессий и войн, для мечтательных материалистов, любопытных и нацеленных на овладение наукой и техникой, были выпущенные в 60-х одновременно с «Нарциссом» дешевые и простые модели «Юнкор» и «Школьник». Но это были уже не политически ангажированные «Юный фотокор» или «Ученик» конца 20-х — начала 30-х, а «Юнкор» и «Школьник» спокойного време-

ни, когда наука становилась абсолютной, а не прикладной ценностью, и юношество должно было получить возможность познавать не ради блага, а ради познания как такового.

По-настоящему массовое изготовление фотоаппаратов было налажено к 70-м годам, когда была создана и модернизирована советская инфраструктура. В эти годы огромное распространение получили фотоаппараты «Смена-8М» и «Зенит-Е», выпускавшиеся миллионами. Дешевая «Смена-8М» вообще стала самым массовым фотоаппаратом в мировой истории. Больше половины советской фототехники шло на экспорт в страны соцблока (и на Запад). В конце концов возник даже кризис перепроизводства фотоаппаратов.

Но все же очень часто первым фотоаппаратом молодых людей 70-х был не специально купленный новый фотоаппарат, пусть



Группа «Гнездо», «Оплодотворение земли», из серии «Помощь советской власти в битве за урожай», 1976. Фото Игоря Пальмина

даже самый дешевый, а старый фотоаппарат отца.

Наличие фототехники и избыток досуга/размытость границ труда интеллигента, работника нематериального труда (которым по необходимости является концептуалист, даже если он, чтобы заработать на пропитание и избежать статьи за тунеядство, служит сторожем на складе), — важные элементы для понимания фотографии концептуализма.

В основе фотографической практики концептуализма лежит отход от императива, который предписывает применять фототехнику исключительно в практических целях. К тому времени, когда концептуалист берет в руки фотоаппарат, большая история остается в прошлом вместе с войной и революцией. Потребность в активных фотокорах-любителях давно отпала: энтузиасты индустриализации, пролетарские корреспонденты, оказались в

конечном счете отчуждены от той великой стройки, которую собирались освещать. Любительская фотография вытесняется в область неполитического досуга и хобби, она превращается в отдых, один из способов переключения утомленного внимания и огораживания приватной сферы.

Таким образом, новый постоттепельный способ «взрослого» использования фотоаппарата — использование его в частной жизни. Отец, от которого юноше доставался фотоаппарат, предположительно, когда-то пользовался им строго по назначению. Собирательный советский отец, который, вероятнее всего, принадлежал к героическому военному поколению, ясно видел разницу между трудом и отдыхом. Он использовал фотоаппарат ответственно — для сохранения туристических впечатлений либо для того, чтобы снять этапы взросления своих детей. Сын, которому фотоаппарат доставался даром, уже не знал этой ответственности перед техникой, у него не было четкого

разделения на труд и досуг, общественное и личное. Не понимал он и вещественной ценности фотоаппарата. Принимая решение «быть художником» и делая дурачество своей профессией, он так или иначе отказывался воспринимать работу как работу, отдых как отдых, а технику как ценную вещь, чья функция строго определена как досуговая и частная, — но также не видел в ней и профессиональный инструмент для создания художественных образов.

Полученный от отца фотоаппарат не являлся ценностью (какой он был, например, для ангажированного советскими СМИ Родченко, который вынужден был ждать свою «Лейку» из-за границы и очень дорожил ею), но не являлся и игрушкой.

Самое естественное, что может сделать человек, которому впервые попала в руки отцовская камера, — снимать все незначительные и случайные явления действительности. В его видеоискатель не попадают ни спортивные события, ни трудовые подвиги, которые интересуют субъекта, определяемого как пролетарский через фотоаппараты типа «Фотокор-1». В то же время это и не туристически-познавательная съемка (фотоаппараты «Спорт» и «Турист» выпускались в 30-е). Фотокарточки, остававшиеся в результате у юношей, не были предназначены ни для публикации, ни для домашнего альбома — хранение и распространение этих фотокарточек поддерживали сообщество, которое оставалось в промежуточной зоне: между личным и общественным, профессиональным и праздным.

Концептуалисты начали снимать и документировать свои акции, когда фототехника уже стала привычной, широко распространилось фотолюбительство, появились фотокружки и фотоклубы. Две важнейшие и уже отмеченные черты массового фотолюбительства этого времени — легализация нарциссизма (самофотографирование) и идеология познания ради познания (научно-техническая, а не художественно-образная направленность снимков) — характеризовали работы и фотолюбителей, и небольшого сообщества концептуалистов.

Жизнь городского интеллигента в период брежневского модернизированного безвре-

меня была скучной, но при этом у него хватало денег и времени для 1) созерцания; 2) (само)познания.

«Серый» фон застоя идеально подходил, чтобы конструировать и фиксировать малозаметные концептуалистские факты. Как нельзя лучше годилась для этого и дешевая, доступная советская любительская фототехника. От нее не требовалось высокого качества изображения, поскольку концептуалистская документация, не являясь «художественной»¹, никогда не содержала крупных или портретных планов.

От камеры требовалось лишь более или менее отчетливо зафиксировать отличие фигуры от фона. Скажем, в фотоаппарате «Смена-8М» (на «Смену» Георгий Кизевальтер фотографировал ранние акции «КД») видеоискатель не может точно показать границу кадра. Это осложняет выстраивание композиции и, следовательно, задачу «художественного» фотографирования, но никак не мешает «научно-документирующему» способу фотографирования, когда главное — схватить действие/объект. Предмет (фигура) всегда берется общим планом, находится всегда более или менее по центру чаще всего пейзажного фона (см., например, документацию акции «КД» «Появление»).

Фотопрактика концептуализма — это запечатление элементарных действий. Поэтому концептуалистские снимки мы можем рассматривать 1) как фиксирование стадий эксперимента, когда черно-белое фото, которое непрофессионалу может показаться чистой абстракцией, дает представление, например, ученому об определенных процессах, идущих в клетке; 2) как фотоисторию для посвященных, демонстрирующую дурачества либо легкие отклонения от общепринятых норм поведения².

В общественных пространствах социализма брежневского времени принято было сидеть, стоять, лежать или идти — любые иные действия на очень спокойном и нейтральном (современники любят описывать его как «серый») фоне считывались как баловство или умеренное хулиганство; во всяком случае, как странное поведение. Именно такое различие фигуры и фона (скромной, но выделяющейся фигуры художника и серого об-



Группа «Коллективные действия», «Появление», 1976. Фото предоставлено Андреем Монастырским

щественного фона) часто лежало в основе фотообразов чешских концептуалистов; например, Иржи Кованды, который ограничивался тем, что просто поднимал руки в толпе или поворачивался на эскалаторе лицом к едущему ступенькой ниже гражданину.

Тут важно минимальное отличие художественного действия от будничного нехудожественного: это минимальное отличие лучше всего фиксируется фототехникой. По сути это научная документация неброского, но принципиально важного факта, возникающего либо как слабое социальное отличие на фоне города (Иржи Кованда, Владимир Амброж), когда художник выделяется своим поведением, либо как феноменологический эксперимент за городом, где фигура художника выделяется на природном фоне («КД», Ян Млчох, Ярослав Андель, Карел Милер).

Метод восточноевропейского фотоконцептуализма простого действия в большой мере определяется этим принципом «простого слабого отличия». Очень похожие

действия совершались разными группами и авторами в разных странах независимо друг от друга. Например, акция, в которой герои лежали ничком на траве, у советской группы «Гнездо» называлась «Оплодотворением земли», а у чеха Карела Милера почти аналогичная акция (разве что художник был одет), организованная в том же году, называлась «Трава нюхает меня». «9 ударов палкой по воде» Никиты Алексева очень похожи на «Опыты Гераклита» Ярослава Анделя. Все это в целом — чистое феноменологическое самопознание одинокого субъекта в нейтральном, максимально лишенном содержания контексте природы либо конструирование себя в качестве отличающегося субъекта, то есть художника, в нейтральном, «сером» контексте бессобытийного социалистического города. Действие осуществляется в режиме абстрактного, по сути деполитизированного акта, как будто продиктованного всеобщей, абстрактной и одновременно элементарной, недискурсивной человеческой мудростью.

В наше время эту документацию часто принимают как свидетельство диссидентского поведения в условиях тоталитаризма, но можно прочесть ее и как общий для любительской фотокультуры застойного времени императив познания ради познания. Субъект, располагая достаточным временем и некоторым избытком технических возможностей, не принуждаемый принимать политические решения, оставленный властью и историей в покое, занят чистым и аскетическим экспериментированием, документируя его ход и результаты для себя и тех, кого эти результаты также могут интересовать.

Вопрос заключается в том, почему такое познавательное «баловство» в 70-е начинают практиковать сразу многие художники во многих странах и оно принимает очень схожие формы. Насколько «художественное» поведение концептуалистов отличалось от конструкта «нормального» трудящегося социалистического субъекта, который не противопоставлял себя обществу, не путал труд и досуг и не использовал фототехнику не по назначению? Возможно, такого нормального, обычного субъекта, как и серого фона советской действительности, никогда не существовало и он был сконструирован постфактум, специально, чтобы оттенить концептуалистского субъекта, который отличается от фона в том числе за счет того, что незаметно делает из ничего не подозревающих прохожих идиотов.

Все «странные» действия по выявлению мудрости в элементарных действиях, совершаемые концептуалистским субъектом, совершаются и людьми, которые совсем не считают себя художниками. Например, лежать ничком на траве, совершая оплодотворяющие землю фрикции, — распространенный вид баловства на пикниках. Немало людей, стоя на эскалаторе, вдруг из озорства поворачиваются лицом к стоящему ступенькой ниже человеку. Не говоря уж о тех, кто совершает одинокие прогулки в гору или фотографируется в прыжке. Но именно в 70-е обнаружили доступная фототехника и свободное внимание, которые не были заняты фиксацией необходимого, а могли заняться фиксацией избыточного. И именно решение зафиксировать этот поведенческий

избыток с помощью фототехники уже как познавательный эксперимент позволяет определить эти концептуалистские практики как «художественные».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ранние акции «КД» на дешевую «Смену» фотографировал Георгий Кизевальтер. Бывали случаи провалов — например, однажды, вся документация акции «Либлх» была уничтожена во время проявки в ванной. Позже акции фиксировал Макаревич, и документация приобрела более «эстетический», менее фактографический характер. Например, использовали широкоугольные объективы, чтобы захватить все пространство, на котором происходила акция.

² В городской среде весь фокус в том, где стоит фотограф. По фотографиям того же Кованды четко видно, насколько незаметными были его акции для окружающих. Видно, что тот, кто фиксировал, как художник поднимал руки, поворачивался лицом к человеку, стоящему за ним на эскалаторе, или убежал от своих друзей на людной площади, всегда находился достаточно далеко, чтобы прохожие не заметили факта съемки. Это то, что принципиально отличает ориентированный на широкую общественную реакцию акционизм от концептуализма: задокументированное концептуалистское событие станет достоянием только членов узкого сообщества, среди которых распространяются снимки.

Александра Новоженова

Родилась в 1982 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик.

Живет в Москве.



Елена Воробьева, Виктор Воробьев, «Базар», 1990–2000, «...Две пачки “Примы” от моего деда остались, он умер, а я не курю». Фото предоставлено авторами

Алексей Улько

Парадоксы постколониальной образности

Наложение постсоветской и постколониальной идентичностей видится мне ключевым фактором, определяющим развитие современного центральноазиатского искусства. Однако в критических практиках, похоже, доминирует тенденция категоризировать все произведения современного искусства, создающиеся на постсоветском пространстве, в рамках одного дискурса. Тенденция эта возникла в том числе и как антитеза традиционалистским представлениям о «национальном искусстве». Отчасти именно это делает постколониальный дискурс удобной исходной точкой для интерпретации специфики творчества центральноазиатских художников. Тем не менее мне хотелось бы указать на возможность выйти за пределы этого дискурса к пониманию произведений искусства как своего рода рекурсивных последовательностей, необходимо включающих в себя уровень поэтической образности. В этом смысле очень показательным мне кажется творчество Елены и Виктора Воробьевых, художников из Алматы, работающих в области визуальной антропологии казахского культурного пространства. Два их проекта я хотел бы рассмотреть в этой статье, пользуясь в каждом случае несколькими разным инструментарием.

В проекте «Фотография на память. Если гора не идет к Магомету...» (2002) представлены портреты казахов из южных регионов страны, снимающихся на фоне изображений «иконических» достопримечательностей Запада — Эйфелевой башни, Кремля, Всемирного торгового центра. Осознавая невозможность реализовать несбыточную мечту бедных людей из далекой азиатской страны о жизни на богатом и преуспевающем Западе (кото-

рый они представляют себе в соответствии с растиражированными коммерческими стереотипами) или хотя бы о туристической поездке, художники предлагали им не только возможность саморепрезентации на определенном фоне, но и большую фотографию на память совершенно бесплатно. В этом смысле проект можно рассматривать как зеркальное обращение колониальной апроприации, на что недвусмысленно указывает его название: не имея физической возможности отправиться на Запад, герои фотографий получают возможность сделать «своим» близкий себе образ метрополии, превращая его в фон для репрезентации своего «Я» и тем самым подрывая его власть. «Нашими усилиями их мечты претворяются в реальность», — утверждают художники¹.

Однако задействованные в проекте «объекты» можно расположить по-иному и рассмотреть происходящее под иным углом зрения. Например, с позиции, которую занимает Сергей Абашин (российский специалист по социальной антропологии Центральной Азии) в работе «Визуальная репрезентация в имперской рамке», где автор характеризует первые фотографические проекты в русском Туркестане следующим образом: «Фотография была колониальным взглядом, так как снимали Среднюю Азию главным образом русские (или европейские путешественники), которые имели собственные цели в регионе и собственный взгляд на него»². Далее Абашин развивает мысль о неравноправности отношений между колониальными фотографами и персонажами их фотографий, изначально поставленными в положение наблюдаемого «другого». В нашем случае художники (этнические русские) не только заявляют о своем праве на

тографии мы (зрители проекта) не видим. Однако именно их фотографии высылали своим моделям. Опыт и память портретируемых отличаются от опыта и памяти художников прежде всего тем, что фотографии, вошедшие в проект, не идентичны фотографиям, доставшимся людям в кадре. Воробьевы понимают происходящее именно как симуляцию фотографии на фоне реальных объектов, они стремятся деконструировать собственную иллюзионистскую программу, хотя это и не снимает возможной иронии зрителя, которому предлагается роль «наблюдателя, наблюдающего за наблюдателями». Ироническое отношение здесь возникает на каждом следующем уровне наблюдения за конструированием образов — и если мы упрекаем авторов в иронии по отношению к наивным чаяниям своих героев, то ничто не мешает зрителю также испытывать иронию касательно механизма подглядывания за процессом создания симулякра. Повышать уровень наблюдения можно бесконечно. Частичным подтверждением тому может стать и эта статья: читатель поднимается на следующий уровень наблюдения, иронии и критики.

Иными словами, рассмотрение проекта «Фотография на память...» с последовательно повышающихся уровней наблюдения заставляет усомниться, что это движение влечет за собой нарастание реальности утверждаемого факта, как утверждают сторонники спекулятивного реализма. Само выделение и последующее различие того, кто осуществляет действие, и того, кто за ним наблюдает, уже оказывается проблематичным, а это, в свою очередь, в корне меняет модальность высказывания на каждом следующем уровне.

Столь сложную структуру имеет не только вертикальное измерение уровней наблюдения, но и изменение во времени. Проект совершенно определенно заставляет зрителя рефлексировать над механизмами памяти, но вместе с тем предвосхищает появление, казалось бы, ключевого и единственно «реального» объекта — фотографии на память; ее для моделей-участников задокументированного процесса еще нет, на ее месте лишь культурно обусловленное ожидание, обещание, исполнение которого только и позволяет снять с художников обвинение в колониальном манипулировании. Однако кроме заверений самих авторов, что фотографии действительно были

отпечатаны и доставлены по адресу, иных доказательств тому у зрителей нет. Поэтому в ходе конструирования образа им приходится додумывать наблюдаемое, пристраивать к нему гипотетическое прошлое и верить предложенному будущему — и вместе с тем не сводить внутреннего зора с медленного погружения всех объектов, задействованных в проекте, в их и в свое собственное прошлое.

Одно из возможных возражений против столь редукционистского подхода к достоверности происходящего может основываться на том, что рассматривается гипотетическая и научно не верифицируемая структура отношений между действующими субъектами (актерами) различного уровня, роли которых не определены и находятся в своеобразной сумеречной зоне. Тем не менее упомянутое выше парадоксальное и неоднозначное наложение постсоветского и постколониального дискурсов оказывается источником сложностей даже в случае анализа образов, построенных из «простых» и «сильных» объектов.

В качестве примера иначе организованной рекурсивной структуры образов мне хотелось бы рассмотреть другой проект Елены и Виктора Воробьевых, «Базар» (1990–2006), представляющий собой инсталляцию из 24 реди-мейд объектов (ручная пила, чайник, сигареты и т.д.), 24 цветных фотографий этих предметов, продающихся на уличном рынке, и 24 высказываний бывших владельцев этих предметов³. Своей задачей художники видят тематизацию пяти взаимосвязанных реальностей:

- 1) экспонируемого и осязаемого предмета;
- 2) контекста, в котором задокументированный на фото предмет существовал и из которого он был изъят;
- 3) существования бывшего владельца предмета;
- 4) исторического времени;
- 5) межличностного контакта, в ходе которого предмет сменил владельца и функциональную парадигму и обрел комментарий⁴.

Мне кажется любопытным разобраться с этими «реальностями» по очереди. Возможно, полностью реальными можно признать лишь сами предметы, вырванные из повседневного обихода и лишенные замещающей причинности, поскольку фотографии и высказывания продавцов являются в лучшем случае документирующими отсылками, свидетельствами за-

явленных реальностей № 2 и № 3. Реальность № 4, исторический контекст первого постсоветского десятилетия, является в чистом виде событием коллективной памяти, а реальность № 5 объединяет всех действующих лиц в едином метафизическом настоящем лиминального перехода.

Тем не менее уже реальность первого уровня ставит ряд сложных онтологических вопросов. За осязаемой физической реальностью «чистого» предмета скрывается сложная история его существования — сначала как изобретения и дизайн-проекта, затем как изделия конкретного (советского) производителя с определенной, вынесенной в будущее, функцией. Далее этот предмет превращается в товар, еще лишенный личной истории, которую он начинает обретать с момента своего поступления в собственность владельца (реальность № 3). История взаимоотношений предмета и его владельца от зрителя скрыта и лишь очень лаконично изложена в высказывании, которое художники (они же покупатели и предпоследние владельцы предмета) выслушивают и документируют в момент лиминального перехода (реальность № 5). К этому моменту ценность предмета для его первого владельца сходит на нет, и предмет снова становится товаром, продаваемым за незначительную сумму на уличном рынке. Теперь предмет полностью утрачивает связь со своей первичной замещающей причинностью, которая еще незримо предполагалась в контексте, документируемом на фотографии (реальность № 2). Для художников предмет с самого начала является свидетельством истории (реальность № 4) и эстетическим образом, которым он в полной мере становится лишь в конце, пробившись с уровня экономики на уровень искусства. Здесь снова уместно вспомнить тезис о нарастании реальности, об утверждении предмета в качестве художественного объекта — на самом деле его история на этом не заканчивается, но выводится за скобки авторского описания. Из краткого указания «Находится в коллекции музея *MuNKA*, Антверпен» можно сделать вывод, что, попав в компанию 23 других подобных художественных объектов, каждый предмет снова перевоплотился в товар, чтобы закончить свою историю в виде экспоната музейной коллекции⁵. Возможно, изменение стоимости этого пред-

мета-товара предоставит марксистам богатую пищу для размышления о роли современного искусства в порождении прибавочной стоимости (смею полагать, что стоимость работы значительно превышает совокупную стоимость всех предметов на любой предшествующей стадии их существования). Меня же в этом случае интересует прежде всего зыбкость, размытость как понятийного, так и физического и временного контекста существования осязаемого предмета, пульсирующий вокруг него «черный шум»⁶. Превращаясь из художественных объектов в музейные экспонаты, предметы, собранные Воробьевыми, окончательно умирают для физической реальности, аккумулируя в себе все значимости своей предыдущей жизни. Метонимический и метафорический ряды развития смысла наконец сходятся в одной точке.

Фотодокументация предмета в момент, непосредственно предшествующий переходу его из собственности уличного продавца в собственность художников (реальность № 2), подобна двухмерной посмертной маске, снимаемой с изначальной функции объекта. Вместе с тем это запечатление контекста можно рассматривать и как фиксирование одной из многих коллекций, в которые предмет входил на протяжении своего существования, начиная с проекта. Потом были магазинные полки. С обретением личной истории предмет вписывается в хозяйство первоначальных владельцев, прежде чем попасть на уличный лоток в компании других случайных и нефункциональных предметов. Запечатлевая эту комбинацию, перед тем как изъять из нее предмет уже для своей коллекции, Воробьевы обнаруживают свое отличие от обычных покупателей, становясь своего рода медиумами, повествующими о прошлой жизни купленного предмета. Превращая фотодокумент в один из элементов инсталляции, художники в буквальном смысле эстетизируют историю и сублимируют в произведении искусства товарное предсуществование объекта, завершая личную историю объекта уже последней, музейной коллекцией.

Реальность № 3, личность предпредпоследнего владельца предмета, присутствует в протекте трояко:

1) в виде высказывания, описывающего отношение этого владельца к предмету, кото-

рое зафиксировано и процитировано художниками;

2) в виде коллекции/инсталляции/выставки товаров, также задокументированной художниками (реальность № 2);

3) в виде воспоминания художников об их мимолетном контакте с продавцами, который тоже является частью личной истории предмета (реальность № 5).

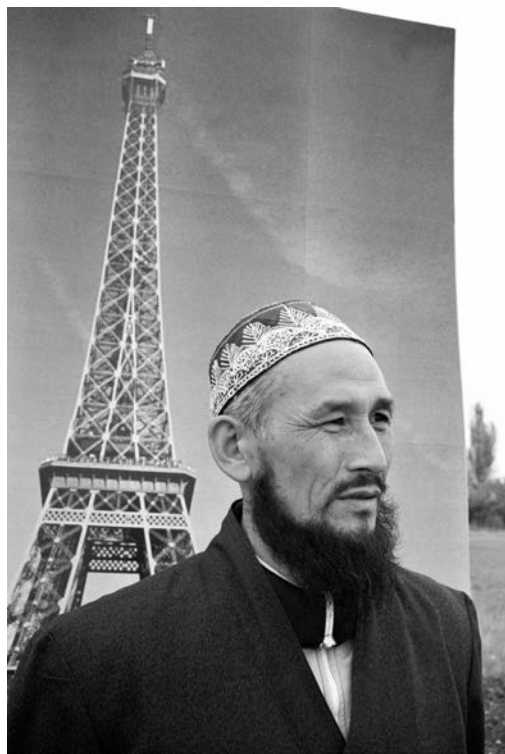
В то время как непосредственных свидетельств о личности продавцов немного, знание времени и контекста позволяет сделать на основании имеющихся свидетельств ряд заключений. Некоторые из них имеют прямое отношение к постколониальной проблематике. Так, в 90-е годы большинство продавцов на уличных рынках центральноазиатских городов составляли обедневшие «русские», распродающие свое имущество, часто перед отъездом в Россию или другие страны. Стоимость вещей была невысокой, выручка с продажи небольшой, но существенной для этой категории населения. Поэтому каждый из 24 объектов в проекте «Базар» есть своего рода памятник личной истории, истории неудач, потерь, раз-

очарований, а в общем смысле — памятник краху российской колониальной политики.

Именно это и является, на мой взгляд, основным содержанием реальности № 4, истории общества, уходящего колониального и советского прошлого, о котором Елена Воробьева пишет в сопроводительном тексте к проекту: «...“вечные” ценности коммунистического Прошлого обесценились и продавались за ничтожные суммы бок о бок с дешевыми товарами потребительского Настоящего». Бишкекский критик Георгий Мамедов приводит в связи с этими словами определения образа, данные Вальтером Беньямином и Джорджо Агамбеном, которые указывают, что прошлое находит в настоящем свое значение и окончательное выражение, являясь сигнификатом настоящего. Попутно критик определяет жанр работ Воробьевых как визуальную историографию⁸. В то время как Воробьевы и Мамедов акцентируют внимание на советской идентичности и ее обнаруживающейся в постсоветском контексте нерелевантности, мне хотелось бы также отметить постколониальный характер этой историографии. Распад Советского Союза, дра-



Елена Воробьева, Виктор Воробьев, «Базар», 1990–2000. Фото предоставлено авторами



Елена Воробьева, Виктор Воробьев, «Базар», 1990–2000, «Фотография на память. Если гора не идет к Магомеду...», 2002. Фото предоставлено авторами

матически отразившийся на судьбах всех его жителей, ознаменовал не только крушение советской идеологии и экономической модели, но и окончание российского колониального проекта⁹. Реальность взаимодействия между уличными продавцами и авторами, по-видимому, выделяется последними в отдельную категорию не только из личных причин и не только из-за особой важности этих встреч для судьбы конкретных предметов. Как я пытался показать в своем анализе, проект представляет собой длящиеся во времени и пространстве последовательности лиминальных переходов различного уровня и масштаба. В этом смысле реальность № 5 является той точкой, отправляясь от которой удобно выстраивать понятийные поля, отражающие структурные и образные составляющие проекта. Многочисленные переходы предметов и сущностей (явно или скрыто присутствующих в проекте) из одного

состояния в другое можно рассматривать как варианты проявления одной реальности, одновременно реализовавшейся 24 раза в историческом времени и существующей в качестве некой вневременной точки сингулярности, в которой происходит коллапс горизонта событий.

Конечно, как и в случае с проектом «Фотография на память...», характер постколониального взаимодействия между действующими лицами проекта в этой точке сингулярности открыт различным интерпретациям. Так, можно рассматривать художников в качестве критиков доминирующей цивилизации потребления; в качестве представителей маргинализируемого этнического меньшинства; агентов высказывания от имени угнетенных групп; рядовых, но любопытствующих обывателей; успешных участников художественного рынка; оппортунистических эксплуататоров и так далее. Как я уже упоминал выше, правомерность противоречивых и иногда прямо противоположных интерпретаций явлений современного искусства в Центральной Азии связана с разными историческими и интеллектуальными традициями в регионе и со сложным переплетением весьма разнородных дискурсивных логик. Об одной важной особенности этих парадоксальных сочетаний пишет Борис Чухович: «[...] поведение художника в Центральной Азии — так же, впрочем, как и в России — отмечено игрой репрезентаций. У себя дома он представитель «современного искусства, сферы западничества», на выезде — маркируется как представитель Центральной Азии/постсоветской периферии/«Азии вообще»/«третьего мира»¹⁰. Мне кажется, что это замечание парадоксальным образом выявляет неактуальность борьбы за прочтение идеологических интенций в рассмотренных выше проектах Воробьевых (равно как и в работах других художников) как доминирующих или эмансипирующих и возвращает нас снова к проблематике образа, к поэтике, которая, как ни странно, в столь политически многообразном регионе иногда оказывается важнее политики.

Любопытным стимулом для развития этой поэтики могут быть некоторые положения и интенции объектно-ориентированной онтологии, в частности стремление избавиться от антропоцентризма в изучении и конструировании

отношений между любого рода объектами. Однако, хотя внимание Грэма Хармана и его последователей в большей степени обращено на взаимодействия между реальными чувственными предметами физической реальности, ничто не мешает приложить те же самые принципы к исследованию отношений между другими объектами — например, между теориями, имеющими хождение в мире современного искусства, и произведениями этого искусства. В этом случае снятию антропоцентрического предрассудка будет соответствовать процедура избавления от стереотипов общественного сознания, предписывающих совершенно определенные отношения между объектами этого уровня.

Возвращаясь к уже рассмотренным примерам из творчества Елены и Виктора Воробьевых, можно заметить, что наша интерпретация этих произведений в значительной степени обусловлена опорой на действительно существующие или воображаемые предпосылки, на различные проявления «черного шума» — и на автоматически задаваемые этими элементами варианты интерпретации. Так, в определении специфики отношений, разворачивающихся в проекте «Фотография на память...», существенную роль играет знание того, что модели в основном являются казахами из южных провинций Казахстана, а авторы — успешные русские художники из Алматы, культурной столицы страны. Можно задать вопросы: как изменилось бы прочтение работы, если бы на месте Воробьевых были художники из Бангладеш или если бы единственными зрителями проекта были обычные американцы, не понимающие важных для Центральной Азии этнических различий в пределах одной (политической) нации и знакомые с Казахстаном только по фильму «Борат»? Что изменилось бы в нашей интерпретации проекта «Базар», если бы те же самые предметы покупались на уличном рынке не у нуждающихся владельцев, как это было в 90-е годы, а у профессиональных перекупщиков, как сейчас, или если бы мы не знали, что это произведение было в итоге приобретено музеем *MuHKA* в Антверпене? Очевидно, что ответы на эти и подобные вопросы зависят не только от «черного шума», окружающего реальные предметы и существующие методы и теории, позволяющие интерпретировать их определенным образом, но и

от «черного шума» в нашем собственном сознании.

В свое время, рассуждая о политике инсталляции, Борис Гройс сделал следующее заявление: «Целью искусства в конечном счете являются не социальные изменения, которые и без того постоянно происходят. Роль искусства скорее заключается в демонстрации, визуализации обычно упускаемых из виду реальностей»¹¹. В своем анализе проекта Воробьевых «Базар» я стремился вскрыть некоторые механизмы функционирования и взаимодействия явных и скрытых реальностей, отмеченных самими художниками. Разумеется, могут быть и иные варианты реальностей, в том числе и не вписывающиеся в рамки ортодоксальных конструктивистских теорий или объектно-ориентированной онтологии. Как мне кажется, нарастающая фрагментарность и индивидуализация художественных практик и концепций значительно расширяет диапазон критического инструментария, позволяя осуществлять поиск этих упущенных реальностей с помощью различных, в том числе и «неактуальных», методологий, без оглядки на необходимость соответствовать требованиям последней интеллектуальной моды (если не считать таковой вкус к эклектичности).

Анализируя образность в проектах Воробьевых, мне хотелось бы обратить внимание на то, как в них тематизируются память и воображение, стоящие за эмпирически явленными нам физическими объектами. Помимо уже рассмотренных обращений к историческому прошлому или недостижимому настоящему, мы можем увидеть указания на изображение и актуализацию сил, непосредственно приводящих к появлению определенных художественных образов. Эти проекты можно рассматривать как своего рода моменты погружения в океан «черного шума», обволакивающий определенные индивидуальности, моменты времени и точки пространства, но простирающийся как за их пределы, так и вглубь их внутренних структур и связей. Так, интерпретации «Фотографии на память...» не ограничиваются диапазоном от псевдореализации мечтаний казахов о лучшей жизни до жеста доброй воли со стороны внимательных к этим мечтаньям художников или даже до бесконечного надстраивания наблюдателей за наблюдателями. Здесь можно усмотреть метафору выхода за



Елена Воробьева, Виктор Воробьев, «Базар», 1990–2000, «...Высоцкий? Сколько дашь, за столько отдам». Фото предоставлено авторами

пределы чувственно наблюдаемого, где иллюзорный фотографический фон мыслится не подделкой под «реальность», а указанием на иллюзорность, поверхностность самой физической реальности, ее нерелевантность перед лицом внутреннего переживания, не обусловленного чувственным восприятием. Это внутреннее переживание присутствия, основанное на памяти о не имевшем места в физическом мире событии, оказывается, по сути, единственным подлинно актуальным измерением проекта, на котором и строится вся его образность. На подчиненность физического плана образному недвусмысленно намекает и фотографический фон с изображением уже разрушенного к тому времени Всемирного торгового центра. Эти фотографии иллюстрируют изменения, происходящие со временем в человеческой памяти, из которой постепенно изглаживаются детали, до тех пор пока сама память не претерпевает последней трансформации в ходе лиминального перехода, именуемого смертью. Здесь есть и указание на то, что

происходит с коллективной памятью, для которой не только недоступна, но и несущественна историческая реальность жизни изображенных на фотографии людей. Создавая фотографии на память для портретируемых и одновременно демонстрируя механизм конструирования образности проекта, художники обращаются к вневременному «банку памяти», в котором события не исчезают, а лишь освещаются светом направленных на них переживаний.

Аналогично, рассматривая предметы, фотографии и высказывания, составляющие проект «Базар», хотелось бы видеть в них не только художественные объекты, указывающие на какие-то поверхностные семантические операции; реди-мейды, тематизирующие отношения повседневности и искусства; реальные предметы, лишенные своей замещающей причинности; примеры модернистской скульптуры или свидетельства социальных преобразований в постсоветском Казахстане. Помимо взаимодействия пяти реальностей, выделенных ав-

торами, хотелось бы понимать проект прежде всего как цельный образ, как метафору отношений, преобразующих физическую действительность двояко: как посредством создания контекстуальных смыслов, размывающих и обогащающих повседневные определения, так и за счет сосредоточения и накопления внутренних значений, приводящих событийный ритм к точке сингулярности и обуславливающих переход на иной уровень существования. Более того, сама метафора сверхъестественных сил, складывающихся в сложный узор, протяженный в пространстве, времени и уровнях бытия, может быть указанием на процесс преобразования материи — сначала за счет воздействия на нее идей изобретателей и дизайнеров, что приводит к появлению функциональной вещи; затем предмет постепенно утрачивает функциональность и обретает личную историю в качестве произведения искусства; все завершается физическим разрушением предметов и окончательным их возвращением на ноуменальный уровень в совершенно ином качестве.

Таким образом, в «Базаре» запечатлены не только экономические, психологические и т.п. отношения между производителями и пользователями предметов, но и сам процесс одухотворения материи, насыщения ее смыслами иного порядка. Кроме того, что Воробьевы эстетизируют повседневность, их проект оказывается выражением фундаментального принципа внутренней трансформации физической реальности, ведущей в итоге к созданию новых уровней бытия. Особое внимание я хотел бы обратить на реализующуюся здесь актуальность переживания, на проникновение («настоящее» или «мнимое» — совершенно неважно) в глубину связей и отношений, пронизывающих и физический, и, как я склонен полагать, скрытый за ним нефизический мир. В способности сознания рассматривать открывающиеся ему переживания мне видится указание на способность искусства не только означивать рационально постигаемые величины и объекты или, напротив, вызывать бурные эмоциональные реакции восхищения и возмущения, но и служить средством познания и одновременно создания новых живых реальностей, которые, собственно, и можно назвать образами.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Воробьева Е. Базар (рукопись, предоставлено автором).

² См.: Абашин С. Власть и фотография: визуальная репрезентация в имперской рамке // НЛО, № 84, 2012.

³ В этом проекте можно увидеть своего рода полемiku с известным произведением Джозефа Кошута «Один и три стула» (1965).

⁴ См.: Воробьева Е. Указ. соч.

⁵ Разумеется, можно себе представить дальнейшее существование проекта, например, проданного в другую музейную коллекцию, но очевидно, что это не приведет к какому-либо изменению его онтологического статуса. Единственная последняя трансформация, которая когда-либо ожидает проект, — это его физическое разрушение со временем или, например, в результате боевых действий.

⁶ Термин, введенный спекулятивным реалистом Грэмом Харманом, который в различных работах определяет его как своего рода структурированный фон, окружающий любой объект и состоящий из всей совокупности его метафорических и метонимических связей с миром и другими объектами.

⁷ В рамках центральноазиатских исследований так и не появилось удовлетворительного термина, обозначающего эту группу населения, в которую помимо русских входит большое количество представителей других национальностей, в том числе и не русскоязычных и не исповедующих христианство. На территории региона в повседневном общении чаще всего используется собирательный термин «европейцы».

⁸ Mamedov G. 'The Soviet' in Contemporary Art of Central Asia: Lived Experiences and Political Statements // <http://www.art-initiatives.org/?p=2158>.

⁹ Я рассматриваю всю политику России в XXI веке как реваншистскую, целью которой является возвращение утраченных колоний, политическое и экономическое подчинение независимых государств, в том числе и посредством аннексии и оккупации их территорий.

¹⁰ См.: Чухович Б. STILLS и визуализация концептов // <http://www.stills.kz/ru/teksty/62>.

¹¹ См.: Гройс Б. Политика поэтики. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 76–77.

Алексей Улько

Родился в 1969 году в Самарканде.

Художник, критик и теоретик современного искусства. Живет в Самарканде и Ташкенте.



Энтони Хогс, «Спорные территории», 1996–2006

Анна Ильченко

Параноидальное чувство бессилия

Фотографический документ как один из инструментов конструирования визуальности всегда существует в буферной зоне между художественным и нехудожественным. В большинстве случаев спасательной шляпкой для утопающего в глубинах интерпретации оказывается механизм дифференциации субъекта, производящего образы, а также способа и логики их распространения. Механизм этот обнажается, когда речь заходит о репрезентации военного конфликта. В подобной ситуации становится очевидна зыбкость и проницаемость границы между, с одной стороны, документом, претендующим на строгое и объективное фиксирование фактов действительности, а с другой — художественным изображением, оставляющим простор для относительно свободной трактовки.

Карл фон Клаузевиц в трактате «О войне» говорил, что война является областью недоверного. Любое стратегическое решение всегда рискует обернуться провалом, так как воюющий в действительности сталкивается с «совершенно иным положением вещей, чем ожидал»¹. Недостоверность сведений о расположении сил противника, положенных в основу тактической схемы, или иное неудачное стечение обстоятельств на поле боя ведут к неизбежной корректировке изначального плана действий. Современный дискурс о войне, наряду с прочими факторами, влияющими на ход боевых действий, уделяет внимание и указанному выше моменту неизвестности. Визуальный нарратив этого дискурса по своей природе историографичен. После катастрофы, оказавшись на руинах, субъект уже поставлен перед свершившимся фактом. Связанное с этим стремление раскрыть реальный ход событий порождает различные художе-

ственные стратегии, стремящиеся учесть степень достоверности, которую обеспечивает та или иная практика репрезентации.

Магистральным направлением критики производства визуальных свидетельств является анализ в терминах власти и подчинения. В «Бауэри в двух неравнозначных системах описания» (1974–1975) Марта Рослер затрагивает вопрос о функции фотографии и текста, которые, помимо прочего, часто выступают инструментом борьбы против социальной несправедливости, неравенства, нищеты и дискриминации. Приводя в качестве примера работы такого фотожурналиста-разоблачителя, как Якоб Риис, Крэг Оуэнс утверждал, что Рослер подталкивает зрителя к выводу, что любая попытка говорить от имени угнетенных или не обладающих правом голоса заведомо приводит к тому, что говорящий узурпирует властную позицию. Снимая витрины магазинов и улицы неблагополучного района Нью-Йорка и сопровождая их абсурдными комментариями, Рослер намерено отказывается от повествования, изображающего представителей «низов». Говоря о значении обоих средств репрезентации, она не только оспаривает миф об «объективности фотографии», но и утверждает принципиальную невозможность «объективно» фиксировать действительное течение жизни посредством любого рода репрезентативных практик. Иными словами, фотограф-субъект обречен на поражение в своем стремлении отразить реальность.

Тема спекулятивной объективности, рассматриваемой как инструмент практических стратегий доминирования, с наибольшей полнотой может быть раскрыта именно при анализе репрезентации войны — пожалуй, самого прямого и последовательного выражения ука-



Энтони Хогс, «Спорные территории», 1996–2006

занных стратегий. С начала второй трети XIX века военный конфликт стал активно документироваться при помощи новых технических средств. При этом в общественном восприятии война постепенно превращается в поток визуальных материалов, функционирующих в статусе вещественных доказательств. На этом фоне показательна сама этимология слова «документ», происходящего от латинского *documentum* (*docēre*, доказывать), которое имеет очевидное отношение к правовому

вокабулярию (то есть к вопросам урегулирования отношений и разрешения конфликтов). Документ выступает в качестве материального носителя информации о диспозиции взаимодействующих (и в этом смысле неизбежно противопоставленных друг другу) субъектов в определенный момент времени; носителя, не только информирующего о статусе этой связи, но и закрепляющего ее.

Выстраиваемая таким образом оппозиция свой-чужой очень хорошо демонстрирует ло-

гику и механизм производства образов как продолжение политики и идеологии, где «объективность» является инструментом не познания реальности, а ее конструирования. Визуальный документ, производимый каждой из противоборствующих сторон, претендуя на тотальность взгляда, таким образом как бы закрепляет (в данном случае не важно, мнимое или действительное, главное — желаемое) превосходство. Здесь уместно вспомнить слова Рослер о властной позиции говорящего. У побежденного нет голоса, его история — это история о нем, которая будет рассказана другими. С этой точки зрения советская военная фото- и кинодокументалистика о Великой Отечественной войне, часто приводимая в качестве примера визуального нарратива, который формировался как ряд идеологических проекций и использовал конкретные исторические события в своих целях, выглядит, возможно, лишь более откровенной (и в этом смысле парадоксальным образом менее спекулятивной) вариацией практик такого рода.

Отдельно в данном контексте следует рассмотреть пример так называемых «живых свидетельств»: показаний во время судебных процессов над военными преступниками, воспоминаний очевидцев и публичной рефлексии частных и общих психологических травм — значимость которых после Второй мировой войны чрезвычайно возросла. Постепенное обнародование ранее недоступных обществу материалов подняло статус «военного документа» на новый уровень. Несмотря на дискуссию о последствиях попытки показать историю «без купюр», возникшую в послевоенное время, такой подход значительно увеличил общественную восприимчивость в отношении практик поиска и предъявления «свидетельств» и «доказательств». Эаль Вайцман утверждал, в частности, что первичные свидетельства войны оказали такое мощное политическое, эстетическое и культурное влияние, что в результате XX век можно именовать «эпохой свидетеля»².

Впрочем, за последние десятилетия изменились не только способы сбора и предоставления доказательств, но и само понятие конфликта. Продолжающаяся и ускоряющаяся урбанизация, способствующая углублению

экономического разрыва между различными общественными слоями, становится фактором роста криминальной активности и социального напряжения в целом. Конфликт переносится на улицы города, превращая их (часто буквально) в поле битвы, насилие возрастает, исчезает ощущение безопасности. В этой связи даже городская архитектура понимается уже не как система статичных объектов, но как фактор этого перманентного конфликта, пространственный носитель информации, пластичная картография политических событий. В том же ключе рассматриваются, к примеру, и перепады температуры, уровень влажности и загрязнения, которые, по мнению Вайцмана, связаны с политическими трансформациями и тенденциями, преобладающими в регионе локализации подобных изменений. Безусловно, эти новые подходы к изучению общественной жизни были бы невозможны без развития новых способов обнаружения и сбора данных.

Так, визуализация состояния поверхности земли может быть доказательством или свидетельством конфликта, поскольку местность является не только физическим пространством, но представляет собой место пересечения отношений и действий различных сторон, цепочек событий и реакций на них. Задача исследователя теперь заключается в том, чтобы обнаружить и связать воедино эти смыслы. Казалось бы, «туман войны» (*Nebel des Krieges*), то есть область недоверного, о которой когда-то говорил в своем трактате Карл фон Клаузевиц, наконец-то окончательно прояснился. Но и здесь вопрос об инструментализации и визуальной манипуляции не только не снят, но, наоборот, встает с новой остротой. При гораздо более высокой информированности как зрителя, так и производителя образа проблема целей, а также логики создания и распространения документов возникает вновь.

Практики исследовательского искусства, размывающие границы между искусством и наукой, создали широкий спектр тактик сбора информации и стратегий репрезентации, анализа, а также использования методологии социальных и юридических наук. В связи с этим для многих художников принципиальной задачей стало не только отражение нескольких



Якоб Август Риис, «Бродяга», 1980

точек зрения на свершившийся факт, но и изучение системы интересов, выражением которой является «документ».

Энтони Хоги в проекте «Спорные территории» (*Disputed Territory*, 1999–2006) вновь поднял вопрос о фотографии и видео как способах фиксации и отображения послевоенной ситуации в Боснии, Косово и Северной Ирландии. В пояснительном тексте он отмечает, что в дискуссиях о функции медиа проблема образа чаще всего сводится именно к вопросу о возможности адекватной репрезентации. Иными словами, содержание изображения должно определять легитимность области «реального». Однако принцип, на основании которого строится визуальный нарратив «Спорных территорий», — это раскрытие субъективности зрительного восприятия в контексте военной истории, где в поле зрения попадают отношения между способом производства образов, восприятием субъекта и реципиентом. Субъективность и легитимность изложения фактов действительности имеют прямое отношение к тому, что художник называет перформативным актом фотографии, который далее стоит рассмотреть подробнее.

В своем тексте Хоги подробно описывает этапы полевой работы в Боснии, где он тесно сотрудничал с представителями Международной комиссии по розыску пропавших без вести и Подриньского центра установления личности, собирал показания выживших после гражданской войны и материальные свидетельства произошедшего, снимал на видео интервью с очевидцами и фотографировал превратившиеся в развалины города и поселки. В первую очередь Хоги интересовали обстоятельства кровавой резни в Сребренице, в результате которой пропали без вести (или погибли) около восьми тысяч мусульман. В связи с обстоятельствами этой трагедии особое внимание он уделял процессу установления личности погибших и выживших. Во время войны многие документы были либо утеряны, либо уничтожены с целью обеспечить безопасность активистов, политиков и других граждан. Например, в ходе исследования Хоги обнаружил школьную фотографию 1973 года, где были намеренно стерты лица учеников. Установление личности изображенных на снимке людей стало смысловым каркасом проекта «Класс '73» (*Class of '73*), в ходе которого работа с архивными данными, исследование происхождения найденных материалов и поиск людей превратились в опыт социальной интервенции. Стремление к выяснению «исторической правды» и реальная вовлеченность художника создают символический капитал, служащий ресурсом «реальности» производимых им образов.

Описывая детали исследования, Хоги демонстрирует отличительные черты перформативного жеста в том виде, в котором о перформативах говорили Дэвид Грин и Джоанна Лаури³. Фотография в принципе представляет собой именно этот тип жеста: она указывает на некое событие и тем самым становится семиотическим индексом реальности, которая посредством перформативного жеста переносится в производимое изображение. В итоге, по мнению авторов, возникают два вида индекса — физический след случившегося события (фотография) и перформативный жест, который на это событие указывает (усилия, приложенные для создания снимка). Оба они обнаруживают характерное для фотографии как медиума отношение к реальному: снимок

одновременно подтверждает и ставит под сомнение существование факта.

Говоря о перформативности, Грин и Лаури апеллируют к теории речевых актов Джона Остина, который полагал, что человек не только описывает реальность, но может оказывать на нее воздействие посредством перформативных высказываний. Именно это свойство языка, по мнению Остина, дает возможность для его радикальной деконструкции, меняющей наши представления о функционировании языка и о понятии истины. Остин выделяет два вида высказываний. Первый он называет констативами — они просто описывают положения дел. Второй вид высказываний — перформативы. Для них ключевым является не смысл, а совершаемое ими действие и производимый эффект. Перформативами являются, например, вопросы, приказы и обещания, то есть речь в действии.

Предполагаемый эффект фотографического изображения направлен на укрепление нашей веры в существование явления или события, свидетелями которого мы не были. Однако для того чтобы этот эффект был достигнут, художнику необходимо выполнить некоторые условия — фотография должна содержать авторскую «подпись» или, как в случае с Хоги, рассказ об обстоятельствах ее создания. Кроме того, снимок должен быть опубликован его автором и объявлен отражением реального факта. Если эти социальные и дискурсивные условия отсутствуют — это веская причина, чтобы усомниться в подлинности того, что фотография подает как факт.

Спекулятивная подоплека производства образа формирует иллюзию фотографического реального, которое определяет дискурсивную позицию смотрящего. Однако позиция эта сегодня перестала быть неразрывно связана с системой оптического восприятия мира. Наш визуальный опыт уже давно трансформирован новыми возможностями создания и распространения образов, развитием военных и полицейских технологий, которые затем используют и глобальные корпорации.

Анализируя отдельные моменты истории военной фотографии как истории документации, мы уже указывали на амбивалентность «документа» — носителя и одновременно знака, фиксирующего (и тем самым делающе-

го реальным) противопоставленность субъектов (в нашем случае автора изображения и зрителя). Однако эта логика работает и в обратном направлении. Технологии визуального фиксирования (документации), развиваемые военной промышленностью и, как мы попытались показать выше, наиболее последовательным образом выражающие логику войны, стали основой повседневной коммуникации и милитаризировали ее. Тотальная визуализация несет с собой механизм непрерывного конфликта, прекратить который мы можем только исключив себя из актуального общественного процесса.

Впрочем, на переднем крае современных технологий визуальность переносится область виртуального, в цифровое пространство, и наличие живого наблюдателя уже не обязательно. «Машинное зрение» превращает изображение в сырье для автоматической обработки с использованием алгоритмов. Программе делегированы не только фиксация, но и формальный анализ данных — и часто даже право принятия решений. При этом «внутри» программы в отсутствие субъекта и адресата образ остается равен самому себе. Однако это, казалось бы, «несубъективное зрение» в конечном итоге лишь диалектически выражает новую степень инструментализации образа реальным субъектом, отчуждающим свою способность видеть в пользу машины.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Клаузевиц К. О войне. М.: Логос, Наука, 2000. С. 80.

² Weizman E. Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums // Christov-Bakargiev C. (ed.) Documenta 13: Catalog I/3, The Book of Books. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. P. 389.

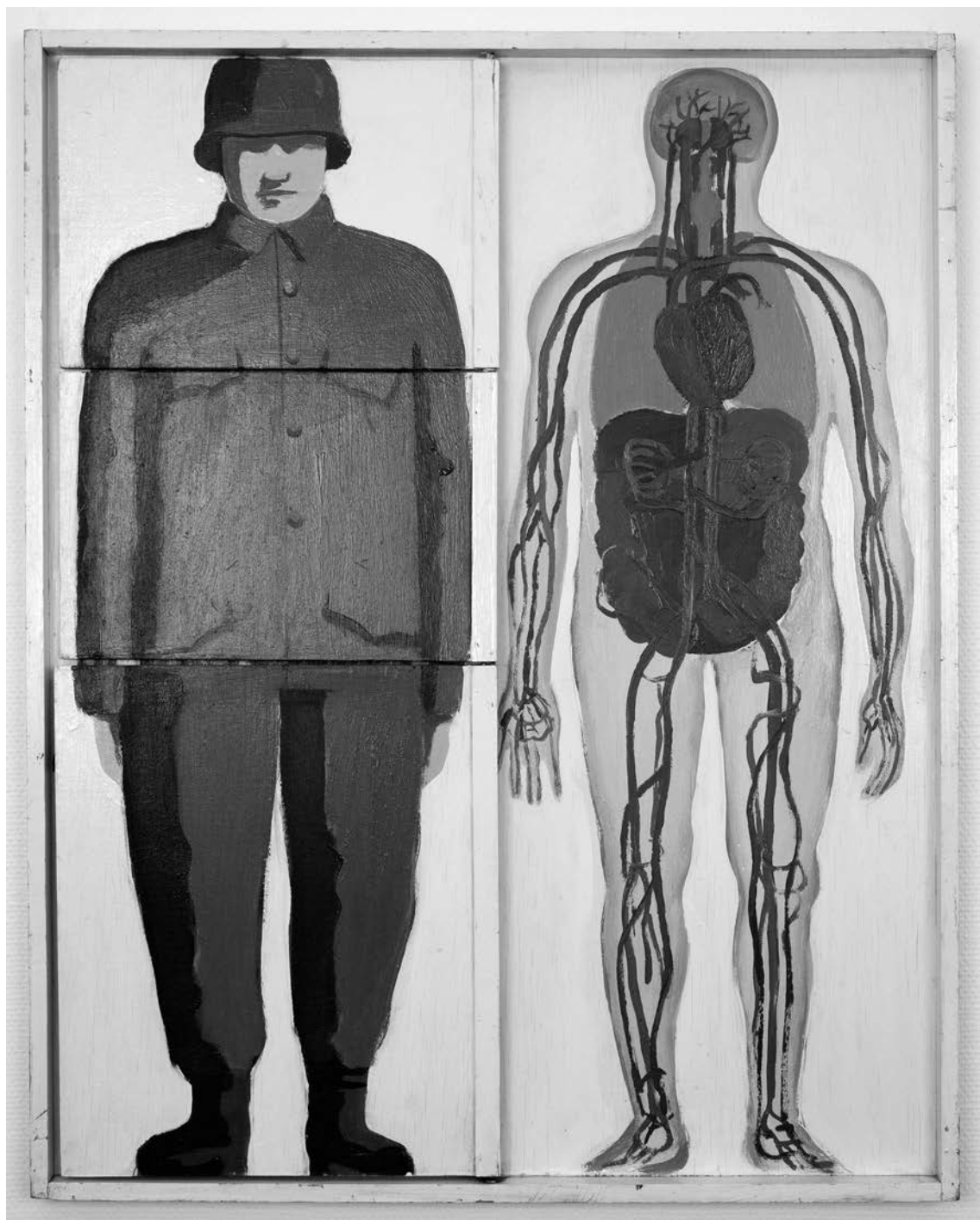
³ Green D., Lowry J. From Presence to Performative: Rethinking Photographic Indexicality // Green D. (ed.) Where Is the Photograph? Brighton: Photoforum, 2003.

Анна Ильченко

Родилась в 1987 году в Коломбо, Шри-Ланка.

Историк искусства.

Живет в Москве.



Материал проиллюстрирован видами выставки Герхарда Нордстрёма «Сила и Слава — насилие, деньги», 2014. Kunsthall Charlottenborg, Копенгаген. Фото Дженни Торнелл

Евгений Гранильщиков

Без названия

My life goes by in the blink of an eye.
Тейлор Мишель Момсен

Современная политика вместе с современными медиа изменили положение дел в обществе; изменился и статус зрителя. И война в ее нынешнем виде больше не напоминает войны прошлых веков. Уже сейчас нам приходится вносить серьезные поправки в наши представления о ней: как она ведется, какими способами и ради каких целей.

Зачем симулировать детали войны? Почему сегодня политехнологам уже недостаточно реальных трагедий? Зачем необходимо в реальную историю войны, происходящей здесь и сейчас, вписывать истории-вымыслы, которые буквально на следующий же день опровергаются в ходе журналистских расследований?

Публикуя непроверенную информацию, медиа распространяют слухи. Например, мы видим по телевизору кадры взлетающих ракет. Эти кадры могут быть сняты сегодня, вчера, год назад, два года назад во время другой войны или три года назад во время войны в другой стране; так или иначе, эти кадры документально не отражают конкретное событие. Они могут быть использованы любой из конфликтующих сторон, сопровождаться любым закадровым текстом, полным обвинений в адрес противника, но никаких дополнительных деталей зритель не увидит, он должен принять информацию на веру.

Все изображения войны, когда-либо снятые и хранящиеся в интернете, образуют своего рода банк изображений, так что ими могут воспользоваться как официальные СМИ, так и любой пользователь, пишущий

сообщение у себя на странице. И нужно еще разобраться, существует ли журналистика в военное время?! Не размываются ли в это время границы профессии, так же как и границы ответственности?!

Итак, сегодняшние медиа больше не пытаются убедить нас в правдивости своих сообщений. Единственная их задача — добиться от нас эмоциональной вовлеченности, реконструировать опыт боли и скорби, даже если этот опыт и так совершенно реален где-то за пределами экранов телевидения и первых полос газет.

Слухи распространяются именно потому, что мы уже заранее их ожидаем. СМИ работают с архетипами, травмами и коллективными предубеждениями, делая это грубо и цинично. Нынешняя война разворачивается в пространствах и реального, и медийного миров (война одновременно «горячая» и «холодная»). СМИ ждут от нас эмоций, ненависти, презрения к сконструированному врагу (конструировать врага приходится, даже когда враг абсолютно реален). Современные политехнологи пришли к выводу, что скрывать военные действия (как было еще совсем недавно) политически менее выгодно, чем вовлекать зрителя и информировать его в нужном идеологическом ключе, то есть конструируя мир, где существует только черное и белое. В накаленной атмосфере слух распространяется мгновенно, достаточно лишь тени подозрения.

Так или иначе, в те времена, когда журналистика перестает быть (казаться) независимой, художники вынуждены возлагать на себя дополнительные обязанности. Подобный случай мы можем наблюдать в России сегодня. Эти обязанности заключаются не



только в поиске новых каналов распространения информации, но и в необходимости указать на существование между черным и белым множества полутонов. Художники пытаются создавать «правдивые» документации, выражать свою субъективную реакцию на актуальные события. Но совершать этот сизифов труд их побуждают скорее личные этические соображения: я буду это делать, несмотря на невозможность конкурировать со СМИ, поскольку у меня есть совесть и моральные принципы, а пока я это делаю, я буду думать (или мечтать) о том, как выбраться из сложившейся ситуации.

Кроме того художники могут проблематизировать саму невозможность дальнейших высказываний, говорить о проблемах языка, захваченного медиа. Или же проблематизировать катастрофическую нехватку времени у большинства граждан, которая несомненно способствует политической незрелости общества. Но, возможно, в нынешней ситуа-

ции намного продуктивней для художника оказывается работа с нарративами прошлого, а именно с такими нарративами, которые, пробивая пунктиром временные дистанции, приводят к событиям сегодняшнего дня.

Так или иначе, способы исследования, требующие аналитического мышления и фундаментальных знаний, не поспевают за невероятно быстро меняющейся социально-политической действительностью. И медиа-активизм был (и продолжает быть) реакцией на это ускорение, которое к тому же усиливается искусственно.

Но как действовать в мире, в котором не находится времени, чтобы подумать?!

Быть художником значит находиться в определенной позиции, то есть, буквально, занимать определенное положение.

Возможно, самой честной и радикальной акцией в современной России могла бы стать коллективная отправка всех художников за решетку. Именно в этой позиции они синхронизировались бы с ходом временем, оказались бы в зоне политической видимости. Я бы сказал иначе: жить в современной России в согласии со своей совестью можно только находясь в тюрьме.

Многие художники сейчас понимают искусство как работу по оживлению тех сфер (социальных, исторических и т.п.), которые по тем или иным причинам оказались отмершими, нечувствительными или отчужденными. Это в некотором роде табуированные сферы, и не так важно, имеем ли мы дело с руинами, оставшимися после войны, или перенасыщенным (и оттого мертвым) медиамиром (в какой-то момент медиамир (гиперреальность) стал синонимом слова «хаос»). В любом случае, сегодня к уже имеющимся коллективным травмам добавляются все новые, обусловленные последними политическими и военными событиями. Общество раскололось на мельчайшие атомы, и сегодня объединить его способны только самые чудовищные вещи.

Евгений Гранильщиков

Родился в 1985 году в Москве.

Художник.

Живет в Москве.

Андрей Шенталь

Голос, который хранит молчание

«Что хотел этим сказать художник?», «О чем молчат картины?», «Чего хотят картинки?» — задавая эти и другие вопросы и предлагая на них те или иные ответы как якобы экспликацию скрытого значения и смысла произведения искусства, мы невольно используем фигуру речи, наделяя безмолвный неодушевленный объект субъективностью и приписывая ему некоторые ее качества и способности. Делая это, искусствоведы часто воспроизводят структуры сознания и трансцендентального восприятия, разработанные, в частности, феноменологией. Разные слои выразительности произведения искусства сплетаются или переплетаются (*verweben sich*), превращаясь в ткань, в которой невозможно отделить основные нити от утка¹. Дискурсивное в этой ткани соединено с недискурсивным, языковой слой соотносится с доязыковым, неясные неартикулируемые формы накладываются на логические акты суждения, формальное пересекается с содержательным, а голос отвечающего на вопрос невольно отождествляется с «логосом» самого произведения. Такое представление об искусстве господствует и по сей день, ведь, рассуждая о какой-либо работе, критик, даже если он акцентирует внимание на внешнем контексте, всегда претендует на то, что раскрывает истину и предлагает верную (или хотя бы отчасти верную) интерпретацию того, что скрыто внутри работы, для чего ему каждый раз приходится прорываться сквозь толщу разнородных выразительных слоев.

Отказ от изобразительности, репрезентации, фигуративности, которыми модернистское искусство поступает ради редукции, абстракции и безобразности, казалось бы, должен был привести к постепенному распытыванию, упрощению и систематизации текс-



Казимир Малевич, «Женщина-работница», 1933

туры произведения, а также к отказу от проблемы образа как такового. С одной стороны, мы имеем произведение, пользующееся лишь присущими ему средствами выражения, с другой же — наблюдаем разрастание института критики, теории и философии искусства, которые функционируют в пространстве языка. Но на самом деле изъятие образа лишь обострило и сделало отчетливее внутреннюю логику искусства, а оппозиция молчания (чистого, неконтаминированного живописного или скульптурного медиума) и речи (историзирующей и валоризирующей апологетики) слились в диалектическом единстве. Это стало очевидно в



Пол Кауэн. Выставка в Clifton Benevento Gallery, Нью-Йорк, 2014. Фото Андреса Рамиреса

60-е годы, когда сами художники-концептуалисты провозгласили тождественность искусства и критики. При этом нехватка образности и чувственности теоретически решалась через наличие «эстетического остатка», выживавшего даже в исключительно языковых произведениях (например, в виде самой полиграфии).

В свете этого появление новых практик, основанных на устной речи, которые исторически происходят из ранних опытов *Fluxus* и протоконцептуализма, представляет особенный интерес. С одной стороны, появление речи

может быть легко вписано в матрицу постконцептуального искусства с его акцентом на идее, понятийном, логическом и языковом. Однако может ли речь, которая столь настойчиво давала о себе знать через метафору «говорящего» произведения искусства и столь же часто подавлялась и подавляется институциями (музеями и галереями) в самом буквальном смысле слова, быть сведена к письму, идее, языку, или, на худой конец, звуку, которые уже давно получили право на существование в рамках современного искусства? Не обладает ли речь, которая объединяет в себе

как чувственную, телесную сторону выражения, так и нечувственное, «духовное» значение, также и иной, общефилософской генеалогией? Чтобы разобраться в этой новой структуре отношения, которую раньше подобно *point de capiton* удерживал художественный образ, мы обратимся к проблеме речи как таковой. Потянув за речевой «уток», мы посмотрим, что произойдет с тканью искусства; изъав на время образ, посмотрим, чем он станет по возвращении.

Прекрасной иллюстрацией вышеописанных сплетений, а также отправной точкой для нашего исследования может послужить позднее творчество Казимира Малевича, поскольку оно парадоксальным образом соединяет в себе черты домодернистского, модернистского и современного искусства. Возвращенная классическая образность в нем уже опосредована авангардной абстракцией — и в то же время предвосхищает выход речи за пределы двухмерной репрезентации. Так, на его знаменитой «Работнице» (1933) изображена женщина, чьи губы слегка приоткрыты, чтобы набрать воздуха, перед тем как начать говорить, а руки застыли в выразительном движении, как если бы они были продолжением голосовых связок. Как в некоторых других своих работах, Малевич переводит фразеологизм на изобразительный язык: в этом случае мы имеем дело с выражением «держать речь», которое проливает свет на то, что руки работницы загадочно пусты. Екатерина Деготь в своем ревизионистском прочтении русского искусства подчеркивает именно эту деталь: «[...] работница в супрематическом платье ожила и обрела речь: риторическими жестами она помогает первым словам пройти через гортань»².

Мотив речи в картине Малевича подчеркивается и через драматизацию композиции: живое, плотное тело работницы стянуто геометрическим каркасом «супрематического платья». Бинарные оппозиции, которые определяют матрицу модернистского искусства: фигура и фон, форма и содержание, абстракция и фигуративность, — сталкиваются друг с другом. Поставангардная изобразительность, разработанная классиком авангарда, разрешает это противоречие через своеобразное снятие — синтетический компромисс между натуралистическим образом и чистой геомет-

рической формой. При внимательном рассмотрении можно увидеть, что кожа работницы написана в цветовой гамме супрематических полотен Малевича, а сама абстракция одновременно является предметным содержанием картины — платьем. Это же снятие мы наблюдаем во взаимоотношениях между молчанием и речью, в которые перекодируются указанные оппозиции. Именно об этом говорит Деготь, отождествляя содержание этой работы с материальным субстратом и называя ее тем самым «говорящей картиной».

Другими словами, мы можем рассматривать «Работницу» как иллюстрацию того, что Жак Деррида называл (вслед за гуссерлевским *Bedeutung*) *vouloir-dire*, желанием-сказать, означить, вложить смысл, «оживлением вербального выражения неким желанием-сказать, “интенцией”, которая может физически оставаться молчаливой»³. Таким образом, *vouloir-dire* указывает на парадоксальное положение речи в «визуальном» искусстве: изображение говорит, но при этом остается молчащим, что столь «красноречиво» и изображает Малевич. Но как это возможно? Чтобы разрешить заложенное здесь противоречие и услышать тот «голос, который хранит молчание», мы попытаемся произвести деконструктивистскую ревизию текстов, которые попеременно впадали в ту или иную крайность⁴. Упомянутое выражение *vouloir-dire* Деррида использует не только по отношению к *Bedeutung* Эдмунда Гуссерля, но и в контексте эссе «Исток художественного творения» Мартина Хайдеггера, где последний предлагает прочтение искусства как раскрытия истины (*aletheia*), которое осуществляется в том числе посредством поэзии — то есть языка. Хайдеггер отходит от общепринятого, обыденного понимания языка как средства выражения или общения и описывает хранящий истину поэтический язык как «именование, учреждающее бытие и бытийную сущность всех вещей, — не какое-нибудь говорение, но глаголение, когда впервые вступает в просторы разверстости все то, о чем в повседневной речи мы начинаем потом торговаться и празднословить»⁵. Очищенное от не продуманных самостоятельно истолкований произведение (живописное или поэтическое), согласно философу, должно начать говорить от первого лица и тем самым открыть зрителю бытие. Дерридианское *vouloir-*

dire деконструирует философию Хайдеггера, обнажая важность речи, присущую его эстетике.

Вопрос об истинности в искусстве, как пишет Деррида, состоит в «откровенной тавтологии, в выпрашивании *vouloir-dire* каждой работы так называемого искусства, даже если его форма не является языковой. В этом смысле спрашивают о том, что пластическое или музыкальное творение хочет (сказать), подчиняя всякое произведение власти речи и “дискурсивных искусств”»⁶. Рискую исказить и упростить тексты Деррида, который отрицал возможность значения, мы можем рассмотреть эту проблему и в контексте социологии искусства. Философия (к которой мы можем присовокупить художественную критику, также претендующую на установление истинности) стремится узурпировать право говорить от имени объекта искусства, при этом выставляя это таким образом, что этот объект как бы говорит сам по себе — вне зависимости от присущих ему выразительных средств. В этом случае мы можем понять *vouloir-dire* как результат «борьбы за речь», разыгранной между тем, что Пьер Бурдьё называл институтом производства (авторами) и институтом легитимации (историками и критиками). Призывая зрителей и даже самих художников хранить молчание, критик или философ апеллирует к объекту, чья речь якобы исполнена значения и смысла, и делает это, чтобы обосновать свои собственные интерпретации как объективные и истинные. Но в то же время живопись как парадигмальный медиум модернизма, должна умолкнуть, уйти со сцены, чтобы гарантировать критику исключительное право на вербальную интерпретацию. Пожалуй, лучше всего описать эту «откровенную тавтологию» можно через метафору чревоглаголанья. Как утверждает историк искусства Джеймс Хеффернан, интерпретация, предложенная тем или иным критиком, обычно представляется как «живописный монолог или исповедь таким образом, что “истина” картины оказывается историей, созданной критиком и чревоглаголательно озвученной молчаливым произведением искусства»⁷.

Однако, в отличие от концепции Хеффернана, деконструкция Деррида направлена на Хайдеггера — философа, чье метаисторическое понимание искусства имеет мало общего

с модернистской философской художественной критикой, представленной прежде всего англосаксонской традицией (от Роджера Фрая до Розалинды Краусс и Сьюзен Сонтаг), которая противопоставила «говорящей картине» апофатическое молчание произведения. Тем не менее соприкосновение этих традиций — чисто философской и философско-критической, соответственно апеллирующих к фигурам говорения и молчания, — указывает, что последняя (то есть философско-критическая) основана на структуре, которую можно условно приравнять к лакановской форклюдии (защитному механизму, который заблаговременно устраняет Имя Отца из символического порядка). Прочтение текстов как симптомов, исходящее из предположения, что фигура речи была полностью из них «предызната», оставив лишь след своего неприсутствия, кажется нам наиболее подходящей методологией для нашего исследования. Таким образом, обращаясь к «бессознательному» письма Клемента Гринберга и особенно Майкла Фрида, мы постараемся выявить защитные механизмы, которые тем или иным способом вытеснили речь с территории живописи.

Согласно классической схеме, модернизм определяется в кантианско-гринбергианском ключе как проект имманентной самокритики, критики себя как дисциплины. Художественная критика как одно из ярких проявлений модернизма, следуя этой логике, направлена на познание «сущностного ядра» искусства, способствуя оправданию его существования. Однако к этому положению мы добавим, что критика действует в качестве добавочной артикуляции, как бы надстроенной над самопознающим монологом того или иного «медиума». Оборонительная башня письма, возвышающаяся над бастионом живописи, оправдывается как субститут, «восполнение», необходимое в силу реальной угрозы, исходящей со стороны экстернатности искусства⁸. По сути, эта угроза есть возможность поглощения, кооптации искусства капиталистической массовой культурой, или развлечением («музоном» у Липпард, «китчем» у Гринберга, «культурной индустрией» у Адорно и Хорххаймера, «зрелищем» у Дебора или «театральностью» у Фрида), которая и делает существование философской художественной критики жиз-



Пол Кауэн. Выставка в Clifton Benevento Gallery, Нью-Йорк, 2014. Фото Андреса Рамиреса

ненно необходимым. Критика, транслируемая как бы *a tergo*, из-за спины искусства, направляет его на безопасный путь, где искусство может оградить себя от профанации или распада. Искусство может обороняться посредством поддержания «чистоты» и устранения всего внешнего, контингентного и внеэстетического. Но все это становится возможным лишь благодаря критике, который вынужден быть чем-то вроде «исчезающего посредника», как бы полностью стирающего собственное присутствие. Однако здесь возникает вопрос: действительно ли это двойное восполнение — письмо, заменяющее живую речь критика, замещающую, в свою очередь, молчание предмета искусства, — исчезает бесследно?

Модернистская художественная критика, которая развивалась в содружестве с определенными художественными практиками, выделяемыми тем или иным критиком, подразумевала выхолащивание концептуального содержания работ и запрет на «языковое» взаимодействие с живописью, что, в частно-

сти, позднее обличал Джозеф Кошут⁹. Взамен этого критика искусства насаждала режим оптической перцепции, который еще Марсель Дюшан проницательно назвал «ретиальной дрожью»¹⁰. Этот режим, который неизбежно влек за собой выстраивание привилегий и иерархий, а также череду вытеснений и исключений, может, вслед за знаменитым дерридианским «фоноцентризмом» философии, быть охарактеризован как «окулоцентризм» или же «видеоцентризм». Предложенный модернистским искусством примат визуального, из которого под пристальным взглядом теории была изъята всякая образность, закономерно привел к враждебности по отношению к литературе, которая интерпретировалась — перефразируя выражение историка искусства Стефена Мелвилла — как «сточная канавка неудач живописи»¹¹. Неслучайно три главных автора, определившие своими текстами модернистскую чувствительность, выносят за скобки общий знаменатель — дискурсивные искусства: Лессинг противопоставляет скульптуру поэзии, Гринберг изгоняет со

своей территории прозу, а Фрид закликает драматургию.

Как известно, Готхольд Лессинг в «Лаокооне» (1766) впервые предложил систематическое иерархическое противопоставление искусств, покончившее с эпохой междоусобных *paragone*. Согласно его системе, все искусства разделяются на две группы: пространственные (живопись и скульптура) и временные (поэзия, проза и драматургия) — и это простое деление не утратило своей авторитетности даже спустя два столетия. Однако принципиально важно отметить, что это фундаментальное различие, внесенное Лессингом в множественность разнородных «искусств», не укоренено в каких-либо пространственно-временных качествах самого произведения: «[...] хотя речевые знаки и могут располагаться лишь во временной последовательности, — пишет он, — они являются, однако, знаками произвольными»¹². Признавая произвольность и конвенциональность знака, он тем самым понимает речь как принадлежащую идеальности, а не материальности, потому что напечатанная книга как набор знаков в пространстве в этом смысле не отличается от живописного произведения. Таким образом, учение Лессинга основано на том, что Кант впоследствии назвал «формами созерцания», — а именно на времени и пространстве, которые априорно даны субъективности, оформляя и упорядочивая «многообразное в явлении». Поэзия, которая, по Лессингу, существует «для слуха», не имеет объективной темпоральности, но скорее укоренена в субъективной: она развивается во времени благодаря возможности «внутреннего чтения» в сознании читателя («членораздельные звуки, воспринимаемые во времени») ¹³. В этом смысле Лессинг не только выделяет категории «временения» и последовательности как основное онтологическое различие между искусствами, но также косвенно указывает на то, что литература, хоть и является в виде *graphie*, но по сути представляет собой *phone*: в основе любого письма лежит речь.

Несмотря на тот факт, что «Лаокоон» был написан еще в XVIII веке, разработанная в нем онтология, ориентированная на природу медиума, была унаследована модернистской художественной критикой в идее живописи, ко-

торая дополнила и оправдала это различие кантианской саморефлексией. Наиболее очевидна эта преемственность во влиятельном эссе Клемента Гринберга «К новому Лаокоону» (1940), где утверждается, что живопись достигает своего самоопределения и легитимации посредством критики присущих ей качеств и законов: эмансипации цвета и линии, а также выдвижения на передний план прямоугловности и плоскостности материального носителя (холста), которые противопоставлялись реалистическому иллюзионистскому перспективному пространству. В то время как пластические искусства производят «непосредственные чувственные данные», которые «может видеть лишь глаз как машина, лишенная сторонней помощи ума», литература, под которой Гринберг прежде всего подразумевает прозу, апеллирует к содержанию, смыслу и логике и противостоит визуальной чистоте и неопосредованности¹⁴. Если Лессинг просто вводит различие, для которого определяющим становится протяженность речи во времени, то для Гринберга наличие художественного образа, который он именует «литературой», — это воплощение неудачи исторической миссии живописи и главная угроза для нее¹⁵. Даже в самой литературе он признает авангардной лишь чистую, абстрактную и беспредметную поэзию и прозу, где «выражение ради выражения» отменяет функцию передачи смысла, а следовательно уподобляет литературу визуальному искусству.

Эссе Фрида «Искусство и объектность» продолжает гринберганский проект медиум-специфичной онтологии искусства и критикует то, что он называет «буквалистской» чувствительностью минималистских объектов. Однако вместо акцентирования плоскостности как основополагающего качества живописного медиума, он выводит на передний план проблему «очертания» (*shape*). Можно сказать, что очертание есть некая защитная оболочка, которая капитулирует и допускает слияние объекта искусства со сферой не-искусства только в случае проекции того, что Фрид называет объектностью, — когда произведению искусства не удается преодолеть статус предмета. При этом Фрид выстраивает целую систему бинарных оппозиций, которая отличает «хорошие» качества художественных работ (при-

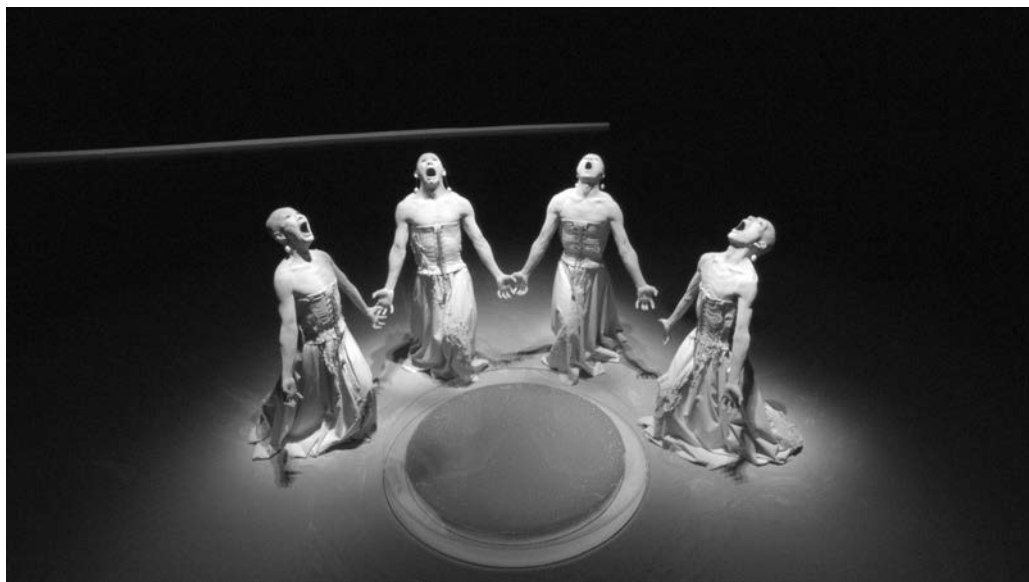
сущие модернистской чувствительности) от «плохих» (свойственных театральности). Неизмеримость живописи с человеческим телом предпочитается минималистическому антропоморфизму, пикторальная сущность превозносится над буквальностью театра, неопосредованность моментального восприятия должна заменить длительность ситуации и, что наиболее важно, благодатная «явленность» (*presentness*) стоит выше, чем обычное мирское присутствие (*presence*).

Явленность, по Фриду, означает одномоментность (термин Гринберга), simultанность и неопосредованность, которые модернистское искусство в своей идеальности представляет зрителю. Наличие, или присутствие, в свою очередь, относится к грубой материальности артефактов, которые в процессе восприятия не имеют возможности преодолеть свою предметность. Эти две модальности бытия произведения искусства находят общий знаменатель в феноменологии Хайдеггера, а затем в деконструкции Деррида, и краткий экскурс в эти концепции может пролить свет на то, что мы ранее называли «форкклюзией» речи. Понятие «присутствия» (*Anwesenheit*) в хайдеггерианском проекте деконструкции западной философии объединяет множество метафизических притязаний на неопосредованный доступ к истине и смыслу, основанных на темпоральности настоящего¹⁶. Согласно «Бытию и времени», это происходит потому, что философия исторически «дает определение смысла бытия как *parousia* и как *ousia*, что в онтологотемпоральном порядке означает "присутствие" [*Anwesenheit*]». Более того, «сущее в своем бытии схватывается как "присутствие" [*Anwesenheit*], то есть оно понимается через отсылку к определенному модусу времени, "настоящему" [*Gegenwart*]"¹⁷. Таким образом, о чем бы ни говорила западная философия — об идее, субъекте, субъективности, сознании и т.д., — она всегда понимала бытие как присутствующее, наличное, непосредственно данное, причем сам язык определял присутствие в указанной грамматической форме. Деррида подчеркивал эту двойственность глаголом (*se présenter*, что значит «представляться», подчеркивая корень *présent*, означающий «присутствующее, настоящее»¹⁸.

Отмеченная Хайдеггером разработка бытийного вопроса через темпоральность на-

стоящего (*Gegenwart*) пересекается с фридовской онтологией искусства и описанием объекта, отвечающего канонам модернистской чувствительности, как «явленности». Последнее, по его мнению, познается через мгновенность (*instantaneousness*), где «бесконечно коротких мгновений» достаточно, чтобы увидеть произведение целиком, чтобы пережить работу в ее глубине и полноте¹⁹. То есть встреча с истинным объектом искусства не может быть отложена или опосредована, а его бытие раскрывается в горизонте времени, в постоянстве присутствия, схваченного в настоящем. Таким образом, мы можем сказать, что хайдеггерианское *Anwesenheit*, переводимое на русский как «присутствие», а на английский и французский как *presence* и *pr sence* соответственно, соотносится с «явленностью» (*presentness*) в концепции Фрида, в то время как используемое им понятие «присутствия» (*presence*) пересекается с «вещностью» предмета искусства, о которой Хайдеггер, в частности, пишет в начале «Истока художественного творения». Несмотря на эту терминологическую путаницу, проследивание этимологии и подмены этих понятий может оказаться полезным для разоблачения скрытых интенций модернистской критики.

Как известно, Деррида переносит хайдеггерианскую критику метафизики в сферу языка и отождествляет присутствие с речью. Согласно аргументам, разбросанным по его знаменитой трилогии «О грамматологии», «Голос и феномен», «Письмо и различие»²⁰, присутствие — это модальность бытия, которая была непосредственно вовлечена в «фоноцентризм» метафизики. Метафизика исторически предпочитала логос, голос и звучащую речь (*parole*) письму, инскрипции и знакам, ибо устный характер речи понимался как идеальное условие существования философии: речь жива, речь дышит, она непрерывна и потому гарантирует непосредственность передачи значения, обеспечивает связь между говорящим и слушающим. Прозрачность для самой себя и автоаффективность, доступные в речи — возможность говорящего слышать свое собственное говорение (*s'entendre*) в настоящем времени, — позволяли языку преодолеть свою материальность. Как пишет Деррида: «"Кажущаяся трансценденция" го-



Сцена из спектакля «Хибики» («Отзвуки расстояний»), режиссер Усио Амагацу, театр «Санкай Дзюку»

лоса, таким образом, происходит из того факта, что означаемое [...] непосредственно присутствует в акте выражения», так как «феноменологическое «тело» означающего как бы угасает в тот самый момент, когда оно производится, оно как бы уже принадлежит элементу идеальности»²¹. Освобождаясь в голосе от мирской непрозрачности тела, означающее становится для сознания формой непосредственного присутствия.

Этот краткий экскурс в философию Хайдеггера и Деррида показывает, что понятия художественной критики и философии, которые казались различающимися, на самом деле очень схожи, как если бы они имели один и тот же источник, первоначало, что-то вроде «проторечи». Непосредственность, одномоментность, simultанность или явленность визуального опыта у Гринберга и Фрида соответствуют прозрачности, полноте, присутствию, самосознанию и интериорности речи, как она была представлена в традиции западной метафизики. И поскольку гомология между философией и критикой выходит на поверхность, напрашивается следующий вопрос: каким образом воспринимаемый зрительно феномен может быть восставлен и воспроизведен в сознании зрителя

как явленный или присутствующий? Как мы сказали, Фрид обличает театр, то есть дискурсивное искусство, основанное на разыгрывании речи, а также материальном, «объектном» наличии тела говорящего, так как оно уничтожает явленность/присутствие, обещанные в полноте визуального опыта. Деррида же, пересказывая точку зрения Гуссерля, указывает, что последний полагает, будто «единство звука и голоса, которое позволяет голосу быть представленным в мире как чистому самоотношению, — это единственный случай, где ускользает различие между мирским и трансцендентальным»²². Только речь, только объект, утративший свое тело в человеческой речи, может преодолеть отношения с вещным миром (ту самую «объектность» Фрида) и как бы посредством контрабанды перенесен в интериорность сознания, потому как речь есть «редукция пространства вообще»²³. Если мы согласимся с интерпретацией метафизики у Деррида, то получится, что в рамках этой традиции мгновенность и неопосредованность оптического опыта возможна лишь при условии *vouloir-dire*, потому что никакое мирское «очертание» не сможет достигнуть идеальности без вокализации. Выходит, что перед нами все та же «от-

кровенная тавтология»: явленность, не признающая театр вместе с его речью, возможна благодаря речи самого критика, который должен своим словом как бы постфактум опередить воспринимаемый феномен (подобно экспликациям на стенах музеев) и, пока не стал литературой, успеть убедить нас в том, что не является речью, ведь речь противостояит модернистской чувствительности. По этой причине голос должен пониматься как молчание, чему способствовали как институт презентации искусства, так и система его легитимации и валоризации.

В качестве своеобразной лакмусовой бумажки, которая могла бы окончательно отметить непроявленность речи и выявить оставленный ею след, скрытый за фигурой молчания, можно применить оперативный самостирающий термин (или же «палеоним», как сам Деррида называл свои понятия вроде «парергона», «вуали», «письма», «различания») — а именно термин «марки» или «ремарки», который философ использует в «Истине в живописи» для описания визуального искусства. Ремарка одним движением подрывает и фоноцентризм философии, и фоноцентризм художественной критики, скрытый ее окулоцентризмом. Деррида вносит «ремарку» в свое рассуждение о природе живописи, «чтобы избежать использования слов «говорить», «показывать», «репрезентировать», «рисовать» и тем самым деконструировать указанные выше бинарные оппозиции²⁴. Визуальное искусство тем самым не изображает и не говорит, а *ре/маркирует* — действует как различие между чисто визуальным и чисто языковым. «Ремарка» может обозначать перевозданную брешь, или пропасть, то есть чистое различие между фридовской явленностью визуального опыта и свойственным философии присутствием речи, которое мы чуть ранее называли проторечью. В слове «ремарка» речевое обнаруживает свое родство с визуальным, а их отношения можно назвать «экстимными» — одновременно экстермальными и интимными²⁵, внешними друг другу и содержащимися друг в друге как противоположности. Если в модернистской критике речь рассматривалась как разрушительная, губительная инаковость искусства, то подрывная операция деконструкции выявляет, что речь не только характерна, но и является ос-

новополагающей для модернистской чувствительности. Эта тавтология может быть проиллюстрирована следующим предложением: модернизм есть модернизм, когда он (не) речь. Именно через то, что я бы назвал «художественной речью», которая не различает речь критика и голос самого произведения, живопись наконец-то обретает свою истину и возвращается в собственное проблемное поле, где она оказывается по своей сути неуместной и уходит со сцены²⁶. Тем самым художественная речь, которая впервые дала о себе знать в 60-х годах, не может рассматриваться лишь как результат отношений медиума живописи и медиума языка, но является результатом борьбы за идеальность, развоплощение, дематериализацию, за абсолютную близость к означаемому, к присутствию, к голосу и, наконец, к Богу.

Следует также отметить, что термин «ремарка» деконструирует не только онтологическую специфику медиа, но и квазитеологическое прочтение искусства, представленное Фридом, который скрывает божественное присутствие за невыразимостью объекта искусства (как известно, понятие «явленности» Фрид заимствует не у Хайдеггера, а у кальвинистского теолога Джонатана Эдвардса, что недвусмысленно указывает на религиозные корни этого понятия). К чему же будут отсылать такие «трансцендентальные означаемые», как явленность, мгновенность, неопосредованность, на которые полагались модернистские критики, если мы вслед за Хайдеггером и Деррида секуляризируем их и изыщем стоящее за ними присутствие Бога как гаранта присутствия? За этими понятиями, которые так ревностно защищали Гринберг и Фрид, окажется голос самого художественного критика. Именно его речь исторически была развоплощена и освобождена от своего мирского тела в форме идеальности *vouloir-dire*. Объект искусства, обреченный на вечное молчание, и речь критика, наделяющая его смыслом и истинностью, перефразируя Деррида, нуждались в изначальном «дополнении»: «[...] их соединение позволяло пополнить недостаток, оно позволяло компенсировать изначальное несоприсутствие» (материальную вещьность объекта искусства), потому что объект и речь «уже с самого начала нуждались друг в друге»²⁷.



Дэвид Шригли, выставка «Большие ботинки», 2013. Галерея BQ, Берлин. Фото Романа Мерца

Эту потребность можно продемонстрировать на простом примере. Переживание модернистского произведения, которое, отказавшись от образности, асимптотически приближается к объектности, к своему *ground zero*, к собственной смерти, — это всегда переживание нехватки присутствия. Встреча с произведением искусства в мертвой тишине музея всегда отложена, отсрочена, опосредована и задержана сетью различий между двумя типами присутствия, а присутствие объекта может быть восстановлено только через серию восполнений этого провала. Именно отказ от образа требует новой чувственности, которая необходима для переживания концептуального искусства и которую может восполнить лишь звучание речи, раздающейся как бы за спиной. Если, как утверждает Деррида, «никакое сознание невозможно без речи», то мы можем сказать: никакое модернистское искусство не-



Дэвид Шригли, выставка «Большие ботинки», 2013. Галерея BQ, Берлин. Фото Романа Мерца

возможно без речи критика²⁸. Лишь тот, кто услышит и в той или иной мере пропустит через себя его голос, может восполнить эту нехватку.

В заключение следует отметить, что современные практики, основанные на речи, нередко трактуются исключительно как постконцептуальные: в них после долгого разрыва соединяются практика и теория. Однако, обратившись к метафизической традиции, осмысляющей речь как присутствие, на которую косвенно указывали модернистские критики вроде Фрида, мы видим, что положение речи оказывается намного сложнее. Речь, прочитанная на сцене, представляет собой единство чувственной телесности выражения и его духовной стороны, или, как указывает Младен Доллар, «наслаждения по ту сторону означающего» (голос) и символического порядка языка (слово), а потому ее появление не может быть сведено лишь к понятийной, когнитивной и коммуникативной функции²⁹. Присутствие говорящего, при котором драматизируется все его тело и подчеркивается перформативность речевого акта, — что одним из первых изобразил Малевич, — возвращает нас к проблематике образа и его «всасывания». Ведь именно в художественном образе происходит радикальное смешение языковых и доязыковых слоев, когда содержание высказывания невозможно отличить от акта его произнесения. Однако этот новый «говорящий образ» отличается от *vouloire-dire*, так как выводит на сцену реального субъекта, а потому требует нового теоретического осмысления. Но чтобы избежать квазирелигиозной и романтической трактовки художественной речи (которая остается в рамках онто-теологической традиции), мы не должны забывать и тот труд Деррида по деконструкции присутствия, который нам пришлось вынести за скобки.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Деррида Ж. Поля философии. М.: Академический проект, 2012. С. 191.

² Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. С. 134.

³ См.: Деррида Ж. Указ. соч. С. 193–194, прим. 3.

⁴ «Голос, который хранит молчание» — название главы из книги Деррида «Голос и феномен».

⁵ Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический Проект, 2008. С. 12.

⁶ Derrida J. The Truth in Painting. Chicago: University of Chicago Press, 1987. P. 22.

⁷ Heffernan J.A.W. Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions. Waco: Baylor UP, 2006. P. 66.

⁸ См. первую часть книги: Melville S. Philosophy Behind Itself: On Modernism and Deconstruction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

⁹ Kosuth J. Art After Philosophy and After: Selected Writings. Cambridge: MIT Press, 1991. P. 19.

¹⁰ Cabanne P. Dialogues With Marcel Duchamp. London: Thames & Hudson, 1971. P. 43.

¹¹ Melville S. Op. cit. P. 17.

¹² Лессинг Г.Э. Лаокоон. М.: ОГИЗ, 1933. С. 119.

¹³ Там же. С. 111.

¹⁴ См.: Greenberg C. Towards a Newer Laocoon // Partisan Review, № 7, July–August 1940.

¹⁵ Важно и то, что другие искусства, подразумевающие дление во времени, такие как музыка, литература или кино, рассматриваются нейтрально и иногда оказываются сходными с пластическими искусствами.

¹⁶ Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков: Фолио, 2003. С. 42.

¹⁷ Цит. по: Деррида Ж. Указ. соч. С. 53.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Fried M. Art and Objecthood: Essays and Reviews. Chicago: University of Chicago Press, 1998. P. 167.

²⁰ Все они были опубликованы одновременно с эссе «Искусство и объектность» в 1967 году.

²¹ Деррида Ж. Голос и феномен. СПб.: Алетейя, 1999. С. 103.

²² Там же. 106.

²³ Там же.

²⁴ Derrida J. The Truth in Painting. Chicago: University of Chicago Press, 1987. P. 342.

²⁵ Понятие, заимствованное у Лакана.

²⁶ Здесь я следую логике Стефана Мелвилла, который делает подобный вывод относительно диалектики фридовских понятий «поглощения» и «театральности», где театральность оказывается сущностью живописи, ее же и уничтожающей: Melville S. Op. cit. P. 14.

²⁷ Деррида Ж. Указ. соч. С. 115.

²⁸ Там же. С. 107.

²⁹ Dolar M. A Voice and Nothing More. Cambridge: MIT Press, 2006. P. 50.

Андрей Шенталь

Родился в 1988 году в Москве.

Художественный критик.

Живет в Москве.



Кадр из фильма Апичатпонга Вирасетакула «Тропическая болезнь», 2004

Александра Сухарева

Сеанс

Мне пришлось остановить машину: на пустой трассе на разделительной полосе стоял человек в шерстяном берете. Он попеременно, не сгибая в колене, поднимал то правую, то левую ногу; разворачивал перед грудью параллельные друг другу ладони в сторону лобового стекла. Он подошел к двери, энергично открыл ее и сел на пустое пассажирское сиденье. Салон наполнился плотным присутствием. Машина моя была разбита после попытки вернуться в Москву. Я в аварии.

Вблизи человек оказался худеньким, небольшого роста, совершенно белым старичком. Утирая кулаком слезы от ветра, он словно что-то сообщил в сторону двери. И стал бойко приговаривать, как ему хорошо и славно. Я завела двигатель, и мы медленно и неуверенно двинулись вперед. Асфальтовая дорога бежала то ухая вниз, то взлетая над долиной.

— А кто я такой? А?! Ну-ка!

— Кто вы?

— А ты кто такая?

Яркие осенние пейзажи, словно из моего прошлого, проносятся слева и справа от нас — это не значит почти ничего. Поля молчат. Он говорит, что он знаменитый художник. Через тридцать шесть километров мне сворачивать с трассы. Завезти его в лес? Оставлять его снова на трассе уже невозможно... Попутчик подробно рассказывает мне свою историю соперничества с братьями Ткачевыми, о теплой дружбе с Фурцевой и о полднике с Кагановичем.



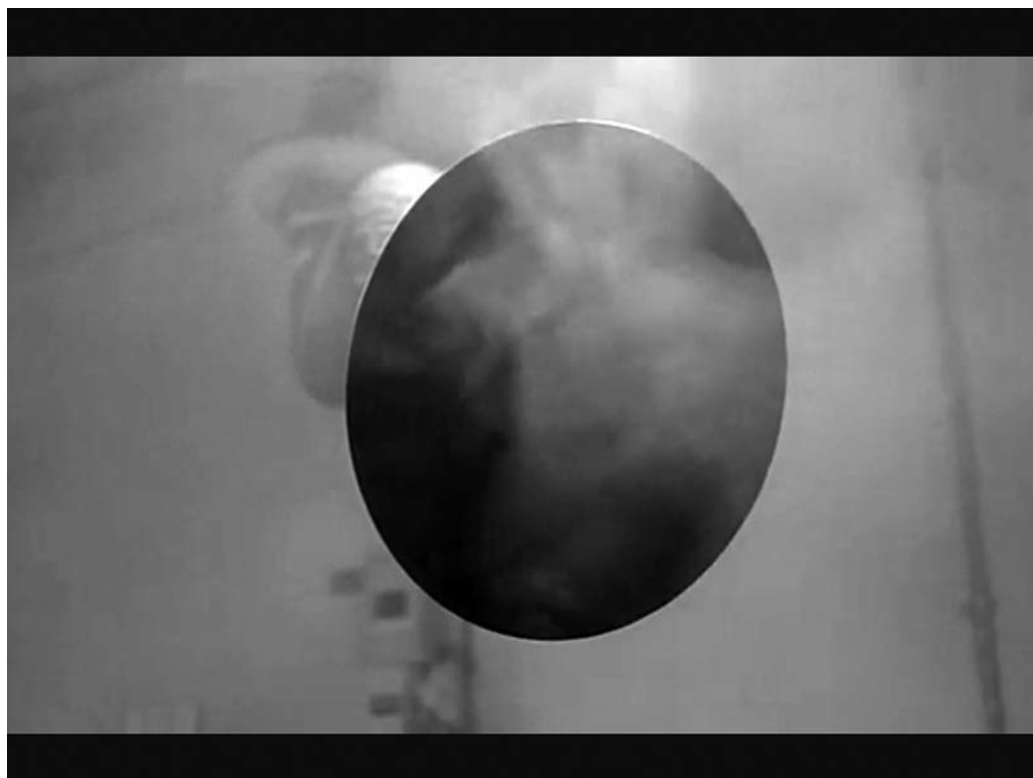
Кадр из фильма Апичатпонга Вирасетакула «Тропическая болезнь», 2004

— А как я здесь оказался?! Останавливается передо мною белый джип с затемненным. На обочине, за пять метров. Опускается стекло, а оттуда:

«Эй, Интеллект! Иди сюда!»

Откуда вы меня знаете?

Но мне нечем подтвердить собеседнику, что и я, если не существую, то хотя бы присутствую перед ним. Что-то вроде полуденного ужаса уже растряслось по салону. Я не узнаю ни одной фамилии, которые он перечисляет с нарастающим волнением. Его речь не прерывается, она становится громче и яростней. «А Бакшеев? А? Кто такой?! Ну как же!» Белоснежное облако с пурпурным брюхом режет солнечный луч. Заморосил дождь.



Кадр из фильма Апичатпонга Вирасетакула «Синдромы и Столетие», 2006

Он резко срывает мою правую руку с руля и сжимает ее с неистовой силой до щелчка.

— Я боксер!
— Отпустите меня.
— Я устрою твою карьеру. Привози через неделю свои работы на ВЫСТАВКОМ.

Попутчик не возвращает мою руку, он держит ее с той же силой. Перехватывает её выше, за предплечье, затем впивается в нее губами и плачет.

* * *

Поздним утром в субботу мы с Аленой позавтракали и зашли в мастерскую, откуда спустя некоторое время разговор наш вывел нас на улицу, а вернее — в лес, куда и смотрели окна.

В лесу части мира находились в особом соотношении. Другой раз к этим отношениям применили бы выражения «жрать» или «война видов». Но ни на что похожее я указать не могла.

Я заметила, как высокие тонкие иглы мха, покрытые голубым инеем, не могут восстановиться под моим грубым сапогом. Как несообразно здесь раскаяние... Глубиной раскаяния, что ли, познавать те категории, то постоянство, ту гибкость связей? Раскаянием здесь уж ничего не избыть. Вот, от явления остался лишь живой ход. Оно показывает нам свой нос, не причастный ни к лирике, ни к трагедии. Оно проповедует запрет на плач. Зачем ходить далеко? Словно в жертвенном культе: слезы «безусловно оскорбляли жертвоприношение», умаяя его, но в дей-

ствительности комкали причастность. И тем самым ручей смысла, казалось, мог быть открыт...

Находясь там, в лесу, можно было собирать взглядом идеи, можно было посвятить себя крепкому пониманию — но это означало впасть в напраслину прелести. И так, было соотношение, сообщавшее: смысл как таковой неукоснителен, не прекращаем. И оттого — ужасен.

Total indifference of the woods — сложилось в моей голове, как вдруг я увидела, что становлюсь моим возлюбленным, бредущим по лесу. Надо сказать, что и одежда на мне была мужская, единственная теплая одежда в окрестной культуре, — меховая шапка и сапоги. Я попал на тропы, описанные мною в давнем письме. Лес был ломаный, разнородный. Но я видела, как я шел. И казалось, узнавала пути его разочарований и радостей.

К темноте мы с Аленой вышли к реке. Звуки ноябрьского Подмосковья раздавались из-под земли. Визг пилы за лесом, собачий лай, треснувшая лампочка — стоял тропический гомон вечной мерзлоты. Что-то колоссальное ударило в речной лед с оборотной стороны. Раздался глухой треск. Дикий и чужой. Алена прыснула.

Смех изжил вечер.

Зачем она так?

Страшево, 2013–2015

Александра Сухарева

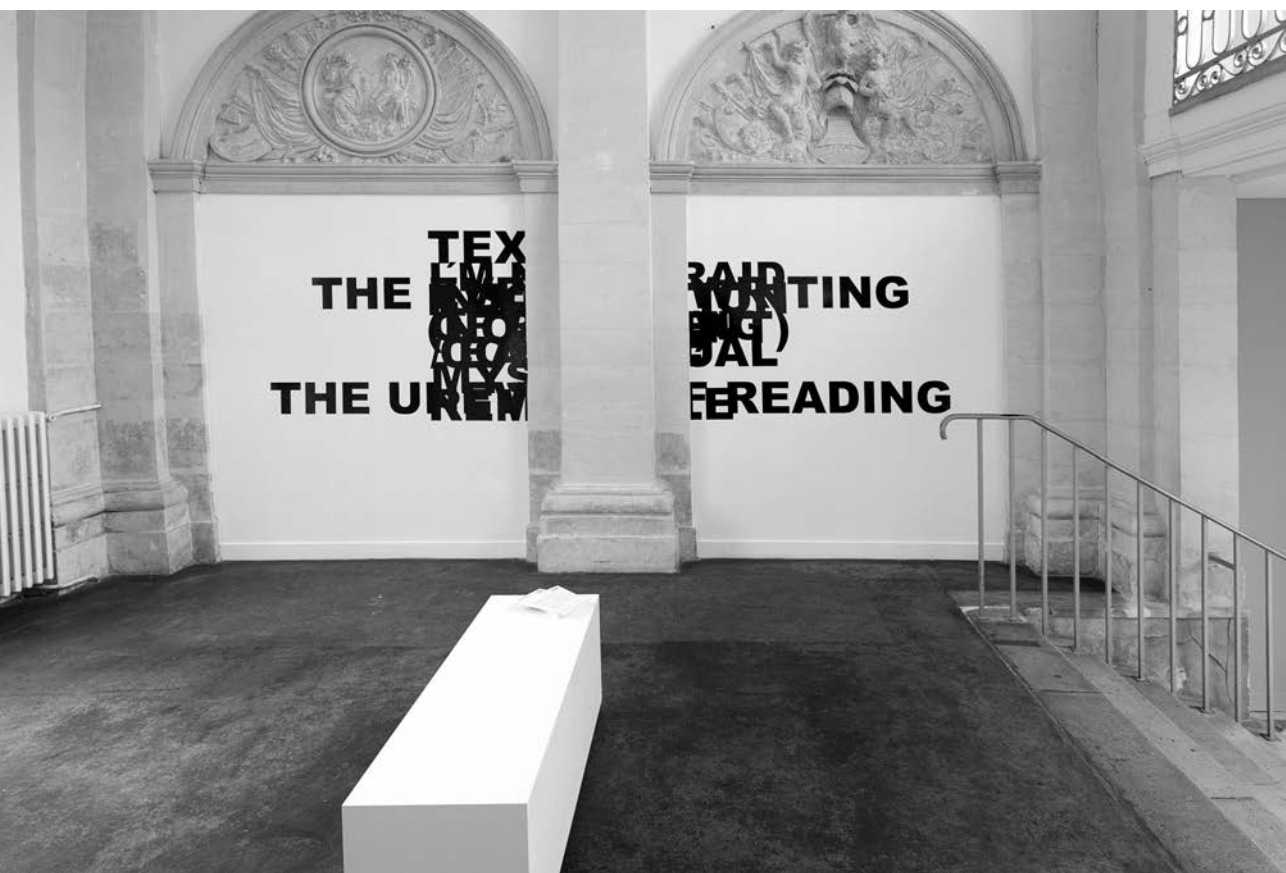
Родилась в 1983 году в Москве.

Художница.

Живет в Москве.



Кадр из фильма Апицатпонга Вирасетакула «Синдромы и Столетие», 2006



«Выставка без текста», вторая часть проекта «Сюита выставок и публикаций», 2013. Национальная галерея Жё де Пом, Париж, и галерея Maison d'Art Bernard Anthonioz, Ножен-сюр-Марн

Анна Шувалова

Ничто и нечто. Пустые выставки Мэтью Копланда

1. Диалектика образа пустоты

Что такое образ? Как в русском, так и в европейских языках это слово имеет несколько значений, из которых можно выделить по крайней мере три основных: образ как визуальное изображение или копия предмета; словесный, описательный или метафорический образ; ментальный, воображаемый образ. Вместе с тем между этими тремя понятиями образа нет четкой границы, они могут перетекать одно в другое: визуальный или вербальный образ отражается в воображении, воображение рождает зримые фантазии, словесное описание рисует изображение, а картинка содержит послание, которое может быть недвусмысленно переведено в слова или, наоборот, иметь множество значений.

Пустая выставка — само по себе многозначное явление — неоднозначно соотносится с многозначным образом. Пустота может и сама выступать как образ, и действовать как катализатор образов. То есть пустота выступает как «метаизображение», указывающее на другие образы или на их отсутствие. Если рассматривать образ как картинку или визуальную копию объекта, пустая выставка работает по принципу антиобраза — как знак отсутствия или отказа от образов. Переизбыток изображений заставлял художников искать отдохновения в пустоте, которая, однако, тоже в скором времени стала своеобразной иконой, опознавательным знаком современного искусства: изображение пустой белой комнаты говорит искусственному зрителю о художественном со-

бытии, а не о пустующем помещении. Отказ от изображения, отрицание образа само стало значимым образом, мгновенно узнаваемым и считываемым адептами современного искусства. Так иконоборчество становится иконой. Этот экзальтированный образ предельно неспектаклярного искусства аффицирует способность восприятия и заставляет зрителя искать произведение в пустоте, разгадывать смысл увиденного и задумываться о незримом.

Отсутствие видимых образов рождает образы другого порядка. Привыкший искать визуальные образы зритель, оказавшись в визуальном вакууме пустого пространства, начинает заполнять его — проецировать на пустоту образы своего воображения, аффицированного обострившимся чувством восприятия. Так в пустом пространстве появляется «чувственная архитектура» — термин, предложенный куратором Мэтью Копландом. Активно использующий в своей практике возможности пустого пространства, он исследует диалектику материального и нематериального, видимого и невидимого, формы и содержания. Выставки Копланда пересматривают отношение между зрителем и художественным объектом, а также между произведением и пространством, в котором оно обретает материальность.

Обращаясь к этим темам, его выставки радикально трансформируют материал искусства и форму произведения, представляя вместо визуальных образов произносимый текст или движения танцоров. Он предлагает новое прочтение образа, произведения и экспозиции,



«Произносимая выставка», 2009. Центр современного искусства BALTIC, Лондон

новое видение каталога и художественной институции. Будь то звук, речь или танец, произведения задают зрителю ситуацию, в которой ему самому приходится включиться в происходящее. Своим движением и звуками зрители преобразуют пустое выставочное пространство, создавая в нем определенную атмосферу, или настраивают свои чувства на восприятие атмосферы, созданной куратором и художниками, погружаясь в иную реальность и темпоральность выставки.

В выставках Мэтью Копланда образ возникает как вторая производная: это не непосредственный отпечаток реальности на сетчатке

глаза смотрящего, а проекция этого отпечатка на экран нашего мысленного взора, нашего воображения. Причем эта проекция дополняется и как бы преломляется, проходя через призмы наших ощущений, мыслей, воспоминаний и ассоциаций. Но помимо зрительных образов более тонкого, нематериального порядка, выставки Копланда, использующие медиум произносимого слова, создают в пустом пространстве литературные, или поэтические, образы.

Диалектика образа в выставках Копланда — это диалектика пробуждения и сновидения, которое в момент пробуждения становится «от-

бросом» сознательной деятельности, но «очень упрямым отбросом»¹. Пустота тоже склоняет к такому двойственному восприятию, похожему на управляемое сновидение, когда деятельность разума направляется на зыбкие, ускользающие, похожие на грезу образы, которые являются проекцией нашего воображения на пустоту².

Диалектический образ обнаруживает свою связь с прошлым и с настоящим, со сновидением и осознанием, обнаруживает причастность вере и тавтологии, ностальгии и иронии, каждый раз преодолевая эту связь и эту причастность. Как пишет Беньямин, диалектический образ похож на «водоворот реки», который нарушает течение реки, выносит на ее поверхность и делает на мгновение видимыми «тела, забытые рекой выше по течению»³. Пустое пространство создает такой же водоворот в реке нашей памяти, нарушая ее привычное течение, выявляя ее анахроничность и воскрешая забытые воспоминания, выбрасывая их на экран воображения, — так подсознание, в представлении Розалинд Краусс, являет образы современного искусства как бы выброшенными на поверхность модернистской решетки из сновидения.

Только диалектический образ является подлинным: это образ, критикующий образ, оспаривающий его визуальность и заставляющий увидеть его иначе — как форму жизни, сущность, обладающую собственными желаниями и собственными взглядами, способную вселять тревогу, убеждать, соблазнять и вводить в заблуждение. Чего же хочет от нас пустота? Есть ли у нее собственные «желания, аппетиты, потребности, запросы и стремления»? Эта статья пытается найти ответ на данный вопрос.

2. Визуальная концепция образа: репрезентация пустоты

На первый взгляд рассуждение о визуальном образе пустоты кажется парадоксальным. Но важно помнить о том, что пустота не есть невидимое: мы видим пустоту; более того, часто мы видим ее в довольно конкретной визуальной форме — будь то форма белого холста, пустого сосуда или пустой комнаты. Конечно, этот визуальный образ является скорее метафорическим, чем репрезентирующим, но без этого образа пустоту было бы трудно помы-

слить и уж совсем невозможно представить. Итак, визуальный образ пустоты является парадоксом репрезентации непредставимого.

Пустота, а точнее, форма, с помощью которой к ней обращаются, — пустая комната или чистый холст, — может рассматриваться как визуальный знак, изображение, отсылающее к чему-то за его пределами, образ, указывающий на отсутствующий референт. Поэтому репрезентация пустоты, в том числе пустое пространство, является сложным знаком, сконструированным как миф: это знак, который в качестве своего означающего включает другой знак, состоящий из означающего и означаемого⁴.

Пустота как диалектический образ обладает критической силой невыразимого. Теологи доказывали, что любой видимый образ божественного несет след утраченного сходства с тем, что он изображает. В пустоте же эта утрата, с одной стороны, достигает своего предела, но, с другой стороны, как бы отменяется: если зримый образ всегда будет несовершенным, тогда пустота становится совершенным образом, указывающим на невозможность совершенной видимой репрезентации чего-либо, — символом иконоборчества.

Образ пустоты преподносит свою визуальность как провал, из которого он на нас смотрит. Пустое пространство изобретает место отсутствия и позволяет отсутствию иметь место. Пустота превращает акт видения в акт представления отсутствия и заставляет мыслить образ как результат почти незаметного для глаза процесса: что-то выпадает, причем выпадает не только в значении потери и утраты, но и в значении выпада, ментального укола рапиры, свидетельствующего о том, что с той стороны, куда мы направляем наш взгляд, на нас тоже смотрит нечто.

3. Пустота как образ потери — выставка «Эмоциональные пейзажи»

К абсолютной пустоте художники, как и кураторы, приходят постепенно, разрушая видимые образы или отказываясь от них. Экспозиции Мэтью Когланда, выставяющие движения и речь, можно рассматривать как один из этапов трансформации материала искусства из визуально-образного в пространственно-временной. Первым этапом трансформации мате-

риала была выставка «Руины выставки/Эмоциональные пейзажи» (*Exhibitions' Ruins/Emotional Landscapes*, 2007)⁵, в которой еще присутствовали видимые экспонаты, но уже как частичные объекты, напоминающие о событиях, в которых они участвовали. Эта выставка обращалась к теме памяти и ставила под вопрос визуальность объекта.

Экспозиция состояла из фрагментов и остатков предыдущих выставок. Значимость произведений, включенных в экспозицию, состояла именно в том, что они отсылали к уже прошедшим моментам. «Эмоциональные пейзажи», заявленные в названии, — это воображаемые образы и воспоминания о прошлых выставках и о впечатлении, которое они создали. А на тех выставках, где объекты были заменены движениями и звучащим текстом, от самих объектов оставались только воспоминания — образы, сконструированные в воображении художника и переданные зрителю через слово и жест.

Обращение к руинам кажется созвучным призыву Беньямина заняться археологией памяти⁶: так же как Беньямин призывает разбирать на кусочки материалы прошлого, чтобы выудить из них его подлинные образы, так и художники, приглашенные для участия в выставке, раскалывали, обесточивали, фильтровали свои или чужие произведения⁷, чтобы создать из этих обломков образ прошедших выставок и отпечаток коллективной памяти о персональных работах.

4. Вербальная концепция образа: «Произносимая выставка»

На следующем этапе работы Копланда, в проекте «Произносимая выставка» (*Spoken Word Exhibition*), на место остаточного образа «Эмоциональных пейзажей» приходит отзвук дематериализованных концептуальных произведений. Произнесенные здесь и сейчас, они одновременно постулируют и оспаривают свою причастность к настоящему. Эти отзвуки, подобно «осколкам символа», оставляют след на экране нашей памяти и воображения, так же как обертона звуков живого музыкального инструмента, отзвучав, продолжают реверберировать «где-то между виском и ухом» — между зоной слышимого и воображаемого.

Что является материалом искусства, если произведение представляет собой текст, зачитываемый вслух для посетителей? Многие показанные на выставках Копланда в виде произносимого текста произведения озвучивали какое-то произведение современного искусства (как правило, концептуальное), которое изначально имело форму слова, текста или заявления художника⁸. Но Копланд не разделяет концепцию дематериализации художественного объекта и предпочитает термин «рематериализация» — создание новой реальности существования произведения⁹. Парадоксальным образом страх дематериализации вызывает не пустота, а образы — дематериализованные образы, лишённые материальной основы, клонированные копии, образы-симулякры. А пустота, перенаправляющая наше внимание с видимости на звучание, наоборот позволяет дематериализованным образам рематериализоваться в форме произносимого слова.

Большинство проектов из серии «произносимых выставок» проходили в пустой галерее. По словам Копланда, пустое пространство необходимо для того, чтобы ничто не отвлекало внимание от звучащих слов или движений. То есть пустота интересует Копланда не сама по себе, не как некая воображаемая сущность, а как инструмент, фокусирующий внимание на процессе, на том, что происходит в выставочном пространстве. Лишая зрителей объектов, которые могут их отвлекать, куратор направляет их внимание на звучащее слово и движения, которые становятся материалом искусства.

Выставка давала возможность посетителям «ощутить произведение концептуального искусства через голос, рассказывающий о них». Она обращалась к теме речи как материального жеста, в котором и фонографическая структура слова, и его звучание становились своеобразной звуковой архитектурой, заполняющей пустое выставочное пространство музея. Так голосовая интерпретация художественных произведений конструировала абстрактную и эфемерную реальность и структурировала пространство.

5. «Выставка без текста»: превращение текста в визуальный образ

Но возможен и обратный переход, когда написанный текст снова становится картинкой.

Понятия текста, языка и слова играют важную роль в кураторской практике Мэтью Копланда. Текст выступает в его выставочных проектах не только как вербальная и смысловая составляющая, но и как визуальный материал — графическая композиция или визуальная поэзия, а также как звучание — партитура для голосов, произносящих текст.

Если в «произносимых выставках» текст и слова заменяли объекты искусства, то в «Выставке без текста» (*Une exposition sans textes*) наоборот — текст исчезал, превращаясь в образы и объекты. Она исследовала момент, когда текст становится картинкой, когда письмо стирается и становится абстрактным изображением. Произведения включали, например, разорванные афиши Жака Вилльегле, а также работы других художников, имеющих дело с закрашиванием, стиранием, наложением одного слоя на другой, ассамбляжами, порчей и уничтожением. Таким образом, экспозиция возвращала выставку к традиционной форме собрания объектов, к привычному восприятию произведений как зрительных и пластических образов. Однако эти произведения скрывали за собой уничтоженный текст и манифестировали объект как вторичный образ, возникающий из наших воспоминаний о тексте.

6. Ментальная концепция образа: чувственная архитектура выставки

За счет перформативной формы представления концептуальные произведения на выставках Копланда обретают новую материальную и чувственную природу, новую образность, которую можно сравнить с образностью постконцептуальной живописи, вновь вернувшейся к фигуративности. Это постконцептуальная материальность и чувственность, которая возвращает концептуальным произведениям опыт живого восприятия через прослушивание слов и наблюдение за движением. Копланд соединяет чувственность и концептуальность: концепция приобретает чувственную форму, возвращая концептуализму эмоциональную и эстетическую окраску. Услышанные зрителем произведения продолжают звучать в его памяти, и это воспоминание тоже становится частью выставки — ее ментальной проекцией. Если в «Эмоциональных пейзажах» постепенно

распадаются на части визуальные образы, то в «Выставке чувственного» (*Exposition (du) sensible*) начинают распадаться вербальные образы, созданные в рамках «произносимой выставки». Все, что мы видим в пустом зале художественного центра синагоги в Делме, — две стопки книг: каталог «Выставки для прослушивания» (*Exhibition to Hear Read*) и путеводитель по СМИ, в которых можно услышать произведение из каталога. Какие-то из них идут в местных кинотеатрах в качестве трейлеров перед сеансами, другие транслируются по радио, третьи печатаются в местных газетах, четвертые рассылаются местным жителям по почте. Название выставки *Exposition (du) sensible*, заключает в себе двоякий смысл: «Выставка чувственного/Чувственная выставка». Она исследует чувственный аспект восприятия текстовых произведений. Предметом ее становится текст не как чисто смысловая или литературная конструкция, а как материальная чувственная структура.

Копланд обращается к теме восприятия, что позволяет ему говорить о «чувственной архитектуре» выставки: «[...] это архитектура, заключенная в том ментальном образе, который возникает у посетителей от посещения выставки. Меня волнует вопрос, как создать выставку в воображении зрителя». Говоря о «чувственной архитектуре», Копланд ссылается на «архитектуру воздуха» Ива Кляйна. Хотя архитектура воздуха Кляйна была нереализуемой, она состояла из реальных, существующих в природе явлений — воздуха, огня, воды, ветра — и нашла свою визуальную репрезентацию в графических рисунках и эскизах архитектора Клода Парена. Архитектура выставок Копланда становится еще более нематериальной, так как существует лишь в воображении куратора, художников и зрителей — в форме «ментальной проекции».

Тем не менее воображаемая архитектура выставок Копланда обладает особой эстетикой — эстетикой концепции и эстетикой чувственного опыта восприятия: «Эстетика — это то, что возбуждает и трогает зрителей, пришедших на выставку, она возникает только в процессе восприятия»¹⁰. Такое понимание эстетики сближает проекты Копланда с музыкальным произведением, полностью раскрывающим свою красоту только будучи испол-



Шимабуку, «Выставка, подобная Луне», на проекте Expat Art Centre, 2004.

ненным или прослушанным в записи, а не записанным нотами. То есть эстетика для Копланда заключается в красоте формы той «чувственной архитектуры», которая возникает в воображении зрителей. Но как художник сможет передать эту форму?

7. Пропуск в пустоту: невидимый *punctum* пустого пространства

Будучи образом диалектическим, структурированным как порог или дверь, в одно и то же время закрытая и приоткрытая, пустота требует специального ключа (чтобы эту дверь открыть) или пропуска (позволяющего перешагнуть порог, охраняемый стражами непонимания и прямолинейности). Послание пустоты можно рассматривать как образ — образ в его многозначности, совокупность визуальных, чувственных и смысловых характеристик. Пустая выставка передает присутствие некоей невидимой и неосязаемой сущности, которая в случае успешной передачи должна воздействовать на зрителей: подталкивать их к тому, чтобы проецировать свое воображение на пустоту, а иногда и реагировать на создаваемые воображением образы. На формирование этих образов влияет множество факторов: название выставки, кураторский текст, физические характеристики пространства,

освещение, звуки и т.д. От чего же зависит успешность передачи отсутствующих образов в пустоте?

Для ответа на этот вопрос попробуем воспользоваться идеей пунктума (*punctum*), предложенной Роланом Бартом в книге «*Camera Lucida*. Комментарий к фотографии»¹¹. Он объясняет силу воздействия фотографического образа присутствием некоей детали, которая становится своеобразным уколом для смотрящего. Это частичный объект, выбивающийся из композиции, неожиданная и случайная деталь, которая режет глаз, но интригует воображение, оставляет прокол в нашей памяти — выводит смотрящего из равновесного состояния безразличия. Можно предположить, что для пустой выставки условием успешной передачи ее послания, условием ее воздействия тоже является наличие своеобразного пунктума — только в данном случае это будет невидимый пунктум. Пунктум создает невидимое и неосязаемое присутствие, которое поражает, останавливает, «окликает» зрителя.

Барт описывает пунктум как «присутствие невыразимого, что желает быть выраженным», и противопоставляет его студиуму (*studium*)¹² — общему «вежливому и безответственному» интересу, вкусовым пристрастиям, лишенным силы желания. Следуя дуальной логике Ролана Барта, можно сказать, что те пустые выставки, которые мы признаем легитимными в качестве художественного события (как критику художественных институций или рассуждение о пространстве, его архитектуре и физических характеристиках), — это студиум. Но лишь те из них, в ком присутствует особая чувственная архитектура, способная «пронзить нас стрелой», уколоть, задеть наши чувства и воображение, будут иметь пунктум — неожиданную деталь, которая окликает нас и становится образом, живым чувственным воспоминанием, остающимся у нас после выставки.

Прорезанная пунктумом пустота (раскол в том, что мы видим, созданный тем, что смотрит на нас?) действует как предельно эротическая фотография, в которой скрыто все и потому все возможно. И не из этих ли волнующих возможностей скрытого, неведомого и не имеющего имени рождалась нематериальная чувственность Ива Кляйна, положившего начало феномену пустой выставки? Пунктум застав-

ляет нас почувствовать укол — не только зрительный, но и тактильный. Так видение превращается в столкновение с образом, в его чувственное восприятие не только органами зрения, но и всем существом. Пустота исключает возможность воздвижения тавтологического экрана «то, что я вижу, есть то, что я вижу, и ничего больше». В ней возникает смотрящее на зрителя нечто, которое и является пунктуом — невидимой стрелой, прорезающей пустоту и вонзающейся в возбужденное пустотой воображение зрителя.

8. Механизм воздействия пустоты: присутствие отсутствия

Описывая то, что происходит на его выставках, Копланд избегает термина «перформанс», предпочитая говорить об «интерпретации», то есть об исполнении. Люди, зачитывающие тексты, становятся исполнителями, а тексты — партитурой. Но в искусстве исполнительства для Копланда важнее всего оказывается не техника (качество голоса, интонации, мимика и прочие составляющие актерского мастерства), а способность исполнителя создать ощущение присутствия и вовлечь зрителя. Эта вовлеченность достигается благодаря отказу от отвлекающей визуальной информации и особенностям устной передачи послания от говорящего к слушающему. Такой механизм создания присутствующего зрителя можно сравнить с воздействием «преобразующих человека сломанных образов», которые рассматриваются Бруно Латуром в его статье «Как быть иконопоклонником в искусстве, науке и религии»¹³.

Если приведенные Латуром в качестве примера «преобразующие человека» образы религиозных картин Возрождения¹⁴ смещают внимание смотрящего с библейского сюжета на его значение (на «то, что в нем важно»), то пустота смещает внимание зрителя с внешних атрибутов пространства на действия и внутренние ощущения в этом пространстве. Когда в пустой комнате произносятся слова, внимание сосредотачивается на значении этих слов, не отвлекаясь на объекты.

Ангел на картине Фра Анджелико перенаправляет внимание с пустой могилы к чему-то более важному — чуду Воскресения, — но при этом указывает на образ воскресшего Христа не как на то, что возможно увидеть глазами, а

как на то, что можно почувствовать и осознать, только заглянув внутрь себя. Так и пространство пустой выставки указывает на нечто важное, что невозможно увидеть вокруг, а можно лишь ощутить внутри — в своем собственном воображении, в своих мыслях. Пустота обостряет наше ощущение пребывания в пространстве — это ощущение присутствия здесь и сейчас, в данном месте. Мы не отвлекаемся на разглядывание места, но концентрируемся на самом состоянии присутствия, принадлежности этому пространству.

Пустая выставка перенаправляет внимание с видимого объекта искусства на внутреннее понимание, осознание, ощущение присутствия искусства и ответную реакцию на это присутствие. Она заставляет зрителя задуматься о сущности искусства и вспомнить, что искусство заключается не в объекте, а в создании отношений: диалога между зрителем и художником, зрителем и творением, зрителем и пространством и в целом между зрителем и окружающим миром. Возникает живое общение и ощущение присутствия, вызванное произведением, которое становится уже не объектом, а художественным событием. И в произносимых выставках Копланда создателем этого отношения, этой ситуации, позволяющей ощутить присутствие и вовлеченность, является уже не художник, а куратор.

9. Не увидеть ничего и поверить во все

Как пишет Диди-Юберман, созерцание пустоты погребального склепа — «минимального явления с несколькими признаками исчезновения» — призыв ученикам уверовать в Воскресение: «не увидеть ничего, чтобы поверить во все»¹⁵. Эта же формула «не увидеть ничего и поверить во все» работает и в случае удачной пустой выставки. Что же позволяет куратору или художнику приблизиться к силе убеждения религиозной живописи?

Христианство и пустые выставки пользуются образами (или их отсутствием) противоположными способами. Христианская иконография использует образы, чтобы рассказать историю — передать информативную часть послания, — а «трещинами и несоответствиями» в этих образах в целях преображения человека. А пустая выставка делает отсутствие образа информативным сообщением и неким пункту-



«Руины выставки/Эмоциональные пейзажи», 2007.
Коллекция SAFN, Рейкьявик

мом, как бы трещиной в отсутствии, через которую проникает присутствие, для создания зрителя и его ощущений. Пустая выставка оставляет зрителю право выбирать между смотрящей на нас утратой и видимым нами присутствием, между утратой художественного объекта и присутствием действия, наших ощущений, атмосферы и чувственной архитектуры, сотканной из ощущений и мыслей зрителей. Удивительным образом присутствие и отсутствие, пустота и существование всегда дополняют друг друга в этом расколе зрения на видимое нами и смотрящее на нас.

При этом здесь заложен парадокс: с одной стороны, пустота усиливает ощущение присут-

ствия в пространстве; с другой стороны, она указывает на некие идеи и образы, находящиеся за пределами пустой комнаты, то есть отсутствующие. Она указывает на «промежуточные зоны», которые могут быть пространственными, временными или ментальными. Она указывает на трансцендентное, на что-то, находящееся за пределами описаний.

10. Концепция «промежутка» в практике Мэтью Копланда

Вопрос межпространственности и межвременности очень важен в творчестве Копланда, он подходит к этой проблеме с точки зрения концепции «соединительной ткани» (*interstitial*). Копланда интриговали различные «зазоры» (*in-betweenness, interstices*) — пространства и промежутки, находящиеся между, пограничные зоны: «Мне никогда не были интересны большие пространства — лучше дайте мне какую-нибудь щелочку, и я буду счастлив».

Под промежуточными пространствами Копланд имеет в виду второстепенные, технические и другие не используемые в качестве выставочных помещения художественных институций. Промежуточное время — это время, не входящее в привычные часы работы галереи. Копланд искал пути, которые позволили бы активировать и увидеть эти пространства по-другому. В альтернативных способах использования этих пространств он видел возможность изменить представления о выставке.

Исследованию временных промежутков был посвящен проект *Expat Art Centre* — эта временная выставка, проходящая в разных галереях в тот период, когда сама галерея закрыта для смены экспозиции, на ремонт или по другим причинам. Копланда интересовал вопрос: что останется от выставки, если изъять из нее элемент выставочного пространства. Тогда местом выставки становится время, когда галерея закрыта, то есть время между двумя выставками. Именно эти временные границы обыгрывались в работе Пьера Юига, использующей в качестве материала номера местной газеты¹⁶. Будучи лишенным выставочного пространства и существуя только в работах художников, проект *Expat Art Centre* представлял собой «выставку времени без даты и выставку места без пространства, негатив выставочных календарей и графиков, экспоненциальную аккумуля-

ляцию неиспользованного художественными институциями времени».

Такую стратегию можно сравнить с обнажением выставочного пространства, которое имеет место в случае пустой выставки. Когда демонстрируется пространство без произведений, привычное представление о выставке как бы выворачивается наизнанку: если представить выставочное пространство как упаковку, пустое выставочное пространство становится оборотной стороной этой упаковки. А в этом проекте наизнанку выворачивается не пространство, а время.

Выставки Копланда меняют темпоральность и создают иной режим восприятия — «инаковость», которая возникает из расшатывания стабильности нашего существования в пустом пространстве. Именно в этом опыте дезориентации, когда близкое и далекое теряют привычные координаты, а граница между материальной и психической реальностью становится «блуждающей», мы наиболее остро ощущаем раскол, открытый в том, что мы видим, тем, что смотрит на нас.

11. По ту сторону раскола зрения

Оборотная сторона вещей — еще одна тема, интересующая Копланда. Это желание заглянуть «по ту сторону принципа удовольствия» — туда, где рождается «образ в его радикальном метапсихологическом осмыслении»¹⁷. Этот воображаемый образ появляется тогда, когда видимый объект выпадает из поля зрения.

Пустая комната, в которой находится зритель, переносит его по ту сторону раскола зрения на видимое и смотрящее, так как, попадая в пустую комнату, зритель как бы попадает внутрь куба, из которого что-то смотрит на него. Получается, что расстояние между видимым нами и смотрящим на нас сокращается, и то, что мы видим не только глазами, но и мысленным взором в пустоте, и есть то, что на нас смотрит.

Но исчезает ли здесь диалектика и диалектичность образа, которая сообщает ему всю его силу — энергию, даруемую его неявленностью? Нет, просто диалектика выходит на новый уровень. Разрыв возникает не между видимым объектом и невидимым нечто, которое смотрит на нас из скрытых глубин черного

куба. Здесь нет видимого объекта, прячущего в себе невидимое смотрящее. Точнее, этим видимым и смотрящим объектом становимся мы сами, и это из нас самих на нас смотрит невидимое нечто — оно смотрит на нас как проекция нашего воображения на пустоту. Мы видим «ничто», но смотрит на нас все — все то, что мы можем представить и почувствовать, столкнувшись с видимым «ничто». Здесь диалектическое отношение возникает между видимой формой «ничто» и смотрящим воображаемым, которое до встречи с пустотой пряталось в нас самих и мерещилось нам, скрытое в черных объемах, будь то куб, гроб или просто черная щель. Но в пустоте ему уже негде прятаться — нет того видимого объема, в котором оно могло бы затаиться, и потому оно выходит наружу и мы его ощущаем. То есть если диалектика куба — видимое/скрытое, то диалектика пустоты — невидимое/воображаемое. Это диалектическое отношение между разными типами невидимого: невидимым нашему внешнему глазу и представляемым нашим воображением. Здесь соединяются акт видения и предвидения — акт видения ничто и акт предвидения нечто.

В пустой комнате нас постигает или даже постигает не смотрящий на нас объект, а собственный внутренний взор. Диалектика помещается внутрь нашего собственного сознания, а не вовне наших органов чувств — она интериоризируется. Мы сами становимся диалектическим образом — тем глазом, который, как замечает Мерло-Понти, является и видящим, и видимым. Пустое пространство выставки резонирует с пространством, которое мы несем внутри нашей плоти, и может стать для настроенного зрителя способом «быть разглядываемым живой раной своего сердца»¹⁸ — собственным внутренним пространством, переживающим постепенное открытие.

Куб интригует нашу способность видения игрой исчезновения и появления, а пустота тревожит ее открыванием тайных ящичков наших ощущений и фантазий, танцем теней, отбрасываемых на стены комнаты нашими собственными силуэтами — физическими силуэтами нашего тела и ментальными силуэтами наших представлений. Пустая выставка, так же как приоткрытая дверь, угрожает неизвестностью, скрывающей и неожиданные сюрпризы, и воз-

можность их отсутствия, — неразгаданная загадка так и не открывшейся двери.

12. Чего хочет пустота?

Итак, в описанных выше проектах Мэтью Копланд играет со всеми возможными трансформациями образа из одной его ипостаси в другую. В «Эмоциональных пейзажах» происходит трансформация визуально-пластического образа в воображаемый; в серии «про-износимых выставок» воображаемый образ рождается из вербального; в «Выставке чувственного» вербальный образ подвергается дисперсии, создавая «чувственную архитектуру» ментальных образов, а в «Выставке без текста» стирание текстуального образа приводит к появлению визуального. Так завершается этот природный круговорот — смена различных состояний образа.

Пустые выставки Копланда создают диалектический образ, мерцающий между появлением и исчезновением, обретением и утратой, видимым и невидимым, — тот «обломок символа», который, согласно Беньямину, стимулирует критическую работу памяти и «выявляет возвышенное насилие истинного». Это те остатки и тела, выносимые на поверхность «водоворотом реки» — формообразующей силой диалектического образа.

Но в чем секрет соблазнительности пустоты? Копланд хочет видеть в ней катализатор образов, будоражащий воображение и тревожащий взгляд. Но чего хочет пустота? По мнению Уильяма Митчелла, образы показывают, чего они хотят, не через демонстрацию силы и того, что у них есть, а наоборот, через то, чего им не хватает, чем они не могут быть, что в них стерто, что исключает рама или не дает увидеть перспектива¹⁹. Эта слабость образа становится его силой, делая образ притягательным, как слабость женщины.

Образ пустоты является и сильнодействующим, и самодостаточным, так как он не изображает ничего, в чем он нуждается или чем хотел бы быть. Пустота ничего не хочет, и в этом ее сила и секрет ее притягательности. Она соблазняет, как недоступная в своем безразличии и ни в чем не нуждающаяся женщина, у которой нет желаний, потому что у нее все есть. Майкл Фрид писал о том, что именно отречение картины от проявления

своих желаний (желания нравиться, производить впечатление, воздействовать), ее безразличие (возможно, кажущееся) по отношению к смотрящему, ее «антитеатральная поглощенность собственной внутренней драмой»²⁰ делают ее соблазнительной для зрителя. Абстракция и предельная редукция живописного медиума в форме чисто белых холстов достигли апогея в этом отказе от желаний — от желания быть картиной и изображать что-либо. Однако желание освободиться от необходимости являть собой образ, желание свободы от желаний — это тоже желание.

Пустое пространство отличается от белого холста присутствием дистанции и глубины, которая, по словам Мерло-Понти, является не третьим измерением, а «пространственно-временной формой чувствования»²¹. Пространство способно не просто интриговать своим молчанием, безучастностью и безразличием, но и втягивать зрителя в свою даль, которая делает пространство ауратическим объектом. Сила образа пустоты проистекает из его способности посылать противоречивые послания — из «мерцания чередующихся интерпретаций, которое вводит смотрящего в состояние своего рода паралича»²². Пустота несет в себе бесконечное множество альтернативных прочтений и предоставляет почти абсолютную свободу выбора любого из них, ту абсолютную свободу выбора, которая делает этот выбор невозможным: очень трудно выбрать что-то, если вам предлагается все что угодно. В своем молчании пустота может быть отгадкой афоризма Витгенштейна об очень маленькой мысли, способной наполнить всю жизнь.

Пустота становится платоновской пещерой, в которой в роли огня выступает сконструированное художниками и куратором пространство: оно позволяет нам увидеть тени собственного сознания, а возможно, и обратной его стороны и изнанки — подсознания. Эти тени появляются на белом экране как проекция воображения, и пунктом становится тем спусковым механизмом, который включает проектор и подсвечивает наши фантазии так, чтобы мы сами могли их увидеть — открыть в себе то, что всегда смотрит на нас из темных глубин нашего разума.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2011. С. 172.

² O'Doherty B. The Gallery as a Gesture // *Armleder J., Copeland M. et al. (eds). Voids. A Retrospective*. Zurich: JRP Ringier, 2009. P. 211.

³ Диди-Юберман Ж. Указ. соч. С. 150.

⁴ Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014.

⁵ См.: http://www.mathieucopeland.net/index_.htm#Ruins.

⁶ Benjamin W. Excavation and Memory // *Selected Writings*. Vol. 2, Part 2, 1931–1934. Cambridge: Belknap Press, 1999. P. 576.

⁷ Например, работа Стефана Брюггеманна состояла в отключении от электричества скульптуры Дэна Флавина; инсталляция из пяти монохромных холстов Оливье Моссе была разделена на части; Франсуа Мореле показывал половинки двух своих работ, тогда как другие половинки оставались у него в мастерской; Джереми Миллер представил звуковую работу, в которой звук был вырезан из его фильма, а Гюстав Мецгер записал «произносимую ретроспективу» — устный рассказ о своем творчестве.

⁸ Например, работа Лоуренса Вайнера представляла собой всего лишь одну фразу: *As Long as It Lasts*. А произведение Карла Холмквиста заключалось в прочтении пьесы Жана Кокто «Человеческий голос» — пьеса была разделена на отрывки по количеству дней выставки.

⁹ Мэтью Копланд, интервью с автором.

¹⁰ Там же.

¹¹ Эта деталь, «как стрела, вылетает со сцены и пронзает меня. Существует слово для обозначения этой раны, укола, отметины, оставляемой острым инструментом; это слово тем более мне подходит, что отсылает к идее пунктуации и что фото, о которых идет речь, как бы отмечены, иногда даже кишат этими чувствительными точками; ими являются именно отметины и раны. Этот второй элемент, который расстраивает *studium*, я обозначил бы словом *punctum*, ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральные костей. *Punctum* в фотографии — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)» (Барт Р. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии. М: Ad Marginem, 1997. С. 44–45).

¹² «Это слово *studium*, которое значит прежде всего не «обучение», а прилежание в чем-то, вкус к чему-то, что-то вроде общего усердия, немного суетливого, но лишённого особой остроты». Фотографии, обладающие *студием*, «вызывают во мне не более чем общий, так сказать, вежливый интерес; какой-либо *punctum* в них отсутствует: они нравятся или не нравятся мне, без того чтобы меня укололо; *studium* полностью блокирует их, *studium* представляет собой весьма обширное поле апатичного желания, разнообразных интересов, непоследовательного вкуса: я люблю/я не люблю, *I like/I don't*. *Studium* относится к порядку *to like*, не *to love*, он мобилизует полу-желание, полу-воление; это тот же невыраженный, отполированный и безответственный интерес, что возникает в отношении людей, зрелищ, одежды, книг, которые считаются «на уровне»» (Там же. С. 46).

¹³ Latour B. How to Be Iconophilic in Art, Science, and Religion // *Jones C.A., Galiston P. (eds) Picturing Science, Producing Art*. New York: Routledge, 1998.

¹⁴ Латур анализирует картину Фра Анджелико «Воскресение Христа и жены-мироносицы у гроба» (Музей Сан Марко, Флоренция) и замечает, что ни жены-мироносицы, ни монахи не могут видеть воскресшего Христа, на которого указывает ангел левой рукой.

¹⁵ Диди-Юберман Ж. Указ. соч. С. 23.

¹⁶ Работа представляет собой местную газету, в которой стерто все содержание, кроме дат проведения некой выставки и намек на место ее проведения, содержащегося в названии газеты. Эти газеты со стертым текстом раздавались прохожим на улице и наклеивались в виде постеров.

¹⁷ Диди-Юберман Ж. Указ. соч. С. 63.

¹⁸ Там же. С. 142.

¹⁹ Митчелл У. Дж. Т. Чего «на самом деле» хотят картинки? // ХЖ, № 94, 2015.

²⁰ Fried M. *Absorption and Theatricality*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. P. 92.

²¹ Диди-Юберман Ж. Указ. соч. С. 140.

²² Митчелл У. Дж. Т. Указ. соч. С. 38.

Анна Шувалова

Родилась в 1981 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик.

Живет в Москве.

Глеб Напрееenko

Субъект труда

**Крэри Д.
Техники наблюдателя.
М.: V-A-C press, 2014.**

В своей недавно изданной на русском языке книге «Техники наблюдателя» Джонатан Крэри указывает на переворот в представлении о человеке и о его позиции по отношению к познанию, произошедший в начале XIX века. Этот переворот повлек формирование новых оптических инструментов, нового понимания зрения и в конечном счете стал предпосылкой модернистской живописи. Одной из основ этого переворота стало, по Крэри, формирование после Французской революции буржуазного общества — общества свободной циркуляции знаков и образов. Это момент зарождения одновременно и спектакля (в смысле Ги Дебора), и паноптикума (в смысле Мишеля Фуко): Крэри указывает, что спектакль и паноптикум суть части одного дискурса, по-новому позиционирующего субъекта восприятия. Восприятие теперь помещается внутрь конкретного тела, а тело — во всеобщее поле циркуляции знаков (спектакль), где субъект теряет закрепленную в классической парадигме восприятия внешнюю позицию, и потому теперь его необходимо контролировать новыми способами (паноптикум).

Крэри ссылается на философскую систему Артура Шопенгауэра как на одну из самых ранних систем с новой парадигмой зрения, укорененной в органической структуре тела. Но, описывая центральный для своей книги дискурсивный поворот, лежащий в основании буржуазной культуры, Крэри практически не упоминает труд — одно из ключевых понятий философии XIX века. Здесь вспоминается исторический анекдот о том, как Гегель и Шопенгауэр преподавали в Берлинском университете: кантианец Шопенгауэр назначал свои лекции на то же время, на которое были на-

значены лекции Гегеля, желая выказать таким образом скепсис и презрение к концепции своего конкурента, но большинство студентов все-таки предпочитали посещать лекции Гегеля. Крэри словно оказался одним из тех немногих, кто предпочел Шопенгауэра.

Именно Гегель был философом, придавшим категории труда новое, важнейшее значение для понимания того, что есть человек. Эту идею развил Карл Маркс в «Капитале», сосредоточив свою теорию вокруг труда и субъекта труда. Вхождение труда в сердцевину антропологии XIX века напрямую связано с изменением гносеологии и с проблематикой конструирования образа в искусстве протомодернизма, которые обсуждает Крэри, а также с дальнейшими поворотами, которые совершало искусство в поисках выхода из возникавших на его пути тупиков. Я укажу на некоторые формы возникновения субъекта в искусстве начиная с XIX века именно как субъекта труда. Труд в искусстве может существовать на разных уровнях: на уровне акта высказывания (как труд автора), на уровне содержания высказывания (как тема произведения — то есть как труд его героя) и на уровне акта прочтения (как труд зрителя или читателя). Соответственно, субъект труда в искусстве может производиться на всех этих трех уровнях.

Процессуальность труда

В труде время проживается через усилие — и именно усилие труда обеспечивает времени связность. Чтобы связывать вещи, необходима затрата субъекта. Искусство как сопряжение вещей через труд, проживаемый во времени, — такова новая логика связности произведения, возникающая в XIX веке.

На такого рода связности, производимой посредством труда, основана идея реализма — в том числе реализма в литературе. Примером тому романы Оноре де Бальзака, где труд автора, труд проживания жизни и труд читателя совпадают в единой литературной форме (близкой к автобиографической). В таком романе герой, альтер-эго автора, на своем опыте познает окружающее общество, проходя через разные его слои — от провинции до столицы, от нижних слоев к высшему свету, — и читатель следует за ним, читая произведение. На такого же рода связности построены полотна Гюстава Курбе, такие как, например, «Похороны в Орнэ» или «Мастерская художника», где зритель, последовательно рассматривая полотно, переходя взглядом от героя к герою, изучает панораму общества. Сам автор тоже производит эту панораму благодаря протяженному во времени опыту переживания общественной реальности. Такого рода опыт рассматривания, или опыт изучения, есть именно труд. Его темпоральность контрастирует с мгновенным схватыванием образа взглядом, присущим предшествующей парадигме восприятия, которую Крэри связывает с камерой-обскурой и буржуазными политическими режимами. Новое положение субъекта, которое Крэри описывает как размещение субъекта восприятия внутри тела, можно также связать с телесностью труда и местом субъекта в процессе труда. Субъект труда, с одной стороны, имеет цель, замысел, с другой — этот замысел и сам субъект меняются, трансформируются в процессе труда, так как труд есть опыт встречи с реальностью, заранее полностью не представимой. Труд погружает субъекта в гущу реальности, лишая его внешней позиции, обеспечиваемой камерой-обскурой. Это положение субъекта также структурирует полотна Курбе: в «Мастерской художника» или во «Встрече» художник окружен своими персонажами — как один из них.

В модернизме артикуляция авторского труда выступает на первый план — примеры тому можно найти во множестве в диапазоне от Поля Сезанна с его гаптической работой взгляда до «живописи действия» Джексона Поллока. Но одновременно эта артикуляция труда, становясь самодостаточной, то есть отказываясь от претензий реалистического искусства на расчерчивание общественных связей, приводит искусство к его противоположности, к товариза-

ции. Производство сводится к овеществленному труду, циркулирующему по законам рынка, превращается в товарный фетиш, в котором создавший его труд полностью скрыт, вытеснен. Например, риск, вечно сопровождающий модернистскую абстракцию, — превращение в декоративный плоскостный орнамент.

Труд и негативность

Все, о чем выше шла речь, связано с процессуальностью труда и тем, как эта процессуальность начинает репрезентироваться и непосредственно разворачиваться в произведении искусства. Процессуальность труда — праоснова гегелевской диалектики как мысли, разворачивающейся в труде, труде самопознания. Но диалектика, помимо процессуальности, нуждается в отрицании, в негативности — и ее также можно найти в труде. Труд устанавливает свою пунктуацию, свои пробелы. Например, труд потребляет и уничтожает объект ради превращения его в другой объект. И эта связь труда с негативностью позволяет указать один из возможных выходов из тупика станковизма — тупика товаризации произведения искусства. Есть радикальные примеры, когда негативность труда реализуется в иконоборческих практиках — например, в написанных кислотой картинах Густава Мецгера. В логике Мецгера время, запускаемое трудом, есть время уничтожения, негации, в том числе негации автором себя как художника, — но негация эта осуществляется через труд. Мецгер в своем лице обнаруживает один из пределов субъекта труда.

Пунктуация труда может быть понята и иначе — как его диалектические отношения с ленью или досугом. Диалектика труда и досуга была развернута в истории искусства, например, между реализмом и импрессионизмом: сцены труда в духе «Дробильщиков камня» Курбе у импрессионистов сменяются сценами городского буржуазного досуга.

Буржуазное понимание оппозиции лени и труда требовало радикального пересмотра в советской культуре. В советском искусстве вопрос о негативности в труде был поднят в картинах и текстах Казимира Малевича, указывающих на центральное место лени, приостановки труда, в самом труде. Герои его второго крестьянского цикла или его «Работница» замирают в бездействии — но в этом бездействии есть одновременно зачатки заранее неизвестного дей-

ствия или речи, исток труда как такового. Малевич уходит от производства полностью предзаданных идеальных образов трудящихся в духе сталинского соцреализма, оставляя в своих героях пробел, нехватку. И этот пробел и нехватка становятся видны только в отношениях с трудом — например, трудом говорения, как в неоренессансной «Работнице». «Работница» замерла в ораторском жесте — и одновременно уподобляется мадонне, но мадонне без младенца. Невысказанность ее речи как бы отражает пробел на месте ребенка — и это то место, куда может прийти непредрешенное будущее, в отличие от полностью детерминированных картин канонического соцреализма. Так негативность в труде позволяет произвести не замкнутый, но открытый образ субъекта этого труда.

Коммуникативность труда

Труд устанавливает социальные связи и производится в этих связях. Социальные аспекты труда стали объектом развернутых размышлений именно в XIX веке. У Гегеля труд функционирует в отношениях раба (слуги) и господина — эту коммуникацию можно назвать вертикальной. Проблемы солидарности (горизонтальная коммуникативность труда) стали центральными для мыслителей социалистической и анархистской направленности: от утопических социалистов до Маркса.

Коммуникативность труда (как и его связь с негативностью) была распознана как структурообразующая для новых способов производства и функционирования искусства, начиная с модернизма. Обращение к коммуникативности труда — еще один способ выхода из тупика товаризации искусства. Ранние примеры тому — работы Эдуарда Мане: «Бар в Фоли-Бержер» и «Олимпия», отождествляющие отношения буржуазного зрителя с картиной и отношения клиента-покупателя с трудящимися женщинами, буфетчицей и проституткой соответственно. Взаимодействие картины со зрителем уподобляется здесь коммуникации трудящегося с потребителем продуктов труда — отношениям раба (слуги) и господина. Так у Мане субъект труда вызывающе противопоставлен буржуазному посетителю салона — и вместе с тем демонстрируется и задействуется их нерасторжимая в буржуазном обществе взаимозависимость.

О горизонтальной коммуникативности труда вспоминает советское искусство. Например, про-

изводственниками и левовцами искусство мыслилось как средство коммуникации между трудящимися, растворенное в глобальной системе общественных медиаций, которые реализуются посредством современных технологий. Но не только крайне левый авангард, а и станковизм задействовал трудовую коммуникативность — примером тому бригадный метод создания картин, широко практиковавшийся в 30-е годы. Прямое обращение фигуративной советской картины и ее героев к зрителю (можно снова вспомнить «Работницу» Малевича с ее ораторским жестом или предшествовавшее ей «Заседание сельячейки» Ефима Чепцова) также получает новый смысл: это обращение не к индивидуальному потребителю, а к коллективу равных, призыв к диалогу.

Одна из недавних вспышек интереса к коммуникативности труда — эстетика взаимодействия, проблематизирующая акты коммуникации в процессе производства и потребления продуктов труда. Иногда эстетика взаимодействия ставит под вопрос саму различимость горизонтальной и вертикальной коммуникативности труда — через обнаружение провалов коммуникации или скрытого насилия внутри нее.

Разумеется, логика труда меняется благодаря механизации производства, а также благодаря усилению значения когнитивного труда. Но три фундаментальных аспекта труда: его процессуальность, его связь с негативностью, его коммуникативность — позволяют расчертить поле не только стратегий искусства, но и вообще мышления с начала XIX века. Через эти аспекты автор, герой и зритель (читатель) произведения конституируются как субъекты труда, будь то труд актуальный или потенциальный. И именно как телесный субъект труда человек биополитически дисциплинируется (например, паноптикумом) или погружается в цепочки циркуляции товаров (спектакль). Так труд позволяет иначе взглянуть на «техники наблюдателя», о которых пишет Крэри.

Глеб Напреенко

Родился в 1989 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик.

Живет в Москве.

Борис Ключников

Синестетическое сообщество

u/n multitude
«Политические партитуры».
Галерея «Старт»,
ЦСИ ВИНЗАВОД, Москва.
26.12.2014 — 25.01.2015



u/n multitude, «Ослиная месса», 2014. Фото предоставлено художниками

В последние годы все большую роль в современном искусстве играют различные формы речи: художники читают лекции, представляют и обсуждают результаты своих теоретических исследований, взаимодействуют с университетами и создают дискуссионные платформы. Это же характерно

и для стремительно приобретающих академичность левых интеллектуалов, которые обзаводятся солидным списком публикаций, издают книги и участвуют в симпозиумах, поддерживая работу вечного двигателя речи. Политика понимается как сфера речевой коммуникации, то есть продолжает по-



u/n multitude, «Музыка тюрем», 2014. Фото представлено ЦСИ «Винзавод»

аристотелевски определяться как совместное существование людей, способных к речи и высказыванию. Художественная лекция в какой-то мере наследует митингу или петиции: существует артикулированное послание, выраженное в лозунге или в требовании и предъявленное адресату, от которого, в свою очередь, ожидают реакции.

Однако есть еще один важный момент, который сегодня сближает левую политическую мысль и искусство. При всех призывах к действию и внешним изменениям обе эти сферы являются аутопоэтическими, то есть ориентированы прежде всего на самоподдержание и саморегуляцию. Вера в предстоящие перемены сохраняется, но из достижимой цели они превращаются в регулятивную идею, задающую внутреннее единство движения: я протестую, однако все, на что я могу рассчитывать, — это существование протестного движения как устойчивого системного явления. В России протесты 2012 года объединили множество людей — но это, пожалуй, все, чего удалось добиться. Я не считаю, что аутопоэтический режим существования является стратегической ошибкой или изъяном искусства и оппозиционной политики. Скорее, это указывает на нынешнюю форму существования власти, репрессивные и нормирующие ресурсы которой не ограничиваются сферой языка и смысла. Социолог Скотт Лэш в своих исследованиях описывает, как власть переходит от «эпистемологического» режима к «онтологическому», к управлению бытийным различием. В этом ре-

жиме нет необходимости удерживать те или иные символические доминанты, нет необходимости предписывать и насаждать что-то посредством языка: «Мы более не упорядочиваемся: вместо этого мы самоконституируемся в различиях»¹. Политика начинается не в речи, а еще до нее — в возникновении и удержании онтологического различия. То есть дело не в том, что критический дискурс не ставит перед собой осмысленные цели, а в том, что само высказывание уже не имеет решающего политического значения.

Во время одного из протестных выступлений 2012 года собравшиеся скандировали лозунги и выдвигали требования правительству. Однако через несколько минут их окружили молодые люди, бьющие в барабаны. Грохотом они намеревались заглушить речь протестующих. Шум полностью редуцировал язык и свел собрание говорящих людей к чистой фактичности. Выраженная в общении цель пропала — и из участников протеста собравшиеся сразу превратились в толпу, массу без назначения. Этот случай выявляет ограниченность речи и обращает внимание на политическое значение материальности (грохота барабанов), которая в условиях кабинетной и академической работы может оставаться незамеченной. Когда мы стоим за кафедрой, нам кажется, что достаточно прояснить термины, создать ясную теорию, обратить внимание на нелогичность или непоследовательность высказываний оппонента. Но как только мы выходим в мир, наши слова превращаются в шум. Осмысленная речь не достигает цели, поскольку цели сегодня нет и у самой власти. Власть существует на инфрауровне — ее политичность в том, что она есть. Политическое лежит в плоскости фактичности и материального присутствия.

Кризис активизма в российском искусстве отчасти связан с провалом описанных выше наивных убеждений: что свою позицию следует высказать, объяснить с учетом разумного адресата, способного это объяснение воспринять и выстроить ответную реакцию. «Образовательный поворот» в искусстве, о котором говорят в последнее время, наследует той же традиции. Следуя по этому пути,

мы не видим, что политизированным стало уже само материальное существование.

В этом тексте описывается ряд перформансов группы *u/n multitude*. В их работах, рассчитанных на аудиальное, нелингвистическое воздействие, вопрос о политике и власти переносится в онтологическую плоскость. Этому способствует то, что художественными средствами, с которыми они работают, являются музыка и шум, почти вытесненные из сферы современного искусства как раз в силу своей неязыковой природы.

В течение 2014 года группа молодых художников *u/n multitude* (постоянные участники Никита Спиридонов и Соня Румянцева) провела четыре перформанса, которые были объединены названием «Политические партитуры». Самую первую «партитуру» художник, композитор и музыковед Никита Спиридонов представил еще в рамках своего студенческого проекта на фестивале *Students Art Prom*. В работе «Повар против Веберна» художник вспоминает о трагической смерти великого композитора, застреленного уже после войны солдатом-по-

варом американских оккупационных войск. Один из участников засыпает овощи в раскрытое пианино до тех пор, пока инструмент не переполняется. Каждый раз, бросая очищенные овощи внутрь инструмента, «повар» хлопает крышкой, имитируя звук выстрела, в то время как «Веберн» монотонно нажимает на клавишу. Музыкальная форма произведения, визуальное пространство и политический контекст мировой войны соединяются, выстраивая биографический эпизод из жизни композитора. Экзистенциальное и политическое выражается посредством грохота захлопывающейся крышки инструмента, посредством строго выстроенной, но вместе с тем эмоционально воздействующей на нас музыкально-шумовой композиции. Убийство, выстрел в человека воплощается в звуке и становится частью произведения. Перформанс заставляет зрителя пережить политику как сонорный эффект, локализованный в пространстве шум. Этот шум использует важнейшую черту аудиовизуальной инсталляции, а именно ее способность создавать временные автономные зоны. Для создания временной автономной зоны (понятие Хаким Бея) лозунги и артикулированные идеи имеют второстепенное значение. Так, на-



u/n multitude, «Повар против Веберна», 2014. Фото предоставлено художниками



u/n multitude, «Повар против Веберна», 2014. Фото предоставлено художниками

пример, рейв был временной зоной, образованной не сходством мнений или требований, а *общим аффектом* (от встречи с природой, музыкой и т.д.). Временная зона, основой которой является музыка, наиболее аутопоэтична. Все в ней направлено на сохранение гомеостаза, на самопродление.

Художник и теоретик Кодво Эшун очень точно сформулировал способность музыки создавать такие временные «карманы», где внезапно зарождается множество (в смысле *multitude*): рейверы превращаются в «синестетическое сообщество, каждый участник которого становится медиумом, передающим сенсорные потоки»². В случае с перформансами *u/n multitude* объединяющий аффект имеет социополитическую природу, но благодаря музыкальной форме преобразуется в звук.

Нагляднее всего этот метод представлен в акции «Ослиная месса». Художники восстановили знаменитую речь Хрущева в Манеже: Никита Спиридонов въехал в выставочное пространство на осле, выкрикивая те же самые ругательства. За основу перформанса взята форма «ослиной мессы» — карнавального обыгрывания религиозного действа, су-

ществовавшего в Средние века. Во время перформанса шум перкуссии перемежался звуками тромбона и агрессивными выкриками о вреде абстрактного искусства. Зрители, в свою очередь, начали снимать ботинки и, подражая тому же Хрущеву, стучать по полу в такт мощному индустриальному ритму перкуссии.

В ходе перформанса историческая травма события в Манеже опосредуется музыкальной композицией мессы. Соучастие зрителя в обыгрывании события «снимает» травму, посредством образа перевода текст в чистый звук. Никита Спиридонов работает не с музыкой, а *около музыки*; в первую очередь — с историей и политикой. Он переносит страдания, репрессии и социальное противостояние в звуковое пространство, конструируя особое присутствие *при* событии. Сообщество образуется не вокруг артикулированных посланий-лозунгов, а вокруг чувственного опыта, который, однако, напрямую связан с конкретной политической ситуацией. Именно такой подход позволяет перенести спор с властью из пространства языка туда, где искусству еще не предназначено поражение, — на территорию коллек-

тивного аффекта, в мир музыки и шума. Если официальная власть использует негативную силу шума, подавляя ясную речь и требование оппозиции, то искусство способно отыскать позитивность шума, который выражает настроение непосредственнее, чем все слова и идеи. В работах «Повар против Веберна» и «Ослиная месса» шум не подавляет, а прорабатывает травмы.

В перформансах «Краткая история доносов» и «Музыка тюрем» противопоставление текста и звукового образа выражено еще отчетливее. Следуя методу футуристического композитора Александра Мосолова, писавшего вокальные пьесы «Четыре газетных объявления (из „Известий“ ВЦИКа)» на тексты новостных статей, *u/n multitude* собирают тексты доносов, начиная с доноса на Солженицына и заканчивая записями в Интернете. Тексты доносов озвучиваются оперным сопрано, что создает определенный эстетический парадокс. В пространстве оперы доносы обретают возвышенное и надвременное звучание. Идеологичность стирается благодаря исполнению, при этом в сопоставлении с красотой исполнения особенно отчетливо видно кощунство текста. То же несоответствие возникает в перформансе «Музыка тюрем», где голос, доносящийся из-за простыни-перегородки, поочередно распевает пункты распорядка дня Дмитровлага (исправительно-трудовой лагерь, располагавшийся на севере Московской области в 30-е годы). Консорт виолончелей и солирующий низкий бас отсылают к жанру *De profundis* (в этом контексте буквально «из глубины» — заключенные рыли канал Москва–Волга). Расписание, текст и кодификация, которые тщательно эстетизировал мировой концептуализм, указывают на меру бесчувственности, свойственную современному миру. Отчужденная бюрократическая речь и скука вялотекущей документации угнетают художника, вынуждают его играть по заведомо неподходящим правилам. Музыка же возвращает скупому распорядку трудового лагеря связь с эмоциональным переживанием.

Посредством вибраций музыка непосредственно воздействует на человека, что делает ее обязательным компонентом официальной и массовой культуры. Мы можем говорить о



u/n multitude, «Политические партитуры», 2014.
Фото предоставлено ЦСИ «Винзавод»

своеобразной антинотации «политических партитур» Спиридонова и Румянцевой: они упраздняют язык и текст музыкальной записи, указывая на то, что музыка «встроена» в нашу жизнь с ее страданием, борьбой, любовью и трагифарсом. «Партитура» соединяет историю музыки, политику и историю художественной институциональной критики в шумный ассамбляж. Персональная выставка в рамках проекта «Старт» обозначила и пространственный характер «партитур», которые соединяют в единый образ ситуацию и шум. Будучи эфемерным процессуальным искусством, музыка в то же время остается материальной. Она позволяет выйти из замкнутого круга смысла и выражения и увидеть еще не артикулированные властные отношения.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Lash S. Power After Hegemony. Cultural Studies in Mutation? // Theory, Culture & Society, vol. 24, № 3, 2007.

² Eshun K. More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction. London: Quartet Books Limited, 1999.

Борис Ключников

Родился в 1989 году в Москве.
Теоретик и историк искусства.
Живет в Москве.



Материал проиллюстрирован видами
экспозиции проекта Хаима Сокола
«Спартак. Times New Roman», ЦТИ
«Фабрика», Москва, 2014. Фотографии
Дмитрия Мишина и Марка Боярского

Карина Караева

Инсталляция как гиперобъект

Хаим Сокол
«Спартак. Times New Roman».
ЦТИ «Фабрика», Москва.
22.10.2014 — 24.11.2014

В инсталляции «Спартак. *Times New Roman*» художник Хаим Сокол выражает свою концепцию реальности. Она состоит, в частности, в том, что художник мыслит составляющие инсталляцию объекты как отдельные произведения, самодостаточные и потому не только способные самостоятельно действовать в предложенном пространстве (ЦТИ «Фабрика»), но и обладающие собственной историей и онтологией.

Реальность для Хаима Сокола начинает формироваться тогда, когда память (художник до сих пор продолжает свои эксперименты по восстановлению исторической памяти и поиску национальной идентичности) перерождается в социальное переживание. Обращение к теме иммиграции, национальной самоидентификации для него не сводится к критике конкретного сообщества — это, прежде всего, поиск и воспроизведение нового формата отношений между художником и его адресатами, между субъектом и объектом. В этом смысле информация об объекте остается для Хаима Сокола принципиально выразительной.

Объекты, как показывает художник, в своейственной им среде значат больше, чем в пространстве институции. Простая снегоуборочная лопата обладает онтологической сущностью, выявить которую в музее практически невозможно. В ситуации, когда лопата выполняет свою функцию (к примеру, ею пользуются для уборки улиц), этого проявления ее «природы» достаточно для ее



фактического определения. Но Хаим Сокол представляет тотальную инсталляцию, отказываясь определять ее в контексте тотальности. Его метод призван выявить специфику объекта, сместить оптику. Хаим Сокол делает объект метафизическим символом, каковым он в повседневной жизни не является. Уже упомянутая снегоуборочная лопата, когда ею пользуется соратник и адресат Хаима Сокола-гражданина, сведена к функции: к уборке конкретной территории. То, что предлагает Хаим Сокол как художник, — ликвидировать функциональность лопаты и вынести ее в новое контекстуальное поле. Именно когда объект выходит за пределы своей «собственной» природы или своего конкретного предназначения, и происходит сдвиг представления об объективной онтологии. Условно говоря, Сокол критикует экзистенциальное качество объекта.



Художник начал свой проект с символического обмена с гастарбайтерами-мигрантами: изучал узбекский язык, покупал для рабочих продукты, учил их марксистской теории. Гастарбайтеры в свою очередь передавали ему необходимое знание, которое не только свидетельствовало о капитуляции объективного симуляционизма, но прежде всего, объективно десакрализовало позицию левого дискурса, связанную, в частности, с идеей перенесения конкретного действия в другие условия. Осуществив несколько конкретных действий-включений, художник осознал, что его представление о справедливости и возможности восстания потерпело полное поражение.

Столкновение с реальностью, с бытом тех, на кого было направлено действие, не только наглядно продемонстрировало правильность теории немецкой марксистской философии о сохранении статусности конкретной социальной группы, но и расширило понятие гиперобъекта. Гиперобъект в данном случае понимается как определенная совокупность действий, то есть субъективных жестов и

объективных критических текстов, которые объясняют изначальное действие.

Объект превращается в гиперобъект, когда выходит за границы своей природы, заданные в определении. Хаим Сокол выстраивает баррикады из матрасов, на которых спят гастарбайтеры. Их сон — тоже действие; таким делает его способность художника к критическому анализу. Критический словарь выстроен Соколом как определенная структура: один ее элемент — адресат-соратник-объект, другой — художник-автор-идеолог, третий — идеологическая система. Эта идеологическая система воспроизводит себя как утопия, утопия гиперобъекта.

Карина Караева

Родилась в 1980 году в Москве.

Куратор, художественный критик.

Живет в Москве.