ХЖ Художественный журнал
Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Дарья Атлас
Леонид Невлер
Дмитрий Потемкин

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистяковская

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Илья Будрайтскис *(Москва)*
Д. Голынко-Вольфсон *(С.-Петербург)*
Арсений Жиляев *(Москва)*
Борис Клюшников *(Москва)*
Алексей Пензин *(Лондон)*
Мария Чехонадских *(Лондон)*
Кети Чухров *(Москва)*
Станислав Шурипа *(Москва)*

Литературное редактирование
Евгения Шестова
Верстка
Галина Мухина
Корректура
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Daria Atlas
Leonid Nevler
Dmitry Potemkin

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Ilya Budraitskis *(Moscow)*
D. Golynko-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 группы Slavs and Tatars «Китаб Кебаб», 2012

«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.

ПОДАДАМЕ НЕ ПОДАДАМЕ РУ
©ХЖора 2015
КОМИКС
ЧИТАЕШЬ ГАДАМЕРА? УВЛЕКЛАСЬ ГЕРМЕНЕВТИКОЙ
WAHRHEIT
UND METHODE
НУ ЭТО ГРОМКО СКАЗАНО ПРОСТО ГАДАЮ ПО КНИЖКЕ. КУДА ПАЛЕЦ... ТКНЕШЬ...
...НАУГАД, ТО И СБЫВАЕТСЯ. МНЕ ГАДАМЕР НРАВИТСЯ ПОТОМУ ЧТО У НЕГО ПРО КРИТИКУ КРИТИКИ, ВРОДЕ КАК ЧТО-ТО АНТИКРИЗИСНОЕ В МОМЕНТ КРИЗИСА
WAHRHEIT
НУ НУ! А ТЫ СРОК ГОДНОСТИ ЭТОЙ КНИЖКИ ВИДЕЛА?
ВОТ ТЕБЕ СВЕЖИЙ НОМЕР ХЖ. ТУТ ВСЁ ПРО КРИТИКУ КРИТИКИ И ДАЖЕ ПРО ГАДАМЕРА
ХЖ
ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

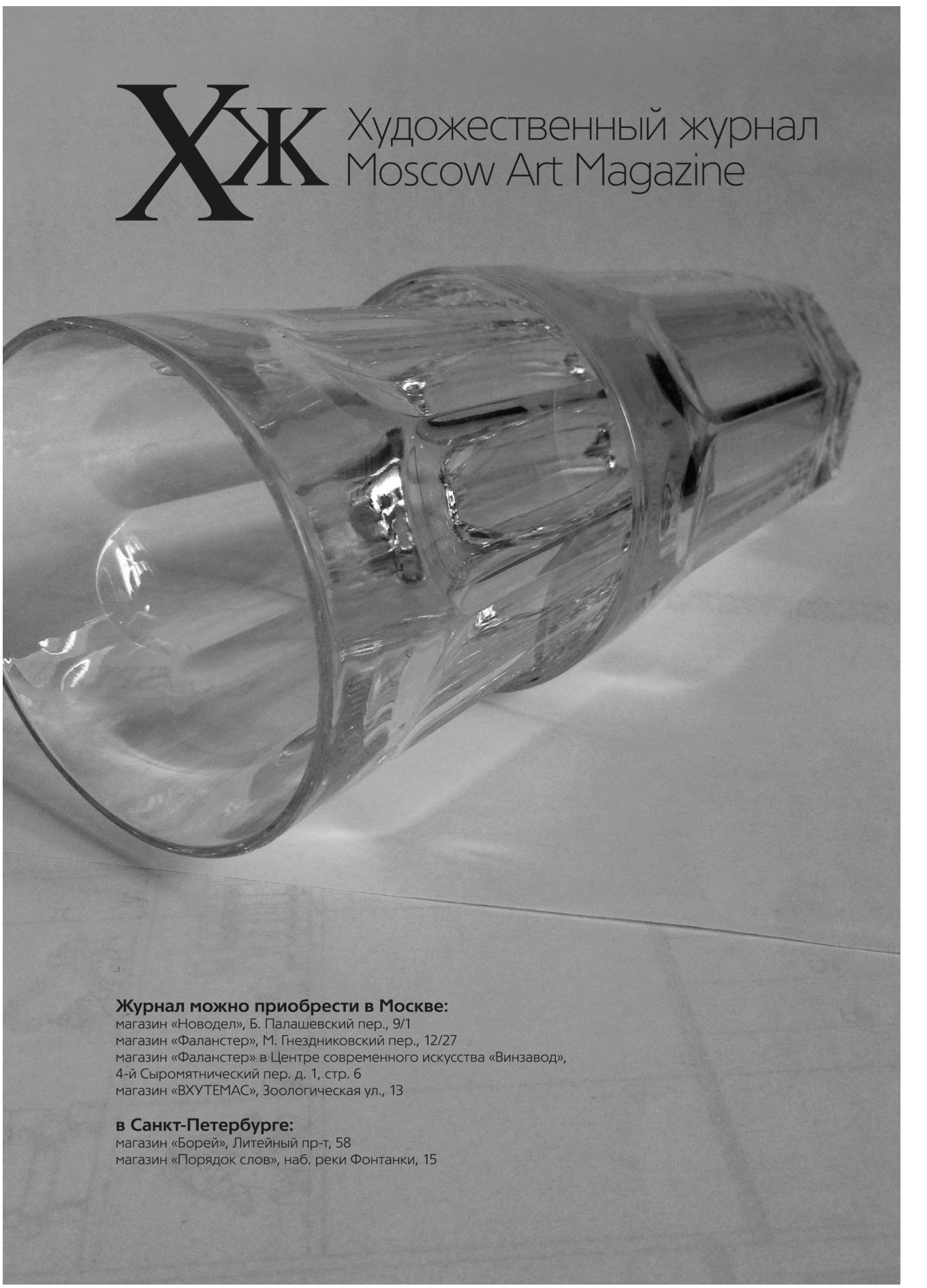
Художественный журнал № 93
Критика критики

С понятием критики «Художественный журнал» связан на протяжении всей своей уже более чем двадцатилетней истории. Причем утверждение это отнюдь не исчерпывается констатацией очевидного факта, что «ХЖ» — профессиональное художественно-критическое издание. Важнее здесь то, что «ХЖ» понимает критику как тип отношения к культуре, обществу и жизни вообще, как основание для современной практики и теории искусства. Порой казалось, что постсоветская реальность и художественная среда склонны это основание игнорировать, но «ХЖ» с настойчивой методичностью публиковал на своих страницах ключевые тексты представителей современной критической теории и поддерживал тех, кто следовал в ее фарватере. И если мы посвящаем очередной номер «критике критики», то это потому, что сегодня, похоже, критика все чаще утрачивает способность ухватывать суть вещей, превращаясь в культурный мейнстрим, в интеллектуальную моду, выхолащивается и рутинируется.

Объяснить это можно, в частности, тем, что сегодня умение «управлять состоит в том, чтобы управлять меньше. В этом смысле и либерализм, и неолиберализм являются формами правления, которые жизненно нуждаются в критике». Отсюда в сфере искусства на место кантианской «незаинтересованности суждения встает заинтересованность критика в самом акте вынесения суждения» (Л. Воропай «Критика как просвещенное повиновение»), а производство собственных критических текстов оказывается для критика важнее, чем искусство, которому они посвящены (З. Азизов «Отношение с мыслью...»). И вообще, разве нынешняя нормативность критики не есть *contradictio in terminis*? Ведь «само предложение мыслить критически подразумевает, что мы должны просто принять это как данность, то есть быть конформными, а вовсе не критичными» (Ш. Каждан «Спокойно ходить без крыльев»).

Но вот что бросается в глаза: когда критика замыкается на себе, реальность освобождается из-под ее влияния и начинает жить своей жизнью. Сегодня мы повсюду сталкиваемся с тем, что «массы сами [...] от отчаяния ввалились в политическую жизнь, не имея структурированной политической позиции или четкой, внятной идеологии, до конца проработанной и осознанной культурной идентичности. В процессе этой стихийной политической социализации они начинают творить историю» (Б. Кагарлицкий «Критика критики»). Более того, из-под контроля сознания вырывается, претендуя на онтологическое равенство, весь не-человеческий мир, самые разные акторы, одушевленные и нет: «бактерии, сверхновые звезды, магнитные поля, насосы» (И. Новиков «Медитация и революция...»). Вселенная, бросая субъекту вызов своей неорганизованной и неохватной безмерностью, взывает к созданию «Вселенского музея» (А. Жиляев «Миссия музея современного искусства...»).

Открытие бесконечного числа онтологически равноправных партнеров человечества, как и бесконечности когда-либо существовавшего сущего, приобщает нас к новому, посткритическому состоянию сознания. Впрочем, прийти к нему можно и с противоположной стороны — из глубин собственной субъективности, ранее скованной суровой критической дисциплиной сознания (Х. Сокол «Хвала субъективности...»). Отсюда закономерно следует, что оправданным может оказаться возвращение рукотворного творчества, восстанавливающего сущностную связь с телом и с миром и одновременно замедляющего работу рынка, институций и прогресса (А. Осмоловский «Конец авангарда как специальная процедура»). Так складывается новое положение вещей — «постконцептуальное состояние» (П. Осборн «Постконцептуальное состояние...»), в котором вещи и явления сопрягаются между собой на основании новых, некритических принципов (Д. Джозелит «Об агрегаторах»). В этом состоянии уже нет места не только критике, но и критике критики, которая, на самом деле, лишь «подтверждает и закрепляет притязания последней на неоспоримое господство» (П. Сафронов «Критическая реакция»).



Журнал можно приобрести в Москве:
магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнездниковский пер., 12/27
магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства «Винзавод»,
4-й Сыромятнический 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
КРИТИЧЕСКАЯ РЕАКЦИЯ
Петр Сафронов

14
ПУБЛИКАЦИИ
ПОЧЕМУ ВЫДОХЛАСЬ КРИТИКА? ОТ РЕАЛИЙ ФАКТИЧЕСКИХ К РЕАЛИЯМ ДИСКУССИОННЫМ
Бруно Латур

32
СИТУАЦИИ
ОТНОШЕНИЕ С МЫСЛЬЮ: ОТСУТСТВУЮЩИЙ ЦЕНТР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ
Зейгам Азизов

36
АНАЛИЗЫ
КРИТИКА КАК ПРОСВЕЩЕННОЕ ПОВИНОВЕНИЕ. К ТЕОРИИ ПРИБАВОЧНОЙ СТОИМОСТИ «КРИТИЧЕСКОГО» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ
Людмила Воропай

44
БЕСЕДЫ
КРИТИКА КРИТИКИ
Борис Кагарлицкий

56
СИТУАЦИИ
МИФОЛОГИЯ ЛИЦА: ПУБЛИЧНАЯ СФЕРА, ДИССИДЕНТСТВО И ПОЛИТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
Мария Чехонадских

64
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
СПОКОЙНО ХОДИТЬ БЕЗ КРЫЛЬЕВ
Шифра Каждан

70
КОНЦЕПЦИИ
ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ВООБРАЖАЕМОГО К ОБЩЕМУ «ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС». ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СПРАВЕДЛИВОСТИ
Паскаль Гилен

84
РЕФЛЕКСИИ
ХВАЛА СУБЪЕКТИВНОСТИ, ИЛИ ПОДЛЕЖАЩЕЕ СВОБОДЫ
Хаим Сокол

90
ПРОГРАММЫ
КОНЕЦ АВАНГАРДА КАК СПЕЦИАЛЬНАЯ ПРОЦЕДУРА
Анатолий Осмоловский

96
АНАЛИЗЫ
ПОСТКОНЦЕПТУАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ, ИЛИ КУЛЬТУРНАЯ ЛОГИКА ВЫСОКОГО КАПИТАЛИЗМА СЕГОДНЯ
Питер Осборн

112
ЭССЕ
ОБ АГРЕГАТОРАХ
Дэвид Джозелит

124
УТОПИИ
МИССИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И ВСЕЛЕНСКИЙ МУЗЕЙ
Арсений Жиляев

136
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
МЕДИТАЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ: БУДДА, МАРКС И ГРИНБЕРГ
Иван Новиков

142
ВЫСТАВКИ
ПРОТИВ РЕЦЕПТОВ
Глеб Напреенко

148
ВЫСТАВКИ
ОТ КОНСТРУКЦИИ ВИДЕНИЯ К ВИЗИОНЕРСКИМ СТРУКТУРАМ
Павел Арсеньев

154
ВЫСТАВКИ
НЕОПОЗНАННЫЙ НОЛЕВ
Богдан Мамонов

Материал проиллюстрирован работами Клэр Фонтен разных лет

Петр Сафронов

Критическая реакция

Если вы все время заняты производством, то у вас просто не должно оставаться времени на мысли. Точнее говоря, ваши мысли тоже включаются в череду производственных операций. Капитализм дает возможность «по-настоящему» заняться производством. Однако капиталистическая занятость вовсе не означает полного устранения сомнений, рефлексии, вопрошания. Напротив, именно капитализм открывает для них простор: сомнение, рефлексия, вопрошание нужны постоянно — иначе обнаружилась бы пустота. Как это возможно? Это возможно, потому что вместе с капитализмом и даже до него существует критика, которая разрушает самостоятельность объектов. Критика расчищает для капитализма рабочее место. Благодаря критике все, что случается в капиталистическом мире, делается «с умом». Собственно говоря, капиталистический мир — это и есть мир большого, всеобъемлющего ума.

Критиковать капитализм бессмысленно. Маркс и Ленин, Хомский и Кляйн, Вирно и Рансьер — все вместе и каждый по отдельности — никоим образом не являются критиками капитализма или современного общественного устройства. Тем более бессмысленно претендовать на внешнюю критику капитализма. Ведь он не участвует в борьбе за идеалы, а только производит. И именно критика является тем механизмом, который обеспечивает производство и воспроизводство режима имманентности. Все является тем, чем оно является, и ничем больше. Никакой избыточности — все в дело. Расхожие сегодня требования эффективности, экономности, точности технологий и материалов вызваны к жизни и поддерживаются исключительно критикой.

Люди и вещи, конечно, бывают предоставлены самим себе. Вероятно, даже довольно часто. Но лишь для того, чтобы они нашли в себе скрытые резервы, раскрыли себя. Если нет ничего другого, только самораскрытие, подключение к процессам воспроизводства стоимости, может сегодня надежно гарантировать жизнь. Следовательно, именно самораскрытие, именно творчество, именно «свобода» критического усилия становится моментом окончательной победы капитализма здесь и сейчас. Поскольку ничего потаенного не осталось в принципе, люди легко сходятся и образуют самые различные союзы. Сама идея политических позиций или взглядов выглядит в данном случае пародией: в мире абсолютного труда нет мест, которые могли бы гарантировать что-то большее, чем временное снижение производственной нагрузки.

Требование «включить» в рассмотрение пропущенные точки зрения, интересы, перспективы оказывается тогда способом обеспечить бесперебойную поставку ресурсов для капиталистической экономики, окончательно перешедшей на сборку интеллектуальных машин. Для капитализма нет ничего чужого, кроме него самого. Поэтому-то основной ценностью капиталистических обществ и является плюрализм. Бесконечное наращивание множественности вызвано не тесной связью капитализма и демократии, а устройством капиталистического труда, требующего производить все больше и больше нематериальных форм. Подогреваемый капитализмом спрос на новизну неотделим в данном случае от старательной историзации каждого отдельного продукта.

Возглас «В этом нет ничего нового!» постоянно преследует капиталистическое про-

изводство, которое, впрочем, ничуть этим не смущается. Критическая лопата рано или поздно всегда начинает скрести о кристаллическую решетку категорий разума. Сверхрациональность критики является надежным гарантом ее неизменной успешности. Она всегда может обратиться на саму себя и, став таким образом критикой критики, успешно продолжить существование. Есть ли поэтому особая нужда или задача в том, чтобы критиковать критику? Думаю, что нет. Ведь критика критики лишь подтверждает и закрепляет притязания последней на неоспоримое господство. Критика критики только обеспечивает критике как таковой особенно выгодный статус — временно выведенного из оборота и помещенного в стабилизационный фонд интеллектуального актива. Прежде, когда капитализм еще не обнаруживал с таким бесстыдством, как теперь, свою сугубо рациональную природу, удержание критического бастиона еще могло иметь какую-то самостоятельную ценность. Теперь же, когда все и везде только и заняты тем, что думают и «делятся» этим, критика окончательно стала реакционным занятием. Следовательно, критика критики будет только усиливать и нагнетать душную атмосферу ее непоколебимого превосходства.

Многие пробовались на роль толкователя мира интеллектуальной продукции. Роль толкователя современной ситуации брал на себя, скажем, особым образом модифицированный психоанализ. Он ориентирован на описание универсального производителя. Прежде всего, такой производитель напрочь лишен психики как ненужного добавления к процессу работы. Иными словами, психика поставляется капиталистическому работнику вместе с социальным пакетом и другими льготами — это называется «интересная работа».

Капиталистический работник озабочен лишь постоянной оптимизацией и рационализацией своей деятельности. Более того, он растворен в ней. Но в силу того, что скорость, плотность и объем информационных потоков постоянно возрастают, производитель уже не успевает учитывать все происходящие изменения. Разумная деловитость постепенно превращается в мелочную суетливость. Производитель хочет успеть все и не успевает ничего, оставаясь один на один с чистым желанием. В результате капиталистический работник оказывается в состоянии постоянного стресса — который, впрочем, может описываться ей или им как «востребованность», «нужность» и т.п.

Капитализм настолько широк и всеохватен, что не нуждается в границах, которые можно было бы нарушить. Он просто срывает все покровы, устраняет все тайны и оставляет вещи, только вещи и ничего кроме вещей. Капитализму ведомы лишь различия в количестве вещей и совершенно неизвестны, да и не нужны качественные различия между ними. Капитализм пронизан логикой движения чистых количеств. Он использует только те характеристики, которые имеют числовое, количественное выражение: скорость, частота, высота, объем, продолжительность. Здесь нет смысла апеллировать к качественному своеобразию.

Впервые в своей истории философия оказывается полностью выведена из списка претендентов на роль рефлексивного «придатка» человеческой жизни. И то, как легко она (философия) превращается в покорную труженицу суетливого капиталистического производства, не может не разочаровывать. Выяснилось, что обещание нематериального, которое так долго эксплуатировала философия, может сбыться. И философия не знает, что делать в ситуации исполнения желаний. Что толку надеяться на логос, когда он уже наглядно продемонстрировал свое бессилие. Остается лишь чистая экспрессия: выразительность позы, гримасы, жеста. Потому-то критика как интеллектуальная процедура сегодня неотличима от критического жеста, то есть не существует помимо и вне формы критического перформанса.

Чистота желания в данном случае надежно обеспечена тем, что оно исходит не от пресыщенного товарным изобилием потребителя. Желание заменяет производителю реальность товара, желание, наконец, само становится единственной реальностью. Производитель же окончательно превращается в машину по производству реальных желаний и желанной реальности. Желание становится предельной и окончательной целью. Все сводится к тому, чтобы желать как можно интенсивнее. Те, кто достиг этой невероятной интенсивности желания, — шизофреники, постоянно находящиеся в стрессе, который в терапевтических целях часто переименовывается в интерес.

Капитализм структурно неотделим от шизофрении, замыкающейся в бесконечно длящейся цепочке желаний. Желания взаимно сопряжены, сцеплены, сбалансированы. Основой этики в таких условиях становится нахождение баланса желаний. Регулирование баланса желаний, безусловно, является проблемой, превосходящей возможности отдельного индивида. Шизофреник не существует сам по себе, он всегда существует вместе со своим желанием, и это желание заставляет его вводить в свою реальность других людей. Нет мысли в себе и для себя. Любая мысль существует в другом и для другого. Именно поэтому никогда не может быть установлено ее отличие от не-мысли. Поэтому нет, в частности, возможности провести границу между мыслью и желанием. Каждая мысль желает. Каждое желание мыслит. Забота чем дальше, тем больше становится одним из ключевых процессов поддержания капиталистической экономики. Заботиться о других значит заботиться о своем желании других.

Бессилие, смерть, забвение, катастрофа благодаря заботе становятся ресурсами капиталистической экономики. Эта забота, старательно расчищающая интеллектуальные предприятия от малейшего риска, охватывает собой не только настоящее, но и прошлое, и будущее. Обращаясь к прошлому, она приобретает форму углубленной исторической герменевтики, тщательной «проработки» прошлого — столь же эффективной, сколь и однообразной. Устремляясь в будущее, забота становится основным мотивом всеобъемлющей политики безопасности, создания пространства, из которого будет навечно изъята малейшая опасность.

Если нельзя управлять желанием, то само желание все-таки может управлять, и человеку приходится держать перед ним ответ. Желание действенно именно потому, что требует ответственности перед собой. Кажущаяся простота и легкость исполнения желаний оказывается теперь связана с наибольшей ответственностью. Впрочем, приручение бытия имеет смысл, если в бытии все же сохраняется какой-то риск. Когда приручение бытия становится способом устранения риска, обеспечения всеобщей безопасности, тогда оно не справляется со своей задачей. Оно не устраняет опасность, но лишь мешает быть к ней готовым.

Создание миров превратилось в монотонную работу. И если нет онтологии, то новую функцию приобретает и методология, опрометчиво обещающая кратчайший путь достижения истины. Методология теперь выступает в роли хитроумного терапевтического приспособления, сковывающего и перераспределяющего первоначальное желание под видом заботы об удобстве и безопасности. Изначальность капиталистической позиции, в которой мы теперь находимся, ее совпадение с каждым критическим усилием все же не означает нашего согласия с расхожим диагнозом конца истории. Скорее здесь видится указание на необходимость всерьез отнестись к теоретической работе по открытию множества доступных философии путей — в каждый момент времени и с самого начала.

И проделать такую работу следует совершенно некритически. Это означает: последовательно отказываясь от вопроса о том, что сделало то или иное движение возможным. Отказ от вопроса об условиях возможности капитализма означает и специальное усилие по профилактике желаний. Желать чего-либо в условиях современного капитализма чревато соучастием в дальнейшем производстве нематериального, стремящемся закабалить человека в его «автономной» индивидуальности.

Но что это значит, быть вне-себя? Извне — это, собственно, не пространство, не позиция, а состояние. То есть нельзя разместиться извне, занять (не)подобающее место и утвердить это место как свое. Извне можно отпасть, если это происходит по воле человека. Извне могут отбросить, если это происходит против его воли. Наконец, извне можно пребывать. В этом последнем случае человек не находится ни в том, ни в другом месте, а просто неизвестно где. Находиться извне означает быть там, где нет возможности быть так или иначе. То есть в пространстве без выбора.

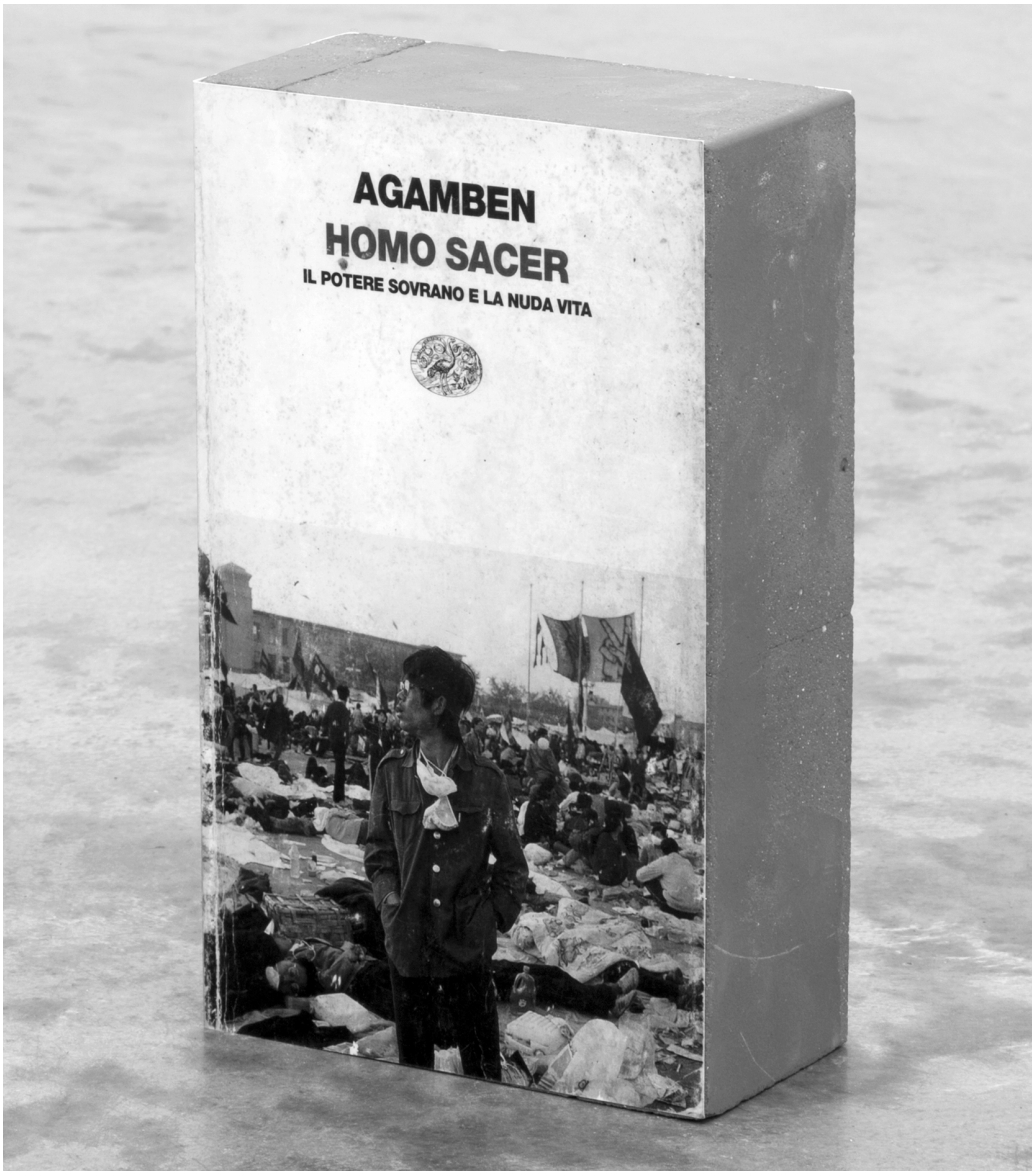
«Извне» значит «необходимо». Так, чтобы от этого нельзя было уклониться. У «извне» нет чего-то внешнего, то есть нельзя выйти из него наружу. Можно только подступить к внешнему и выйти через него внутрь. Извне вовнутрь: способ со/выбирания себя, отличенность от состояния. Различие возникает извне без переходов и полутонов. «Извне» тотально. Внутри частно. То есть показать особость нельзя, к ней можно выйти — извне вовнутрь. «Извне» асимметрично, то есть оно учреждает неравенство. По неизвестной причине чувствуешь себя извне и понимаешь неравенство настоящего момента прошлому. Прошлое извне, оно не находится где-то в другом месте, оно просто не-здесь. Извне не-здесь. Всеобщее отступление от данности, от того, что видимо, слышимо, осязаемо здесь-и-сейчас. Мысль извне. Мысль не-здесь. Мысль не-сейчас. Это, конечно, не точка зрения вечности, потому что для вечности не существует точек. Вечность не помещается в момент. В момент помещается здесь-и-сейчас, время. То есть время существует внутри моментов. Вне моментов времени нет вообще. Чтобы стало (быть) время, момент должен встать, то есть он должен (быть) опреде-

лен извне. Должно быть какое-то «извне», чтобы момент стал различим, чтобы момент приобрел границы.

Границы извне. Границы не-здесь. Поэтому никак нельзя ограничить что-либо извне — границы пребывают в нем, или, точнее, «извне» пребывает в граничности. «Извне» граничит неограниченно. Ведь границы имеют смысл, только если они постоянны. То есть не моментальны. Границы безвременны. Поэтому странно слышать, когда говорят об открытии границ, как если бы можно было разомкнуть границы и выпустить то, что в них, извне. Границы можно только перекрыть, чтобы таким образом сделать видимым то, что извне. «Извне» сгущается на границах, оседает на них, выпадает в осадок. Определенность границ способствует определенности «извне» в целом.

Кажется, что «извне» и есть границы. То есть, что извне нет больше ничего, кроме границ. И происходит открытие границ, и приходит извне, и исчезает в здесь-и-сейчас. «Извне» не поддается сосредоточению, отсутствует концентрация. Следовательно, невозможно и предложить рецепт по изучению «извне». Все, что можно изучать и исследовать, должно стать внутри, должно чувствоваться как свое. О своем не думают и не говорят. Его просто знают. Извне мысль. Извне слово. Здесь — знание.

Знание доверительно. Мысль же и слово возникают из недоверия. Мысли и слову нельзя довериться, потому что они извне.



Знать — и не думать. Знать — и не говорить. Держать знание внутри, на замке. Иначе придет мысль извне, иначе придет слово извне. Но само по себе «внутри» знания не бывает. Мысль и слово раньше знания. Знание кладет мысли и слову границу, знание перекрывает их, и начинается время. Отброситься извне вовнутрь и начать время, где уже некогда смотреть на себя со стороны, потому что извне в стороне. «Извне» всегда в стороне. «Извне» о(т)ставлено. Извне находится целый мир. Просто мир, тот самый мир, который в бесконечном процессе нематериального производства становится всего лишь показателем эффективности труда работника. Мир — мера удаления абсолюта от человека и человека от абсолюта. Человек не абсолютен, поскольку он мирен, поскольку он пре-

бывает в миру. Мир есть чистая дистанция, зазор между ограниченностью человеческого и безграничностью абсолютного. Мир как бы продолжает абсолютное и человеческое по направлению друг к другу. Абсолютное без мира теряет размерность и полноту, становится плоским. Однако умиротворенное абсолютное теряет чистоту своего бытия, смешиваясь в миру с человеческим. Человеческое тем самым в миру возвышается, превосходит само себя и в конечном счете исчезает. Соотношение человеческого и абсолютного всегда метастабильно, то есть стремится к собственному уничтожению. Поэтому восстановление абсолютного является частью борьбы с критикой — такой борьбы, которой удается не превратиться при этом во вторичное критическое усилие.

Мир скрывает абсолютное, не давая мыслить его и одновременно настоятельно убеждая в его наличности. Наличность абсолютного засвидетельствована ничтожностью человека перед лицом мира. Бытие-в-мире означает собственно бытие в режиме актуализации абсолютного. Но актуализации всегда неполной и недостаточной. Мир представляет собой только взаимосвязь значащих умолчаний об абсолютном. Миру нечего нам сказать, и именно это убеждает нас в наличии большего, чем мир. Абсолютное есть форма ограниченности нас миром. Человеку не хватает абсолютного, потому что вокруг преизбыточествует мир. Мира много, абсолютного мало. Точнее говоря, абсолютное рассеяно и потеряно в мире. Так же, как рассеян и потерян в мире человек. Мир постоянно создает препятствия на пути человеческого и абсолютного друг к другу. Мир запутывает их в сети своей бесконечной ограниченности, постоянно меняя местами простое и сложное, часть и целое. Мир изменчив и подвижен. В нем нет ничего мистического, тайного, сокровенного. Все тайное пребывает за миром, за его пределами. Поэтому в мире всегда скучно и неинтересно. Да и кому может быть интересно в тамбуре? Ощущение мирской скуки — верный признак человечности. Человек есть существо, скучающее в мире. Абсолютное есть бытие, томящееся в мире, как жаркое в горшочке. Мир — это спекшееся абсолютное. Человек — это запеканка мира. Мир прослаивается между человеческим и абсолютным, становясь простым отсутствием одного в другом. Человеческое отсутствует в абсолютном, поскольку присутствует в мире. Абсолютное отсутствует в человеческом, поскольку присутствует в мире.

Победительный тон капитализма во многом определяется тем, что ему удается замещать бытие-в-мире миропроизводством. Действительно, зачем быть в мире, если можно создать мир? Но это ложная постановка вопроса, построенная на спекулятивном использовании того, что, вообще говоря, никому не принадлежит. Мы не можем отказаться от мира, потому что мы его не принимали. Мир не наш, и поэтому-то он не может стать чужим. А значит, приостановка миропроизводства, выполненная хотя бы при помощи философского письма, требует нейтральности. Нейтральность (ни своего, ни чужого) мира задает ориентир для преодоления критического схематизма.

Написать можно слишком много или слишком мало. Утешает лишь то, что никогда нельзя написать достаточно. Выражение никогда не поспевает за содержанием (одно оказывается вне другого и наоборот), и этот неизбежный *misfit* сбивает нас с мерного ритма чтения и оставляет в растерянности. Не пропустили ли мы в начале нечто важное? Но начало уже давно сплелось с концом, и нам остается только судорожно бросаться в разные стороны в надежде ухватить распадающиеся нити рассуждения. А потом, нагулявшись по коридорам смысла, мы поймем, что автор вовлек нас в особую игру, призом в которой является молчание. Существует больше, чем больше. Существует больше, чем бытие. И обо всем этом можно молчать. Но в таком молчании нет презрения или усталости, нет и критики, самодовольно берущейся разоблачать условия возможности этого состояния. Бесконечная цепочка умолчаний становится нитью, отсутствие которой заставляет нас — преодолев критическую реакцию — сразу приступить к…

Петр Сафронов
Родился в 1981 в Москве.
Философ.
Живет в Москве.

Бруно Латур

Почему выдохлась критика? От реалий фактических к реалиям дискуссионным*

Посвящается Грэму Харману

Войны. Столько войн. Войны внешние и внутренние. Культурные войны, научные войны и войны антитеррористические. Войны с бедностью — и войны против бедных. Войны с невежеством — и войны как следствие невежества. Я задаюсь простым вопросом: нужно ли воевать и нам, исследователям и интеллектуалам? Стоит ли добавлять к уже существующим новые руины? Нужно ли гуманитарным наукам довершать разрушение деконструкцией и усиливать иконоборчество? Что стало с критическим духом? Неужто он выдохся?

Мне представляется, что он, попросту говоря, направлен не на ту цель. Если вернуться к определяющему наше время метафорическому ряду: военные эксперты постоянно пересматривают свои стратегические доктрины, планы действий в чрезвычайных обстоятельствах, увеличивают, перенаправляют и переоснащают свои реактивные снаряды, управляемые бомбы и ракеты. Так почему же мы, и только мы одни, должны избегать подобного рода ревизий? Мы, ученые, слишком медлим с подготовкой к новым угрозам и опасностям, новым задачам и целям. Кажется, мы ведем себя как те механические игрушки, которые раз за разом повторяют одно и то же действие, даже когда все вокруг уже давно изменилось. Разве не ужасно будет, если окажется, что мы до сих пор готовим молодежь — новобранцев, юных кадетов — к войнам, которых уже не будет, к борьбе с давно исчезнувшими врагами, к покорению уже не существующих территорий, но не даем им оружия для борьбы с угрозами, которых мы не предвидели и к которым совершенно не подготовлены? Генералов постоянно обвиняли в том, что они готовятся к прошедшей войне — особенно французских генералов, особенно в наши дни. Так стоит ли удивляться, что и интеллектуалы отстают на одну войну и, так сказать, «на одну критику» — особенно французские интеллектуалы, особенно сейчас? В конце концов, прошло немало времени, с тех пор как исчезло само понятие авангарда — пролетарского или художественного, — другие силы оттеснили его в арьергард или, быть может, перевели на запасной путь[1]. Мы все еще можем идти в кильватере критического авангарда, но не исчез ли его дух?

В эти тягостные времена я хотел поговорить о нескольких проблемах — не с целью вогнать читателя в депрессию, а лишь для того чтобы как можно быстрее мобилизовать и перенаправить наши скромные возможности. Для доказательства своей правоты я располагаю не столько фактами, сколько отдельными намеками, неотступными сомнениями и тревожными знаками. «Что же случилось с критикой?» — вопрошаю я, читая передовицу *The New York Times*, в которой написано буквально следующее: «Большинство ученых полагают, что [глобальное] потепление вызвано главным образом техногенными загрязняющими веществами, использование которых

* Текст был впервые опубликован в журнале Critical Inquiry, vol. 3, issue 2, Winter 2004 и представляет собой лекцию, прочитанную в Стэнфордском университете 7 апреля 2003 года.

следует строго ограничить. Господин Лунц [работающий на республиканцев специалист по вопросам политической стратегии], по-видимому, признает это, когда говорит, что "научные споры пока разрешаются не в нашу пользу". И тем не менее он советует подчеркнуть, что собраны еще не все необходимые доказательства. "Если люди поверят, что все научные вопросы разрешены, — пишет Лунц, — тогда изменится и их взгляд на глобальное потепление. Следовательно, нужно продолжать делать упор на *отсутствие научной определенности*"»[2]. Представляете? Искусственное поддержание научных споров с целью умалить серьезность экологических проблем[3].

Теперь вы понимаете причины моего беспокойства? В прошлом я и сам потратил немало времени, пытаясь показать «*отсутствие научной определенности*», заложенное в самом строении фактов. И я также делал на этом «основной упор». Но я не пытался дурачить общественность, настаивая на неопределенности, когда проблема уже решена. Или все-таки пытался? Ведь именно в этом грехе меня и обвиняли. И все же я, напротив, предпочитаю верить, что моим намерением было *освободить* людей от преждевременно натурализованных объективированных фактов. Неужели я заблуждался? Неужто все так быстро переменилось?

В таком случае опасность исходит уже не от избыточной уверенности в идеологических доказательствах, предъявляемых под видом фактических реалий — с этим мы научились успешно бороться еще в прошлом, — а от избыточного *недоверия* к добротным фактическим реалиям, которые нам пытаются представить вредными, идеологически ангажированными, предвзятыми мнениями! Мы потратили годы, пытаясь распознать реальные предрассудки, скрытые под видом объективных положений. Так не стоит ли нам теперь распознать реальные, объективные и бесспорные факты, скрытые за *иллюзией* предрассудков? И тем не менее продолжают свое существование специальные аспирантские программы, на которых прилежная американская молодежь на собственном опыте учится тому, что факты выдуманы, что не существует естественного, непосредственного, неискаженного доступа к истине, что все мы — узники языка, что говорим мы, всегда исходя из определенной точки зрения, и т.д.; в то время как экстремисты используют те же доводы социального конструктивизма, чтобы разрушить с боем завоеванную очевидность, которая может спасти нам жизнь. Неужели я зря участвовал в создании так называемых исследований науки? Достаточно ли будет сказать, что мы не имели в виду всего, что говорили? Почему у меня язык не поворачивается сказать, что глобальное потепление — факт, нравится вам это или нет? Почему я не могу просто взять и сказать, что вопрос окончательно закрыт?

Стоит ли мне уверять себя, что плохие парни могут использовать любое доступное оружие, будь то натурализованные факты или социальное конструирование, если оно им подойдет? Должны ли мы просить прощения за то, что с самого начала были неправы? Или же нам стоит направить меч критики на нее саму и заняться самоанализом: к чему мы в действительности стремились, столь настойчиво пытаясь продемонстрировать социальную сконструированность научных фактов? В конце концов, никто не застрахован от ошибок. Твердой почвы под ногами нет даже у критики[4]. Не это ли и пыталась сказать критика: что твердой почвы нет нигде? Что делать, когда худшие из возможных врагов используют это отсутствие твердой почвы в качестве аргумента против того, что нам дорого?

Искусственно поддерживаемые споры — не единственный тревожный знак. Что случилось с критикой, если французский генерал — нет, маршал критики — Жан Бодрийяр в своей книге заявляет, что башни-близнецы обрушились под давлением собственного веса, что их обрушил предельный нигилизм, присущий самому капитализму, как если бы к самоуничтожению управляемые террористами самолеты влекло мощное притяжение черной дыры небытия?[5] Что случилось с критикой, если книга, в которой утверждается, что никакой самолет в Пентагон не врезался, становится бестселлером? Стыдно сказать, но и эта книга принадлежит перу французского автора[6]. Помните те славные дни, в которые ревизионизм возникал много позже

Рис. 1

события, когда все факты уже были тщательно установлены, спустя десятилетия после того, как был собран весь корпус доказательств? Сейчас мы сталкиваемся с тем, что можно назвать *мгновенным ревизионизмом*. Дым события еще не успел рассеяться, а дюжины конспирологических теорий уже пересматривают официальную версию случившегося, добавляя новые разрушения и еще больше сгущая дымовую завесу. Что случилось с критикой, если в маленькой бурбонесской деревне, где я живу, мой сосед смотрит на меня свысока, считая меня безнадежно наивным, потому что я верю, что на Соединенные Штаты действительно напали террористы? Помните те славные дни, когда университетские профессора снисходительно смотрели на неискушенных простаков, которые наивно верили в церковь, материнство и яблочный пирог? Все сильно изменилось — по крайней мере, в моей деревне. Теперь уже я, в силу своей образованности, наивно верю в факты, а остальные *недостаточно* искушены, чтобы быть доверчивыми: «Ты где был-то? Неужели ты не знаешь, что все это — дело рук Моссада и ЦРУ?». Что случилось с критикой, если такой выдающийся интеллектуал, как Стэнли Фиш, «враг обещаний», как называет его Линдси Уотерс, полагая, будто он выступает в защиту исследований науки, моего поля, сравнивает законы физики с правилами бейсбола?[7] Что случилось с критикой, если сегодня существует целая индустрия, занятая отрицанием того, что «Аполлон» приземлялся на Луну? Что случилось с критикой, если для своего проекта «Тотальная информационная осведомленность» Агентство по перспективным оборонным научно-исследовательским разработкам США использует бэконовский девиз *Scientia est potentia*? Кажется, я читал что-то подобное у Мишеля Фуко? Неужели идею знания–власти с недавних пор взяло на вооружение ЦРУ? Не читает ли Томас Ридж на ночь «Надзирать и наказывать» (рис. 1)?

Простите мне небольшую долю язвительности, но в чем реальное различие между конспирологией и упрощенным (для преподавания студентам) вариантом социальной критики, вдохновленной крайне беглым чтением, скажем, такого выдающегося социолога, как Пьер Бурдье (в порядке вежливости я буду говорить лишь о французских фельдмаршалах от критики)? В обоих случаях надо научиться относиться с подозрением ко всему, что говорят люди, ведь мы все знаем, что они живут в рабстве полной *иллюзии* относительно своих реальных мотивов. Затем, после того как нас охватило неверие и требуется объяснить, что же происходит на самом деле, в обоих случаях мы слышим о могущественных силах, скрытых во тьме, всегда действующих слаженно, непрерывно и неумолимо. Разумеется, мы, ученые, предпочитаем обращаться к более возвышенным причинам — обществу, дискурсу, знанию–власти, полю сил, империям, капитализму, — в то время как конспирологи рисуют образ горстки алчных людей с темными намерениями. И все же я нахожу нечто тревожно схожее в самой структуре объяснения, в изначальном жесте неверия, за которым следуют каузальные объяснения, всплывающие из темных глубин. Что, если объяснения, автоматически отсылающие к власти, обществу и дискурсу, утратили свою действенность и отныне подходят лишь для самого наивного типа критики?[8] Возможно, я слишком серьезно отношусь к конспирологии, но меня беспокоит, что в этом безумном коктейле инстинктивного неверия, педантичных требований доказательства и произвольного использования объяснений, отсылающих к со-

циальному «где-то там», я часто узнаю излюбленные орудия социальной критики. Разумеется, конспирологические теории являются абсурдным искажением наших собственных аргументов, и все-таки это наше оружие, пусть и провезенное контрабандой сквозь плохо охраняемую границу и попавшее в руки противника. И несмотря на все деформации, на нем еще можно различить клеймо «Сделано в Критикаленде».

Понимаете, что меня беспокоит? Возможно, угрозы изменились до такой степени, что, пока мы перенаправляли весь наш военный арсенал на восток или запад, враг давно переместился в совершенно другое место. Тонны ядерных боеголовок превратились в огромную гору хлама, когда встал вопрос о том, как защищаться от боевиков с канцелярскими ножами и «грязными бомбами». Так почему же нечто подобное не могло произойти и с нашим критическим арсеналом, с нейтронными бомбами деконструкции и ракетами дискурсивного анализа? А может, критика сделалась миниатюрной, подобно компьютерам? Я всегда мечтал о времени, когда то, что раньше требовало массы усилий, занимало огромные комнаты, стоило литров пота и кучи денег для людей вроде Ницше и Беньямина, можно будет получить за бесценок — так, суперкомпьютерам 50-х требовались просторные помещения и громадные объемы электроэнергии и тепла, в то время как их сегодняшние аналоги стоят сущие копейки, а размером не превосходят ноготь. Как гласит слоган одного голливудского фильма: «Всё под подозрением... Все продаются... Всё не то, чем кажется».

***

Наверное, вам интересно, что же со мной такое? Может, кризис среднего возраста? Увы, это время для меня давно прошло. Аристократическая неприязнь к популяризации критики — как будто она должна остаться уделом элиты, быть сложной и требовать больших усилий, подобно альпинизму или парусному спорту, а когда кто угодно может заниматься ей за гроши, она перестает быть достойным занятием? Что плохого в идее критики для народа? Раз мы столько жаловались на доверчивые массы, проглатывающие натурализованные факты, то не будет ли теперь несправедливым ругать эти же самые массы за их, так сказать, наивную критику? Или же мы имеем дело со случаем свихнувшегося радикализма, когда революция пожирает собственных детей? Или, быть может, мы ведем себя, как сумасшедшие ученые, которые выпустили вирус критики из своих лабораторий и не могут ограничить его вредоносное влияние — а теперь он мутирует, разъедая все вокруг, включая емкости, в которых был заперт? Или перед нами очередной пример известной способности капитализма обращать себе на пользу все, что нацелено на его уничтожение? По мнению Люка Болтански и Эв Кьяпелло, новый дух капитализма удачно воспользовался художественной критикой, которая должна была его уничтожить[9]. Если курящий сигару недалекий моралист-буржуа может превратиться в свободно плывущего по жизни богемного агностика, который, не выказывая какой-либо привязанности, перемещает капитал, сети и мнения с одного конца планеты на другой, то почему он не может воспринять самые утонченные приемы деконструкции, социального конструирования, дискурсивного анализа, постмодернизма и постологии?

Несмотря на тон моего высказывания, я не собираюсь «менять курс», становиться реакционером, раскаиваться в содеянном, клясться, что больше не буду конструктивистом. Я лишь хочу сделать то, что время от времени делает каждый хороший офицер: повторно проверить соотношение между новыми угрозами, с которыми ему предстоит столкнуться, и вооружением и навыками, которыми он для этого располагает, — а затем, если понадобится, полностью обновить боекомплект. И если окажется, что мы ошибаемся, то для нас это будет значить не больше, чем для офицера, — история меняется быстро, и нет большего интеллектуального преступления, чем отвечать на вызовы новой эпохи, используя старую технику. В любом случае наши критическая экипировка достойна столь же внимательного критического анализа, что и бюджет Пентагона.

Моя мысль заключается в том, что определенная форма критического духа направи-

ла нас на ложный путь, подняв на борьбу с ложными врагами и, что хуже всего, заставив ложных союзников воспринимать нас в качестве друзей из-за небольшой ошибки в определении основной цели. Речь никогда не шла о том, чтобы *уйти* от фактов, а лишь о том, чтобы к ним *приблизиться*, не бороться с эмпиризмом, а, напротив, возродить его.

Я утверждаю, что критическое сознание (если только оно хочет обновиться и вновь стать релевантным) следует искать в культивировании, выражаясь на манер Уильяма Джеймса, *упрямой реалистической установки*, однако это должен быть реализм, имеющий дело с тем, что я называю *дискуссионными реалиями*, а не с *реалиями фактическими*. Наша — а точнее, моя — ошибка состояла в том, что я верил, будто нет иного действенного способа критиковать фактические реалии, кроме как уйти *от* них и направить свое внимание *на* условия, сделавшие их возможными. Однако это предполагало слишком некритичное принятие идеи о сущности фактических реалий, чрезмерную верность неудачному решению этой проблемы, унаследованному от философии Иммануила Канта. Критика оказалась недостаточно критичной, несмотря на все ее самокопания. Реальность не определяется фактическими реалиями. Фактические реалии не исчерпывают всего того, что дается нам в опыте. Они представляют собой лишь крайне фрагментарные и, я бы сказал, предельно полемические, предельно политические трактовки реалий дискуссионных; лишь разновидность того, что можно назвать *положениями дел*. Именно этот второй эмпиризм, это возвращение к реалистической установке я бы и хотел предложить в качестве следующей цели для тех, кто настроен по-настоящему критически.

К чему я веду? Я хочу показать, что, несмотря на все выгоды от использования крайне мощного инструмента описания, инструмента фактических реалий, которые отлично подходили для *разоблачения* разнообразных верований, сил и иллюзий, Просвещение оказалось полностью безоружным, как только фактические реалии в свою очередь стали жертвами того же стремления разоблачать. Свет Просвещения медленно угасал, и университеты начала окутывать тьма. Мой вопрос заключается в следующем: можем ли мы изобрести еще один мощный инструмент описания, который на этот раз будет работать с дискуссионными реалиями и назначение которого будет заключаться не в том, чтобы разоблачать, а в том, чтобы оберегать и заботиться, как сказала бы Донна Харауэй? Возможно ли преобразовать потребность в критике в этос того, кто *добавляет* реальности фактическим реалиям, а не *отнимает* ее? Или, выражаясь иначе, в чем разница между деконструкцией и конструктивизмом?

«Пока что, — можете вы мне возразить, — перспектива выглядит неважно, а вы, мсье Латур, кажется, последний, кто мог бы исполнить это обещание, ведь всю свою жизнь вы разоблачали то, что другие, более умеренные критики по крайней мере уважали — фактические реалии и саму науку. Можете сколько угодно потирать руки, но серая шкура критического волка вечно будет вас выдавать; вы слишком долго оттачивали свои деконструктивистские клыки на наших несчастных лабораториях, и мы вам не верим!» Но видите ли, в этом и проблема: я написал около дюжины книг, пытаясь внушить уважение (как говорят некоторые, чтобы их некритически возвеличить) к предметам науки, технологии, искусства, религии и права, каждый раз подробно демонстрируя полнейшую неправдоподобность их социального объяснения, — и все равно читатели слышат лишь клацанье волчьих клыков. Неужели и правда невозможно разрешить эту проблему — писать не фактически, а, так сказать, дискуссионно?[10]

Каждый философ знает, что Мартин Хайдеггер неоднократно размышлял над этимологией слова «вещь». И сегодня нам хорошо известно, что во всех европейских языках, включая русский, существует тесная связь между словами, обозначающими вещь и квазисудебное собрание. Исландцы гордятся своим старейшим парламентом, который они называют альтингом, и во многих скандинавских странах можно до сих пор увидеть места собраний, обозначаемые словом *Ding* («вещь») или *Thing*. Не удивительно ли, что обычное слово, которое мы используем для обозначения некоего предмета, вещи, того, что находится вне споров и вне языка, также

является древнейшим словом, которое люди использовали для обозначения мест, где наши предки совершали сделки и пытались разрешить споры?[11] В одном смысле вещь — это внешний объект, в другом — насущная проблема, собрание. Если более точно воспользоваться понятием, которое я ввел выше, можно сказать, что одно и то же слово «вещь» означает как реалии фактические, так и реалии дискуссионные.

Общеизвестно, что Хайдеггер, подробно разбиравший эту этимологию, пошел по другому пути. Во всех своих сочинениях он пытается провести максимально резкое различие между предметом, *Gegenstand*, и *Вещью*. Созданная вручную чаша может быть вещью, а промышленно произведенная банка колы остается предметом. И если последняя отдана на откуп пустому умению науки и технологии, то первая, взлелеянная в респектабельной сфере искусства, ремесла и поэзии, может развернуть и собрать воедино все богатство своих связей[12]. Хайдеггер не раз отмечал это расхождение, и наиболее ярко оно выражено в его книге о Канте: «До сего момента подобные вопросы оставались открытыми. Их нерешенность была затемнена результатами и прогрессом научной деятельности. Один из этих жгучих вопросов касается правомерности и пределов математического формализма в противовес требованию непосредственного возвращения к данной в созерцании природе»[13].

Пересказывать, что случилось с теми, кто, подобно Хайдеггеру, пытался найти выход в непосредственности, интуиции и природе, было бы слишком печально — к тому же всем это и так известно. Очевидно, что эти путевые знаки неторных троп и правда вели в никуда. И все же, всерьез рассуждая о чаше, Хайдеггер дает нам богатый вокабулярий для разговора о столь презираемом им предмете. Что, если попытаться говорить об предмете науки и технологии, о *Gegenstand* так, как будто он обладает всем богатством и сложностью прославленной *Вещи*?

Проблема философов в том, что из-за чрезвычайно сложной работы они пьют много кофе, и поэтому в своей аргументации непомерно часто используют в качестве примера чайники, кружки и чаши, временами добавляя к этому набору камень. Но, как уже давно заметил Людвик Флек, эти предметы всегда недостаточно сложны; никогда не бывает так, чтобы они *создавались* в ходе сложной истории или благодаря усилиям новых, реальных и *интересных* обитателей вселенной[14]. Философия никогда не работает с тем, с чем мы сталкиваемся в исследованиях науки. И именно поэтому споры между реалистами и релятивистами остаются бесплодными. Как недавно показал Ян Хакинг, использование камня в философском разговоре будет совершенно различным в зависимости от того, берется ли в качестве доказательства обычный камень (которым, как правило, запускают в проходящего мимо релятивиста) или же, например, доломит (как это блестяще делает сам Хакинг)[15]. Первый может играть роль фактической реалии, а второй — нет. Доломит столь чудесно сложен и запутан, что не дает использовать себя в качестве фактической реалии. Его тоже можно описать как собрание, и он также задействует четверицу. Так почему бы не попытаться изобразить его во всей сложности с тем же воодушевлением и старанием, что и хайдеггеровскую чашу? Ошибка Хайдеггера была не в том, что он излишне хорошо отнесся к чаше, а том, что он установил дихотомию между *предметом*, *Gegenstand*, и *Вещью*, которая не была оправдана ничем, кроме грубейших предрассудков. Несколько лет назад другой философ, стоящий гораздо ближе к истории науки, Мишель Серр (тоже француз, но на этот раз настолько чуждый критике, насколько это возможно), размышлял о том, каким могло бы быть серьезное антропологическое и онтологическое восприятие предметов науки. Любопытно заметить, что как только философ приближается к предмету науки, который одновременно оказывается и историческим, и интересным, его философия изменяется, и требования к реалистической установке становятся одновременно более строгими и при этом совершенно отличными от так называемой реалистической философии науки, занимающейся обычными скучными предметами. Когда в начале 2003 года я читал пассаж Серра о катастрофе «Челленджера», другой шаттл, «Колумбия», явил моим глазам трагический

пример еще одного превращения предмета в вещь[16].

Ведь как еще назвать эту мгновенную трансформацию полностью управляемого и идеально понятного, почти забытого средствами массовой информации, принимаемого за данность, относящегося к порядку фактических реалий летательного аппарата во внезапно обрушившийся на Соединенные Штаты ливень обломков, которые тысячи людей отыскивали в грязи и лужах, чтобы затем собрать в огромном помещении для проведения судебного научного расследования? Здесь предмет в одно мгновение стал вещью — реалия фактическая стала реалией серьезнейшей дискуссии. Если, как говорит Хайдеггер, вещь — это собрание, то поразительно, как внезапно оно может *разойтись*. Если «веществование вещи» — это собрание, всегда объединяющее «четверых — землю и небо, божеств и смертных — в одно-сложности их собою самой единой четверицы»[17], то можно ли найти лучший пример такого создания и разрушения, чем эта катастрофа, предстающая во всей своей сверхмногосложности? Можно ли воспринимать эту катастрофу как обычную технологическую аварию, когда, говоря о погибших астронавтах, президент Буш заявляет: «Команда "Колумбии" не вернулась на землю, но мы будем молиться, чтобы их души вернулись домой»?[18] Словно каждый шаттл проходит свой путь не только в космосе, но и на небесах.

Все это показывали по каналу *C-Span 1*, а в это же самое время, то есть в начале февраля 2003 года, на *C-Span 2* можно было наблюдать другое необычайное событие. На этот раз Вещь — с большой буквы «В» — собрали, чтобы попытаться соединиться, собраться в одном решении, одном предмете, одном векторе силы: военном ударе по Ираку. И было опять-таки сложно сказать, что это за собрание: трибунал, парламент, командный пункт, клуб для богатых, научный конгресс или телестудия. Очевидно лишь, что это было собрание, на котором обсуждались и доказывались вещи первостепенной важности — но далеко не всегда было понятно, какого рода доказательства нужно приводить и насколько эти доказательства достоверны. Разница между *C-Span 1* и *C-Span 2* (оба я смотрел с чувством замешательства) заключалась в том, что в случае «Колумбии» мы имели идеально управляемый предмет, внезапно превратившийся в ливень из горящих обломков, которые затем использовались в качестве свидетельства при расследовании, в то время как в ООН мы имели дело с расследованием, пытавшимся объединить в один общий, согласованный, управляемый предмет массы людей, мнений и сил. В первом случае предмет превратился в вещь; в другом — вещь пыталась стать предметом. Мы можем наблюдать в одном случае конец, а в другом — начало траектории превращения дискуссионных реалий в реалии фактические. В обоих случаях мы получили уникальную возможность увидеть, как *вещи* участвуют в собирании *предмета*. Хайдеггер был неважным антропологом науки и технологии; он знал лишь четыре составные части, в то время как даже у самого маленького шаттла, даже у самой непродолжительной войны их миллионы. Сколько богов, страстей, рычагов управления, институтов, техник, дипломатий, уловок нужно сложить, чтобы соединить «землю и небо, богов и смертных» — о да, особенно смертных? (Тревожный знак — начать такую непростую войну ровно тогда, когда столь прекрасно управляемый предмет, как шаттл, рассыпался на тысячи падающих с неба обломков, — но на этот знак никто не обратил внимания; сегодня к богам взывают, лишь когда это удобно.)

Моя мысль крайне проста: вещи снова стали Вещами, предметы вновь вернулись на арену борьбы (Вещь), на которой они должны сперва собраться, чтобы впоследствии существовать в качестве того, что *стоит порознь*. Интерлюдия, которую мы можем назвать интерлюдией современности (в рамках которой мы имели, с одной стороны, мир предметов, *Gegenstand*, безразличный к какому-либо парламенту, форуму, агоре, конгрессу, суду, и, с другой, целое множество форумов, мест для собраний, ратуш, в которых люди друг с другом спорили), близится к концу. То, что этимология слова вещь — *chose, causa, res, aitia* — таинственно сохраняла как своего рода чудесное и мифическое прошлое, отныне стало для нас самым что ни на есть будничным настоящим. Вещи вновь

собрались вместе. Разве не трогательно было видеть, к примеру, как проект реконструкции нижнего Манхэттена вызвал столько гневных сообщений, страстных и-мейлов, длинных передовиц, провоцировал массовые собрания, огромные агоры, объединявшие огромное количество людей, которые предлагали множество разнообразных проектов по замене башен-близнецов? Как сказал за несколько дней до утверждения окончательного проекта Даниэль Либескинд, архитектурное дело уже никогда не будет прежним.

Когда я раскрываю газету, то обнаруживаю много бывших предметов, которые теперь вновь стали вещами: начиная с проблемы глобального потепления, о которой я уже говорил, до гормонального лечения менопаузы, сочинений Тима Ленуара, исследований приматов, которые ведут Линда Фидиган и Ширли Страм, или работ о гиенах моего друга Стивена Гликмана[19].

Более того, эти собрания не ограничены настоящим — вещами могут стать не только сегодняшние предметы. Историки науки ежедневно помогают нам осознать, что Нового времени никогда не было, — они продолжают проверять каждый отдельный элемент бывших фактических реалий, начиная с Галилея Марио Бьяджоли, Бойля Стивена Шейпина и Ньютона Саймона Шеффера и заканчивая необычайно тонкими связями между Эйнштейном и Пуанкаре, о которых рассказывает в своем последнем шедевре Питер Гэлисон[20]. Разумеется, можно назвать еще множество имен, однако для меня важнее всего, что то, что раньше позволяло историкам, философам, гуманитариям и критикам провести *ключевое* различие между современным и досовременным (а именно внезапное и в некотором роде чудесное появление фактических реалий), теперь оказалось поставлено под сомнение, после того как фактические реалии стали поглощаться предельно сложными, исторически обусловленными и крайне многообразными дискуссионными реалиями. То, что можно делать с кружками, чашами, камнями, лебедями, котами и коврами, не получится сделать с электронной синхронизацией часов времен работы Эйнштейна в бернском патентном бюро. Вещь, представляющую собой собрание, нельзя в кого-нибудь швырнуть, как предмет.

***

И все же я прекрасно понимаю, что этого недостаточно. Что бы мы ни делали, но когда мы пытаемся вернуть предметам науки их ауру, их венец, все многообразие их связей, когда ведем их на собрание, мы, кажется, всегда *ослабляем* их, вместо того чтобы *усиливать* их притязания на реальность. Да, я знаю, мы действуем из наилучших побуждений, желая сделать предметы науки *более* реальными, но — в силу какой-то трагической предвзятости — мы неизбежным образом лишь что-то от них отнимаем. Это как если бы неуклюжий официант расставлял тарелки на покосившемся столе, и каждое красивое блюдо соскальзывало бы вниз и разбивалось об пол. Почему нам не удается проявить то же упорство, тот же крепкий реализм, выводя на свет очевидно связующие, «вещные» качества дискуссионных реалий? Почему нам никогда не удается оспорить утверждение реалистов, считающий, что голод способна утолить лишь пища фактических реалий, а реалии дискуссионные подобны блюдам *nouvelle cuisine* — на них приятно смотреть, но наши аппетиты они удовлетворить не в состоянии?

Во многом это, разумеется, обусловлено местом, которое предметы получили в гуманитарных науках, местом столь абсурдно бесполезным, что обращение к нему, пусть даже изредка, в контексте науки, технологии, религии, права или литературы сделает абсолютно невозможным какое-либо предметное (или, точнее говоря, «вещное») обсуждение. Почему? Позвольте мне обрисовать критический ландшафт в его обычном состоянии[21].

Мы можем обобщить положение примерно 90% современной критической сцены в следующей серии диаграмм, закрепляющих предмет в одной из двух позиций, которые я называю позицией *факта* и позицией *вымысла*. Позиция вымысла хорошо всем известна и постоянно используется представителями гуманитарных наук, связывающими критику с антифетишизмом. Роль критика здесь заключается в том, чтобы показать: взаимодей-

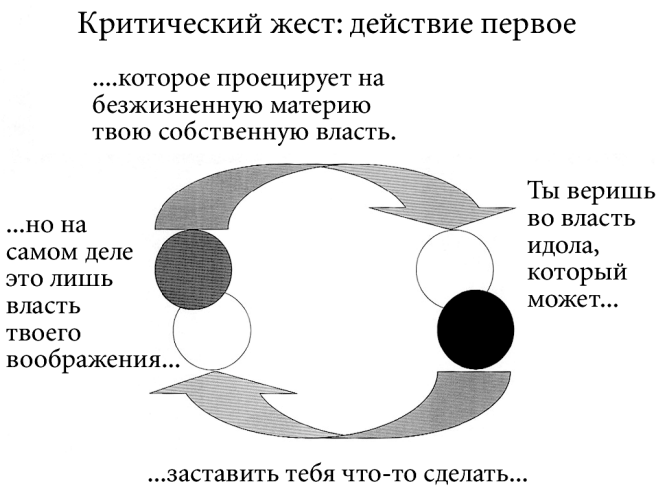


Рис. 2

ствие наивных верующих с предметами является простой проекцией их желаний на материальную сущность, которая сама по себе ни на что не способна. Для своих мелочных целей они используют заблаговременное осуждение идолов («очи имеют, и не видят, уши имеют, и не слышат»), но при этом используют это упреждение во времени, чтобы принизить те самые предметы веры — богов, моду, поэзию, спорт, желание и что угодно еще, — за которые так рьяно держатся наивные верующие[22]. А потом вечно бдительный и внимательный, непрестанно бодрствующий, отважный критик превращает эти ложные предметы в фетиши, являющиеся лишь белым экраном, на который проецируется власть общества, господство и т.п. Наивный верующий получает первый удар (рис. 2).

Но вот готовится второй удар — на этот раз со стороны фактов. Теперь бедолагу вновь ошеломляют, «объясняя» его поведение мощным влиянием неоспоримых фактических реалий: «Вы, обыкновенные фетишисты, верите, что свободны, но на самом деле вами руководят силы, о существовании которых вы не подозреваете. Взгляни же на них, ты, слепой идиот!» (а дальше называются любые факты, с которыми любят работать ученые-гуманитарии: экономический базис, дискурсивные поля, социальное доминирование, раса, класс, гендер — заодно можно добавить немного нейробиологии, эволюционной психологии или чего-то в этом роде, лишь бы все это действовало в качестве неоспоримых фактов, происхождение, формирование и способ развития которых остается неисследованным) (рис. 3).

Теперь вы понимаете, почему так приятно обладать критическим умом и почему критика, самый неоднозначный *pharmakon*, стала таким сильным эйфорическим наркотиком? Ты всегда прав! Когда наивные верующие страстно держатся за свои предметы и заявляют, что делают что-то, потому что так велят им их боги, их поэзия, драгоценные для них предметы, ты можешь превратить все эти привязанности в фетиши и унизить верующих, показав, что все это лишь их проекции, которые способен увидеть ты один. Но стоит им поверить в собственную важность, в свою проективную способность, как ты тут же сражаешь их вторым ударом, и на этот раз унижаешь их, показывая, что их поведение полностью обусловлено действием мощных причинно-следственных связей, происходящих из объективной реальности, которой они не видят, но зато видишь ты — да, именно ты и только ты, вечно бодрствующий критик. Неужто не замечательно? Неужели ради этого не стоит ходить в университет и изучать

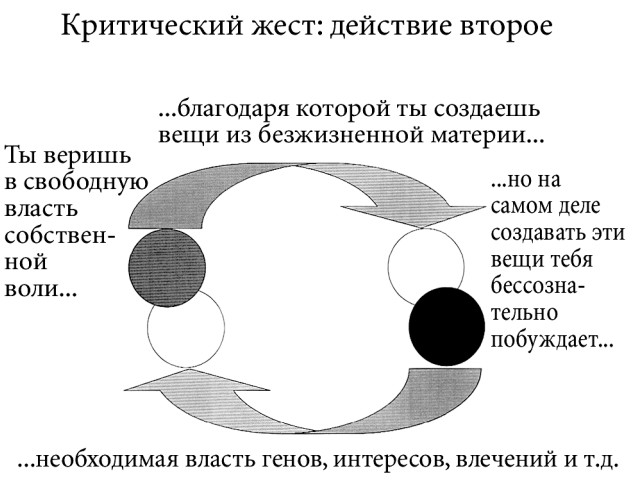


Рис. 3

там критику? «Сюда, бедолаги. После тяжких лет чтения высокопарных писаний вы станете вечно правы, вас больше никогда не обманут; никто, сколь бы могущественным он ни был, больше не сможет обвинить вас в этом страшнейшем грехе — наивности. Вооружившись лучше самого Зевса, вы будете править в гордом одиночестве, меча громы фетишизма одной рукой, а другой — давая массивные залпы объективных причинно-следственных связей». Единственным проигравшим будет наивный верующий, плебей, вечно сбитый с толку (рис. 4).

Так стоит ли удивляться, что, отведя предмету такое место, гуманитарные науки потеряли поддержку сограждан, в результате чего им пришлось год за годом отступать, баррикадируясь в тесных казармах, которые

Рис. 4

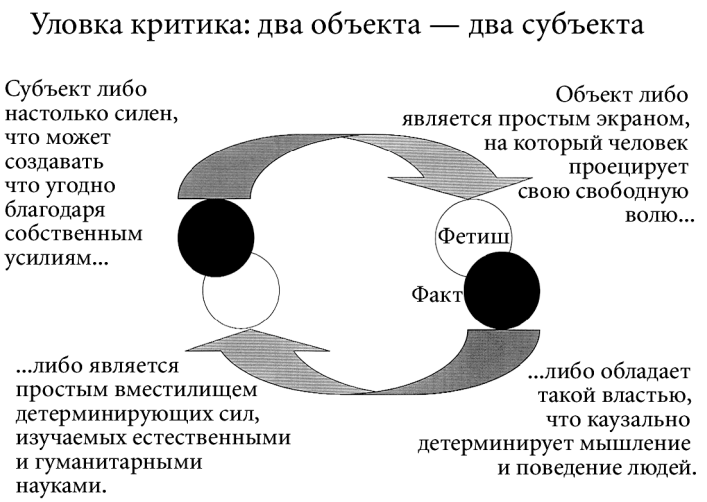


Рис. 5

отдают в их распоряжение строгие деканы? Зевс Критический правит единолично, но его владения пустынны.

Ясно одно: никто из нас не хочет, чтобы подобным образом обращались с дорогими *нашему* сердцу предметами. Мы с ужасом отшатнемся от одной лишь мысли, что их можно объяснить социально, будь то поэзия или роботы, стволовые клетки, черные дыры или импрессионизм, будь мы патриотами, революционерами или юристами, молимся ли мы Богу или возлагаем надежды на нейронауки. Вот, как мне кажется, почему те из нас, кто пытался представить науки в качестве дискуссионных реалий, зачастую не могли никого убедить; читателям казалось, что в наших руках бывшие фактические реалии ожидает та же жуткая участь, что постигла предметы, прошедшие через руки социологии, культурных исследований и т.п. И я не могу их в этом винить. То, что ученые-гуманитарии сотворили с нашими любимыми предметами, столь ужасно, что мы ни за что не захотим подпустить их хоть чуточку ближе. «Пожалуйста, — восклицаем мы, — не трогайте их вовсе! Не пытайтесь их объяснить!» Или можно сказать более вежливо: «А почему бы вам не пройти дальше по коридору на другую кафедру? *У них* там полно негодных фактов. Почему бы вам не объяснить их факты вместо наших?». Вот почему в поисках уважения, твердости, настойчивости и надежности мы предпочитаем придерживаться языка фактических реалий, невзирая на его хорошо известные недостатки.

И все-таки есть и другой выход. Последствия жестокого обращения, которому предметы подвергаются в руках тех, кого я назвал бы *критическими варварами*, довольно легко исправить. Критическое варварство кажется столь могущественным, лишь потому что два механизма, которые я только что обрисовал, никогда не объединяются на одной диаграмме (рис. 5). Антифетишисты разоблачают предметы, в которые они не верят, демонстрируя производственные и проективные силы людей; затем, не проводя никакой связи, они обращаются к предметам, в которые они верят, прибегая к причинно-следственным или механическим объяснениям и разоблачая интеллектуальные способности людей, чье поведение они не одобряют. Нехитрый ход, на котором строится критика, заключается в отсутствии *пересечения между двумя множествами предметов* в позиции факта и позиции вымысла. Вот почему можно, не чувствуя при этом противоречия, быть одновремен-

но (1) антифетишистом в отношении всего, во что вы не верите, — то есть, как правило, религии, популярной культуры, искусства, политики и т.д.; (2) нераскаявшимся позитивистом в отношении всех наук, в которые вы верите: социологии, экономики, теории заговора, генетики, эволюционной психологии, семиотики — в общем, любой выбранной вами области исследования; и (3) абсолютно здоровым реалистом в отношении всего, чем вы действительно дорожите, — причем, естественно, дорожить можно и самой критикой, равно как живописью, наблюдением за птицами, Шекспиром, бабуинами, протеинами и т.д.

Если вам кажется, что в своем мрачном изображении критического ландшафта я чрезмерно сгущаю краски, то это лишь потому, что до сих пор не было практически ни одной возможности увидеть полнейшую несовместимость трех противоречащих друг другу подходов — антифетишизма, позитивизма, реализма, — которые мы сознательно применяем для решения *разных* проблем. Мы объясняем предметы, которые не одобряем, обращаясь с ними как с фетишами; мы анализируем поведение, которое нам не нравится, при помощи дисциплин, чье формирование мы не исследуем; и сосредоточиваем наш страстный интерес лишь на тех вещах, которые кажутся нам стоящими дискуссионными реалиями. Но столь бесцеремонное отношение к противоречивости этих подходов, конечно же, недоступно тем из нас, кто, занимаясь исследованиями науки, имеет дело с такими положениями дел, которые не входят ни в список возможных фетишей — поскольку все, включая нас самих, очень в них верят, — ни в список бесспорных фактов, потому что мы были свидетелями того, как они зарождаются, постепенно конструируются, а затем поразительным образом становятся дискуссионными реалиями. Метафора коперниканской революции, столь тесно связанная с судьбой критики, всегда казалась нам, исследователям науки, спорной. Вот почему я с немалой долей дисциплинарного шовинизма считаю свое крошечное поле исследований столь важным; оно подобно мелкому камушку в ботинке: каждый следующий набег критических варваров делается для них болезненнее предыдущего.

Будет ошибкой полагать, будто и мы давали научным фактам социальное объяснение. Да, поначалу мы, будучи хорошими критиками, обучавшимися в хороших университетах, пытались использовать оружие, которое те, кто был до нас и лучше нас, дали нам в руки, чтобы мы взломали (их любимое словечко, означающее «разрушить») религию, власть, дискурс и гегемонию. Но, к сожалению (а на самом деле, к счастью), мы один за другим становились свидетелями того, как черные ящики науки так и не открылись. Наоборот, наши сломанные и разобранные инструменты теперь валяются в пыли наших мастерских. Проще говоря, критика оказалась бессильной при встрече с более-менее прочными предметами. Аргумент с проекцией работает с НЛО или экзотическими божествами, но не пытайтесь использовать его в отношении нейротрансмиттеров, гравитации или метода Монте-Карло. Критика оказывается бесполезной и когда пытается некритически использовать выводы какой-либо науки (будь то сама социология, экономика или постимпериализм) для анализа человеческого поведения. Можно пытаться играть в дурную игру и объяснять агрессию преступников через генетику, но попробуйте сделать то же самое, будучи одновременно вовлеченным во множественные споры о генетике, включая эволюционные теории, в которых накрепко запутались сами генетики[23].

В обоих случаях дискуссионные реалии никогда не занимают те две позиции, которые оставляют им критические варвары. Предметы слишком сильны, чтобы с ними можно было обращаться как с фетишами, и слишком слабы, чтобы их можно было считать бесспорными причинами определенных бессознательных действий. И это касается не только положений дел в науке; в этом заключается наше великое открытие, вынудившее исследования науки совершить столь счастливую ошибку, эту *felix culpa*. Стоит понять, что предметы науки не могут быть объяснены социально, как осознаешь и то, что так называемые слабые предметы, которые, кажется, так хорошо подходят для антифетишистских обвинений, тоже никогда не были простыми проекциями на белом экране[24]. Они тоже действуют, создают и тоже *вынуж-*

дают тебя что-то *делать*. Сопротивляются не одни лишь предметы науки, но и все остальные, те, что должны были быть перемолоты в порошок мощными челюстями доведенного до автоматизма рефлекса деконструкторов. Обвинить нечто в том, что оно является фетишем, — абсолютно бессмысленный, грубый, безумный и варварский жест[25].

Не пора ли двигаться вперед? Почему бы не добавить к позиции факта и позиции вымысла третью — *честную*? Неужели наша коллективная интеллектуальная жизнь не в состоянии хотя бы раз в столетие породить несколько *новых* критических инструментов? Не должны ли мы чувствовать себя совершенно униженными, видя, что военные бдительнее, чутче и изобретательнее нас, гордости академий, сливок научного сообщества, непрестанно продолжающих делать всех остальных наивными верующими, фетишистами, несчастными жертвами чьего-то господства, при этом превращая их действия в простые внешние следствия могущественных скрытых причинно-следственных связей, основывающихся на том или ином базисе, формирование которого никогда не исследуется? И при этом в глубине души мы уверены, что вещи, дорогие нашему сердцу, никоим образом не вписываются в эти рамки. Неужто вы еще не устали от этих «объяснений»? Лично я устал, и очень давно, ведь я знаю, что Бог, которому я молюсь, произведения искусства, которыми я дорожу, рак прямой кишки, с которым я боролся, и даже сама книга, которую я пишу, — все это никоим образом не поддается объяснению ни в качестве фетиша, ни в качестве факта, ни в качестве какой-либо комбинации двух этих абсурдных позиций.

***

Для восстановления реалистической установки недостаточно ликвидировать критическое вооружение, столько некритически созданное нашими предшественниками, как бы мы это сделали с нашими устаревшими, но все еще опасными ядерными хранилищами. Если бы надо было ликвидировать одну лишь социальную теорию, сделать это было бы довольно легко; подобно советской империи, эти большие тотальности стоят на глиняных ногах. Сложность заключается в том, что они выстроены поверх гораздо более старой философии, так что, пытаясь заменить фактические реалии дискуссионными, попутно мы обязательно что-то утратим. Это все равно что пытаться наполнить мифическую бездонную бочку Данаид — что бы мы в нее ни наливали, уровень реализма не повысится. Пока мы не залатаем течь, реалистическая установка останется расколотой; лучшее место займут фактические реалии, а реалии дискуссионные будут ограничены богатой, но по сути пустой или не имеющей значения областью *истории*. Большее вечно будет казаться меньшим. И даже если мне хотелось бы, чтобы эта статья была короче, потребуется еще пара страниц, чтобы объяснить, как можно преодолеть эту бифуркацию.

Альфред Норт Уайтхед как-то сказал: «Обращаться к метафизике все равно что бросать спичку в склад с порохом. Взорвется все вокруг»[26]. Но мне этого не избежать, ведь я столько говорил о системах вооружения, взрывах, иконоборчестве и аренах борьбы. Из всех современных философов, пытавшихся преодолеть фактические реалии, Уайтхед был единственным, кто, вместо того чтобы пойти по пути критики и направить свое внимание *прочь* от фактов к тому, что делает их возможными, как это делал Кант; или добавить нечто к их голому скелету, как это делал Гуссерль; или как можно дольше избегать их неотвратимого господства, их по-става, *Gestell*, как это делал Хайдеггер, — Уайтхед был единственным, кто пытался к ним *приблизиться* или, точнее, взглянуть сквозь них на реальность, требующую нового, уважительного, реалистического отношения. Никто не был меньшим критиком (во всех смыслах этого слова), чем Уайтхед, и забавно, что единственным, с кем он когда-либо вступал в спор, был другой обладатель фамилии на *W*, тот, кого (на мой взгляд, ошибочно) считают одним из величайших философов XX века, — Витгентшейн.

Уайтхед чрезвычайно выделялся среди всех остальных (и тем самым шел ровно по выбранному нами пути), поскольку считал фактические реалии крайне слабым отображением того, что дано нам в опыте, и пола-

гал, как это показала Изабелла Стенгерс в своей недавней крупной работе о философии Уайтхеда[27], что они совершенно запутывают вопрос «Что есть?», задавая другой вопрос: «Как мы можем это знать?». Те, кто сегодня иронизирует над его философией, не понимают, что они отдают себя во власть тому, что Уайтхед называет «бифуркацией природы». Они совершенно забыли, что означало бы для нас всерьез принять следующее удивительное высказывание: «Для философии природы все, что мы воспринимаем, — часть природы. Нам не дано выбирать. Красное сияние заката должно быть для нас такой же частью природы, как молекулы и электрические волны, при помощи которых человек науки объяснил бы это явление» [*CN*. P. 28–29].

Все последующие философии занимались ровно обратным: они выбирали и, хуже того, довольствовались этим ограниченным выбором. Эту бифуркацию не устранить, добавив, как сделали бы феноменологи, к скучным электрическим волнам богатый жизненный мир сияющего солнца. Бифуркация в таком случае лишь усилится. Решение, или, говоря словами Уайтхеда, приключение, заключается в том, чтобы существенно углубить реалистическую установку, признав, что фактические реалии представляют собой абсолютно неубедительные, нереалистичные, неоправданные описания того, что значит иметь дело с вещами: «Таким образом, для нас материя — это отказ выбросить из головы пространственные и временные характеристики и прийти к голому понятию индивидуальной сущности. И именно этот отказ привел к неразберихе, связанной с *привнесением чистой процедуры мышления в факты природы*. Сущность, лишенная всех характеристик, кроме характеристик пространства и времени, приобрела физический статус конечной структуры природы; и таким образом, природный порядок понимается как случайный результат движения материи через пространство» [*CN*. P. 20].

Дело не в том, что есть четкие фактические реалии, а следующий шаг заключается в том, чтобы решить, использовать их для объяснения чего-либо или нет. И не в том, что альтернативным решением будет атаковать, критиковать, разоблачать и историзировать фактические реалии, показывать, что они были выдуманы, проинтерпретированы и остаются подвижными. И даже не в том, что мы должны бежать от них в царство разума или добавлять к ним символические и культурные измерения; вопрос в том, что фактические реалии являются плохими *проводниками* опыта и эксперимента, а также, добавил бы я, представляют собой запутанный клубок споров, эпистемологии и модернистских стратегий, который никоим образом не может претендовать на представление того, что требует реалистическая установка[28].

Уайтхед не из тех авторов, что держат читателя в напряжении, однако здесь я хотел бы указать хотя бы на *направление* этой новой критической установки, которой следовало бы заменить надоевшие приемы большинства социальных теорий.

Решение же, на мой взгляд, лежит в этом многообещающем слове *собирание*, которое Хайдеггер ввел для описания «веществования вещи». Да, я прекрасно понимаю, что Хайдеггеру и Уайтхеду было бы нечего сказать друг другу, и все же в книге «Процесс и реальность» для описания «реальных случаев» последний использовал слово «общества». Между прочим, этим же словом Габриель Тард, реальный родоначальник французской социологии, пользовался для описания всевозможных сущностей. Оно также достаточно близко к слову «ассоциация», которое я всегда использовал для описания предметов науки и технологии. Эндрю Пикеринг использовал бы выражение «валки практик»[29]. Вне зависимости от выбора слов, здесь мы имеем дело с совершенно иной, не критической установкой — мы не пытаемся прорваться к условиям возможности данных нам фактических реалий, не пытается добавить нечто более человеческое, чего недостает нечеловеческим фактическим реалиям; скорее, речь идет о разностороннем исследовании с использованием инструментов антропологии, философии, метафизики, истории и социологии, призванном обнаружить *сколько именно* участников собирается в *вещи*, заставляя ее существовать и поддерживать это существование. Предметы — не более чем результат неудавшегося собрания,

факт, который не получилось должным образом собрать[30]. Упрямство фактических реалий в типичной ситуации «попытки пробить головой стену» («таково положение дел, нравится тебе это или нет») подобно упорству политических демонстрантов («США — люби или вали») — то есть является весьма скудной заменой яркого, отчетливого, здорового, достойного и длительного существования[31]. Собрание, то есть вещь, проблема, обсуждаемая на вече, на арене борьбы, тоже может быть очень крепким, если число его участников, его составляющие, человеческие, равно как и нечеловеческие, не будут ограничены заранее[32]. Ни в коем случае нельзя делить коллектив на, как я это называю, крепкие фактические реалии, с одной стороны, и не имеющие значения толпы, с другой. Архимед выступил от лица целой традиции, воскликнув: «Дайте мне точку опоры, и я переверну Землю!» — а я здесь скажу от лица другой традиции, гораздо менее влиятельной, но, пожалуй, не менее уважаемой, в свою очередь воскликнув: «Дайте мне дискуссионную реалию, и я покажу вам землю и небеса, которые должны собраться вместе, чтобы удержать ее на месте». Мне кажется, что бессмысленно связывать реалистический словарь лишь с первым восклицанием. Критик — это не тот, кто разоблачает, но тот, кто объединяет. Не тот, кто вытягивает ковер из-под ног наивных верующих, но тот, кто предлагает участникам дискуссии площадки, где они могут собираться. Не тот, кто, подобно пьяному иконоборцу с рисунка Гойи, вслепую колеблется между антифетишизмом и позитивизмом, но тот, кто понимает, что если нечто сконструировано — значит, оно хрупко и требует огромной заботы и внимания. Понимаю, чтобы добраться до сути этого спора, придется обновить представление о том, что значит быть конструктивистом, но я сказал уже достаточно, чтобы указать на путь критической работы — *по направлению к* собранию, к Вещи, а не *прочь от* нее[33]. Не на запад, а, так сказать, на восток[34].

Практическая проблема, с которой мы сталкиваемся, вступая на этот новый путь, заключается в том, чтобы начать ассоциировать слово «критика» с целым набором новых положительных метафор, жестов, установок, непроизвольных реакций и мыслительных привычек. Чтобы начать формирование этой новой привычки, я бы хотел прибегнуть к альтернативному определению критики, взятому из самого неожиданного источника, — статьи Алана Тьюринга о мыслящих машинах[35]. Для этого у меня есть хорошая причина: перед нами типичная работа о формализме, источник одной из икон (если воспользоваться антифетишистским клише) современной эпохи — компьютера, и тем не менее, читая этот текст, нельзя ни удивиться, насколько он барочный, китчевый, в нем собрано столько метафор, сущностей, гипотез, аллюзий, что невозможно представить, чтобы сегодня его приняли хоть в один журнал. Его мигом отвергли бы даже в *Social Text*, приняв за очередной розыгрыш! «О, нет, — сказали бы они, — обжегшись на молоке, будешь дуть и на воду». Кто возьмется публиковать текст, в котором автор, уже высказавшись о проблемах мусульманок, о наказании мальчиков и экстрасенсорном восприятии, заявит: «Пытаясь построить мыслящие машины, мы поступаем по отношению к Богу не более непочтительно, узурпируя Его способность создавать души, чем мы делаем это, производя потомство; в обоих случаях мы являемся лишь орудиями его воли и производим лишь убежища для душ, которые творит опять-таки Бог» [*ММ*. С. 34]?

Множество богов, и почему-то всегда в машинах. Помните как Буш говорил о команде «Колумбии», что они вернутся в небесный, а не в земной дом? Вот и Тьюринг не смог не упомянуть способность Бога к творению, говоря об абсолютно управляемой машине (компьютере), которую он изобрел. В этом вся суть. Компьютер богат на сюрпризы; из него получаешь гораздо больше, чем вкладываешь. Текст Тьюринга ярчайшим образом вновь демонстрирует, что все предметы рождаются из вещей, что для существования все фактические реалии нуждаются в обескураживающем множестве реалий дискуссионных[36]. В итоге, к нашему удивлению, получается, что мы уже не управляем тем, что сами же создали, — предметом следующего определения критики[37]: «Вернемся на секунду к возражению графини Лавлейс, согласно которому машина может выполнять лишь то,

что мы ей приказываем. Можно сказать, что человек "вставляет" в машину ту или иную идею, и машина, прореагировав на нее некоторым образом, возвращается затем к состоянию покоя, подобно фортепианной струне, по которой ударил молоточек. Другое сравнение: атомный реактор, размеры которого не превышают критических. Идея, вводимая человеком в машину, соответствует здесь нейтрону, влетающему в реактор извне. Каждый такой нейтрон вызывает некоторое возмущение, которое в конце концов замирает. Но если величина реактора превосходит критические размеры, то весьма вероятно, что возмущение, вызванное влетевшим нейтроном, будет нарастать и приведет в конце концов к разрушению реактора. Имеют ли место аналогичные явления в случае человеческого разума и существует ли нечто подобное в случае машин? В первом случае, кажется, следует дать утвердительный ответ. Большинство умов, по-видимому, являются "подкритическими", то есть соответствуют, если пользоваться приведенным выше сравнением, подкритическим размерам атомного реактора. Идея, ставшая достоянием такого ума, в среднем порождает менее одной идеи в ответ. Несравненно меньшую часть умов составляют умы надкритические. Идея, ставшая достоянием такого ума, может породить целую "теорию", состоящую из вторичных, третичных и еще более отдаленных идей. Ум животных, по-видимому, явным образом подкритичен. Развивая нашу аналогию, мы ставим вопрос: "Можно ли сделать машину надкритической?"» [*ММ*. С. 49–50].

Все мы уж точно знакомы с подкритическими умами. Но чем стала бы заниматься критика, если бы ее ассоциировали с *большим*, а не *меньшим*, с *умножением*, а не с *вычитанием*? Критическая теория давным-давно умерла; но можем ли мы стать критичными в том смысле, о котором пишет Тьюринг? Можем ли мы порождать больше идей, чем получаем, наследовать авторитетной критической традиции, при этом не дав ей угаснуть или «возвратиться к состоянию покоя», подобно фортепиано, чьих клавиш никто не касается. Для этого потребуется, чтобы все сущности, включая компьютеры, перестали быть предметами, определяемыми лишь вводимыми и выводимыми данными, и вновь стали вещами, опосредующими и собирающими гораздо больше составляющих, чем в «единой четверице». В таком случае мы смогли бы позволить критикам подойти ближе к дорогим нашему сердцу дискуссионным реалиями, смогли бы наконец сказать: «Пожалуйста, трогайте их, объясняйте, используйте!». Тогда мы могли бы со спокойной душой оставить иконоборчество позади.

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] О том, что случилось с авангардом и критикой в целом, см.: *Latour B., Weibel P. (eds.)* Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art. Cambridge: MIT Press, 2002. Этот текст во многом является исследованием того, что могло бы случиться за пределами войны образов.

[2] Environmental Word Games // The New York Times, 15 March 2003. P. A16. Ланц, по-видимому, добился больших успехов; позднее в *The Wall Street Journal* я прочел: «Есть более эффективный способ [чем принятие ограничивающих бизнес законов] — бороться по существу. Среди ученых нету консенсуса по поводу того, что парниковые газы являются причиной появления тенденции к медленному глобальному потеплению, а тем более по поводу того, будет от потепления больше вреда или пользы, и можем ли вообще с ним что-то поделать. Если республиканцы признают, что выброс парниковых газов надо контролировать, то со временем они поддержат и более экономически вредные законы. Но вместо этого они могут стоять на своих принципах и пытаться просвещать общественность» (A Republican Kyoto // The Wall Street Journal, 8 April 2003. P. A14). И в той же статье мы видим жалобы на «нездоровые отношения» «арабов» с истиной!

[3] См.: *Ehrlich P.R., Ehrlich A.H.* Betrayal of Science and Reason: How Anti-Environmental Rhetoric Threatens Our Future. Washington: Island Press, 1997.

[4] Метафора забучих песков использовалась неомодернистами в их критике исследований науки, см.: *Koertge N. (ed.)* A House Built on Sand: Exposing Postmodernist Myths About Science. Oxford: Oxford University Press, 1998). Проблема в том, что авторы

этой книги обращали свой взгляд в прошлое, пытаясь вновь обосноваться в каменном замке модернизма, а не в будущее — к тому, что я, за неимением лучшего названия, именую немодернизмом.

[5] См. тексты Жана Бодрийяра «Дух терроризма» и «Реквием по Башням-близнецам».

[6] См.: *Мейссан Т.* 11 сентября 2001 года. Чудовищная махинация. М.: Карно, 2003. Теории заговора существовали всегда; новым в этом мгновенном ревизионизме является то, что он претендует на серьезную научную доказательность.

[7] См.: *Waters L.* Enemies of Promise: Publishing, Perishing, and the Eclipse of Scholarship. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004; также см.: *Paumgarten N.* Dept. Of Super Slo-Mo: No Flag on the Play // The New Yorker, 20 January 2003. P. 32.

[8] Как серьезные, так и упрощенные варианты этих объяснений имеют один дефект — они используют общество в качестве уже существующей причины, а не в качестве возможного следствия. Именно за это Габриель Тард неоднократно критиковал Дюркгейма. Не исключено, за ответственность за ослабление критики лежит на понятиях «социальное» и «общество». Я пытался показать это в: *Latour B.* Gabriel Tarde and the End of the Social // *Joyce P. (ed.)* The Social in Question: New Bearings in History and the Social Sciences. London: Routledge, 2002.

[9] См.: *Болтански Л., Кьяпелло Э.* Новый дух капитализма. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

[10] В этом заключалось достижение великого писателя Ричарда Пауэрса, чьи романы являются внимательным и, на мой взгляд, мастерским исследованием этого нового «реализма». Особенно см.: *Powers R.* Plowing the Dark. New York: Picador USA, 2000.

[11] См. исследование выдающегося французского исследователя римского права Яна Тома: *Thomas Y.* Res, chose et patrimoine (note sur le rapport sujet-objet en droit romain) // Archives de philosophie du droit, vol. 25,1980.

[12] *Harman G.* Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects. Chicago: Open Court, 2002.

[13] *Heidegger M.* What Is a Thing? Chicago: Henry Regnery Company. P. 95.

[14] И хотя Флек является основателем исследований науки, его влияние сможет проявиться лишь в будущем, поскольку его работы совершенно неверно истолковал Томас Кун; см.: *Kuhn T.* Foreword to Ludwik Fleck // *Fleck L.* Genesis and Development of a Scientific Fact. Chicago: University of Chicago Press 1979.

[15] См.: *Hacking I.* The Social Construction of What? Cambridge: Harvard University Press, 1999 (особенно последнюю главу).

[16] См.: *Serres M.* Statues: Le Second Livre des fondations. Paris: François Bourin, 1987. О том, почему Серр никогда не был критичным, см.: *Serres M., Latour B.* Conversations on Science, Culture, and Time. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

[17] *Хайдеггер М.* Вещь // Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 323.

[18] Bush Talking More About Religion: Faith to Solve the Nation's Problems // www.cnn.com/ 2003/ALLPOLITICS/02/18/bush.faith/.

[19] Серр предложил использовать слово «квазиобъект» для обозначения этой промежуточный фазы между вещами и предметам — философский вопрос, гораздо более интересный, нежели старая надоевшая проблема об отношениях между «словами» и «мирами». О том, как ученые стали по-другому воспринимать животных и о спорах, которые это новое отношение вызвало, см.: *Strum S.C., Fedigan L.M.* Primate Encounters: Models of Science, Gender, and Society. Chicago: University Of Chicago Press, 2000); *Despret V.* Quand le loup habitera avec l'agneau. Paris: Empêcheurs de penser en rond, 2002.

[20] См.: *Galison P.* Einstein's Clocks, Poincare's Maps: Empires of Time. New York: W.W. Norton & Company, 2003).

[21] Здесь я подытоживаю результаты своих старых антропологический исследований иконоборческого жеста, см.: *Латур Б.* Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006; *Latour B.* Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies. Cambridge: Harvard University Press, 1999; *Latour B., Weibel P. (eds.)* Op. cit.

[22] *Pietz W.* The Problem of the Fetish // Res, № 9, 13, 16, 1986–1988.

[23] Поразительный пример см.: *Kupiec J.-J., Sonigo P.* Ni Dieu ni gène: pour une autre théorie de l'hérédité. Paris: Seuil, 2000; также см.: *Fox Keller E.* The Century of the Gene. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

[24] Недавно я пытался применить этот аргумент к двум сложнейшим явлениям: христианским божествам (*Latour B.* Jubiler ou les tourments de la parole religieuse. Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 2002) и праву (*Latour B.* La Fabrique du droit: Une Ethnographie du Conseil d'Etat. Paris: La Découverte, 2002).

[25] Выставка *Iconoclash*, проходившая в немецком городе Карлсруэ, была своего рода запоздавшим ритуалом, направленным на компенсацию этого бессмысленного разрушения.

[26] *Whitehead A.N.* The Concept of Nature. Cambridge: Cambridge University Press 1920. P. 29; далее по тексту обозначается как *CN*.

[27] См.: *Stengers I.* Penser avec Whitehead: Une Libre et sauvage création de concepts. Paris: Seuil, 2002. У этой книги есть огромное преимущество, заключающееся в том, что автор одинаково серьезно анализирует как научные взгляды Уайтхеда, так и его теорию Бога.

[28] То, что сегодня фактические реалии представлют собой довольно редкий и сложный тип исторического отображения опыта, было ясно продемонстрировано многими авторами; показательные эпизоды этой истории см.: *Licoppe C.* La Formation de la pratique scientifique: Le Discours de l'expérience en France et en Angleterre (1630–1820). Paris: La Découverte, 1996; *Poovey M.* A History of the Modern Fact: Problems of Knowledge in the Sciences of Wealth and Society. Chicago: University Of Chicago Press, 1999; *Daston L., Park K.* Wonders and the Order of Nature, 1150–1750. New York: Zone Books, 1998; *Galison P., Jones C.A. (eds.)* Picturing Science, Producing Art. New York: Routledge, 1998.

[29] См.: *Pickering A.* The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science. Chicago: University Of Chicago Press, 1995.

[30] См.: *Latour B.* Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

[31] См. замечательно смешное изображение реалистического жеста в: *Ashmore M., Edwards D., Potter J.* The Bottom Line: The Rhetoric of Reality Demonstrations // Configurations, vol. 2, issue 1, Winter 1994.

[32] В этом заключается вызов новой выставки «Делая вещи публичными», которую я курирую совместно с Петером Вайбелем и которая должна будет состояться в Карлсруэ в 2004 году. На ней мы будем исследовать то, на что проект *Iconoclash* лишь указывал — то, что находится за пределами войны образов.

[33] Эта статья является дополнением к другой: *Latour B.* The Promises of Constructivism // *Ihde D., Selinger E. (eds.)* Chasing Technoscience: Matrix for Materiality. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

[34] Вот почему, несмотря на то, что я разделяю опасения Томаса де Зенготиты (*Zengotita T. de.* Common Ground: Finding Our Way Back to the Enlightenment // Harper's, № 306, January 2003), его предложение вернуться *назад* в будущее кажется мне абсолютно ошибочным; возвращение к «естественной» установке — признак ностальгии.

[35] См.: *Тьюринг А.* Может ли машина мыслить? М.: ГИФМЛ, 1960. Далее по тексту обозначается как *MM*. См. также, что сделал с этой статьей Пауэрс (*Powers R.* Galatea 2.2. New York: Picador, 1995); это критика в самом благородном смысле слова. Контекст этой статьи см. в: *Ходжес Э.* Игра в имитацию. М.: АСТ, 2015.

[36] Неформалистское определение формализма было предложено Брайаном Ротманом, см.: *Rotman B.* Ad Infinitum: The Ghost in Turing's Machine: Taking God out of Mathematics and Putting the Body Back In. An Essay in Corporeal Semiotics. Stanford: Stanford University Press, 1993.

[37] Поскольку Тьюринга можно считать первым и лучшим программистом, те, кто полагает, будто машины определяются через вводимые и выводимые данные, должны поразмышлять над его признанием: «Лично меня машины удивляют очень часто. В основном это происходит потому, что я не могу точно рассчитать, чего можно, а чего нельзя ожидать от них, или (это бывает чаще) потому, что, хотя я и провожу необходимые расчеты, однако делаю это в спешке, неряшливо, рискуя ошибиться. Вот я говорю себе: "По-видимому, электрическое напряжение здесь должно быть таким же, как там: во всяком случае, будем исходить из этого предположения". Само собой разумеется, что в таких случаях я часто ошибаюсь, и получающийся результат оказывается для меня неожиданностью, так как к тому времени, когда эксперимент заканчивается, сделанное допущение уже забыто мною. Эти предположения и натяжки я оставляю открытыми до лекции на тему о моих порочных методах работы. Однако я нисколько не сомневаюсь в том, что действительно испытываю удивление перед машинами». Неформалистское определение компьютеров см.: *Smith B.C.* On the Origin of Objects. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Бруно Латур
Родился в 1947 году в Боне.
Философ, исследователь науки.
Автор множества книг,
среди которых «Наука в действии» (1987),
«Нового времени не было» (1991)
и «Пересборка социального» (2005).
Живет в Париже.

Материал проиллюстрирован фотографиями проекта Сантьяго Сьерры «25-сантиметровая линия, выбритая на голове двух наркоманов, получивших за это в качестве оплаты укол героина», 2000

Зейгам Азизов

Отношение с мыслью: отсутствующий центр художественной критики

Фильм Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» заканчивается любопытной сценой, в которой стильные молодые люди играют в теннис воображаемым мячом. Они искусно имитируют игру, строго следуя правилам. В этой сцене подражание полностью замещает собой цель игры, которая обычно определяет игровые правила, а тут оказывается изъятой, вытесненной из процесса игры. Этот фильм 1966 года — история о модном фотографе, пытающемся докопаться до истины. Однако в итоге он обнаруживает лишь ее имитации, сама же истина вытесняется куда-то в другое место. Это вытеснение смысла позволяет смириться с имитацией и показывает, что для игры важнее знание правил, позволяющее играть «правильно», чем истинная цель игры, которая может быть вовсе не такой «игровой».

Если последние десять лет методология исследований в области искусства ориентировалась на спекулятивные рассуждения (впадая в историзм и популизм), то это происходило потому, что правила создания искусства вытеснили само актуальное искусство. Именно знание правил позволяет ступить на критическое поприще. Однако это знание — не что иное, как имитация, основанная на поверхностном знакомстве с историей радикального искусства с вкраплениями модных интеллектуальных течений, популярных ходов и общепринятых идей. В этой ситуации художественной критике не обязательно сосредотачиваться на критикуемом объекте. Занятая имитацией критического подхода, она обычно не высказывается однозначно о самом предмете рассмотрения. Вот почему сегодняшняя художественная критика выглядит слишком незаинтересованной в своем предмете, слишком явно демонстрирует свое превосходство над художественным произведением как таковым. Как в сцене из фильма Антониони, упомянутом выше, она становится изящной имитацией.

Не будет преувеличением сказать, что художественные опыты первых модернистов стали заметны благодаря текстам их современников-критиков, и это можно было наблюдать на всех этапах развития модернизма. Главным образом это происходило потому, что большинство критиков сами были художниками. Сегодня эту роль взяли на себя «профессиональные» критики, получившие дипломы соответствующих институций (колледжей искусства и университетов), что типично для эпохи «институционализированного» искусства. Разница между этими двумя типами критиков качественная: примерно как разница между натуральным кофе и растворимым без кофеина.

Этот сдвиг в профессиональном подходе делает разницу между двумя типами критиков интересной темой для изучения. Он также намечает разницу между позднеиндустриальной эпохой с ее установкой на сущность и постиндустриальным спектаклем, в центре которого рынок. Если первая порода критиков была непосредственно вовлечена в производство искусства, писала об искусстве, выражая в своих текстах определенные художественные убеждения, то вторая разновидность критиков не занимается искусством и не слишком об искусстве заботится. Что действительно имеет для них значение, так это создание текста, в котором художественный опыт и знание замещаются «благо-

разумием и конформизмом»[1], если следовать тому, что говорил Теодор Адорно о состоянии критики некоторое время назад.

Современный критик постоянно использует разнообразные техники, чтобы доказать свое превосходство над художниками и контролировать их. Это превращает его в движущую силу зрелища, в модного посредника. Именно поэтому покупатели произведений искусства нанимают критиков в качестве экспертов, ведь при покупке суждение толпы о предмете значит гораздо больше, чем качество художественного произведения. По этой причине критики «продвигают» нерефлексивное искусство и обходят своим вниманием тех художников, в чьи работах мысль стоит на первом месте. Можно заметить почти полное отсутствие интеллектуального начала в мире современного искусства, в то время как за его пределами существует множество независимых интеллектуальных художников. Зачастую критики и кураторы объясняют эту ситуацию вкусами публики, забывая при этом, что вовсе не публика решает, какие работы выставлять. По большей части решение принимают профессионалы в сфере искусства.

Описывая все это, я вспомнил любопытный эпизод, приключившийся в моей художественной практике. Однажды меня пригласили выступить в модном художественном пространстве в Цюрихе, где у меня случился небольшой конфликт с известным швейцарским концептуалистом по поводу использования им термина «между». Позже этим же вечером один видный критик, куратор и художник, пригласившая меня на эту дискуссию, обвинила меня в грубости по отношению к уважаемому западному художнику. «Вы не можете рассуждать о проблемах познания и о понятиях. Мы, немцы, мастера в этом деле — мы дали миру Канта, Гегеля и Маркса!» — добавила она. Она была крайне недовольна тем, что я позволил себе дерзость называться концептуальным художником, ведь «не-западные художники должны работать с проблемами репрессий в своих странах, а не рассуждать о понятиях». И это лишь один пример из сегодняшнего мира искусства, в котором критики играют роль стражи у ворот, а художники напоминают играющую в теннис молодежь из фильма Антониони.

Растворение смысла в тавтологии и балансирование между спекуляцией, релятивизмом и прагматизмом стали основными чертами сегодняшней критики. Если взглянуть на так называемые критические статьи, публикуемые журналом *E-flux*, и посетить семинары профессоров в художественных школах, то сразу станет ясно, почему между критикой и миром искусства отсутствует всякая связь. Кроме того, мир искусства унифицирован и сведен к маленьким группам, определяемым ярлыками вроде «интеллектуальный», «радикальный», «критический» и другими лейблами для массового потребления. Эта однообразие художественной жизни и институциональная природа критики провоцируют конфликты и создают стойкое убеждение, будто за пределами институций ничего нет.

Так или иначе, бросается в глаза, что благодаря заимствованиям из философии, критической теории и других современных дисциплин художественная критика стала очень интеллектуальной — и эти разнородные заимствования заменяют многим критикам мышление. Наработки предыдущих мыслителей они принимают в качестве не подлежащих сомнению фактов. Это «фактология», от которой критика отталкивается. Предыдущее столетие создало для нас интеллектуальную базу. Понимание критики как автономной формы мышления заимствовано из философского наследия прошлого века, особенно из работ мыслителей Франкфуртской школы. Их методология и поворот от «чистого разума» к «эстетике» мысли сделали искусство решающей силой эпохи модернизма. Путь от исследования оснований математики к основаниям эстетики в критической философии Иммануила Канта помог окончательно сформулировать суть деятельности критика. Несмотря на то, что Новое время началось с галилеевской науки и декартовской философии *cogito*, наивысшим его достижением стало искусство, поскольку артикуляция критической мысли представляла больше возможностей для развития. Роль, выпавшую на долю критиков в этом триумфе, невозможно отрицать.

Во втором десятилетии XXI века ситуация кардинально изменилась. Стремительное

развитие идей модернизма в искусстве позволило неожиданным образом решить некоторые задачи современной критики. Несмотря на институционализацию идей модернизма, его эстетика распространяется с огромной скоростью, ею проникнута вся современная жизнь. Из-за этого парадокса мы вынуждены ввести понятие постэстетики, знаменующее закат классической эстетики, которая оказывала решающее воздействие на жизнь человечества в последние двести лет. Это не означает бесповоротного конца данной дисциплины; напротив, эстетика стала действительностью, которая не сводится к одному лишь дискурсу, но открывает перспективы дальнейшего развития. Жак Рансьер, скорее всего, прав, называя этот период «эстетическим режимом»[2]. В таком режиме искусство становится реальностью, в то время как критическая мысль нуждается в обновлении, чтобы соответствовать эпохе постэстетики. Пока обновленного мышления недостает.

Чтобы достичь коммерческого успеха, критики окрестили мышление «внехудожественным» занятием, идя на поводу у покупателей произведений искусства. При этом им прекрасно известно, что интеллект, который является движущей силой модернизма, нельзя так легко сбросить со счетов. От него можно лишь на время отказаться, чтобы потом снова к нему вернуться. Даже использование терминов вроде *modern* и *contemporary* — это способ дистанцироваться от единого основания современности. Итак, мышление подверглось репрессиям. *Res* теперь уже не *cogitans*. Она *что-то иное*. И если мышление и осталось, то используется теперь лишь для институциональных надобностей. Возможно, Адорно оказался прав, отмечая «тотальное администрирование знания». В 1950 году он настаивал, что «менеджеры заменят собой культуру»[3]. Это и происходит, поскольку искусство используется в качестве повода для развертывания критики, вместо того чтобы стать следствием мышления о событиях мира. К этой менеджерской природе художественной критики в ситуации постэстетики несомненно стоит отнестись критически, и я считаю, что это может стать отправной точкой для художественной критики нового типа. Начать можно с построения тесных отношений с мышлением.

Произведение искусства является результатом мышления и пространством, в котором мысль разворачивается, исследовательской территорией критической работы. Критик должен искать масштабные идеи, стоящие за каждым действием, что возвращает значимость теории, как об этом говорит Ален Бадью[4]. Следует вслушаться в призыв Славоя Жижека, переворачивающего требование Витгенштейна: «Не смотри, а думай!»[5] Мышление и открытие новых возможностей позволят укрепить художественную критику и выведут ее из состояния стагнации.

Лондон, март–апрель 2014

Авторизованный перевод
с английского БОРИСА КЛЮШНИКОВА

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Adorno T.W.* Cultural Criticism and Society // Prisms. Cambridge: MIT Press, 1983. P. 20.

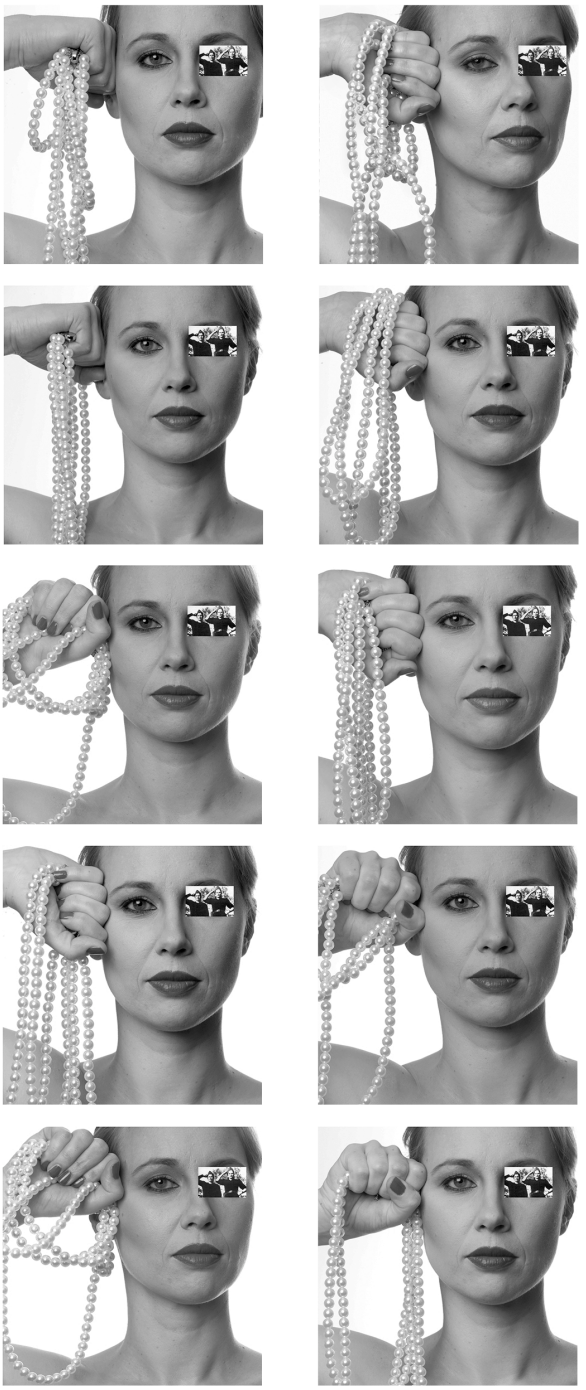
[2] См.: *Рансьер Ж.* Судьба образов // Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.

[3] *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003.

[4] *Badiou A.* Philosophy for Militants. London: Verso, 2012.

[5] *Zizek S.* Don't Act, Just Think // https://www.youtube.com/watch?v=lgR6uaVqWsQ.

Зейгам Азизов
Родился в 1963 году в городе Сальяны, Азербайджан.
Художник, теоретик современного искусства.
Живет в Лондоне.



Материал проиллюстрирован работами Сани Ивекович из серии «Правильный: Жемчужины революции», 2010

Художественная практика Сани Ивекович посвящена проблемам понимания гендера и политики в массовом сознании и в масс-медиа. Правильный: жемчужины революции – это серия гламурных снимков, словно из глянцевой рекламы, но все они сделаны без ретуши, а изображена на них социолог феминизма и активистка Яна Шаринич. Модель репетирует приветствие «Рот Фронт», пытаясь скопировать «правильный» жест с архивной фотографии с изображением югославских женщин-партизан, и на каждой фотографии ее лицо кадрировано немного по-разному. Макияж модели и нитка жемчуга, зажатая в салютующей руке, создают противоречивый образ, который заставляет задуматься о происходящем сегодня превращении критических действий в товар и вспомнить идею независимости художника

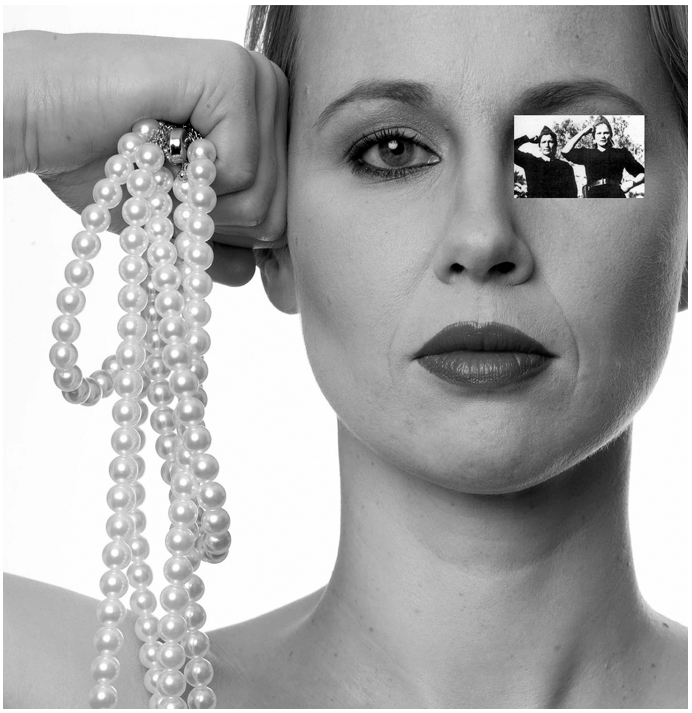
Людмила Воропай

Критика как просвещенное повиновение. К теории прибавочной стоимости «критического» в современном искусстве

У слова «диалектическое» есть весьма точное, можно даже сказать, научное значение, но в международном художественном английском оно обычно используется из-за своих аффективных коннотаций: оно означает «хорошее».
А. Рул, Д. Левин. «Международный художественный английский»

Летом 2012 года в американском онлайн-журнале *Triple Canopy* был опубликован весьма примечательный памфлет под названием «Международный художественный английский», с изрядным сарказмом анализирующий различные стилистические, лексические и прочие несуразности языка, используемого в сфере «глобализованного» художественного текстопроизводства[1]. Памфлет этот вызвал вполне предсказуемую полемику среди членов самого текстопроизводящего сообщества, и даже ожесточенную, хотя и несколько неадекватную интенциям самого памфлета критику[2]. Единственным существенным пунктом этой критики был упрек в том, что авторы игнорируют политэкономическую подоплеку тех механизмов, которые сегодня делают обязательным повсеместное использование английского языка в сфере современного искусства[3]. Момент, безусловно, важный, но явно никоим образом не входивший в круг проблем и задач предложенного в памфлете анализа, а потому ставящий вопрос скорее о политэкономических предпосылках и «латентных функциях», выражаясь языком Роберта Мертона, самой критики подобного рода.

Обращение к этому в чем-то анекдотичному сюжету в начале статьи, посвященной выхолащиванию понятий «*критика*» и «*критическое*» в современном художественном контексте, обусловлено тремя причинами. Во-первых, необходимостью иметь дело примерно с тем же, что и упомянутый памфлет: с корпусом текстов, написанных по большей части на том же *международном художественном английском* со всеми его лексическими и семантическими несообразностями. Во-вторых, той *типологической* ситуацией, когда сама критика не особенно задается вопросом собственной политэкономической и прочей обусловленности, а уж тем более выяснением разнообразных причин спроса на «критику» и «критическое» *per se*. И, в-третьих, соблазном переформулировать один восхитительный в своей прямоте фрагмент вышеупомянутого памфлета, вынесенный в эпиграф (заменив при этом слово «диалектическое» на «критическое»), чтобы обозначить собственную задачу, а именно проследить, как и почему слово «*критическое*» в современном



художественном дискурсе стало фактически синонимом «*хорошего*».

Инфляция «критического»: история вопроса

Сегодня едва ли можно встретить хотя бы один текст, будь то заявка на грант, статья в каталоге, рецензия в периодике или обстоятельное исследование в академическом издании, в котором при описании того или иного художественного или выставочного проекта не встречалось бы выражений вроде «критическое переосмысление», «критическая переоценка», «критическая рефлексия», «критическое исследование», «производство критического знания» и т.п. Семантическое поле «критического» становится при этом столь же необозримым, как и количество подобных текстов. В этом смысле куда более благодарным объектом изучения представляются причины возникновения подобного «критического императива» (назовем его так) в дискурсе современного искусства, когда «критичность» художественного произведения (неважно в отношении чего) оказывается одним из основных и даже обязательных его атрибутов.

С точки зрения «истории идей» одним из важнейших факторов формирования этого «императива» является влияние, которое оказала на теорию и практику современного искусства *критическая теория*, разработанная представителями Франкфуртской школы. Начиная с 60-х годов работы Вальтера Беньямина, Герберта Маркузе и главным образом Теодора Адорно стали не просто настольными книгами для поколений художников, кураторов и художественных критиков, они во многом определили те концептуальные рамки и тот язык, на котором и по сей день ведутся дискуссии о месте, роли и задачах современного искусства. Во многом благодаря интеллектуальному влиянию Франкфуртской школы и других марксистских теоретиков в 60-е и 70-е годы у наиболее политически ангажированной части художественного сообщества сложилось представление о художественной деятельности как своеобразном продолжении *критической теории* средствами современного искусства.

Часть художников и теоретиков стали видеть задачу искусства прежде всего в осуществлении критического анализа буржуазного капиталистического общества посредством выявления механизмов его функционирования, раскрытия работы его идеологического аппарата, а также систем господства и подавления. Подобный подход противопоставлял себя «аффирмативным» художественным практикам, которые оставались нацеленными на создание потенциальных товаров для художественного рынка, пусть даже формально инновационных и «авангардных». Аффирмативная установка поддерживала включенность искусства в систему рыночных отношений и закрепляла его как «социальный факт» (в терминологии Адорно) в статусе одного из сегментов «культурной индустрии».

Отчасти именно желанием противостоять аффирмативным художественным практикам обусловлен рост популярности акционизма и таких художественных форм, как хеппенинг и перформанс, которые открывали художникам новые пространства и возможности публичных социально-критических высказываний и при этом казались напрочь лишенными пер-

спектив коммодификации, то есть превращения в рыночный товар. Однако вскоре после появления этих практик были найдены формы их успешной адаптации к рынку посредством продажи в галереях фото- и видеодокументации этих акций, а также различных сопутствующих предметов вроде использованного реквизита или созданных в ходе перформансов артефактов. Таким образом, подобного рода «критические», не-аффирмативно ориентированные художественные практики на уровне «производственных отношений» оказывались удачно интегрированы в процесс капиталистического производства, в то время как на уровне декларируемых целей эти практики по-прежнему концептуализировались в качестве критического антикапиталистического жеста. Более того, интенсивность «антикапиталистической» риторики все чаще оказывалась прямо пропорциональна рыночной стоимости произведения, поскольку заявленная «критичность» работы, понимаемая как своего рода концептуальная «продвинутость», окончательно закрепилась в роли одного из важных факторов образования прибавочной стоимости на рынке современного искусства.

Со временем зазор между декларируемыми критическими интенциями и действительным содержательным «критическим» наполнением художественных работ все более увеличивался. Уже самого декларирования интенций зачастую оказывалось достаточно для прохождения институциональных фильтров. Заявление художника (критика, куратора, галериста) о том, что его проект направлен на критику капитализма, механизмов гендерной (расовой, медийной, культурной и прочей) репрезентации, идеологической гегемонии, неоколониальных моделей и т.д., стало основным подтверждением того, что проект действительно является такого рода критикой. Иными словами, утверждение автора проекта «я критикую» стало чем-то вроде перформативного высказывания, не требующего соотнесения с содержанием проекта. С другой стороны, оно стало еще и своего рода паролем, запускающим механизм внутрисистемной идентификации «свой/чужой». При этом непосредственная критическая активность в сфере художественного производства все больше и больше смещалась в чисто дискурсивную плоскость, поскольку вчитать определенные критические интенции в открытые любым интерпретациям артефакты или телодвижения удается далеко не всегда даже при наличии самой доброй на то воли и компетенции реципиента.

Параллельно с процессом рыночной и институциональной апроприации «критического» понимание современного искусства как пространства социальной и культурной критики стало доминировать и в сфере художественного академического образования, чему в немалой степени способствовала преподавательская деятельность тех художников и искусствоведов, чья интеллектуальная социализация прошла под заметным влиянием критической теории и марксистского анализа культуры в целом.

В результате к концу 80-х — началу 90-х критическая установка обрела в системе современного искусства практически нормативный характер, если и не на уровне реально осуществляемой в рамках художественного проекта критической работы, то по крайней мере на уровне декларативной, институционально востребованной риторики. Итогом подобного развития стала фактическая нейтрализация критического высказывания как такового путем придания ему характера декоративного риторического жеста, воздействие которого априори ограничено рамками системы.

Этот процесс содержательной инфляции понятия «критического» в современном искусстве представляется крайне симптоматичным на фоне того принципиального переосмысления роли, места и задач социальной и культурной критики, которое можно встретить в социальной и политической теории того же периода.

Повиноваться и критиковать

Ключевым для понимания этой проблемы является известный доклад Мишеля Фуко «Что такое критика?», который в художественном контексте неоднократно становился отправной точкой для рассуждений на тему сути и перспектив социальной критики[4]. Тем не менее подобные рассуждения часто упускают один крайне важный аспект представленной в докладе концепции критики, на котором нам хотелось бы остановиться подробнее.

По утверждению Фуко, критика в ее современном понимании возникает в Западной Европе XVI века вместе с распространением «правительственных» форм правления[5]. При этом критика развивается не как определенная форма протеста против правления как такового или против того, чтобы быть управляемым в принципе, а скорее как форма манифестации недовольства конкретными практиками правления. Интенсификация правления вызывает, по мнению Фуко, не реакцию типа «Мы не хотим, чтобы нами правили, не хотим, чтобы нами правили *вообще*!», а скорее реакцию: «Как сделать так, чтобы нами не правили подобным образом, во имя подобных принципов и посредством подобных процедур, то есть [как сделать так], чтобы нами правили не так, не для этого и не они?»[6]. Исходя из этого, саму критику Фуко определяет как «искусство не быть управляемым подобным образом» и наделяет ее важной ролью в процессе развития системы правления.

Свое понимание критики Фуко соотносит с кантовским определением Просвещения как преодоления собственной духовной незрелости, или «несовершеннолетия», как неспособности «пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого»[7]. Что же касается кантовского понимания критики в ее связи с Просвещением, то здесь, замечает Фуко, повиновение непосредственно связано с критическим, то есть рефлексивным мышлением, поскольку мышление устанавливает границы автономного поведения индивида, равно как и рамки осознания собственного поведения как автономного. Поэтому сама автономия индивида оказывается основанием его повиновения[8]. Таким образом, повиновение обосновывается не только практически (политически, экономически или этически), но и теоретически (эпистемологически).

Если развить эту мысль Фуко до конца, то окажется, что сама критика является не чем иным, как *наиболее просвещенной формой повиновения*. В этой связи правительственный проект представляется наиболее удавшейся и успешной формой правления, которая нашла неожиданное и кардинальное решение старейшей проблемы власти, заключающейся в вечном противостоянии и борьбе тех, кем правят, с теми, кто правит.

Политические импликации данной установки, вне зависимости от интенций самого Фуко, таковы: те, кем правят, принимают правление как таковое и совершенно не хотят сами оказаться в роли правящих. Переход от состояния «мы не хотим, чтобы нами правили *вообще*» к модусу «не хотим, чтобы нами правили *подобным образом*» означает в конечном итоге лишь то, что те, кем правят, хотят того, чтобы ими правили *лучше*. Иными словами, правящие должны править *лучше*, а те, кем правят, сами готовы им в этом помочь.

Этот на первый взгляд парадоксальный вывод позволяет понять, в какой мере социально-политические процессы 70-х и 80-х нашли свое отражение не только в концепции «правительственности» Фуко, но и в его понимании критики. Глубокий идеологический кризис левых интеллектуалов перед лицом фактической тотальности неолиберализма, которую Маргарет Тэтчер емко обозначила своим знаменитым тезисом «Альтернативы нет!», стал по сути основной движущей силой исследований правительственных практик, предпринятых Фуко и его последователями[9]. В этих исследованиях отразилось, помимо всего прочего, трезвое осознание реальной возможности критики воздействовать на происходящие социальные, экономические и политические процессы.

Однако несмотря на всю ограниченность своих возможностей, критика стала важным функциональным элементом правительственной системы. В конечном итоге она (зачастую вопреки интенциям самих субъектов критики) невольно служит повышению эффективности управленческих практик и тем самым усилению самой системы. Пользуясь военной метафорикой, критика является той воюющей стороной, которая чем больше отдельных сражений выигрывает, тем сильнее стратегически проигрывает саму войну, поскольку все ее достижения и открытия тут же перенимаются и используются противником.

Анализируя управленческую рациональность либерализма и неолиберализма, Фуко приходит к выводу, что искусство *управлять лучше* состоит в том, чтобы *управлять меньше*. В этом смысле и либерализм, и неолиберализм являются формами правления, которые жизненно нуждаются в критике. Правительствен-

ность как результат либералистских управленческих подходов возникает и развивается именно благодаря постоянной, основанной на критике самокоррекции системы[10].

Поэтому в рамках этой системы критика как практика становится действенным инструментом политической и экономической манипуляции, а также рационализации и оптимизации механизмов правления. Это касается не только масштабных макроэкономических решений на уровне правительств и транснациональных корпораций, но и поведенческих стратегий небольших общественных институтов, и даже самих индивидов.

Экономизация социальных отношений, осуществляемая в результате усиления неолиберальных установок общества, превращает как индивидуального, так и коллективного субъекта критики, прежде всего, в субъекта экономического действия со всеми вытекающими последствиями. Критика, подобно другим видам деятельности, становится коммерческим предприятием, эдаким *business as usual*, а предмет критического рассмотрения определяет ее институциональную принадлежность. Сам же критик оказывается не просто производителем текстов в жанре социальной, культурной, литературной, музыкальной, художественной и прочей критики, но еще и автором полезных и вознаграждаемых в соответствии с их практической эффективностью критических оценок и суждений.

От критики, критичности и критицизма к критиканству

Что же происходит при этом с самой художественной критикой, которая по определению и своим объектом, и своими задачами отличается от критики социальной? Что остается делать критику, когда сам художник позиционирует себя как некую машину по производству критических жестов и высказываний *par excellence*? Заключается ли задача критика попрежнему в том, чтобы, как полагал Вальтер Беньямин, защищать интересы публики от нее самой, или же (в новых реалиях) в том, чтобы защищать интересы искусства — понимаемого как адорновский «социальный факт» со всей его системой институций, практических интересов, идеологических и прочих конъюнктур — от него самого? И как быть с инфляцией самого понятия «критическое», которую мы наблюдаем в современном искусстве уже несколько десятилетий: когда, к примеру, даже самая безобидная серия фотопортретов в выставочном каталоге непременно должна быть названа «критикой репрезентации», «критикой политики идентичности» или «критикой производства субъективности», а какие-нибудь абстрактные и совершенно неидентифицируемые визуальные образы на видеопроекции в сопроводительном тексте зачем-то представлены зрителю как «завуалированная критика турбо-капитализма», вызывая тем самым чувство неловкости и за видео, и за сопроводительный текст, и за критику капитализма?

Вряд ли возможно дать сколь-нибудь внятные ответы на эти вопросы, и вряд ли стоит даже пытаться это сделать. Тем более что подобные попытки предпринимаются регулярно. Кризис художественной критики является излюбленной темой самой художественной критики еще со времен Клемента Гринберга. И виной тому явно не этимологическое родство слов «кризис» и «критика», о котором не писал только ленивый[11]. Художественная критика пребывает в кризисе, прежде всего, потому, что малодушно отказалась от своего исторически важнейшего оружия — суждения вкуса. Рыночная востребованность «субъективного суждения» сменилась востребованностью экспертной «объективной оценки», мнимую «объективность» которой должно обеспечить обращение к жаргону академического междисциплинарного текстопроизводства. Уже несколько десятилетий подряд художественная критика изо всех сил пытается впихнуть увиденное в очередной импортированный из философии или других дисциплин интерпретационный паттерн. Примеряя один за другим концепты из понятийного арсенала различных школ и направлений от постструктурализма и психоанализа в 70-е до какого-нибудь спекулятивного реализма сегодня, она слишком мало заботится об их адекватности анализируемому художественному материалу. Переключившись на импорт концептов извне, критика перестала работать над созданием собственного категориального аппарата, который позволял бы ей адекватно описывать, оценивать и анализировать актуальный художественный процесс. Старые добрые кантовские

категории вроде «прекрасного» и «возвышенного», несмотря на периодические попытки их реанимировать, давно уже не у дел, а «объективную оценку» с переменным успехом пытаются выносить с помощью «релевантного», «эстетически суверенного», «концептуально проработанного», «рефлексивного» или, наконец, «критического» в смысле «хорошего»[12].

Подобное отсутствие интеллектуальной автономии во многом отражает неопределенность статуса художественной критики как института, особенно в социально-экономическом плане. Некоторые авторы, как, например, американский искусствовед Джеймс Элкинс, и вовсе сомневаются в целесообразности рассмотрения художественной критики как целостного образования. Сегодняшнюю художественную критику он описывает как «гидру с семью головами», которые, ко всему, еще и соперничают друг с другом. Головы эти таковы: статьи для каталогов, написанные по коммерческому заказу; академические исследования с обширными историческими и теоретическими отсылками; культурная критика; консервативные опусы, просвещающие публику на предмет того, как должно выглядеть «настоящее искусство»; философские эссе; описательные тексты информационного толка и, наконец, поэтическая критика[13]. При этом количество произведенных во всех этих жанрах текстов кризисным никак не назовешь, что, впрочем, не придает им особой значимости в глазах остальных участников художественного процесса.

На вопрос «кто виноват?» в сложившейся ситуации разные авторы предлагают разные варианты ответа[14]. В числе привычных подозреваемых: рынок, коллекционеры, кураторы, художники, интернет и онлайн-медиа и, разумеется, сами критики.

В последние годы, когда основным фактором, определяющим культурную и художественную значимость работы, является ее рыночная цена, мнение художественной критики в процессе формирования стоимости, еще столь значимое во второй половине прошлого века, становится малозначительным. Задача художественного критика сегодня функционально сводится к роли пиар-агента второго звена, который может лишь присоединиться к уже начатой куратором, галеристом или коллекционером кампании по раскрутке того или иного бренда (художника, художественной группы или даже целого направления). К тому же, находясь (за крайне редким исключением) в экономической зависимости от системы, критик едва ли может позволить себе бескомпромиссность и остроту суждений, поскольку они чреваты потерей потенциальных заказчиков и испорченными отношениями с коллегами. Воспетая Фуко и в теории столь любимая всеми фигура «паррезиаста»[15], всегда и несмотря ни на что говорящего только правду, не имеет никаких шансов на карьеру и профессиональное выживание в рамках нынешней художественной системы.

Проблема усугубляется еще и тем обстоятельством, что сегодня сложно встретить художественного критика, который не пробовал бы себя в роли куратора или же в роли художника; куратора, который не был бы по совместительству критиком; даже художника, который не пытался бы быть и тем, и другим. Подобное смешение ролей и размывание границ является необходимым условием беспрерывного пребывания в профессиональном поле современного искусства, в то время как старое доброе разделение труда стало непозволительной роскошью. Но именно такого

рода многофункциональность и ставит под вопрос объективность критика, чье в идеале незаинтересованное суждение перестает быть незаинтересованным хотя бы по чисто организационным причинам.

На место незаинтересованности суждения выходит заинтересованность критика в самом акте вынесения суждения — разумеется, если таковой акт обеспечивает беспрерывность пребывания критика в профессиональном поле. И в этом смысле мы имеем дело с перспективой превращения критического жеста в самоцель, а также в инструмент позиционирования себя на рынке труда для субъекта, этот жест производящего. А значит, и все непрестанно дифференцируемые в художественной теории модусы «критического» (такие как критика, критичность и критицизм) могут незаметно слиться в один — в мечущееся между самолюбованием и «самопродвижением» критиканство.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Язык этот, по выражению авторов памфлета, «всем похож на английский, но таковым определенно не является», а является почти карикатурной, но при этом часто неосознанной имитацией стиля американских теоретиков искусства 70-х — 80-х, которые, в свою очередь, импортировали в английский язык стиль французских постструктуралистов. Именно этот тиражируемый профессиональный жаргон-маркер и обозначается в работе как *международный художественный английский* (в оригинале *international art english*, сокращенно *IAE*). См.: *Rule A., Levine D.* International Art English // http://www.canopycanopycanopy.com/issues/16/contents/international_art_english.

[2] В ряде случаев это было обусловлено причинами микрополитического характера — например, подспудным желанием оправдать ресурс *E-flux*, пресс-релизы с которого и послужили основным материалом для анализа, проведенного Дэвидом Левином и Аликс Рул. См., к примеру: *Steyerl H.* International Disco Latin // E-flux, № 45, 2013.

[3] См. там же.

[4] См., например: *Raunig G.* Was ist Kritik? Aussetzung und Neuzusammensetzung in textuellen und sozialen Maschinen // http://eipcp.net/transversal/0808; *Butler J.* What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue // http://eipcp.net/transversal/0806/butler/en.

[5] Введенное Мишелем Фуко в его поздних работах понятие «правительственности» обозначает парадигмальное слияние государственных управленческих практик с практиками самоуправления индивидов, чье поведение регламентируется прежде всего принципами экономической целесообразности. См.: *Фуко М.* Рождение биополитики. М.: Наука, 2010.

[6] *Foucault M.* Was ist Kritik? Berlin: Merve Verlag, 1992. S. 15.

[7] *Кант И.* Ответ на вопрос «Что такое Просвещение?» // Собрание сочинений в 6-ти т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 27.

[8] *Foucault M.* Op. cit. S. 17.

[9] См.: *Reichert R. (Hg.)* Governmentality Studies: Analysen liberal-demokratischer Gesellschaften im Anschluss an Michel Foucault. Hamburg: Lit, 2003.

[10] Сходную позицию в отношении роли критики как действенного инструмента самокоррекции капиталистической системы находим и у других авторов. См., например: *Болтански Л., Кьяпелло Э.* Новый дух капитализма. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

[11] Оба понятия восходят к древнегреческому глаголу κρινω, означающему «различать».

[12] Подробнее см.: *Voropai L.* Von der Krise des konzeptuellen Apparates der Kunstkritik zur Differenzierung der Scheiße als ästhetischer Ur-Kategorie // *Stern V. (Hg.)* La Derniere Crise. Berlin, 2011.

[13] См.: *Elkins J.* What Happend to Art Criticism. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003. P. 2.

[14] Детальный обзор различных позиций на тему актуального положения художественной критики см.: *Schütz S.* Schlechte Kunst, böser Markt, elende Kritik. Texte zur Kunstkritik im 21. Jahrhundert // Kunstforum International, Bd. 221, 2013.

[15] См.: *Фуко М.* Мужество истины. Управление собой и другими 2. М.: Наука, 2014.

Людмила Воропай
Родилась в 1975 году.
Философ, теоретик и критик современного искусства.
Живет в Берлине.

Эрик Кессельс. «Фото за 24 часа», 2011–2015

Борис Кагарлицкий
Критика критики

Виктор Мизиано: После почти четырехлетнего перерыва мы возобновляем наш диалог, отмечая очередной этап жизни журнала. В ходе нашей предыдущей встречи в начале 2011 года мы подводили итоги нулевых и в самом конце разговора признали, что одним из новых и симптоматичных феноменов ушедшего десятилетия является то, что может быть названо «гламурной левой», *gauche caviar* или *business left*. Сегодня же, по прошествии нескольких лет, когда новое десятилетие достигло середины, мы видим, что феномен перепроизводства критики, ее рутинизация, ее превращение в нечто ходульное, не ухватывающее сущность вещей, — все это, пожалуй, стало чем-то совершенно очевидным. И это уже не то, чем стоит завершать разговор, а то, с чего стоило бы его начать.

Впрочем, напомню, что три года тому назад нам казалось, что критика этой конъюнктурной критики сталкивается с объективными сложностями. Трудно было упрекать критику в неподлинности, учитывая, что в тогдашней общественной ситуации отсутствовали условия для подлинной критики. Не существовало масштабных общественных движений, которые могли бы структурировать широкое интеллектуальное поле, задать социальную дисциплину, коллективную этику, которые дали бы реальный материал для критической риторики и обеспечили ей конструктивную цель. Однако с тех пор многое изменилось: наш разговор состоялся до начала российской протестной волны и до «арабской весны». Конечно, эти события не столь явно изменили левую позицию, но критическую позицию в широком смысле они, безусловно, изменили. Ведь за последние несколько лет критика действительно стала новым интеллектуальным мейнстримом, неким общим умонастроением. А потому мой первый вопрос может звучать продолжением моего последнего вопроса нашей предшествующей встречи: какого рода трансформации произошли с критикой и критической позицией за первую половину 10-х годов?

Борис Кагарлицкий: Есть известная формула — на мой взгляд, кстати, достаточно демагогическая — «если ты не займешься политикой, то политика займется тобой». Она отражает обывательское отношение к политике, представление, что политика всегда где-то рядом и в итоге когда-нибудь до тебя доберется. Ведь невозможно остаться в стороне от больших исторических событий. Жил человек на территории СССР, а потом в один день проснулся жителем независимой Украины, Молдавии, а то и вообще какой-нибудь Приднестровской республики. Однако все это не предполагает активного участия человека и принятия им решений. Эта ситуация не предполагает выбора. Более того, даже если ты займешься политикой, выбора все равно не будет — ты просто включаешься в эти процессы, становишься их частью. Так вот, перелом последних лет заключается в том, что начали происходить события, которые определяются как раз массовым участием в них «маленького человека». Зачастую участием агрессивным, эмоциональным и не вполне продуманным, но именно таким участием, которое основано на свободном выборе. Традиционная тема красивых романтических сюжетов: человек сделал выбор и примкнул к революции. Проблема же сегодняшнего «маленького человека» заключается в том, что выбор приходится де-

Эрик Кессельс. «Фото за 24 часа», 2011–2015

лать постоянно и многократно. И от огромного количества этих актов выбора и огромного количества этих «маленьких людей» на самом деле и зависит история. История неструктурированная, неорганизованная, неоформленная. И в этом смысле действительно очень плохо предсказуемая.

«Арабская весна» была первой весточкой. И, кстати говоря, то, что случилось на востоке Украины и что, вполне возможно, на определенном этапе потом перекинется и на Россию, ведь тоже на самом деле представляет собой не только социальный, классовый бунт, но это еще и бунт «маленького человека», которого списали со счетов. То есть принципиальная новизна этих событий состоит в том, что не массы за кем-то пошли, а массы сами, отчасти даже не по доброй воле, а от отчаяния ввалились в политическую жизнь, в большинстве случаев не имея структурированной политической позиции или четкой, внятной идеологии, до конца проработанной и осознанной культурной идентичности. В процессе этой стихийной политической социализации они начинают творить историю. И эти массы, что очень забавно, почти повсеместно очень не понравились интеллектуалам. Во-первых, они не соответствуют романтическому представлению о массах — это совсем не те «множества», что были нарисованы разного рода теоретиками и идеологами. Во-вторых, сознание этих людей эклектично, у них, что называется, каша в голове, они не подготовлены к нормальной политической и гражданской жизни. То есть в каком-то смысле мы возвращаемся к революциям конца XVIII — начала XIX века, и здесь история Великой французской революции нам может дать гораздо больше, чем ссылки на ок-

тябрь 1917 года или на более поздние события и вообще на все то, что произошло после Парижской коммуны, когда появились проработанные политические структуры, политические партии, когда идеология была оформлена логично, непротиворечиво, внятно и при этом была более-менее освоена массами. Но если взять более ранний период, то главным действующим лицом социальных движений было довольно рыхлое социальное образование — это неоформленный рабочий класс первой половины XIX века, который был, условно говоря, полупролетарским, еще не сформировавшим ясной идеологической идентичности и даже идентичности классовой. Понятно, что во многом новые массы наших дней не похожи на те массы, которые описывал классический марксизм, но они также совершенно непохожи на множества, придуманные Хардтом и Негри. Они не играют идеологиями, а берут все, что попадется под руку.

Но раз все это не похоже на тот образ сознательного пролетариата, который существовал у идеологов, то встает вопрос: а чем же занимались интеллектуалы прошедшие двадцать или тридцать лет? Народническая традиция, понятное дело, полностью выдохлась и исчезла. Сейчас проблема состоит совсем в другом. Она в том, что сама левая (и не только левая, а вообще просвещенная) радикально модернистская интеллигенция не просто уступила свои позиции, а утратила свое назначение. И это относится в том числе и к арабским странам. Когда там начались протестные движения, то прогрессивная передовая интеллигенция была больше заинтересована в диалоге со своими коллегами в Париже, а не с теми, кто находится вокруг, совсем рядом, потому что таким образом она чувствовала свою причастность к некой глобальной, продвинутой, очень развитой и изощренной культуре. И даже когда появился запрос на их идеи, идеологии и концепции, то выяснилось, что они не могут предложить ничего такого, что было бы актуально, востребовано и нужно именно сейчас, именно в этом контексте. А ведь люди какое-то время были в принципе готовы слушать!

Отсюда мы переходим ко второму важному явлению последних лет. Если первое — это «выход (масс) из тьмы», то второе — то, что мы ушли от аналитической критики к критике абстрактно самоутверждающейся. Дело в том, что основой критики — чтобы она была эффективной, а не игровой, — должен быть именно анализ. Критика по сути своей является одним из инструментов анализа. Я что-то критикую — в философском смысле слова — не для того чтобы показать свою позицию и продемонстрировать дистанцию, а для того чтобы что-то понять. В традиции европейской философии критика — это инструмент познания, а не самоутверждения или самоидентификации. Это инструмент познания объективной реальности, которую мы заранее полагаем более сложной, чем кажется на первый взгляд. Грубо говоря, главная предпосылка критики в том, что все устроено не так, как кажется, и критика позволяет нам разоблачить видимость. Критика — аналитический инструмент, и кроме того она еще должна преследовать какую-то конкретную аналитическую — и, соответственно, социальную — цель. Эта цель состоит в решении некой проблемы, существующей у некоего субъекта. И вопрос в том, существует ли этот субъект хотя бы в идеальном виде, как идеальная философская сущность, пусть и воображаемая.

Драма же современного интеллектуала состоит в том, что у него этого идеального субъекта зачастую нет даже в воображении. Точнее, он сам стал собственным идеальным субъектом. Его референтной группой, ради которой он совершает все свои интеллектуальные действия, оказываются в лучшем случае такие же интеллектуалы, как он сам, и (как мы об этом говорили еще в прошлый раз) поскольку интеллектуальный мир сегодня предельно фрагментирован и поделен на сегменты, то и это понятие идеальной референтной группы становится все более субъективным. Я могу выбрать, кого считать подлинным интеллектуалом, кого считать настоящим левым, настоящим критическим мыслителем — их много, они все вроде бы мыслители и все вроде бы критические. Ведь нельзя же сказать, что они не мыслят, — напротив, они мыслят, причем зачастую очень изощренно. Технология мысли совсем не пришла в упадок — в упадок пришли идеи, задачи, цели, идентичности, а технологии построения текстов, дискурсов, нарративов и т.д. — с этим у нас пол-

ный порядок. За двадцать лет интеллектуалы ничего не потеряли.

Итак, потеря коллективной субъективности и потеря аналитической задачи — два эти полюса, хоть и не диалектически, но дополняют друг друга. На одном полюсе мы видим абсолютный дефицит идеологии, структурированного сознания, политического, культурного, аналитического мышления, а на другом мы видим интеллектуалов, которые совершенно не собираются никакую идеологию никуда распространять. И это полная противоположность той картине, которая была в «Что делать?» Ленина, когда, с одной стороны, есть интеллектуалы с развитым сознанием, а с другой стороны, есть массы, которые в этом сознании нуждаются. Но если в ленинской конструкции они должны соединиться и в итоге составить единое целое, то здесь они расходятся в противоположные стороны, причем чем дальше, тем больше. И эта ситуация должна быть преодолена сознательным решением, сознательным действием — неким сознательным, если угодно, народничеством. Причем народничеством не в буквальном, примитивном смысле «ухода в народ». Совершенно необязательно бежать в толпу. Но в любом случае нужно производить интеллектуальный продукт, который отвечает на вопросы, стихийно возникающие в этой толпе, и который должен быть ей понятен хотя бы потенциально. Или если не понятен, то хотя бы интересен. Ведь не все и не всегда должно быть понятно всем и сразу. Это еще одна ловушка, ловушка вульгарного упрощенчества, сталинского представления, что нужно сделать так, чтобы все было понятно даже самому отсталому крестьянину. На самом же деле человек может не сразу понять, но он может заинтересоваться, и если его заинтересовать, то он сам начнет искать способ понимания. А если нет желания даже заинтересовать этого человека, если он сам тебе настолько неинтересен, что ты не хочешь вызвать его интерес, то это уже тупик, это катастрофа. И я думаю, что именно эту катастрофу мы сейчас переживаем, и впоследствии это скажется довольно болезненно.

В.М.: Однако какова стоящая за этой ситуацией социальная логика? Что за конфигурация современного общества задает это разделение мыслящего и действующего классов?

Б.К.: ...мыслящего уже-не-класса и действующего еще-не-класса, так бы я сказал. Мне кажется, здесь сошлось несколько разных логик.

Во-первых, это логика неолиберализма — логика фрагментации. Надо сказать, что неолиберализм оказался на редкость устойчивым и успешным явлением именно в тех сегментах, где он, как кажется, терпит поражение. Я имею в виду, что гегемония господствующей идеологии и инерция в этих сегментах настолько велики, что там продолжают воспроизводиться даже очевидно неработающие механизмы, правила, нормы, поступки и политические решения. В этом смысле неолиберализм за время своего существования не только укрепил свою социальную базу, но и расширил и обновил ее за счет фрагментации и образования ниш, которые рыночно необоснованы и не оправдывают себя, но с точки зрения неолиберализма могут быть успешными. Так, если вы каким-то образом сможете доказать успешность создаваемого вами сегмента при конкурировании со всеми остальными, вы сможете получить поддержку, найти нерыночные источники существования — гранты, госсубсидии — и даже защиту от рынка. И в этом смысле логика неолиберализма — это даже не логика рынка, а в большей степени логика разобщения. Ведь рынок имеет как механизмы соединения, так и механизмы разобщения, это и механизм сотрудничества, и механизм конкуренции. Неолиберализм здесь, как ни парадоксально, не то чтобы является антирыночным, но поддерживает одну сторону рыночного процесса в ущерб другим сторонам, и речь идет не просто о социальных процессах, но и о самом рынке. То есть он выделяет конкурентную сторону рынка, полностью разрушая его интегрирующе-кооперативный потенциал.

В сфере культурной политики и интеллектуального производства это привело к выработке определенного типа личности или, точнее, определенного типа производителя, субъекта деятельности. Можно иметь какие угодно идеи, но нужно быть успешным в конкуренции с другими. Не обязательно культивируется ин-

Эрик Кессельс. «Фото за 24 часа», 2011–2015

дивидуализм, но обязательно — групповщина, ориентация на развитие собственных условно конкурентных преимуществ в рамках среды. И тем самым происходит в том числе и отделение критики от аналитики. Допустим, если мое конкурентное преимущество — это аналитика, то у кого-то таким преимуществом будет создание эстетических форм, которые радикально обновляют наш взгляд на действительность. И эти два подхода, которые по сути друг другу не противоречат, будут разведены как условно конкурирующие проекты, каждый из которых начинает притягивать и формировать свой тип людей, свой тип творческой деятельности, свою поэтику, свою тусовку, которая должна защитить себя от других. И дело даже не в том, что они защищают себя осознанно, а в том, что начинается неуправляемое воспроизводство профессиональной ограниченности интеллектуалов и художественных личностей. Это как искусственный отбор: когда вы начинаете специально разводить только белых голубей, то приходится защищать их от контактов с другими голубями, чтобы не испортить породу. Ведь при неконтролируемом скрещивании порода быстро исчезнет.

Эрик Кессельс. «Фото за 24 часа», 2011–2015

В результате все расходятся по своим нишам и происходит разрушение целостной интеллектуальной среды, точнее, ее сохранение лишь как среды сугубо профессиональной в той мере, в которой это дает ей право на общие привилегии и ресурсы. Однако эта профессиональная среда становится в большей степени конкурентной и в меньшей — солидарной. Причем интеллектуалы еще и обманывают себя, выдавая свою конкуренцию за идейные разногласия, в то время как солидарный тип среды предполагает другой вид поведения, конфликтующий с неолиберализмом. Более того, парадокс состоит еще и в том, что ты можешь прекрасно в этой системе существовать, имея вполне искренне другие идейные установки. Вполне можно иметь конформистские жизненные установки при искренне радикальных и содержательных нонконформистских идейных установках.

Во-вторых, не забудем, что мы прошли через эпоху реакции, и поэтому то, о чем мы говорили в прошлый раз — об отсутствии массовых общественных движений, — влияет на интеллектуальное поведение и сегодня. Мой британский коллега Джон Рис как-то привел такой замечательный пример: представьте, что у вас засуха, очень мало воды, и вы стоите у маленького ручейка, не подпускаете к нему никого чужого, боретесь за этот ручеек — а потом приходит большая вода, все вокруг затоплено, а вы продолжаете стоять на своем месте, потому что вам боязно отойти и не совсем понятно куда, ведь вода повсюду. Вы дезориентированы, вам надо менять всю логику поведения. И обычно эта большая вода возникает очень быстро, внезапно — можно очень долго ждать эту большую воду, мечтать о ней, но когда она придет, это все равно случится внезапно и вы окажетесь к этому не подготовлены. Более того, есть много опасностей — можно, например, утонуть.

Говоря иначе, была объективная тенденция, направленная на интеллектуальное обособление, самоизоляцию, на формирование солидарных практик. Но оттого что ситуация

вдруг резко изменилась, все эти практики, навыки и привычки ведь разом не отменятся. И в этот момент обнаруживается, что интеллектуальная среда находится в противоречии не только с некой абстрактной идеальной логикой поведения интеллектуалов, но и с реальностью. Причем отсюда не следует, что люди сразу будут стараться адаптироваться к реальности — они могут, наоборот, не принимать эту реальность, отторгать ее, пытаться создать себе ниши для воспроизводства старых отношений. Другое дело, что в этом случае начинает девальвироваться их ценность даже с неолиберальной точки зрения — потому что в изменившейся ситуации критерии успеха и неудачи начинают меняться, и даже в рамках неолиберального подхода в какой-то момент возникает запрос на людей, которые могут предложить содержательные альтернативы неолиберализму. Такой запрос возник уже сейчас. И оказывается, что мы к этому не готовы, мы двадцать лет занимались не тем. Мы, каждый в отдельности в рамках своей жизни, можем и занимались тем, чем надо, но как сообщество, совокупно, мы оказываемся недееспособны.

И поэтому — если возвращаться к народнической теме — для того чтобы интеллигенция начала понимать народ, ей для начала нужно разобраться в самой себе, выработать больший уровень солидарности и взаимодействия, взаимопонимания внутри группы, иначе она как коллективный субъект работать не будет, не сможет ничего предложить. Поэтому надо делать некий субъективно-волевой шаг, вырываться из логики собственной профессиональной объективности. Этот как раз тот случай, когда субъективность начинает играть самостоятельную роль.

В.М.: Да, но для этого все-таки нужна некая новая утопия, некий масштабный надындивидуальный проект.

Б.К.: Поэтому я и говорю о народничестве. Мне кажется, что именно на уровне этическом, на уровне коллективной субъективности народническая традиция может сегодня дать большие возможности. Понятно, что на уровне аналитики народники в свое время полностью проиграли марксистам. Проиграли они из-за чрезмерного культа субъективности, который русской революционной интеллигенции как культ был не нужен. Все это уже вошло в ее плоть и кровь. Большевиков не нужно было учить революционной субъективности — они ее восприняли как данность, как часть своей идентичности. Но если на методологическом уровне народники показали свою ограниченность, то от своей пресловутой пассионарности и революционной субъективности они не отказались.

В.М.: То есть сегодня интенция важнее, чем доктрина?

Б.К.: Нет, не важнее, но даже самые лучшие доктрины при отсутствии субъективной воли не работают. Че Гевару часто критиковали за его идею революционной воли, которая может преодолеть объективную необходимость, изменить обстоятельства. И действительно — с исторической точки зрения это очень спорный тезис. Но за ним стоит определенная правда: при отсутствии воли даже в благоприятных обстоятельствах ничего не сделаешь. Может быть, он был неправ, когда говорил, что воля способна преодолеть объективные обстоятельства, но без воли не преодолеть ничего. Поэтому мне кажется, что сам поиск коллективной субъективности может стать своего рода проектом — но коллективной субъективности, ориентированной на внешний мир. Сейчас распространена интровертная субъективность, а перед нами стоит задача создать коллективную экстравертную субъективность.

В.М.: А опыт таких движений, как «Оккупай» — это ведь явно не случай массы, лишенной идеологии, и явно не интеллектуальная ниша. Это какой-то другой опыт, характерный именно для этого десятилетия со всеми его наработанными ритуалами и т.д. Участники «Оккупая» перформативно предъявляют новый тип коллективной сборки, новый тип солидарности — общая касса, общая кухня, генеральная ассамблея...

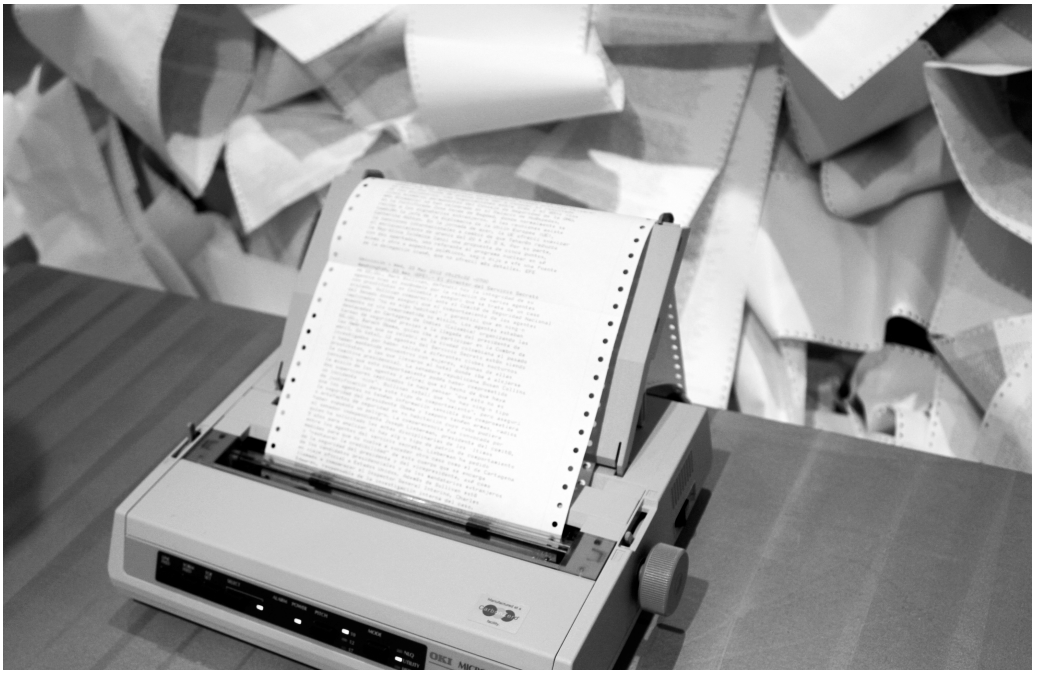
Б.К.: Но дело в том, что это именно перформативный вариант солидарности. Сталкиваясь с этим явлением, я часто говорю, что

одна из проблем движения «Оккупай» — в частности, на этом сломался нью-йоркский «Оккупируй Уолл-Стрит» — заключается в стремлении поддержать некие процедуры солидарного взаимодействия даже в ущерб деятельности в целом. Известно, что на «Оккупируй Уолл-Стрит» даже простейшие решения зачастую принимались исключительно консенсусом. Поэтому мне кажется, что «Оккупай» — явление переходное, это попытка поиска коллективной субъективности людьми, которые в значительной мере отравлены практикой последних двух десятилетий неолиберализма и, как ни странно, практикой показного нонконформизма. То есть внутри этой группы нонконформизм является конформистской догмой, которая отчуждает ее от внешней публики. Это очередной пример обращенности вовнутрь, в некую субкультуру — просто это метасубкультура.

По сути, это довольно интересное явление. Ведь мы привыкли думать, что субкультура — это нечто очень узкое. А сейчас мы столкнулись с метасубкультурой, с ситуацией, когда совокупность субкультур создает некий метаязык, в котором, однако, не утрачивается субкультурность как форма, как ограниченность. Другой важный момент состоит в том, что в Америке ведь родилось два мощных движения — «Оккупай» и «Движение чаепития». Причем «Движение чаепития» по своим низовым проявлениям — это тоже народное, массовое и во многом демократическое движение. Они умудрились совершенно демократическим образом сломать аппарат Республиканской партии и навязать ей свою повестку дня — кстати, абсолютно иррациональную и абсолютно реакционную. Это то, что Ленин как-то назвал черносотенным демократизмом. И если говорить об американских интеллектуалах, то несложно представить, какой уровень презрения они испытывают к «реднекам», красношеим белым работягам из южных штатов. Об этой вине интеллектуалов перед «реднеками» замечательно писал Томас Фрэнк в известной книге «Что случилось с Канзасом». Ведь когда-то жители южных штатов были радикальным прогрессистским электоратом. Затем демократы их бросили, и теперь они привнесли свои демократические методы в правое «Движение чаепития». То же мы сейчас можем видеть во Франции с Национальным фронтом. Ведь Национальный фронт — одна из немногих партий, которая реагирует на стихийные призывы собственных избирателей и формулирует конкретную социальную повестку дня.

Кстати, многие из «реднеков» вполне разделяли требования «Оккупая» — их смущала именно субкультурность движения. Нонконформизм здесь становится препятствием для распространения идей, он делается антидемократичным, становится неким ритуалом. Из этического принципа он превращается в знак, с помощью которого отличают своего от чужого. В этом смысле, как ни странно, некоторые проявления вызывающего конформизма зачастую выглядит как раз нонконформистски. Уже упоминавшийся мной Джон Рис однажды привлек мое внимание, когда в Лондоне пришел на одно из собраний левых интеллектуалов и активистов, и я увидел, что это был единственный в зале человек, который был элегантно одет. Я понял, что это требует большой силы воли и уверенности в себе — бросить такой вызов вкусам своей среды, ведь все остальные были одеты в повседневную одежду. Причем дело не в том, что остальные были хуже обеспечены — они все находятся примерно на одном социальном уровне. Из истории русской революции мы знаем другой пример: рабочим театр Станиславского нравился больше, чем театр Мейерхольда. Мейерхольд же был очень революционным, а Станиславский, мягко говоря, был нереволюционным, но когда рабочий класс пошел в театр, то он захотел смотреть спектакли МХАТа, потому что там все было понятно и легко усваивалось. И главное — МХАТ не терроризировал зрителя, не требовал от него слишком многого, не пытался вовлечь его в действие. Это, разумеется, не значит, что Станиславский лучше Мейерхольда. Но надо учитывать обстоятельства. Иногда надо понимать, что работаешь не только для себя, для собственного удовольствия и самоутверждения.

И если говорить об эстетических поисках, то стоит упомянуть понятие эксперимента. Мне кажется, что сегодня оно утратило первоначальный смысл. В науке, например, (как раньше в искусстве) эксперимент проводится для того, чтобы за экспериментом могло



Ханс Хааке. «Новости», 1969–2012

последовать массовое производство. Я открываю новую форму, новые пути, новые технологии, чтобы потом они стали общим достоянием. Они должны перестать быть экспериментом, должны пойти в массовое производство. Например, итальянские художники Возрождения открывают перспективу — это ведь тоже экспериментальное искусство. Но за этим открытием следовало появление совершенно нового спектра возможностей, которыми могли воспользоваться все. А когда мы сейчас говорим об экспериментальном искусстве, мы, как правило, говорим об искусстве, которое изолировано и не предполагает прорыва куда-то дальше. Сделали один эксперимент, потом сделали другой. Непонятно, удался эксперимент или не удался. Для кого, для чего, с какой целью его ставили, кроме как получить грант. Хотя все совсем не обязательно должно быть так пошло. Может быть, цель была в том, чтобы получить удовольствие, или доказать, какой ты крутой, или просто сделать что-то такое, что очень круто само по себе, сделать что-то для самоутверждения. Причем ни в одном из этих мотивов самом по себе нет ничего дурного. Проблема не в том, что есть эти мотивы, а в том, что их недостаточно. Должно быть что-то большее, что позволит тебе оправдать свои маленькие вкусовые прихоти. И здесь опять возникает идея прорыва, некоего коллективного совместного усилия. Сейчас ведь традиция больших школ, больших направлений тоже уходит. А если взять что русский авангард, что французскую живопись конца XIX века — начала XX века, мы увидим четкие направления. У художников были общие представления о том, куда они хотят прийти. А сегодня индивидуализм превратился в тормоз для создания культурной продукции, которая могла бы быть, условно говоря, большой, великой.

В.М.: Когда мы говорили в прошлый раз, описывая нулевые, то отметили, что это была эпоха неолиберальной власти в экономике и довольно жесткой системности в области собственно политической. Сейчас

Ханс Хааке. «Новости», 1969–2012

в России мы имеем дело с властью, которая начинает идеологизироваться, и ситуацией, когда статус-кво начинает держаться не на лояльности в обмен на (подчас относительное) благополучие, а на консолидации вокруг неких травм, вокруг неких идеологических тем, объединяющих массу и стимулирующих пассионарность. В связи с этим возникает вопрос: как в этом новом контексте должна развиваться критика? Не возникает ли здесь возможность взаимодействия, диалога или союза либеральной и левой критики в новом контексте?

Б.К.: Формально здесь, конечно, ожидается неминуемый альянс левой и либеральной критики — прежде всего в неприятии традиционалистского консерватизма, который поддерживается властью. Однако беда в том, что это соединение предполагает, что идеология власти является выработанной, сознательной и последовательной, а не конъюнктурной и случайной. И тут возникает вопрос, что и как определяет эту идеологию? На мой взгляд, все то, что мы наблюдаем последние год-полтора, можно назвать консерватизмом отчаяния. Проблема не в том, что власть становится консервативной, а в том, что она теряет опору, причем даже не столько в населении, сколько в самой себе, то есть теряет ориентиры, четкие критерии, следуя которым она может принимать решения, отстаивать свою правоту или хотя бы формулировать, что считается правильным и неправильным. Она теряет уверенность и пытается искусственным образом укрепиться, создать те самые пресловутые «духовные скрепы». Только нужны эти скрепы не для объединения общества, и даже не для того, чтобы скрепить власть и общество, как это заявлено. На самом деле они нужны для консолидации самой власти, которая разваливается на куски. Нам кажется, что они нас хотят построить. А мы им не нужны. Они не хотят разругаться друг с другом и разбежаться в разные стороны. То, что на самом деле является сугубо панической реакцией, направленной вовнутрь, мы воспринимаем как агрессию, направленную вовне. Украина показала, к чему приводит раскол внутри власти. Поэтому российская власть панически боится раскола и пытается сама себя зацементировать, причем так, чтобы никто никуда не мог вырваться.

И это все делается подручными средствами — именно потому, что люди не имеют никакого проекта, никакой идейной перспективы, ни экономической программы, ни просто даже элементарного уровня компетентности, который свойственен старому опытному правящему классу. И они хватаются не просто за первое, что попало, а за то, что наносит им ущерб, они принимают тактические решения, которые не имеют абсолютно никакой стратегической перспективы. При этом они действительно пытаются следовать некой консервативной архаизирующей тенденции, которая есть во всем мире, от «Движения чаепития» до «Братьев мусульман». Это действительно все происходит в глобальном масштабе, но власти пытаются встроиться в тот самый тренд, который в перспективе является разрушительным для авторитета власти. Ведь консервативно-традиционалистская риторика постоянно бьет по самой власти, которая на самом деле не хочет жить по консервативным и традиционалистским правилам и поэтому не может последовательно проводить эту политику. То есть, с одной стороны, она не может вовнутрь пронести эту идеологию, не эманируя ее вовне, но точно так же не может произвести и обратную операцию,

не может последовательно навязать обществу те или иные архаические формы поведения, потому что это приведет к конфликту внутри элиты. Условно говоря, если они всех заставят носить сарафаны, то через какое-то время эта сарафанная публика придет громить дома, где живет элита, где ходят дамы в мини-юбках. То есть они нагоняют консервативную волну, но при этом создают угрозу для собственного господства — причем угрозу не слева, а справа. Они обеспечивают условия для появления российского варианта «Движения чаепития», которое одновременно направлено против истеблишмента. Где-то оно даже анархическое и антисистемное, но при этом оно глубоко консервативно, архаично и по ценностям и установкам бесперспективно, потому что не может предложить никакого позитивного ответа на текущие экономические, социальные и технические вопросы. Тем не менее подобного рода консервативно-архаические движения могут оказаться гораздо более разрушительными, чем движения прогрессистские, хотя бы потому что люди с более прогрессистскими взглядами, как правило, осторожнее в своих действиях, больше задумываются о возможных негативных последствиях и т.д.

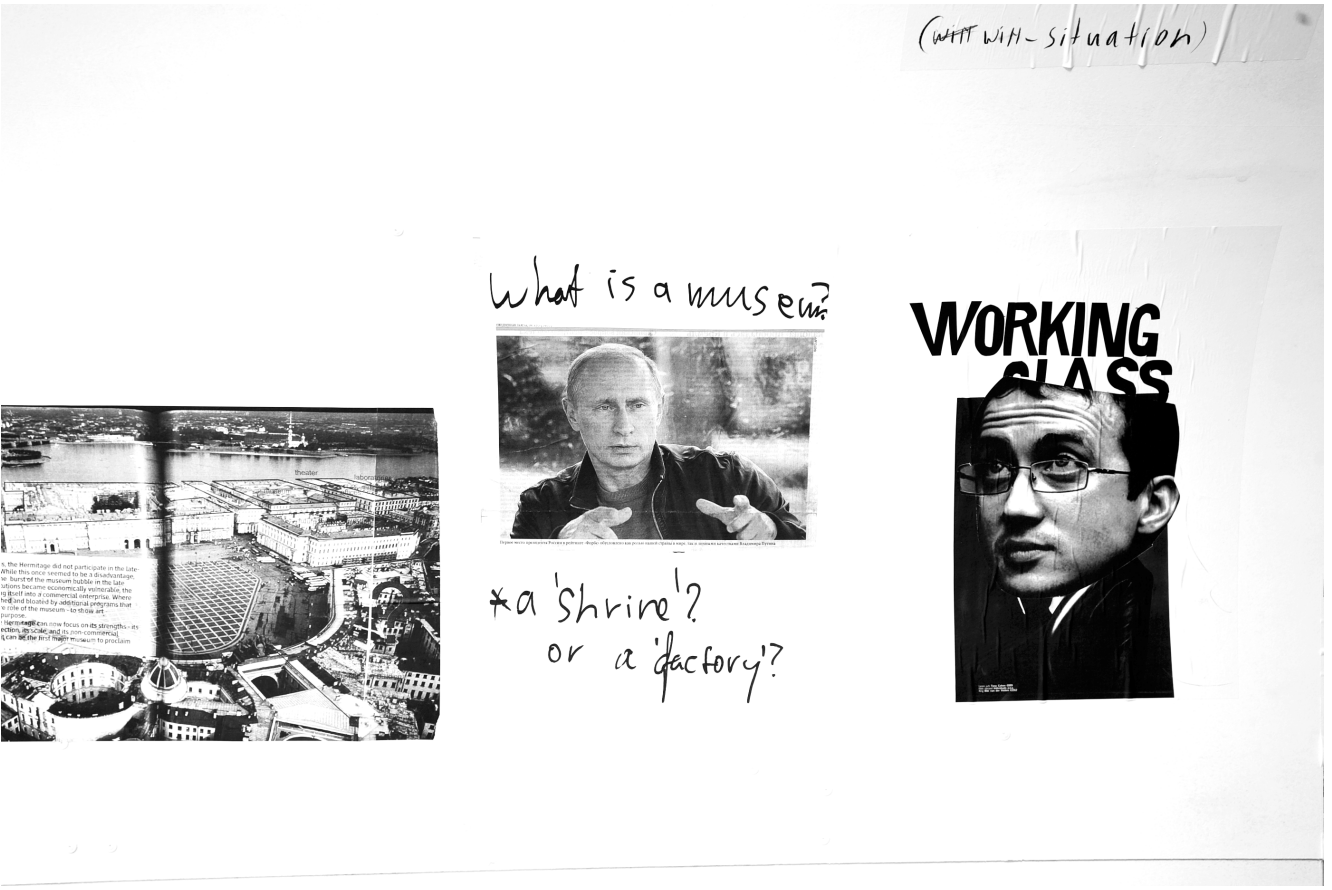
Более того, у меня есть ощущение, что на примере украинских событий власти это уже поняли и сейчас сами немного напуганы собственной консервативной риторикой, отчаянно пытаются ее сменить, но не могут ничего найти, потому что не умеют работать с этим предметом. Они всегда считали, будучи людьми абсолютно безыдейными, что любая идеология — это некий случайный конструкт, который можно свинтить как попало. А сейчас, когда нужно уже в собственных интересах выстраивать новую идеологию, ставить новые задачи, они просто технически не могут этого сделать. У них отсутствует понимание, что такое идеология, что это за предмет, что за сфера, как она работает, и поэтому они совмещают несовместимое. И если в сознании нижних слоев общества эклектика царит, оттого что людям просто на голову сыпалась всякая муть в течение двадцати лет, и они мыслят так просто от безвыходности и действительно хватают то, что оказалось под рукой, то наверху это совершается в форме искусственного, но безответственного конструирования, то есть это не стихийный процесс, а процесс совершенно осознанный, но совершаемый людьми в полубессознательном состоянии. Эти люди осознанно совершают некие действия, но не имеют совершенно никакого представления об их последствиях. И результат для них самих будет очень тяжелый, если не трагический, потому что они оказались в тупике.

В.М.: Какие задачи эта новая ситуация ставит перед критикой? Меняется ли тактика критической мысли?

Б.К.: Я думаю, что меняется. Во-первых, встает вопрос о том, что мы должны понять, «почему?». Нужно все время ставить вопрос: «Почему это так?». Сегодня же значительная часть критики состоит именно в осуждении или осмеянии, хотя осмеяние — это уже вторичная задача. Осмеяние начинает работать в тот момент, когда осмеиваемое уже уходит, когда неадекватность старой идеологии становится очевидной всем тем, к кому вы обращаетесь. Нам же сейчас нужна аналитика, нужно понять истоки текущей ситуации. Нужно коллективное познание — включая самопознание самих критиков, безжалостный самоанализ, попытка понять, что мы сделали и сказали неправильно, почему нас не слушают или слушают, но делают не то, что мы хотим, почему наши слова отзываются каким-то странным образом. И здесь и Маркс, и Фрейд, и даже рационалисты как никогда актуальны. Рационализм вообще ничем не может быть заменен, по крайней мере, сейчас.

24 апреля 2014

Борис Кагарлицкий
Родился в 1958 году в Москве.
Социолог, политолог.
Автор множества книг, среди которых
«Периферийная империя» (2004),
«Управляемая демократия» (2005),
«От империй — к империализму» (2010) и другие.
Живет в Москве.



Материал проиллюстрирован видами инсталляции Эрика ван Лисхаута «Подвал», 2014. Предоставлено галереей Аннет Гелинк, Амстердам. Фото Егора Рогалева

Мария Чехонадских

Мифология лица: публичная сфера, диссидентство и политическое искусство

Наблюдая сегодня за скачками курса рубля, невольно вспоминаешь одно забытое произведение Андрея Монастырского. В 1997 году, ровно за год до дефолта, Монастырский описал социальное и экономическое положение местной художественной среды в характерной концептуалистской манере. За канцелярским названием «Московский концептуальный круг. Соцреализации на март 1997 года (учтены не все)» скрывался честный и нелицеприятный отчет «гуру» концептуализма о неоднозначных успехах деятелей искусств в постсоветских рыночных условиях[1]. Монастырский разделил представителей художественной сцены на несколько групп: кто-то оказался «новосистемным» с отметкой «положение удовлетворяет», кто-то был причислен к «международной» и «западной» группам и получил отметку «хорошая реализация», «реализация с проблемами» или «отличная реализация». Самыми неустойчивыми в творческом и финансовом смысле оказались «местные», они получили характеристики в диапазоне от «нормально-мучительная реализация» до «непонятная» и «герметичная» реализации. За всеми этими характеристиками скрывалась не просто болезненная реакция на «фабрику» постсоветских карьер советских художников, но и страх рассеивания среды, невозможность ее воспроизводства в том привычном виде, в каком она воспроизводилась до сих пор.

Документация среды была любимым занятием концептуалистов в 80-е годы. Чины и иерархии, ироничные прозвища, словарь сакральных терминов концептуализма, не говоря о бесконечных фотографиях в загадочных позах на фоне брежневских квартирных интерьеров — все это является составными частями коллективного архива московского концептуализма. Посредством создания специальных чинов и титулов Монастырский фиксировал и контролировал изменения внутри московской художественной сцены. В разное время к составлению иерархий присоединялись В. Сорокин, С. Ануфриев, Ю. Кисина и другие. В 90-е годы Монастырский и Сорокин перешли от раздачи чинов к пародийному анализу «карьеры» художественной среды[2].

Поскольку дисциплинарное советское общество рухнуло вместе с коммунистической партией и ее лидерами, авторитеты и иерархии в традиционном советском значении потеряли смысл. Наступило время первоначального накопления, которое, как говорил Альтюссер, всегда сопровождается и первоначальным политическим накоплением. Вместо того чтобы изобретать титулы и ранги, художественное сообщество начало консолидироваться вокруг перспективы неофициального признания как на «местном», так и на «международном» уровне.

Документ Монастырского 1997 года все еще имитирует бюрократический язык официальных государственных бумаг, язык власти, но это изощренный ироничный язык того, кто сам потерял власть. Если в 80-е все эти практики «закрепления» ролей и авторитетов имели смысл «самоисторизации» маленькой семьи неофициального искусства с ее «мужчинами во главе стола», то в 90-е годы документы подобного рода приобрели откровенно конспирологический характер, по крайней мере, постфактум. На

протяжении 90-х Монастырский продолжал писать отчеты, составлять списки и документы, как будто времена подполья продолжались и некий «тайный секретарь» должен был следить за развитием среды, фиксировать малейшие изменения в ней и создавать бесконечные архивы; как будто вся эта среда была «вброшена» в чужой внешний мир и в какой-то момент должна будет вернуться обратно, в некое место, в некий общий дом, возможно, в лес, за город, где под эгидой Монастырского до сих пор проходят акции «Коллективных действий». Но что должно произойти в этом лесу?

Монастырский фиксирует момент рассеивания «тайного ордена избранных» в рыночных дебрях реальной постсоветской жизни: кто-то становится бизнесменом, кто-то журналистом, кто-то известным писателем и художником, а кто-то добропорядочным семьянином, но все «они» были и остаются «братством московского концептуального круга». Монастырский бережно ведет «летопись новых времен». В ней можно найти и тех, кто уже «пропал без вести», и тех, кто уже не имеет никакого отношения к искусству, и тех, кто штурмом взял общественное пространство 90-х, продолжив затем борьбу за признание другими средствами — постмодернистским по своей сути заигрыванием с новыми властными институтами. Список Монастырского можно дополнить сегодня директорами музеев и галерей, а может быть, даже менеджерами корпораций, активистами и акционистами, в зависимости от того, как далеко мы зайдем в трактовке этого документа. Концептуализм и разработанный концептуализмом дискурс оказывается живучим культурным феноменом с

точки зрения постсоветской философии сообщества и философии плюрализма — как теоретического, так и политического.

В путинские нулевые современное искусство оказалось частью тотально деполитизированного общества, в котором единственным уцелевшим видом политической активности были и остаются дебаты и дискуссии в интернет-сообществах и социальных сетях, объединивших к концу десятилетия десятки тысяч либерально настроенных участников. В ситуации полной изоляции и фактического отсутствия интереса к искусству и политике активисты, как и художники, стали использовать социальные сети как тактические медиа, пригодные для мобилизации, распространения информации и агитации. В интернете можно было публиковать тексты, комментировать политическую и экономическую ситуацию, здесь даже допускались своего рода социальные эксперименты. В этом смысле для либералов интернет был заповедником «гражданского общества» со своими героями и лидерами. Сильная вера в хабермасовскую утопию публичной сферы, где различные группы конкурируют между собой за право представлять и быть представленными, реализовывалась в идее «оппозиционного меньшинства», заседающего в онлайн-пространствах интернета. Однажды возникнув в европейских кафе и салонах XVIII века, публичная сфера социал-демократического толка сквозь время и пространство якобы перенеслась в постсоветский интернет. Именно поэтому в нулевые годы нарастала популярность эмпирических исследований интернет-сообществ, блогов и других альтернативных платформ, где все «диссиденты цифровой эпохи» обсуждали политику[3].

Представляется, что наиболее существенным отличием публичной сферы «а-ля Хабермас» от политической активности постсоветского интернет-пространства является субкультурный характер последнего. Если в 90-е годы бум на внеинституциональные формы был связан с идеей исхода из инертных научных, образовательных и художественных институций, то в нулевые данная система отношений стала своего рода компенсаторным механизмом социальной интеграции и протекционизма, развития и воспроизводства культуры. Дискурс диссидентского подполья наследует как идее автономии, так и мифу о собственной избранности и сегодня выступает в качестве оппозиционного, но также антиобщественного в том смысле, что именно этот дискурс опирается на официальную версию существования в стране «двух России»: «России ватников», покорных и пассивных граждан, и «России прогрессивных диссидентов» — активистов, художников и правозащитников. Между этими «двумя Россиями» не существует и, судя по всему, не может существовать диалога, солидарности и взаимопонимания. Внеинституциональные или неформальные формы общения и политическая мобилизация в интернете замыкаются в среде, которая знает явки и пароли, то есть разделяет «сакральный дискурс оппозиции», поэтому «чужой» человек в «публичную сферу» интернета попасть просто не может. К сожалению, то же самое происходит с митингами и «маршами миллионов», где абстрактные лозунги «за свободу и демократию» никак не могут перейти в конкретные требования, а потому не привлекают новых людей «с улицы».

Необычная субъективность сетевого сообщества — результат чудовищного насилия 90-х годов и симптом возрождения репрессивного государства в нулевые. Появление новых легальных диссидентов — это симптом распада социальных отношений и сообществ, которые возникали в результате коллапса официальной политики и профессиональных статусов: в университетах, на рабочих местах, в сфере искусства и культуры. Эти сообщества являлись продуктом самоорганизации, которая совмещает в себе идею альтернативных институций, мелкого предпринимательства и желания официального признания. Творческий потенциал ряда диссидентов был инвестирован в амбициозные проекты, и многие из них стали руководителями прогосударственных и прокремлевских инициатив в сфере культуры: новых музеев, парков, планов джентрификации городских районов, формирующих досуг «рассерженных горожан» в столице. Псевдолиберальные министры, бюрократы и главы городских управ становятся героями и борцами за «европейский»

облик города, из которого исчезают последние развалины советских инфраструктур и на их месте появляются американизированные неолиберальные пространства развлечений и досуга.

Другим важным аспектом этой системы является недоверие к любым формам критического дискурса, основанного на строгом понятийном аппарате и интеллектуальной истории. Этот тип сознания родился в ситуации постшоковой афазии, когда подходящих слов, для того чтобы объяснить, что происходит, просто не существовало, и более того — никто больше не доверял тем словам и дискурсам, которые могли объяснять прошлое и проговорить то, что происходит в настоящем. Чтобы описать реальность, приходилось склеивать воедино осколки слов, дискурсов и традиций. В результате такого монтажа получался своеобразный коллаж, далекий от научного или аналитического объяснения событий. Художественное и активистское сообщество до сих пор во многом состоит из блоков, объединяющих антагонистические формы политической субъективации. Мы имеем дело с «православными постмодернистами», «религиозными феминистками» или «национал-большевиками». Причудливая смесь консервативных, либеральных и цинично-постмодернистских идей переваривается и нормализуется разного рода группами и движениями, среди которых самую противоречивую позицию представляют группа «Война» и проект *Pussy Riot*. Для них становится возможным цитировать Солженицына, Чернышевского, Ходорковского и Жижека в одном тексте, объявляя их тем самым сообщниками или представителями одного и того же течения.

Между «оппозиционностью» интернета и новым политическим искусством существует прямая связь. Как мы знаем, новые формы акционизма в нулевые вышли из сетевой субкультуры «публичной сферы». Чисто социологически можно найти сходство между квазиинституциональными отношениями, сформировавшимися за два десятилетия в постсоветском художественном пространстве, и диссидентским мифом «избранности», скроенным по модели крайне жестких иерархий. Явным признаком квазиинституциональных отношений в такой художественной среде, несмотря на заявленную богемность и либеральность, являются сектантство, вождизм и мачизм[4]: лидер группы или сообщества начинает как организатор альтернативного движения, а заканчивает как харизматичный истерик: акционисты группы «Война» превращаются в лидеров тоталитарной секты, анонимная феминистская группа *Pussy Riot* — в двух персонажей глобальных медиа; художники, прославившиеся во время протестов, становятся попзвездами и секс-символами.

В постсоветском постшоковом обществе, где альтернативные формы политики загнаны в гетто, а общественная жизнь структурирована вокруг аффирмативных ритуалов репрезентации власти, единственным способом подорвать ситуацию пассивного молчания является своего рода практика истерической и непристойной речи. Именно поэтому акционизм становится главным художественным движением в России и всегда отталкивается от сильного политического жеста, который носит характер личного высказывания от первого лица. Ему соответствует логика публичного скандала — главная стратегия подрыва фальшивой поверхности «стабильности» и «молчания». Действительно, только смелый диссидент, парезиаст, может говорить с властью — лицом к лицу, потому что эта власть всегда персонифицирована и ответ этой власти будет тоже личным. В этом смысле постсоветские люди всегда ищут отношений «лицом к лицу», неформальных отношений и прямого разговора, и если таковых отношений нет, они чувствуют себя еще более уязвимыми и подавленными. Лицо — это нечто конкретное, за лицом стоит биография и жизненный путь, к нему можно обратиться лично и неформально; что же касается системы, то она безлична и никогда не отвечает обществу. Именно к этому «лицу власти» — президенту, церкви и полиции — обращены провокации акционистов. Безлицевость капитализма должна найти лицо, чтобы каждый знал, кто надзирает и наказывает.

Сегодня можно вспомнить одну из самых сильных акций Александра Бренера «Первая перчатка» (1995). Одетый в боксерские

шорты и перчатки, Бренер пришел на Красную площадь, запрыгнул на импровизированный боксерский ринг — лобное место рядом с храмом Василия Блаженного — и вызвал Ельцина на бой. Казалось, что именно таким способом можно было изменить правила игры репрезентативной демократии, вернуть (или, напротив, установить) политическое право на разговор один на один с тираном, пошатнуть сложившийся баланс сил в обществе. Разговор тет-а-тет — радикальный разговор «по-мужски» в рамках архаического закона «вызов–ответ». Более чем через десять лет спустя группа «Война» совершает аналогичный жест. Переодетый в священнический подрясник и милицейскую фуражку участник группы заходит в супермаркет, набирает полную тележку продуктов и идет на выход, не заплатив ни рубля за свои покупки. Страх перед «лицом власти» побуждает кассиров и охранников расступиться, не реагировать на воровство и пропустить почетного покупателя. Однако здесь мы видим и существенную разницу. Бренер пытается «говорить», пусть и теми же силовыми методами, что и власть, тогда как «Война» демонстрирует «право сильнейшего» и общественную трусость (можно даже добавить, трусость «ватников»).

Казалось, что после массовой мобилизации 2011–2012 годов лицо власти должно было потерять свою авторитарную значимость. В конце концов, эти протесты возникли как реакция на вездесущее лицо президента и его слуг. На эти лица нет сил смотреть, они пугают, шокируют, но больше не отвечают. Именно поэтому инфантильный слоган «Мы хотим новых лиц» стал чуть ли не основным, тогда как сомнения в том, стоит ли «менять одно лицо на другое», — главной реакцией на неудачи политического движения за честные выборы. Действительно, «по-

менять одно лицо на другое» — это не политическая платформа, а социальная. От одних лиц устают, но к другим долго привыкают. «Старое доброе лицо» выигрывает тогда, когда лишний раз напоминает эту истину, обращаясь к согражданам и даже целым регионам (в том числе и иностранным) как «наш», «не-наш» и «ваш».

Вместо протеста одиночек второе десятилетие XXI века стало эпохой протеста активистов. Уличный активизм — коллективный акт, своего рода хореография тел, где индивид не имеет ценности и значения. В отличие от участников «Войны», *Pussy Riot* и других акционистов, активист на улице является частью коллективного тела и может быть арестован, как и многие другие. Этот анонимный арестант не будет иметь такой колоссальной поддержки, как герой-одиночка. История его или ее ареста не станет легендарной, и даже если она будет рассказана особым образом, то вряд ли соберет достаточной поддержки, необходимой для освобождения. В обществе лиц анонимный активист не может добиться справедливости. К сожалению, мы живем в реальности, где люди путешествуют не только физически, но и в форме образов, текстов и историй. Арестованный активист, являясь частью «диссидентского интернет-сообщества», а также частью реального социального движения, тем не менее, не соответствует тем образам и текстам, которые могут убедительно рассказать историю его ареста. Акционист убеждает своим индивидуальным героизмом, «сценическим образом» и манифестом. Анонимный протестующий, как и тысячи других активистов, арестованных по всему миру, вряд ли попадет в топы социальных сетей, он недостаточно изобретателен, артистичен и эффектен.

В книге «Ненадежная жизнь» Джудит Батлер анализирует медиа-технологии создания образа жертвы. Нарратив жертвы, отмечает Батлер, всегда начинается с рассказа от первого лица, он опознается через историю семьи, образования, принадлежности к тому или иному сообществу и образу жизни.

Такая жертва всегда окутана ореолом гуманизма, с историей этой жертвы можно идентифицировать себя и своих близких. Однако анонимность человека из толпы, его или ее принадлежность к протестующей массе всегда разрушает возможность сказать «это я». Батлер настаивает на том, чтобы разговор от первого лица был заменен разговором от третьего или второго лица[5]. В нашем контексте это означает, что политика персонификации и медиа-активизма должна уйти в прошлое. Именно эту новую логику и привнес коллективный протест 2011–2012 года, и именно этот протест должен в конечном итоге уйти от диссидентской риторики героизма и индивидуализма. Новая логика должна привести к новым формам искусства, отталкивающимся от анализа тотальности и безлицевости системы[6]. Активист — это не просто индивид, который один на один вышел на ринг и поспорил с властью; активист — один из многих, и надо помнить, что эти многие представляют само общество, а немногие арестованные являются его частью. Мы больше не хотим видеть художников-героев и их лица, но мы хотим, чтобы анонимные арестованные, узники 6 мая и другие политические заключенные наконец были опознаны обществом как рядовые «мы», как те «он» и «она», которых каждый день можно встретить на постсоветских улицах. Вероятно, свою скромную лепту в деле «коллективизации» активиста и обретении позиции «мы» может сыграть и искусство, но это произойдет только в том случае, если оно начнет анализировать тотальность как политическую, так и экономическую, безлицевость капитализма и его механизмы угнетения.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] См: *Монастырский А.* Московский концептуальный круг. Соцреализации на март 1997 года (учтены не все) // http://conceptualism.letov.ru/MANI/realizacii.html.

[2] *Монастырский А.* Сборники Мани. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2011. С. 438–444. Документы 90-х годов можно найти в: *Монастырский А.* Музей Мани (круг). Тексты. Работы. Фотографии // http://conceptualism.letov.ru/MANI/index.html.

[3] См. например, сайт исследовательской группы, изучающей русский интернет, при РЭШ: http://www.newmediacenter.ru/ru/; а также: *Зверева В.* Сетевые разговоры: Культурные коммуникации в Рунете // Slavica Bergensia 2012, № 10. Еще одним любопытным подтверждением этой незыблемой веры в постсоветскую публичную онлайн-сферу является недавно возродившийся сетевой проект Михаила Ходорковского «Открытая Россия»: http://openrussia.org/.

[4] Говоря о «мачизме» и «вождизме», я имею в виду не только доминирование «успешных мужчин» в художественной среде, но и занятие женщинами позиции «фаллической матери», которая будет обороняться от всего внешнего мира и доминировать над своими коллегами, подобно мужчине.

[5] *Butler J.* Precarious Life: The Power of Mourning and Violence. London: Verso, 2004. P. 5–18, 31–38.

[6] Пока на этом фронте успешней всего действует кино. Последний фильм Андрея Звягинцева «Левиафан» работает подобно реалистическому роману XIX века. Изображая конфликт маленького человека и «системы», режиссеру удалось очертить как отдельные портреты и типажи — власть, оппозиция, рабочий, фигура женщины в обществе, — так и в целом антураж социальной жизни в провинции. Из этих двух уровней в итоге складывается пейзаж постсоветской политической тотальности.

Мария Чехонадских
Родилась в 1985 году в Старом Осколе. Критик и теоретик современного искусства, куратор. Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Лондоне и Москве.

Материал проиллюстрирован архивными фотографиями, любезно предоставленными музеем Театра юных зрителей имени Брянцева, Санкт-Петербург

Шифра Каждан

Спокойно ходить без крыльев

Современники так или иначе соотносят свои желания с окружающей действительностью. Действительность эта не у всех одинаково плоха или одинаково хороша. Степень ее устойчивости или неустойчивости неизвестна. У людей, зависимых от интернета, по крайней мере, есть возможность регулировать реальность под настроение. У остальных не так много вариантов. Критика новостных медиа могла бы быть продуктивной стратегией, ведь виртуальное пространство достаточно гомогенно и идеологически структурировано по тем же правилам, что и невиртуальное.

Формы этикета, которые нам неумолимо навязывают, не так уж ужасны, но дело совершенно не в этикете. Не всем позволено иметь сложный характер, это правда, но и к характеру можно привыкнуть. Апокалиптические картины выходят довольно эффектными, особенно если верить в них не до конца или не находиться внутри этих картин в качестве репрезентированного объекта. В ограниченном, ревизионистском смысле событие и объект могут быть уравнены.

Воображение производит эффектные выкладки, создает трактовки, но все, к чему оно взывает на самом деле, — это попытки преодоления стереотипов, которые, может быть, достаточно непросто осуществить. Несомненно, стереотипы нужно преодолевать, но этого недостаточно. Реальность подступает с вопросом: где располагается твое желание? В чем твоя невозможность? Подобные вопросы задаются совершенно не для того, чтобы что-то понять или предложить, но лишь для того, чтобы убедиться в том, что способность к сопротивлению успешно подавлена. Индивидуализм и конкуренция предполагают изучение разнообразных стратегий и габитусов в качестве отправной точки собственных спекуляций.

Историю освободительных движений важно помнить и вспоминать. Одновременно с тем было бы наивно полагать, что, обращаясь к отдельным эпизодам тех или иных противоречивых событий прошлого, мы сможем адекватно применить их в сегодняшних, совершенно иных экономических и политических условиях. Сравнения с прошлым и возможность его повторения ограничены, а освоенная история быстро приходит в негодность.

Арест Розы Паркс в 1955 году, возможно, был предсказуем, но она совершенно его не планировала. Последствия этого ареста предсказуемы не были. Акцию в ее поддержку по бойкотированию общественного транспорта возглавил Мартин Лютер Кинг. Бойкот был успешным и вошел в историю освободительного движения США.

Само слово «бойкот» и стратегия бойкотирования появились раньше. В 1880 году во имя борьбы за честную оплату труда Ирландская земельная лига отозвала с рабочих мест некоторых наемных работников. Управляющего, на которого они работали, звали Джордж Бойкот. Акция довольно широко освещалась в прессе, хотя газетчикам, видимо, результаты бойкота были не так уж важны. Сейчас известны случаи бойкота товаров определенных компаний. У кого есть возможности бойкотирования наиболее дешевых товаров? За что и против чего бойкотируют потребители? Многие знакомятся с бойкотами и травлей в школе и/или летнем

лагере, когда лидеры договариваются с большинством и демонстративно игнорируют кого-то одного. Кто и в каком смысле побеждает, а кто проигрывает, часто сложно понять. Не исключено, что какой-то бойкот может быть абсолютно формален для всех сторон и иметь целью создание определенного образа — то ли жертвенного, то ли героического.

Возможно ли понять, где и кем проведена граница между игровой ситуацией и повседневностью, аттракционом с петлей на шее и невозможностью речи, изъятием и исключением?[1] При ближайшем рассмотрении, знакомстве, попытке понимания, все становится гораздо яснее, хотя не всем и не всегда хочется подходить настолько близко.

Вопрос критики критики интересен и не кажется неожиданным — критика действительно может иной раз приводить в отчаяние. Новое заключается в том, что у критики, видимо, есть своя критическая масса, а искусство, которое называет себя критическим, должно ограничивать себя. Есть какой-то предел, сверх которого критика уже выглядит непозволительной. Как и все чрезмерное, такая критика канализируется иначе. Начиная с какого-то момента критическая позиция опирается на доверие, веру в то, что позиция истинна. Поверить в это не всегда возможно. Впрочем, некоторые типы критики обнажают свои скрытые мотивы, выдавая затем частное за общее. Важно, что количество критики ограничено со всех сторон, хотя призыв к критичности может казаться расширением возможностей.

Когда нечто называет себя «критическим», именно в этот момент оказывается, что мы должны принять это некритически, как некую данность и обещание лучшего. В действительности критика далеко не всегда происходит из стремления к лучшему — во всяком случае, не из стремления к лучшему для всех. Самокритика вообще не счита-

ется необходимой. По какой-то причине это не требуется. Видимо, монструозность требования совмещать искусство и жизнь полностью оправдывается искусством.

Вряд ли кто-то может провозглашать некую фундаментальную и окончательную истину без тоталитарности. Верно и обратное: тоталитарность не может допустить существования слишком масштабной критики, иначе критика действительно становится разрушительной. Это можно увидеть на примере художников, работающих с открытой формой. Но как критиковать тех, кто целится именно в тебя? Это возможно, но не всегда. Как критиковать тех, кто будет говорить вместо тебя? Это возможно, но не всегда.

Нонконформизм всегда возможен, но и самые последовательные нонконформисты прекрасно знают «правила игры» и совершенно не обязательно будут делать то, что их уничтожит. Требование быть критическим не является обязательным еще и потому, что политизация эстетики часто исходит не из искусства, а как бы из космоса, в котором неразличимы утопия и антиутопия, — так критика становится формой светского поведения или отдыха, она прикрывает пустоту, с которой страшно встретиться. Сама эта пустота представляет собой гораздо более яростную и четкую форму, не требующую оправданий в виде отсылок к заученным текстам. Действие и открытость не являются синонимами. Открытость сама по себе является проблемой, во-первых, потому, что она может быть интерпретирована как угодно, а во-вторых, потому, что к ней допущены совсем не все.

Обучение критическому мышлению проблематично, поскольку само предложение мыслить критически подразумевает, что мы должны просто принять его как данность, то есть быть конформными, а вовсе не критичными. Потребление критических теорий может научить критиковать, а этого явно недостаточно.

Хронологию 90-х можно пытаться структурировать, но было бы наивно полагать, что формы общественных отношений сильно изменились с тех пор. Может быть, они стали более реалистичными. Сегодняшнее становление происходит через отождествление и/или отказ. В каком-то смысле это напоминает разделение на *scuola*, как бы наивно это ни звучало.

Стратегия нон-коммуникации идет в ход гораздо чаще, чем кажется, хотя никогда не называет себя так. В исключительных случаях, возможно, это и впрямь единственный способ самосохранения. Непрозрачность и отказ от прямоты остаются возможностью, которая может скрывать силу. За умолчанием может скрываться и ситуация давления. Знаем ли мы, кто оказывает давление? Где «добрые», а где «злые»? Дидактический критический голос иногда может подразумевать уровень образования или внимательность к некоторым деталям, которые остались незамеченными. Умение слушать и умение не слышать, умение смотреть и умение не видеть, умение «говорить мимо» — вот что может быть исключительно важно, особенно в ситуации, когда ограничения и так известны.

«Зрители должны разделять мое убеждение, они должны отказаться от недоверия,

чтобы иметь возможность участвовать в этой работе. Возможно, люди, которые приходят со стигмой, ничего не поймут, так что если здесь есть критика, то это критика плохого зрителя», — говорит Райан Гендер о своей работе «Имаджиниринг».

Есть ли какая-то возможность написать картину, выставить ее и чувствовать себя при этом в безопасности? Есть ли какая-то возможность опубликовать текст и чувствовать себя при этом в безопасности? Есть ли какая-то возможность снять фильм, показать его и чувствовать себя при этом в безопасности? Существует глубокое убеждение, что форма деполитизирует, и потому ее разгерметизация должна проходить в режиме силового захвата.

Вероятно, общество слишком лениво и недостаточно развито, чтобы понимать социальную критику — кроме тех случаев, когда нарушено законодательство. Впрочем, законодательство во многом продолжает, является функцией общественных отношений и меняется по ходу прояснения различных ситуаций.

У концептуалиста Евгения Харитонова на этот счет существовало высказывание, которое критикует критицизм советской либеральной интеллигенции 80-х и многое проясняет. Говоря о «непечатных поэтах», он, всегда находившийся под двойным запретом, пишет: «Какой есть закон и порядок родины, такой он и должен быть». В этой фразе обозначена позиция, далекая от капитуляции. Кажущаяся покорность — это не только глубина понимания общего пространства, разделенного с другими, она также и художественный пафос, признающий законы и порядки, но, разумеется, не совпадающий с ними.

Авторские модели географии и хронологии иногда дают убедительные примеры художественных артикуляций. Саморазрушительные и разрушительные жесты художников всегда были исключительно частным делом, и только в рамках институционального «развития» становились важными для искусства, фигурируя, по большей части, в зоне символического. Сенсационные биологизирующие «отрезание и пришивание» уди-

вительно точно описывают ситуацию, в которой обладанию приписано главенство, а взгляд и язык являются лишь средствами обладания.

«Присутствие» и «настоящее время» не всегда равны. Требования настолько высоки и противоположны друг другу, что для их удовлетворения ничто не является достаточным. То, что было очевидно, нам вдруг показано как новое или актуальное. Как нечто новое и актуальное кто-то открывает для себя старые истины. Кто-то режет и шьет свое тело, кто-то — зацикленное на отрицании мышление. Кто-то не покидает стен интеллектуальной тюрьмы и больницы, а для кого-то тюрьма и больница — далеко не единственные угрозы повседневности. Кому-то опасно лишний раз пройтись по улице, а кто-то настаивает на том, что уличное искусство и искусство вовлечения все еще честнее и прогрессивнее прочих.

Кто-то ровно в тот же самый момент сообщает об «очарованных островах» и изобретает новые.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Мне кажется важным указать на амбивалентность слова *camp* в известном тексте теоретика чувственности Сьюзен Сонтаг. *Camp* — это «лагерь», лагерь — беженцев, трудовой, детский, красный, концентрационный, туристический и т.д. Все эти смыслы неслучайно утрачены, так что слово теперь исключает любые социальные импликации. Кэмп аполитично трактуется в ключе бахтинского карнавала, гедонизма, наслаждения и стилизации.

Шифра Каждан (ранее — Яков Каждан)
Родилась в 1973 году в Москве.
Художница. Живет в Москве.

Палле Нильсен. «Модель. Модель качественного общества», Стокгольм, 1968

Паскаль Гилен

Путешествие из воображаемого к общему «здесь и сейчас». Проблема эстетической справедливости

Момент справедливости

Справедливость следует за этикой и предшествует утопии. Этическое суждение о том, что есть благо, а что есть зло, должно в каждой конкретной ситуации предшествовать справедливому решению. Только после того, как мы начинаем воспринимать явления вроде детского труда, педофилии, имущественного неравенства, бесконтрольного оборота медикаментов, дискриминации женщин и мигрантов или отсутствия у нелегалов гражданских прав как проявление «несправедливости», акт справедливости может иметь место. Этические установки, в свою очередь, зависят от нашего представления о будущем обществе. Различая дурные и хорошие поступки, мы среди прочего исходим из того, какими, на наш взгляд, могут быть их последствия. Так, например, определенная схема действий может обернуться экологической катастрофой или же привести к росту коррупции. Частично этика основывается на предсказаниях и прогнозах, которые с трудом поддаются обоснованию.

Поскольку мы не можем предсказывать будущее наверняка и поскольку футурология не стала точной наукой, основанной на эмпирических доказательствах, мораль, как я когда-то писал[1], отчасти зависит от художников, философов и всех, кто снабжает нас различными версиями будущего. Например, чтобы сформулировать правило касательно права на частную жизнь, мы обращаемся к дистопии Джорджа Оруэлла «1984». Художники особенно преуспели в построении подобных утопических или дистопических версий будущего. Обладая вре́менной «пропиской» в воображаемых мирах, они пользуются доверием общества, отдающего должное такого рода мессианским прозрениям (другой вопрос — можно ли назвать созданные ими образы реальным в любом смысле этого слова). Или, говоря иными словами и более абстрактно, чем убедительнее вымысел, чем реалистичнее прогноз, тем выше шанс этической системы воплотиться в жизнь. Только когда достаточное количество людей поверит в возможный мир или миры художника, пророка или философа, мораль вступит в свои права, прокладывая путь к «лучшей жизни». Более того, эстетические репрезентации художника оказываются зачастую убедительнее и влиятельнее научно обоснованных подсчетов или рационально аргументированных сценариев ученого как раз в силу их способности взывать к сопереживанию. Они выстраивают правила жизни, проецируя их на возможный (утопический или дистопический) мир, который от нашего мира могут отделять многие годы.

Акт справедливости разворачивается в моменте между оформленным сводом этических установок и принимаемой в общих чертах версией будущего. Призыв к справедливости может быть высказан, когда проведено различие между добром и злом, когда сфера морали уже кристаллизовалась

Палле Нильсен. «Модель. Модель качественного общества», Стокгольм, 1968

в предписаниях — неважно, артикулированных или нет. Только тогда может возникнуть чувство справедливости и только так мы можем провести границу между справедливым и несправедливым. Акт справедливости, например, при обличении ошибки журналиста, вердикта судьи или работы художника, вызывавшей возмущение, не просто следует в русле уже принятой этики — он также утверждает этику грядущую, тем самым укрепляя веру в возможность той или иной версии будущего.

Иными словами, акт справедливости — акт перформативный. Он манифестирует и утверждает правила этики посредством высказываний и поступков. Отталкиваясь от предписаний морали, акт справедливости надеется избежать дистопии и проложить путь к «лучшему миру». Справедливость прочерчивает вектор от настоящего момента к желаемому будущему — ведь судьи произносят вердикт не только ради формального исправления ошибки, они действуют «с оглядкой» на лучшее, более справедливое будущее. Без этого горизонта справедливость была бы «бесцельна» в обоих значениях этого слова: ни смысла, ни направления. Можно сказать, что справедливость имеет смысл, *поскольку* она как-то направлена. Принимать во внимание перспективу будущего сущностно необходимо, без этого акт справедливости вообще не мог бы существовать. И если этика указывает направление, то акт справедливости буквально *осуществляет движение* в конкретном направлении, прокладывая тем самым путь к желаемому результату и будущему.

В свете вышесказанного можно подытожить: справедливость движется в пограничной зоне между тем, что мы считаем реальностью, реальным настоящим и воображаемым горизонтом. Говоря короче, справедливость — посредник между фантастическим и реальным. Она осуществляется в надежде, что дистопические аспекты не материализуются,

а утопические, напротив, перестанут быть фантазией.

Иными словами, человек, который осознанно и честно следует этическим предписаниям, пытается превратить свои фантазии в реальность. Он предпринимает попытку пересоздать реальность по образцу идеала. Можно сказать, что акт справедливости — это попытка претворить воображаемый лучший мир в действительность. Таким образом, те, кто движим справедливостью, могут быть названы «благодетелями» без всякой тени иронии.

Этот характер «момента», о котором мы уже говорили, а также перформативный характер справедливости имеют определенные последствия для художников, работающих с данной проблематикой. Они покидают знакомую территорию вымысла ради изменения реальности к лучшему. «Возвращаются» назад из вымышленного будущего, чтобы изменить расстановку сил «здесь и сейчас». Художники, философы и теоретики, мыслящие себя справедливыми и к справедливости призывающие, не просто движутся от фантазии к реальности, но и перемещаются во времени, возвращаясь от желаемого (или нежелательного) вымысла обратно к действительности, чтобы повлиять на положение вещей.

Эти «путешественники» демонстрируют особый вид диахронии, двигаясь против течения временного потока. Они покидают вымышленный мир будущего, сравнивают его с настоящим и затем осуществляют акт справедливости. Содержащийся в этом акте призыв к воплощению справедливости подразумевает образ будущего, в котором справедливость уже осуществилась. И, как уже было сказано, в то же время этот акт справедливости должен проложить путь к лучшему миру, который пока остается только частью воображаемого будущего. Тем не менее это не романтический жест, не побег мечтателей или других утопистов, ищущих укрытия от настоящего. Скорее, это дело реалистичных прагматиков, возвращающихся из воображаемого будущего, чтобы изменить действительность. Призыв к справедливости с художественной точки зрения прямо противоположен эскапизму. Наоборот, эстетическая справедливость — это *жест внутри мира, в рамках общества,* и он не избегает фактической реальности, а, скорее, вступает с ней в конфликт.

Как известно, в поздние 60-е и 70-е многие художники предпринимали увлекательные воображаемые путешествия в будущее и, вернувшись затем к действительности, рассуждали о справедливости и призывали к ней. В этом отношении эстетическая справедливость — это точно не новая художественная стратегия. Одним из таких «путешественников» был Палле Нильсен, датский художник, пытавшийся изменить мир и утвердить собственную версию будущего посредством художественных выставок. В 1968 году он организовал в Музее современного искусства Стокгольма проект «Модель. Модель качественного общества», где демонстрировал эту особенность «путешествий». «Моя цель, — писал Нильсен, — отыскать совершенную форму коммуникации людей друг с другом. Если бы эта форма была возможна в рамках существующего общества, я бы принял его. Однако я осознал невозможность своего идеала — общество построено на других предпосылках, в других обстоятельствах, и поэтому я должен попытаться изменить его, чтобы оно взрастило новую экономическую систему. Наши возможности велики, а мы все еще так далеко от идеальных способов общения людей между собой»[2].

Использование художником слова «далеко» не только указывает на его «странническую» натуру. Цитата, приведенная выше, раскрывает убеждение (основанное на опыте работы с возможным будущим), что вмешательство в действительность необходимо. Интенция Нильсена состояла в том, чтобы действительно изменить общество посредством искусства, и его акт справедливости состоял в практическом экспериментировании с альтернативной моделью общества. Название выставки Нильсена также проясняет центральную тему нашего текста, так как слово «модель» относится к моделированию или конструированию чего-либо. У Нильсена эстетическая справедливость не стремится создать фиктивный мирок, подобно пьесе, балету, живописи, инсталляции или

композиции. В его случае эстетика пытается преодолеть границу реального и нереального, чтобы ворваться в действительность. С помощью «Модели…» Нильсен хочет «перемоделировать общество» и тем самым автоматически вторгается в сферу политики. А как мы (и Жак Рансьер) знаем сегодня, слово «политика» как раз означает «придание формы обществу», его формирование. В своей эстетике Рансьер утверждает, эстетическая справедливость есть способ *формирования* нашего общежития[3]. И формировать его надо в строгом соответствии с нашим пониманием справедливости.

Место справедливости

Если справедливость как перформативный акт может быть помещена на временную шкалу в промежутке между «сейчас» и «потом», то «место» справедливости также находится между двумя социальными сферами, а именно личной и публичной — именно *здесь* выносится суждение о справедливости. Когда мы говорим о справедливости, несправедливость в отношении отдельных индивидов или юридических лиц становится общим делом и приобретает публичный характер. Чье-то частное страдание, бедность, унижение и дискриминация выносятся из сферы частного и обретают общественное измерение. Это может происходить только в том случае, если публичная сфера восприимчива к переходам такого рода, что возможно лишь в мире коллективно разделяемых норм, правил, ценностей и стандартов, на основе которых вокруг призыва к справедливости создается «нарратив». Только когда большинство разделяет представление о равноправии мужчин и женщин, конкретные случаи физического и психологического домашнего насилия маркируются как несправедливые. Личный случай становится публичным, в силу того что он признается коллективом. Следовательно, справедливость расположена не только в зоне, где частное становится публичным, но и там, где индивидуальное переходит в коллективное.

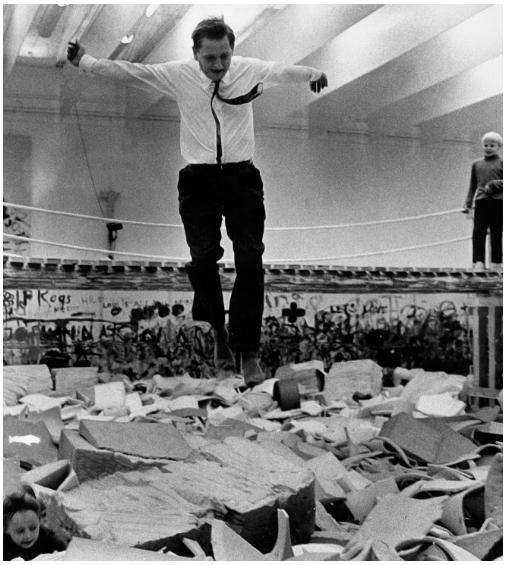
Суждения, высказанные лишь в частном порядке, не могут быть провозглашением справедливости, так как всецело принадлежат сфере личной морали или же (иногда) психотерапии. Наоборот, суждения, касающиеся только жизни коллектива, всецело публичны. Справедливость является посредником между этими сферами и потому является делом сообщества, коллектива. Если следовать мысли философов Майкла Хардта и Антонио Негри[4], сообщество как раз и есть то место, где частное и публичное пересекаются. Сообщество ни приватно, ни публично, и потому способно стать опосредующим звеном. Акт справедливости раскрывает то, что лежало в глубине личной сферы, но всегда имело возможность стать достоянием сообщества. Он переводит личную проблему в сферу общественного, сохраняя в то же время личную мотивацию вопросов общественной повестки дня. Другими словами, акт справедливости делает видимым то, что до этого было скрыто.

Этот процесс раскрытия придает «личному делу» публичное и политическое измерение. Призывы к справедливости сдвигают проблемы вроде насилия над детьми со стороны священников, эвтаназии по причине смертельной болезни или гомосексуальной любви из частной сферы в публичную, от частного случая к решению коллектива. Вот почему акт справедливости является ключевым политическим действием. Он обнародует то, что было интимной, психологической, индивидуальной и личной проблемой. Единожды став публичной, эта проблема немедленно обретает значимость юридического решения внутри сообщества.

В этой перспективе, однако, становится очевидным, что правовое решение не обязательно идет против стратегии исхода, как об этом говорилось выше. Поиск справедливости всегда движется против магистральной линии доминирующего сейчас неолиберализма, или, как я его называю, репрессивного либерализма. Эта идеология пытается сдвинуть все в сферу личного, взвалив на плечи индивида ответственность за то, что ранее решалось коллективно. Через механизмы займов на обучение, личных страховок, пенсионного планирования неолиберализм пытается приватизировать и индивидуализировать все требования справедливости. Это подрывает одновременно всеобщность и возможность социальных гарантий, солидарность между

разными регионами и поколениями, а также исключает личную свободу, в том числе и свободу выбора. Отсюда это парадоксальное понятие «репрессивный либерализм»[5]. В нем индивид не освобождается, а фактически просто оказывается «вне закона», что ведет к крайне эгоцентричному, закрепощенному положению[6]. И справедливости становится все сложнее и сложнее противостоять этому.

Проговорив все это, можно теперь заявить, что требования справедливости находятся на пересечении повседневности и утопии, с одной стороны, и между индивидуальной, частной сферой и разделяемой с коллективом общественной сферой, с другой стороны. Однако пронизывающий ветер репрессивного либерализма делает невозможным пребывание на этом открытом пространстве. Такова нынешняя судьба справедливости в целом, но что происходит с той ее формой, которая является темой данного текста? Как обстоят дела с эстетической справедливостью?



Палле Нильсен. «Модель. Модель качественного общества», Стокгольм, 1968

Эстетическая справедливость

Использование определения «эстетическая» предполагает, по меньшей мере, что существуют и иные формы справедливости. Кто-то может провозглашать и проводить в жизнь рационально-научную, религиозную или технически-правовую «справедливость». Ученые, предвидя ужасающий эффект климатических катаклизмов, требуют справедливости по-своему, руководствуясь статистикой и математическими подсчетами. Их справедливость определенно лежит не в эстетической плоскости. Руководствуясь рациональными соображениями, они предсказывают будущее, основываясь на эмпирических вычислениях, доступных сегодня. Их будущее может вполне совпадать с вымышленным миром, который предлагает художник, но принципиальное отличие в том, что ученые прокладывают путь в будущее, отталкиваясь от фактов настоящего, тогда как художники как бы «возвращаются» в настоящее из воображаемого мира.

Верующие иудеи, христиане или мусульмане, живущие в мессианской традиции, в своем ощущении справедливости будут опираться на трансцендентную перспективу, выходящую далеко за пределы нашего мира и нашего времени. Мессия приходит из вселенной, которая полностью отлична от вселенной художника. Мессия может указать путь праведного существования, но подлинный рай всегда будет лежать за пределами земной жизни. Верующие только отчасти могут воплотить царствие небесное на земле, так как идеальный мир достижим только постфактум, только после земного существования. И оставаясь в земном мире, верующие довольствуются лишь отблеском трансцендентной жизни, какая возможна лишь в раю, по ту сторону пространства и времени. Хоть художники и могут верить в вымысел о трансцендентном мире, их собственные образы все же обладают секулярной природой, по крайней мере, начиная с эпохи Просвещения, то есть их утопии могут быть реализованы на земле. В этом кроется отличие эстетической справедливости от религиозной.

Наконец, справедливость может опираться на юридические, процедурные, технически-правовые основания. Но и в этом случае

Палле Нильсен. «Модель. Модель качественного общества», Стокгольм, 1968

аргументация юриста всегда опирается на уже существующий, а не на воображаемый будущий закон, как это происходит в случае художника. Художник предлагает законы, которые еще только могут быть написаны. Короче говоря, ученые, верующие, судьи и художники сходным образом призывают к справедливости, но способы ее достижения в корне различны.

Художник, озабоченный справедливостью, отправляется в путь из своего вымышленного (секулярного) мира в актуальное настоящее с целью приблизить переживаемую им действительность к идеальному образу, созданному его воображением. Один из важнейших уроков истории, однако, в том, что построение общества на основании подобных спекуляций не обязательно приводит людей к действительно справедливому сосуществованию. В прошлом художники во власти приводили нас к самым темным страницам в истории. Шанс на спасение мира состоит не в этом. Если тоталитарные режимы, основанные на эстетических построениях, подчиняли общее благо и интересы общества личным амбициям, то путь эстетической справедливости прямо противоположный. Она превращает личные трудности в общественные проблемы, а индивидуальные запросы в коллективные требования. Этим и отличаются тоталитарный и демократический режимы.

Вспомним одну важную вещь: эстетическая справедливость всегда предполагает идею «путешествия», пусть даже и специфического — путешествия во времени из вымышленного (воображаемого) будущего к реальному настоящему. В современной ситуации этот тип путешествия становится все более проблематичным. И дело не столько в том, что наше воображение кем-то блокировано или само по себе оскудело, сколько в сложности «возвращения обратно в настоящее». Влияние, которое подобные путешествия оказывают на реальность, сегодня вызывает беспокойство.

В эпоху консюмеристской экономики желания любой может видеть сны наяву, но далеко не каждый возвращается оттуда вдохновленным идеалами лучшего будущего. Когда же художник пытается предпринять практические действия для воплощения своего вымысла, скептики тотчас же клеймят его как наивного идеалиста или просто больного. Художникам разрешено затрагивать социально-политическую проблематику ровно до тех пор, пока они остаются в рамках привычного белого куба выставочного пространства. Это то место, где искусство, обеспокоенное справедливостью, воспринимается как приемлемое, потому что весь подрывной потенциал нейтрализуется отнесением произведения к привычной сфере воображаемого. То есть существуют институциональные границы воображения, которые художник не вправе нарушить. Эти границы возведены страхами строителей современного общества, желающих все контролировать; и, как говорилось ранее, их опасения не столь уж нелепы. Но эсхатология лучшего будущего сегодня оказывается подчинена бюрократическим силам.

Поэтому путешествие из далекого, слишком утопического будущего сегодня практически невозможно. Все сложнее отстоять счастье, которое не сводилось бы к удовлетворению сиюминутных прихотей. Для господствующего репрессивного либерализма, утверждающего культ реального, подобные проекты предстают недостаточно реалистичными.

Железная клетка в конце истории

Теоретическим фундаментом запрета на путешествия из слишком далеких миров будущего стали посткоммунистические декларации Фрэнсиса Фукуямы. Несмотря на то, что финальная глава его «Конца истории и последнего человека» содержит указания на множественные натяжки и противоречия либеральной демократии, мы, читая его книгу, не можем отделаться от впечатления, что достигли конечного пункта истории[7]. Да, может быть, и существуют небольшие изъяны в неолиберальном раю — и все-таки, достигнув максимального уровня счастья и уверенности, мы явно находимся на вершине. Так что каждого, кто постучится в наши двери с аргументами и прогнозами из далекого будущего, мы встречаем с большим недоверием.

Если Фукуяма, будучи подлинным интеллектуалом, не скрывал сомнений и высвечивал множественные нюансы сложившейся системы, то в последующее десятилетие его последователи, профессиональные прагматики, оказались куда менее критичны к неолиберализму. В согласии с теоремой Томаса, их убеждение, будто мы уже достигли желаемой утопии, начало превращаться в реальность, поскольку это кредо определяло поведение целой эпохи. С начала 90-х появилась целая армия новых менеджеров, сетевых администраторов, поручителей, аудиторов и бюрократов самого разного толка. Все они были заточены на урегулирование сиюминутных обстоятельств — отдаленные последствия игнорировались. С тех пор реально только то, что считается достижимым, что поддается исчислению и измерению.

В капиталистическом реализме[8] нереальная убежденность в том, что все достижимо, совмещается с удушающей краткосрочностью перспективы. Мечта каждого выполнима в самые короткие сроки, коль скоро мы уже достигли лучшего из возможных миров. Если же кто-то еще не обрел совершенного счастья, то для достижения совершенства ему необходимо сделать несколько заранее известных шагов. Остальное — дело настойчивости. Все тренеры по развитию личности, все социальные работники и терапевты готовы облегчить боль и вернуть вас, сбившегося с пути, на истинный и прямой путь реализма. Таким образом бьющие через край мечты и желания усмиряются и делаются соразмерными и исчислимыми.

И если мы и впрямь дошли до конца истории, то наш горизонт больше никогда не расширится за пределы личного интереса. В конце истории нельзя грезить великими проектами и покидать зону личного комфорта. Амбиции, превышающие возможности одного поколения, в лучшем случае столкнутся с ограничениями. В конце истории личная перспектива заканчивается на планировании кредита на обучение, оформлении туристической страховки или полиса страхования жизни. Те, кто еще вглядывается в бесконечность, могут проводить так свободное время, но не более: после их призывают вернуться к реальной жизни. Мы ведь уже в раю. Все так хорошо, как только может быть на этой планете. Только отпетые мечтатели и победители лотерей думают иначе. Для остальных же пространство свободы исчисляется миллиметрами, и то выделяется только при условии высочайшей личной ответственности и в кредит. Либеральная мечта сбылась, капиталистическая утопия воплотилась. Отныне нет больше никакой коллективной ответственности. Кто хочет идти дальше, делает это на свой страх и риск и за свой счет. А кто в этой ситуации хочет еще и справедливости, пускай ограничит свой горизонт годовым финансовым отчетом

Может быть, конец истории и не сегодня, но он точно не выходит за пределы нашей статистики и экономического прогноза. Рационально измеримая справедливость далека от эстетической справедливости. Призывы к справедливости, основывающиеся на расчетах и грамотном менеджменте, обладают ограниченной перспективой, в то время как воображаемые пространства основаны на возможности невозможного. Идеал, не способный выйти за рамки наших расчетов, — вот сущность посткоммунистической, постидеологической и в целом постполитической эпохи. В постполитическом мире идеал может в лучшем случае вписываться в рамки среднего. Он не в силах сделаться коллективно одобряемым всеобщим благом, ведь каждый достигает его для себя

Палле Нильсен. «Модель», Исхёй, 2015

и за счет собственных усилий. В этом контексте справедливо то, что достижимо для эго здесь и сейчас. Несправедливость же — это случайность, преграждающая путь отдельному человеку.

После того как государство всеобщего благоденствия было упразднено, чувство несправедливости стало исключительно личным чувством. Несправедливость сегодня рассматривается лишь как то, что затрагивает личные интересы — например, нарушение договора работодателем, страховым маклером, учителем, врачом или политиком. Говоря коротко, граждане нового неолиберального «справедливого государства» сведены до положения индивидуальных потребителей, а их права сведены к праву собственности. При этом политика сужается до деятельности омбудсмена и защиты прав собственности. Несправедливость может быть распознана, только если человек предварительно защитил себя или свои права, подписав всевозможные контракты.

В конце истории вся ответственность за определение этических границ также лежит на индивиде. Механизмы солидарности государства всеобщего благоденствия сменяются апелляцией к частным сантиментам в благотворительных акциях, объявляемых СМИ: от *Live Aids* до акций солидарности в поддержку Сирии. Благополучие общества все больше и больше зависит от желания отдельных граждан пожертвовать деньги на то или иное доброе дело. Как заметил социолог Зигмунд Бауман: «Задача свести сверхчеловеческую и необъятную этическую ответственность до восприимчивости отдельного человека, его скромной способности суждения, его способности действовать […] сегодня "делегируется" отдельным мужчинам и женщинам. В отсутствии авторитета, способного перевести "невысказанные требования" в разряд оформленных предписаний, эту задачу берут на себя сами индивиды. Они определяют, каждый сам за себя, границы своей ответственности перед другими людь-

ми, разделяют допустимое и недопустимое вмешательство в сфере морали, а также решают, насколько готовы пожертвовать своим личным благополучием во имя моральной ответственности перед другими»[9].

Итак, конец истории полностью отрицает две вещи: коллективную солидарность и долгосрочное планирование, выходящее за пределы одного поколения. Индивид — предельный уровень; продуктивная пора в жизни отдельного человека определяет горизонт взгляда в будущее и задает систему координат современной неолиберальной матрицы. Эта матрица начинает все больше напоминать железную клетку, в которую человечество с улыбкой на лице входит вот уже в четвертый раз со времен возникновения капитализма (следуя метафоре Макса Вебера)[10].

В первый раз это произошло, когда (западное) человечество утратило веру (в протестантизме, по Веберу) и, следовательно, связало себя с секулярной идеей личного обогащения. С того момента человечество разрывается между жаждой свободы и мольбой о безопасности. Пожалуй, эти колебания и определяют самый существенный конфликт в истории капитализма.

С расцветом промышленной революции свободу (читай: либерализм) — этот запал и движущую силу капиталистического строя — поднесли всем и каждому на блюдечке. Ослепленные возможностью личного процветания, люди сорвались со своих мест, покидая привычный круг родных и близких, чтобы работать на фабриках в городах. Разрастающаяся бюрократия, необходимая для управления крупным производством, освободила руководителей предприятий от необходимости принимать на работу членов семьи и от других форм непотизма. Отказавшись от семейных уз в пользу профессиональной востребованности, люди получили свободу нового типа. Взамен система предложила новые гарантии, обеспечиваемые правилами и процедурами. В конечном счете в бюрократии выработались объективные правила получения должности: фаворитизм уступает личным качествам и дипломам. Хорошо функционирующая бюрократическая машина позволяла людям непрерывно продвигаться, обретая все новые свободы и гарантии, от предписанного статуса к достигаемому. Именно это предложил рабочим, собиравшим автомобили, Генри Форд, снискав тем самым славу талантливого менеджера.

В идеальной фордистской модели каждый вознаграждался исходя из личных навыков, опыта и заслуг. Однако, как мы знаем, к концу 50-х — началу 60-х у бюрократии появилась еще одна железная клетка. Обещания свободы из уст капиталистов потонули в жестких иерархиях, омертвелых организационных структурах и других устаревших и ригидных конструктах. Стремление обеспечить свою безопасность превалировало над стремлением к свободе. Массовые стачки и студенческие волнения взломали эту новую железную клетку. Подчеркивание подлинности, креативности, гибкости и самореализации стало постфордистским ответом на воскресшую мечту о свободе. В то же время новая модель труда разрушила (и продолжает это делать) ощутимую зарегулированность государства всеобщего благоденствия, так что креативные предприниматели могут совершенно свободно реализовать свои планы.

Сейчас мы находимся в той точке истории, где индивиды сталкиваются с собственными границами, а их собственная краткосрочная перспектива становится новой, старательно создаваемой железной клеткой. Сейчас свобода контролируется инструментами, которые разрабатывают ревизоры и менеджеры нового типа. Потребители этой новой (цифровой) клетки маскируют репрессивную либеральную матрицу, ссылаясь на предыдущий опыт.

Для профессионального мира искусства эта матрица не так нова. Будучи главными сторонниками постфордистской модели труда[11], деятели искусства воспевали личную свободу и креативность с самого начала эпохи модерна. С тех пор как искусство слилось с прилагательным «современное», история не продвинулась дальше. Современность все-таки не категория истории. У современности нет ни прошлого, ни будущего. После того как «современное» сменило «модернистское» — по стечению обстоя-

тельств, это произошло как раз вместе с пришествием неолиберализма и постфордизма, — художественные школы и разного рода «измы» тоже отошли в прошлое[12]. К концу XIX века искусство уже стало сугубо индивидуальным делом, а с 80-х художники и вовсе начали терять оставшихся единомышленников и интеллектуальных соратников. Когда коллективные категории стали совершенно неприменимыми, невозможно стало говорить о совершающихся в обществе изменениях в категориях поколений. Бросающиеся в глаза бесчисленные перемены теперь происходят адски быстро и представляют собой скорее правило, нежели исключение. Коллективный опыт так недолговечен и появляется настолько быстро, что одновременно несколько поколений переживают его как собственный. Черта, разделяющая поколения, в условиях постфордистского общества — не более чем произвольный жест. Попытка провести ее сейчас скорее приведет к замешательству и вряд ли создаст ясную картографию общества. То, что новое вторгается в наши жизни за какие-то наносекунды, не позволяет выкристаллизоваться и застыть не только нашим установкам и моделям поведения, но и ценностям, и коллективно разделяемым взглядам на мир. Иными словами, больше нет того «духа времени», который отличал бы одно поколение от другого.

То же самое верно и в отношении поколений художников. В 90-е художественные движения сошли на нет, а с ними и все представления о солидарности единомышленников. Успех в мире искусства теперь завоевывается в ходе жестокого соревнования, где каждый сам за себя. Другими словами, в конце истории мир современного искусства также выстраивается согласно неолиберальной матрице. Художники сегодня очень хорошо обучены этому сверхиндивидуализму. Возможно, именно поэтому Бауман, которого мы уже цитировали, рассматривает художника как прототип человека неолиберального: «Наши жизни, знаем мы об этом или нет, принимаем или противимся этому — являются произведениями искусства. Чтобы прожить жизнь, как того требует искусство жизни, мы должны, подобно художникам, бросать самим себе вызов, на который трудно ответить достойно, ставить цели, которые превышают наши возможности, и выдвигать стандарты совершенства, которые выглядят недостижимыми. Мы должны стремиться к невозможному. И мы можем только надеяться, без всяких точных прогнозов, без какой-либо уверенности, что если мы будем долго и терпеливо работать на износ, то в конце концов мы сможем достичь этих далеких стандартов и целей и с честью выдержать испытание. Неопределенность — естественная черта человеческой жизни, но именно надежда избавиться от неопределенности становится двигателем человеческих стремлений»[13].

К общему «здесь и сейчас»

Сегодняшние суперсоревновательные и сверхиндивидуальные обстоятельства являются причиной того, что все больше художников покидают мир профессионального искусства и участвуют в партиципаторных проектах или посвящают себя политическому активизму. После художественного цинизма постмодерна кажется, будто социальная, политическая и экологическая вовлеченность снова актуальна. То же происходит и с эстетической справедливостью, выраженной в работах Альфредо Джаара, Микеланджело Пистолетто, Хито Штайерль или Карлоса Мотты, которые, несмотря на все различия, пытаются выйти за пределы современных условий мира искусства. Основная стратегия для них — реабилитировать возможность путешествия в будущее и исследования потенциала утопии. Итальянский художник Микеланджело Пистолетто, кстати, недвусмысленно намекает на это в своем проекте «Третий Рай».

У этих художников помимо попыток раздвинуть временные рамки и расширить горизонт мы можем проследить также стремление выйти за границы индивидуальности. Например, Пистолетто предпринимает такие попытки в рамках проекта «Город искусств». В конце концов, требования справедливости в работах этих художников не ограничиваются только вопросами формы, поскольку художники стремятся еще раз высказаться об обществе как таковом и о приключениях

Палле Нильсен. «Модель», Исхёй, 2015

коллективности, с которой они себя идентифицируют. Если художнику выпала доля протагониста, как указывает Бауман, то как проводник эстетической справедливости он прежде всего должен стремиться к деиндивидуализации. Вера в то, что отдельному индивиду под силу изменить или преодолеть себя, должна быть разрушена в пользу возвращения и переосмысления коллективной солидарности.

Ясно, что эстетическая справедливость пытается сломать господствующую неолиберальную матрицу. Однако это возможно только в случае «исхода» из актуального мира искусства. Попытки уйти от современности в современном искусстве исходят из горячего желания вторгнуться в историю и переписать ее, положив конец «концу истории». Вот почему описанные здесь художественные работы, выражающие эстетическую справедливость, во многом кажутся несовременными. Многие критики обвиняют эту линию в полном повторении практик 60-х. Другие сомневаются, что попытки заявить о справедливости все еще принадлежат сфере искусства. На самом деле поиски нового места и нового времени — очень многообразный процесс, в котором границы между искусством и политикой, между эстетикой и этикой, между индивидом и коллективом размываются. Эстетическая справедливость является результатом акта, в котором субъективность переплавляется в некую новую идентичность. Это не бытие, а становление — между реальностью и утопией, между реальностью и воображением.

Это значит, что прилагательное «эстетический» вводит новое важное отличие от рациональной и процедурной форм справедливости. Начиная с эпохи модерна, произведения открыты для вложения смыслов. Возможно множество интерпретаций эстетических форм и множество воображаемых картин мира или утопических проектов. Они тяготеют к «открытому финалу», который учитывает момент интерпретации и позволяет избежать рационального расчета, так же как и догматического религиозного взгляда на эсхатологическое будущее. В перформативном акте религиозной, рационально-научной или юридически-процедурной справедливости объект этого акта (человек или ситуация) приговорен к фиксированной идентичности или определенному пути. Человек или ситуация помечаются как «плохое» или «хорошее», после чего отправляются прямиком на путь исправления — для

Палле Нильсен. «Модель», Исхёй, 2015

этого существуют судьи, ревизоры и священники в исповедальне.

Произведение искусства в силу своей открытости никогда не задает определенного направления движения. Объект эстетической справедливости (например, зритель) не привязан к той или иной заранее определенной идентичности. Напротив, эстетическая справедливость сбивает объект с толку, заставляя его усомниться в собственной идентичности и не предлагая никакого готового выхода. Акт эстетической справедливости наделяет не идентичностью, а экзистенцией. Он ставит под вопрос действия или даже существование объекта и не говорит ничего конкретного о «верном пути». Поскольку объект других форм справедливости уличен в том или ином действии и в том, *что* он *есть*, то и возвращение на «праведный путь» оказывается лишь делом инструктажа, в то время как произведение искусства ставит самого зрителя под вопрос и не предоставляет ему точных методик и рецептов. Оно отправляет в экзистенциальное приключение с большой долей риска и неуверенности. Единственное, что ему остается, как уже показал Бауман, это надежда выйти из состояния неопределенности. Зрителя не сбить с толку разветвленной системой верований, рациональными исчислениями или буквой закона — он сходит с проторенных путей только через чувственную (то есть эстетическую — от греческого *aisthesis*) открытость множеству возможных путей. Зрителя склоняют к приключению, результат которого не известен ни ему самому, ни художнику. В этом смысле эстетическая справедливость отличается от активистского проекта искусства, а также от партиципаторных практик, в которых зритель или участник наставляется на «праведный» путь.

Осуществляя эстетическую справедливость, художники указывают на то, что все

всегда может быть иначе, без всяких гарантий, что альтернативы окажутся лучше. Они ставят проблемы на рассмотрение без всякой демистификаторской критичности, которая претендует на раскрытие истины и знание верного пути. Именно поэтому такое искусство отличается от освободительных практик 60-х. Художники, работающие с эстетической справедливостью, не знают верной дороги, потому что и их собственная идентичность ставится под вопрос. В прыжке из воображаемого в реальное настоящее, они помещают себя вне привычных ситуаций, которые общество им навязывает. Указывая на новую возможность утопического будущего, пусть и смутную, они пытаются освободиться от современности мира современного искусства. Те, кто хочет покинуть новую железную клетку просчитанной индивидуальности, должны решиться на не-современное искусство. Призывать к справедливости средствами эстетики, с позиции художника — одна из возможных стратегий. Те, кто, имея в виду утопию, нацелены на что-то, превосходящее индивидуальность, хотя бы стараются освободиться от злополучного «конца истории».

Художники определяются собственной эстетической справедливостью, ставя на кон собственную современную идентичность, оказываясь в нестабильном мире, который еще не освоен. Покидая зону привычного художественного пространства, художники отказываются от неприкосновенности. Они не стоят вне общества на безопасном расстоянии, откуда можно комментировать мир, как это делали ранее критически настроенные художники. Напротив, они в самом центре общего «здесь и сейчас». Включая в свои работы призывы к справедливости, они делают себя крайне уязвимыми и открытыми куда большему, чем входит в круг проблем традиционного критического искусства. Художники подставляют себя миру, и он неизбежно задает им экзистенциальные вопросы. Как им относиться к этому миру? Кто они? Что они здесь делают и почему они делают то, что делают? Почему они требуют справедливости? В конце концов, в чем смысл их существования?

Перевод с английского
БОРИСА КЛЮШНИКОВА

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Gielen P.* Situational Ethics: An Artistic Ecology // *Cools G.,Gielen P.* The Ethics of Art. Valiz: Amsterdam, 2014.

[2] *Nielsen P.* An interview with Louise Rydén, Held in 1968 // *Larsen L.B.* The Model. A Model for a Qualitative Society. Macba: Barcelona, 2010.

[3] *Ranciere J.* Het esthetische denken. Valiz: Amsterdam, 2007.

[4] *Hardt M., Negri A.* Commonwealth. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

[5] *Gielen P.* Art and Repressive Liberalism // *Berg K. van den., Pasero U. (eds.)* Art Production Beyond the Market. Sternberg Press: Berlin, 2013.

[6] Ср.: *Gielen P.* Op. cit.

[7] *Фукуяма Ф.* Конец истории и последний человек. М.: АСТ, 2005.

[8] *Фишер М.* Капиталистический реализм. Альтернативы нет? М.: Ультракультура 2.0, 2010.

[9] *Bauman Z.* The Art of Life. London: Wiley–Blackwell, 2008. P. 51.

[10] *Болтански Л., Кьяпелло Э.* Новый дух капитализма. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

[11] *Gielen P.* The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism. Valiz: Amsterdam, 2009.

[12] См. также: *Gielen P.* Op. cit.; *Gielen P.* Art and Repressive Liberalism.

[13] *Bauman Z.* Op. cit. P. 18.

Паскаль Гилен
Родился в 1975 году в Венло, Нидерланды.
Социолог искусства и культуры.
Автор книги «Ропот художественного множества. Глобальное искусство, память и постфордизм» (2010).
Живет в Антверпене.

Материал проиллюстрирован работами Хаима Сокола из проекта «Ботинки, мигрант и мальчик из гетто», 2013

Хаим Сокол

Хвала субъективности, или Подлежащее свободы

Над различными формами собственности, над социальными условиями существования возвышается целая надстройка различных и своеобразных чувств, иллюзий, образов мысли и взглядов на жизнь.
К. Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта

Субъективность сегодня окончательно дискредитирована. Она громит рынки в Москве, поджигает машины в Париже, бьет витрины в Лос-Анджелесе и Лондоне, взрывает автобусы в Тель-Авиве и Багдаде. Нам знакома коллективная форма субъективности, отбрасывающая мрачную тень — фашизм. Эта коллективная субъективность ищет для своего оправдания порой нелепые, но все же рациональные обоснования. Нацисты обратились к антропологии, генетике, медицине, истории и философии, чтобы доказать превосходство арийской расы. А к машине массового террора был подключен огромный маховик пропаганды. И не вызывает ли изначально подозрения столь тесная связь коллективной субъективности и предельно рационального, «банального» в своем хозяйственном воплощении процесса уничтожения евреев? Разве можно объединить под общим названием «коллективная субъективность» Хрустальную ночь или погром в Бирюлево с революционным шествием масс? «…весь Петербург, грязный, желтый, кирпичный, с домами-ящиками, с лачугами, фабриками и пустырями поднялся», — писал Мандельштам в «Кровавой мистерии 9 января». Возможно, нам стоит отвести свой взгляд от пугающего, но клишированного понятия «коллективная субъективность», требующего тщательного пересмотра хотя бы на терминологическом уровне, от этой своего рода «условной» субъективности, которая, как бешеная собака, реагирует раздражением и злобой на любые внешние раздражители, будь то насилие, бедность или пропаганда. Вместо этого стоит сосредоточиться на поисках чего-то, что мы могли бы назвать «безусловной субъективностью». Зачем?

Мы живем в эпоху уныния. Современная философия ставит человечеству неутешительный диагноз. Из всех революций победила только научно-техническая. Ее главным завоеванием стала объективность. Уравнение вместо равенства, формула взамен свободы, а вместо братства — статистика. Капитализм — царство объективности, если понимать последнюю как реальность, данную нам в числах. В нашем мире число материализуется в деньги, товар, человека. Люди объединяются в множества — и математический жаргон здесь вовсе не случаен. Человек сам стал числом, превратился в математическую величину, в сингулярность. Нам уже не нужны номера на запястьях, чтобы помнить об этом. Счет как требование оплаты (а значит, как причина возникновения долга) и как процесс расчета занимает центральное место в нашей жизни. Пространство голой жизни торжествует. Работник продает уже не только и не столько свою рабочую силу в физическом понимании, но интеллект, язык, воображение. Выражаясь компьютер-

ным языком, работник продает себя не как *hardware,* а как *software.* Это значит, что капитализм апроприирует родовые человеческие качества, такие как способность творить, говорить, мыслить. Если так, что же сегодня делает человека человеком? Человек ли это? Как нам найти выход из унылого множества, избавление от вечной тревоги и поиска удачи? Может ли субъективность стать тем, что убережет нас от превращения в насекомых? Может ли она стать панацеей от страшной неумолимой болезни «музлмании», которая в наше время находит свое выражение в социальной апатии, цинизме, утрате надежды и мира во всех смыслах этого слова? Паоло Вирно прав — ответ на эти вопросы необходимо искать не в математике, а в грамматике. Однако чтобы найти истоки субъективности, нам нужно обратиться не к предикату, к сказуемому, а к субъекту, то есть к подлежащему.

Вальтер Беньямин

В тезисах «О понятии истории» Вальтер Беньямин дает необычное, неортодоксальное определение надстройки. Он пишет в четвертом тезисе: «Классовая борьба, неотступно витающая перед взором историка, прошедшего школу Маркса, — это борьба за вещи грубые и материальные, без которых не бывает вещей утонченных и духовных. Тем не менее присутствие этих последних в классовой борьбе представляется иначе, нежели добыча, достающаяся победителю. Они живут в этой борьбе как убежденность, как мужество, юмор, хитрость, непреклонность, и они оказывают обратное воздействие на отдаленное время. Они не перестанут вновь и вновь подвергать сомнению каждую победу, когда-либо достававшуюся господствующему классу». Беньямин словно бы противоречит собственному утверждению о

подозрительности всякой традиции, игнорируя замечание Маркса о том, что все «духовные вещи» являются плодом воспитания, а, следовательно, порождены традицией, которая в свою очередь обусловлена материальными условиями и общественными отношениями определенного класса. Более того, Беньямин разрушает традиционную конструкцию базис/надстройка и соединяет первое со вторым в неразрывное диалектическое единство. Такой ход мысли Беньямина не случаен. В 1940 году, когда писались «Тезисы», сам марксизм и мировое левое движение находились в глубочайшем кризисе. Трудно найти в истории левого движения более трагический период. Это время отчаяния, утраты иллюзий и всякой надежды. И в этот «момент, когда политики, бывшие надеждой противников фашизма, повержены и подтверждают это поражение предательством своего дела», Беньямин совершает удивительный ментальный жест, обладающий мощным освободительным потенциалом. Беньямин «освобождает мировое дитя политики от тенет», децентрализуя идеологию. Поразительным образом в четвертом тезисе Беньямин утверждает предельную материальность идеологии. Надстройка перестает быть над-стройкой. Идеология как бы распыляется и оседает в каждом конкретном человеке. Отныне человеческое тело уже не просто голая жизнь, оно носитель божественной искры. Такую идеологию можно назвать дисперсно-голографической, то есть имеющей структуру голограммы: если голографическую пластинку разбить, то каждый отдельный фрагмент будет воспроизводить все изображение целиком. Дисперсно-голографическая структура кажется хрупкой по сравнению с метафизической структурированной идеологией, но она оказывается более устойчивой в ситуации глобального кризиса — как, например, в 1940 году, — ведь пока жив хотя бы один носитель, борьба продолжается. Так восставшие массы взламывают брусчатку, и каждый берет в руки булыжник. Так узники Варшавского гетто постепенно собирали оружие для восстания — наганы, ружья, гранаты. В символическом смысле личные качества, о которых пишет Беньямин, и есть те самые булыжники, наганы и гранаты, которые должны противостоять фашистской пропагандистской артиллерии. Борьба с фашизмом представляется уже не как противостояние двух систем или метанарративов, но как столкновение субъективностей, когда каждый должен сделать свой выбор.

Рабби Акива

Один из величайших мудрецов Талмуда рабби Акива сказал: «Всё предвидено, но(-и-а) право дано». Если понимать это изречение вне теологического контекста (хотя кто сказал, что данный текст находится за пределами теологии?), нельзя не поразиться, как удивительно точно оно описывает нашу биополитическую реальность, в которой все предрешено, предвидено, ожидаемо, но в которой рабби Акива усматривает нечто, не поддающееся исчислению и структурированию. Ведь по законам логики формула, содержащая «всё», включает всё. Тем не менее одно короткое слово, союз «но-и-а» в максиме мудреца нарушает эту тотальность. Фактически «но-и-а» превращает «всё» в «не-всё». Самая жесткая вера, самая структурированная реальность каждый раз подвергается проверке выбором. В конце концов, верить или не верить — тоже выбор. И выбор в пользу веры все равно выбор. Разумеется, рабби Акива не имел в виду гадание на ромашке «верю-не верю». Можно сказать, что этот выбор «но-и-а» меняет коренным образом биографию человека, и шире — ход истории. Рабби Акива подтверждает это собственной жизнью. Будучи уже очень немолодым человеком, он поддерживает антиримское восстание Бар Кохбы в Иудее. Были ли шансы у восставших против ослабевшей, но все еще мощной Римской империи? Вряд ли. И рабби Акива не мог этого не понимать. Тем не менее он присоединяется к восставшим. Более того, он признает в Бар Кохбе («сыне звезды» в переводе с арамейского) Мессию вопреки всем своим убеждениям, законам Торы, мнению друзей и логике. Внутренние мотивы рабби Акивы проясняются, если посмотреть на историю восстания. Причиной восстания стало решение импера-

тора Адриана переименовать Иерусалим в Элию Капитолину, а на месте разрушенного примерно семьюдесятью годами ранее Второго Иерусалимского Храма построить храм Юпитера. Адриану нужно не просто подавить бунт, еще раз доказав военное, политическое и религиозное превосходство Рима. В конце концов, это вопрос времени и ресурсов. На этот раз Адриан хочет предотвратить все будущие восстания. А для этого ему нужно перечеркнуть прошлое. Он делает это простым, но эффективным способом переименования. «Враг, если он одолеет, не пощадит и мертвых». Иными словами, это была уже битва за историю. Возможно, именно поэтому рабби Акива присоединяется к восстанию. Среди мудрецов он был известен, помимо прочего, как наиболее последовательный апологет идеи мессианского избавления. Выражаясь словами Беньямина, ненависть и готовность к жертвам рабби Акивы питались образом порабощенных предков. Но мы не находим свидетельств о его боевых подвигах. Свою войну он вел на улицах города, давая открытые публичные уроки Торы, вопреки строжайшему запрету римских властей. Римляне казнили рабби Акиву, забив железными крючьями. Во время экзекуции он улыбался.

Клон

Герой фильма «Остров» (2005) живет и работает в огромной лаборатории, выполняя там действия, о смысле которых он не догадывается. Он, как и тысячи других людей, считает себя спасшимся после глобальной катастрофы. Все они хотят покинуть этот высокотехнологичный, но искусственный, стерильный мир и попасть на заветный остров, на котором сохранилась жизнь. Каждый день в этом мире проводится лотерея, по результатам которой очередные несколько «счастливчиков» отправляются на остров. Но оказывается, что вместо острова эти люди попадают на операционный стол. Все они клоны, точные копии своих прототипов. Их заказывают себе богатые люди для пересадки органов, рождения детей, переливания крови и т.д. Клон — *homo sacer par exellence.* Юридически он не существует. Его выращивают на органы. Но в лаборатории создают не просто куски биологической материи, а людей. Их наделяют осколками детских воспоминаний, в их сознании есть травматический опыт «спасения», им дана мечта и надежда в виде острова. Для полноценного развития плоти необходимы хотя бы зачатки разумной жизни. Но это не так удивительно в эпо-

ху биополитики. Неочевидно и поразительно как раз обратное — духу необходим телесный опыт, переживание пространства, ощущение материальности. Герой фильма начинает видеть сны, которые он по определению не может видеть. Они принадлежат его прототипу, из клеток которого вырастили клона. То есть наша память, чувства, мечты заключены глубоко в тканях, органах, в костях. Иначе как объяснить эмоции, возникающие от прикосновения к любимому человеку? Или откуда берется душевная мука, которую причиняет боль? Если так, применимо ли в чистом виде понятие «голая жизнь» к человеку? Или пока живет наше тело, есть хотя бы потенциальный шанс на сопротивление?

Мальчик из гетто

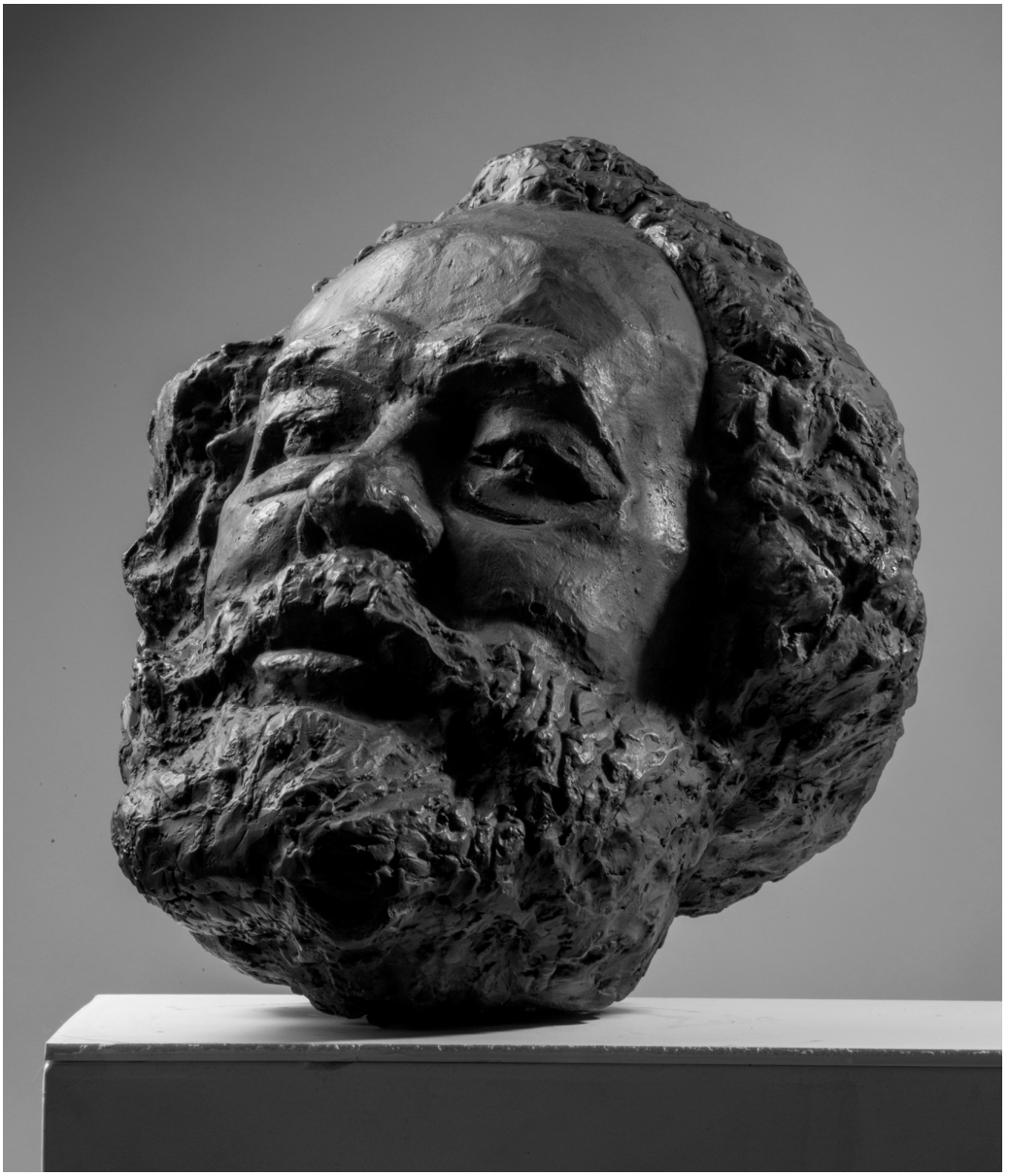
В моем книжном шкафу среди прочих есть одна черно-белая фотография. Затравленным, голодным взглядом на меня смотрит худой мальчик в куцей телогрейке и ушанке. Это мой отец в возрасте тринадцати лет в партизанском отряде на Украине в 1943 году. После побега из гетто он почти год скрывался по деревням и лесам, пока его отец, мой дед, не нашел его и не забрал к партизанам. Эта фотография очень личная и в то же время универсальная. Она связывает меня с историей моей семьи и включает в широкий исторический нарратив. Она локальна и вместе с тем монументальна. Она напоминает мне о чем-то в прошлом и одновременно призывает действовать здесь и сейчас.

«Ты русский?» — этот вопрос задавал мне практически каждый киргиз, с которым я знакомился. Что я могу ответить? Как им объяснить, кто я такой? Сопоставим ли мой собственный опыт советского еврея, иммигранта в Израиле и ре-иммигранта в России, с опытом рабочих-мигрантов из Средней Азии? В конце концов, я тоже не имею стабильного заработка, постоянного жилья, у меня тоже нет регистрации и гражданства. Или это мои благодушные иллюзии относительно схожести опыта? И для них я все равно «русский», то есть представитель титульного большинства. А они для меня кто? Возможно, я слишком буквально воспринимаю мысль Беньямина об историческом воздаянии и, покупая ботинки киргизам, пытаюсь таким образом спасти в 1943 году маленького мальчика из гетто, своего будущего отца.

***

Когда в ответ на вопрос «Добровольцы есть?» несколько человек из строя делают шаг вперед, они проводят новую линию. Это не просто линия нового строя. Она маркирует новое пространство между старым строем, из которого вышли добровольцы, и новым, в который они вступили. Субъективность живет в этом пространстве «одного шага».

Хаим Сокол
Родился в 1973 году в Архангельске. Художник. Живет в Москве.



Анатолий Осмоловский. Из серии «Это вы сделали? Нет, это сделали вы!», 2012. Предоставлено автором

Анатолий Осмоловский

Конец авангарда как специальная процедура

В истории классического авангарда есть такие фигуры, в творчестве которых отразилась вся его история, как прошлая, так и будущая — еще не состоявшаяся. Они являются своеобразными индикаторами — подсказывают, в какую сторону будет развиваться искусство, какую форму оно примет.

Конечно, одной из таких фигур — и главнейшей — является Малевич. Как известно, Малевич сам выстраивал свою творческую историю, частенько ее мистифицируя: подписывал работы задним числом, заполнял пробелы и лакуны в своей творческой биографии новоделами. Однако самые поздние «новые реалистические» работы не являются мистификацией и отражают резкий перелом, произошедший в последние годы перед смертью. Признаться, я долгое время не был поклонником этих работ. Как и большинство критиков, я полагал их отходом от открытой самим Малевичем плоскостности картины, отходом обратно в иллюзорность картинного пространства.

Наверное, для того чтобы понять произошедший перелом, надо вспомнить высказывание позднего Малевича, обращенное к молодым поэтам группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства) — Хармсу, Введенскому, Заболоцкому: «Идите и остановите прогресс!!!»

Здесь не место для рассуждений о том, в какой степени искусство абсурда соответствует этому призыву — важно то, что ему подчиняются поздние работы Малевича. Остановка прогресса — что бы мы ни понимали под этим термином — это существенная составляющая искусства вообще. Искусство появилось тогда, когда возникла традиция, канон. Вне традиции и канона искусства не существует.

Дьердь Лукач в «Своеобразии эстетического» подробно реконструирует условия возникновения первых форм искусства. Так, по его мнению, песня появилась из работы по перетаскиванию тяжестей. Древние люди заметили, что тяжелый предмет проще тащить, сочетая ритмичные рывки с выкриками — так появилась песня. А изобразительное искусство стало результатом упорядочения зарубок, фиксирующих прошедшие дни. Можно было заметить, что между зарубками, отмечающими дни на плоскости, возникают разные промежутки, да и сами зарубки случайным образом разные. Для того чтобы возник первый орнамент, необходимо было их *повторить*. С одной стороны, этот повтор отрывал начертание от функциональности, с другой — вносил порядок в изображение. Поэтому ритм и повтор лежат в основании искусства, но они же есть не что иное, как элементарное ДНК канона и традиции.

Как известно, практически все искусство XX века было построено на оспаривании традиции, но парадоксальным (и в то же время закономерным) образом само оно стало искусством исключительно в результате повторения. Чем был писсуар Дюшана до возникновения поп-арта Раушенберга? Не более чем казусом в художественном контексте дадаизма и сюрреализма. Да и «Черный квадрат» Малевича, формально оставаясь в медиуме картины, стал этой картиной именно в 60-е годы, в то время когда в западной культуре новое поколение художников обратилось к опыту первого русского авангарда. (В этом смысле то, что работы Малевича все эти годы оставались в запасниках, — не просто результат работы советской идеологической цензуры, но

Анатолий Осмоловский. Из серии «Это вы сделали? Нет, это сделали вы!», 2012. Предоставлено автором

отражение их подлинного культурного статуса на тот момент; ведь и американский абстрактный экспрессионизм — самое первое и наиболее близкое искусству Малевича явление — в 30-е и 40-е был маргинальным андеграундным явлением).

Но любой повтор прежде всего зависит от ограничения, от прерывания, ведь для того чтобы повторить, вначале необходимо поставить точку, завершить процесс. Невозможно повторить то, что не завершено. И здесь разгадка последних работ Малевича — они есть завершение авангарда, завершение, необходимое для того, чтобы авангард состоялся как историческое событие — имел свою историю. Иными словами, для того чтобы авангард остался авангардом, он должен быть завершен. А завершение, в свою очередь, дает возможность повтора.

Соответственно, мы сейчас находимся в стадии конца авангарда, что является не только его похоронами, но и возможностью воскрешения. Российский философ Валерий Подорога верно заметил: «Авангардное сознание балансирует между разрушением и возобновлением, "новым началом"»[1].

Самое главное, что необходимо понять: конец был с самого начала. Конец авангарда — не состояние, а процесс. И даже не процесс, а определенная *процедура*, обладающая присущими только ей эстетическими параметрами. В любом явлении одновременно с его началом возникают первые признаки его конца (собственно, так мы и можем опознать нечто как явление).

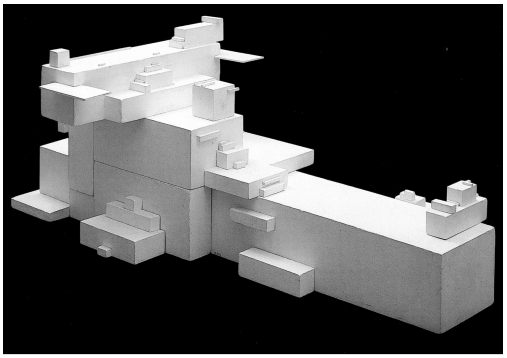
И здесь стоит еще раз взглянуть на поздние картины Малевича. В одной из главных работ этого цикла, «Крестьянке», мы видим повторение традиционного ренессансного образа Мадонны с младенцем, но без ребенка: положение рук крестьянки предполагает отсутствующее у нее дитя. В подкрепление этого отсутствия лицо изображенной крестьянки уходит на второй план, главным становятся детали ее одежды, переданные яркими локальными цветовыми массами. Эти цветовые массы непосредственно отсылают к супрематизму Малевича и одновременно являются его завершением, придавая абстракции конкретное *содержание* (в данном случае содержание элементов одежды).

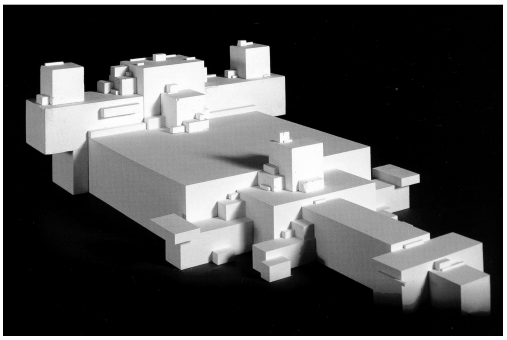
Но что значит завершить, закончить что-либо? Самым важным аспектом конца является *владение* временем. Этот термин употребляется в темпоральных видах искусства, прежде всего в музыке. Правильно распределять время возникновения и исчезновения звуков — один из важнейших талантов композитора. Но нельзя ли посмотреть на историю того или иного художественного стиля или на индивидуальную творческую биографию с темпоральной точки зрения? Тогда конец авангарда будет пониматься нами не как эстетическая беспринципность под натиском спектакулярных инстинктов, жаждущих все новых и новых порций репрезентации, а исключительно как искусственный процесс прерывания, направленный на овладение временем и подчинение его человеческой истории.

Видимо, этими мотивами я и руководствовался, когда приступил к созданию новых, фигуративных работ. Я пишу «видимо» прежде всего потому, что в момент возникновения этого желания я не решал никаких практических или теоретических проблем. В творческом процессе — и я в этом убежден — интуиция и желание (в широком понимании) являются главенствующими.

Попытаюсь реконструировать свои побуждения. Первой работой фигуративного цикла стал портрет Ленина. Этот образ был мной выбран из-за его очевидной нелепости и бессмысленности. Создавать в стотысячный раз портрет Ленина, да еще в новом веке, показалось мне в высшей степени бессмысленным мероприятием. Это очень интересно: как в мировом имаджинарии возникла эта область бессмысленного. Конечно, ее возникновение тесно связано с перепроизводством тех или иных образов в идеологическую эпоху. Но потом я подумал, что и другие революционные деятели оказались втянуты в ту же область. Так, например, даже крайне редко встречавшийся образ Бакунина сейчас никого не обеспокоит. От анархизма, когда-то бывшего пугалом сил правопорядка любой страны, едва ли осталось хотя бы беспокоящее воспоминание.

Образы революционных вождей в современном мире стали совершенно пустой репрезентацией. Так возникла идея представить их в виде насаженных на колья отрубленных





Казимир Малевич. Архитектоны «Альфа» (1920) и «Бета» (1926)

голов, ведь голова, лишенная тела, неспособна ни двигаться, ни оказывать хоть какое-то влияние на окружающую действительность — она может только репрезентировать. И репрезентирует она в конечном итоге именно эту невозможность. Разве не это произошло с таким грозным когда-то революционным дискурсом?

Да, в нынешнюю эпоху затяжного кризиса иногда вспоминается наша революционная история, но, даже пугая призраком Маркса, современные СМИ не скрывают ироничную усмешку (а иногда и откровенно потешаются) — марксизм нейтрализован, и нейтрализован он естественным образом, он просто устарел, время его прошло. Кто сейчас станет всерьез говорить о диктатуре пролетариата, о социальной революции, о коммунизме? Только историки.

Но одновременно в этих оторванных от своего «основания» портретах таится большой потенциал *завершения*. Так родилось название этой серии портретов: «Это вы сделали? Нет, это сделали вы!» (отсылка к апокрифической истории, произошедшей с Пикассо на международной выставке в Париже, когда немецкий генерал задал этот вопрос относительно новой работы Пикассо «Герника»).

В этих пересечениях: отрубленные головы — конец авангарда — история с Пикассо, — нет прямой логики, но мне кажется, что на интуитивном уровне они чрезвычайно тесно связаны. Для понимания, наверное, стоит привлечь логику поэтической сборки стихотворения.

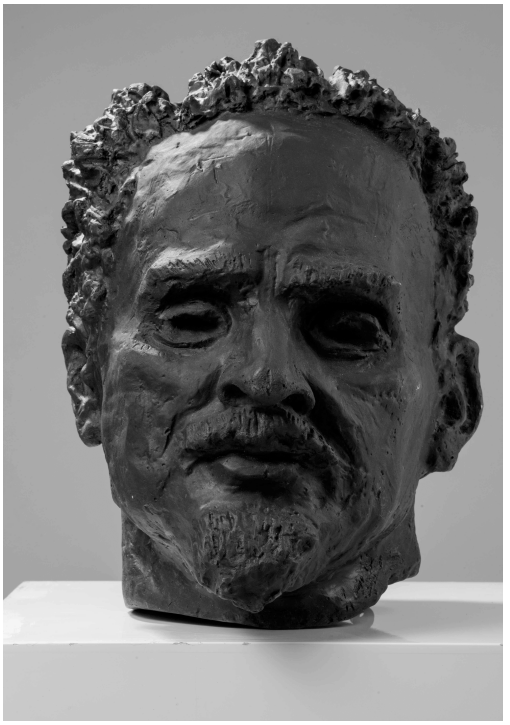
Конечно, центральным сюжетом конца следует признать автопортрет. «Автопортрет» — другая важнейшая работа Малевича позднего периода. Он изобразил себя как мастера Ренессанса, величаво поднявшего руку. И опять в этой картине человеческий образ становится сценой для взаимодействия цветовых масс элементов костюма Малевича (довольно прихотливого).

Для собственного скульптурного автопортрета я выбрал облачение патриарха православной церкви. Общая культурная ситуации в России с ее разнузданным клерикализмом, конечно, повлияла на этот выбор. В то же время патриарх — это верховная фигура в православной иерархии, выше ее только Бог. Именно поэтому она более отчетливо манифестирует конец (в данном конкретном случае — православной церкви, конец, так сказать, «телесного проявления» божественного). В классическом авангарде «патриарх» (наряду с «Папой») — самый распространенный иронический топос: патриарх авангарда, Папа сюрреализма. Это не возврат к фигуративному образу до эпохи авангарда. Так же как и у Малевича в его автопортрете, сам фигуративный образ является площадкой — фоном для документации наиболее известных российских акций последних двадцати лет, которые помещены на место традиционных для христианства символов. В традиционной скульптуре подобное совмещение считается совершенно неуместным; как правило, любые изображения подавляют скульптуру. Но именно это является главным ее содержанием: скульптура становится своеобразным мини-музеем московского акционизма.

Кому-то может показаться, что сравнение себя с Малевичем в высшей степени нескромно. Ответ очень прост: искусство во все времена — это область самополагания. Как написал Бернар Стиглер, «Художник говорит: верьте в меня, ведь я же в себя верю. Когда Бог мертв, и мы уже ни во что не верим, жизнь художника необходимо превратить в произведение искусства, то есть ему необходимо поверить в самого себя»[2]. И это очень проницательное высказывание. В конечном итоге искусство покоится на вере в собственное могущество, ну, а время потом выносит окончательный вердикт: была ли эта вера иллюзией или правдой.

Необходимо сказать, почему для меня так важен именно этап конца авангарда. Меня всегда интересовали феномены, находящиеся «при смерти» (или даже уже в «посмертном» состоянии). Подобное состояние порождает в высшей степени любопытные эксцессы, по большей части анекдотические, но анекдот этот тесно переплетен с самой настоящей трагедией. Ситуация, когда у тебя нет шансов, и все же ты пытаешься вытянуть, выстоять не за счет превосходства в силе, а за счет ума, изворотливости, хитрости, энергичности или упорства. Страсти накалены до такой степени, что очень сложно адекватно воспринимать реалии окружающей действительности. Видимо, поэтому мне всегда была интересна левая политика. Она заинтересовала меня именно тогда, когда Советский Союз стал рушиться, ибо его демонтаж и создал посмертное ее существование: левая политика приобрела отчетливый характер сюрреалистичности, абсурда, полной бессмысленности и безнадежности. Она стала квази-художественным явлением.

В эпоху конца важнейшим атрибутом художественных произведений является их рукотворность. Рукотворность? В эпоху цифровых технологий и «нематериального» труда? Что может быть архаичней, чем рукотворное произведение искусства? Но ведь еще со времен советских формалистов известно, что новаторство тесно переплетено именно с архаикой. В этом смысле обращение к архаичным методам создания артефактов есть стремление замедлить производство искусства и, как следствие, его рыночное функционирование.



Анатолий Осмоловский. Из серии «Это вы сделали? Нет, это сделали вы!», 2012. Предоставлено автором

Безнадежная, но не лишенная романтизма попытка «остановить прогресс». Собственную фигуративную скульптуру я понимаю именно из этой перспективы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Подорога В.* Homo ex machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы // Логос, № 1, 2010. С. 28.

[2] *Стиглер Б.* Мистагогия: о современном искусстве // Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры», проведенной в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства. М.: Издательская программа «Интерроса», 2007.

Анатолий Осмоловский
Родился в 1969 году в Москве.
Художник.
Живет в Москве.

Материал проиллюстрирован работами Валида Раада и Atlas Group из серии «Моя шея тоньше волоска: Двигатели», 2000–2003. Предоставлено художником и Anthony Reynolds Gallery

Питер Осборн

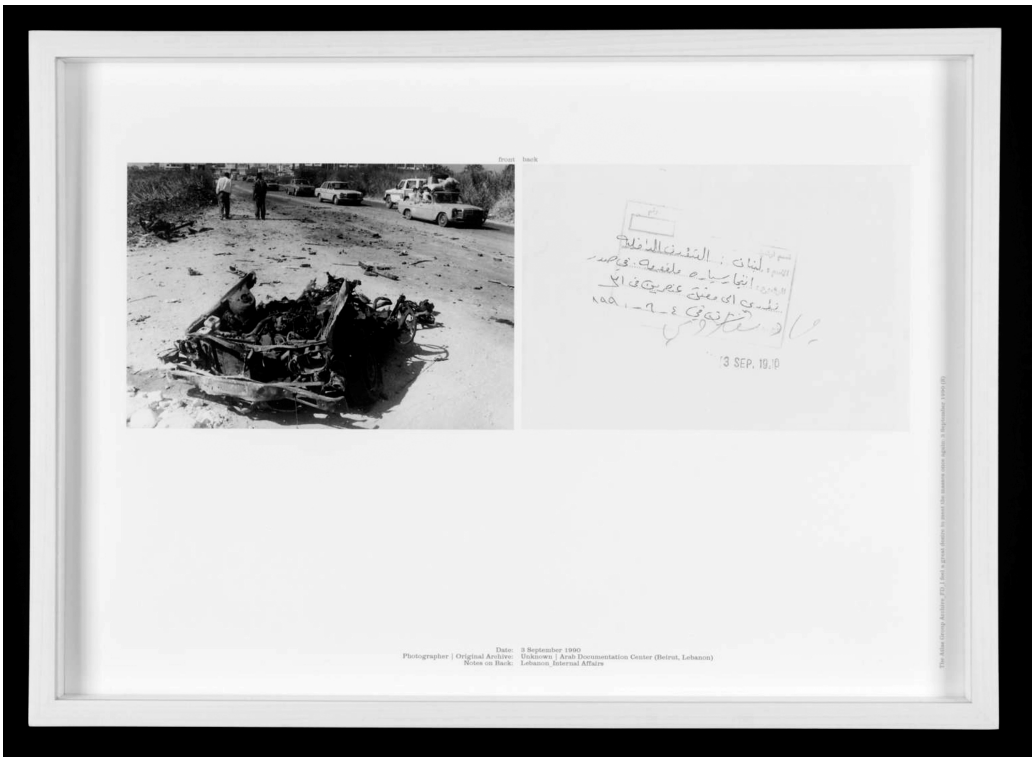
Постконцептуальное состояние, или Культурная логика высокого капитализма сегодня*

Обладатели хорошей памяти, без сомнения, опознают гибридный синтаксис выбранного мною заглавия. Во-первых, оно подражает названию текста, который, несмотря на то, что был написан по историческим меркам сравнительно недавно, уже успел устареть, хотя и не настолько, чтобы приобрести «энергию революции», которую Андре Бретон, а вслед за ним и Вальтер Беньямин усматривали в устаревших объектах, — текста Жан-Франсуа Лиотара «Состояние постмодерна: доклад о знании». Сегодня прошло уже тридцать пять лет с момента публикации этого «на первый взгляд нейтрального обзора объемного корпуса материалов о современной науке и проблемах знания и информации», который (по словам Фредрика Джеймисона) сыграл роль «некоего перекрестка»[1]. Однако те, кто, подобно Джеймисону, выбрали дорогу, именуемую постмодернизмом, давно вынуждены были повернуть обратно или же приноровиться к жизни в историческом и интеллектуальном тупике. Постмодернистский эпизод (как мы могли бы его назвать) в истории критики вдохновлял теоретические дебаты чуть менее двух десятилетий (1979–1999); его роль в качестве категории периодизации была задним числом закреплена падением государственного коммунизма в Восточной Европе десятью годами ранее (1989) и последовавшим вслед за тем развитием теорий глобализации — даже еще до того, как в 1991 году был опубликован *opus magnum* Фредрика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма»[2] (второй источник, из которого я позаимствовал заглавие этой статьи).

Насколько же поздно, кажется нам сейчас, было называть капитализм «поздним» в 1991 году, в момент его столь мощного обновления. Используя понятие «поздний капитализм», Джеймисон частично отсылал к Адорно, который употребил его в своей речи 1968 года, обращенной к Немецкому социологическому конгрессу и озаглавленной «Поздний капитализм или индустриальное общество?». Однако в этой речи акцент делается скорее на сохранении понятия капитализма, чем на его внутренней периодизации. Вышедшая в 1972 году книга Эрнеста Манделя «Поздний капитализм» спровоцировала широкое распространение этого понятия, изначально введенного Вернером Зомбартом еще в 1902 году в книге «Современный капитализм».

Надо помнить, что впервые капитализм окрестили «поздним» давным-давно. В этом заслуга второго издания книги Зомбарта, вышедшего в 1916 году, в котором начало Первой мировой войны бралось в качестве периодизационного разрыва: от «высокого капитализма» (*Hochkapitalismus*) к «позднему» (*Spätkapitalismus*). Мандель же сдвинул этот разрыв дальше — к концу Второй мировой войны[3].

* Текст был впервые опубликован в журнале Radical Philosophy, № 184, March–April 2014 и представляет собой переработанный вариант лекции, прочитанной 18 апреля 2013 года в Центральном колледже искусства и дизайна им. Святого Мартина. Автор выражает признательность Фрэнсису Малхерну за его замечания по поводу переработки лекции в статью.



Джеймисон озаглавил свою книгу об Адорно «Поздний марксизм», и это название содержит в себе больше иронии, чем он сам, скорее всего, предполагал. Даже столь либеральный марксист, как Юрген Хабермас, использовал понятие «поздний капитализм» еще в 1970-е, например, в работе «Проблема легитимации позднего капитализма» (1973) (правда, в английском переводе, вышедшем три года спустя, из названия книги это понятие убрали[4] — видимо, чтобы не спугнуть союзников, ходивших с Хабермасом в одной социологической упряжке). Сегодня периодизационная схема Зомбарта продолжает свое хождение в основном благодаря заглавию беньяминовского текста «Шарль Бодлер: поэт эпохи высокого капитализма», закрепляющего характеристику «высокий» за европейским капитализмом середины XIX века в его буржуазной форме[5].

Однако сочинения Бодлера созвучны сегодняшней жизни Гонконга или Шанхая в той же мере, что и жизни Парижа 50-х годов XIX века. По сути, есть все причины снова начать использовать понятие «высокий капитализм» для описания нашего настоящего, в котором капитализм, кажется, далек от вхождения в фазу, которую имело бы смысл назвать «поздней» (не говоря уже о его превращении в своеобразную форму коммунизма — так называемого «коммунизма капитала», — как некоторые сейчас мечтают). Словосочетание «высокий капитализм» несет определенную долю гордыни, а, следовательно, говорит о неизбежности падения («финансового кризиса»), пусть лишь циклического, в то время как «поздний капитализм» стремится избавиться от прогрессистской иллюзии приближающейся естественной смерти и облагораживающей эстетической коннотации «позднего стиля» (*Spätstil*), исторического понятия, восходящего к работам Винкельмана[6]. Джеймисон использовал эти ассоциации в книге об Адорно, привлекая его интерпретацию Бетховена, однако сам проигнорировал возможные последствия этих ассо-

циаций для своей периодизации капитализма, находящегося, по его мнению, в «поздней» стадии развития.

Натуралистические коннотации понятия «поздний капитализм» позволяли приставке «пост-» джеймисоновского «постмодернизма» неявно предсказывать наступление посткапитализма (чего не случилось), в то время как на деле постмодернизм служил культурным показателем конца социал-демократического государства всеобщего благосостоянии и предполагаемого начала «новой волны американского военного и экономического господства во всем мире». Этот намек на грядущий конец, по сути, был его искуплением, утопическим элементом (кусочком утопии, припрятанным в надстройке дистопического капитализма «крови, пыток, смерти и ужаса»). Джеймисон воспользуется этим, чтобы уйти от постмодернизма и вернуться к относительно ортодоксальной форме исследования утопии[7].

Возрождение, углубление, умножение и усложнение дискурсов о модерне — со «множественным», «альтернативным» и «постколониальным» модерном на первом плане — сопровождали упадок категории постмодерна[8]. И хотя во многих отношениях эти процессы были полезными, познавательными и удачно заменили идею постмодерна идеями единичного, сложным образом внутренне дифференцированного глобального модерна[9], само по себе обновление дискурсов о модерне оказалось недостаточным для понимания наиболее характерных культурных особенностей (то есть реальной новизны) самого/нашего исторического настоящего. Неопределенность играет здесь ключевую роль: *само*/*наше* — эти понятия вроде бы отсылают к одному и тому же, однако их смысл отнюдь не одинаков. Именно в движении различия между «само» и «наше» — между объективной и субъективной сторонами понятия истории — заключается *проблема* истории как категории модерна. Можно сказать, что «история» по сути и *есть* движение различия[10].

Следовательно, встает вопрос: как после рассеяния постмодернистской иллюзии наилучшим образом охарактеризовать культурную форму этого состояния, самого/нашего исторического настоящего, или культурной логики высокого капитализма сегодня?

От знания к искусству

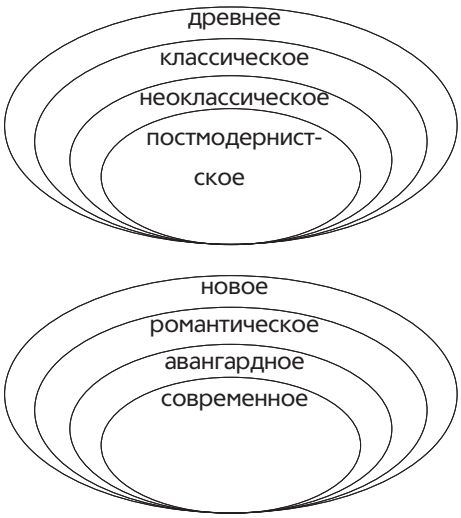
Здесь я предлагаю двойное смещение позиции Лиотара: от «постмодерна» к «современному» и от «знания» к «искусству» — то есть от постмодернистского знания к современному искусству. Это смещение дополняет смещение джеймисоновской периодизационнной перспективы от «позднего» капитализма к «высокому», в рамках которого мы, возможно, лишь начинаем понимать глубину изменений общественного бытия, вызванных капитализмом как общественной формой. Смена фокуса от знания к искусству не предполагает никаких общих утверждений по поводу относительной культурной значимости искусства и знания или же трансформации их взаимоотношений и практик (пусть даже так называемая «экономика знаний» подобные изменения подразумевает), представляя трансцендентальное конституирование «искусства» и «знания» в качестве отдельных ценностных сфер (выраженное в осуществленной Хабермасом веберианской социологизации кантианства) весьма иллюзорным. Тем не менее между «искусством» в современном европейском (то есть сформировавшемся после XVIII века) философском и институциональном смысле этого слова и проблемами исторической темпоральности, исторической периодизации и исторического диагноза — а в конечном счете, вообще всеми «культурными» проблемами, так или иначе связанными с темпоральными структурами субъективности, — существует более значительная историческая и концептуальная близость, нежели между этими проблемами и «знанием» в его основных институционализированных научных и педагогических формах. Эта близость исходит из роли искусства в исторической культуре Просвещения, его историко-философской связи с аффективной структурой субъективности («эстетика») и рефлексивным опытом чистой темпоральной формы (модерн в его бодлерианском толковании).

Создание моделей теоретического осмысления более широких исторических процессов развития Духа (*Geist*) или субъекта (в которых искусство играет лишь небольшую, хотя и знаковую роль) — *древнее* и *новое*, *классическое* и *романтическое* (наивное и сентиментальное), *неоклассическое* и *авангардное* — всегда было функцией литературной и искусствоведческой

периодизации, определявшей познаваемость произведений искусства. Будучи подвергнуты подобному обобщению, эти категории периодизации были трансформированы, что отразилось и на их более узком значении в контексте истории искусства, которое, в свою очередь, тоже вынуждено было измениться. В этом отношении «постмодернистское» и «современное» также имеют схожие критические корни и гипотетически могут быть противопоставлены:

ДРЕВНЕЕ	НОВОЕ
КЛАССИЧЕСКОЕ	РОМАНТИЧЕСКОЕ
НЕОКЛАССИЧЕСКОЕ	АВАНГАРДНОЕ
ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ	СОВРЕМЕННОЕ

Соединяя эти категории подобным образом (грубо и тенденциозно), мы тут же видим политическое значение их временных функций в философии истории — функций «консервативных» и «прогрессивных» соответственно. Это не означает, что данные диалектические пары не могут диалектически друг на друга накладываться в любой конкретный момент или что исторические отношения между ключевыми критически-временными значениями каждого члена пары не являются значительно более сложными, чем предполагает эта серийная схема, разворачивающаяся от прошлого к настоящему. Исторически эту родословную можно лучше представить следующим образом:



Как указывает семантический диапазон этих понятий, связи между искусством как историко-культурной формой и историческими темпорализациями настоящего в более общем смысле не являются произвольными ни с исторической, ни с концептуальной точки зрения — равно как и предполагаемое критическое смещение постмодернистского современным в качестве одновременно и категории периодизации и, что более важно, формы исторического времени. Ведь в наиболее глубоком смысле «современность» — это именно новая форма исторического времени. «Доклад об искусстве» (перефразируя Лиотара), таким образом, должен лучше информировать нас об изменяющейся структуре исторического опыта.

Смещение постмодерна современным как фундаментальной категорией исторического настоящего стало результатом не только дискредитации постмодерна как темпорального и критического концепта — и необходимости заполнить освободившееся концептуальное пространство, — но и, что более важно, следствием глобализации возрождающегося понятия «модерн», ответом на реальный исторический процесс, лежащий в основе критического заката постмодернизма, а именно: на развитие мирового капитализма после 1989 года. Грубо говоря, если модерн — это темпоральная культура капитала, то современность — темпоральная структура, артикулирующая единство глобального модерна[11]. Здесь я изложу эту спекулятивную идею в сжатой форме — в виде серии кратких обзоров следующих тем: (1) глобализация как движение различия между земным шаром и миром; (2) современность как историческая темпоральность мирования глобального; (3) постконцептуальность как (культурно симптоматичное) состояние современного искусства.

Земной шар и мир

То, что принято называть «глобализацией», главным образом является следствием относительной глобальной дерегуляции рынков капитала или, точнее, относительной денационализации регуляции рынков финансового капитала (на данный момент, кажется, более важной, нежели мобильность переменного капитала — миграция, — служившая

двигателем послевоенного накопления) после падения исторического коммунизма. Этот процесс основывался на разрушении геополитических условий, служивших базисом предыдущих концепций всемирно-исторического настоящего (концепций холодной войны), вместо которых артикулировать споры относительно смысла исторического настоящего стала идея «глобализации». Таким образом, понятие «глобализация» занимает концептуальное пространство, для которого нет никакого доступного *социального* обитателя, поскольку субъектная позиция, придающая единство процессу глобализации (позиция глобально мобильного капитала), не является позицией реального социального агента или субъекта действия[12]. Отсюда трезвая негативность недавнего суждения Гайятри Спивак: «Глобализация имеет место лишь в области капитала и информации. Все остальное — борьба с ее последствиями»[13].

Существует множество весьма глубоких и конкурирующих между собой анализов глобализации, сосредоточенных на различных аспектах этого процесса: экономическом, технологическом, культурном, политическом, правовом, географическом и т.д. Однако, как наряду с прочими утверждает Джакомо Маррамао, само понятие «глобализация» до сих пор нельзя назвать адекватным образом теоретически осмысленным концептом, способным объединить объекты различных дискурсов, в которых можно встретить это понятие[14]. Оно требует более фундаментального теоретического осмысления. Понятие глобализации в его одновременно наиболее широком и глубоком диагностическом смысле функционирует именно в рамках идеи исторического настоящего (в единственном числе) как одного из аспектов понятия «истории» (во множественном единственном числе), которое появилось в Европе к концу XVIII века. Как таковая глобализация пред-

ставляет собой новое опространствливание исторической темпоральности: отражение планетарной целостности как «земного шара» в неизбежно феноменологическом понятии «мира», появившемся в ходе расширения европейского колониализма, чтобы создать географическое пространство понятия истории[15]. Это понимание мира находит свое основополагающее философское выражение у Канта, а свою экзистенциально-онтологическую экспозицию у Хайдеггера в его знаменитом неблагозвучном выражении «мир мирует» (*die Welt weltet*)[16].

Концептуальная самостоятельность идеи планеты как земного шара, запечатленная в раздельных семантических историях слов *mundus* и *globus*, о которых пишет Маррамао, указывает, что «глобализация» никоим образом не является, как зачастую думают, пространственным расширением некогда-колониально-ограниченного географического понимания мира до его планетарного предела, а, скорее, должна пониматься как спроецированное «мирование» земного шара. Именно поэтому Жан-Люк Нанси, пытаясь запечатлеть это концептуальное различие терминологически, предпочитает понятию «глобализация» французское «мондиализация»[17]. Философская история этих понятий несет с собой тонкие проблемы, связанные с конечностью и бесконечностью. *Mundus*/мир ассоциируется с конечностью и смертностью — в противоположность надмирному божественному, — в то время как *globus*/земной шар несет с собой геометрические ассоциации бесконечности и совершенства[18]. Однако для меня важно то, что именно различие между земным шаром и миром обосновывает глобализацию в качестве процесса «мирования» планеты как земного шара. Этот процесс во многом основывается на многомерном «глобальном» расширении различных форм социальной зависимости и взаимозависимости (зачастую навязанных, но иногда и

принятых свободно), однако к нему не сводится, поскольку зависит от множественных, мощных, коммуникационных конструкций этих форм как «мира», то есть от множества требований общей субъектной позиции. В этом и заключается «наше» «нашего исторического настоящего»[19].

Таким образом, в самом понятии глобализации имеется фундаментальная, конститутивная неопределенность между «объективным» планетарным аспектом (интеграция отдельных географически локализованных социальных мест в различного рода глобальные сети) и тем, что мы можем назвать (множественным) «субъективным» мирным аспектом, через который эти практики и процессы «интеграции» проживаются как часть трансформации «мира» и экзистенциально манифестируются в неизбежной множественности взаимосвязанных «миров», каждый из которых говорит как бы от лица всех. То, что в семантике «глобализации» представляется в виде «неопределенности», в социальном плане проявляется как напряжение и антагонизм, а в логическом — как имманентное или диалектическое противоречие между двумя ее основными сторонами: функциональным социальным процессом и его мирным присвоением. Это противоречие пространственно выражается как противоречие между абстрактно идеальным и в буквальном смысле необживаемым «абсолютом», или бесконечной субъектной позицией земного шара (своего рода романтическим абсолютом), и непременно «локализованными» множественными субъектными позициями его мирований. В структуре художественного мира — обратите внимание на феноменологическую коннотацию этого понятия в данном контексте — это проявляется главным образом в виде структурного противоречия между его культурно-экономическими (или «культурно-индустриальными») глобальными аспектами и индивидуализирующими культурно-художественными функциями. В самом произведении искусства это структурное пространственное противоречие проявляется в виде новой глобальной художественной формы того, что американский художник Роберт Смитсон называл диалектикой места и не-места[20].

Сегодня, спустя сорок лет после смерти Смитсона, эта диалектика является нам в виде художественно-институциональной спецификации более общей диалектики мест и не-мест, которая стала глобальной в своей логике и своем масштабе[21]. Девятый пункт в списке сгруппированных по парам элементов диалектики места и не-места из текста Смитсона «Спиральный мол» звучит следующим образом: «Некое пространство (физическое) — никакого пространства (абстрактное)»[22]. Изначальное смитсоновское употребление понятия «не-место», обозначавшего для него расположение физического материала, перенесенного из места в пространство, где это место репрезентировано (художественная институция), здесь трансформируется при помощи механизма репрезентации таким образом, чтобы указывать на функцию самой репрезентации. Отсюда и последующее образование понятия «функционального места» из пространственной неопределенности не-места[23], придавшее смитсоновской диалектике дальнейшее осевое движение. Эта социо-пространственная диалектика, имманентно присущая произведениям искусства в экономических и коммуникационных условиях глобализации, получает свою темпоральность из новой исторической темпоральности «современности».

Современность как историческое время

В той мере, в какой глобализация влечет за собой фундаментальную трансформацию пространственно-временной матрицы *возможного* опыта, эти изменения происходят не просто «внутри» исторического времени (в смысле известного «пустого гомогенного» времени, которое Хайдеггер, Беньямин и Альтюссер диагностировали как «историзм»), а представляют собой новую форму исторической темпорализации, открывающей возможность новых темпорализаций (новых темпоральных структур) «истории». Эту новую форму темпоральности, созданную глобализацией социальных процессов, которые служили основой темпоральности модерна, проще всего понять не просто как пространственное расширение темпоральности модерна (логика нового), как упомянутый выше «глобальный модерн», а через понятие «современности»: то есть как новую, внут-

ренне дизъюнктивную глобальную историко-темпоральную форму, тотализирующую (но при этом не «тотальную», поскольку она открыта лишь *дистрибутивной* унификации) радикально дизъюнктивную современность. Происходит раскол тождественности между *самим* и *нашим* через умножение *нас, которые суть не-я* и которыми *я не может стать*, если воспользоваться словами известной гегелевской фразы «"я", которое есть "мы", и "мы", которое есть "я"» (*Ich, das Wir, und Wir, das Ich ist*), остающейся спекулятивным горизонтом, устанавливаемым всей феноменологией. Вследствие этого (как постоянно настаивал Адорно) всеобщую историю следует одновременно «конструировать и отрицать [*leugnen*]»[24]. Однако со времен Адорно изменилось то, что процесс конструирования и отрицания перестал быть чисто спекулятивной, интеллектуальной задачей (задачей философа — кантовской персонификацией «мирового понятия» философии[25]), и превратился в явную форму, или ритм, самого исторического процесса накопления капитала.

Одним словом, с исторической точки зрения современность есть темпоральность глобализации: новый тип тотализирующей, но при этом имманентно расколотой констелляции темпоральных отношений. Эта новая историческая темпоральность крайне сложным образом взаимодействует с темпоральностью модерна (дифференциальной темпоральностью нового), при этом не замещая ее и не заменяя логику нового логикой современного, как ошибочно полагают историки (а равным образом и историки искусства) с их стадиалистской, истористской периодизацией. Скорее, в качестве исторической темпоральности глобальная современность служит дополнением более абстрактной темпоральности модерна и является результатом его пространственного расширения. Ключ к его структуре — конъюнктивно дизъюнктивной — можно найти в современной философской концепции темпоральности как процесса временного производства, благодаря которому время проживается как самодифференцирующееся множество отношений унификации.

В английском и французском разговорных языках слова *contemporary* и *contemporain* (от средневекового латинского *contemporarius* и позднелатинского *contemporalis*) появились где-то между XVI и XVIII веками, однако философское осмысление современности, которое использует эпистемологический ресурс совместности, обозначенный в приставке «со-» (отсутствующей в немецких эквивалентах этого понятия[26]), — явление исключительно постгегельянское. Поначалу современность была связана с осмыслением «одновременности» (датское *samtidighed*) в экзистенциальной теологии Кьеркегора 40-х годов XIX века. В качестве же критического, социального и исторического понятия современность появляется лишь в 90-е годы XX века[27].

Структура современности как результат акта конъюнкции проявляется в том, как Кьеркегор в «Философских крохах» использует понятие одновременности в противоположность обыденному истористскому пониманию современности как «жизни и существования вместе» в одном хронологическом времени. У Кьеркегора современность означала акт *схождения времен* для создания непосредственного (парадоксальным образом де-темпорализованного) темпорального единства. Как писал Гадамер: «"Одновременно" у Кьеркегора не означает совместно [...] это не способ заданности в сознании, но *задание* для сознания и *результат*, от него требуемый». Для Кьеркегора одновременность «формулирует задачу, поставленную перед верующими: настолько тотально и взаимосвязанно *опосредовать* то, что не совмещается с ними во времени, а именно полноту соприсутствия Христа, чтобы оно, тем не менее, познавалось и доподлинно воспринималось как нечто вполне современное, а не во временном отстоянии». Таким образом, ее суть в том, «чтобы поставить себя в отношении дела таким образом, чтобы оно стало "одновременным", а это означает, что всякое опосредование снимается в тотальной современности [*Gegenwärtigkeit*]». На первый взгляд это напоминает симультанность эстетического сознания. Однако, как утверждает Гадамер, «симультанность эстетического восприятия основана на *маскировке* задачи, поставленной одновременностью», в то время как кьеркегоровскую одновременность, несмот-

ря на ее экзистенциальную непосредственность, тем не менее, следует понимать философски: как результат, а не как заданность — а значит, сказал бы гегельянец, именно как опосредование[28].

Философское понятие одновременности как задачи и результата темпорального опосредования (конкретного прошлого и настоящего внутри самого настоящего) было ограничено религиозным экзистенциализмом до тех пор, пока сперва Беньямин не использовал его в своей концепции актуального настоящего (*Jetztzeit*) — в которой оно сохраняет свою сверхъестественную непосредственность, — а затем, уже в наше время, оно не стало ассоциироваться с семантикой современного. Понятие «современный» впервые обрело исторический смысл после Второй мировой войны в контексте искусства и (особенно) дизайна и использовалось для обозначения альтернативной периодизации — в противоположность «новому». (Словосочетание *l'art contemporain* использовалось в Париже во время Первой мировой войны, однако без какого-либо концептуального умысла.) В 50-е и 60-е оно все еще функционировало главным образом как характеристика «нового» в более широком смысле (а не как его однозначная имманентная противоположность): современное было самым актуальным новым, правда, с умеренной, менее разрывной будущностью, чем та, что ассоциировалась с авангардом.

В этом отношении даже в 70-е «современное» все еще не дотягивало до статуса самостоятельного критического концепта, так что Реймонд Уильямс, например, не включил его в свою книгу «Ключевые слова: словарь культуры и общества» (1976)[29]. Как я уже говорил, «современное», помимо общеупотребительной функции ярлыка, указывающего на новизну и актуальность, начало появляться в поле видимости критики лишь с окончательной дискредитацией постмодернизма в качестве внутренне связного критического концепта в конце 90-х, когда оно окончательно

отделилось от модернизма в искусствоведческой периодизации с изобретением новой поддисциплинарной специальности: истории современного искусства. Одновременно с этим менялась и сама структура современности. По сути, идея современности как *состояния* является исторически новой.

Схождение разных, но одинаково «наличных» темпоральностей в темпорально тотализированных, но дизъюнктивных единствах, характеризующих историческую современность сегодня, не сводится к появлению отдельных исторических комбинаций экзистенциальных настоящих и конкретных прошлых (религиозных или иных), свойственных кьеркегоровскому пониманию одновременности или даже беньяминовскому актуальному настоящему, пусть даже мнимая коллективность субъекта опыта всегда оставалась для Беньямина центральной (хотя и нерешенной) проблемой. Скорее, эти схождения затрагивают геополитически разрозненные множества темпоральностей (каждое из которых имеет собственную историю), соединенные в рамках социальных структур, производящих геополитически тотализированные настоящие, которые являются конститутивно проблематичными: едины они лишь в *образах* идеальных, спекулятивных или фиктивных «субъектов», намеревающихся занять тот же самый тип исторического пространства, что и отчужденная идеальность формы стоимости капитала в ее якобы самодетерминирующем движении[30].

Глобализация подчиняет нас новым современностям и делает нас их субъектами. Эти проблематично дизъюнктивные конъюнкции покрываются общепринятым истористским пониманием «современности» как периодизационной категории, которая идет из традиционной истории искусства, противопоставлявшей ее искусству модернизма. Однако внутри этого дискурса в качестве вытесненного регистра исторической турбулентности

настоящего мы, тем не менее, находим несколько конкурирующих периодизаций современного искусства, пересекающиеся генеалогии и исторические слои, различные смыслы настоящего внутри более широкого временного диапазона западной концепции модернистского искусства. Каждая из них создается, исходя из разрыва конкретного исторического события, и выдвигает на первый план конкретную геополитическую территорию[31]. Конкуренция между этими концепциями демонстрирует их политически и эпистемологически конструктивный характер, содействуя дискурсивному производству «самого настоящего» как культурной формы.

Постконцептуальное состояние современного искусства

Критически философская периодизация истории искусства функционирует на уровне исторической онтологии произведения искусства наряду с тем, что мы могли бы назвать *темпоральной онтологией* основополагающих социальных и культурных форм, которые ее обусловливают: в данном случае речь идет о переплетении модерна и современности как темпоральных форм. Понятое критически, «современное искусство» сегодня представляет собой искусство постконцептуальное. Это означает, что при попытке сформулировать критическое понимание современного искусства, исходя одновременно из историко-философской концепции современности и перечитывания истории искусства XX века (в устоявшемся смысле — как искусства, созданного, распространявшегося, обменивавшегося, потреблявшегося и сохранявшегося внутри художественных институций глобальной сети капиталистических обществ), идея постконцептуального искусства представляется наиболее понятным и последовательным способом критического исторического объединения этого поля в рамках настоящего.

Здесь следует дать три пояснения. Во-первых, понятие «постконцептуальный» не следует понимать ни в чисто хронологическом, ни в исключительно темпоральном смысле, хотя его референты и могут быть выстроены хронологически. (В этом отношении его семантика отличается от понятия «постмодерн». Поскольку «модерн» — понятие само по себе временное и концептуально включает в себя темпоральность «пост-», парадоксальная самореферентность этого отношения сразу же становится проблематичной, в отличие от характеристики «пост-» в случае *концептуального*.) В такой конструкции постконцептуальное искусство не является традиционным понятием истории искусства или художественной критики на уровне медиума, эстетической формы, стиля или направления. Оно обозначает искусство, основанное на сложном историческом опыте и критическом наследии концептуального искусства и призванное запечатлеть основополагающее изменение онтологии произведения искусства, которое несет с собой это наследие. Будучи исторической, подобная художественная онтология, следовательно, не является чисто философской в любом дисциплинарном смысле слова «философия». Она представляет собой трансдисциплинарную онтологию, созданную для скрещения множества дисциплинарных и институциональных дискурсов и практик, необходимых для адекватного формирования понятия искусства. «Искусство» — понятие трансдисциплинарное, и именно с этим связаны фундаментальные трудности и парадоксы осмысления автономии искусства[32].

Во-вторых, понятие «постконцептуальное» используется здесь для обозначения *состояния* такого искусства в двойном смысле английского слова *condition*, которое отсылает и к тому, что нечто обусловливает — и, следовательно, может восприниматься как внешнее (по крайней мере, в логическом смысле), — и к внутреннему состоянию того, что обусловливается. Эта двусмысленность диалектически отсылает нас к внутреннему характеру обусловливающего по отношению к обусловливаемому (то есть к «интернализации» одного другим), так что когда мы говорим о «состоянии искусства», то *одновременно* говорим о положении искусства и о тотальности условий, которые определяют его как «искусство». Следовательно, идея постконцептуального состояния имеет двойную кодировку. Она понимается и как художественная ситуация, и как то, что эту ситуацию определяет, — как взаимодействие коммуникационных технологий и новых форм пространственных отношений,

формирующих культурный и политический медиум экономических процессов глобализации, переживание которых он (в случае успеха) художественно сгущает, отражает и выражает. Такое состояние имеет исторический характер, однако функционирует трансцендентально, исходя из точки зрения интерпретации, как условие определенных (непредсказуемых) возможностей, вписанных в конкретную историческую актуальность и конструктивно ее выражающих.

Единство такого понятия искусства неизбежно является ретроспективным результатом его конструирования в настоящем. Иначе говоря, оно генеалогично. Следовательно, «это не абстрактное единство», и, как говорит Адорно, оно «везде в качестве условия собственного существования, а не как доказательство и пример считает предпосылкой исследования конкретный анализ». Идея искусства передается через каждое произведение, однако ни одна конкретная работа не соответствует этой идее, сколь бы «доминирующей» эта идея ни стала. Эта непрерывная ретроспективная и рефлексивная тотализация неизбежно открыта, расколота, неполна и, следовательно, по сути своей спекулятивна: «Дефиниция, определяющая, что такое искусство, всегда опирается на предварительные сведения о том, чем искусство было прежде, но становится легитимной лишь на основе того, чем искусство стало, будучи открыто тому, чем оно хочет и, возможно, сможет стать. [...] Становление искусства соотносит его понятие с тем, что в искусстве не содержится. [...] *Искусство поддается истолкованию только на основе закона его развития*, а не с помощью неизменяемых величин (инвариантов). Оно определяется в отношении к тому, чем оно не является. [...] Искусство обретает свою специфику лишь в процессе размежевания с тем, что его породило, из чего оно возникло, стало; *закон развития искусства и есть его собственный формальный закон*»[33]. Вот почему утверждение «современное искусство есть искусство постконцептуальное» является

спекулятивным в гегелевском техническом смысле этого слова[34]. Его художественный смысл в конечном счете определяется рефлексивной тотальностью его применения для интерпретации отдельных произведений. Таково особое, постгегельянское опосредование номинализма и реализма, присутствующее в работах Адорно[35].

В-третьих, в этом отношении постконцептуальное искусство относится к концептуальному искусству не так, как мыслилось отношение постмодернистского искусства к модернизму, а, скорее, как постструктурализм относится к структурализму: оно является его философским осмыслением и проработкой его последствий. Выражаясь гегельянски, постконцептуальное искусство — «истина» концептуального искусства. В другом месте я суммировал критическое наследие концептуального искусства, на которое опирается искусство постконцептуальное, в категориях соединения шести характеристик, предстающих здесь в качестве элементов или аспектов постконцептуального состояния[36]. Последние три из этих шести характеристик:

— то, что фундаментальная концептуальность искусства расширяет до бесконечности свои возможные материальные средства;

— радикальное *дистрибутивное* — то есть неизбежно реляционное — единство отдельного произведения искусства внутри всей тотальности его множественных материальных реализаций в любое конкретное время;

— открытые и податливые границы этого единства,

указывают на *транскатегориальность* онтологии постконцептуальных работ. Однако точнее было бы говорить о транскатегориальной онтологии *(трасмедиальных) опосредований*. Понятое таким образом удачное постконцептуальное произведение преодолевает (пересекая вдоль и поперек) конституирующие современные внутренние темпоральные дизъюнкции, конструируя их таким образом, чтобы выражать на уровне имманентной двойственности — концептуальной и эстетической — их формы. Каждое такое произведение — сгущенный фрагмент мирования земного шара.

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Джеймисон Ф.* Введение // Марксизм и интерпретация культуры. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 270.

[2] *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. London: Verso, 1991. Одноименная статья, в которой была высказана основная мысль книги, была опубликована в *New Left Review* в том же году, когда вышел английский перевод книги Лиотара: *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review, № 146, July–August 1984. Основой статьи послужила лекция, прочитанная в нью-йоркском Музее Уитни осенью 1982 года и позднее опубликованная под названием «Постмодернизм и общество потребления» в сборнике: *Foster H. (ed.)* The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Port Townsend: Bay Press, 1983. И хотя она мало что добавила к вкладу Джеймисона в дискуссию о постмодернизме, книга, тем не менее, была важным событием в литературе по этой теме, отчасти из-за ее громадных масштабов.

В дальнейшем Джеймисон пытался приспособить литературу о глобализации под свое понимание постмодерна, утверждая, что «наиболее интересным» из множества толкований глобализации является то, что «постулирует некую новую, или третью, мультинациональную стадию развития капитализма, неотъемлемой чертой которой служит глобализация, и теперь мы в основном, нравится нам это или нет, ассоциируем себя с тем, что принято называть постмодерном». См.: *Jameson F.* Notes on Globalization as a Philosophical Issue // *Jameson F., Miyoshi M. (eds.)* The Cultures of Globalization. Durham: Duke University Press, 1998; также см.: *Jameson F.* Globalization and Political Strategy // New Left Review, № 4, July–August 2000.

[3] *Adorno T.W.* Late Capitalism or Industrial Society? The Fundamental Question of the Present Structure of Society // Can One Live After Auschwitz?: A Philosophical Reader. Stanford: Stanford University Press, 2003; *Зомбарт В.* Современный капитализм. В 3-х т. М., Л.: Госиздат, 1929–1930; *Mandel E.* Late Capitalism. London: Verso, 1998. Последняя, семьдесят первая, глава книги Зомбарта «Современный капитализм» издания 1916 года озаглавлена «Угроза конца капитализма». В своем тексте для *New Left Review* Джеймисон отсылает к Манделю, однако в книге приписывает использование этого понятия философам Франкфуртской школы, видимо, не зная о том, что оно пошло от Зомбарта.

[4] *Хабермас Ю.* Проблема легитимации позднего капитализма. М.: Праксис, 2010.

[5] Современную проблематизацию исторической связи капитализма с буржуазной революцией см.: *Kraniauskas J.* Review of Neil Davidson's 'How Revolutionary Were the Bourgeois Revolutions?' // Radical Philosophy, № 184, March–April 2014.

[6] См.: *Винкельман И.И.* История искусства древности // История искусства древности. Малые сочинения. СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. В английском понятие «позднего стиля» на деле является сочетанием *Spätstil* и *Altersstil* (индивидуальный старческий стиль). См.: *Hutcheon L., Hutcheon M.* Late Style(s): The Ageism of the Singular // Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities, vol. 4, May 31, 2012.

[7] *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. P. 57; *Jameson F.* Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fiction. London: Verso, 2005. Ретроспективно представляется, что уэллековские лекции Джеймисона, прочитанные в 1991 году (в том же году, когда была опубликована книга «Постмодернизм») и позже опубликованные в виде книги «Семена времени» (см.: *Jameson F.* The Seeds of Time. New York: Columbia University Press, 1994), намечают начало этого перехода. Таким образом, получается, что в творчестве Джеймисона высокий период критического постмодернизма длился не дольше десятилетия. Касательно американизма джеймисоновской идеи «глобальной, но при этом американской постмодернистской культуры» (*Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. P. 57) следует напомнить, что в 1984 году было трудно предсказать крушение государственного коммунизма в Восточной Европе и расцвет капитализма «с китайскими особенностями», равно как и более широкие и сложным образом распределенные культурно-политические последствия глобализации капитала, которым эти события открыли дорогу.

[8] Среди ранних примеров можно назвать: *Appadurai A.* Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; *Rofel L.* Other Modernities. Berkeley: University of California Press, 1999; *Mitchell T. (ed.)* Questions of Modernity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000; *Gaonkar D.P. (ed.)* Alternative Modernities. Durham: Duke University Press, 2001; *Eisenstadt S.N. (ed.)* Multiple Modernities. Piscataway: Transaction Publishers, 2002; *Knauft B.M. (ed.)* Critically Modern: Alternatives, Alterities, Anthropologies. Bloomington: Indiana University Press, 2002. Джеймисон сжился с идеей возвращения к модерну, пусть даже с некоторой двусмысленностью (не признавая отрицание постмодернистской проблематики), в книге: *Jameson F.* A Singular Modernity. London: Verso, 2002.

[9] См. статью: *Dirlik A.* Global Modernity: Modernity in the Age of Global Capitalism // European Journal of Sociology, vol. 6, № 3, August 2003, — которая затем была расширена до одноименной книги: *Dirlik A.* Global Modernity: Modernity in the Age of Global Capitalism. Chicago: Paradigm Publishers, 2007; а также недавнюю работу: *Appadurai A.* The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition. London: Verso, 2013. Я обращаюсь к теме формальной, пространственно-временной структуры этой категории в статье: *Osborne P.* Global Modernity and the Contemporary: Two Categories of the Philosophy of Historical Time // *Lorenz C., Bevernage B. (eds.)* Breaking Up Time: Negotiating the Borders between the Present, the Past and the Future. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

[10] Ср.: *Osborne P.* The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde. London: Verso, 2011. P. 61, — об истории как движении различия между тотальностью и бесконечностью.

[11] См.: *Osborne P.* Global Modernity and the Contemporary. P. 79–84.

[12] Философскую историю и значимые смыслы понятия «субъект» см.: *Libera A. de.* Archeologie du Sujet. 2 t. Paris: Vrin, 2007–2008; *Balibar E., Cassin B., Libera A. de.* Sujet // *Cassin B. (ed.)* Vocabulaire europ en des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles. Paris: Seuil, 2004 (англ перевод: *Cassin B. (ed.)* Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon. Princeton: Princeton University Press, 2014); *Libera A. de.* Subject (Re-centred) // Radical Philosophy, № 167, May–June 2011; *Balibar E.* Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique. Paris: PUF, 2011.

[13] *Spivak G.C.* An Aesthetic Education in an Era of Globalization. Cambridge: Harvard University Press, 2012. P. 1.

[14] См. главу 1 книги: *Marramao G.* The Passage West: Philosophy and Globalization. London: Verso, 2012. Эта нехватка концептуального единства очевидна в попытке Джеймисона показать «итоговое единство» «пяти уровней» глобализации в тексте «Глобализация и политическая стратегия». Она принимает простую форму постулируемой «дедифференциации» уровней, которая, как утверждает-

ся, «характеризует постмодерн и придает глобализации ее фундаментальную структуру». Но непонятно, может ли эта обобщенная дедифференциация обеспечить нечто столь определенное, как «фундаментальная структура». Социологическая терминология дедифференциации заимствована из критики Лумана, см.: *Rasch W.* Niklas Luhmann's Modernity: The Paradoxes of Differentiation. Stanford: Stanford University Press, 2000.

[15] См.: *Tang C.* The Geographic Imagination of Modernity: Geography, Literature, Philosophy in German Romanticism. Stanford: Stanford University Press, 2008.

[16] *Кант И.* Критика чистого разума // Собрание сочинений в 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 3. С. 324: «Все трансцендентальные идеи, поскольку они касаются абсолютной полноты в синтезе явлений, я называю *космологическими понятиями* [*Weltbegriffen*]». Именно в этом смысле глобализация является трансцендентальной идеей. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2005. С. 143: «Мир не простое скопление наличествующих счетных и несчетных, знакомых и незнакомых вещей. Но мир — это и не воображаемая рамка, добавляемая к сумме всего наличествующего. *Мир бытийствует*, и в своем бытийствовании он бытийнее всего того осязаемого и внятного, что мы принимаем за родное себе».

[17] *Marramao G.* Op. cit. P. 6–16; *Nancy J.-L.* La création du monde ou mondialisation. Paris: Galilée, 2002.

[18] Ср.: *Слотердайк П.* Сферы. Микросферология. Т. 1. Пузыри. СПб.: Наука, 2005.

[19] См.: *Рикер П.* Память, история, забвение. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. С. 429.

[20] *Smithson R.* A Provisional Theory of Non-Sites // The Collected Writings. Berkeley: University of California Press, 1996. P. 364.

[21] См. главу 6 книги: *Osborne P.* Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art. London: Verso, 2013.

[22] *Smithson R.* The Spiral Jetty // Op. cit. P. 152–153, note 1.

[23] См.: *Meyer J.* The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity // *Suderberg E.(ed.)* Space, Site, Intervention: Situating Installation Art. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000.

[24] *Адорно Т.В.* Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. С. 287 (исправленный перевод).

[25] *Кант И.* Критика чистого разума // Собрание сочинений в 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 3. С. 610.

[26] Ни один из стандартных немецких синонимов — Heutigkeit, Gegenwärtigkeit, Gleichzeitigkeit или Zeitgenossen — не передает двойную (конъюнктивную и дизъюнктивную) коннотацию понятия «со-временный».

[27] Ср. здесь и в следующем абзаце: *Osborne P.* Temporalization as Transcendental Aesthetics: Avant-Garde, Modern, Contemporary // Nordic Journal of Aesthetics, vol. 23, № 44–45, 2012–2013.

[28] См. главу 4 сочинения: *Kierkegaard S.* Philosophical Fragments // Writings, vol. VII. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 172–173.

[29] Ср.: *Osborne P.* Anywhere or Not At All. P. 16–17.

[30] См. главу 1 в: Ibid. Об идеологии отчужденной идеальности формы стоимости в ее якобы самодетерминирующем движении см.: *Arthur C.J.* The Spectral Ontology of Value // Radical Philosophy, № 107, May–June 2001.

[31] См.: *Osborne P.* Op. cit. P. 18–22.

[32] О проблематике трансдисциплинарности в гуманитарных науках см.: *Osborne P.* Problematizing Disciplines, Transdisciplinary Problematics // *Osborne P., Alliez É., Sandford S. (eds.)* Theory, Culture & Society: Transdisciplinary Problematics (готовится к печати).

[33] *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 7–8 (курсив наш — авт.).

[34] См.: *Osborne P.* Op. cit. P. 51–53.

[35] Неверно истолковывая смысл понятия номинализм в «Эстетической теории», Джеймисон тем самым втягивает Адорно в орбиту постмодернизма. См.: *Osborne P.* A Marxism for the Postmodern? Jameson's Adorno // New German Critique, № 56, Spring–Summer 1992.

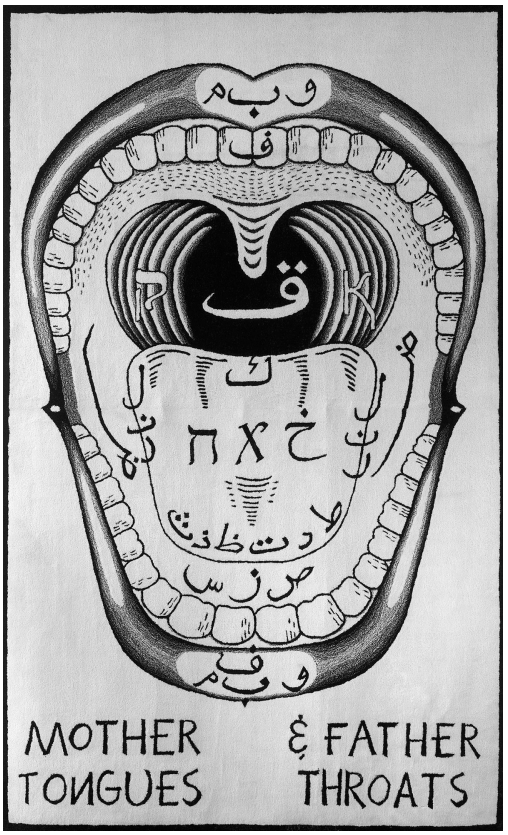
[36] *Osborne P.* Op. cit. P. 48.

Питер Осборн
Родился в 1958 году.
Философ, теоретик искусства.
Живет в Лондоне.

Материал проиллюстрирован работами группы Slavs and Tatars разных лет

Дэвид Джозелит
Об агрегаторах*

Сегодня слово «современный» из прилагательного превратилось в существительное. И если раньше оно было нейтральным дескриптором, указывающим на новизну какого-либо явления или события, то теперь «современным» все чаще называют пришедший на смену модернизму исторический период, в котором сосуществуют различные, слабо друг с другом связанные эстетические тенденции. В этом отношении он входит в традицию теперь уже дискредитированных движений, включающую в себя «плюрализм» и «постмодернизм»[1]. Однако в отличие от своих предшественников, использовавших в качестве базового архива европейское и американское искусство, «современное» охватывает существующие в одном времени, но географически разнородные формы выражения глобального мира искусства — мысль, на которую нередко указывают критики, отмечая, что в буквальном смысле «современный» значит «со временем»; а последнее, в свою очередь, временами поэтически истолковывается так, что быть современным значит быть «товарищем времени»[2]. Таким образом, рамка глобального искусства задается через неоспоримое и вроде бы безоценочное утверждение, что работа, называемая «современной», находится в неком едином моменте времени. Тем не менее в этой попытке представить прилагательное как существительное заключен определенный парадокс: взятое в качестве периода «современное» бессознательно вводит модель временной последовательности,



которая имела основополагающее значение для модернизма. И хотя дискуссии о «современном», как правило, подчеркивают его синхроническое измерение — апеллируя, как я

* Текст был впервые опубликован в журнале October, № 146, Fall 2013.

уже говорил, к приставке «со-», которая предполагает одновременность различных отрезков пространства и перспектив, — оно по самому своему определению всегда движется вперед. Как и авангард, «современное» может идти только вперед, однако, в отличие от *аван*гарда, в нем нет *avant*: его движение вперед не несет с собой продуктивного шока предшествования или, точнее, рассинхронизации со своим временем. По своей дискурсивной структуре «современное» есть своего рода пустой, денатурированный модернизм, который всегда существует «вместе» со своим временем. И это на первый взгляд безобидное «вместе» скрывает предельно неравномерное развитие глобализации. Ведь существование «вместе во времени» никоим образом не исправляет экономическое неравенство, о чем могут свидетельствовать жертвы обрушения бангладешских швейных фабрик, производивших дешевую одежду для западных корпораций.

В книге «Анахроничный Ренессанс» Александр Нэйгел и Кристофер Вуд утверждают, что временную разнородность произведения искусства — его способность приводить в материальную форму одновременно и будущее, и прошлое — начали впервые осознавать и использовать в эпоху Возрождения. Для Нэйгела и Вуда «ничто другое не создает эффект удвоения или сгибания времени так, как произведение искусства, странное событие, чье отношение ко времени имеет множественный характер»[3]. В условиях глобализации, когда задача критика должна включать в себя осознание того, как из «множественности времени» (когда труд в «слаборазвитых» регионах эксплуатируется для создания богатства в регионах «развитых») извлекаются экономические и политические выгоды, пресный

плюрализм «современного» оказывается недостаточным. Неравномерное развитие несет с собой асинхронию, а не современность[4]. И это связано не только с огромным неравенством жизненных возможностей в целом, но также с различными локальными историями модернистского и современного искусства во всем мире, переносящими художника из Германии, Китая или, например, Южной Африки в сегодняшнее время.

Период или интернациональный стиль?

Иногда, как в теории Сухаиля Малика, «современное» описывается почти без отсылок к художественным практикам — понятный, хотя для меня и проблематичный ход, учитывая резкое увеличение количества биеннале, художественных ярмарок и других выставочных пространств, которым была отмечена усиленная глобализация мира искусства в 90-е[5]. В свою очередь, критики и академические историки современного искусства в личных разговорах, а иногда и публично выражают свой ужас по поводу пугающего масштаба этих процессов. Так, Ричард Майер на последней странице своей выпущенной в 2012 году книги «Чем было современное искусство?» озвучивает собственное раздражение: «В 2012 году, когда эта книга уходит в печать, культура современного искусства пылает как никогда ярко. Однако блеск “сегоднизма” — последней международной художественной ярмарки, поста на *E-flux*, модного молодого художника, аукционного рекорда — может и ослеплять. Зрелищная мгновенность современного мира искусства угрожает подавить нашу способность критически осмыслять связь текущего момента с прошлым»[6]. Именно такой страх слепоты при взгляде на «зрелищную мгновенность» служит причиной трансформации слова «современный» из случайного прилагательного в устойчивое существительное. Однако это ослепление является добровольным. Мы должны — и, мне кажется, можем — наметить историческую рамку, которая будет определять наш взгляд на современное искусство. И сделать это крайне необходимо хотя бы потому, что искусство нашего времени так глубоко связано с усиливающимся экономическим неравенством в мире, сформированном глобализацией. Я всегда считал, что понятие «интернациональный стиль» может быть уместным для такого проекта. Эта категория в англоговорящем мире, как правило, ассоциирующаяся с повсеместным распространением модернистской архитектуры в 20-е и 30-е, сейчас совершенно не пользуется популярностью, в том числе из-за того, что в визуальных искусствах само понятие стиля было вытеснено логикой авангардных движений (а в наше время, как я уже говорил, взамен конкретных движений пришло «современное»). Различие между «периодом» и «стилем» может казаться сугубо академическим, однако тут есть действительно важные различия: периодизация предполагает последовательную смену визуальных языков, цепочку новых парадигм, в то время как интернациональный стиль подразумевает принятие и усвоение существующей идиомы культурно и географически широким, и даже неограниченным множеством производителей. Иначе говоря, интернациональный стиль вмещает широкий спектр высказываний внутри существующего языка. Более того, он появляется, когда визуальный язык достигает точки насыщения, когда его распространение позволяет ему быть считываемым в глобальном мире искусства.

Поэтому наверняка неслучаен тот факт, что книга Генри-Рассела Хичкока и Филипа Джонсона «Интернациональный стиль» была опубликована в 1932 году, когда авангардные движения двух предыдущих десятилетий утратили свой импульс, и новаторство уступило дорогу умножению стилей, включая и подлинно интернациональные стили, такие как сюрреализм[7]. Не составит труда показать — пусть объем данной статьи и не позволит сделать это прямо здесь, — что история модернизма, искусствоведческие описания которой столь сильно сосредоточены на новаторстве, на самом деле разворачивалась согласно диалектической оппозиции между авангардным новаторством и высказываниями интернациональных стилей. Если мы попробуем подавить в себе стремление ценить новаторство превыше всего, то продукты этих интернациональных стилей перестанут казаться нам статичными или вторич-

ными и предстанут как множественные следствия глобализации модернизма, его асинхронного распространения за пределы Запада, где были изобретены столь многие из современных форматов.

Одно из серьезных препятствий для понимания глобального современного искусства — досадная проблема «вторичности». С точки зрения, ставящей превыше всего новаторство, сложно по достоинству оценить произведения искусства, в которых используются «идиомы», изобретенные в других странах. Но именно этим (не говоря уже о преобладании искусства, созданного на Западе) и занимались незападные художники, начиная с 80-х годов, когда стратегии присвоения и постмодернистского пастиша вошли в американское и европейское искусство. С точки зрения интернационального стиля, «вторичность» не является проблемой, поскольку важно не изобретение визуальной идиомы или стиля, а то, насколько эта идиома или стиль риторически эффективны в конкретных высказываниях. Вот что пишут Хичкок и Джонсон во введении к своей книге, озаглавленном «Идея стиля»: «На данный момент мы имеем единое направление, достаточно устоявшееся, чтобы вобрать в себя современный стиль как реальность, и в то же время достаточно гибкое, чтобы сделать возможной индивидуальную интерпретацию и поощрять общий рост. Идея стиля как общей рамки потенциального роста, а не как жесткого, давящего шаблона, получила развитие с осознанием основополагающих принципов, наподобие тех, что археологи нашли в великих стилях прошлого. Этих принципов немного, и они являются достаточно общими»[8]. Этот короткий отрывок крайне показателен. Интернациональный стиль в нем определяется как «направление», конечный язык, который, тем не менее, может быть крайне гибким. Для него характерна открытость «индивидуальной интерпретации и [...] общему росту». Таким образом, интернациональный стиль не предполагает ни всеприемлющего этоса, типичного для плюрализма и «современного», ни географически и эстетически однородной тенденции, характерной для художественного движения. Как заявляют Хичкок и Джонсон, стиль — это «общая рамка потенциального роста, а не жесткий, давящий шаблон». Иными словами, неважно, где создан тот или иной эстетический вокабулярий (это иллюзия авангарда); важны высказывания, сделанные в рамках этого языка и в связи с конкретным местом и временем — их риторическая необходимость или, иначе говоря, их выразительность и даже красота.

Основные элементы сегодняшнего интернационального стиля идут из концептуализма. Этими элементами являются предложение, документ и реди-мейд[9]. Вкратце опишем каждый из них:

Предложение. Концептуальное искусство перенесло эстетическую ценность с объектов на предложения. Как постоянно говорил Лоуренс Вайнер в инструкциях, сопровождавших его работы, когда произведение искусства принимает форму предложения, то решение зрителя о том, как на него воздействовать, уже не влияет на его целостность. Иначе говоря, предложения функционируют подобно партитуре, которая может порождать множество высказываний, а может оставаться неиспользуемой как чистая возможность. Это перформативное измерение ведет к другой сущностной черте предложения — оно помещает ценность работы в характере ее высказываний, которых может быть много или даже бесконечно много. Таким образом, предложения продолжают и даже укрепляют характерную для искусства середины XX века тенденцию к большей «живости», начало которой положили создатели хэппенингов, особенно художники и танцоры, связанные с театром Церкви Джадсон в Нью-Йорке и группой *Fluxus*, а также европейские и американские художники, работавшие с видео. Эта тенденция жива и сегодня в заранее прописанных мероприятиях эстетики взаимодействия и практиках художников вроде Тино Сегала. В этом смысле живость означает акцент на реальном высказывании образа в противоположность его физическому созданию и построению. Разумеется, то, что я называю «живостью», не ограничивается перформансом как таковым, а должно восприниматься как описание состояния пластичности или переходности в функционировании образов во времени.

Документ. В концептуализме такие медиа, как фотография, кино, видео и текст, начали играть роль «документации», чей статус в качестве произведения искусства до сих пор часто ставится под вопрос — быть может, из-за того что считается, будто документы лишь запечатлевают содержание, при этом не внося в него отчетливого композиционного элемента. В моем понимании «документы» относятся не только к «документальному» (как практике, стремящейся к истине), но также и к более общей категории артефактов, хранящих событие или опыт, которые изначально имели длительность. Таким образом, подобно предложениям, документы имеют отличительную темпоральную особенность — они хранят время. Следовательно, крайне вероятно, что, согласно этому определению, документы могут быть фиктивными или, если воспользоваться термином Кэрри Лэмбер-Битти, парафиктивными, а также могут запечатлевать формальные эффекты (такие, как четкость или ухудшение качества) своего циркулирования в том смысле, который подразумевается идеей «плохой картинки» у Хито Штайерль[10]. Документ — это то, что Бернар Стиглер немного тяжеловесно, но, тем не менее, весьма удачно называет «третичным удержанием», или экстериоризацией памяти: «Становясь прошлым, это прошествие настоящего таким образом формируется в качестве вторичного удержания, то есть всех тех воспоминаний, которые вместе формируют нити нашей памяти. Третичное же удержание — это мнемотехническая экстериоризация вторичных удержаний, которые, в свою очередь, порождены удержаниями первичны-

ми»[11]. Иными словами, различные технологии позволяют нам экстериоризировать и сохранять наши собственные действия и мысли (тем самым теряя с ними внутренний контакт). Это имеет отношение к тому, что Маршалл Маклюэн называл медиапротезами, однако если Маклюэн понимал протезирование как расширение перцептивного опыта, то третичное удержание нас от этого опыта отчуждает. Стиглер также утверждает, что наша невиданная способность хранить информацию (то, о чем сейчас говорят как о «больших данных») в действительности пролетаризирует нас, лишая знаний о собственных интеллектуальных/технических средствах производства[12]. Следовательно, документ — это такой тип объекта, который хранит информацию, полученную в течение некой временной длительности, и тем самым хранит время.

Реди-мейд. Реди-мейды того или иного типа сейчас можно найти практически в любом произведении искусства. Их не обязательно используют лишь для того, чтобы, как это делал Дюшан, полемически прочертить физическую и концептуальную границу между двумя разными смыслами (от элемента уборной к скульптуре, как в каноническом примере «Фонтана» в 1917 году и позднее). Скорее, они служат словарями — или даже палитрами — композиционных элементов, уже наполненных смыслом и обработанных с применением эстетических и технических приемов коммерческого дизайна. Реди-мейд — это кристаллизация труда, потребительной стоимости и желания. Благодаря этому он умножает измерения потенциальности, предполагаемые предложением в том виде, в каком я его определил. Реди-мейд анахроничен в смысле Нэйгела и Вуда, поскольку он удерживает вместе свои прошлую и настоящую функции, историю производства с ориентированными на будущее и практически неограниченными сценами потребления.

Я не утверждаю, что «постконцептуализм» или глобальный концептуализм как таковой является нашим сегодняшним интернациональным стилем[13]. Принять различие между авангардом и интернациональным стилем

всерьез значит осознать, что изобретение новых лексических форматов, таких как предложения, документы или реди-мейды, это работа авангарда, в то время как принятие и расширение синтаксических возможностей этих форм, когда они созреют в качестве своего рода лингва франка, — работа интернационального стиля. Интернациональные стили пестуют как «локальные», так и «стандартные» диалекты. Так, американский концептуализм 60-х и 70-х был склонен к декларативности и развивал риторику администрирования, которая характеризовалась тавтологичностью и кафкианской абсурдностью[14]. Постмодернистский «диалект» развился из концептуализма в конце 70-х, и художники 80-х говорили уже на языке рекламы, а не на языке бюрократии (вспомните Барбару Крюгер и Дженни Холзер в противоположность Хансу Хааке и Лоуренсу Вайнеру), они усвоили существующий коммерческий язык, а не симулировали бюрократический и социально-научный языки. Основанный на идентичности диалект концептуализма, который столь активно формировался в начале 90-х, сплавлял генеалогии стереотипов с психоаналитическими теориями интерсубъективности (вспомните Гленна Лигона и Лорну Симпсон) и т.д. Однако наиболее распространенные «глобальные» диалекты текущего момента берут начало в другой синтаксической модели: модели агрегатора. Агрегаторы — это интернет-сервисы вроде *Contemporary Art Daily* или *E-flux*, которые фильтруют информацию о потреблении в мире искусства, позволяя, как утверждает новое поколение художников и критиков, формировать обширные потоки и резервуары информации о мире искусства при помощи цифрового шаблона поисковых алгоритмов и компьютерных визуальных интерфейсов: от ноутбуков до смартфонов[15].

Полезно взглянуть на значения слова *aggregate* в Оксфордском словаре английского языка. Первое значение — «сформированный собранием множества частиц или элементов в единое целое, массу, сумму; группа, целое, совокупность». В юридическом смысле это «состоящий из множества людей, связанных в одно объединение», а в грамматическом — «совокупность». Каждый из этих смыслов предполагает отбор и объединение относительно автономных элементов[16]. Тем самым агрегат представляет собой объективный коррелят понятия множества, которое развивали в своих работах Паоло Вирно, Антонио Негри и Майкл Хардт. Множество, общественная сила сопротивления, характерная для глобализации, отличается как от национального гражданства, так и от классовой принадлежности в духе традиционного марксизма. Вместо того чтобы создавать коллектив, основанный на единой идентичности (например, американской или пролетарской), множество формируется отдельными индивидами из различных сообществ и локаций в ответ на общие жизненные условия или общие политические вызовы. Как говорят Хардт и Негри: «Таким образом, в определенном смысле понятие множества призвано продемонстрировать, что в рамках теории экономического класса нет необходимости противопоставлять единство и множественность. Множество — это плюральность, не поддающаяся упрощению; единичные социальные различия, присущие множеству, всегда должны находить выражение и не должны нивелироваться до состояния одинаковости, единства, общей идентичности или нейтральности [...] Именно таково определение множества [...] это личности, действующие сообща»[17]. Чтобы понять образцовую структуру множества, не обязательно полностью подписываться под утопическими заявлениями Харта и Негри. Подобно поисковой системе, множество агрегирует разнородные сущности (в данном случае — людей) посредством фильтра. И хотя, в противоположность используемым *Google* алгоритмам и рейтингам страниц, фильтром множества является общее дело (например, иммиграционные права), это не делает оба фильтра менее гомологичными. И тот и другой представляют собой механизмы, при помощи которых единичные сущности (люди или объекты) могут действовать сообща.

Агрегаторы наподобие *Contemporary Art Daily* функционируют как «курируемые» поисковые системы. Преднамеренность отбора отличает их от алгоритмического автоматизма *Google*[18]. Сегодня эта логика присут-

ствует сразу на многих уровнях мира искусства: от отдельных работ, процедура создания которых имеет агрегативный характер, до каналов связи вроде *Contemporary Art Daily* и *Art.sy*, а также вплоть до биеннале и художественных ярмарок. Последние отличаются от традиционных музейных выставок своей агрегативной структурой: они предоставляют общее пространство для единичных автономных павильонов и национальных экспозиций (в случае биеннале) или галерей-участниц (в случае художественных ярмарок). На всех этих уровнях постоянно присутствуют две синтаксические структуры:

Асинхрония. Агрегат — воплощение неравномерного развития как в буквальном, так и в метафорическом смысле, и именно поэтому он выявляет глубинную структуру глобализации. Я говорил о неравномерном развитии в контексте глобального разделения труда, но есть как минимум два типа асинхронии, характерные именно для мира искусства. Первый берет начало в разных хронологиях, описывающих появление и принятие современного искусства в различных регионах мира. Если в Европе авангардные движения во многом были заняты отображением и теоретическим осмыслением неравномерности промышленной модернизации начиная с конца XIX и до середины XX века (что важно, включая сюда и массовую урбанизацию), то во многих регионах мира — включая страны Азии и Африки, где современные западные формы искусства вводились как уже не столь новые, но все еще гегемонистские или неоколониальные языки в противоположность авангардным протестам — современное искусство появилось в качестве агента культурной и экономической модернизации, а не в качестве оппонента ее многочисленным разрушительным последствиям. В этом отношении не

случайно, что расцвет современного искусства в Китае и России сопровождал либерализацию рынка, происходившую в этих странах в 80-е и 90-е годы. Быстро растущий рынок искусства — показатель полноценного членства в глобальной экономике. Вот почему, когда мы говорим о «современном искусстве», то речь идет о предельно условном обозначении широкого спектра различных диалектов, каждый из которых имеет собственную генеалогию: все они могут быть понятными друг другу, но, тем не менее, остаются непохожими и зачастую могут друг другу противоречить.

Второй тип асинхронии берет начало в анклавной модели развития мира искусства. Зачастую под глобальным искусством понимается всего лишь организация биеннале, создание музеев или какой-либо другой культурной инфраструктуры местными элитами, стремящимися укрепить глобальную легитимность совместно со своими коллегами в развитых регионах. Такие анклавы современного искусства, как правило, не имеют практически (или вообще) никакого отношения как к местным художественным практикам, так и к тем формам искусства, что не проходят барьер глобального интернационального стиля (последний, как я уже говорил, характеризуется умением использовать лексикон предложений, документов и реди-мейдов, которому лучше всего обучают в художественных школах западных метрополий).

Общее. Агрегаты предоставляют платформы для объединения полуавтономных элементов. Поскольку эти элементы не интегрированы в связную структуру (будь то композиция, конструкция или не-композиция), а их концептуальная неравномерность, напротив, лишь усиливается, агрегаты ставят вопрос об общем. Агрегат отличается от двух своих близких современных родственников: монтажа и архива. В монтаже отдельные элементы поглощаются общей композиционной логикой; и даже если источник его составных элементов остается очевидным, эти компоненты, как правило, лишаются той обезоруживающей независимости, что характерна для агрегата, который все время угрожает распасться на части. Типичный для архива принцип отбора является инклюзивным относительно темы, институции, периода или события. Он служит для собирания, хранения и даже создания свидетельства как опоры эпистемологической стабильности. Агрегаты же, напротив, исходят из неясного принципа отбора, сталкивая между собой множество объектов, воплощающих совершенно разные ценности или эпистемологии.

Я приведу лишь один пример, иллюстрирующий логику агрегатов на практике. Группа *Slavs and Tatars* — анонимный коллектив, работы которого посвящены геополитическому региону, которому, как правило, не уделяют особого внимания: территории к востоку от Берлинской стены и к западу от Великой китайской стены, жители которой стали свидетелями одного из эпических идеологических столкновений XX века, столкновения между исламом и коммунизмом. Посредством текстов (распространяемых в виде книг, а также артефактов на выставках) и объектов участники группы *Slavs and Tatars* среди прочих тем исследуют синкретические формы выражения ислама, развившиеся в центральной Азии в условиях советской политики подавления религии. Зачастую *Slavs and Tatars* усиливают асинхронию этого идеологического столкновения, цитируя средневековые писания в качестве средств обнаружения мистических нитей в современном искусстве благодаря так называемой логике «замены». Свои работы они описывают как очевидно агрегативные: «Столкновение различных регистров, различных голосов, различных миров и различных логик, которые ранее считались несовместимыми, несоизмеримыми и просто неспособными существовать на одной странице, в рамках одного предложения или в одном пространстве, — это столкновение является ключевым для нашей практики»[19]. Желание поместить «различные регистры» «на одной странице, в рамках одного предложения или в одном пространстве» и есть то, что я называл стремлением агрегатора предоставить платформу, на которой непохожие вещи могут занимать общее пространство. Так, на выставке «Ни Москва, ни Мекка» (*Not Moscow Not Mecca*, 2012), проходившей в Венском сецессионе, группа представила проект, основанный на трансрегиональных историях фруктов в Центральной Азии, среди которых были

абрикос, шелковица, хурма, арбуз, айва, инжир, дыня, огурец, гранат, вишня и лимон. Была создана книга, документировавшая завораживающие истории того, как эти фрукты вырастали из культуры Центральной Азии и проникали в нее как в сельскохозяйственном плане, так и через мифы и легенды. На выставке было множество фруктов реди-мейдов (или якобы реди-мейдов), которые были разложены на зеркальных платформах, создавая нечто среднее между завуалированной аллегорией и рогом изобилия. Каждый из трех форматов, о котором я говорил в начале статьи, был использован в этом агрегативном синтаксисе: предложение (каким образом фрукт воплощает исторические асинхронии Центральной Азии?), документ (через опубликованный в книге художников анализ географической миграции фрукта и связанных с ним культурных ассоциаций) и реди-мейд («реальные и воображаемые» фрукты, разложенные на платформах). Однако синтаксис этой работы установил асинхронию между смежными предметами; их физическое соприсутствие и концептуальная неравномерность поднимают вопрос о том, как можно вообразить общее пространство, тем самым делая проект «Ни Москва, ни Мекка» агрегативным в определенном мною смысле.

Не накапливай — агрегируй!

В «Обществе спектакля» Ги Дебор дает определение образа, которое сегодня столь же влиятельно, как и высказанная в середине XX века Клементом Гринбергом идея о связи модернизма с плоскостностью. В 1967 году Дебор с поразительным лаконизмом заявил: «Спектакль — это капитал, находящийся на такой стадии накопления, когда он превращается в образ самого себя»[20]. Частичная правдивость и поэтическая сила этой формулы маскируют ее редукционизм и даже карикатурность. Если мы сводим образ до уровня эпифеномена грубого накопления, значит, на искусстве пора ставить крест. Однако искусство создало множество альтернативных средств понимания накопления, включая коллаж и монтаж, которые вносят резкий визуальный разрыв в условия медийного накопления, реди-мейд, подрывающий тождество между товаром и его образом; а теперь еще и «архивный импульс», благодаря которому формации — или множества — образов могут создавать альтернативные эпистемологии[21]. При помощи этих стратегий современное искусство отчетливо представляет неравномерность и ненадежность накопления. Вопреки спектаклю, оно не тотализирует. На сегодняшний момент именно агрегатор делает сверхнакопление явным, заставляя асинхронные объекты занимать общее место. Агрегаторы фильтруют мир, пронизанный товаризованной информацией, делая неравномерность глобализации пластичной и видимой. Агрегаторы говорят языками.

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] См. два лучших анализа современного искусства как периода: *Smith T.* What Is Contemporary Art? Chicago: University of Chicago, 2009; *Alberro A.* Response to Questionnaire on 'The Contemporary' // October, № 130, Fall 2009.

[2] См., например: *Гройс Б.* Товарищи времени // Политика поэтики. М.: ООО «Ад маргинем пресс», 2012.

[3] *Nagel A., Wood C.S.* Anachronic Renaissance. New York: Zone Books, 2010. P. 9.

[4] Когда эта статья уходила в печать, был опубликован специальный номер журнала *Texte zur Kunst* о глобализме, в котором широко обсуждались проблемы асинхрониии и глобального мира искусства (особенно см.: *Leeb S.* Asynchronous Objects // Texte zur Kunst, № 91, September 2013). К сожалению, из-за нехватки времени я не могу учитывать все эти аргументы.

[5] В серии из четырех лекций, прочитанных в нью-йоркской галерее *Artists Space* летом 2013 года, Малик развил свою теорию современного, сознательно избегая индуктивного анализа, исходящего из практик современного искусства. Согласно Малику, две основополагающие структуры современного искусства — это анархо-реализм (желание выйти за пределы мира искусства и повлиять на положение дел в «реальной» жизни) и фетишизм настоящего.

[6] *Meyer R.* What Was Contemporary Art? Cambridge: MIT Press, 2013. P. 281. Надо отметить, что цель книги Майера не в том, чтобы описать современное искусство, а в том, чтобы показать, как

«современное» функционировало уже в спорах по поводу модернизма в ходе его институционализации в Соединенных Штатах. Тем не менее приведенный пассаж создает впечатление, будто попытка историзации напрямую связана с приписываемым современному искусству уничтожением истории.

[7] Воодушевляющий новый взгляд на этот период см. в: *Fore D.* Realism After Modernism: The Rehumanization of Art and Literature. Cambridge: MIT Press, 2012.

[8] *Hitchcock H.-R., Johnson P.* The International Style. New York: W.W. Norton & Company, 1995. P. 36.

[9] В последнее время появилось множество важных работ о концептуальном искусстве вне Европы и Соединенных Штатов, особенно в таких центрах, как Буэнос-Айрес, Москва, Токио и Пекин. Вот крайне неполный список этих работ: *Camnitzer L.* Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation. Austin: University of Texas, 2007; *Giunta A.* Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties. Durham: Duke University Press, 2007; *Longini A. (ed.)* Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s. New York: Museum of Modern Art, 2004; Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960–1990. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008; *Jackson M.J.* The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism. Chicago: University of Chicago Press, 2010; *Marotti W.* Money, Trains, and Guillotines: Art and Revolution in 1960s Japan. Durham: Duke University Press, 2013; *Chong D. et al. (eds.)* From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945–1989. New York: the Museum of Modern Art, 2012; *Minglu G.* Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art. Cambridge: MIT Press. Новаторский ранний обзор концептуального искусства во всем мире см.: *Farver J., Camnitzer L. et. al.* Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s. New York: Queens Museum of Art, 1999.

[10] См.: *Lambert-Beatty C.* Make-Believe: Parafiction and Plausibility // October, № 129, Summer 2009; *Штайерль Х.* В защиту плохой картинки // http://os.colta.ru/art/projects/111/details/15533/.

[11] *Stiegler B.* For a New Critique of Political Economy. Cambridge: Polity Press, 2010. P. 9.

[12] Важный анализ феномена «больших данных» см.: *Майер-Шенбергер В., Кукьер К.* Большие данные. Революция, которая изменит то, как мы живем, работаем и мыслим. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014.

[13] См.: *Osborn P.* Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art London: Verso, 2013. Для Осборна «современное искусство — это искусство постконцептуальное (Ibid. P. 3). Однако определение, которое он предлагает в своей книге, основывается не на систематическом анализе реального современного искусства, а скорее на философских постулатах, которые временами граничат с тавтологией: «Причина, по которой можно сказать, что идея постконцептуального искусства определяет современность "современного искусства", заключается в том, что она в сжатом виде выражает и отражает критический исторический опыт концептуального искусства относительно совокупности существующих художественных практик» (Ibid. P. 53). Он с самого начала отвергает большинство искусствоведческих работ о современном искусстве, чтобы расчистить пространство для своих более абстрактных определений, что роднит его проект с проектом Сухаиля Малика.

[14] См.: *Buchloh B.* Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October, № 55, Winter 1990.

[15] См.: *Sanchez M.* 2011: Art and Transmission // Artforum, № 10, Summer 2011.

[16] Мое описание агрегатов роднит их с идеей Бруно Латура о «сборке социального». См.: *Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.

[17] *Хардт М., Негри А.* Множество: война и демократия в эпоху империи. М.: Культурная революция, 2006. С. 135–136.

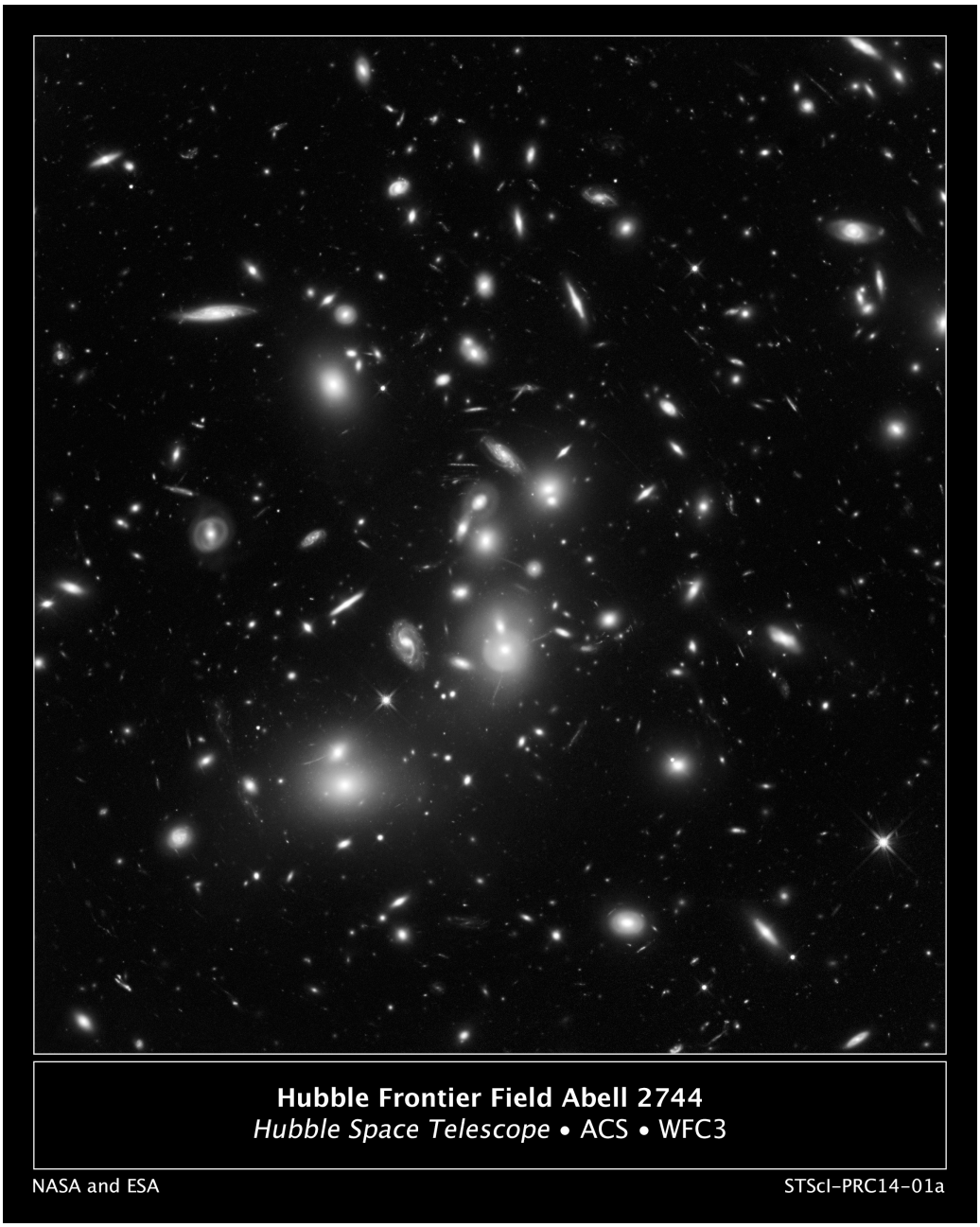
[18] Разумеется, на процесс поиска в *Google*, как и в других поисковых сервисах, влияют попытки увеличить рейтинги тех или иных страниц, а также платная реклама.

[19] The Shortest Length Between Two Points: Slavs and Tatars in conversation with Franz Thalmair // Slavs and Tatars, Not Moscow Not Mecca. Vienna: Secession, 2012. P. 15.

[20] *Дебор Г.* Общество спектакля. М.: Логос, 2000. С. 31.

[21] См.: *Foster H.* An Archival Impulse // October, № 110, Fall 2004.

Дэвид Джозелит
Родился в 1959 году.
Историк искусства, художественный критик.
Живет в Нью-Хейвене.



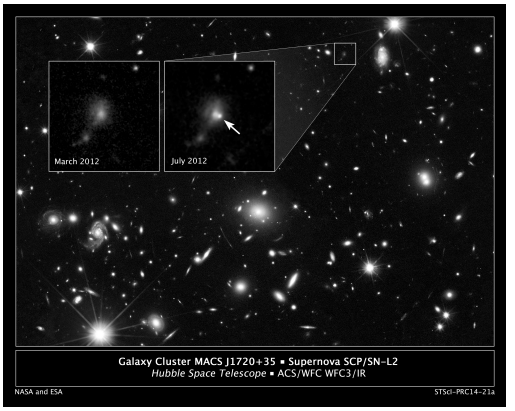
Материал проиллюстрирован изображениями, полученными с космического телескопа Хаббл

Арсений Жиляев

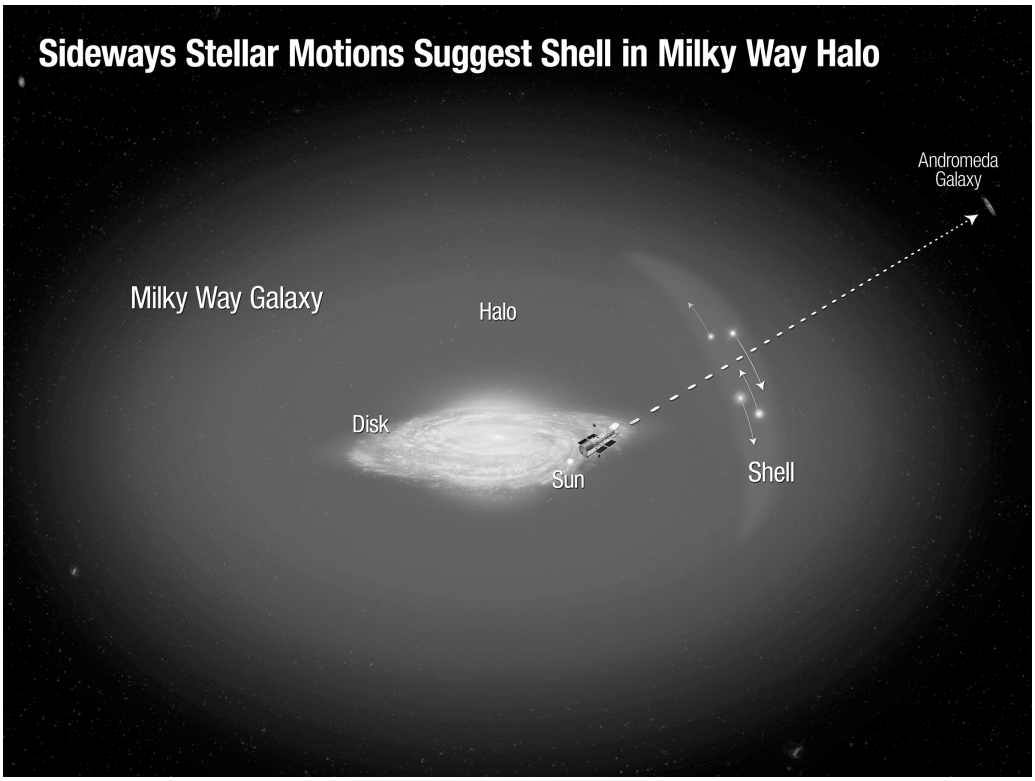
Миссия современного искусства и вселенский музей

Глобальное распространение политики неолиберализма, коллапс Советского Союза и стран восточного блока, расцвет религиозного фундаментализма, а также постепенный дрейф политических мировых трендов в сторону разных видов национализма вплоть до реабилитации профашистских идеологий существенным образом трансформировали основы актуальных художественных практик. Унаследованное от модернизма и авангарда понимание искусства, как радикально эмансипаторного, принципиально демократического и гуманистического проекта, который выполняет важную критическую функцию в обществе, более не может находить адекватного отклика в социальной реальности. Эта тенденция заметна повсеместно, хотя легче всего проследить ее на периферии, особенно в странах, где современное искусство выступает в качестве импортированного международного языка культурного общения времен глобализации. Вместо того чтобы видеть в высокотехнологичных инструментах художественного производства оружие для борьбы за будущее, актуальный художник все чаще использует свой арсенал как подспорье в патриотическом воспитании, религиозном становлении и борьбе за традиционные сексуальные отношения вкупе с почитанием патриархальной иерархии власти.

Несмотря на то, что внутрихудожественная инерция, а также институциональная структура проекта современного искусства замедлили процесс его трансформации, сохранив в мейнстриме освободительный и критический импульс (более не укорененный в каком-либо реальном референте вроде



массового движения), стало общим местом указывать на его бюрократизированный, не имеющий отношения к реальному положению дел характер. В условиях метрополий мантра о борьбе за справедливость и социальные трансформации стала выполнять роль сплачивающего корпоративного ритуала. А в странах бывшего социалистического лагеря и других претендентах на вхождение в глобальный Запад, одновременно включавшихся и в мировые рынки, и в культурные процессы, современное искусство изначально имело амбивалентный характер. С одной стороны, оно привносило либерализацию в отношении творчества, а с другой — фактически выступало в качестве переднего края диктата капиталистической деструкции. Это выразилось в нелогичных, казалось бы, но укоренившихся в посткоммунистических обществах стремлениях к одновременным жалобам на отсутствие художественного рынка и борьбе с превращением искусства в товар,



к построению институций и в то же время к требованию действия вне рамок институциональной системы, навязчивому стремлению к признанию самобытности и параллельно в вечной вторичности по отношению к уже существующим художественным западным практикам.

Однако в ответ на безапелляционное разворачивание банализированного варианта современного искусства возник ряд тенденций, предлагающих поиск альтернативы в переосмыслении искусства времен модернизма и возможных вариантов его реактуализации. Среди этих тенденций можно выделить два основных вектора.

Первый может быть обозначен как центростремительный. Его образуют тенденции, пусть и не корреспондирующие друг с другом, но объединенные редукционистским стремлением возвращения искусству его первичных, в основном оптических и пластических характеристик. К подобным тенденциям можно отнести: а) возвращение к визуальному словарю модернистского проекта; б) развитие или же возвращение антимодернистского видения; в) попытки реактуализировать искусство как важную часть религиозной практики. Каждая из тенденций предъявляет свои особые претензии к современному искусству в целом и к тому виду, в котором оно представлено сегодня. В каком-то смысле центростремительный вектор соответствует росту недовольства последствиями рыночной и культурной глобализации, выражающемуся в тех или иных формах националистических идеологий.

Второй вектор может быть обозначен как центробежный. В него входят тенденции, стремящееся реактуализировать авангардный импульс, который, в отличие от модернистской парадигмы, не может довольствоваться территорией искусства и постулирует принципиальную необходимость его преодоления. В основе такого художественного

производства лежат арт-активизм и современные реинкарнации того типа жизнестроительного проекта, который возник в постреволюционном советском искусстве. Однако во многом данный вектор совпадает со стремлениями к распространению современного искусства как особой инфраструктуры, поддерживающей глобализированные капиталистические ценности. Поэтому, несмотря на то, что представители центробежного вектора в целом разделяют программные установки послевоенного современного искусства, направленные на трансформацию общества через критику и создание автономных эмансипированных зон, без поддержки крупных общественных движений он оказывается полностью интегрирован в существующее положение дел.

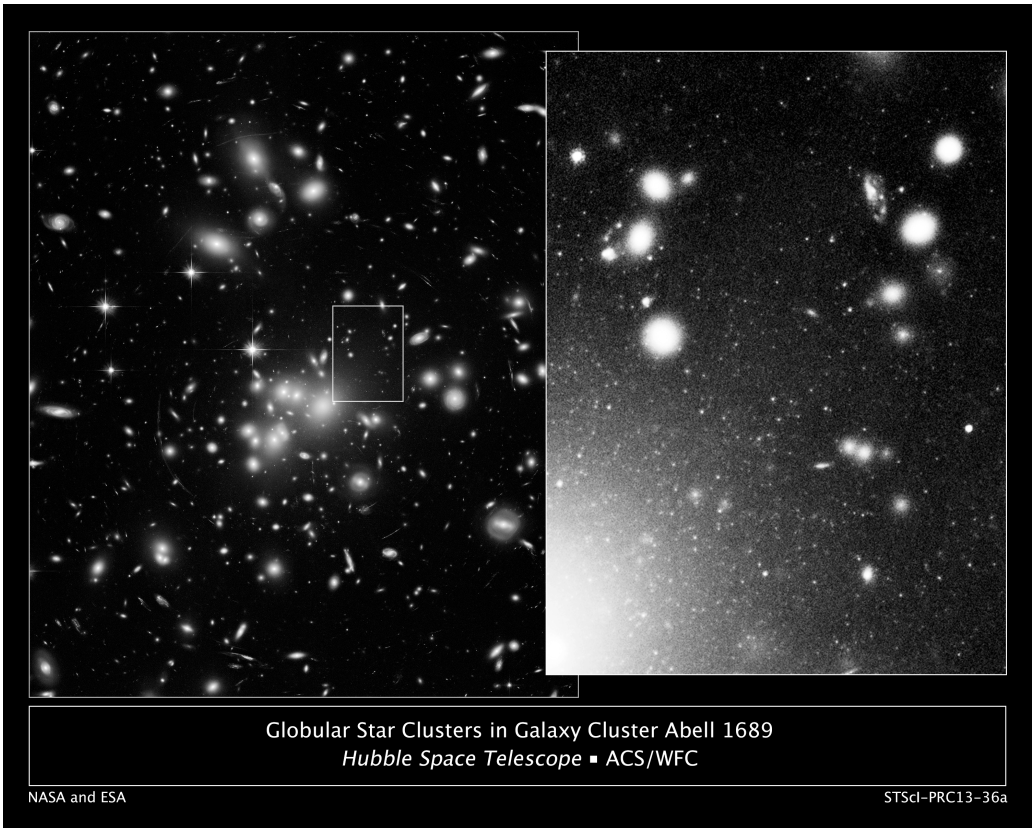
Если посмотреть не на топологию, а на временную ориентацию обозначенных тенденций, то также можно отметить их разнонаправленность. Если центростремительный вектор в среднем стремится к прошлому, даже если речь идет о прошлом в режиме «назад в будущее», то центробежный, напротив, сосредоточен на настоящем моменте, будь то политический конфликт или же необходимость немедленного городского усовершенствования. В узком смысле последний связан с современностью, понимаемой как «здесь и сейчас», а первый — с современностью как длящимся процессом, содержащим при этом в настоящем гетерогенные, несовременные части.

При этом оба вектора проявляют себя одновременно и в каком-то смысле пока критически дополняют друг друга. Несмотря на довольно серьезную разницу во взглядах на искусство, различную темпоральную и экспансивно-территориальную ориентацию, они сосуществуют внутри одного проекта и являют собой текущее понимание современного. Собственно гетерогенность, качественная несводимость друг к другу, обеспечивает особый модус существования искусства в условиях глобализированного капитализма. Центробежное движение выступает в авангарде процесса, захватывая новые территории в физическом и социальном плане для последующего институционального освоения (наиболее интересное искусство с точки зрения эмансипаторных практик всегда возникает в интегрируемых в глобальные рынки и сферы влияния глобального Запада странах — в России, Восточной Германии, Болгарии, Румынии, Египте, на Украине и т.д.), а центростремительное наполняет захваченные институциями территории художественным содержанием. Перефразируя Уильяма Гибсона, современность всегда уже здесь, просто еще неравномерно распределена.

***

Если посмотреть на ситуацию наличного культурного производства с точки зрения классического марксистского анализа, то мы обнаружим типичную тенденцию несоответствия между производственными силами и производственными отношениями, которая выступает движущей силой глобализационных процессов и которая должна была, по мнению автора «Капитала», рано или поздно привести к революционным трансформациям. Хотя объективные границы для территориальной экспансии в рамках планеты Земля очевидны, а технологические инновации имеют свои ограничения в рамках каждой исторически обусловленной экономической формации, тенденция к падению нормы прибыли до сих пор компенсировалась за счет захвата новых рынков или же изобретения посредством технологий новых форм потребления и производства. В этих вопросах современное искусство удивительным образом повторяет классические интерпретации отношений между материальным и экономическим базисом и его культурно-идеологической надстройкой, отражая экономическую и политическую специфику текущего момента. Ведь описанные выше художественные тенденции — от проклятия современных способов производства до фанатичной религиозности и активистского сопровождения развивающихся рынков — могут быть поняты как диалектическое развертывание капиталистического производства и его культурного выражения, безусловно включающего в себя в том числе и попытки сопротивления ему.

Но можно ли сегодня обозначить перспективу развития искусства, позволяющую сформулировать хотя бы на уровне проекта его



возможные позитивные трансформации? С точки зрения той же диалектики отношений базиса и надстройки такой проект возможен. А если верить футурологам и современным теоретикам, осмысляющим современность, то его потенциальное будущее уже локализовано в доступном нам настоящем, пусть и в свернутой форме. А если так, возьмем на себя смелость описать эти семена грядущего и плоды, которые они могут дать.

Объединение центростремительного и центробежного векторов в глобализированной капиталистической современности возможно лишь в форме парадокса, а именно в институции, претендующей на авангардную трансгрессию. Несмотря на кажущиеся сложность и радикализм такой постановки задачи в истории и даже в современном искусстве уже имеются примеры такого рода. Здесь мы должны вести речь об авангардной музеологии советского проекта и различных радикальных институциональных экспериментах, основанных на совмещении кураторской и художнической позиций наших дней.

Авангардная музеология, парадоксальный пример институций, выходящих из своих границ, имела место в условиях социального эксперимента СССР в 20-е — 30-е годы прошлого века. Однако теоретическая подготовка этого эксперимента началась за несколько десятилетий до пролетарской революции в трудах русского философа, родоначальника космизма Николая Федорова. Философское наследие мыслителя сосредоточено вокруг идеи общего дела, коим должно стать реальное воскрешение всех умерших поколений и их одновременное бессмертное сосуществование в колонизированном космосе. Музею и искусству в этом проекте отводится одна из ключевых ролей. Творчество человека, на-

чавшееся с жеста прямохождения, а затем продолжившееся в молитвенных призывах к оживлению умершего, получает свое развитие в религиозном, а затем и секуляризированном миметическом и модернистском искусстве. Философ называет такое искусство птолемеевским и говорит о том, что в нем всегда, пусть и в завуалированном виде, присутствует требование воскрешения, осуществляющегося виртуально. Однако рано или поздно птолемеевское искусство уступит место коперниканскому искусству действия, реального воскрешения и жизни. Музей в этом процессе должен выполнять роль катализатора и стартовой площадки, с которой начнется реальное воскрешение. Музейная институция, по мнению Федорова, должна соединиться с научной лабораторией, библиотекой и школой-храмом, а также в ней должны быть аккумулированы и исследованы все сведения о прошлых поколениях, необходимые для выполнения общего дела человечества.

Это максимально широкое и амбициозное определение роли музея без берегов так и не было реализовано при жизни мыслителя, однако оно предугадало вектор развития художественных институций в XX веке и обозначило наиболее радикальную задачу для их будущего. К сожалению, несмотря на то, что Федоров выступал за максимально реалистическую трактовку своего проекта (мыслитель поддерживал науку своего времени, принимал активное участие в организации нескольких выставок в Воронежском краеведческом музее, теоретизировал о возможности использования военных технологий в вопросах климатической регуляции, боролся за свободное распространение информации и т.д.), его религиозные взгляды — пусть и активное, но христианство — вместе с неприятием революционных способов борьбы надолго перевели его философию в разряд религиозной утопии. А это в условиях ужесточения цензурной политики и сворачивания творческих и политических свобод в СССР после 30-х годов вылилось в фактическое забвение его проекта в целом и его музейных начинаний в частности на много десятилетий.

Еще одним предвосхищением политики будущего музеологического эксперимента первых десятилетий советской власти стала интерпретация музея Александром Богдановым в его научно-фантастической повести «Красная звезда». Герой повести попадает в высокоразвитую коммунистическую цивилизацию, расположенную на Марсе. Богданов, рисуя панораму общества будущего, где давно преодолены социальные противоречия, не обходит вниманием и музей, сам факт наличия которого в посткапиталистическом обществе сначала вызывает сомнения у рассказчика. Действительно, ведь искусство, которое знают земляне (искусство конца XIX — начала XX веков; повесть вышла в 1908 году), все еще представляет собой буржуазный салон, недоступный большинству и отделенный от реальной жизни. Марсиане поясняют, что искусство при коммунизме, безусловно, отличается от менее развитого капиталистического искусства. В будущем нет необходимости выделять специальную территорию для виртуального преодоления социальных противоречий, а значит, искусство интегрировано в саму жизнь, в повседневность и быт. Однако музей сохраняется для воспитательных и архивных целей, аккумулируя отдельные примеры творчества свободных марсиан.

В этом схематичном виде уже можно уловить логику интерпретации музея в СССР до середины 30-х годов. Диаметрально противоположные интерпретации музейной институции — от ее полного уничтожения до превращения в центр распространения и формирования нового человека — были обусловлены лишь разной степенью оптимистичности оценок пролетарской революции. Если для Казимира Малевича, призывавшего сжигать музеи вместе с искусством прошлого, чтобы создавать из их пепла дидактические пилюли, СССР 20-х годов уже воплощал реализовавшуюся утопию а-ля богдановский Марс, то более умеренные деятели, например директор отдела нового русского искусства Третьяковской галереи Алексей Федоров-Давыдов, воспринимали СССР как переходное пролетарское государство, в котором музей должен быть подчинен делу классовой борьбы и формированию нового человека.

Так или иначе в 20-е годы возникает ряд музейных проектов, немыслимых в прежних условиях. Помимо отталкивающихся от фе-

доровских взглядов инициатив Биографического института Николая Рыбникова (так и не реализованного музея-архива, включающего в себя все биографии живущих в СССР граждан) или Пантеона СССР Владимира Бехтерева (музея-лаборатории, демонстрирующего и ведущего исследование мозгов и психологических характеристик выдающихся людей, проекта, в итоге реализовавшегося в форме Московского института мозга) возникает множество музеев нового типа, среди которых можно особенно выделить музеи развития человека, музеи атеизма и музеи революции. В учреждениях нового типа впервые создаются экспозиции, соединяющие в себе, с одной стороны, научный подход в отношении содержания, базирующийся на логике исторического материализма, а с другой — художественную форму подачи материала, имеющую наиболее близкий аналог в современных концептуальных инсталляциях критического толка.

Квинтэссенцией музейного экспериментирования стала созданная в 1931 году в ГТГ группой под руководством А.А. Федорова-Давыдова «Опытная комплексная марксистская экспозиция». Выставка помещала русское живописное искусство прошлого в более привычный, нежели музейные белые стены, контекст его существования, а именно в реконструированные посредством включения в экспозицию мебели и предметов быта интерьеры потенциальных владельцев шедевров. Помимо «высокого» Федоров-Давыдов включил в выставку «низкое» искусство — крестьянское, рабочее, а также добавил информацию о политическом и социальном контексте той или иной эпохи. Музей таким образом начинал работать в дефетишизирующем, демистифицирующем ключе, превращаясь из нейтральной, на самом деле поддерживающей господствующую идеологию и правящие классы экспозиции в тотальное произведение критического искусства.

Однако буквально через несколько лет надежды, связанные с завершением нэпа и возвращением к ангажированному культурному экспериментированию слева, были похоронены. Партия взяла курс на форсированную индустриализацию и тотальный контроль культуры, который вылился в сворачивание всех творческих начинаний и возвращение к традиционным техникам показа, а для отдельных музейных деятелей — в репрессии и расстрелы. На этом фаза активного теоретического и практического экспериментирования с границами музея в СССР завершается. Фактически не успев продвинуться дальше уровня лабораторного эксперимента. Но даже по этим пусть и не всегда удачным результатам можно прочертить возможные силовые линии проекта авангардной музеологии будущего.

***

Неожиданное продолжение начинания социологической школы создания музейных экспозиций А.А. Федорова-Давыдова получили в практиках московского романтического концептуализма, а особенно ярко — в тотальных инсталляциях Ильи и Эмилии Кабаковых. Концептуалисты совершают рефлексивный жест по отношению к репрезентационным техникам и искусству прошлого. Кабаков создает сначала серию альбомов с работами вымышленных художников, а затем превращает эти альбомы в инсталляции, постепенно доводя свою роль до создателя вымышленной истории искусства. Остраняющий, рефлексивный жест художника вбирает в себя роль куратора и позволяет восстановить на территории современного искусства условия для критического осмысления художественного производства, возникшие в рамках музейного экспериментирования 20-х — 30-х годов. В тоже время Кабаковыми доводятся до предела и обнажаются тотальный контроль и власть создателя экспозиции, фактически метахудожника-куратора, необходимые для такого рода репрезентации.

Фиксируя различие между художнической и кураторской инсталляциями в современном искусстве, Борис Гройс указывает, с одной стороны, на ограниченность, связанную с укорененностью первой в институтах западной буржуазной демократии, а с другой — на максимальную суверенную свободу второй. Это означает, в частности, что ретуширование этого различия, принятое в негласных правилах создания выставок со-

временного искусства, поддерживает существующие властные отношения в мире и отражает его капиталистическую природу. При этом попытка преодоления или как минимум обнажения этого различия есть движение в сторону потенциального посткапиталистического общества. В этом смысле довольно показательно, что с точки зрения современных правил создания кураторских выставок эксперименты советских музеологов представляются невозможными. Однако они могут осуществиться как эксперимент художника, художническая инсталляция.

Тенденция, состоящая в совмещении кураторской и художнической ролей, то есть тенденция, заключающаяся, с одной стороны, в полном контроле, а с другой — в максимальной реализации творческой свободы художника, впервые обозначившаяся в авангардных музейных экспериментах, а затем вновь возникшая в практиках концептуальных художников и продолжающаяся по сей день в отдельных художественных практиках и таких движениях, как новый институциализм, очевидно, обозначает возможное будущее искусства. В нем мы вновь можем различить черты, описанные Марксом как потенциальные приметы посткапиталистического производства, а именно преодоление анархии, характерной для зарождения рынков и индустрии, в пользу сознательного демократичного планирования. Несмотря на то, что советская плановая экономика — один из негативных примеров реализации марксистских построений, нельзя отрицать наличие регуляции рынков со стороны стран первого мира сегодня и наличие четкого планирования в транснациональных корпорациях, которые по своей капитализации превосходят многие государственные образования. Можно привести и примеры из социалистического прошлого, в частности чилийский кибернетический центр управления экономикой времен Альенде — Киберсин. Но в вопросах художественного производства идея планирования до сих пор кажется абсурдной.

При этом тенденцию к индустриализации, централизации, росту сознательности организации нематериального труда сегодня трудно подвергнуть сомнению. Да, пока она выражается главным образом в бюрократизации системы образования и производства знания об искусстве, а также в стандартизации самих произведений. Но ведь это означает в том числе, что теперь мы знаем рецепт того, как сделать качественное произведение искусства. И рецепт этот находится в относительно открытом доступе, хотя это знание и капитализировано в плате за обучение в арт-школах и находит свое конечное отражение в цене, к образованию которой причастны все работники современного искусства, включая зрителей. Но зато эта удручающая для романтических представлений об искусстве прозрачность может обернуться своей противоположностью, особенно если от желания повернуть время вспять и вернуться к доиндустриальному, донаучному уровню развития системы искусства мы перейдем к сознательному выстраиванию его будущего. Ведь если секрет создания качественного произведения искусства известен, а современные технологии позволяют создать его практически в любом медиуме или без такового вообще, то почему бы не использовать это знание для разработки более сложных конфигураций из произведений, какими могли бы стать метахудожественные высказывания, продолжающие линию авангардной музеологии и стирающие различие между художником и куратором? Такого рода радикализация современного искусства могла бы со временем привести к рождению ситуации возникновения нового авангарда, а значит, и приближения посткапиталистического общества.

***

Что стало бы следующим шагом после достижения этой цели? В этом вопросе мы можем вновь обратиться к мысли Н.Ф. Федорова, задавшей предельно широкие рамки для проекта развития искусства и музея. Первым шагом будущего музея могла бы стать реализация уже сегодня существующей цели создания тотальной коллекции всего искусства, когда-либо созданного человечеством. Дискуссии на этот счет сопровождают музейные институции с момента их

создания. Особенно остро и смело они зазвучали в XX веке с появлением возможности технической репродуцируемости произведений искусства. Можно вспомнить проект Андре Мальро с его воображаемым музеем, который должен возникнуть на руинах растиражированной подлинности и продемонстрировать миру во всей полноте явление мирового стиля. Если же говорить о современных медиа, то очевидно, что такой музей уже частично создан, по крайней мере, в виде пока не систематизированного архива, и расположен он в интернете. Стоит отметить, что при всей тотальности коммуникационных сетей осуществление цели собрания всех произведений — пока еще неосознанный и зачастую не коллективный процесс. Далеко не все даже исторически важные произведения искусства оцифрованы и доступны. Что уж говорить о том искусстве, которое не имеет такого статуса (хотя в этом вопросе можно придерживаться точки зрения, что интернет дал возможность прежде невидимому любительскому творчеству обрести аудиторию и одновременно место экспонирования).

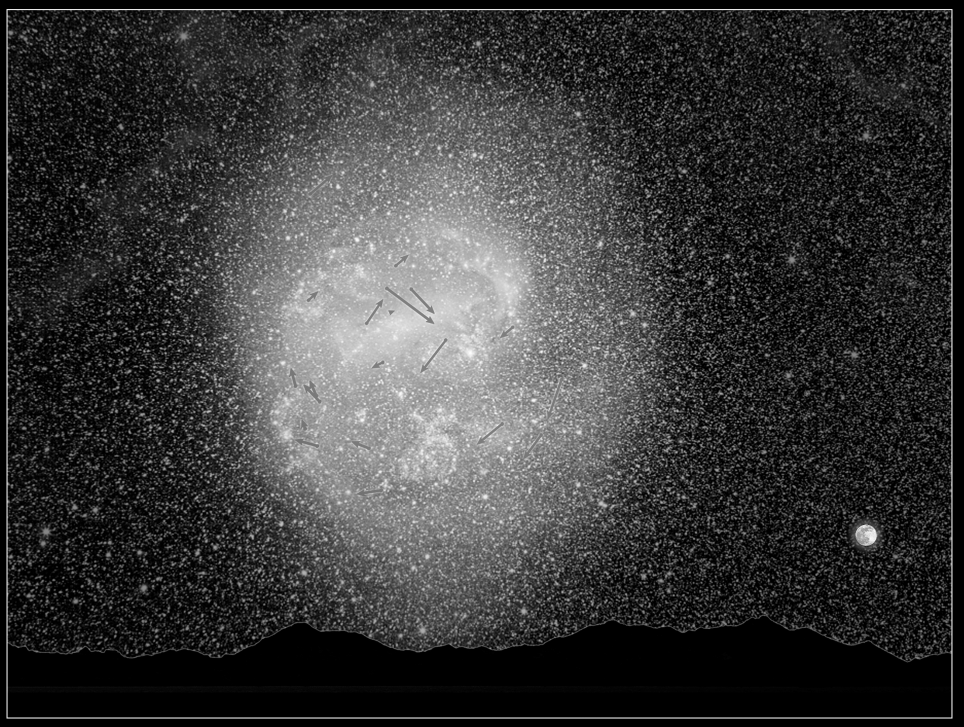
Но одного архивирования недостаточно. Уже сам Федоров выступает против архива как места исключительно хранения. Выставки и исследовательские проекты должны оживлять содержание архивных полок, а значит, становиться шагами на пути к реальному воскрешению. Для произведения искусства прошлого, которое сегодня более-менее обладает безусловной ценностью, не зависящей от исторических трансформаций, таким воскрешением было бы включение его в актуальный контекст, возможность его экспонирования и реализация чаяний этого искусства в реальности. Более того, если

придерживаться мысли, что искусство исходит из одного корня — сознательного или бессознательного желания справедливости и вечной жизни, но в силу обстоятельств разделяется на искусство миметическое (птолемеевское) и действенное (коперниканское), то можно говорить о том, что общество, как и искусство будущего, должны быть обязаны своему прошлому, на плечах которого они смогли добиться таких результатов. То есть все искусство так или иначе либо выражает попытки искусственного разрешения реальных социальных противоречий, либо базируется на личных травмах и непреодолимых аффектах, самые мощные из которых — страх смерти и любовь. А создание условий для коперниканского искусства (искусства после разрешения социальных противоречий, победы над смертью и возникновения возможности нового понимания любви) реальных жизненных трансформаций, по сути, будет символизировать реализацию чаяний произведений прошлого, его в каком-то смысле воскрешение. Значит, собрание этих чаяний и их творческая реактуализация в искусстве воскрешения есть этическое обязательство художников будущего. И в каком-то смысле деятельность современного музея уже подчинена этим задачам. Ведь если роль архива, атласа Мнемозины сегодня на себя берет интернет, то музею отходят функции как раз-таки его творческого осмысления. Именно поэтому мы чаще всего ходим в музеи с целью посетить определенное событие, будь то перформанс, лекция, посвященная определенному художнику или же выставка — особая интерпретация истории искусства.

Процедуре тотальной музеефикации с последующей творческой реактуализацией должно подвергнуться не только визуальное искусство, но и все виды творческой деятельности человека. Можно отметить, что при всей амбициозности такой цели в вопросах, касающихся относительно контролируемой творческой активности, примером которой может послужить печатная литература, движение в эту сторону уже происходит. Безусловно, в будущем этот архив должен находиться в открытом доступе для всех желающих. В качестве особых хранилищ текстового и не только творчества можно рассматривать блоги и социальные сети. Видеоархивы — это уже привычный источник информации. А с развитием технологий печати и объемной трансляции очередь должна дойти и до трехмерных искусств и искусств, связанных с человеческим телом и временем.

Вслед за всеми видами искусства внимание человечества должно обратиться к технике. Музеи техники и быта появились в конце XIX века. Однако, как и в случае с искусствами, они представляют лишь фрагментарную картину прошлого, особенно если учитывать факты все большего внедрения технических устройств в жизнь, их повсеместного распространения и увеличения скорости обновления. С развитием возможностей воспроизводства и трехмерной печати важным вопросом станет восстановление технических устройств древности, не дошедших в сохранности до наших дней. То же самое касается всех трехмерных объектов, созданных человечеством. Планы по реконструкции городов древности вплоть до деталей быта и особого устройства экономики должна стать неотъемлемой частью проекта колонизации ближнего и дальнего космоса.

И здесь мы подходим к ядру проекта Николая Федорова и квинтэссенции авангардного музея, а именно к воскрешению умерших поколений. К этому моменту, скорее всего, усилиями всех живущих будет создан дружественный коллективный искусственный интеллект. Создание коллективного искусственного интеллекта будет означать наличие необходимой для реализации вселенских проектов общности усилий. Скорее всего, именно от лица этого коллективного художника-куратора будет твориться воскрешение. С этого момента планета Земля, к тому времени уже, скорее всего, находящаяся в арьергарде процессов жизнетворчества, должна быть на время превращена в тотальный музей. Воскрешение прошлых поколений начнется с работы с уже живущими людьми, из которых как бы в обратном порядке будет происходить возрождение их отцов и матерей, как и предлагал сам Федоров. Однако такого решения будет недостаточно, так как далеко не все жившие на Земле люди имели



Hubble Measures Rotation of the Large Magellanic Cloud • Photo Illustration
NASA and ESA ▪ STScI-PRC14-11a

прямых потомков. Это означает, что все биологическое вещество, все почвенные наслоения Земли должны быть подвергнуты самому тщательному молекулярному анализу на предмет поиска генов умерших людей. Должна быть организована особая музееведческая дисциплина — генетическая археология, которая будет отвечать за разработки в данной области. В тех случаях, когда напрямую не удается найти и восстановить какого-либо человека, необходимо применять искусственное генетическое модулирование на основе сохранившихся исторических сведений. Одним из возможных случаев такого рода должно стать возвращение к земной жизни Иисуса Христа. Федоров не упоминал этой возможности, однако требование физического воскрешения всех некогда живших на Земле должно неминуемо коснуться сына божьего, даже если его природа была лишь на половину человеческой. Такой поворот открывает новое виденье активного христианства. Человечество должно играть активную роль не только в деле победы над смертью и воскрешения умерших поколений, но и в вопросе нового воссоздания Бога как результата человеческих усилий. Чудо второго пришествия будет знаменовать фазу, когда человеческое и божественное вновь придут к своему единству, но не в теле одного индивидуума, а в теле всех когда-либо живших как результат полного принятия ответственности человечеством за свою природу, за свое прошлое и будущее, за свои научные и духовные дерзновения. И это единство будет длиться вечно.

Для того чтобы возвращение к жизни в будущей современности не стало шоком для отцов и матерей, их можно на время помещать в специально организованные на отдельных планетах характерные для той или

иной эпохи реконструированные города и культурно-политические формации. Впоследствии человек должен сам выбрать, хочет ли он жить в том реконструированном времени, которое ему предлагается, или же выбрать полноценное участие в планетарной жизни во всей ее полноте.

Каждая заселенная благодаря музеологической работе планета будет представлять собой произведение современного искусства, наиболее близкое к тому, что мы знаем как тотальную инсталляцию. А все вместе, собранные в космос, они доведут до логического завершения идею современности, понятную как сочленение миллиардов современностей-планет, то есть максимально полное пространственное представление человеческой истории.

Предельно полная коллекция современного искусства, то есть искусства единовременного сосуществования всех когда-либо живших поколений, вместе образует постоянную экспозицию вселенского музея. Очевидно, что постоянство это будет находиться в перманентных изменениях благодаря перемещению, взаимному влиянию людей разных поколений и их совместному художнически-кураторскому жизнетворчеству. Это со временем позволит сделать возможным преодоление различий между постоянной исторически организованной экспозицией и сменными, временными творческими высказываниями. А современность и современное искусство, обретя свой окончательный смысл, начнут свою новую историю. В этой точке миссия вселенского музея, каким его представлял Николай Федоров, должна завершиться.

Но уже сегодня очевидно, что этого недостаточно и проект мыслителя должен быть дополнен. Ведь помимо искусства, техники, прошлых поколений людей освобожденное человечество будет стоять на плечах наших эволюционных предков: от питекантропов до бактерий и простейших, а также тупиковых ветвей эволюции, которые все равно косвенно повлияли на наши становление и освобождение. Это означает, что после восстановления и расселения всех поколений, образующих человечество во времени, а также размещения всей совокупности культуры и технической базы, способствовавшей человеческому развитию, должен настать черед предков нашего вида. Грандиозный природно-музейный эксперимент, скорее всего, потребует создания или же разыскания планет со сходными с земными в разные эпохи ее становления условиями. Каждая такая планета будет объявлена уникальным музеем-заповедником, в котором смогут жить все особи биологических видов с характерными условиями существования.

Скорее всего, этот этап становления музейного эксперимента уже будет соответствовать сверхразвитой, вселенской цивилизации по шкале развития цивилизаций Кардашева. А это значит, что перед современным искусством и художниками, его жизнетворящими, встанет окончательная и самая важная задача — преодолеть конечность Вселенной, возникшей и расширяющейся после Большого взрыва, однако способной погибнуть из-за роста энтропии или же в результате процесса обратного сжатия. Тогда, развившись до беспредельных масштабов, авангардный вселенский музей и его творцы должны быть готовы совершить последние усилие в деле реализации своей миссии. Это усилие будет заключаться в создании условий для музеефикации и последующего творческого воскрешения всей Вселенной от Большого взрыва и до конца времени. И только в таком случае миссия современного искусства и вселенского музея в том виде, в котором она нам сегодня открыта, может считаться выполненной.

Арсений Жиляев
Родился в 1984 году в Воронеже.
Художник, куратор.
Член редакционного совета «ХЖ».
Живет в Москве.

Катарина Гроссе. Без названия, 2004

Иван Новиков

Медитация и революция: Будда, Маркс и Гринберг

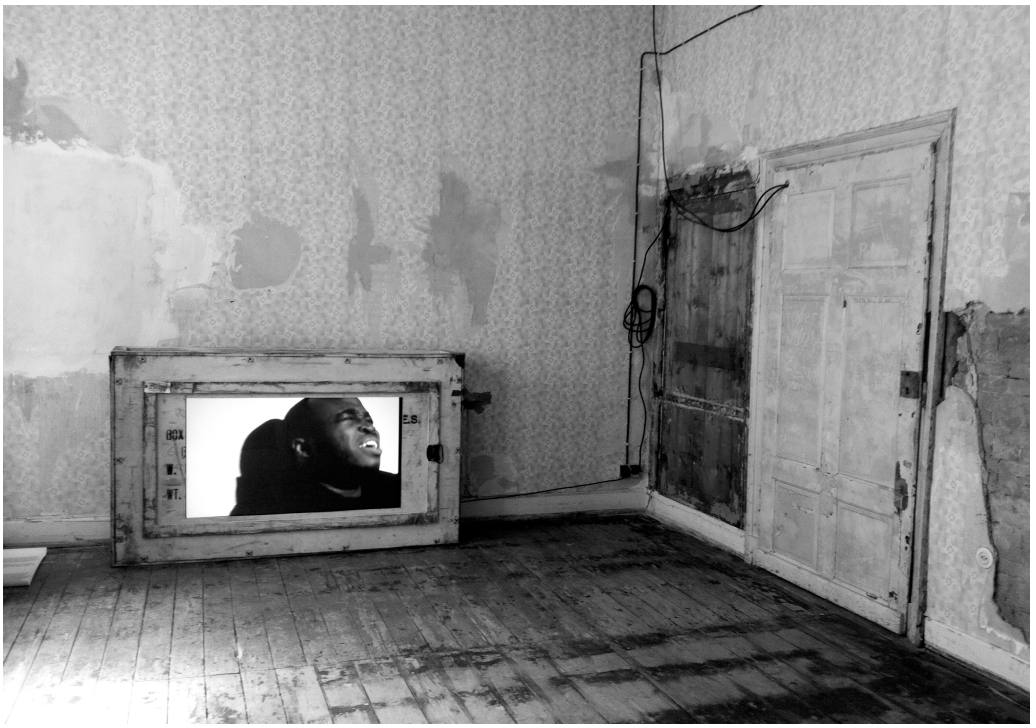
Пересечение параллельных

В феврале 1956 года первый президент независимой Индонезии Сукарно, разочаровавшись в демократии по западному образцу, вводит в стране политику так называемой «направляемой демократии», формулируя доктрину НАСАКОМ. Акроним «НАСАКОМ» составлен из трех индонезийских слов: *Sionalisme* (Национализм), *Agama* (Религия) и *KOMunisme* (Коммунизм). Столь парадоксальное сочетание ориентиров определяло развитие Юго-Восточной Азии, в особенности Индокитая, на протяжении полувека.

Поражает, с какой легкостью в странах этого региона уживаются столь противоположные идеи, как марксизм и буддизм — ведь буддизм не придает решающего значения социальным взаимодействиям, в то время как марксизм мыслит социальное измерение определяющим. Однако известны ситуации, когда буддийские монахи становились на сторону левых политических сил. В Республике Камбодже до прихода к власти «красных кхмеров» буддийские монахи охотно вступали в компартию. Лаосские коммунисты после свержения монархии решили не уничтожать религию и монахов, как это было в соседнем Вьетнаме и Камбодже. Вместо этого было создано Министерство по делам религии, задачей которого было найти возможность сосуществования традиционного для Лаоса буддизма школы тхеравада и новой коммунистической идеологии. В монастырях преподавались основы политической теории, а позже была организована «теоретическая школа», где руководители монашеских общин изучали теорию марксизма-ленинизма, уделяя особое внимание «сопоставлению марксизма с буддизмом, выявлению общего и различий между ними»[1]. В книге 2004 года «Пробуждение-борьба: на пути к буддийской критической социальной теории»[2] профессор Роберт Хэттем высказал мысль, что обе традиции связаны с идеей пробуждения и освобождения общества. Согласно Хэттему, личная трансформация, понимаемая с буддийской точки зрения, может стать основой и социальных изменений.

Последние десятилетия отмечены распространением постсекулярного мышления, обратившего пристальное внимание на различные религиозные нарративы — и буддизм не стал исключением. Возникает так называемая секулярная буддология, которая трактует религиозный опыт в первую очередь социополитически и пытается выделить онтологические основания в ткани «верующей речи». Этот подход побеждает изначальную брезгливость «левых» критиков по отношению ко всему, касающемуся вопросов веры, и позволяет им говорить о религии, «не впадая в субъективистский произвол». Исторический марксизм сформировался внутри западноевропейской системы ценностей с присущими ей мыслительными канонами и сложившимися предрассудками. Сегодня, когда европейская идентичность уже не может претендовать на тотальность, классические интеллектуальные практики марксизма и критической теории открываются новым идеям.

Марксизм и критическая теория играют ключевую роль в проекте современного искусства. В последние десятилетия критика перестала быть только *художественным* жестом. Благодаря перформативным практикам, в особенности исследовательского типа, критика стала разворачиваться в пространстве и обретать «конкретное место». Таким образом критика оказывается не интенцией, не «направленностью-на», а самой развернутой явленностью. Критика уже не критикует, а соз-



Тистер Гейтс. «Двенадцать баллад для дома гугенотов», 2012

дает свой «критический мир», что теоретик искусства Ирит Рогофф в своих текстах определяет термином *criticality*. Однако художники и историки искусства «третьего поколения критики», пришедшие на смену марксистам и постструктуралистам, зачастую бессознательно следуют нерефлексивной, «классической» версии критики. Эта версия восходит к западной традиции и пытается сделать конкретные и локальные теории глобальным «вселенским» учением о современном искусстве. Стремление искусства к глобализму оборачивается своего рода «расширенной империей», лавирующей между ортодоксиями Маркса, Фрейда и Ницше. Связав марксизм и неевропейскую онтологию, художник и исследователь искусства может открыть для себя новые перспективы в исследовании истории искусств и актуальных художественных практик.

Одним из самых ярких примеров такого совмещения являются работы чикагского художника Тистера Гейтса. Исследуя в своих проектах проблемы труда, борьбы за гражданские права и критики современных социально-экономических практик, он использует традиционные буддийские концепты. Свой метод в целом он часто характеризует как «критику через сотрудничество»[3]. В серии перформансов и акций Гейтс обращает внимание на взаимопроникновение религиозных и культурных феноменов, перенося буддистские ритуалы в урбанистическую культуру афроамериканцев. Так, в его проекте «Храмовые упражнения» (2009) социальное и культурное взаимодействие происходит на территории воссозданного буддийского храма. Эстетика и религия соединяются, образуя междисциплинарную платформу, ритуалы созерцания ведут к возобновлению разговора о таких сложных вопросах, как раса, религия и положение меньшинств в США. Показательно, что именно религиозный нарратив оказывается востребованным социальной критикой. Эстетические концепции, первоначально связанные с определенной религией, в конце кон-

цов, оказываются действенным инструментом современного художника. В случае Тистера Гейтса, например, мы имеем дело с особой линией эстетики взаимодействия.

Живопись и ее объекты

В своих интервью немецкая художница Катарина Гроссе часто говорит, что для нее акт живописи есть своего рода «схватывание» сознания. Она снимает оппозицию общественного и частного пространства, вторгаясь в окружающий мир своей «инфицированной», «катастрофической» живописью. Для Гроссе существует единое социальное пространство, которое необходимо переосмыслить и «перепредставить». Ее проект 2014 года *Psychylustro* — раскрашенные яркими аэрозольными красками поверхности вдоль железной дороги. Живопись превращает «социально-экономические слои» индустриального пейзажа в территорию искусства, деконструируя капиталистический индустриальный ландшафт, работающий против человека и замыкающий его в серой повседневности. Катарина Гроссе проводит экскурсию, рассказывая о проекте как о живописной реальности, как о формальной «структуре красоты», разрывающей рутину и бесконечное тщетное производство. Посредством цвета Гроссе эмансипирует поверхности. Автономия искусства работает в данном случае политически: как «активист», нарушающий устоявшиеся социально-трудовые нормы. *Psychylustro* нельзя обвинить в украшательстве, в стремлении сбежать в иную, «цветную» реальность. Цвет здесь не погружает зрителя в суггестивную дрему, а работает как мощнейший критический знак. Однако не призывает к прямой борьбе, а создает ситуацию созерцания и медитации. На примере последних проектов Гроссе можно наблюдать поступательную эволюцию формального метода Клемента Гринберга, до сих пор актуального, когда речь заходит о живописи.

Будучи выдающимся теоретиком, Гринберг сформировал главные идеи искусства как самокритической практики. Живопись, по Гринбергу, всегда открывала собственную плоскостность, демонстрируя осведомленность о

Самосожжение монаха Тхить Куанг Дука в знак протеста против политики правительства Южного Вьетнама. Фото Малькольма Брауна, 1963

Тистер Гейтс. «Храмовые упражнения», 2009

своих истоках, особую форму «осознанности». В своих основаниях живопись всегда оказывается поставлена под вопрос, всегда замкнута в собственной «аутической» структуре. Таким образом, в произведении искусства на первый план выходит материальность объекта, которую этот объект начинает «разыгрывать» вместе со зрителем. Как показали в дальнейшем критики Гринберга, эта открытая материальность есть лишь первый шаг в глобальной теории живописи. Так, по мысли известного теоретика искусства Дэвида Джозелита, современная живопись характеризуется не столько наличием автореференций, сколько возможностью на основе сознательной автономности, отвоеванной Гринбергом и «картинностью», вступать в коммуникацию в качестве самостоятельного политического актора[4]. Благодаря Гринбергу картина перестала быть объектом и стала настоящим субъектом мира искусства. Теперь же Джозелит наделяет этот субъект активностью, способностью вторгаться в иные, нехудожественные сферы человеческой жизни (именно это происходит в живописных интервенциях Катарины Гроссе). Но есть ли в западноевропейской традиции адекватный язык, способный проанализировать путь искусства, намеченный перформансами Тистера Гейтса и живописью Катарины Гроссе (на самом же деле список можно продолжить), в творчестве которых совмещаются критическая теория и отсылки к широкому спектру религиозных состояний?

«В том числе и люди...»

Каролин Христов-Бакарджиев проделала огромную работу в этом направлении. Она теоретически подготовила почву для «освобожденных объектов», которые мыслились бы исходя из их собственной политической логики. В тексте, предваряющем каталог 13-й «Документы», она пишет: «13-й "Документой" движет целостный и нелогоцентричный взгляд, скептически относящийся к сохраняющейся вере в экономический рост. Этот взгляд разделяет и признает формы и практики познания всех одушевленных и неодушевленных создателей мира, в том числе и людей». В этом тексте предметы понимаются и принимаются как соучастники в создании мира. Если раньше в философии человек воспринимался как единственный или, во всяком случае, центральный субъект, то теперь он лишь один из множества. Французский социолог Бруно Латур постулирует онтологическое равенство всех акторов, к которым причисляются объекты любого типа — например, человек, бактерии, сверхновые звезды, магнитные поля, насосы…[5] Естественно, это непомерно расширяет наше представление о политике. Тем более это идет вразрез с привычной линией критики, в которой человек обладает явным превосходством по отношению к иным формам жизни и материальным сущностям. Но концепция автономного произведения Клемента Гринберга и политические следствия из нее утверждают эмансипацию картин.

Столкнувшись с новыми трудностями и неисследованным спектром вопросов, возникающих вследствие такого анимизма и панпсихизма, многие исследователи включили в свою работу опыт буддийской философии, так как для этой традиции подобная онтология не нова. В буддийской философии существует учение о личности: личность есть только имя, маркирующее совокупность сущностей — скандх. В этом случае личность не отождествляется с человеком. Все, что способно коммуницировать, при этом сохраняя имя, не растворяясь без остатка, может называться личностью.

Конечно, совмещение буддийской философии и западной левой мысли требует от «левых» новой исследовательской этики, перераспределяющей интересы и акценты на пути

Катарина Гроссе. Psychylustro. 2014

к социальной свободе. Сегодня для многих «левых» любое заигрывание с темами религии и веры кажется негигиеничным и даже опасным. В их памяти сразу всплывают лозунги НАСАКОМ'а, преступления на религиозной почве и просто метафизическая безалаберность, бегство в религию. Для интеллектуалов этого типа приведенные выше практики Тистера Гейтса и Катарины Гроссе всегда будут казаться чем-то половинчатым, чем-то «неактивистским», чем-то ускользающим. Чтобы найти этим примерам место в истории современного искусства, необходимо вернуться к истокам критики, в особенности к теории Клемента Гринберга (как, пожалуй, первого автора объектной теории искусства XX века), чтобы разработать ту новую чувственность, к которой призывают современные художники. И я считаю, что только если мы поймем религиозный опыт как критический и социальный, мы сможем разрешить сложившиеся в современном искусстве противоречия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Морев Л.* Буддийская сангха в современном Лаосе: теология участия в социалистических преобразованиях // *Малашенко А. (ред.)* Религии мира. История и современность. Ежегодник 1988. М.: Наука, 1990. С. 105.

[2] *Hattam R.* Awakening-Struggle: Towards Buddhist Critical Social Theory. Flaxton: Post Pressed, 2004.

[3] *Gates T.* My Labor Is My Protest //http://whitecube.com/exhibitions/theaster_gates_my_labor_is_my_protest_bermondsey_2012/.

[4] *Joselit D.* Painting Beside Itself // October, № 130, Fall 2009.

[5] *Латур Б.* Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006.

Иван Новиков
Родился в 1990 году в Москве.
Художник.
Живет в Москве.

Томас Хиршхорн. «Срез», 2014. Фото Егора Рогалева. Предоставлено Manifesta Foundation

Глеб Напреенко

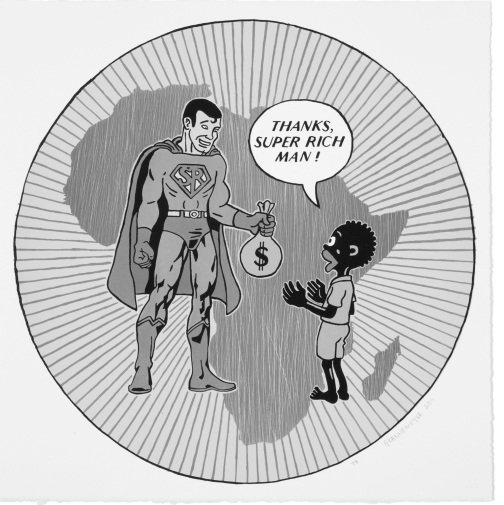
Против рецептов

«Манифеста 10». Куратор Каспер Кениг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. 28.06.2014 – 31.10.2014

«Meeting Points 7. Десять тысяч уловок и сто тысяч хитростей». Кураторы WHW. Институт Африки РАН, Москва. 08.07.2014 – 22.08.2014

В последнее время, приходя на вроде бы безупречные с точки зрения современного критического дискурса выставки, я нередко испытываю скуку, хотя и признаю за такими выставками благую общественную роль. В той или иной степени это чувство посещало меня на таких разных выставках, как «Манифеста» Каспера Кенига и «Десять тысяч уловок и сто тысяч хитростей» кураторского коллектива *WHW* — при том, что это были, пожалуй, самые осмысленные из увиденных мной в России за последнее время экспозиций. Дело не в том, что меня перестало трогать искусство — это не так; но есть в современном искусстве нечто, что можно назвать склонностью к безошибочным рецептам, и склонность эта парадоксальным образом свойственна даже критическому искусству, которому я сочувствую. Сегодня все чаще встречается утомительное и непродуктивное соединение критики и «правильности». Здесь я постараюсь показать, что причины этой скуки имеют отношение к структуре современного общества.

Что же такое рецепт, чем могут быть скучны рецепты и что вообще я называю скукой? Скука при встрече с искусством — это отсутствие встречи как события с непредставимыми последствиями, то есть когда столкновение с искусством не производит в тебе перемены, и ты как зритель видишь лишь то, что ожидал увидеть. Можно сказать и иначе: скучно — это когда все гарантировано, когда все работает,



Антон Каннемеер. «Очень богатый человек», 2011. Предоставлено V-A-C Foundation, Москва

Творческая платформа «Что делать?». «Русский лес», 2012–2014. Фото Юрия Пальмина. Предоставлено V-A-C Foundation, Москва

как надо и сколько-нибудь значительный промах исключен. Именно в этом была проблема и «Манифесты» в Петербурге, и выставки *WHW* в Москве: их рецепты можно написать заранее и, кажется, наладить на их основании тиражное производство выставок по всему миру глобального капитализма. Рецепт «Манифесты» был основан на реагировании: кураторском реагировании на контекст музея, «Эрмитажа», и реагировании художников, которые затронули все болезненные вопросы нынешней российской ситуации (гомофобия, события на Украине и далее по списку), никого всерьез не обидев. Рецепт выставки *WHW* — приехать в очередную точку мира, собрать критически настроенных левых художников и предложить им сделать работы на постколониальную тематику. Природа рецептов в этих двух выставках различна: в «Манифесте» он происходит из институциональной инерции формата биеннале, сам куратор которой относится, однако, к поколению кураторов, работавших и сформировавшихся еще до всемирного биеннального бума, а рецепт *WHW* представляет стратегию многих критически настроенных кураторов более молодого поколения. Но инерция формата и инерция кураторского метода — составляющие единой инерции самовоспроизводства сегодняшней художественной системы.

Однако любой ли рецепт скучен? Можно ли, действуя по алгоритму, создать непредсказуемую ситуацию, общественный или смысловой сдвиг? Чтобы разобраться в применимости этих неканонических понятий — скука, рецепт, алгоритм, правильность — к искусству, можно взглянуть на его историю в Новое время. Амбиции авангарда всегда состояли именно в превращении искусства в действующий фактор постоянного динамического изменения реальности. С другой стороны, амбиции модернизма — создание универсальных рецептов, универсальных методов. Однако модернизму почти всегда удавалось оставаться нескучным: либо совпадая с авангардом (например, в конструктивизме) или иначе существуя на грани рискованного эксперимента, либо из самоуверенности делая слиш-

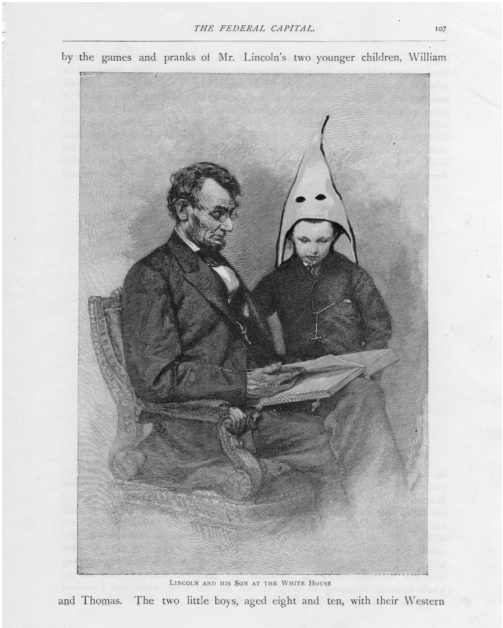
ком большие ставки, что создавало риск трагического провала — пусть даже видного только ретроспективно, из завтрашнего дня (таков позднесоветский модернизм). Рецепты и расчеты модернизма всегда основывались на идее общественного целого, в котором возможна универсальная межчеловеческая медиация (будь то посредством картины, авангардного жеста или архитектурного сооружения), и на идее социальной революции, разрыва в истории. Они игнорировали реальную логику капиталистических алгоритмов, чисто прагматический сиюминутный финансовый подсчет.

С кризисом модернизма, кризисом веры в социальную революцию и спасительную силу техники, приходит и кризис веры в универсальный надысторический метод. Модернистская борьба за чистоту медиума, будь то прозрачность медиума в духе советских производственников или же стремление к саморефлексивности языка живописи или скульптуры в духе Клемента Гринберга, оказывается беспомощна перед подлинно успешной тотальностью постмодернистского обращения образов и символов в условиях капитализма. Эта тотальность аисторична — но не в модернистском смысле предположения некоего внеисторичного горизонта, а в смысле отсутствия какой-либо перспективы, не связанной с задачей воспроизводства общественной системы. Разработанная в искусстве Нового времени система медиа и даже ее расширения (вроде описанных Краусс в статье «Скульптура в расширенном поле») утрачивает значение по сравнению с культурной индустрией, подчиняющей логику отбора медиа-логике их неразборчивого смешения в целях поточного производства художественных объектов.

Розалинд Краусс назвала эту ситуацию эрозии системы медиа как гарантированных орудий социального посредничества в искусстве постмедиальным состоянием, и провозгласила задачей критического искусства переизобретение медиума: каждый автор, чтобы осуществить художественное высказывание, должен сначала изобрести способ его производства[1]. Этот этический императив, стремящийся спасти модернистскую установку на подлинность, при переходе в постфордистскую ситуацию, в мир, где общество структурировано как «множество», уже становится не описанием хорошего искусства, а описанием любой попытки высказывания от первого лица для представителя прекариата, находящегося вне поддерживающих его институциональных механизмов. Об этом пишет Александра Новоженова[2]. Так или иначе, в этом требовании *изобретения* есть риск: риск не суметь ничего сказать. Именно переживание этого риска, переживание процесса изобретения есть способ выживания в нынешних условиях авангардной установки на динамичность. Оборотной стороной изобретения является его встраивание в машину воспроизводства общественной системы, превращение его в готовый инструмент гарантированного выживания. И это — точка возникновения скуки. Эти две стороны изобретения можно было бы сравнить с двумя сторонами модернизма: например, довоенным советским архитектурным авангардом с его переживанием переходного исторического состояния и послесталинской модернистской архитектурой, архитектурой тотального расчета и гарантий (об этой паре я уже писал[3]). Однако тотальность советского модернизма сегодня — это уже тотальность опрокинутая, тотальность, постоянно сталкивающаяся с отрицающим ее современным капиталистическим порядком, — и потому способная заставить грустить, но не комфортно скучать.

Параноидальная природа капитализма, то есть его умение включать любую критику и любую свою неудачу в процесс собственного воспроизводства, — тема уже столько раз проговоренная, что сама по себе способная навлечь скуку. Но интересен вопрос о связи этой параноидальной тотальности с письмом, с записыванием рецептов и алгоритмов, о котором шла речь в связи с «Манифестой» и выставкой *WHW*. Итак, еще раз: проблема, проявляющаяся в этих выставках и многих других явлениях искусства, в том, что их бытие не привносит ничего качественно нового по отношению к алгоритму, записи, предшествующей бытию, — но при этом сама запись не является полноценным вместилищем бытия, как то порой происходит, если верить Адорно, в музыкальной партитуре[4]. Структурно сходным образом при капитализме функционируют товары в системе всеобщего товарного обмена.

Обратимся к рассуждениям Маркса о товарном фетишизме в первой главе «Капитала». Потребительная стоимость вещи, ее качества, отрываются от ее меновой стоимости, подлежащей записи в денежной форме, но при этом меновая стоимость претендует на первенство


THE FEDERAL CAPITAL. 107

by the games and pranks of Mr. Lincoln's two younger children, William

LINCOLN AND HIS SON AT THE WHITE HOUSE

and Thomas. The two little boys, aged eight and ten, with their Western

Раджкамала Калон. «Кинокомпания Соединенных Штатов. Южная проблема», 2012. Предоставлено V-A-C Foundation, Москва

по отношению к потребительной: потребительная стоимость, качества и бытие товара, становятся лишь формой для его меновой стоимости[5]. Аналогичным образом в логике капиталистической системы функционирует сделанная по рецепту выставка (и вообще искусство): алгоритм ее производства вписан в общий символический обмен капитализма, аналогичный денежному обмену, и служит для воспроизводства идеологии, а бытие искусства является лишь приложением к алгоритму и не способно действенно изменить ситуацию. В этом контексте можно сказать, что авангардный жест пытается столкнуть бытие как событие, как риск, с равномерностью самовоспроизводящегося письма, произвести разрыв в письме, а модернизм пытается упразднить разрыв письма и бытия, меновой и потребительной стоимости, и изобрести язык (медиум), который был бы одновременно универсальным, всеобщим и непосредственным, прозрачным. Установка Краусс на изобретение медиума — это тоже установка на изобретение языка, который производил бы имманентное ему бытие, а не бытие лишь как эффект записи. В то время как то изобретение, о котором пишет Новоженова, — это попытка сыграть в прятки с тотальностью символического обмена, тотальностью алгоритмов: войти в нее, но одновременно что-то утаить, совершить высказывание по ее законам, но живущее личным бытием субъекта в его шаткости, негарантированности.

Можно придумать много стратегий уклонения или противостояния системе циркуляции записанных смыслов. Помимо перечисленных, можно упомянуть, например, эксперимент Каролин-Кристов Бакарджиев и ее сокураторов, создавших на последней «Документе» сеть из произведений искусства разных эпох и типов, а также объектов не-искусства, таких как научные приборы и установки. Так кураторы вышли за пределы однородного поля порождения смыслов, создав возможность для возникновения неподконтрольных смысловых комбинаций. Но проблема дефицита бытия, бытия как возможности события, о которой шла речь в этом тексте, лично касается каждого человека, — далеко не только занимающегося культурой, но и вообще живущего в современном обществе, где СМИ, психологи и банковские работники учат нас строить жизнь по выписанному рецепту, который всегда объявляется рецептом успеха и всегда оказывается рецептом скуки.

***

P.S. Уже когда номер был готов к выходу в печать, в «Гараже» открылась выставка «Грамматика свободы. Пять уроков. Работы из коллекции *Arteast 2000+*» кураторов Зденки Бадовинац, Снежаны Кръстевой и Бояны Пишкур. Выставка разбита на пять отделов, «уроков», рассказывающих об освободительных стратегиях в искусстве Восточной Европы. Таким образом, из искусства извлекаются некие рецепты, которые можно дидактически записать, систематизировать и далее использовать — очевидно, для производства нового искусства. О проблематичности такого подхода я и стремился сказать в этой статье. Здесь идет не о критике выставки в «Гараже» как таковой — в нынешней мрачной российской политической обстановке внятно показать столько политического искусства в центре Москвы — в любом случае достижение. Но есть нечто в самом формате выставки и в пространстве «Гаража», что нейтрализует

Томас Хиршхорн. «Срез», 2014. Фото Егора Рогалева. Предоставлено Manifesta Foundation

многие выставленные радикальные произведения, нередко сделанные художником «на коленке» в кругу друзей или наедине с собой, а теперь окруженные почетом. Когда смысл произведения современного искусства оказывается гарантирован — гарантирован институцией, источающей атмосферу успеха и комфорта (каковой является «Гараж»), гарантирован разъясняющими экспликациями и отзывчивыми экскурсоводами, это вносит в искусство ту цельность и ясность, что противоречит современному «эстетическому режиму», пользуясь выражением Рансьера, — режиму, в котором смысл произведения находится под вопросом. Именно в этой подвешенности смысла, как кажется, есть особенность, специфика доступной искусству политичности, отличающая его от дидактических текстов, политических прокламаций и журналистских статей. И есть риск предать эту политическую специфику современного искусства, этот сбой, лежащий в его сердцевине, во имя правильности и ощущения «а у нас все классно работает» — и тем самым ввести в искусство ложь как несоответствие провозглашаемого в работе и реального функционирования работы в контексте выставки.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] См., например: *Краусс Р.* Под голубой чашкой // Артхроника, № 10, декабрь 2011 — январь–февраль 2012.

[2] *Новоженова А.* Множество/тревога/изобретение. Когда труд становится неотличим от речи // http://www.colta.ru/articles/art/4587.

[3] *Напреенко Г.* Похвала неудаче. Попытки осмысления модернистской архитектуры в современной России // ХЖ, № 86–87, 2013.

[4] Об этом, например, упоминается во вдохновленных Адорно рассуждениях о музыке в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна.

[5] О девальвации качеств в капитализме см., например: *Мильнер Ж.-К.* Триплет наслаждения // Констатации. СПб.: Machina, 2009.

Глеб Напреенко
Родился в 1989 году в Москве.
Историк искусства, художественный критик.
Живет в Москве.

Материал проиллюстрирован работами с выставки «Структуры видения. От Иогансона до Йохансонса», Рига, 2014

Павел Арсеньев

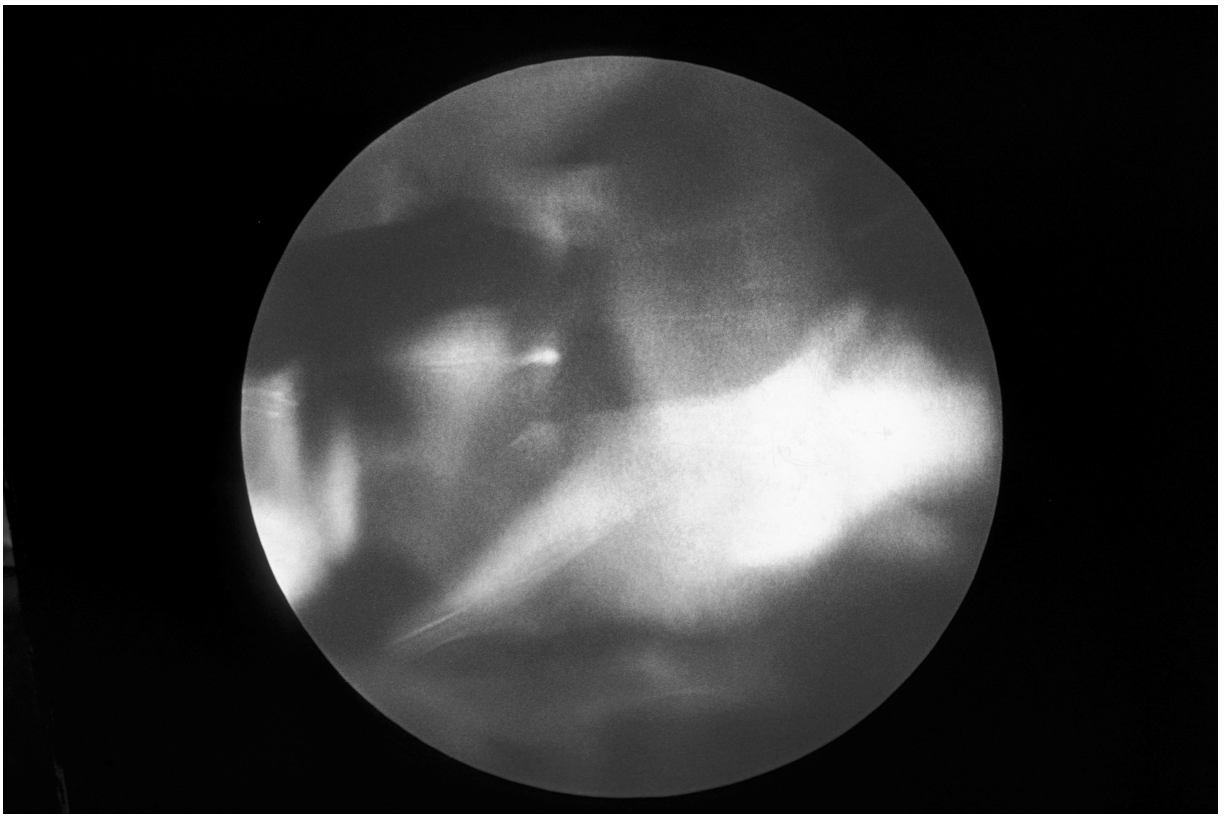
От конструкции видения к визионерским структурам*

«Структуры видения. От Иогансона до Йохансонса». Куратор Иева Астаховская. Латвийский центр современного искусства, Рига. 03.07.2014 – 06.08.2014

Выставка «Структуры видения. От Иогансона до Йохансонса» представляет зрителю срез латвийского художественного авангарда в границах «долгого двадцатого века» в версии куратора Иевы Астаховской. Открывшись в год, когда Рига выполняет почетную функцию культурной столицы Европы, выставка расположена в новом здании Национальной библиотеки, которое само по себе уже кажется частью экспозиции. В его контурах угадывается и некоторая конструктивистская логика, и послемодернистская надломленность симметричных структур.

Первой и, наверное, основополагающей для гипотезы о латвийском *contemporary art* можно считать фигуру Густава Клуциса, выпускника ВХУТЕМАСа, добровольно вступившего в 9-й Латышский стрелковый полк (знаменитые «красные латышские стрелки») и тем самым связавшего судьбу своего творчества с судьбой (успешной или провальной) пролетарского государства. Легко представить себе, как он, в одно и то же время служивший в вооруженной охране Ленина в Кремле и боровшийся со старыми формами на художественном фронте, приходит к мысли о гомологии двух этих сфер: «[выражающая волю народа] революция требует совершенно новых форм выражения в искусстве». Как отмечает один из его учеников

(о котором пойдет речь ниже), первый фотомонтаж был создан Клуцисом именно во время его участия в вооруженном подавлении левоэсеровского восстания. Милитантная повседневность обрамляет собой то, что могло показаться современникам визу-



альным насилием над изображением. Изобретенное Клуцисом эпистемологически парадоксальное сочленение рисунка и фотоснимка держится за счет того, что «кусок жизни, кусок реальности» вписывается в конструкцию, созданную тотальным произволом оптического воображения.

Всемирно известные работы Густава Клуциса по праву стали символическим центром выставки; в качестве же их пространственных реализаций можно рассматривать выставленные рядом модули Карла Иогансона. Разумеется, это воспроизведение, так как подлинники (из выставлявшихся вместе с Родченко и Стенбергами в 1921 году) не сохранились; фотомонтажи Клуциса, кстати, тоже представлены в репродукциях, но в отношении такого медиума эпохи технического воспроизводства, как фотография, и уж тем более производного от нее фотомонтажа (еще менее связанного с реальностью мира из-за своей разъятой природы), *дефицита подлинности* не возникает. А вот экспозиционное решение для менее практичных — по сравнению с чертежами радиоустановок Клуциса — модулей Иогансона выбрано как раз неудачно: при том, что они тяготеют, как и всякий объект, к логике аутентичности, претензия эта окончательно снимается предложением посетителям выставки собрать модуль Иогансона «своими руками». В прилагаемом обучающем видео заговорщицки разъясняется, что «предлагаемые конструкции очень гибкие, и поэтому с ними ничего не может случиться», что весьма точно оценивает их применимость в реальной жизни. Единственное, на что в данном случае пригодны авангардные формы — это вдохновлять. Так и произошло с модулями Иогансона, именно в них черпал вдохновение не только уже угадывающийся здесь Баухауз, но

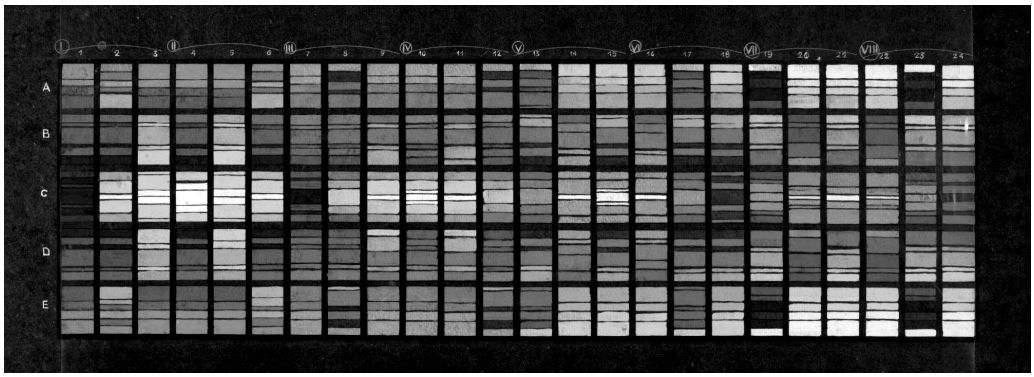
и такое художественно-педагогическое предприятие, как колледж Блэк Маунтин.

В этом же помещении выставлены работы одного из самых молодых участников выставки — Гинтса Габранса. Этот кураторский жест (при том, что три художника среднего поколения выставлены в отдельном зале и других подобных смешений на выставке нет) не может не привлечь внимания. Собственно, интрига довольно прозрачна: Клуцис и Иогансон воплощают в двух- и трехмерном пространстве конструктивистские модели, в которых господствует идея прямого угла — а рядом с ними зритель вдруг встречает некие бесформенные (на взгляд конструктивиста) массы белого цвета. Работа Габранса под названием «Из ниоткуда» создана путем погружения жидкого полиэтилена в холодную воду (и сопровождается анимацией этого процесса) и, очевидно, призвана служить метафорой бесформенной (на взгляд конструктивиста же) современности. Точнее, как заботливо разъясняется в экспликации к работе, эти бесформенные или обладающие слишком сложной формой объекты демонстрируют процесс создания форм, близкий к природному, то есть управляемому эволюцией.

Для чувствительного к (выставочной) нарративности уха этого достаточно: если здесь воспевается природность эволюции, тогда то, чему она столь очевидно противопоставлена, оказывается искусственным (или революционным), но в любом случае — произволом человеческого разума. Остается только добавить: «который принес немало бед человечеству в XX веке». Современность больше доверяет самоорганизующейся природе, молодежь предпочитает плавные и обтекаемые формы (даже в случае технических устройств, бессознательным формы которых до недавнего времени была все та же прямоугольная геометрия). Больше никто нас не заставит ходить строем и по линейке! Однако тут же подобная форма характеризуется как определяемая некими хаотическими процессами (что выдает старинную модернистскую оптику, в которой самоорганизация может смыкаться с хаосом). «Порядок из хаоса», синергия и прочая самоорганизация материи — уже преданные забвению символы веры неожиданно ставшего постсоветским субъекта, которому требовалось увидеть хоть какую-то перспективу в том, что на него обрушилось. Можно предположить (сохраняя презумпцию современности современных авторов), что за этим метафорическим не то хаосом, не то самоорганизацией стоит отнюдь не материя, а общество — та социальная материя, которая сегодня, по версии новых революционеров, имеет намного больше шансов на благополучие, если будет организована как жидкий полиэтилен, опущенный в холодную воду, нежели как решетки табуреткообразных радиоустановок. Случайные и произвольные скопления массы, завихрения отдельных ее частей и полное отсутствие предустановленного плана развития событий — это то, что сегодня может помочь ускользнуть от языка власти и репрессивной социальной разметки (давно подчиняющихся полицейским функциям разметки профессиональной или территориальной).

Покидая зал схватки между *предустановленной структурой* и *самоорганизующимися массами*, зритель переходит ко второй части выставки, словно бы реконструирующей ход событий, которые соединяют исток латвийского авангарда и его современность. Работы трех художников — Яниса Криевса, Валдиса Целмса и Артура Ринькиса — показывают, как импульс конструктивизма, перенимаемый как на формальном уровне, так и на социо-функциональном уровне, приходит к своей метафизической абстрактно-экспрессионистской противоположности.

Янис Криевс (р. 1942) является ярким представителем шестидесятнического похода искусства в быт во времена еще длящегося союза авангардного подхода с практическими социально-урбанистическими задачами. В сотрудничестве с инженерами, дизайнерами и программистами он создал динамические неоновые композиции для оформления рижского вокзала, которые, несмотря на всю свою абстрактность (это панели меняющихся цветов, которые в данном случае всего лишь противостоят иллюзионизму изобразительно-повествовательной визуальности), должны были существовать в реальной физической среде и в городском окружении, организуя их вдоба-



вок к архитектурному ритму и выступая в качестве динамизирующего элемента. Развивавшееся автором в 70-е годы направление «комплексного дизайна», объединяющего декоративность с функциональностью, призвано очертить перспективу в организации социального пространства. Ровесник и единомышленник Криевса Валдис Целмс, также вдохновляясь утопическими идеями, не ограничивается только работой над формальными акцентами своих кинетических и визионерских объектов, а понимает их как «экспансивные» по отношению к урбанистической среде или производственному помещению. К примеру, один из таких объектов с эмблематическим для 70-х названием «Позитрон» должен был «оказывать расслабляющее воздействие на рабочих фабрики и улучшать эмоциональную атмосферу». Техноутопизм, вдохновленный не только советским авангардом (в частности, наследием Клуциса), но и советской научно-фантастической литературой, разумеется, не мог существовать в безвоздушном пространстве воображения, но был вынужден считаться с реальностью, чтобы иметь возможность воплощения. У советской стройиндустрии в союзе с электроникой, даже при поддержке набирающей популярность голографии и совсем уж хиппейской светомузыки, не очень-то получалось воплощать в жизнь захватывающие конструкции авангарда (если в этом случае воплощение вообще можно сравнивать с моделью, и особенно с идеей). Это, разумеется, вызывало закономерную иронию по отношению к дальнейшей эксплуатации авангардистского дискурса и словаря визуальных форм — причем порой у тех же, в ком еще тлели надежды на реализацию новой пролетарской пространственной и медиальной культуры: проектируя и подавая в 1978 году заявку на реализацию Клуцисовской установки с одиннадцатиметровым монитором на острове Даугавы в центре Риги, Валдис Целмс в этом же году создает сюрреалистические коллажи, карнавально сталкивающие различные фрагменты советской реальности и, как не преминул бы написать иной критик, «вскрывающие ее внутреннюю абсурдность». Эта парадоксальность сочетания техники «прямоугольного» клуцисовского фотомонтажа, несшего в свое время «легкость и точность зрительного образа неграмотному народу», и двусмысленных оптических парадоксов на уровне сюжета воплощена и в экспозиции выставки. Последние висят тут же — напротив архива вырезок из советских газет, гордо повествующих о молодых продолжателях дела революционного искусства. Случайно встреченный на выставке автор объясняет это необходимостью иронического сопровождения всякого тотализующего тезиса или конструктивистской формы (что можно считать тезисом вполне авангардистским — ср. у Сергея Третьякова «мы должны прибегать к механизмам пропаганды, не затуманивающей, а проясняющей приемы своего воздействия»). И все же однажды состоявшийся отход от кристаллической решетки конструктивизма не останавливается на сюрреалистической технике безопасности высказывания и продолжает двигаться в сторону советской версии абстрактного экспрессионизма, представленно-

го на выставке Артуром Ринькисом. В те же годы он начинает заниматься кинетической живописью, в которой — в уже узнаваемом стиле — «кажущееся хаотическим движение красок в разных направлениях» оказывается гомологично «неопределенности сновидений или альтернативных состояний сознания» и, конечно, всегда оказывающемуся тут как тут «вечному дыханию Вселенной». Работы с названиями вроде «Мандала Вселенной» и «В мечте», разумеется, были внушены капитулирующему здесь разуму самой матушкой-природой (немного футуризированной, то есть являющейся теперь в образе «космоса»), а институционально двигались от Научного планетария к Христианскому православному собору (в здании которых и обретались*).

Эта «бесконечность ассоциаций формы при отсутствии чего-либо конкретного» уже встречалась зрителю в первом зале выставки — но без раскрытия переходных стадий, в стык с конструктивистской эстетикой. Благодаря же представленным работам художников среднего поколения можно проследить, как именно семидесятническое увлечение дизайном визуальной среды приходит к советской версии нью-эйджа, рецепт и ингредиенты которого везде одинаковы: эзотерический Восток, духовное совершенствование в отрыве от социальной мобилизации и прочее упоение фракталами. В рамках выстроенного нарратива мы видим, как абстрактные световые сочетания неоновых панелей Криевса, еще противостоявших иллюзионизму изобразительно-повествовательной визуальности и в качестве реальных объектов городской среды призванных расцветить репертуар социальных действий, оказываются в критической близости от нового эзотерического иллюзионизма Ринкиса, несомненно, уже скорее противопоставленного совесткому иконографическому канону, хотя и выполненному в соответствующих кинолабораториях тайком. И вот уже в более крупном масштабе работы Клуциса и Иогансона оказываются встроенными в такой идеологический ряд, где они оборачиваются не критическими опытами деконструкции видимой очевидности (бытового, чувственного, национального и т.д.), а ранними версиями (пусть и с налетом революционной романтики) художественных «фантазий» и визионерских «утопий» национальной истории латышского искусства.

В заключение можно сказать, что работы самого молодого автора, того самого Йоханссонса, которым закольцовывается выбранный вековой отрезок «Структур видения», отыскать не так-то просто. Как выясняется, ни в одном из двух залов его работ нет, они находятся в холле, отделяющем искусство и общество друг от друга (с точки зрения искусства это «вне» музея, с точки зрения общества — аванпост искусства), что, впрочем, в случае утилитарно-конструктивистской традиции, может быть, наиболее оправдано. Место художественного произведения в быту, где оно может «не только украшать, но и наглядно агитировать», как это было завещано пионерами политического дизайна. Именно поэтому не будет преувеличением сказать, что позвякивающие черные прямоугольники у входа в вестибюль Национальной библиотеки Латвии символизируют то, что искусство, несущее в себе обещание раствориться в социальном пространстве, к сегодняшнему дню добилось успеха и действительно больше не опознается как сакральный ауратический объект, но при этом благотворно воздействует на работников и служащих современных творческих индустрий.

Павел Арсеньев
Родился в 1986 году в Ленинграде.
Поэт, критик, теоретик культуры.
Редактор литературно-критического альманаха «Транслит».
Живет в Санкт-Петербурге.

* На вопрос, как развивалось его, вдохновленное красным латышским стрелком Клуцисом, творчество в «демократической Латвии», Целмс ответил, что «стал в большей степени интересоваться национальными мотивами в орнаменте, который одновременно отражает универсальную структуру, данную нам из космоса».

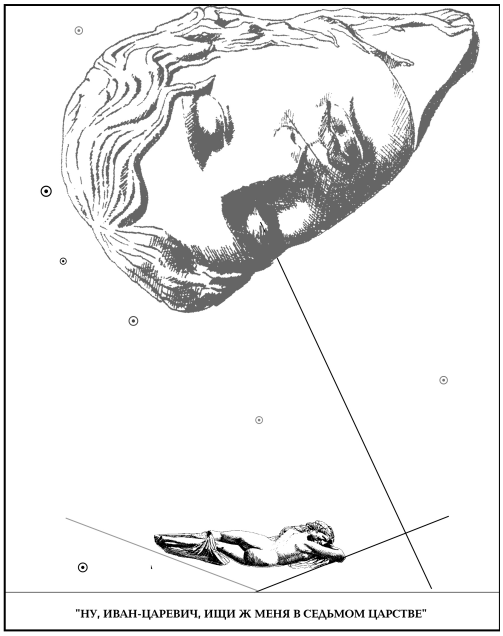
Богдан Мамонов

Неопознанный Нолев

«Острова Юрия Соболева». Кураторы Анна Романова, Галина Метеличенко-Соболева. ММСИ, Москва. 17.09.2014 – 09.11.2014

Этот текст должен был быть написан давно. И конкретные обстоятельства, и внутренние обязательства «дышали мне в затылок» на протяжении многих лет. Я стал ощущать себя в роли Ионы, который, как известно, стремился скрыться то ли от собственного внутреннего императива, то ли от воли Бога, и за это был проглочен китом. Ожидать своего кита — занятие не самое приятное.

Выставка Юрия Александровича Нолев-Соболева, состоявшаяся в ММСИ осенью 2014 года, положила предел моим попыткам ускользнуть от неизбежного. Однако сегодня, когда выставка состоялась, когда (наконец-то) благодаря музею и героическим усилиям Анны Романовой и Галины Метеличенко-Соболевой выпущена книга «О.С.Т.Р.О.В.А Юрия Соболева»[1], когда в руках исследователя находится как будто обширнейший материал, — сегодня моя задача представляется мне еще менее решаемой, чем пять-десять лет назад. Это чувство усилилось и усугубилось после посещения всех этих вечеров, круглых столов и презентаций, которые кураторы и музейные работники добросовестно и даже блистательно организовали по случаю выставки. Вопреки тому благоговению, которое я лично испытываю к памяти Юры, — да что там благоговению, вопреки простой вежливости — все время хотелось крикнуть: «Ребята, это все не то!» И я совершенно уверен, что подобное чувство переживал не я один.



Юрий Соболев. Из серии «Прыжок лягушки», 1998. Архив семьи художника.

Масштаб личности Соболева, мне кажется, столь значителен, что никакие выставки и вечера памяти не способны его вместить. Напротив, каждая попытка встроить жизнь и творчество Юрия Александровича в какую-то из систем современного искусства усили-

вает сознание того, как ограничена наша возможность рассказать о нем. Существует русская былина о богатыре Святогоре, который оказался замурованным в гробу. Илья Муромец пытался освободить товарища и разрубить крышку мечом, но тщетно. После каждого удара на гробе появлялась металлическая скрепа, и спаситель не приближал освобождение, а усугублял ситуацию. Именно в таком качестве видит себя и автор текста, отдающий себе отчет в том, что никакими словами невозможно передать читателю опыт соприкосновения с явлением, имя которому Юрий Соболев. Когда-то я уже сделал на страницах «Художественного журнала» такую попытку[2]. В том тексте, суть которого я уже и сам сейчас плохо помню, приводилась одна старая притча, повествующая о группе монахов, навестивших мудрого старца. Все пришедшие задавали свои вопросы, старец отвечал, но один из посетителей сидел молча. На вопрос старца, почему тот молчит, ученик ответил: «Мне достаточно смотреть на тебя». Эта сцена точно описывает, на мой взгляд, личность того, о ком я сегодня пишу.

Многим это может показаться странным — ведь даже если судить по выставке и книге, Соболев ни в коем случае не спонтанный художник-демиург, творящий в бессознательном трансе. Напротив, какой-то частью своей многогранной личности он холодный аналитик, подвергающий безжалостному расчленению всю историю культуры, и прежде всего свой собственный опыт[3]. Соболев, чья графика строится на строгой системе, которая может быть изучена и проанализирована. Соболев, создатель педагогических и психотерапевтических систем. Соболев, оставивший после себя корпус текстов и интервью, в которых он отчетливо артикулирует свою эстетическую и философскую позицию. Каждый аспект, каждое проявление его энциклопедической личности может быть проанализировано, усвоено и… здесь мы, собственно, и сталкиваемся с загадкой. Мы уподобляемся слепцам, попавшим на остров и тщетно стремящимся описать его — исследовать на ощупь, оставаясь бессильными перед многообразием островного мира.

Тема острова возникла у меня, разумеется, не случайно. В мироздании Соболева это, пожалуй, центральный мотив. Здесь следует остановиться подробнее. Не далее как несколько дней назад мне пришлось участвовать в одной дискуссии на «Фейсбуке» о проблемах образования молодых художников. Центральным мотивом дискуссии была тема соотнесенности центра и периферии (провинции). На мой взгляд, сама постановка вопроса выглядит сегодня анахронизмом. Мир принципиально децентрализован — хорошо это или плохо, другой вопрос. С одной стороны, такое положение вещей позволяет любому заявить, что центр расположен именно там, откуда он посылает свое сообщение. Однако проблема в том, что если центр везде, то на самом деле он — нигде. Именно это делает современный мир таким провинциальным. Этот мир, лишенный границы, начинает расползаться, как сырое тесто.

Иное дело топография острова. Остров обречен, с одной стороны, на ограниченность, поскольку граница задана ему самой природой; а с другой стороны, остров неизбежно периферien. Возможно ли помыслить остров как центр мира? Может быть, именно поэтому остров идеально подходит в качестве модели современного сетевого пространства, где потенциал сопротивляемости определяется как раз наличием собственной границы-идентичности, что одновременно позволяет находиться во взаимодействии с «другими». И может быть, мы вправе помыслить — нет, не идеальный, но оптимальный на сегодняшний день — мир как архипелаг из бесконечного числа движущихся островов, где каждый тем не менее самоценен и самостоятелен.

Но стоп! Здесь самое время задаться вопросом — а современен ли Соболев? Кажется, он и сам в этом временами сомневался. Во всяком случае, некоторые его высказывания заставляют предположить подобное. Так, на вопрос Андрея Ерофеева в интервью 1996 года он отвечает: «Ну, относительно современного искусства я не разделяю даже сейчас Вашей уверенности в том, что я в него вступил»[4]. Можно было бы списать это на особенность момента и нежелание «влипнуть» в контекст художественной тусовки, но

Юрий Соболев, Лиза Морозова, Сергей Никокошев, Константин Аджер. Дома у Юрия Соболева, 1997.

вот другой текст, где он, несомненно, сохраняет полную искренность:

«Елизавета Морозова: Как ты считаешь, насколько группа ["Запасной выход"] характерна для современного искусства?

Юрий Соболев: Думаю, что она не характерна для современного искусства»[5].

Вопрос можно было бы поставить и более радикально, а именно — искусство ли это вообще? Нет, с одной стороны, профессионализм Соболева как мастера не подлежит сомнению — сам он однажды скажет о себе: «Я грущу, потому что понял, я — профессионал»[6]. Возможно, кому-то эта «грусть» покажется наигранной, но в действительности здесь присутствует холодное осознание того, что современный художник ни в коем случае не есть профессионал. И чем более он «профессионален», тем в большой степени он изменяет самой природе современного искусства. «Искусство спасут дилетанты!» — в этой знаменитой фразе Мейерхольда весь пафос авангарда. Преодолеть границу искусства и бытия, преодолеть во что бы то ни стало! Не работать, но жить! Разве не этим занимались на царскосельских бдениях адепты Соболева, разве не про это группа «Запасной выход», все эти то ли артистические, то ли психоаналитические практики?

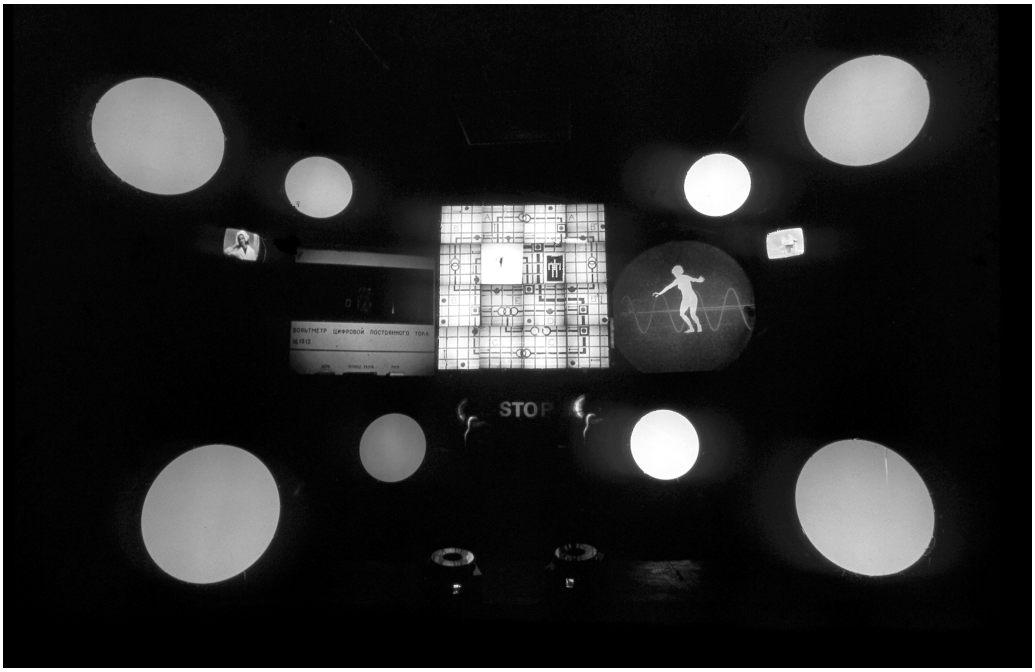
В том-то и дело, что нет. Еще одна цитата из Соболева: «…в отличие от большинства стратегий современного искусства мы часто позволяем себе очень прямое высказывание, снимаем коды. Хорошо это или плохо для искусства — я не знаю, но это очень полезно для людей, потому что они привыкают к яркой форме высказывания, проявления своей личности, становятся открытыми, но защищенными»[7]. Так что же все-таки перед нами? Искусство? Психотерапия? Духовная практика? Елизавета Морозова в той же беседе справедливо отбрасывает все эти варианты. Деятельность Соболева действительно можно описывать в апофатическом ключе. Это не то, и не то, и не то… Но к этой особенности его проекта мы еще вернемся.

В повседневном пространстве нередко можно столкнуться с высказываниями вроде «все художники сумасшедшие», «они рисуют бред» и т.д. Я убежден, что подобные реакции нельзя отбросить просто так. Вульгарность формы зачастую скрывает вполне верную интуицию, которую возникает на основе жизненного опыта говорящего. Действительно, нормален ли художник? История знает множество примеров художников, близких к безумию. Не меньше и тех, кто безумие имитировал. (Впрочем, стремление имитировать сумасшествие не есть ли само по себе признак ненормальности.) А были и такие, которые, оставаясь людьми «нормальными», становились персонажами мифа о сумасшедшем художнике — лучший пример здесь, разумеется, Ван Гог. Так или иначе, трудно отрицать, что художник есть продукт некой травмы или, может быть, он тот, кто эту травму в себе остро осознает. Долгое время я думал, что творчество есть неосознанное стремление к преодолению травмы, самотерапия. Сейчас я в этом сомневаюсь. Скорее, искусство — это бесконечное расчесывание вечно незаживающей раны. Так ведут себя некоторые нищие, для которых увечье составляет источник дохода (в Средневековье была распространена практика имитировать тяжелые и отвратительные язвы с целью разжалобить благочестивых христиан). Художник вовсе не заинтересован в излечении — наоборот, «болезнь» (а не мастерство) есть для него источник существования. Современное искусство зародилось как инструмент преодоления «старой» травмы культуры, в основе которой лежит история о жертвоприношении Бога. Именно отсюда нетерпимость авангарда к классической культуре и христианству в частности. Способом излечения от этой старой травмы было выбрано уничтожение границы между искусством и жизнью. Задача эта, как скоро стало ясно, была утопической, и тогда авангард выродился в современное искусство, которое стало успешно культивировать травму собственной невозможности. Будучи не в состоянии преобразить общество, оно стало на путь критики, показывая оторопевшим обывателям свои кровоточащие культяпки и бравируя собственной профессиональной несостоятельностью. Такой представляется мне природа феномена, который мы по привычке называем современным искусством.

Но если посмотреть на те задачи, которые Соболев ставил перед своими учениками из группы «Запасной выход», то складывается впечатление, что речь здесь идет о каком-то особом типе бытия, не имеющем отношения к аффектированной демонстрации собственных ран. При том, что наличие этих ран не только подразумевалось, но и становилось, может быть, центральным пунктом всей деятельности. Ведь, по мысли Соболева, наступает и уже наступило время отказа от больших нарративов в пользу маленьких личных историй, которые мы друг другу рассказываем.

В этой связи хочется напомнить факт, который часто вызывает недоумение. Соболев — выдающийся, по общему свидетельству, учитель и педагог — так и не имел серьезных учеников. Мало того, практически никто из участников «Запасного выхода» не дорос до «первого ряда» хотя бы российского искусства. Можно с натяжкой говорить только о вышеупомянутой Елизавете Морозовой, Константине Аджере и, пожалуй, Галине Метеличенко-Соболевой, которая, впрочем, в последние годы отошла от активной художественной деятельности. (Разумеется, здесь я не имею в виду косвенных учеников Юрия Александровича, то есть тех, кто с ним сотрудничал и дружил, а значит, неизбежно у него учился — Кабаков, Янкилевский, Попов, да и автор этого текста.) Почему же так произошло? И здесь неизбежно возникает мысль о том, что студенты Соболева на самом деле выздоровели и не имели больше нужды в искусстве ни как в лекарстве, ни как в способе существования. Так ли это? Ответа я здесь не даю, поскольку этот текст вообще не претендует на ответы.

Итак, если отношения Соболева и современного искусства остаются крайне запутанными, то каковы же его отношения с современностью как таковой. Ведь современное искусство совсем не обязательно тождественно современности, и сегодня это особенно очевидно. Да что там, само понятие «современности» чрезвычайно проблематично, хотя бы потому что мы живем в эпоху переломную,



Юрий Соболев, Юрий Решетников. Полиэкранный слайдфильм ICSID. Общий план. Съемка в просмотровой лаборатории ВНИИТЭ, 1976. Архив семьи художника.

когда наше мышление продолжают определять понятия, не отвечающие уже никакой реальности, а новые понятия еще не успели сформироваться. И, тем не менее, бесспорно, что понимание современности как чего-то, основанного на прогрессе и устремленного в будущее, больше не выдерживает критики. Вот, к примеру, текст, который принадлежит Эрику Булатову и который я обнаружил на его выставке: «Пространство ставит под сомнение все, что по эту сторону горизонта, и верит, что по ту сторону есть нечто, и это нечто и есть цель, к которой мы стремимся»[8]. Эта фраза воистину гимн авангарда. Позиция Булатова — «последнего авангардиста» — выглядит столь же благородной, сколь и безнадежно устаревшей. Существует ли еще горизонт? Или это мираж, часть виртуальной матрицы? Если же он есть, тогда «то, что за горизонтом» в свете новой реальности представляется все более зловещим и угрожающим.

Еще одна цитата: «…необходимо принять сторону пассивности, бездействия, отказа от рабочей деятельности, замедления ритма жизни. Это вовсе не означает, что мы должны отказаться от новых технологий, вернуться в искусственное прошлое, но необходимо уметь разделять стремительное расширение ассортимента технических возможностей и более медленное развитие форм естественной жизни. Человечеству необходимо восстановить собственное «тело»»[9].

Это Франко Берарди, итальянский философ-марксист. И здесь уже какое-то другое понимание современности. Но в контексте нашего разговора уместнее будет обратиться к Джорджо Агамбену и его замечательному венецианскому курсу теоретической философии 2006–2007 года. Во вступительной лекции Агамбен задается вопросом «Что означает быть современным?». «Подлинно принадлежит своему времени, подлинно современен тот, — говорит философ, — кто не совпадает с ним полностью, кто не идет в ногу с его требованиями, и кто потому не актуален; но именно поэтому, именно благодаря разрыву

и анахронизму он более других способен воспринимать и улавливать свое время»[10].

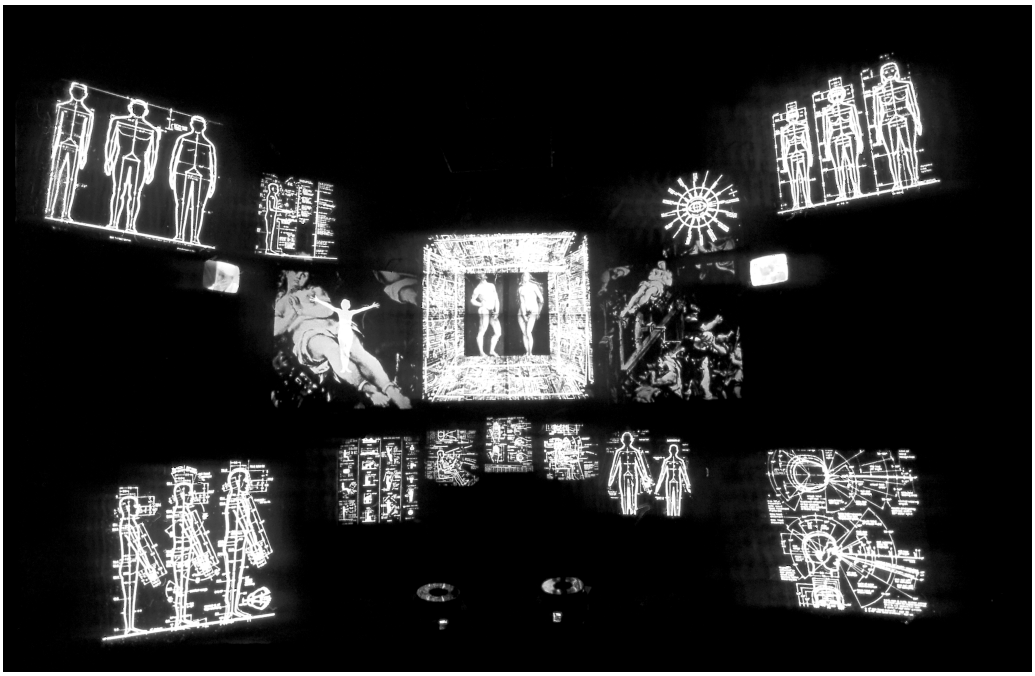
Здесь речь, разумеется, не идет о том, чтобы начать жить придуманной жизнью другой эпохи. Такой уход от реальности в мирок своих личных пристрастий и переживаний ведет к неизбежному вырождению души. Даже если мы больше любим Афины времен Перикла или Россию эпохи Пушкина, даже если мы ненавидим собственную эпоху, мы не вправе отказываться от ответственности прожить *собственную,* а не чужую жизнь. «Получается, — продолжает Агамбен, — что современность — это уникальное отношение со своим временем, соединяющее с ним и, вместе с тем, от него дистанцирующее; точнее, это отношения со временем, которые соединяют с ним через несоответствие и анахронизм. Те, кто слишком полно совпадает с эпохой, кто во всем с ней сплетается, — не современники именно потому, что все это делает их неспособными видеть ее, не могущими сосредоточить на ней свой взгляд»[11].

Этот прекрасный текст, который я не могу здесь приводить целиком, может быть, как нельзя лучше говорит об отношении к современности Юрия Соболева. Те, кто с ним общался и хорошо знал его, могут засвидетельствовать, что это был человек, который всегда был в курсе происходящего в культуре, политике или общественной жизни. И все же он никогда не был порабощен актуальностью. Он принадлежал как бы всей культуре и каждому времени. Может быть, именно в силу того, что он умел всегда быть «здесь и сейчас» в данной конкретной точке истории и пространства, он и оставался принадлежащим вечности не в абстрактном, но в конкретном смысле.

И все-таки мы так и не в состоянии ответить на вопрос: чем важен Соболев для нашей ситуации и важен ли он вообще? Не стоит ли каталогизировать его труд, предварительно разделив на разделы — здесь графика, здесь театральные постановки, тут ЭКСПО, а тут слайд-фильмы и *last but not least* педагогика. Так, собственно, поступили организаторы выставки и составители каталога. Могли ли они поступить иначе? Здесь могут быть разные мнения, но мне представляется, что они сделали все возможное. Но — и в этом, может быть, самый позитивный итог выставки — они не могли преуспеть. Соболев остался неуловим, он оказался явлением, превышающим любое кураторское или издательское решение. Он вышел, как это ни парадоксально, победителем, именно потому что вся его жизнь и работа, как это было и при его жизни, оказались неподвластными никакому окольцеванию, пусть даже и самому дружескому. И здесь можно вспомнить еще один текст Юрия Александровича, в котором он анализирует собственный художественный метод в отношении своих графических листов. Сам он называет это стратегией «мерцательности». «Для достижения эффекта «мерцания» художник создает, во-первых, достаточно убедительно оформленную фикцию сильного и общезначимого высказывания, которое может вызвать надежду, что наконец донесена истина, мы попали в гипертекст. И чем сильнее он акцентирует эту форму, означающее, тем активнее происходит перевертыш: означаемое оказывается пусто. Это чрезвычайно оптимистическая операция, не обладающая качествами трагичности. Потому что вместо абстракций некоего монумента зритель становится обладателем ценности актуального переживания. Ему возвращаются краски мира, а не фиктивность схемы мироустройства»[12].

Эти слова, раскрывающие художественный метод Соболева, в полной мере должны быть приложены к его собственному жизненному проекту во всей бытийной полноте. Именно поэтому, когда мы готовы, казалось бы, опознать, что есть Соболев и что он дал культуре, мы обнаруживаем в своих руках пустоту — неуловимый Нолев вновь ускользает от любых попыток его определить.

Каков же вывод? Из современного мира, бесконечно взывающего к идее свободы и права, свобода стремительно утекает. Тотальный контроль рынка и государственных структур, контроль, принятый и одобренный массами, — вот реальность, в которой оказался современный и отнюдь не только российский человек. Сама культура, дававшая хотя бы иллюзию независимости, становится насквозь предсказуемой и пронизанной токами тотального рынка. Реальность все больше убеждает нас в отсутствии альтернативы. Единственный, как мне представляется, выход — это создание таких личных, персональных проектов,



Юрий Соболев, Юрий Решетников. Полиэкранный слайдфильм ICSID. Общий план. Съемка в просмотровой лаборатории ВНИИТЭ, 1976. Архив семьи художника.

которые *не могут быть опознаны* как проект. Это будет творчество, которое дислоцируется не на территории, занятой так называемым современным искусством. Оно остается неуловимым для каталогизации, регистрации и коммерциализации со стороны системы. Утопия? Юрий Нолев-Соболев говорит нам, что это возможно.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Романова А., Метеличенко-Соболева Г. (ред.)* О.С.Т.Р.О.В.А Юрия Соболева. М.: Московский музей современного искусства, 2014.

[2] *Мамонов Б.* Нулевая система // ХЖ, № 50, 2003.

[3] *Кабаков И.* 60-е — 70-е… Записки о неофициальной жизни в Москве. Классификация 60-х годов // *Романова А., Метеличенко-Соболева Г. (ред.)* Указ. соч. С. 27.

[4] *Ерофеев А.* Интервью с Юрием Соболевым // *Романова А., Метеличенко-Соболева Г. (ред.)* Указ. соч. С. 41.

[5] *Морозова Е.* Уроки Локи. Разговор с Юрием Соболевым // *Романова А., Метеличенко-Соболева Г. (ред.)* Указ. соч. С. 235.

[6] *Кабаков И.* Указ. соч. С. 32.

[7] *Морозова Е.* Указ. соч. С. 240

[8] Текст был представлен в экспозиции выставки Эрика Булатова.

[9] *Юсупов А.* Всеобщий интеллект станет полем великой битвы будущего. Интервью с Франко Берарди // The Prime Russian Magazine, № 5, 2013.

[10] *Агамбен Д.* Что современно? К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 46.

[11] Там же. С. 47

[12] *Морозова Е.* Указ. соч. С. 237.

Богдан Мамонов
Родился в 1964 году в Москве.
Художник, критик, куратор.
Живет в Москве.