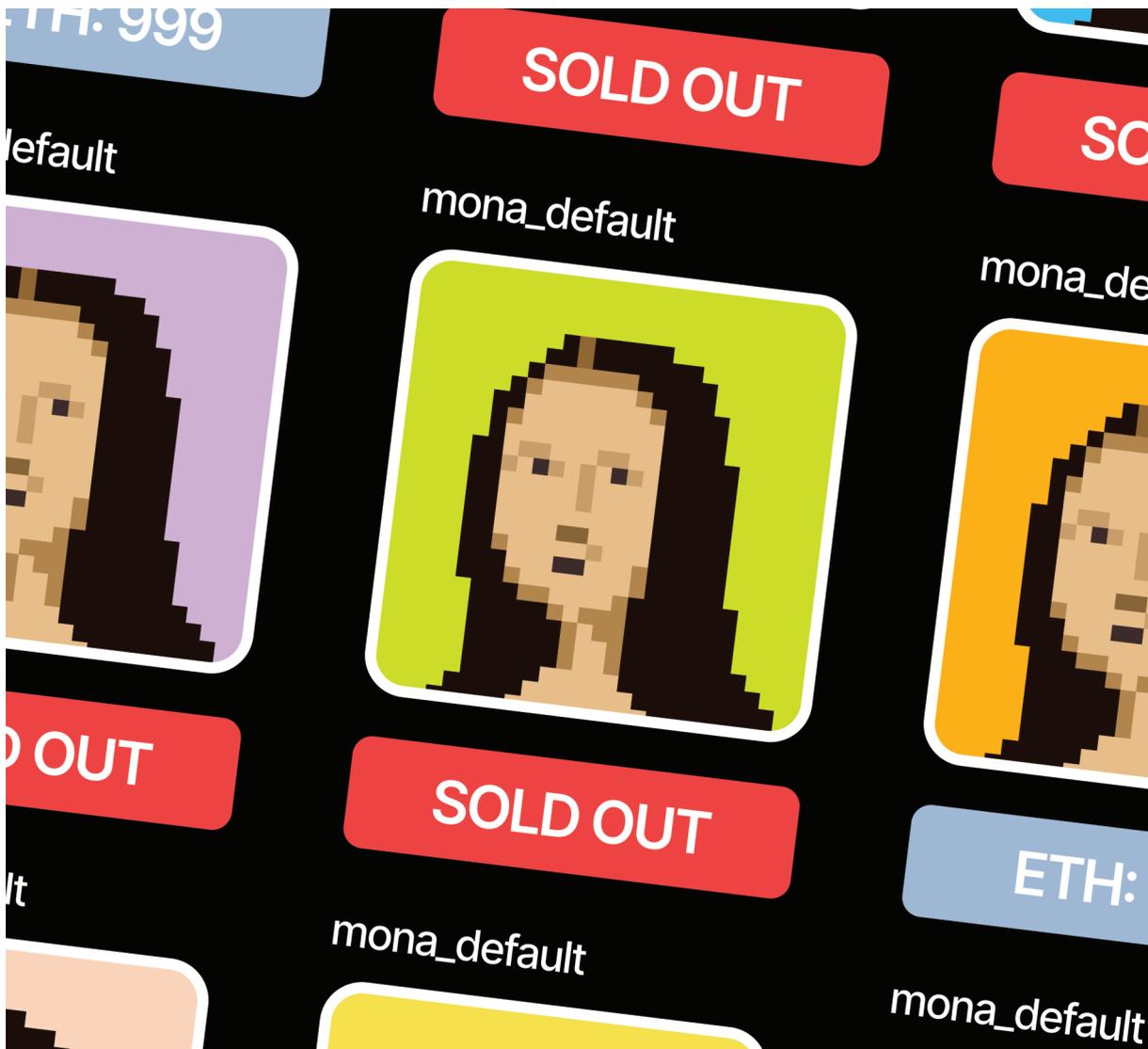


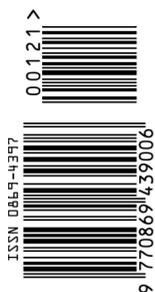
# ХЖ

Художественный журнал  
Moscow Art Magazine



## Художественная политэкономия

Дейв Бич / Саша Бурханова-Хабадзе / Марина Вишмидт / Дмитрий Галкин / Катя Ганюшина /  
Ника Дубровская / Свен Люттикен / Орден Софийных Марксистов / Алек Петук / Йоэль Регев /  
Егор Софронов / Екатерина Таракина / Юлия Тихомирова / Кястутис Шапока



18+

#121

# ХЖЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

## РЕДАКЦИЯ

Главный редактор  
**Виктор Мизиано**

Редакторы  
**Лия Адашевская**  
**Егор Софронов**

Издатель  
**Сара Виниц**

Директор по развитию  
**Роман Селиван**

Координатор  
**Екатерина Росинская**

Комикс  
**Георгий Литичевский**

Главный художник  
**Игорь Северцев**

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

**Зейгам Азизов** (Лондон)  
**Илья Будрайтскис** (Москва)  
**Мария Калинина** (Москва)  
**Лера Конончук** (Москва)  
**Иван Новиков** (Москва)  
**Алексей Пензин** (Лондон)  
**Егор Роголев** (Санкт-Петербург)  
**Наталья Серкова** (Москва)  
**Николай Смирнов** (Москва)  
**Хайм Сокол** (Москва)  
**Антонина Стебур** (Киев)  
**Мария Чехонадских** (Лондон)  
**Кети Чухров** (Лондон)  
**Станислав Шурипа** (Москва)

Верстка  
**Галина Мухина**

Дизайнер  
**Вадим Кондратьев**

Корректурa  
**Ирина Лобановская**

## EDITORIAL BOARD

Editor in chief  
**Viktor Misiano**

Senior editors  
**Liya Adashevskaya**  
**Egor Sofronov**

Publisher  
**Sarah Vinitz**

Strategic Director  
**Roman Selivan**

Coordinator  
**Ekaterina Rosinskaya**

Comics  
**Georgiy Litichevsky**

Art director  
**Igor Severtsev**

## CONTRIBUTING EDITORS

**Zeigam Azizov** (London)  
**Ilya Budraitskis** (Moscow)  
**Maria Kalinina** (Moscow)  
**Lera Kononchuk** (Moscow)  
**Ivan Novikov** (Moscow)  
**Alexei Penzin** (London)  
**Egor Rogalev** (Saint Petersburg)  
**Natalia Serkova** (Moscow)  
**Nikolay Smirnov** (Moscow)  
**Haim Sokol** (Moscow)  
**Antonina Stebur** (Kyiv)  
**Maria Chehonadskih** (London)  
**Kety Chukhrov** (London)  
**Stanislav Shuripa** (Moscow)

Lay-out  
**Galina Mukhina**

Designer  
**Vadim Kondratiev**

Proof reading  
**Irina Lobanovskaya**

## АДРЕС РЕДАКЦИИ:

**moscowartmagazine.com**  
125104, Москва, Большой  
Палашевский переулок, 9/1  
тел.: +7 (495) 609-08-12  
email: mos.artmag@gmail.com

## ART MAGAZINE OFFICE:

**moscowartmagazine.com**  
Bolshoy Palashevsky pereulok,  
9/1, Moscow, Russia, 125104  
tel.: +7 (495) 609-08-12  
email: mos.artmag@gmail.com

В оформлении обложки использован проект Игоря Северцева «NFT Sold Out "mona\_default"». Объект — цифровое, стилизованное изображение картины Леонардо да Винчи «Портрет госпожи Лизы дель Джокондо», 1503–1519. Закрытый ключ к криптовалютному кошельку, содержащему NFT, встроен в физический предмет коллекционирования и предоставляется вместе с ним. Материал: доска пены — PVC Komatex, UV-печать.  
Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2022.

«Художественный журнал» издается  
при поддержке



**THE BLACK  
FOUNTAIN**

## ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

«Урал-Пресс»  
Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 130  
Телефон: +7 (343) 26-26-543  
e-mail: info@ural-press.ru

Электронный подписной каталог: [www.ural-press.ru](http://www.ural-press.ru)  
Подписной индекс: 012712

ISSN 0869-4397

«Художественный журнал»

зарегистрирован Комитетом по печати РФ

Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

# ШОКОЛАДНЫЙ ТАНЕЦ

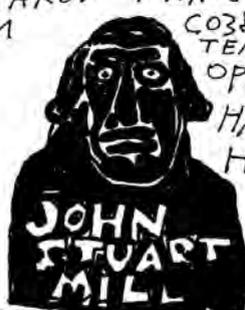
КОМКС  
©ХХХХ Л.  
2022

ЧТО ТЫ ДЕЛАЕШЬ С ШОКОЛАДНЫМ ДЕДОМ МОРОЗОМ? НОВЫЙ ГОД ВРОДЕ ЕЩЕ НЕ СКОРО...



ДЕДА МОРОЗА Я ПЕРЕДЕЛЫВАЮ В БЮСТ ДЖОНА СТЮАРТА МИЛЛЯ

ЭТО ЖЕ БЫЛ ТАКОЙ ФИЛОСОФ И СОЗДАТЕЛЬ ОРИГИНАЛЬНОЙ



-ВСЁ ВЕРНО. А ЕЩЕ ОН ВМЕСТЕ СО СВОЕЙ ВТОРОЙ ЖЕНОЙ И ЕЕ ДАЧЕРЬЮ БОРОЛСЯ ЗА ПОЛИТИЧЕСКИЕ ПРАВА ЖЕНЩИН И ПРОТИВ ДОМАШНЕГО НАСИЛИЯ



ВООБЩЕ-ТО ЭКОНОМИЯ - ЭТО, ПОПРОСТУ ГОВОРИТЬ, ДОМОВОДСТВО,



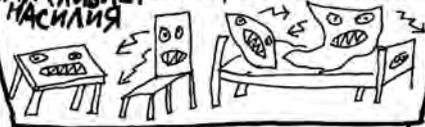
ПОЛИТЭКОНОМИИ? А ПОЛИТЭКОНОМИЯ - ЭТО МАКРОДОМОВОДСТВО



И КОНЕЦНО ПОЛИТЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СВЯЗАНЫ С ПРОБЛЕМОЙ ДОМАШНЕГО НАСИЛИЯ - ПО СЕБЕ ЗНАЮ



-ОТКУДА? ТЫ ЖЕ ОДНА ЖИВЁШЬ? -ТАК И ЕСТЬ, НО САМА ДОМАШНЯЯ ОБСТАНОВКА В СВОЕЙ НЕСМЕНЯЕМОСТИ НАКАЛИВАЕТ ПОТЕНЦИАЛ АГРЕССИИ И НАСИЛИЯ



И ТОГДА, ЧТОБЫ АГРЕССИЯ НЕ ВЫПЛЕСНУЛАСЬ НАРУЖУ Я НАЧИНАЮ ТАНЦЕВАТЬ



ВСЁ ВОКРУС СЕБЯ Я ПРЕВРАЩАЮ В МУЗЕЙ ТАНЦА



ПО СУТИ ТАНЕЦ - ЭТО ПОЛИТЭКОНОМИЯ. ТЕЛО ДВИЖЕНИЯ ДЛЯ ЭТОГО НУЖНО ПОСТОЯННОЕ ЭНЕРГОСНАБЖЕНИЕ



ШОКОЛАД - ИДЕАЛЬНЫЙ ЭНЕРГОНОСИТЕЛЬ



## Художественный журнал № 121

**Художественная политэкономия**

На протяжении почти всей новейшей истории — с конца XIX века и до самых недавних пор — рыночное циркулирование искусства замыкалось в трех основных точках. Художник создавал художественные произведения в тиши своей мастерской, откуда его работа перемещалась в частную галерею для публичного показа с тем, чтобы на следующем этапе попасть в коллекцию, частную или публичную. Настоящая динамика породила сложную систему социальных ролей, экономических отношений и целую мифологию. И именно на ней строилась т.н. система современного искусства, казавшаяся незыблемой и безупречной. Отсюда в первые же постсоветские годы она стала у нас предметом подражания и импорта: причастность к ней представлялась гарантом присутствия в современности.

Однако именно в этот период — в 1990-е — в системе современного искусства и ее экономической основе стали наблюдаться существенные трансформации, вызревание которых — если быть до конца точным — началось еще в 1960–1970-е годы. Если традиционная система предполагала художественное произведение, имеющее материальные объектные формы, что на том историческом этапе узнавало себя в классическом промышленном производстве, то в последние годы лидирующие позиции в экономике занимает производство нематериальное — индустрии знания, услуг, досуга, аффектов и пр. Какие же художественные формы адекватны этим новым нематериальным формам труда? Какова новая политэкономия искусства? Что обеспечивает производство произведений, не имеющих объектных форм и, следовательно, не способных удовлетворить товарный фетишизм коллекционера?

Но надо признать: старая система искусства продолжает свое существование и для нее по-прежнему «принципиальное значение имеет материальный, вещный характер приобретаемых произведений и культурная репутация их авторов» (Д. Галкин «Liquid Modernity ...»). Однако в настоящее время это говорит о том, что «художественный рынок, будучи экономическим институтом, не совсем вписывается в принципы новой экономики искусства — ведь сегодня «в центре искусства ... находится не произведение, а карьера и судьба художника, встроенные в сложные системы культурного производства, капитализации и монетизации» (Д. Галкин «Liquid Modernity ...»).

Впрочем, фигура художника также утрачивает свою эксклюзивность, а созданная вокруг него система искусства демократизируется и деиерархизируется. Так называемая «новая экономика доступного самовыражения» исходит из того, что «социальные сети стали полноценными платформами для потребления и распространения произведений современной культуры. Зритель сегодня сам выбирает, что достойно его внимания, полагаясь на собственный вкус или вкусы своей тусовки... По сути, все, что ему нужно делать для успеха сегодня, ... — это опубликовать по кусочку своего творческого процесса ... и стараться, чтобы его работа попала на глаза нужной ему аудитории» (С. Бурханова-Хабазде «А что, так можно было?»...). Отсюда деньги — как мерило, если не ценности, его цены искусства — утрачивают своей универсальный статус. Они заменяются «квазиденьгами». «Примеры таких денег — лайки в соцсетях, индексы цитирования и т.п. (А. Петук, Й. Регев «Сакральное, рыночное, эстетическое...»).

Впрочем, у перехода художественного производства в сетевое пространство есть и альтернатива. Во многих распространенных ныне художественных практиках — перформативных, исследовательских, реляционных и подобных проектах — созданный художником материальный объект заменяется самим художником, его живым присутствием. И здесь «квазиденьгами» становится «живая валюта»: деньги «заменяются живыми объектами желания, человеческими существами..., чьи “визуальные качества” и эмоции... могут быть определены количественно, выражены в цифрах, превратиться в дискретные движения и блоки времени» (С. Люттикен «Танцевальная фабрика»).

При этом обе эти противоположности — растворение художника в сетевых множествах, как и строгий учет его телесных и душевных проявлений — имеют общую результирующую. Сама фигура художника утрачивает свой былой статус и определенность. Ранее, когда художник в условиях товарного фетишизма был производителем эксклюзивного продукта, его фигура романтизировалась. Это было необходимо для оправдания высокой стоимости произведений искусства — подразумевалось, что ценность искусства непременно и неизменно выше его цены. Ныне же художник оказывается перед альтернативой. Либо найти себя в коллективном творчестве, «размываящем границы между фольклорным искусством, высокой культурой, современным эстетическим высказыванием, активизмом и повседневной заботой друг о друге» (Н. Дубровская «Ценное, бесценное и бесплатное»). Либо же принять свою социально-экономическую неприкаянность. Художник сегодня не поддается отождествлению ни с ремесленником, ни с пролетарием, ни с наемным рабочим, ни с предпринимателем. Доставшееся ему в наследство от авангарда бунтарство сводится теперь лишь к тому, «что он не вписывается ни в какие категории» (Д. Бич «Не капиталист и не пролетарий»).

МОСКВА, СЕНТЯБРЬ 2022

# ХЖЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

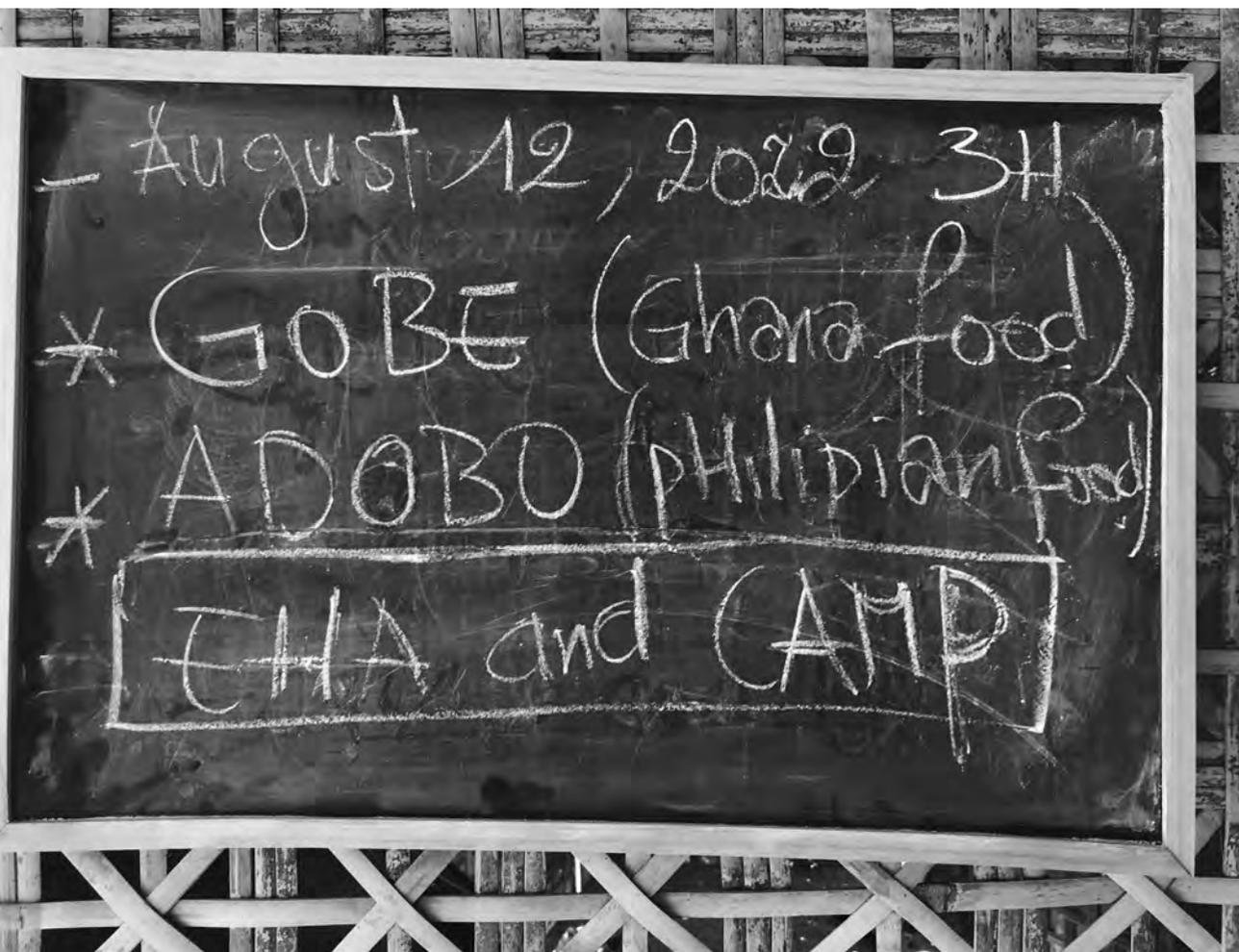


Журнал можно приобрести в Москве:  
Торговый дом книги «Москва» на Тверской  
Московский дом книги на Арбате Библио-Глобус  
Книжный магазин «Фаланстер»  
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»  
(магазин «Фаланстер»)  
Monitor book/box  
Музей современного искусства «Гараж»  
Еврейский музей и центр толерантности  
Московский музей современного искусства  
на Петровке  
Мультимедиа Арт Музей  
Центр фотографии имени братьев Люмьер  
Интернет-магазин «Озон»  
Магазин школы фотографии PHOTOPLAY  
Книжный магазин «Циолковский»  
Кинотеатр «Пионер» (книжный магазин BookStore)  
Музей-заповедник «Царицыно»  
Галерея «Граунд»  
Книжная лавка РГГУ («У Кентавра»)

в Санкт-Петербурге:  
Музей Эрмитаж  
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»  
Книжный магазин «Свои книги»  
Магазин «Все свободны»  
Магазин «Подписные издания»  
Книжный магазин «Порядок слов»  
Книжный магазин на острове Новая Голландия

в городах:  
Магазин «Никто не спит», Тюмень  
Магазин «Пиотровский», Пермь  
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»), Екатеринбург  
Книжный магазин «Чарли», Краснодар  
Книжный магазин «Капиталь», Новосибирск  
Центр современной культуры «Смена», Казань  
Книжный магазин в галерее «Виктория», Самара  
Центр современной культуры «Хлебозавод», Владивосток

- 6  
БЕЗ РУБРИКИ  
**ЦЕННОЕ, БЕСЦЕННОЕ И БЕСПЛАТНОЕ**  
*Ника Дубровская*
- 14  
АНАЛИЗЫ  
**НЕ КАПИТАЛИСТ И НЕ ПРОЛЕТАРИЙ**  
*Дейв Бич*
- 22  
ДИАЛОГИ  
**САКРАЛЬНОЕ, РЫНОЧНОЕ,  
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ: КОИНСИДЕНТАЛЬНЫЙ  
МЕТОД И КОНЕЦ ИСКУССТВА**  
*Алек Петук, Йоэль Перев*
- 30  
ТЕНДЕНЦИИ  
**ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ФАБРИКА**  
*Свен Люттикен*
- 42  
АНАЛИЗЫ  
**ТЯЖКИЙ ТРУД СПЕКУЛЯЦИИ:  
ФОРМИРОВАНИЕ РЕФЛЕКСИИ  
О МЕТОДАХ**  
*Марина Вишмидт*
- 54  
СИТУАЦИИ  
**«А ЧТО, ТАК МОЖНО БЫЛО?»:  
ЭКОНОМИКА САМОБЫТНЫХ  
ТВОРЦОВ**  
*Саша Бурханова-Хабадзе*
- 64  
АНАЛИЗЫ  
**LIQUID MODERNITY:  
СИНХРОНИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОСТИ.  
ВО СЛАВУ «ЛЕГКОГО КАПИТАЛИЗМА»**  
*Дмитрий Галкин*
- 78  
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА  
**ДОРОГИЕ КУРАТОРЫ:  
ПИСЬМО В ИНСТИТУЦИЮ**  
*Катя Ганюшина*
- 82  
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА  
**МАРКС — АЛХИМИК.  
УПРАЖНЕНИЕ В ОБРАТНОЙ  
АНТРОПОЛОГИИ**  
*Орден Софийных Марксистов*
- 96  
ИССЛЕДОВАНИЯ  
**СТИЛЬ БРЕЖНЕВ: ПОЛИТИЧЕСКАЯ  
ЭКОНОМИЯ ПЕРФОРМАТИВНОГО  
СДВИГА**  
*Кястутис Шапока*
- 108  
ИССЛЕДОВАНИЯ  
**ДАР ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО НАКОПЛЕНИЯ:  
К ПОЛИТЭКОНОМИИ ИСКУССТВА**  
*Егор Софронов*
- 118  
КНИГИ  
**ШАГ В НОВЫЙ МИР?**  
*Екатерина Таракина*
- 124  
ВЫСТАВКИ  
**ВРЕМЯ РЕВИЗИИ**  
*Юлия Тихомирова*



Материал иллюстрирован: Britto Arts Trust Pakghor — социальная кухня, Documenta-Halle, 2022. Фото автора.

# Ника Дубровская

## Ценное, бесценное и бесплатное\*

**Дорого, еще дороже... или совсем бесплатно**

Вопрос, стоит ли платить художникам — ведь работа для них в удовольствии, а не подневольный труд — поднимается снова и снова. Можно ли оценивать художественное вдохновение той же мерой, что и обыкновенную трудовую деятельность? А как насчет любовного порыва? Заботы о родителях или собственных детях? За это тоже нужно платить? Ведь это — по-настоящему бесценные отношения, а не вещи, стоимость которых можно рассчитать, или действия, сложность которых можно оценить.

Однако, если мы посмотрим, как оценивается работа, не связанная ни с вдохновением, ни с гениальностью, ни с любовью, то заметим, что оценка ее стоимости во многом вызывает удивление. Например, тяжелейший труд на кофейных плантациях в Конго стоит меньше одного доллара в день, а практически-ничего-не-делание в кондиционированном офисе на Манхэттене — от 200 долларов за тот же рабочий день. Мать-одиночка днем трудится, зарабатывая в поте лица хлеб свой, а вечером проверяет уроки, стирает, готовит, но уже бесплатно. Школьный учитель получает в разы меньше, чем университетский профессор, который, в свою очередь, уступает в доходах CEO нефтяной компании.

В настоящем тексте я хочу показать, как работа, связанная с производством насилия и с доступом к власти, всегда оценивается выше, чем работа, связанная с заботой и воспроизводством людей. Чем ближе к ис-

точнику власти находится человеческая жизнь, труд и ресурсы, тем они ценнее, чем дальше, тем дешевле или даже бесплатны. И эта система оценки распространяется и на сферу искусства. Мне хотелось бы показать на примере искусства, насколько наше западное представление о некоем едином универсальном «человеческом» — подобно ловкому картежнику — перетасовывает смыслы, способствуя передаче ценностей и богатств от слабых к сильным.

### Ценность искусства и близость к власти

Именно близостью к центрам производства военной и финансовой власти определяется стоимость искусства. В течении всего XX века самыми дорогими художниками были художники, связанные с западным миром искусства. В последнее время мы наблюдаем рост интереса к так называемым развивающимся странам, которые оспаривают власть бывших метрополий в культурном производстве. Новые игроки предлагают собственную модель «культуры» и ее оценочную шкалу.

Мы можем наблюдать две тенденции. Первая — это государственные и частные инвестиции Глобального Юга, которые конкурируют с западным миром искусства на его территории, в попытке увеличить собственный контроль над производством и распространением художественных ценностей. Вторая тенденция обнаруживается в народных движениях Глобального Юга, которые успешно

\* Ирландский проект «Disruptive Publication» предложил мне написать текст о том, как формируется стоимость труда художников и произведений искусства. Редактура перевода этого текста на русский превратилась в написание нового текста. (Прим. автора.)

включают в себя и западных активистов и художников. Они выступают за структурные изменения в ныне существующей глобальной системе культурного производства. Обе тенденции меняют представление о том, кого считать художником и что считать искусством.

### Нувориши идут

Далеко не случайно новые международные игроки (Китай, страны Персидского залива, Россия, Индия и другие) стремятся повлиять на глобальную культурную политику, взвинчивая цены на международном рынке искусства и включаясь в марафон за обладание значимых коллекцией и мест производства контента. Наследный принц Саудовской Аравии Мухаммед бин Салман купил «Спасителя мира» Леонардо да Винчи у российского миллиардера Дмитрия Рыболовлева за 450 миллионов долларов. Китайские коллекционеры активно покупают и продают искусство на западных рынках и уже выстроили впечатляющую сеть музеев в Китае. Цены на произведения китайских художников значительно выросли за последние годы. Соседи-соперники Дубай и Абу-Даби соревнуются за лидерство в количестве галерей, выставок и построенных музеев. Но зачем вообще набирающие политическую и экономическую силу страны стремятся иметь музеи, коллекции и выстраивать собственные миры искусства?

Чтобы ответить на этот вопрос, стоит посмотреть на историю изменения представле-

ний об искусстве в контексте развития капиталистических отношений. Ведь именно капитализм отделил производителей от потребителей, общественные пространства от частных, гениальных художников от массы простых людей.

### Что такое искусство?

Произносится слово «искусство», люди представляют очень разные вещи. Некоторые из нас воображают проверенные временем музейные шедевры того же Леонардо или Рембрандта, другие вспоминают о современном искусстве, взявшим за правило удивлять зрителей неожиданным представлением о том, что такое «искусство», а кто-то думает о народном искусстве Африки или Мексики. Объекты и деятельность, связанные с этими представлениями, имеют разную стоимость на финансовых рынках и рынках труда.

Сегодня в мире существует порядка 6700 языков. Однако каждые четырнадцать дней их становится на один меньше, так как умирают последние их носители. Вместе с ними исчезают песни, истории, способы жизни, появившиеся благодаря труду многих поколений. Одним из бесспорных достижений вооруженного восстания Сапатистской армии национального освобождения стало сохранение культурных традиций и способов жизни десятков племен, населяющих территорию штата Чьяпеса в Мексике. Борьбу за сохранение своих культур ведут не только сапатисты. Это происходит по всему миру,



начиная с этнических культур США и Канады до демократического женского движения в Сирийском Курдистане.

На арт-рынок редко попадают драматические свидетельства этой борьбы, а если такое и случается, то к ним относятся как к чему-то, расположенному между народным творчеством и экзотичным курьезом. Редкими исключениями из этого правила становятся периодические приглашения на международные выставки художников-сапатистов или режиссеров Кинематографической коммуны Рожавы. Но эти интервенции ничего толком не меняют.

Отличным комментарием к устройству западного мира искусства, исключающего из своих рынков всех «лишних», «слабых», не «художественных» художников, можно считать проект Ренцо Мартена, названный на сайте журнала «Frieze» «тщетной попыткой изменить мир искусства». Мартен построил музей современного искусства в джунглях Конго, выкупив землю у действующей плантации Юниливера, с провокативной целью «джентрификации джунглей». В стенах нового музея местные конголезские художники, обученные Ренцо, создают искусство, очень напоминающее традиционное африканское фольклорное искусство.

Ренцо же придумал сложную технику распечатки на 3D-принтере готовых скульптур из шоколада, добываемого на плантациях. Шоколадные 3D-скульптуры, перевоплотившись в современное западное искусство, продаются на западных рынках. Но главный проект Ренцо — его фильмы, рассказывающие о сложной игре в прятки с бывшими колониальными властями, которые по-прежнему владеют плантациями в Конго. Понятно, что без поддержки нидерландского художника музей в джунглях закрылся бы немедленно, а его существование просто фиксирует фальшивость западного универсалистского представления о «художнике».

Было бы прекрасно, если бы некоторое количество белокурых сильных европейцев с хорошими институциональными связями перебрались работать в нищие страны, населенные полурабами, и устроили там музеи современного искусства и художественные мастерские для местных жителей. Ведь ника-

кой объективной разницы между работниками плантаций, зарабатывающими доллар в день, и благополучными жителями нью-йоркских лофтов, зарабатывающими сотни тысяч или миллионы долларов, конечно, нет. Если не считать разницей расовую принадлежность и гражданство.

Принято считать, что ценность произведения искусства универсальна, не связана с расой, полом или фактом рождения его создателя в той или иной стране. Что искусство — это не посредник властных отношений, не символический знак победы одной группы людей над другой, а некий общезначимый объект, хранящий в себе единую для всех нас сущность. Почему же в богатых западных странах такое изобилие культурных проектов, а в странах третьего мира «современная культура» появляется только в виде героически-скандальных вылазок одиночек, подобных Ренцо?

Хороший пример финансирования западной культуры можно увидеть в Гамбурге. Ежегодный бюджет, выделяемый городом на поддержание работы городской оперы, равен затратам на содержание всего городского метро. Если завтра мэрия закроет невероятно дорогую и амбициозную Гамбургскую оперу, то все до одного горожане и приезжие смогут пользоваться общественным транспортом бесплатно. Для многих малоимущих немцев стоимость проезда — большая проблема. Прожив около десяти лет в Берлине, я постоянно наблюдала сцены отлавливания безбилетников в метро. Кстати, безбилетный проезд в общественном транспорте приравнивается в Германии к преступлению: после трех штрафов человеку грозит судимость.

В контексте борьбы с изменением климата владельцы машин часто призывают перейти на общественный транспорт, что должно сократить объемы выброса вредных веществ в атмосферу. И здесь хочется спросить: проголосовали бы жители Гамбурга за продолжение финансирования оперы из городского бюджета или выбрали бы бесплатный общественный транспорт? Особенно если учесть, что оперу посещают в основном те, кто публичным транспортом не пользуются.

Опера — одно из самых элитарных искусств, мало связанная с массовой культурой, определяющей городской эстетический ландшафт. Получается, что чем больше культура ориентирована на воспроизводство жизни элит, тем больше государственных дотаций идет на ее поддержание или обращение определенных культурных объектов на финансовых рынках. Все, что связано с производством и обеспечением жизни 99% людей, поддерживается в формате социальных пожертвований, как нечто не слишком важное, вроде детских занятий керамикой или хора пенсионеров.

### Кто и как развешивает ценники?

В любом большом музее, будь то Британский музей, Эрмитаж или Лувр, посетителей встречают так называемые ориенталистские коллекции: китайская, африканская, индийская и так далее. По сути, музеи напоминают хранилища пиратских сокровищ, так как большинство ценностей были попросту

украдены (насильно вывезены) бывшими колонизаторами. В шутке «Почему великие пирамиды находятся в Египте? Потому что они были слишком тяжелыми, чтобы перевозить их в Британский музей» — есть доля шутки, хотя в целом, это точное описание истинного положения вещей.

Сегодня многие бывшие колонии требуют возвращения на родину своих незаконно вывезенных национальных сокровищ. В основном они получают довольно наглые ответы, по типу: «Сначала научитесь безопасно хранить у себя бесценные произведения, а потом вернемся к обсуждению, где им лучше находиться». Но откуда появилась западная музейная инфраструктура?

Большинство современных национальных музеев родились в процессе восстаний. Захвативший царские дворцы народ сделал их, наряду с банками и парламентами, символами национальных государств, где вместо монарха правил «народ». Но сама идея национальных культур, представленных в музейных коллекциях, берет начало во времена раннего ка-



питализма и колониального захвата Западом всего мира. Чем могущественнее государство, тем значительнее его музейные коллекции, тем масштабнее его культурная инфраструктура и тем сильнее международное влияние.

В постколониальную эпоху искусство и культура превратились в важнейший инструмент сохранения зависимости бывших колоний от бывших метрополий. Неслучайно богачи из развивающихся стран отправляют своих детей учиться во Францию, Англию или в США. Туда же устремлялись финансовые потоки, вложения в недвижимость и так далее. Рынок искусств, накрепко связанный с системой финансового капитала, государственных субсидий, налоговых послаблений и банковских кредитов, — важное звено в поддержании распределения власти в нашем мире, в сохранении статус-кво.

Неслучайно крупнейшая мировая выставка современного искусства — Венецианская Биеннале — до сих пор делит участников на национальные государства и сталкивает их в соперничестве за высшую награду. Развивающиеся страны получают первое место не слишком часто, а художники из этих стран, становящиеся победителями, зачастую давно живут на Западе и связаны с родиной лишь фактом своего рождения.

### Что могут художники?

Защищая мятежную Парижскую Коммуну, Бакунин предложил использовать на баррикадах вместо мешков с песком бесценные шедевры Лувра. Бакунин утверждал, что произведения искусства обладают бесконечной ценностью в глазах солдат королевской армии, поэтому те ни за что на свете не станут по ним стрелять. Для коммунаров же главной ценностью были жизни людей и сама идея Коммуны, а вовсе не объекты искусства.

Кстати, за несколько месяцев своего существования Парижская Коммуна произвела на свет множество артефактов: песен, плакатов, памфлетов, графических и живописных произведений. Парижская Коммуна не только изменила критерии оценки предметов искусства, но и само устройство городской жизни. Именно тогда появился восьмичасо-



вой рабочий день, равная оплата труда мужчин и женщин, городское освещение и то, что мы сегодня называем общественным транспортом. Иначе говоря, коммунары на практике показали, как может существовать общественное пространство, почему это важно и стоит защищать. Сегодня многие из нас живут в городах, где уличное освещение, нормированный рабочий день и другие невероятные для времен Парижской Коммуны поведенческие практики — обыденность. Странно представить, что за такие очевидно полезные для всех нормативы можно заплатить жизнью.

Многие из участвовавших в восстании художников, ремесленников, просто горожан активно включились в агитационно-просветительскую деятельность, создавая по-настоящему демократичные произведения искусства: листовки, плакаты и общественные художественные проекты. Парижане устраивали бесконечные ассамблеи, публичные чтения и танцы. Появилось искусство, создаваемое людьми и для людей, отменившее разделение на пассивных зрителей и профессиональных творцов.

Со времен индустриальной революции производство скрыто за воротами заводов, где трудятся рабочие. Культура же производится за закрытыми дверями музеев, институтов и мастерских специально обученными людьми, наделенными полномочиями и дипломами. Пролетарий и художник — эти фигуры-антиподы, появились и существуют в рамках капиталистического национального государства. Но в революционные времена дистанция между ними сходит на нет, как это было в средневековой Европе, где ремесленники мало отличались от художников. Или как во многих традиционных культурах, при огромном разнообразии коллективных видов творчества, не существует фигуры художника-гения. Основатель советского Пролеткульта, Александр Богданов, верил, что коммунизм — это общество, в котором художниками станут все. У каждого появится право, возможность и необходимые ресурсы для участия в создании и воспроизводстве собственной культуры.

### Как жить по-новому?

Documenta 15 курирует художественный коллектив из Индонезии. В ней 1500 участников, в основном представляющих художественные коллективы, среди которых почти нет западных художников и очень мало селебрити из мира искусства. Выставка представляет разные, часто неожиданные способы жизни и постоянно провоцирует зрителей взаимодействовать с ними.

На Documenta 15 представлены архивы «Lutte des Femmes en Algérie» (Женский феминистский Архив Алжира 1970-х годов), рассказы африканских и азиатских сказителей, видео-арт иракских художников, огромные настенные росписи коллективов из Азии и Индонезии. Можно посетить многочисленные мастер-классы по созданию мебели и готовке, по удобрению почвы и сохранению лесов. Documenta организована вокруг встреч людей друг с другом, а постоянные Ассамблеи — ее неотъемлемая часть.

Охватив практически весь Кассель — в этом году фестиваль проходит на 32 площадках, — Documenta 15 проводит серьезную и кропотливую работу по размыванию

границы между фольклорным искусством, высокой культурой, современным эстетическим высказыванием, активизмом и повседневной заботой друг о друге. Один из моих любимых проектов организовал коллектив из Бангладеш «Britto Arts Trust». «Pakghor — социальная кухня» располагается в построенной группой бамбуковых беседках невероятной красоты Зрители проходят через ряд павильонов и пассажей, в которых вместо цветов выращивают овощи и травы — помидоры, перец, лук, мята, — и оказываются в прекрасно оснащенной кухне. Любой посетитель может предложить рецепт и приготовить по нему блюдо, разделив трапезу со всеми желающими. Важно, что беседки находятся в саду за пределами пространств Documenta-Halle, для посещения которых нужно приобрести билет за 27 евро.

Если кто-то из читателей бывал на больших международных выставках, то знаком с ситуацией, когда после бесконечного просмотра выставок день заканчивается в дорогах и банальных кафе, обустроенных коммерческой компанией, обслуживающей выставку. Оказавшись в ловушке, усталые и обессиленные посетители отдают за скромный перекус чипсами и бутербродами, деньги, за которые можно пообедать в приличном ресторане. Мне всегда казалось, что именно компании, организующие ужасный выставочный общепит — главные экономические бенефициары любой культурной активности. «Britto Arts Trust» смогли не просто сломать этот непременный атрибут всех больших выставок — в конце концов, нельзя сказать, что они создали новый сервис, ведь никто ничего никому не продает, — но и пригласить всех желающих в коллективное пространство совместного производства способов жизни. Подобно парижским коммунарам, они вернули утраченную нами собственную традицию европейских карнавалов и искусства, играющего роль социального клея.

Проект художественного коллектива «Jatiwanngi Art Factory» из Индонезии посвящен восстановлению традиционного производства керамической черепицы в одном из индонезийских городов. Художники наладили взаимодействие с городской админист-

рацией и лоббируют закон, вводящий архитектурный кодекс для всех новых построек, помогающий сохранить традиционный облик города, где крыши испокон веков покрывались керамической черепицей. Очень разнообразная деятельность группы может быть направлена на улучшение жизни своего сообщества и распространение на международной сцене идей именно такого понимания искусства. «Jatiwanngi Art Factory» организовали народное радио. Они препятствуют вырубке леса, и так далее, и тому подобное.

Распространенные претензии к художникам Documenta — отсутствие интересных «с эстетической точки зрения» работ и мало профессионализма. Мне кажется, что такие претензии окрашены идеологически и исходят от людей, которые занимаются воспроизводством капиталистических отношений и нуждаются в дорогом (оцененном дорогом) роскошном эксклюзивном недоступном для всех искусстве, которое будет закреплять существующую властную структуру, и в большом количестве, назовем его «искусство добрых дел», за которое платить никто не будет и которое большинство должно делать просто потому, что им так нравится, или потому, что у них нет другого выбора.

В разговоре с членом «Jatiwanngi Art Factory» художником Ахмадом Суджайя спросила его, на что они живут и зарабатывают ли искусством. Он ответил, что каждый художественный коллектив выстраивает собственную экономику. Некоторые работают дизайнерами, а искусством занимаются в свободное время. Другие организуют учебные курсы и получают зарплату за преподавание. Но главное, у них нет западной модели, по которой художники, как и другие профессионалы, строят свою карьеру вокруг увеличения стоимости своего труда и ценности объектов, которые они производят. Ахмад говорил о том, что в Индонезии вообще нет понятия «мир искусства», поэтому их группа занимается не карьерой, а буквально — изменением мира к лучшему.

Возможно, что это воспринимается как жертвенность, а жизнь индонезийских художников выглядит печальной: ни реальной

возможности разбогатеть и прославиться, ни серьезной поддержки со стороны капитала, ни модных радостей западной богемы с клубами, открытиями и презентациями. Однако, так ли на самом деле сладка жизнь западного художника?

В книге «Азбука проектариата» Куба Шредер описывает безрадостный мир западных работников культуры<sup>1</sup>. Желанная возможность заниматься искусством предоставляется в обмен на согласие жить в постоянной неопределенности, конкуренции друг с другом, тревожности и зависимости от меняющихся правил и спонсоров. Последняя глава книги называется «У is for you are not alone». Я процитирую несколько строк: «В системе, которая индивидуализирует успех, неудачник также должен страдать в одиночестве, но когда работники создают сообщество солидарности и общности, они больше не одиноки». Сможем ли мы построить мир заботы и свободы, мир солидарности и общности, в котором объекты искусства будут цениться меньше, чем человеческие жизни — зависит только от нас.

Перевод с английского АЛЕКСАНДРА  
АВАДЖЧЯНА

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Szreder K. The ABC of the projectariat. Manchester: Manchester University Press, 2021.

Ника Дубровская

Родилась в 1967 году в Ленинграде.

Художница, автор нескольких книг, среди

которых «Хулиганская тетрадь» (2013),

«Не/Справедливость» (2017), «Что любят

голландцы» (2018). Участница выставок:

«10 лучших молодых художников Израиля»

(Тель-Авивский музей), «Абсолютный

фетишизм» (Иерусалимский дом искусств),

Вкусное искусство «Штубниц» (Санкт-

Петербург), «Феминистский карандаш»

(Санкт-Петербург, Москва), «Что такое семья»

в рамках проекта «Антропология для детей»

(Москва, Красноярск, Лондон, Загреб и др.).

Живет в Лондоне.



Младен Стилинович «Художник за работой», 1978–1993.

# Дейв Бич

## Не капиталист и не пролетарий\*

Идея коммодификации искусства — представление, что произведение суть одна из форм товара и художник, следовательно, стоит ближе к предпринимателям или мелко-товарным производителям, чем к пролетариям, — восходит к 1930-м годам, а с 1960-х становится доминирующей в художественной теории. Однако в последние годы о себе заявили критические теории, определяющие художника подобно кураторам, стажерам и ассистентам — как наемного работника. Впрочем, восприятие художников как предпринимателей или капиталистов полностью не исчезло из современного анализа искусства, хотя возникает оно в связи с политическими оценками фактов эксплуатации ими других работников. В целом же новое понимание художника как пролетария справедливо исходит из того, что при капитализме любая адекватная политическая программа в искусстве должна иметь дело с проблематикой отношений между художником, пролетарием и капиталистом.

Несмотря на то, что лейбористская политика уже не влияет на повестку современного интерсекционального активизма, проблемы работы, зарплаты и эксплуатации, идеи антитруда и посттруда получили новую актуальность в новых условиях. При этом основное внимание вместо великой исторической борьбе пролетариата с капитализмом отдано теперь микрополитике постфордистского труда — проблемам продолжения работы за пределами рабочего места, права на заработную плату, признания трудом неоплачиваемой работы, отказа от старой трудовой этики, безусловного базового дохода. Таким образом, новая политика труда является по-

литикой, одновременно направленной и против работы, и против интерсекциональных привилегий доминирующего сектора работников. Как отмечают Майкл Киммель и Бетани Костон, «существует определенный вид рабочей солидарности белых мужчин, способствующий сохранению расизма, сексизма и го-мофобии». Иными словами, интерсекционализм либо вытеснил политические вопросы о труде, либо переориентировал их в основном на темы, которые можно было бы назвать «политикой идентичности 2.0».

В этой новой политике труда фигура художника является индикатором масштабных изменений: в ней отчетливо просматривается, насколько расширительным сегодня стало понимание пролетария, как и какой степени эрозии подвергся маскулинный романтический образ художника как героя-одиночки. Поэтому раз уж художника все больше ассоциируют с пролетарием, с его деятельностью уже невозможно связывать ценности индивидуализма. Отсюда Брайан Холмс прав, когда обращает внимание, что объединившийся в своей мастерской художник на самом деле экономически зависит от работы других людей. Как и права Мария Линд, когда отмечает — «многие художники-мужчины рассчитывают в своей работе на помощь близких им женщин».

Однако, будучи в контексте индустриальной модели труда работником «аномальным», в рамках новой трудовой политики художник стал ее образцовой составляющей. Причем не столько за счет своего в нее инкорпорирования, сколько благодаря сохранению своей «аномальности» по отношению к индустриальным практикам, которая была

\* Оригинал настоящего текста был опубликован в: «Art Monthly», No 408, July-August 2017. P. 2–10. Перевод печатается с разрешения автора.

ему всегда присуща. Таким образом, когда сегодня в художественных институциях видят работодателей, а в художниках — пролетариев, труд которых должен оплачиваться, то — за счет расширительного понимания пролетария — возникает сходство со старым, давно устоявшимся дискурсом о труде и правах работников. По сути, художник является собой оптимальный объект для описания природы современных трудовых отношений и при этом ему не отказывают в тех исторических особенностях и привилегиях, с которыми мы привыкли связывать фигуру «художника». В самом деле, по мнению Бояны Кунст, «художник собственно и является собой виртуоза современного постфордистского труда».

Характерно, что если сегодня художники активно участвуют в дискуссиях вокруг постфордистского труда, то ранее, в эпоху классического промышленного капитализма, они если и включались в обсуждение трудовых отношений, то с тем, чтобы в духе романтико-утопических идей Джона Рёскина, Уильяма Морриса, Герберта Маркузе и Мейера Шапиро представить себя альтернативой господствующему положению вещей. Поэтому Ларс Банг Ларсен оправданно настаивает, что романтика антагонистического отношения искусства к труду сошла на нет и сегодня «искусство и труд являются собой по сути тождество». В эпоху прекарного труда художник заполняет пробел между работающими и безработными, являя собой форму бунта против труда, в котором, как сформулировал Бифо, «современные бунтовщики заняты в основном самотерапией». В то же время художника теперь воспринимают как образец занятого самоэксплуатацией пролетария, пашущего круглосуточно без выходных и относящегося к работе как к вознаграждению.

Наконец, и сами современные художники скорее склонны ассоциировать себя с пролетариями, чем дистанцироваться от них. Они внезапно стали успешно обживать в экономике, в которой труд прошел «реструктуризацию» и дрейфует в сторону стирания границ между рабочим и нерабочим временем, трудовых договоров с нефиксированным рабочим временем, увеличения объема не-

оплачиваемых практик или стажировок, отсутствия гарантий занятости в массовом масштабе и низких зарплат. Как мягко выразились Ребекка Гарретт и Лиза Ким Джексон, «искусство отражает или выражает в концентрированном виде несправедливые условия труда, характерные для капитализма неолиберальной эпохи». В свою очередь, Стивен Шукайтис высказывается более прямолинейно, формулируя, что искусство стало «лабораторией по созданию особого вида извлечения стоимости, который затем можно вводить в широкий обиход за пределами художественной сферы». Поэтому, если в 1970-е и 1980-е годы определение «работник культуры» воспринималось несколько притянутым и связывалось со стремлением некоторых художников найти свое место в рабочем движении, то сегодня оно кажется лишь отражающим реальное положение дел.

В результате под напором новой волны институциональной критики сложившиеся в художественном мире контрактные нормативы подверглись пересмотру: теперь художник видится временным прекарным сотрудником художественных институций. Такой сдвиг позволяет иначе посмотреть на предыдущие волны институциональной критики: в них художник идентифицировался с руководством или, по меньшей мере, с теми, кто мог как-то влиять на принятие стратегических решений в рамках институции. Если же относиться к художникам как к пролетариям, а к институциям искусства — как к местам приложения труда, то масштаб и амбиции институциональной критики сильно сужаются. Искусство как институция больше не ставится под сомнение, а понимается просто как легитимный вид производства или предоставления услуг.

И все же, несмотря на существование глобального рынка произведений искусства, рынка труда для художников нет. Художники не являются наемными рабочими и не работают на капиталистов, стремящихся к получению прибыли. Даже галеристы и дилеры, которые берут процент от цены произведения искусства, продаваемого ими от имени художника, обычно не покупают произведения искусства у производителей, подобно оптовикам, закупающим продукцию у изго-



Младен Стилинович «Художник за работой», 1978–1993.

товителей. Галеристы тратят капитал на аренду, зарплату ассистентов, транспортировку и хранение работ, паблисити и так далее, но этот капитал не направлен на производство работ. Производство никогда напрямую не касается капитала, так как оно приобретается за цену, сильно превышающую его материальную стоимость, что дает основание причислять его к предметам роскоши, хотя большая часть зрителей потребляет искусство бесплатно.

Однако, если художник и в самом деле является пролетарием, то это особая категория пролетариев, ведь он не получает зарплату за свою работу. Художникам (иногда) платят гонорары, или они получают граты и так далее, но с экономической точки зрения они продают капиталисту свою продукцию, а не труд. В экономической системе, построенной на антагонизме между пролетариями, которые не являются собственниками, и собственниками, которые не являются пролетариями, художники занимают аномальное положение. Художник — это пролетарий, к которому с середины XVIII века не относятся как к пролетарию. Он «играет», а не работает, он получает удовольствие от того, что делает, а не работает за зарплату.

При этом художники не застрахованы от художественного рынка, как и не занимают в капиталистическом обществе некое утопическое место, свободное от капиталистиче-

ского способа производства, денежного обращения и эксплуатации. Им часто приходится трудиться на других работах — преподавателями, складскими рабочими, ассистентами других художников, голливудских режиссеров и т.д., а их работа в собственной мастерской нередко становится тратой ресурсов, а не источником дохода. Художники, в течение длительного времени регулярно продающие свои работы, выглядят нормой, потому что их все знают, но это такая же редкость, как глава правительства рабочего происхождения. Вот почему можно согласиться с тем, что художник — это все-таки precarious работник, несмотря на то, что есть основания считать его нетипичным представителем прекариата. И, тем не менее, художники не относятся ни к категории пролетариев, ни к категории капиталистов-предпринимателей, несмотря на то, что они похожи и на тех, и на других.

Фигура художника возникла на рубеже XVIII–XIX веков, явив собой с самого начала нечто промежуточное — не кустарь и не пролетарий, не пережиток феодализма и не наемный рабочий в рамках капиталистического способа производства. Ни один ремесленник — живописец или скульптор — не мог при феодализме заниматься своим делом без долгого обучения ремеслу под руководством мастера, и единственной альтернативой строгому соблюдению правил



*«Серебряная фабрика» Энди Уорхола.*

гильдии была работа под патронажем короны или церкви. Картины и скульптуры, созданные кустарями, чаще всего изготавливались на заказ. Художник — это нечто иное и совершенно новое. Художник — это индивид, работающий сам по себе, без патронажа и на определенной дистанции от клиента или потребителя. Отчасти это результат современного разделения труда между художником и галеристом или дилером, действующими в качестве посредников между производителем и потребителем, а также — современной концепции, вызывающей независимости.

Представление о художнике развивается по мере того, как практика производства искусства в мастерской отделяется от практик обучения подмастерьев, продажи артефактов и всех остальных обязательств, связанных с работой кустарной мастерской. Гильдейская система регулировала не только производство, но и обучение подмастерьев, наем поденщиков и продажу продукции. Все эти виды деятельности имеют место и сегодня в рамках современных ху-

дожественных институций, но теперь они отделены друг от друга и специализированы. Академия, в которой совмещены функции преподавания, патронажа и показа работ, отделена от художественного рынка и общественного (государственного) музея, и все они отделены от мастерской художника. Институции искусства возникли в качестве институций дерегулирования, обособления и специализации.

Если мы признаем, что мастерская, галерея и художественная школа оказались общим результатом распада, фрагментации и специализации различных пересекающихся функций ремесленного цеха, тогда художник — это отчасти кустарь, занимающийся только и исключительно созданием произведений искусства, то есть определенным видом специализированного труда. По сути, превращение кустаря в художника впервые отрезало художников от миссии передачи навыков и торговли. Лишившись какой-либо власти в этих сферах, художники быстро засомневались в их ценности вообще. Поэтому мастерская художника, понимаемая не как

цех или фабрика, а ассоциируемая скорее с домашним офисом джентльмена (поэтому в английском языке ее называли studio, от study — «кабинет»), стала пространственной предпосылкой утверждений, что искусству невозможно научить и что оно свободно от корыстных побуждений.

Подобные просвещенческие, романтические и модернистские мифы о художественном производстве несли в себе, однако, недекларируемое принятие реальных условий новой институциональной рамки искусства и реальных сил, защищающих художественное производство как от наемного труда, так и от экономической рационализации производства. Так модернистская критика, при всех ее попытках деконструировать миф о художнике, рынка искусства почти не коснулась, что было признаком нового состояния современного искусства, в котором барьеры для капитала могли быть сняты, по крайней мере, в теории. В постмодернизме подобная критика подверглась институционализации, став высшим выражением некритического, циничного и соглашательского отношения к рынку со стороны критически настроенного художника. Тем не менее, искусство не свелось к капиталистическому товарному производству отчасти потому, что рынок требует, чтобы художники, хотя бы теоретически, оставались от него независимыми.

Когда же в недавнем прошлом при поддержке передовой критики художники отказались от рукотворного мастерства, это не привело их из лагеря пролетариев в лагерь капиталистов-собственников. Как относиться к факту, что некоторые художники задействуют относительно большое число ассистентов, техников и других сотрудников? Работают ли эти так называемые фабрики-мастерские по образцу капиталистических предприятий, в которых от владельца требуется только вкладывать капитал в расчете на прибыль, а производство товаров определяется реальным спросом на них? И действительно, критическая теория выявила немало примеров художников, которых можно считать владельцами капитала и производителями товаров специально для удовлетворения рыночного спроса коллекционеров.

Однако, с экономической точки зрения вопрос не сводится к тому, стремятся ли художники к максимальному увеличению своего денежного заработка, чутко реагируя на продажи, рекомендации дилеров, запросы коллекционеров и так далее; все работники хотят увеличить свои доходы. Пусть некоторые художники и ведут себя как капиталисты — нанимают ассистентов, создают больше произведений и, следовательно, больше продают и тем увеличивают свои доходы. Но это само по себе не является доказательством, что они стали капиталистами. Капиталистическое товарное производство есть затраты капитала с целью увеличения доходности. Создают ли художники произведения сами или это за них делают другие, не имеет значения: ведь художники все-таки отталкиваются не от капитала, а от своей продукции. Такая экономическая модель уходит корнями в доиндустриальную ремесленную эпоху, когда кустари еще не разделились на капиталистов-собственников и наемных сотрудников.

Говоря иначе, художники могут вести себя по-деловому, но это не значит, что они стали капиталистами, предпринимателями и им подобными. Как и самозанятые сантехники или философы, художники извлекают доход, продавая свою продукцию и услуги, а не инвестируя некий капитал. Из произведенной художником продукции и из того, как она обращается на рынке, невозможно вывести определение: является ли он работником, капиталистом или кем-то иным. Именно это имеет в виду Николас Браун, когда утверждает, что «художник вынужден в истинно либеральном духе считать себя предпринимателем самого себя». Такой анализ обладает риторической силой, превышающей его терминологическую точность. Нам нужен более детальный анализ исторического возникновения фигуры художника наряду с превращением крестьян и ремесленников в наемных работников во времена так называемого перехода от феодализма к капитализму.

Во Франции роспуск ремесленных гильдий в конце XVIII века привел к резкому снижению качества товаров и услуг, так как ремесленники в своем большинстве не приняли капиталистическое товарное производство.

Одним из объяснений этому может быть то, что если ранее авторитетность фигуры мастера в ходе совместной работы в мастерской обеспечивала социальную легитимизацию работодателя, то сейчас ситуация изменилась: теперь возникла форма социальной легитимации, разделившая работника и работодателя, так как единственное, чем должен обладать последний, чтобы быть таковым — владеть капиталом.

Эхо такого политического расклада отражается в концепции «гуманного рабочего места», которую разрабатывал Оке Сандберг и популяризировал Эндрю Росс. Отсюда и фигура современного художника возникает на волне подрыва институциональной и экономической власти ремесленников и внедрения в результате промышленной революции нового режима оплачиваемой работы, которая современным комментаторам представлялась как негуманная монотонная каторга. Буржуазная революция уничтожила кустарный мир, в котором художники, поэты и скульпторы веками боролись за придание их занятиям статуса свободных искусств. Не видя выгоды в индустриализации процесса создания произведений искусства, художники отгородились от своих коллег по кустарному цеху и стали живым воплощением идеи индивидуальной автономии, доминирующей в буржуазной культуре, но отсутствующей в капиталистическом производстве.

Художник не является пережитком феодализма, так как до возникновения современного промышленного капитализма художников вообще не было — только живописцы, скульпторы, поэты, архитекторы и так далее. Когда на смену ремесленным цехам пришли фабрики, место авторитетного мастера занял капиталист. Капиталист не был состоявшимся практиком в данной сфере, не работал подмастерьем и не был хотя бы частично обязан своим авторитетом собственным знанием и опыту в ремесле. Основной всей его власти над пролетариями теперь стал факт обладания капиталом. Художники — даже те, у кого есть современные фабрики-мастерские — ближе к роли мастера, чем капиталиста, поскольку являются практиками, которые приобрели определенную

репутацию благодаря своей работе, а не карманам, полным денег.

И действительно, хотя капиталисты могут построить компанию с нуля и посвятить жизнь ее развитию, их как владельцев капитала никто к этому не обязывает. Производительный капитал текуч и может быть изъят из одной компании и вложен в одну или несколько других. Художники же не вольны уйти из своей мастерской и вложиться в несколько других мастерских, чтобы извлекать из них прибыль, не теряя при этом статуса художников. Художники в отличие от капиталистов вынуждены иметь дело с самими собой. Даже когда они сами не создают работы, а приглашают специалистов, привлекают к проектам коммерческие фирмы, нанимают техников и ассистентов или отдают на аутсорс изготовителям, художники все равно не становятся просто держателями капитала, извлекающими прибыль за счет труда других. Доказательством этому может служить тот факт, что художники не могут продать свою компанию или бренд капиталисту, который бы потом нанял тех же людей и стал производить ту же продукцию. То есть место художника в художественном способе производства не может занять просто капиталист, иначе он развалит все предприятие.

В историческом анализе капиталистического способа производства и присущей ему формы труда возникновение фигуры художника в эпоху, когда гильдейская система уступила место системе наемного труда, до сих пор не представлялось фактом, заслуживающим особого внимания, поэтому нет ничего удивительного в том, что процесс превращения кустаря в художника, как и превращения кустаря в наемного работника, остался недоописанным. И это вопреки тому, что художник (или точнее, поэт как художник) — один из эталонов нарождающейся рабочей критики представления о пролетарии. Миф о художнике был не просто образом ложным, контрастировавшим с реальными условиями жизни и труда художников, но явил собой новый вид труда и новый набор обеспечивавших его институций.

Художников относили к новому типу практиков и производителей, воспринимавших

себя «свободными художниками». Разбойник с большой дороги, по словам Питера Линбо, «отчасти стремился к независимости мастера», хотя «педагогика виселицы» пыталась убедить его присоединиться к «покорной, покорной рабочей силе». Некоторые художники, как, например, Уильям Хогарт, пытались добавить значимости нравственному характеру тяжелого труда: достаточно вспомнить морализаторскую серию гравюр Хогарта, опубликованную в 1747 году под названием «Усердие и безделье». А такие, как Уильям Блейк, стремились скорее к независимости разбойников. В целом же художники не цеплялись за устаревшие трудовые практики кустарей, но и не восприняли новых практик промышленных наемных работников. Они «освободили» свой труд от традиций и правил феодализма и не подчинились ни расчеловечивающему наемному труду, ни прихотям рыночного спроса.

Выработка радикально новой политической программы рабочего класса началась только в XIX веке. На нее намекали социалисты-утописты в своей концепции «привлекательного труда», но ее реализация началась только с оформлением рабочего класса в политическую силу, которая стала понимать труд как источник не только всей меновой стоимости, но и удовольствия, самопреобразования, солидарности и миротворения. Поэты-рабочие у Сен-Симона и чартистские писатели-рабочие, независимо от того, писали ли они «гимны труду», о которых сокрушался Жак Рансьер, или нет, вырвались за рамки категории работника и заняли место художника, по крайней мере, в свободное от работы время. В этом смысле искусство и литература служили альтернативой отдыху, о котором писал Маркс в «Экономическо-философских рукописях 1844 года»: «человек (рабочий) чувствует себя свободно действующим только при выполнении своих животных функций — при еде, питье, в половом акте, в лучшем случае еще расположившись у себя в жилище, украшая себя и т. д., — а в своих человеческих функциях он чувствует себя только лишь животным».

С помощью искусства радикальные ремесленники могли осознавать себя не пролетариями и не животными, а полноценными

людьми. Поэтому на ранних этапах формирования рабочего класса маркером политического неподчинения капиталу стало различие между художником и пролетарием, пусть даже романтизированное, а не их слияние в качестве субъектов капитала. Представление, что художник отличается от пролетария, исходит из утопического мифа о художнике, но миф этот не менее перспективен или проблематичен, чем контрмиф о пролетарии, который недавно захватил социальное воображение политических процессов в искусстве. В эпоху слияния фигур художника и пролетария понятие художника как не ремесленника и не пролетария, не наемного рабочего и не предпринимателя, сохраняет, по меньшей мере, возможность того, что Джон Холлоуэй называет «невстроенностью», «невписываемостью» (*misfitting*): «Наше бунтарство заключается в том, что мы не вписываемся ни в какие категории». Конечно, можно думать о художнике как об одной из таких категорий, а можно, если судить с точки зрения истории возникновения концепции художника, считать слово «художник» названием деятельности, которая никуда не вписывается.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

#### **Дейв Бич**

*Родился в Уоррингтоне (Великобритания). Художник и теоретик современного искусства. В 2004–2018 годах был членом художественной группы «Freee» (с Эндрю Хевиттом и Мелом Джорданом). Автор многих книг и статей. Преподает в Лондонском университете искусств. Живет в Лондоне.*



Фарангиз Ра «Торт», к-фитнес 1 сезон, ММОМА, Москва 2021. Фото Павел Подурский. Предоставлено Консидентальным Институтом.

# Алек Петук, Йоэль Регев

## Сакральное, рыночное, эстетическое:

### КОИНСИДЕНТАЛЬНЫЙ МЕТОД И КОНЕЦ ИСКУССТВА\*

**Алек Петук:** Новый номер «Художественного журнала» посвящен художественной экономии. Хотелось бы поговорить о производстве искусства в его связи с рынком и критической позицией по отношению к нему с точки зрения коинцидентальной<sup>1</sup> теории. А также попытаться раскрыть тезис «о конце искусства» (но не так, как у Гегеля), который часто обсуждается на внутренних советах Института.

**Йоэль Регев:** Но на этот раз по-настоящему. Это проблема Гегеля, что у него все кончается — история, искусство, — но никак не может закончиться. И это проблема последних двухсот лет, а не только Гегеля, — настало время закончить.

**А.П.:** У каждого произведения искусства своя рыночная цена, но уже со школьной скамьи мы знаем, что настоящее произведение — это нечто бесценное, не укладываемое в бинарную рыночную рамку — дешево/дорого.

И я думаю, что выходом из тупика бинарности может послужить коинцидентальная теория. Прежде всего потому, что она не впадает в другую крайность — коллапс множественности и горизонтальности.

**Й.Р.:** Да. Но я бы отметил несколько моментов. Во-первых, то, что в целом происходит с искусством, — это часть неолиберального процесса, в котором капитализм и рынок по-

глощают и включают в свою сферу то, что раньше — при классическом либерализме XIX века — из нее исключалось. Так искусство, образование и личная жизнь теперь являются ее частью.

По этому поводу французские философы Пьер Дардо и Кристиан Лаваль вводят понятие «квазиденьги». Примеры таких денег — лайки в соцсетях, индексы цитирования и, конечно, современное искусство. Я думаю, что это движение к тотальной квантификации — правильное, но современный рынок не умеет достаточно хорошо считать и поэтому не может правильно подсчитать, что происходит в современном искусстве, в личной жизни.

Коицидентальная теория<sup>2</sup> в этом смысле выполняет двойную работу. С одной стороны, показывая, что именно можно считать; а с другой, создает новую математику, которая позволяет этот процесс осуществлять.

Мир искусства — это в некотором роде резервация. И на протяжении последних двух веков коинцидентальный способ жизни осуществлялся именно там — на территории эстетического. Но последние десятилетия отмечены трендом на преодоление эстетического модуса существования искусства. И тут можно говорить о двух способах. Первый — преодоление субъективного. Второй — преодоление власти Имманентного Невозможного<sup>3</sup>. Это связано также с кантовскими катего-

\* Полная версия этого разговора опубликована на канале Института. Доступно по [https://t.me/k\\_institute](https://t.me/k_institute).

риями «прекрасного» и «возвышенного» и с культом гения, или с представлением об искусстве как о чем-то принципиально неухватываемым, данным исключительно в интуиции художника. И это то, что только предстоит осуществить, к чему и приступает Коинциден-тальный Интернационал.

Что такое преодоление эстетического как преодоление субъективного? Это прежде всего преодоление той модели, в которой искусство воздействует на эстетизис — на чувства. То есть его цель в том, чтобы так или иначе аффицировать субъекта. Именно к преодолению такого субъективного и сводится требование выхода за пределы эстетического, распространенное в последнее время. Сегодняшняя ситуация возвращает нас к сакральной функции искусства. Цель сакрального искусства не только в воздействии на чувства, но и в осуществлении определенных действий в мире, меняющих реальность. Это может также воздействовать и на субъекта, как на один из элементов реальности. Я изменяюсь и при этом исцеляюсь или прозреваю; был хромым, но начинаю ходить. Происходит избавление.

**А.П.:** Важным иконографическим примером в советско-российском контексте является акция группы «Коллективные действия» «Ворот» (1985). В ней репетитивность монотонного действия, связанного с мифологией группы, изменяет внешнюю среду и атмосферу — мир действительно меняется.

Интересно, что этот момент очень важен и для оппонента московского концептуализма Анатолия Осмоловского. А один из лидеров КД Андрей Монастырский считает, что это воздействие на внешнее испортило саму акцию, ее эстетическую чистоту<sup>4</sup>.

**И.Р.:** Икона тоже является сакральным объектом. Но это все еще первый модус — выход за пределы чувственного и субъективного. В нем искусство воспринимается как нечто противостоящее рынку. И если искусство — это что-то сакральное, то посягательства рынка кажутся еще более кощунственными.

Второй модус преодоления эстетического — преодоления власти имманентного невозможного. Думаю, что настоящее преодоление эстетического возможно, если возвращенное сакральное станет исчисляемым, и

это должна быть вычисляемость нового типа. Искусство подготавливает этот переворот, потому что исторически имело дело с навязывающими себя знаками. Идея Белинского и Чернышевского о том, что цель писателя (художника) — выявление типа, мне в этом контексте кажется верной (в XX веке ее развивал Михаил Лифшиц). Художник встречает множество людей, обобщает их и как-то называет. То есть он пишет или рисует что-то, тем самым давая имя этому навязывающему себя типу.

Что для нас значит понять произведения искусства? Это связано с темой вечного возвращения различного у Делеза. Например, я замечаю, что какой-то художник возвращается к одному и тому же композиционному решению, к одному и тому же типажу. Причем это не что-то зафиксированное, но мы можем выявить, что он так или иначе пытается иметь дело с этим «настаивающим на себе неизвестно чем». И это то, чем разрешено было заниматься художникам до последнего времени. На протяжении последних 200–250 лет искусство и было тем разрешенным обществом местом, в котором индивид мог иметь дело с навязывающим себя. Рабочему или служащему это не позволено, он должен заниматься «реальным» делом. Но художник имел дело с этим «настаивающим на себе» аутично, полагаясь лишь на собственные озарения. И поэтому мог существовать лишь в выделенном ему пространстве музея, журнала и вообще «искусства», отделенного от реальной жизни. Поскольку жизнь — это как раз что-то надежное, то, что может быть посчитано.

**А.П.:** Есть очень много художественных работ, проблематизирующих эту невозможность посчитать труд художника. Известная работа, в первую очередь благодаря соцсетям, «банан»<sup>5</sup> Маурицио Кателлана — именно о невозможности быть включенной в неолиберальные рыночные механизмы, потому что «банан» — то, что завтра сгинет, он не равен сам себе.

И здесь, думаю, важна четверичная схема (максимальное прилегание, минимальное проникновение<sup>6</sup>), на основе которой могла функционировать экономика баланса. На первом этапе это можно реализовать как художе-

ственный проект. И таким образом вклад каждого мог бы быть сложнее описан.

**Й.Р.:** Есть художник и то, что навязывает себя, а есть внешняя реальность. В тексте «Как делать стихи» Маяковский пишет о смутном гуле, под влияние которого попадает поэт, из него проговариваются и прорисовываются слова и так появляется стихотворение. При этом существует и заказ со стороны общества. У Маяковского не очень понятно, как одно соотносится с другим. Мы видим этот конфликт: с одной стороны, есть художественная интуиция, поэтический дар, эстетический вкус, а с другой — требование рынка посчитать усилие художника. Вычисляемость нового типа как раз дает возможность этого совмещения — возможность посчитать то, что навязывает себя (гул у Маяковского).

Но здесь возникает дополнительная сложность. Работа с навязывающим себя может быть исчисляема, если в ней будет прояснен диалектический момент. Он заключается

в том, что навязывающее себя никогда не бывает одно, а это всегда конфликт — противостояние различных сил, претендующих на мою реальность. И по-настоящему важным для всего социума действием художника (как и вообще действием каждого) является прояснение основного конфликта. И это как раз может быть вычислено.

**А.П.:** Главный вопрос сегодня — как это может быть реализовано? Вспоминается множество работ, проблематизирующих сложность эстетической ситуации. В российском контексте, например, «Случай “стука по чужому столу”»<sup>7</sup> Анастасии Рябовой. В этой работе художница пытается передать музею, в качестве дара, стук. Для чего созывается совет из искусствоведов и специалистов, чтобы принять решение о форме принятия такого дара.

Работа заканчивается поражением обеих сторон — музей медлит, увязая в собственной бюрократии, а художница не готова ждать и снимает свое предложение.



Антон Пашуткин *Gender: Cancel / Select*, к-фитнес 1 сезон, ММОМА, Москва 2021. Фото Павел Подурский. Предоставлено Консидентальным Институтом.

И это характерно для всего искусства сегодня — оно часто демонстрирует обществу недостаточность существующего инструментария.

**И.Р.:** Проекты Коинцидентального Института<sup>8</sup> в какой-то степени начинают реализовывать эту практику.

Что касается «Стука» и подобных работ — они связаны с глобальным вопросом об экономике. Что такое экономика и как она соотносится с навязывающим себя? Навязывающее себя всегда связано с экономическим, потому что требует предоставить какие-то ресурсы (мои) и место, и оно борется с чем-то другим. А это другое тоже требует ресурсов и места. И это чувствует каждый человек, на субъективном уровне. Либо реальность предъявляет требования, для которых субъекта не хватает, либо наоборот — субъекту кажется, что у него есть что-то, что он может дать реальности, а реальности для этого не хватает. И это есть подлинное содержание двойной борьбы за место.

При этом, когда я говорю про навязывающее себя, то не имею в виду только мистический опыт. Это могут быть вполне реальные и конкретные вещи — испортившиеся приборы, по одной и той же модели складывающиеся отношения, и т.д. И что такое рынок в этом отношении? Это механизм, который должен регулировать эти моменты. В этом прогрессивная функция рынка. Как пишут Маркс и Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии», он разрушает все сакральные связи и заставляет меня быть динамичным, заставляет меня меняться, реагируя на сигналы извне. И это правильно. Но проблема в том, что это грубая система, которая не может учесть некоторые области, потому что они для нее просто не существуют. И как раз четверичная система помогает в пространстве личного производить такие расчеты.

**А.П.:** Возникает следующий вопрос — а надо ли нам что-то придумывать или это уже и так существует? Я с ним в первый раз столкнулся, когда на совете Института и во время



Семинар по к-фитнесу, Алек Петук модерировал работу телесного синтезатора, к-фитнес 1 сезон, ММОМА, Москва 2021. Фото Джон Пешков. Предоставлено Коинцидентальным Институтом.

дискуссий в Коинцидентальном Интернационале обсуждался вопрос о машине нового (третьего) типа<sup>9</sup>. Вроде бы понятно, что это должен быть такой смартфон 2.0. Но если следовать радикальному коинцидентальному принципу 1=2, то, может быть, мы уже имеем машину третьего типа? Ей является сам человеческий индивид, который модерирует работы машин первого (карбонового) и второго (цифрового) типов.

**И.Р.:** Тут важно, что машина является автоматом, то есть тем, что что-то делает само. Можно ткань прясть вручную, а можно этот процесс автоматизировать. И в отношении машины третьего типа то же самое — то, что мы каждый раз в текущих условиях вынуждены делать, ориентируясь интуитивно и наобум, может быть автоматизировано.

И здесь текущие рыночные условия могут быть соотнесены с четверичной экономикой, как прототип/работающая модель. Как, например, лучина и современное электрическое освещение. Лучина ведь работает, но при этом коптит, создает пожароопасную ситуацию, ее свет тусклый по сравнению с электрической лампочкой и т.д.

**А.П.:** Возвращаясь к практике. Здесь логично обратиться к историческому авангарду, тем более что Коинцидентальный Институт является логическим и диалектическим продолжателем искусства сюрреалистов, дадаистов и Ситуационистского интернационала. И, относительно указанных коллективов, ставшими частью истории искусства, мы уже сегодня понимаем, что все их практики стали прерванной революцией. Что-то в их подходах оказывалось недостаточным. Вопрос — что?

**И.Р.:** Это общая проблема, как для современного искусства, так и для машины второго типа, которая активно развивается последние 20–30 лет. И думаю, центральный момент здесь — некоторый недостаток реальности. Например, ситуационистский дрейф, который воздействует на реальность через сознание — у меня есть паттерны моих перемещений по городу, я их нарушаю, благодаря этому мое сознание высвобождается и мое восприятие мира становится деавтоматизированным. А я становлюсь тем, кто эту реальность может впоследствии как-то изменить. Таким образом, эта акция остается в области эстетиче-

ского, потому что воздействует только на субъект, его сознание и чувства.

Настоящая же машина третьего типа воздействует на саму реальность. Я пошел куда-то, мы все пошли, и не то, что изменилось мое сознание или возник коллектив — нет, мы пошли, и все стало по-другому. Так это описывается, например, в религиозных практиках. Пророк Иона приходит и говорит, что через сорок дней город будет уничтожен. Тогда все одеваются в холст вместе со своими домашними животными. По форме это и есть акция современного искусства, — всем закутаться в странные мешки. Но в чем отличие — в воздействии на реальность, в отмене надвигающейся катастрофы. И это то, чего не хватает художникам авангарда.

**А.П.:** Тут уместно вернуться к анонсированному в самом начале радикальному тезису «о конце искусства». Для исторического авангарда ведь тоже было очень важно разорвать границу между искусством и жизнью. И чтобы этот разрыв стал подлинно революционным, он должен произойти в сторону жизни. В том смысле, что не все внешнее должно стать искусством, а все индивиды — художниками, приобретая при этом загадочный эстетический статус внутри искусства. Это должен быть двойной прыжок: все внешнее становится искусством, а поэтому с ним можно работать, как исторически это делали художники. Вот как Дюшан это сделал с «Фонтаном», поместив его в центр для разрешения своих цепочек. Если все это произойдет — это будет настоящим концом искусства.

**И.Р.:** Важно отметить, что при таком конце искусства само искусство не перестанет существовать. Просто оно перестанет быть искусством, недоступным всем и сразу, существующим только внутри выделенной территории. А выделение искусства в отдельную область обществом прерванной революции или капиталистическим обществом — это способ дать некоторое место в своих собственных границах тому, что на самом деле является источником его существования, т.е. — силе совпадения. Высвобождение совпадения означает конец искусства, потому что отпадет необходимость в ограниченной области.

**А.П.:** Возвращаясь к тому, как располагается искусство внутри статус-кво. Безусловно,

такое местоположение позволяет существовать таким параинституциям, как Коинцидентальный Институт, только лишь потому, что все эти странные практики ни на что не претендуют за пределами собственной резервации, но при этом в логике рыночных множеств их воспроизводство необходимо. При этом важно, мне кажется, сохранять диалектический баланс. Хочу привести в качестве примера лекцию искусствоведа и философа Бориса Клюшникова «Политическая теория современности и искусство»<sup>10</sup>, которую он прочел после 24 февраля 2022 года в ZAMAN MUSEUM. После известных событий Борис занял радикальную позицию — он утверждает, что из-за общего глобального гуманитарного кризиса проект «современности» закончился. Теперь больше нет системы дизъюнктивной глобальности, оператором которой и было современное искусство, создавая современность для нас всех как современников. По его мнению, если до 2022 года современность могла быть дана через транснациональную систему биеннале, которая разворачивала перед мировым Духом саму себя, теперь ситуация иная — глобальная инфраструктура ломается. Мы не можем представить большой международный проект искусства, и на его место встают практики на уровне низовой самоорганизации и творческих коллективов. Допустим, вы организатор и участник сообщества акварелистов, которое рисует воробьев на улицах города Тверь. Если вы оторваны от больших транснациональных связей, то вот такой позитивной программы на уровне двора, района, города — уже достаточно для производства позитивного высказывания. Теперь вот это становится искусством, по версии Бориса.

**И.Р.:** Да, но кружки все еще находятся в рамках этого разделения внутри искусства. Есть гений, который создает новое, а есть — обычные люди, занятые какими-то своими хобби. Коинцидентальный конец искусства предполагает, что каждый может быть гением, но не потому, что он обладает даром — дар не нужен, нужна работа. Можно вспомнить спор Шеллинга и Гегеля. Шеллинг считал, что для занятия философией необходим особый орган, а Гегель — что философствовать может каждый, но это работа, требую-

щая усилий. И те, кто рисуют воробьев в кружках, это усилие предпринимают. То есть недостаточно одной воли к коллективному творчеству. Необходимо гегелевское усилие — и в отношении искусства также. И это усилие предполагает наличие четких протоколов, которые коинцидентальная теория и предлагает.

**А.П.:** Да, я думаю, это такой конец, в котором искусство станет больше самого себя. И каждый станет Дюшаном, но Дюшаном для себя.

**И.Р.:** А оценивать будет общество, построенное на фундаменте всеобщего прояснения. И традиционные вопросы — кто будет лить сталь, кто будет пшеницу сеять — будут решаться на этой основе. Потому что онтология и экономика совпадений предполагают, что при такой организации общества найдутся люди, для которых их «Фонтаном» станет выращивание пшеницы, и найдутся другие, для которых их перформансом будет отливание стали.

**А.П.:** Поэтому и важно написание Коинцидентального этического трактата, который позволит ускорить становление такого общества, в котором сталелитейным промыслом будет заниматься именно тот, кто хочет это делать.

**И.Р.:** И это будет для него тем же, чем является для современного художника предоставление музейной комиссии собственного стука.

**А.П.:** Это будет общество оргазма и резонанса. Я пытаюсь иногда себе его представить. Но вы правильно заметили — сегодня это непредставимо.

**И.Р.:** Я не говорю, что не надо пытаться. Я за существование утопий. Конечно, это будет не так, как мы себе представляем. Но это будет не так благодаря тому, что мы пытаемся себе это представить.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Коинцидентальный — относящийся к совпадению, от лат. *coincidentia*, «совпадение».

<sup>2</sup> Коинцидентальная теория — современная философия и практика, основанная на совпадении и развиваемая различными сообществами. В основании находится онтология, утверждающая суб-

станциональность самого совпадения, как удержание-вместе-разделенного. КТ выделилась в отдельную дисциплину с середины десятых годов XXI века. Подробнее см.: *Регев Й.* Коинсидентология: краткий трактат о методе. М. Транслит, 2015; *Регев Й.* Невозможное и совпадение: о революционной ситуации в философии. Пермь: Hyle Press, 2016; *Регев Й.* «Радикальный ти-джеинг». Пермь: Hyle Press, 2022.

<sup>3</sup> Имманентное невозможное — понятие коинсидентальной философии. Результат самораспада и самоблокирования субстанции, то, что мешает совпадению. Главный враг и главный эксплуататор.

<sup>4</sup> Подробнее см. *Монастырский А.* Эстетика и магия (об акциях «Ворот» и «Такси»). Доступно по [https://conceptualism.letov.ru/AM-aesthetics\\_and\\_magic.html](https://conceptualism.letov.ru/AM-aesthetics_and_magic.html).

<sup>5</sup> Имеется в виду работа М. Кателлана «Comedian» («Комик»). Работа представляет собой обычный банан, прикрепленный к стене серебристым скотчем (характерный материал для этого художника, к которому он прибегал и ранее). «Comedian» была выставлена на ярмарке Арт-Базель в 2019. Ее приобрел коллекционер искусства за \$120 тысяч. Вторую версию работы купили примерно за ту же сумму. Художник признался, что купил банан на местном рынке где-то за 30 центов.

<sup>6</sup> Минимальное проникновение и максимальное прилегание — это атрибуты, или первичные качества, субстанции; и сама субстанция — это не что иное, как удерживание вместе и соединение этих двух несоединимых друг с другом атрибутов. Эти первичные качества служат основой всякой определенности, всякого смысла, предельными точками инвестиции всякого желания: минимальное проникновение и максимальное прилегание — это материал, из которого построены миры. Подробнее см.: *Регев Й.* «Коинсидентология: краткий трактат о методе».

<sup>7</sup> Подробнее об этой работе художницы Насти Рябовой: в статье *Александры Новоженовой* «Дар бедняка». Доступно по <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/13222-dar-bednyaka>.

<sup>8</sup> В первую очередь здесь имеются в виду два поздних проекта «к-фитнес» и «ко-мантика». Про «к-фитнес» подробнее можно почитать по ссылке <https://alekpetuk.com/kfitness>. Тур на основе технологии комантической колоды карт будет идти в ближайший год в доме культуры ГЭС-2 <https://v-a-c.org/ges2/mediation/tour/construction-and-rumination-working-with-coincidences>.

<sup>9</sup> Здесь идет речь о типологии, предложенной Маттео Пасквинелли. Он описывает историю современной индустриальной цивилизации как «двуглавую химеру», головами которой, произрастающими из индустриальной машины XIX века, являются Энергия и Информация. Каждая из этих голов, постоянно сражающихся за гегемонию, но при этом зависимых друг от друга, кладет начало одной из двух линий технологического развития: это цивилизации Углерода и Силикона, для первой из которых энергия является медиумом движения, а для второй — контроля и коммуникации. Подробнее *Pasquinelle M.* The Automaton of the Anthropocene: On Car-bosilicon Machines and Cyberfossil Capital // *South Atlantic Quarterly*. 2017. Vol. 116. № 2. P. 311–326.

<sup>10</sup> Доступно по [https://youtu.be/Xb2U5JUpX\\_U](https://youtu.be/Xb2U5JUpX_U).

### **Коинсидентальный Институт**

*Основан в 2020 году.*

*Междисциплинарный исследовательский коллектив, занимающийся координацией теоретических и практических усилий групп, которые работают с совпадениями. Основан в 2020 году философом Йоэлем Регевом, художником Алексом Петуком и архитектором Юрием Плоховым.*

### **Алек Петук**

*Родился в 1984 году в Ухте.*

*Художник.*

*Основатель коллектива «БКБ», организатор независимого фестиваля «Кузлессфест», участник сообщества «Soundartist.ru», инициатор создания Коинсидентального Института.*

*Живет в Москве.*

### **Йоэль Регев**

*Родился в 1972 году в Москве.*

*Философ. Доцент Европейского университета в Санкт-Петербурге, философ, доцент центра практической философии «Стасис» ЕУ СПб.*

*Автор книг «Коинсидентология: краткий трактат о методе», «Невозможное и совпадение:*

*о революционной ситуации в философии»*

*и «Радикальный ти-джеинг».*

*Живет в Санкт-Петербурге и Москве.*



Борис Шармац «Музей танца», Tate Modern, Лондон, 2015.

# Свен Люттикен

## Танцевальная фабрика\*

В 2015 году в лондонской «Тейт» хореограф Борис Шармац представил свой нашумевший «Музей танца», а Тино Сегал удостоился годовой ретроспективы в амстердамском Музее Стеделик, как и менее продолжительной и менее масштабной выставки в берлинском Мартин-Гропиус-Бау, в то время как Брюссельский центр современного искусства WIELS показал выставку «Work/Travail/Arbeid» Анны Терезы де Кеерсмакер. Все эти громкие проекты были созданы хореографами или художниками, получившими хореографическое образование, что вызывает ряд вопросов. Если перформанс сегодня столь вездесущ и «универсален», означает ли это, что специфическая дисциплина танца приобретает в рамках перформативной практики все большее значение? Почему это столь текучее и эфемерное искусство становится предметом музейной историзации, канонизации и коллекционирования? Как объяснить экспонирование танца как физической активности и/или формы труда, при котором танцовщица и зрители сопresentуют в выставочном пространстве? На чью работу мы здесь смотрим или какую работу выполняем, и что эти хореографические выставки говорят нам о произведенной ими стоимости?

### 1. Музей танца

Основным художественным средством современного искусства является время. Чтобы это утверждение не носило неомодернистский и эссенциалистский характер, необходимо сразу уточнить, что на самом деле это интермедия имеет синкретическую природу.

Время артикулируется и модулируется с помощью различных технологических средств, хотя большинство из них, в свою очередь, имеет тенденцию сходиться в цифровых технологиях, что делает возможным хранение и восстановление времени. Из всех темпоральных видов искусства танец больше других медиа сопротивляется хранению. И хотя компьютерная визуализация в реальном времени все чаще интегрируется в хореографию, программное обеспечение — не сама хореография. Танцевальная нотация всегда была делом непростым, а во времена модернизма еще больше усложнилась, поскольку хореографы отказались от традиционных танцевальных движений и па, как и ото всей стоящей за ними экономики движения.

Начиная с 1970-х годов, Чарльз Атлас и Бабетт Мангольт успешно занимались видеосъемкой, стремясь к созданию чего-то большего, чем просто видеодокументация: по выражению Атласа, они создавали «видео-танец». Работы эти, имевшие сложную ритмику, становились изысканной версией танца, поставленного (частично) для видео и при его помощи. Видеотанец создавался с тем, чтобы его можно было смотреть и пересматривать в различных контекстах; эфемерное время танца становится здесь архивным временем видео, которое может быть синхронизировано (или синкопировано) с различными моментами пережитого времени. Как и перформанс в целом, танец живет многогранной жизнью, охватывая различные медиа и формы повторной актуализации.

В художественной практике Тино Сегала — танцовщика, ставшего художником, это перекрестное движение, через разные

\* Оригинал настоящего текста был опубликован в «Mousse», № 50, 2014. Р. 90–103. Доступно по <https://www.moussemagazine.it/shop/mousse-50/>. Перевод печатается с разрешения автора.

медиа, получает некоторое ограничение — по крайней мере, в том, что касается визуального образа. Тяготея к художественному контексту и его культурно-индустриальным колоссам — типа галереи Тейт, нью-йоркской MOMA и их провинциальным клонам вроде амстердамского музея Стеделик, — Сегал полагается на присущую произведению искусства эксклюзивность и уникальность, его ауру. Так, для продажи своих работ он практикует устный договор и накладывает запрет на фото- и кинодокументацию (что, впрочем, не распространяется на его собственное портретирование).

Однако в век социальных сетей подобная политика — дело довольно безнадежное: она приводит лишь к вопиющему расхождению между декларациями и реальным положением дел. Так, если Мартин-Гропиус-Бау запрещает массовое использование фотографии, то во время моих визитов в Стеделик большинство музейных зрителей, казалось, не обращали внимание на активное применение фототехники. А это, в свою очередь, лишь подчеркивает идеальную совместимость Сегала с современным темпорализованным и событийным музеем, в котором что-то (все, что угодно) должно происходить практически постоянно. Антирепродукционная и антиобъектная позиция Сегала всегда была крайне избирательной. Традиционно он демонстрирует свои перформансы в залах с произведениями прошлого, которые, как кажется, прочерчивают историко-художественную последовательность, подводящую к его собственной практике. В Стеделик эта автоисторизация воплотилась в перформансе «Это хорошо» (2001), который исполнялся в зале, где были представлены «Коробка в чемодане» Марселя Дюшана, а также работы Джеффа Кунса и Феликса Гонсалеса-Торреса. Если все эти художники так или иначе работали с тиражированием и серийностью, то Сегал предлагает это усложнить, отказавшись от объектов и предметов потребления, основанных на технологиях, в пользу дематериализованного товара. Танцевальные товары Сегала иногда содержат в высшей степени референциалистскую семантику, что уподобляет их живым резнактентам произведений прошлого.

То, что танцевальные перформансы — эти дематериализованные предметы потребления — идеально соответствуют требованиям современного музея, подтверждает и «Музей танца» Бориса Шармаца. Программно оспаривая традиционное исключение эфемерного танца из музейной институции, сакрализирующей и канонизирующей культуру, он при этом идет навстречу ставке современного музея на «событийность»<sup>2</sup>. Ведь хотя его «Музей танца» имеет реальную прописку в Национальном хореографическом центре в бретонском Ренне, он мыслит его как нечто импровизационное и мимолетное и создает серию спектаклей в различных локациях. Его проект в галере Тейт, проходивший два дня подряд с полудня до десяти вечера, состоял из двух масштабных перформансов в Турбинном зале, а также спектакля «Двадцать танцовщиков XX века» (2012), представленного в разных залах музейной коллекции, и перформанса «Ехро Зéго» (2009), прекрасно отвечающих задачам массивификации — тейтификации — культуры. Перформанс этот проходил в пустых залах, где несколько приглашенных художников, танцовщиков или теоретиков искусства в присутствии или при участии зрителей как бы разрабатывали проект для «Музея танца». Это могли быть как агрессивные и шумные акции, так и самопогруженные перформансы, словно отрицающие само присутствие зрителей, а также коллективные обсуждения или истории, рассказанные один на один. В субботу посетителей было настолько много, что исполнителям пришлось осторожно прокладывать себе путь через толпу или же, преодолевая ее напор, идти напролом. Перформанс для одного-единственного посетителя — вроде рассказов Сунг Хван Кима — был бы здесь поистине каплей в море.

В первом из двух залов музейной анфилады можно было увидеть экспансивного и шумного Тима Этчеллса и Пишета Ключуна в соседнем зале, описывавшего его периметр неторопливой осторожной поступью. В какой-то момент Этчеллс пригласил своих коллег по «Ехро Зéго» — Хемана Чонга и Давида Риффа — к участию в совместном умозрительном кураторском проекте «Первая комната “Музея танца”». Они должны были



Жером Бель «Седрик Андрие», Дворец музыки в Нанте, 2014.

мысленно заполнять пространство экспонатами, причем каждой новой работе предшествовало перечисление по памяти полного списка уже включенных произведений. Предполагаемые включения варьировались от танцевальных па брата Этчеллса, сделанных им в день его рождения, до знаменитого «Выстрела» Криса Бёрдена и проецированной на потолок танцевальной диаграммы Энди Уорхола. Подобные упражнения — своего рода детская версия *ars memoriae* («искусство памяти») — полностью соответствуют духу проекта «Ехро Zégo» в том смысле, что сохраняют «Музей танца» институцией исключительно потенциальной, то есть которой никогда не суждено реализоваться, по крайней мере, одновременно.

В отличие от Сегала с его эссенциалистской позицией в отношении перформанса, Шармац, похоже, лишает легитимности экранизацию танца или видеотанец, как и любое иное проявление танца, кроме его фактической реализации в настоящем времени. Отсюда «Музей танца» существует, прежде всего, как виртуальное или менталь-

ное пространство. Будучи прерывистым событием, это музей прерываний, прошлых и будущих выступлений с более короткими или более длинными промежутками между ними. Как следует из упражнений Этчеллса, Чона и Риффа, это музей памяти и предвкушения, повторения и воспроизведения исторических хореографических текстов и других произведений, или указаний на них в различных формах — жестовых или вербальных. На фоне осуществленной ныне исследователями и теоретиками переоценке видеотанца и различных форм документации это можно воспринять как регресс, однако на самом деле упражнения Этчеллса, Чона и Риффа следует расценивать как еще один момент в миграции и мутации жестов через медиа. И активация архива становится делом живого труда. Это не просто «повторно исполняется» кем-то, кто нажимает кнопку на DVD-плеере, а перформантируется профессиональным или любительским исполнением (у Сегала, к примеру, к участию в его ретроспективе в Музее Стеделик были приглашены как профессиональные танцовщики, так



Анна Тереза де Кеерсмакер «Work/Travail/Arbeid», МоМА, Нью-Йорк, 2011.

и любители), а также соучастующими посетителями.

Двухдневное событие «Музея танца» в Тейт носило общее название «Если бы галерея Тейт Модерн была “Музеем танца”?», как бы намекая на превращение потенциальной институции в существующий мега-музей, постили экс-музей. При этом некоторые из проводимых в залах музея перформансов — например, «20 танцоров» — создавали пробки, что затруднило передвижение публики и сделало труднодоступными другие работы. Масштабные перформансы не только вписались в логику состоявшихся здесь ранее проектов, но и экстраполировали ее на другие проекты. В 2010–2011 годах здесь же в Турбинном зале Майкл Кларк представил вниманию зрителя танцевальные репетиции и перформансы. В рамках этого проекта «не-танцоров» из числа зрителей пригласили принять участие в мастер-классах и исполнить произведение, задуманное специально для них; этот проект перенес панковскую этику «anyone can do it» («сделай сам») на современное массовое мероприятие, проходившее в самом сердце культурной индустрии и с использованием бесплатного труда тех, кто был счастлив получить эту уникальную возможность. Дей-

ствие спектакля Шармаца «Manger (Dispersed)» (2015), во время которого танцоры и зрители сосуществовали в одном пространстве, было рассредоточено по всему залу, а перформанс «Адреналин: танцпол для всех» превратил галерейное пространство в дискотеку с гигантским диско-мячом, свисающим с потолка.

Это превращение выставочного пространства в место хранения танца можно объяснить отчасти и тем, что в галерее границы перформанса становятся невидимыми как в пространственном, так и во временном отношении. В проектах Кларка и Шармаца для Турбинного зала танец не столько взаимодействует, сколько включает в себя перформативность современных форм жизни. «Адреналин», в частности, напоминает, что танец сегодня является как самой распространенной и популярной, так и самой редкой и элитарной формой выступления, что объясняет, почему учебные телевизионные программы танца — типа «So You Think You Can Dance» — получили в последнее время столь повсеместное распространение. Шармац таким образом совершает переход от Каннингема к Ибике, подвергая свое творчество испытанию на прочность.

## 2. Труд

В своем балетном воплощении танец исторически являл пример труда, наглядно трансцендирующего себя в момент исполнения — в жесте или пируэте тело бросает вызов гравитации и (или) пределам физической выносливости. Десублимация танца достигла своей кульминации в 1960-х годах, когда у Джадсона и других танцовщиков танец приблизился к повседневному движениям. В своем нашумевшем «NO Manifesto» (1965) Ивонна Райнер сделала полемическое высказывание: «Нет зрелищу. Нет виртуозности. Нет превращения, магии и фантазии. Нет гламуру и превосходству звездного имиджа. Нет героике. Нет антигероике. Нет дурацким образам. Нет вовлечению исполнителя или зрителя. Нет стилю. Нет кэмпю. Нет соблазнению зрителя уловками исполнителя. Нет эксцентричности. Нет трогающему и восторгающему»<sup>3</sup>.

Что касается Сегала, в его ретроспективу в Музее Стеделик вошла работа «Поцелуй» (2002), которая на протяжении четырех часов представляет целующуюся пару — по ходу перформанса она меняет положение из горизонтального в вертикальное и воспроизводит в своих позах образы целующихся пар от Родена до Джеффа Кунса. «Поцелуй» — одна из самых сильных работ Сегала. Она основана на временном разрыве между исполнителями, внимание которых почти полностью сосредоточено друг на друге, и зрителями. Танцовщики следуют явно продуманной хореографии; это одновременно крайне напряженное и растянутое во времени усилие. И в той мере, в какой перформанс является усилием протяженным, он в итоге частично меняет и временной режим музея. Замкнутые друг на друге в интенсивном и длительном обмене, исполнители, как кажется, существуют в темпоральности, которая ближе к временному пространству влюбленных из упомянутых произведений искусства. В своем суверенном безразличии к тому, что происходит вокруг, они, кажется, выходят за рамки обыденного времени и трудовой деятельности.

Возможно, самым элегантным и точным размышлением о заключенных в танце времени и труде оказалась хореография «Седрик Андрие» (2009) Жерома Бея, в которой

предметом наглядного показа становятся те сверхусилия, которые скрыты за явленным нам на сцене зрелищем. Седрик Андрие много лет танцевал в труппе Мерса Каннингема; у Бея он исполняет отрывки из Каннингема и других хореографов в тишине, так что отчетливо слышно его дыхание, что подчеркивает напряженное усилие, необходимого, в частности, для балетов Каннингема, хореография которого, как свидетельствует Андрие, требует от танцоров работать на пределе своих возможностей. Мы видим, как Андрие не может удержать тело в строго горизонтальном положении, а когда встает на одну ногу, то делает небольшие прыжки, чтобы сохранить равновесие. Каннингем заставлял танцовщиков каждое утро выполнять одни и те же упражнения. Отметим, что для Каннингема это была «дзен-фишка» в духе Кейджа, способ подчеркнуть, что каждый момент уникален и такого явления, как повторение, не существует, Андрие добавляет, что ему это кажется «совершенно унылой идеей». Однако перформанс Бея лишен разоблачительного пафоса. Как отмечал Андрие, Каннингем никогда не замечал ошибок. Напротив, он подчеркнул, что «именно тогда, когда движение приобретает неловкость, оно становится интересным». Воспроизводя репетиции Каннингема, Андрие исследует самого себя как квази-субъекта и квази-объекта, как тело, которое постоянно находится в процессе обучения и в какой-то момент приняло решение, что более не хочет им быть.

В пьесе «Пичет Ключун и я» (2006) Бель представляет в комедийном жанре хореографический диалог с исполнителем традиционных тайских танцев, вскрывая на контрасте, насколько современный западный танец свободен от хореографических норм и символического канона. Когда Ключун объясняет, как тайский танец неразрывно связан с придворной культурой, Бель отвечает: «Мы во Франции отрубили нашему королю голову». Но — если воспользоваться названием одного из самых популярных (а по сути *популистских*) спектаклей Бея — «шоу должно продолжаться». В результате перформанс превращается в адское караоке. Свободный от профессиональных нормативов труд танцовщика раскрывает свою тем-

поральную природу: время можно заполнить, растянуть, купить, продать и выиграть.

И все же Бель, проявляя удивительную верность театру и театральному времени, отказывается корректировать свои работы под выставочный формат. Крайне успешным примером освоения этого нового формата стала постановка Анны Терезы де Кеерсмакер «Work/Travail/Arbeid» в Центре современного искусства WIELS, основанная на ее театральной хореографии «Vortex Temporum», которая, в свою очередь, была создана по мотивам одноименной музыкальной композиции Жерара Гризи. Это был двенадцатичасовой цикл, исполнявшийся непрерывно в течение девяти недель в часы работы выставки: со среды по воскресенье, с 11 утра до 18 вечера. Участники труппы Кеерсмакер «Rosas» двигались по кругу, очерчивая по спирали большое пространство галереи, переходя от «повседневных» движений к танцу и обратно, от застывшей позы или «замедленной съемки» к прыжкам в «ускоренной съемке». Движения исполнителей часто начинались таким образом, что различие между ними и посетителями было минимальным, но по мере того, как они превращались в пластические шаблоны и им придавалась хореографическая отточенность, зрители отступали в сторону, стараясь занять место за пределами траекторий танцовщиков. Жером Бель, будучи зрителем этого перформанса, отметил, что в последний день работы выставки роль и вовлеченность зрителя стали более заметными. Телесная близость стала осознаваться проблемой: должны ли танцоры оттеснять людей в сторону? В дискуссии с де Кеерсмакер и куратором Еленой Филипович Бель признался, что иногда на него попадал пот танцовщиков: «это было отвратительно».

В этой же дискуссии Бель постарался объяснить свое отношение к темпоральной экономике художественных пространств — они для него слишком социальны. В них слишком много социального давления, поскольку зрители не сидят в отделенной от сцены зоне, а смешиваются с исполнителями, и таким образом потенциально и фактически являются соисполнителями. А вот Кеерсмакер, напротив, отметила, что преимущество художественных пространств в том, что из

них «легче уйти». Близкую мысль высказал в своем последнем тексте и Клемент Гринберг: «По галереям и музеям нужно прогуливаться — вы присаживаетесь здесь лишь для того, чтобы передохнуть. Из них можно сбежать, что невозможно в театрах и концертных залах. Подобные соображения кажутся мелочными, но они имеют значение, они относятся к прожитой жизни, в которой скука может превратиться в мучение. В любом случае перформанс, боди-арт и т.д. обычно не требуют слишком много времени, слишком много внимания»<sup>4</sup>.

В замечании Гринберга сквозит, разумеется, пренебрежительное отношение к искусству перформанса, но он прав, отмечая, что в выставочном контексте перформанс предоставляет зрителям значительную автономию. Они сами решают — потратить на выставку пять секунд, пять минут или пять часов. В WIELS'e, к примеру, довольно много посетителей оставались на несколько часов. «Work/Travail/Arbeid» — как подчеркивали Кеерсмакер и Филипович — это «не событие, не фестиваль», проект этот по сути «противостоит событийной культуре». И действительно, если сравнивать его с массовым событием (или хаосом события) в Тейт, с этим трудно не согласиться. Тем не менее, оба они участвуют в темпорализации искусства; в обоих случаях на сцену выходит диалектика длительности (продолжительные перформансы или постоянные программы выступлений) и гибкого внимания зрителей. Более того, в этом музее-фабрике или музее, ставшем трехмерным фейсбуком, зрители превращаются в фактических исполнителей. Конечно, различие между танцором и не-танцором редко отрицается полностью; когда это происходит в «Adréaline» Шармаца, это, скорее, симптом, чем успешная артикуляция художественной практики. Отсюда успех всех этих событий или не-событий во многом зависит от дисциплины, сосредоточенности и мастерства танцоров или других исполнителей. Крайне важно, чтобы их движения или жесты в течение определенного времени отличались от повседневных движений и жестов посетителей музея. В результате, став соисполнителями, разделяющими одно и то же сценическое пространство, они, как правило, оказываются



Анна Тереза де Кеерсмакер «Fase (Piano phase)», 1982 – по н.в.

статистами, но их присутствие многое определяет в происходящем. Как высказался один из музыкантов Кеерсмакер, близость с людьми задает общее время, которое не принадлежит уже только лишь исполнителю. У вас меньше контроля.

Если капитализм эпохи фордизма скрывал процесс производства за воротами фабрик, то современный капитализм склонен превращать труд в спектакль. Офисы становятся открытыми пространствами гибкого труда. К примеру, компания «Volkswagen» в рамках программы «прозрачная фабрика» делает свой производственный процесс доступным к осмотру. А фабрика одежды продает свою продукцию прямо в цехах с тем, чтобы доказать — вещи производятся именно здесь (пример тому фабрика «Wearplay» в работе «Pertinho de Alphaville» художника Венделиена ван Олденборга, 2010). Наряду с этим многие «постановочные реалити-шоу» основаны на рабочих местах и видах труда с удвоенной перформативностью (вы являетесь аукционистом или рыбаком и одновременно *играете* эти роли). Если фантазмагория товаров была основана на сокрытии труда, то теперь мы сталкиваемся с *фантазмагорией труда*<sup>5</sup>. Благодаря своей продолжительности и сопутствующей сфокусированности на времени танцоров и зрителей, которое частично совпадает и синхро-

низируется, работа Кеерсмакер предполагает, что зрители разделяют с танцорами производство стоимости.

В «Поцелуе» Сегала тот факт, что посетители обычно держатся на расстоянии, несколько смущенные интимностью зрелища, способствует созданию перехода — в равной степени пространственного и темпорального — между произведением искусства и зрителями. Напускная радикальная риторика Сегала лишь слегка маскирует глубокую традиционность его работ. Когда на его ретроспективе в Музее Стеделик (2002) в перформансе «Это обмен» актеры, выдававшие себя за экскурсоводов, обращались к посетителям и задавали им вопросы, результаты были неоднозначны. Когда актер обращается к посетителям с предложением обсудить экономические проблемы, ситуация вряд ли располагала к содержательной беседе. А когда Вивиан Зихерль предложила одному из «экскурсоводов» Сегала тему для обсуждения — «рыночная экономика» не как естественная данность, а как историческое явление — разговор быстро заглох<sup>6</sup>. А что можно сказать об отношениях самого Сегала с экономикой современного искусства? Как и большинство авторов проектов, обсуждаемых в этом тексте, Сегал избегает говорить на темы стоимости, цены и ценности, как только речь заходит о его собственном творчестве.

### 3. Стоимость

Василий Кандинский и Пит Мондриан относились к танцу как к чистому, не обремененному изобразительными задачами движению. Кандинский, рисовавший танцовщицу Палукку, отмечал, что современные танцовщики двигаются по «определенно-точным линиям» и «все тело танцора до кончиков пальцев в любой момент времени представляет собой линейную композицию»<sup>7</sup>. Выверенная линейность была, разумеется, затребована и в тейлоризме: теория трудовых движений Гилбрета стала своего рода прикладной хореографией фабричного труда. В пародийной форме это знаменитое «точное движение» было представлено Фрэнком Вилленсом в рамках проекта «20 танцовщиков XX века». Стоя в зале с черно-белыми фотопортретами, Вилленс исполнил «танцы отчуждения», повторяя в том числе хореографию Мэг Стюарт и судорожные движения Чарли Чаплина из фильма «Новые времена» (1936), где Чаплин воспроизводит повторяющиеся движения стоящего у конвейера рабочего.

Хотя Вилленс имел опыт совместной работы с Сегалом, он не использует его стандартный прием, когда завершением перформанса становится произнесение вслух «этикетки» этой работы, что подчеркивает

ее статус подлежащего коллекционированию авторского произведения. В отличие от Сегала с его псевдоразговорами, создаваемые Вилленсом резнактменты и их обсуждение являют собой попытку более искреннего диалога. Его «танец отчуждения» объединил в себе целую констелляцию аллюзий — на промышленный труд, на его имитацию Чаплином, которая сама по себе была продуктом Голливуда и его «фабрики звезд», а также на музей как постфордистскую фабрику. В конце концов, как было очевидно в переполненном зале, где выступал Вилленс, в эпоху «диффузной» или социальной фабрики музей больше не является образцовым исключением, в котором остатки капиталистического накопления получают полуавтономное убежище, а скорее — местом самого накопления<sup>8</sup>. Этим, разумеется, я не отрицаю, что неофордистские фабрики все еще существуют и часто отличаются ужасающими условиями труда. Ведь айфоны, которые мы используем, в частности, для съемки в музеях, должны же где-то производиться?! Диффузная фабрика может быть как тейлористской рутинной, так и непрерывным танцем.

В прошлом году Александра Пиричи и Мануэль Пельмус создали «Публичную коллекцию современного искусства» для выставки



Александра Пиричи и Мануэль Пельмус «Публичная коллекция современного искусства», Salt Galata, Стамбул, 2016.

«Признания несовершенного» в музее ван Аббе по следам своей ретроспективы «Нематериальное» на Венецианской биеннале 2013 года. В этой работе группа молодых перформеров воссоздавала произведения искусства XIX и XX столетий. В их числе были «Завтрак на траве» Мане, картина Мондриана, а также манифесты авангардистов. В программу вошли два видео Харуна Фароки — «Видеограммы революции» (1992, в соавторстве с Андреем Ужикой) и «Выход рабочих с фабрики» (1995). Во второй видео-работе зритель видит сцену из фильма «Новые времена», в которой Чаплин случайно становится зачинщиком забастовки у ворот фабрики; Фароки представляет эту сцену как повторение первосцены кинематографа (фильма братьев Люмьер «Выход рабочих с фабрики» 1895 года). Во время реэнактмента Пиричи и Пельмуса участники перформанса шли из центрального зала старого музейного здания по направлению к противоположному входу. Они проделывали этот путь четыре раза подряд, воссоздавая повторы из видео Фароки, но при этом не покидая здание. В отличие от рабочих в фильме братьев Люмьер, здесь рабочие не вышли из музея-фабрики, а продолжили выполнение программы. Ведь и в самом деле, все мы в равной мере не можем выйти за пределы диффузной фабрики. Пиричи и Пельмус в своем понимании труда не сводят его к чисто физическому усилию, что, видимо, присуще Кеерсмакер; фантазмагория труда может показать нам конкретные действия, но трудом эти действия делает то, что рабочий продает свое время и навыки, свою рабочую силу.

Согласно марксистской теории, всякая стоимость проистекает в конечном счете из рабочей силы, которая представляет собой трудовой потенциал, предлагаемый рабочим. Но будучи тем, что является предметом продажи, этот человеческий потенциал становится количественным, подлежащим подсчету; он становится статистическим средним. Зарплата также основана на таком статистическом выравнивании (равная оплата труда за равный труд), но, конечно, зарплата не равна стоимости рабочей силы: именно так и создается прибавочная стоимость<sup>9</sup>. В настоящее время это еще очевиднее, чем

ранее: ведь промышленное производство перемещается в регионы, где рабочая сила дешевле, профсоюзы слабее (или их вообще нет), а прибыль растет. Здесь стоимость рабочей силы составляет лишь малую часть цены айфона<sup>10</sup>. Однако речь идет не только о переносе производства в оффшоры, но и о его трансформации. Автоматизация означает, что требуется менее квалифицированный (и менее дорогостоящий) труд, а физический труд, который востребован, становится настолько универсальным, что исполнителя можно легко заменить, если работники проявляют излишнюю требовательность или неуступчивость. Тем временем, пользователи создают прибавочную стоимость для Apple не только покупая продукты, но и рекламируя и используя их — заставляя их функционировать.

Постфордизм присваивает рабочую силу полнее и интенсивнее, чем когда-либо прежде, но в этой «экономике интенсивности» количественная оценка становится кошмаром<sup>11</sup>. Началом обсуждения этого кошмара может быть попытка произвести количественную оценку стоимости, создаваемой для фейсбука его пользователями. Исторически марксисты критиковали «конвертацию» рабочей силы в заработную плату; будучи ценой, которую капиталист платит рабочему, заработная плата *выдает себя* за стоимость его труда. На самом же деле капиталист покупает у работника *потенциальность* его труда и, максимально используя его физические и социальные ресурсы, присваивает прибавочную стоимость. Таким образом, для рабочей силы всегда была характерна двойственность: она являет собой как человеческую потенциальность, так и количественно измеряемую потенциальность, подчиненную тейлористской биополитике. Она может стать статистически определенной; она проявляет себя в той мере, в какой не сводится к заработной плате как прибавочная стоимость. Даже когда марксисты критиковали капиталистическое присвоение рабочей силы, существовали основания, питавшие трудовые конфликты — темпоральность труда оставалась «пространственной», определялась количественно, сводилась к дискретным движениям и сегментам времени.

Характерно, что в последнее время введенное Пьером Клоссовски понятие «живая валюта» привлекло к себе некоторое внимание. Его использовал, к примеру, в серии перформансов Пьер Баль-Блан<sup>12</sup>. Опираясь в основном на работы маркиза де Сада, Клоссовски предположил, что деньги могут быть заменены живыми объектами желания, человеческими существами, которые будут противоположностью «промышленным рабам» индустрии культуры — таким, как Шэрон Тейт, чьи «визуальные качества» и эмоции, которые они вызывают, могут быть определены количественно, выражены в цифрах, превратиться в дискретные движения и блоки времени<sup>13</sup>. Согласно Клоссовски, живые существа могут стать новой формой валюты, деньгами в новом обличье. Или же — началом глубокой трансформации меновой стоимости, которая теперь будет «вычисляться» на основе подаренных эмоций<sup>14</sup>. В последнем случае они будут воплощать ценности, выходящие за рамки количественно измеримой рабочей силы или зарплаты. В контексте современной культуры перформанса этот сценарий функционирует как спекулятивный вымысел, который скрывает из виду ровно столько же, сколько и высвечивает.

Танец и связанные с ним практики не слохоохотливы. Бюджеты и гонорары исполнителей чаще всего не оглашаются, не говоря уже о гонорах художников и хореографов, или ценах на произведения, ставшие «предметами коллекционирования», что предполагает обязательство танцовщиков и других исполнителей их многократно повторять. Такие инициативы, как W.A.G.E. («Working Artists and the Greater Economy»), пытаются исправить ситуацию, устанавливая минимальные гонорары и размещая калькулятор гонораров в интернете, хотя «художник, работающий по договору», остается в привилегированном положении по сравнению с «художником, работающим по договору подряда». В W.A.G.E. прекрасно понимают, что современные оценки произведения искусства исходят из критериев, сложившихся в мире традиционного визуального искусства. Организация разрабатывает новые нормативы, применимые к произведениям перформативным и, в частности, к таким, в которых перформанс может включать в себя элементы как визуального, так и исполнительского искусства.

Эти новые нормативы должны уже исходить из всей этой головокругительной диалектики интенсификации и экстенсификации,



Александра Пиричи и Мануэль Пельмус «Публичная коллекция современного искусства», Токийский дворец, Париж, 2017.

насыщенных событий и непрерывных перформансов. Обсуждаемые здесь работы находятся в сфере, где правят законы, в полной мере еще не проясненные. К сильным сторонам этих работ относится конкретность и физичность их присутствия и движений, однако они слабы, уязвимы в своей способности воплотить абстрактные линии и детерриториальные потоки, которые определяют наше современное бытие и частью которых они являются. Возможно, наиболее удачными оказываются здесь моменты, когда движения перформеров застывают или замирают; когда их акцент на чувственной конкретности присутствия достигает своего предела и это уводит нас в непредусмотренном и, возможно, даже нежелательном направлении. Как бы там ни было, недостатки и неудачи этих работ являются неотъемлемой частью эстетического успеха, которого они, несомненно, достигают.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> См. мой текст об «универсальном перформансе» в журнале *e-flux*, № 31 (январь 2012). Доступно по <http://www.e-flux.com/journal/general-performance/>.

<sup>2</sup> *Charmatz B.* Manifesto for a Dancing Museum. Доступно по [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/manifes-to\\_dancing\\_museum.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/manifes-to_dancing_museum.pdf).

<sup>3</sup> *Rainer Y.* NO manifesto (1965) // *Feelings Are Facts: A Life*. Cambridge MA, and London, 2006. P. 263–264.

<sup>4</sup> *Greenberg C.* *Intermedia* // *Arts Magazine* 56, no. 2 (October 1981). P. 93.

<sup>5</sup> Термин «фантазмагория» применительно к спектаклю потребления часто использовал Теодор В. Адорно, позаимствовав его у бельгийца Робертсона, который именно так в конце XVIII века называл свои спектакли с волшебными фонарями.

<sup>6</sup> *Ziherl V.* Tino Sehgal: Is This Desire? // *Metropolis M*, no. 3 (June 2015). <http://metropolism.com/magazine/2015-no-3/is-this-desire/>.

<sup>7</sup> *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости // *О духовном в искусстве*. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 278.

<sup>8</sup> «Диффузная фабрика» и «социальная фабрика» — термины из концептуального набора

(пост)операизма. См. также *Штейерль Х.* Является ли музей фабрикой? // *Художественный журнал* № 79–80 (2010). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/17/article/240>.

<sup>9</sup> Отмечая, что «мы — существа с высоким потенциалом», Паоло Вирно утверждает, что в «современном контексте этот потенциал превратился в рабочую силу». См.: *Lavaert S., Gielen P.* *The Dis-measure of Art: An Interview With Paolo Virno // Being an Artist in Post-Fordist Times*, ed. Pascal Gielen and Paul de Bruyne. Rotterdam: NAI Publishers, 2009. P. 25.

<sup>10</sup> Вот, например, эти данные, полученные несколько лет назад. Доступно по <http://www.epi.org/blog/apple-iphone-profits-dwarf-labor-costs/>.

<sup>11</sup> Об интенсивности см.: *Diederichsen D.* *People of Intensity, People of Power: The Nietzsche Economy* // *e-flux journal*, no. 19 (October 2010). Доступно по <http://www.e-flux.com/journal/people-of-intensity-people-of-power-the-nietzsche-economy/>.

<sup>12</sup> Доступно по [http://www.cacbreteigny.com/inhalt/LA\\_MONNAIEVIVANTE.html](http://www.cacbreteigny.com/inhalt/LA_MONNAIEVIVANTE.html).

<sup>13</sup> См.: *Klossowski P.* *La Monnaie Vivante*. Paris: Jo lle Losfeld, 1994. P. 72.

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 70.

#### Свен Люттикен

Родился в 1971 году в Кемпене (Германия).

Критик и теоретик современного искусства.

Преполагает в Амстердамском свободном университете и в университете города Лейдена. Живет в Амстердаме.



Материал иллюстрирован: Джонатан Шиппер «Прогулка на миллион долларов», Armory Show, Нью-Йорк, 2015. Любой посетитель ярмарки мог прогуляться по выставке с кейсом, в котором лежал один миллион долларов, и почувствовать себя миллионером в течении десяти минут. Для этого участники должны были подписать документ, оставить отпечаток пальца и удостоверение личности.

Марина Вишмидт

## Тяжкий труд спекуляции: формирование рефлексии о методах\*

За годы моего критически вовлеченного участия в качестве теоретика, критика и преподавателя в сфере, до недавнего времени нейтрально именовавшейся «современным искусством»<sup>1</sup>, у меня сложился комплекс идей, рассматривающих политическое и экономическое воздействие, оказываемое на искусство современным капитализмом катастроф. И поскольку меня интересует преимущественно аспект производства субъективности и труда, то я дала бы этим идеям наименование «спекуляция как способ производства»<sup>2</sup>. Смысл этого термина я и попытаюсь раскрыть в настоящем исследовании, как и надеюсь наметить здесь пути возможных изысканий, пока еще под этой «вывеской» не начатых, но от этого не менее значимых.

### Метод

Как в случае с «культурной индустрией» Адорно и Хоркхаймера или с «созидательным разрушением» Шумпетера, первое, что необходимо сделать с предлагаемым мной термином — так это раскрыть его смысл, в котором нетрудно распознать как черты слогана, так и референции к чему-то реально существующему. Для начала целесообразно заострить его парадоксальность, или — если воспользоваться терминологией модернистской эстетики — остранить его, что позволит вычленив логику, работающую в сочетании образующих этот термин понятий. Так, со-

единение понятий «спекуляция» и «производство» указывает на предмет моего преимущественного интереса — спекуляция сегодня являет собой метод, производящий как присущие социальному развитию модернистского и новейшего искусства концепты, так и его капиталистическую стоимость. И чтобы расставить эти методологические колышки, нам нужно посмотреть, как спекуляция — в качестве логики деятельности и деятельности самой по себе — проявляется в художественном развитии.

Отправной точкой моего нарратива о соединении спекуляции и искусства является, что вполне предсказуемо, Иммануил Кант — его идеи о роли искусства (или точнее, эстетической способности, которой предшествует опыт восприятия природной и, позднее, рукотворной красоты), сформулированные им в «Критике способности суждения». Реагируя на несколько поколений философского рационализма, утилитаризма и скептицизма, Канта ставил себе задачей переосмыслить предпосылки этих эмпирических установок, подвергнув теоретической оценке особенности «способностей» чистого разума, а также практических разума и суждения. Эта попытка Канта прочертить границы между разными формами сознания родилась как ответ на предрасположенность современной цивилизации, давшей жизнь буржуазному эмпиризму, к преодолению институциональной стабильности, к скептицизму по отношению к религии и традиционным соци-

\* Настоящий текст был опубликован в «Journal of Fine Art Research», 3 (1): 7, Р. 1–8. Перевод публикуется с разрешения автора.

альным устоям. Таким образом, «спекуляция» суть мыслеформа, возникшая в эпистемологическом проекте, видевшем своей задачей задать границы буржуазному обществу, как и его философским изысканиям и эстетическому чувству.

В подобном проекте можно усмотреть консервативные черты, которые впоследствии сыграли роль в оправдании других радикальных модернистских попыток установления границ, одна из которых — идея автономии искусства от социально-экономических влияний. В дальнейшем Гегель и другие мыслители направили этот относительно еще формалистический и идеалистический кантианский проект по пути спекулятивной диалектики, то есть бескомпромиссного «примирения-через-отрицание». Наряду с этим в конце XX века вследствие трансформации глобального капиталистического производства спекуляция оказывается «фактором» экономического мышления: ведь деньги и стоимость все более утрачивают былую материальную природу.

Однако речь здесь далее пойдет не об эволюции философского понимания искусства как социальной формы. Проблема эта — лишь отправная точка в обсуждении того, как модернистская эстетика генерировала представления о свободе субъективности, как она укореняла ее не в труде или производстве, а в необусловленной или «незаинтересованной» природе эстетического опыта. Полезно здесь будет проследить, как, особенно начиная с XX века, граница между искусством и трудом теснилась и смещалась, как она стала одним из основных разломов в понимании субъективации в капиталистической современности. И начать тут имеет смысл с художественного авангарда XX века, с которым, апеллируя к редимейду, обычно связывают переключение стоимости с объекта на субъект. Сохраняя краткость изложения, можно сказать, что искусство как самостоятельная практика возникает из порожденного капиталистической современностью разделения труда, которая в свою очередь задана была процессами рационализации и индустриализации, а также сопутствующим им формированием классов. Искусство здесь определяется как нетрудо-

вая деятельность, и, следовательно, подобно товару, оно скрывает труд, которым является.

Подобная форма социального бытия была укоренена уже в докапиталистическом разделении труда на умственный и рукотворный, на что указывал в свое время принадлежавший к Франкфуртской школе экономист и теоретик Альфред Зон-Ретель<sup>3</sup>, оговаривавший при этом, что эта смешанная классовая природа художника как ремесленника-ученого ни в коей мере не являлась постоянной. В XVIII — начале XIX вв. она была подвергнута существенной трансформации, покрывшись «благородной патиной» социальной и духовной исключительности, истоки которой — кантианское и романтическое понятие гения<sup>4</sup>. Искусство в результате определяется как гибкая, пустотная и спекулятивная деятельность: форма мышления или означивания, которая узнает себя в изменчивых формах стоимости при капитализме.

Впрочем, сказанное выше — это взгляд слишком общий и поверхностный, а может, и вообще — не самая удачная отправная точка для предпринятого здесь исследования. Ведь хотя в наши дни, описывая «спекуляцию» в историко-философских категориях, стало принято определять ее как социальную форму, устанавливающую подвижную границу между искусством и трудом, что гарантирует искусству независимость в капиталистической современности, мы, тем не менее, все еще не знаем, что представляет собой спекуляция как метод — критический или какой-либо иной. При попытке же ответить на этот вопрос можно исходить из выявленной Адорно двойственности искусства как социального факта, который, с одной стороны, суть «абсолютный товар», а с другой — потенциальная возможность нетрудовой деятельности, открывающей поле для спекулятивных, то есть «иных-будущих» практик мысли, индивидуации и коллективности. Однако из намеченной выше гипотезы об общей спекулятивной идентичности искусства и капитала следует противоположное утверждение: подобная спекулятивная идентичность является не-идентичностью в том смысле, что идентифицирующее мышление необходимо мыслить против него са-

мого, и при этом оно не может не идентифицировать<sup>5</sup>. Поэтому я приступаю к анализу этого укорененного в самом феномене спекулятивности антагонизма через подробное рассмотрение понятия спекулятивного труда. То есть я буду исследовать его сквозь призму негативности, как ведомую спекулятивным мышлением открытую и незаинтересованную деятельность, присущую в западной традиции концептуальной практике искусства и философии, с тем, чтобы после этого постараться вновь проследить его актуальное отражение в социальной, экономической и политической гегемонии финансов.

Понятие негативности как вызова, который труд бросает «чистой» мысли, или, если посмотреть с другого ракурса, мысли как труду, — тема, которую я перенимаю у Теодора Адорно, а он, в свою очередь, взяв ее у Гегеля, вдумчиво обсуждал в своих «Трех этюдах о Гегеле»<sup>6</sup>. Сжатый анализ центрального для наших задач вопроса показал бы, что у Гегеля дух не занимает одну из сторон разрыва между материальным и абстрактным, а (имплицитно) оказывается поверх существования социального труда. Нечто по-

добное можно найти и у Маркса, в его апроприации спекулятивной диалектики для политических, материалистических целей<sup>7</sup>. Если для Гегеля «труд негативности» — постоянное преодоление и трансформация позиций в пространстве мысли, то у Маркса он оказывается способом понимания хода истории и социальной борьбы, который держится за «спекулятивное», поскольку оно указывает на изменчивость текущих обстоятельств, склонных представлять себя естественными и вечными. Так, в основе спекулятивной философии, коль скоро она имеет диалектическую форму, лежит труд негативности, который состоит не только в антагонизме концептов по отношению друг к другу, но и вписан в негативность отделения мышления от материального труда. Тем не менее, тот факт, что этот труд универсализуется как дух, означает для Адорно, что Гегель понимал труд как социальное отношение, как социальную «объективность» труда в абстрактном, или труда в его коммодифицированной и социально «синтетической» форме, а не как какую-то конкретную деятельность. Так, для Адорно дух должен





быть определен, прежде всего, как труд во всей философии, а не только у Гегеля: мысль должна быть определена через то, за счет чего она живет. Он пишет: «То, к чему стремился трансцендентный синтез, невозможно было отделить от его связи с трудом. Систематически регулируемая деятельность разума обращает труд внутрь, обременительного вовне, воспроизводилась в рефлексивных, моделирующих усилиях, которые знание направляет на свой "объект", усилиях, которые вновь требуются для прогрессивного доминирования над природой»<sup>8</sup>.

Мышление видит себя субъектом действия, отдельным от своих материалов, и перерабатывает их так же, как труд перерабатывает объективность природы. Как замечает Альфред Шмидт, труд на самом деле является собой идеалистическую, субъективную противоположность объективности природного, материального мира<sup>9</sup>. «Муки и тяготы концептуализации — это не метафора, — пишет Адорно. — Если духу быть реальным,

то его труд определенно реален»<sup>10</sup>. Важно, что самопоследовательность гегелевского «духа» изгоняет или вычеркивает труд, не смотря на то, что происходит от него, во многом подобно тому, как «автоматический субъект» капитала обязательно оказывается в ловушке иллюзии самовалоризации или совсем как финансиализированный капитал, который логически и эмпирически стремится вытеснить труд — и природу — из своих уравнений стоимости, игнорируя их как «внешние факторы» и «пустые траты»<sup>11</sup>.

Все эти постулаты и способы их выражения определенно созрели для полного пересмотра в свете критической и эпистемологической работы, которая идет по старым и новым направлениям политической экологии, феминистских исследований и афроамериканистики (*black studies*), а также в свете их способности к существенной переработке понятий человеческого, труда и природы, бытовавших в марксистских дискурсах Франкфуртской школы середины XX века. При этом те виды «спутанности» (Барад), ко-

торые обнаружил в своем анализе Адорно, способны внести вклад в эти проекты, коль скоро они указывают на негативность и противоречие в модернистских дискурсах о развитии и идентичности, которые могут воспроизводиться структурно, даже если отрицаются риторически — неизменная дилемма и в академических начинаниях, и в художественной практике по причинам одновременно системным и идеологическим.

Итак, негативностью спекулятивного рассуждения является труд, поскольку труд есть рабочий режим желания, который толкает вперед «беспокойство» (Нанси) спекулятивной диалектики, отрицающей каждое состояние, чтобы стать другим или по-другому<sup>12</sup>. Любая абстракция пытается дистанцироваться от конкретного, при этом включая его в свой состав в качестве содержания, но абстракция — доминирующие социальные формы, обладающие социальным и историческим содержанием, но, как представляется, формализовавшиеся до такой степени, что субъектам действия стало невозможно их осознать, — составляющая конкретное само по себе, не может выйти из поля зрения. Для Адорно, однако, Гегель не соответствует значимости этого открытия и пытается представить дух самодостаточным (Абсолютом), а не условным результатом социального труда, который сам обусловлен историей, властью и природой.

К понятию спекуляции как места тяжелого труда вновь вернется Жиль Делез в «Различии и повторении»: «в мире есть нечто, заставляющее мыслить»<sup>13</sup>. Акцент на труде спекуляции на концептуальном и критическом уровне также может нам помочь избежать политики репрезентации, стремящейся найти эмпирический труд в любом товаре и эмпирический товар в любом произведении искусства. Акцент на производительном характере спекуляции может противостоять «блокам» идентичности; под идентичностью здесь понимается не призрачный полемический объект «политика идентичности», а идентичность, как способ мышления — отнесение объекта к определенной категории в соответствии с концепцией, выведенной Адорно — с помощью спекулятивного мышления, которое всегда возвращается к опыту

неидентичности и, таким образом, к несхожести и будущности, мотивирующим любую критическую практику. Как пишет Саймон Джарвис, «в то время как абстрактная идентичность пытается избавиться от различия и противоречия как от какой-то ошибки, спекулятивная идентичность призвана содержать в самой себе опыт различия и противоречия»<sup>14</sup>. Такой опыт переживания различия может также рекурсивно затрагивать процесс построения критического подхода, получающего свою ориентацию от неидентичности и поэтому стремящегося оставаться спекулятивным на уровне концептов и способов вмешательства.

Намеченная выше методология, таким образом, берет за основу предположение, что материалистическое мышление не может продвинуться очень далеко в критическом проекте без обращения к метафизическому или, иными словами, к спекулятивному, если оно рассчитывает выйти за рамки простого подтверждения того, что уже существует. Гегелевская сентенция о реальной рациональности рациональной реальности отражает необходимость в спекуляции для осмысления реального, которое не согласуется произвольно с чем-то и не может быть приостановлено без внимания к замысловатым опосредованиям, которые спекулятивная мысль может сделать осязаемыми<sup>15</sup>.

### Как спекулирует искусство?

Недавние изыскания в этом направлении, в том числе работы теоретиков искусства Сухаила Малика и Андреи Филлиппс, мастерски показали, как художественные рынки камуфлируют корысть и рыночную дисциплину высокомерной логикой «любви к искусству», которая дает право в лучшем случае на непрозрачность и иррациональность, в худшем — на формирование огромных заповедников коррупции — либидинизацию товарного обмена, которая, видимо, проясняет далекие от рациональности законы капиталистических рынков в более широком смысле<sup>16</sup>. О другом уровне абстракции, однако, Малик также писал, как критика играет гомеостатическую роль в сфере художественных институций — роль, которая хотя и не

обязательно совмещает «ценности» с «ценой», стоимостью, обеспечивает, тем не менее, более близкую гомологичность между развитием художественных брендов на основе беспочвенных жестов апроприации, номинально критических или как минимум миметических по своей природе, и структурой финансовых деривативов, если вернуться к «основанию» того, как мы часто представляем себе функционирование «спекуляции» в сегодняшнем мире.

Для Малика эта гомологичность есть «неопределенность», которая дает брендам возможность проявлять гибкость и подстраиваться под различные рынки и (или) критерии критической оценки<sup>17</sup>. «Спекуляция» становится одновременно названием маргинального поля, позволяющего искусству выходить за рамки статус-кво, сформированного устоявшимися властно-собственническими отношениями, а также имитировать и маскировать эти отношения во всей их абстракции посредством нормативной и аффективной неопределенности. В последних дискуссиях особое внимание уделяют именно аспекту имитации, учитывая, что общепринятые версии критичности, действующие путем имитации объектов их мнимой критики, особенно с задействованием средств, которые иронично относятся к социальным патологиям — расизму, сексизму и другим режимам дегуманизации — теряют свою силу, вместо этого пропитываясь участием в исторических режимах, когда эти патологии внезапно оказались среди массовых аффектов и проникли в органы власти<sup>18</sup>.

Спекулятивные практики в искусстве вне всякого сомнения вызывают ассоциации, прежде всего, с протоколами «концептуализма», возникшими в 1960-е с обеих сторон «железного занавеса» и в других местах. Хотя в основу концептуального искусства изначально были положены антитоварные принципы (знаменитый и, как известно, лукавый тезис о «дематериализации»), можно утверждать, что оно на самом деле стало отражением и предвестником перехода капитализма от экономики промышленного производства товаров к экономике контроля интеллектуальной собственности, торговли спекулятивными активами и финансиализа-

ции более старых форм производства, например, промышленности, при этом формы постобъектного искусства, например, перформанс, возвестили о сдвиге к (само-)«перформансу» как оценочной призме всего труда. Далее, на более обобщенном уровне, искусство симметрично капиталу как в своей формальной независимости от труда, особенно в фазе денежного капитала, так и в отходе от зависимости от труда как источника ценности. Реконтекстуализация нехудожественных режимов труда и социальных процессов внутри искусства, появляющаяся во многих вариантах современного искусства (и которая, по мнению некоторых, давно стала красной нитью модернизма от Дюшана и дадаистов до наших дней), представляет собой аналогию с расширением товарной формы на ранее некапитализированные или декоммодифицированные секторы социального производства. Таким образом, мы можем воспринимать современное искусство как запускающее некий вид «первоначального накопления» в смысле придания объектам и процессам конкретной стоимости формы. Аналогичным образом мы можем воспринимать искусство как входящее в новые отношения с абстрактным трудом, когда качества художника с готовностью распространяются на нормативного субъекта наемного труда как новой прекарной нормы.

На первый взгляд, перекодирование марксистских категорий, таких, как «первоначальное накопление» или «абстрактный труд», в контексте искусства проблематично, потому что художественное производство не является ни трудом, продуцирующим стоимость, ни полноценным социальным отношением, в отличие от капитала, который, кажется, способен контролировать «способ производства». Тем не менее, когда искусство начинает имитировать другие виды деятельности на своей постконцептуальной траектории, в том числе множество из тех, что иначе были бы отнесены к категории «труда», и когда труд все чаще выполняется под эгидой таких качеств, как креативность, гибкость и неопределенность, причем в контексте «креативных индустрий» — в той же степени, что и в случае фабрично-заводских рабочих или агентств,

предоставляющих временных работников, — возникает насущная необходимость переосмыслить содержание этих категорий. Одновременно нужно «вливать» результаты этого переосмысления в категории марксистской эстетики, и здесь мне на ум приходит в основном адорновская негативная диалектика автономии и гетерономии как социальная онтология произведения искусства, находящаяся во власти капитала.

Упомянутая выше «норма» неопределенности для искусства в сочетании с погоней капитала за абстрактной стоимостью отражает противоречие между жесткой властью стоимостной формы над способом производства и догматом о «гибкости» как шаблоном для труда в его текущей инкарнации в качестве предпринимательского «человеческого капитала». Неопределенность искусства создает фон для принуждения к «креативности» атомизированного работника и реструктуризированного субъекта полудохлого социального государства, будь то в социал-демократических одеждах социально вовлеченной практики или в прямых формах экономически обоснованных социальных чисток и возглавляемого искусством освоения территорий под застройку недвижимостью, которые сегодня доминируют во всем мире.

Так перед нами возникает в значительной мере классово маркированная форма спекуляции, в которой власть буржуазного класса, занимающаяся ревизией, реконцептуализацией городских районов, то есть потреблением пространства, контрастирует с унылостью городских сред с их противоречивой историей накопления и миграционными потоками, постоянно выставляемыми напоказ. Труд должен быть гибким, потому что капитал мобилен, и он должен не коллективно оспаривать, а утверждать валоризацию капитала на уровне каждого отдельного наемного работника в рамках собственного самовозрастания. Жизненные потребности во времена тучные и худые теперь гарантирует кредит, а не заработная плата, чем сшивает и еще больше сближает интересы капитала и труда. Под «трудом» здесь подразумевается любой, кто не владеет средствами воспроизводства собственной жизни<sup>19</sup>. Таким

образом, идеологема «человеческого капитала» теперь олицетворяет некую истину — биополитическое привязывание человеческого выживания к валоризации капитала в условиях упадка множества институций социальной медиации и вознаграждения<sup>20</sup>.

### **Существует ли спекулятивный способ производства?**

Границы между искусством и трудом стали неразличимы в связи с экспансией финансового капитала и экспансией искусства с использованием спекулятивного способа производства. При этом именно потеря идентификации с источником занятости и рост его экзистенциальной и объективной контингентности служат доказательством не только кризиса классового политического, но и кризиса воспроизводства классовых отношений. Со стороны капитала стоимость теперь можно извлечь дважды: на рабочем месте и через кредитную систему, в которую оказались встроены работники вследствие необходимости брать в долг на образование, медицинское обслуживание, обеспечение приемлемых стандартов потребления и так далее. Есть, конечно, и другие, не столь прямые способы извлечения прибыли (а не стоимости, если говорить строго), например, с помощью тюремной системы, в которой выручка идет государственным ведомствам и частным подрядчикам, или через принудительный бесплатный труд в обмен на пособие по безработице<sup>21</sup>. Это спекуляция — как неизбежный способ жизни и для тех, кто не контролирует средства производства и воспроизводства, и для тех, кто контролирует — обесцененные трудовые ресурсы, подчиненные обесценивающемуся капиталу, который, по крайней мере, может генерировать прибыль для себя за счет оформленных в ценные бумаги долгов.

Использование долга как инструмента, а то и самой логики власти, научно доказано<sup>22</sup>. Уже в «Капитале» Маркс говорит о «государственном долге» как важнейшем инструменте капиталистической муштры рабочего класса в глобальном масштабе, приводящем в движение механизм экспроприации, которая вообще-то и порождает рабо-

чий класс — класс, не владеющий собственностью. Однако долг становится повсеместным и приобретает гегемоническое качество, когда рабочий класс реконструируется как ресурс для извлечения долга для спекулятивного капитала, в то время как его членов призывают так же относиться и к себе самим — как к потокам спекулятивного капитала. Постоянное высасывание и вытеснение труда, видимо, является одним из основных противоречий капитала. В то время как капитал пытается разрешить это противоречие «бегством в кредит» и спекулятивной валоризацией, что с исторической точки зрения не является чем-то новым, хотя эти попытки усилились в недавнем прошлом и настоящем, пересборка работников в виде спекулятивного «человеческого капитала» порождает лишь очередной набор противоречий. Некоторые из них возникают из-за реконфигурации художественных практик через политику наемного труда, которая рассматривается как реполитизация спекулятивного художественного субъекта, воспроизводимого в художественных институциях.

Пока не до конца сформулированное предположение заключается в том, что спекулятивный капитал не является непроизводительным капиталом, как часто полагают многие левые аналитики «реальной экономики» и Уолл-Стрита, и сама спекуляция представляет собой способ производства. Помимо уже приводившихся здесь оснований для этого утверждения можно также процитировать Кристиана Марацци, выдвинувшего предположение, что «финансиализация не является непроизводительной/паразитической девиацией растущих норм прибавочной стоимости, ... а скорее, формой накопления капитала, симметричной новым процессам производства стоимости»<sup>23</sup>. Это ересь, если придерживаться марковского смысла термина «производительный капитал», означающего капитал, увлекающий прибавочную стоимость из труда и реинвестирующий ее в расширение производства, а не капитал, растущий за счет деривативных сделок<sup>24</sup>. Тем не менее, здесь приходится учитывать противоречия капитала и решения, найденные им со времен Маркса для их преодоления, например, за счет гипертрофированного роста финансо-

вого сектора для решения проблем стагнации норм прибыли и нахождения новых сфер для инвестиций, какими бы людоедскими ни были их результаты.

Это показывает, что нам нужно быть внимательными не только к операциям капитала в конкретных исторических условиях, но и к статусу финансов как капитала в его, так сказать, чистом виде:  $D — D^{25}$ . Производство чего угодно — лишь обходной путь к приращению денег. Как такой «чистый» вид капитала работает, когда достигает такого уровня социального доминирования, который мы наблюдаем сейчас? Можно ли свободу самовозрастающей стоимости отождествить со свободой человеческого субъекта как такового, и если можно, то как? Дает ли искусство как выделенная в социальной жизни сфера, не ограниченная какими-либо условиями и экспериментальная — спекулятивная, во всем противоположная регламентированному и репрессивному наемному труду, топос для понимания этого?

Хочу сделать здесь оговорку: я рассматриваю искусство не столько с точки зрения его свойств уникального товара, а на более интегральном, аналитическом уровне — как деятельность, заключающую в себе освободительную силу, которую можно коммодифицировать настолько, насколько (или потому что) оно противостоит универсальности отчуждения, порождаемого усиливающимся контролем со стороны стоимостной формы над общественными отношениями. Аналогичным образом утопия денег, как представляется, зиждется на предположении, что она выходит за рамки противоречий жизни, сверхдетерминированных стоимостной формой, с их же помощью. В этом смысле и искусство, и капитал реализуют некую идеологическую силу посредством и против негативности и ограничений в виде труда, особенно в настоящий момент, когда формы его социальной и политической валоризации во многом испарились, как, впрочем, и экономические. Вытеснение труда более очевидно в финансиализированном капитализме и в постконцептуальных практиках: обе эти сферы фактически характеризуются формальными системами валидации и отрицанием объекта, раз уж промышленный капитализм и модернистское искусство в большин-



стве своем, если не целиком, всячески подчеркивали важность труда и ауру материального объекта.

Напряжение между спекулятивной деятельностью искусства и спекулятивной деятельностью капитала — как «автономизированных» или с виду самостоятельных сил, усиливающих гетерономию или зависимость и маргинализацию труда, — можно воспринять сквозь призму их общей зависимости от неопределенности и контингентности — зависимости, которая придает на данный момент двусмысленно освободительный характер соответствующим способам подчинения и исключения труда из процессов их валоризации. Спекуляция как категория, подразумевающая как свободу, так и некоторый избыточный риск, похоже, указывает на этот двусмысленный аспект. Если вспомнить наш старый вокабуляр, концепты стремятся подчинить себе свои объекты, но не способны на это без некоторого трения, которое может оказать на сам концепт трансформирующее воздействие, так же как труд спекуляции направляет свое доминирующее воздействие на рефлексии и критику. К приме-

рам такой критики в пространстве художественного производства можно отнести практики, задействующие мимесис в отношении финансов или труда, ставящие под вопрос накопительный драйв постконцептуальной онтологии искусства способами, которые не довольствуются ни репрезентацией, ни инфильтрацией. Субъективация художника как спекулирующего собственной неопределенностью может проявить здесь ангажированные эффекты.

Мы видели, что спекулятивная мысль, как капитал, пропитана трудом, от которого она отказывается и который стремится вытеснить. Позволит ли нам тогда сопоставление искусства и труда увидеть, как труд опосредует спекулятивное рассуждение как способ производства в искусстве и капитале? Можно это воспринять как результат формирования некоего общего габитуса и ряда предрасположенностей, соединяющих «предприимчивость», предписываемую художникам и арт-профессионалам, и «работу души», которую теперь требуют на самых неквалифицированных и временных работах. Видим ли мы здесь подлинный сдвиг в

субъективации труда, который еще больше усугубит кризисные условия, или это просто эпифеномен по отношению к особому режиму неолиберальной идеологии? Главное здесь, возможно, то, что базовая неопределенность эстетики, лежащая в основе спекулятивного способа производства, может стать активной негативностью, имеющей принципиальное значение как для разрыва с таким способом производства, так и для установления спекулятивного как мотора социальных перемен.

Перевод с английского МАКСИМ ШЕП

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Среди недавних публикаций, ставящих с политической и философской точек зрения под сомнение обоснованность и нейтральность «современного искусства» как объекта, так и категории, см. работы Сухаила Малика, Тирдада Золгадра, Питера Осборна и Терри Смита: *Malik S. When is Contemporary Art? // Simon Sheikh and Maria Hlavajova, eds. Former West: Art and the Contemporary after 1989. Cambridge, MA: MIT Press, 2017; Zolghadr T. Traction. Berlin and New York: Sternberg Press, 2016; Osborne P. Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art. London and New York: Verso, 2013; Smith T. What is Contemporary Art? Chicago: University of Chicago Press, 2009.*

<sup>2</sup> *Vishmidt M. Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital. Leiden: Brill, 2018.*

<sup>3</sup> *Sohn-Rethel A. Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1978.*

<sup>4</sup> Содержательное историческое исследование по теме см.: *Woodmansee M. The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics. New York: Columbia University Press, 1994.*

<sup>5</sup> *Adorno T. W. Aesthetic Theory. London: Continuum, 2007a (1969). P. 5.*

<sup>6</sup> *Adorno T. W. Hegel: Three Studies. Cambridge, MA and London: MIT Press, 1993 (1963).*

<sup>7</sup> *Marx K. and Engels F. The German Ideology, Part One, edited by Christopher J. Arthur. London: Lawrence and Wishart, 1970 (1846).*

<sup>8</sup> *Adorno T. Hegel: Three Studies. P. 20–21.*

<sup>9</sup> *Schmidt A. The Concept of Nature in Marx. London: Penguin, 1971 (1962). P. 115.*

<sup>10</sup> *Adorno T. Hegel: Three Studies. P. 21–22.*

<sup>11</sup> См., в частности, *Moore J. W. Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital. London and New York: Verso, 2015; Armiero M. and de Angelis M. Anthropocene: Victims, Narrators, and Revolutionaries. South Atlantic Quarterly, 116(2), 2017. P. 345–362.*

<sup>12</sup> *Nancy J.-L. Hegel: The Restlessness of the Negative. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002 (1997).*

<sup>13</sup> *Делез Ж. Различие и повторение. СПб: Петрополис, 1998. С. 175.*

<sup>14</sup> *Jarvis S. Adorno: A Critical Introduction. New York: Routledge, 1998. P. 169–170.*

<sup>15</sup> «Диалектическое движение между субъектом и предикатом, которое вводится спекулятивным утверждением, должно поэтому быть повторено в отношениях между читателем и его текстом. Только так утверждение может стать ближе читателю, чем внешний объект, которым читатель может надежно завладеть, оставаясь при этом твердым, непоколебимым и спокойным в собственных глазах. Только так утверждение может стать больше, чем просто столом, на который подавали бы знакомые или новые элементы познания». *Hamacher W. Pleroma — Reading in Hegel. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998. P. 7.*

<sup>16</sup> Сухаил Малик и Андреа Филлипс опираются на тезис о «капитале как власти» Ницана и Бихлера (*Nitzan and Bichler, 2009*), когда настаивают, что арт-рынок является ярчайшей иллюстрацией отрыва цен от производства в пользу капитала вообще, и что «вредительская» (порождающая отчуждение) власть частной собственности — и есть фирменный признак капитала как социальной формы. Таким образом, именно непроницаемое [для посторонних взглядов] обозначение некоторых товаров как выходящих за рамки «нормального обмена», лежащее в основе арт-рынка и максимально наглядно иллюстрирующее фундаментальные принципы «капитализации» ради капитала (установление цен, не имеющее отношения к производству или «фундаментальным факторам»). См. *Malik S. and Phillips A. Tainted Love: Art's Ethos and Capitalization // Contemporary Art and its Commercial Markets: a Report on Current Conditions and Future Scenarios. Stockholm and Berlin: Sternberg Press and Tensta Konsthall, 2012. P. 209–242.*

<sup>17</sup> *Malik S. Reason to Destroy Contemporary Art // Spike, 37. Доступно по: <https://www.spikeart-magazine.com/en/articles/reason-destroy-contemporary-art>.*

<sup>18</sup> Gogarty L. A. The Art Right // *Art Monthly*, 405, April 2017. P. 6–10.

<sup>19</sup> «Чем очевиднее становится тот факт, что экономическая основа жизни любого индивида может быть полностью уничтожена, и чем больше реальная экономическая инициатива концентрируется в рамках концентрации капитала, тем больше индивид стремится к отождествлению с капиталом и адаптации к нему. Для капитала же самосохранение индивида не является само по себе вопросом, имеющим хоть какую-то важность». (Jarvis 1998. P. 83).

<sup>20</sup> Фильмы Мелани Гиллиган дают на этот счет несколько пронизательных экстраполяций. См.: Bernes J. Capital and Community: On Melanie Gilligan's Trilogy // *Mute*, 2015. Доступно по: <http://www.metamute.org/editorial/articles/capital-and-community-melanie-gilligan%E2%80%99s-trilogy>.

<sup>21</sup> См. Lynne F. and Stearn R. Positive Affect as Coercive Strategy: Conditionality, Activation and the Role of Psychology in UK Government Workfare Programmes // *Medical Humanities*, 41, 2015. P. 40–47, где они пишут, что «безработный создает стоимость и генерирует доход для всех, кроме самого себя» (P. 43). См. также Soederberg S. *Debtfare States and the Poverty Industry: Money, Discipline and the Surplus Population*. London and New York: Routledge, 2014; Wang J. *Carceral Capitalism, semiotext(e)*. Los Angeles and New York, 2018.

<sup>22</sup> Американскую федеральную пропаганду приобретения домов в собственность через ипотечные субсидии, начавшуюся в 1930-е гг., можно рассматривать как пример дисциплинарной функции, приписываемой долгу, с точки зрения соучастия и конформизма на рабочем месте, необходимых для сохранения этого рабочего места, чтобы выплачивать долги, и необходимости оставаться кредитоспособным субъектом, особенно в современную эпоху. Эта историческая тенденция принципиально важна для американского «культурного выбора» в пользу собственного дома, о котором часто говорят как об одном из основных факторов, приведших к кризису, возникшему из-за высокорисковых ипотечных кредитов. См.: Notes on the New Housing Question // *Endnotes journal*, 2, 2010. P. 50–66; Vishmidt M. Permanent Reproductive Crisis: an Interview with Silvia Federici // *Mute*, 2013. Доступно по: <http://www.metamute.org/editorial/articles/permanent-reproductive-crisis-interview-silvia-federici>; Marron D. *Consumer Credit in the United States: A Sociological Perspective from the Nineteenth Century to the Present*, New York: Palgrave Macmillan, 2009; Mc-

Clanahan A. *Bad Credit: The Character of Credit Scoring* // *Representations*, 126, 2014. P. 31–57; Aalbers M. B. (ed.) *Subprime Cities: The Political Economy of Mortgage Markets*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

<sup>23</sup> Marazzi Ch. *The Violence of Financial Capitalism*, 2nd ed. Los Angeles: semiotexte(e), 2011. P. 48.

<sup>24</sup> Маркс назвал бы это «фиктивным капиталом». Маркс К. *Капитал. Критика политической экономии*. Т. III. М.: Госполитиздат, 1955. С. 440–445.

<sup>25</sup> Маркс говорит о формуле Д — Д' как о «чистой форме» «автоматического» фетиша стоимости, который, как «деньги, порождающие деньги», больше не «имеет на себе никаких следов своего происхождения» в общем процессе воспроизводства (Маркс К. *Капитал*, т. III. С. 431). Он рассматривает различные аспекты финансов или капитала, «приносящего проценты», в основном в томе III «Капитала». См. особенно в главе 24: «Мы имеем здесь перед собой Д — Д', деньги, которые производят большее количество денег, имеем самовозрастающую стоимость без процесса, опосредствующего два крайних пункта». Он также отмечает, что этот кругооборот становится самым фетишизированным из всех кругооборотов капитала после того, как отпадает необходимость в его опосредовании товаром: «В формуле Д — Т — Д'... она [прибыль] представляется продуктом общественного отношения, а не продуктом просто вещи» (Маркс К. *Капитал*, т. III. С. 431).

### Марина Вишмидт

Родилась в 1976 году.

Теоретик современного искусства, специалист по политической экономии.

Автор книг «Спекуляция как способ

производства: формы стоимостной субъективности в искусстве и капитале» (2018), «Воспроизводство автономии: работа, деньги, кризис и современное искусство» (2016, в соавторстве с Керстин Штакмейер).

Преполагает в Голдсмитском университете в Лондоне и в Голландском институте искусств в Арнеме, Нидерланды.

Живет в Лондоне.



\$ 1



patreon

Социальная сеть «Patreon».

# Саша Бурханова-Хабадзе

## «А что, так можно было?»: экономика самобытных творцов

### 0. Новые творческие продукты в content creator economy

При написании истории искусства и культуры всегда опирались лишь на горсть творцов, определяющих свое время. Десятилетиями избранные привратники — галеристы и кураторы музеев, медиакомпаний, редакторы журналов, кинопродюсеры — контролировали — что видим, о чем читаем; что и кого в принципе воспринимаем как значимые произведения и важных деятелей. Растущая доступность интернета, однако, изменила этот тренд, децентрализуя власть привратников. Социальные сети стали полноценными платформами для потребления и распространения произведений современной культуры. Зритель сегодня сам выбирает, что достойно его внимания, полагаясь на собственный вкус или вкусы своей тусовки. Творцу больше не нужно получать особое разрешение на публикацию своей работы у привратников или сражаться с коллегами за драгоценное место на экране или выставке. По сути, все, что ему нужно делать для успеха сегодня, рекомендует Остин Клеон, — это публиковать по кусочку своего творческого процесса каждый день (ни в коем случае не замещая этим само творчество) и стараться, чтобы его работа попала на глаза нужной ему аудитории<sup>1</sup>.

На первый взгляд, новая экономика доступного самовыражения — получившая название «content creator economy» — создает идеальные условия для монетизации человеческого таланта. Заработать реальные деньги своим творчеством теперь можно с минимальными финансовыми вложениями, без

«правильных знакомств», не выходя из мастерской, из любой точки мира и без посредников. У такой доступности самовыражения есть, однако, и обратная сторона. С ростом creator economy у профессиональных творцов — у тех, кто раньше (силами привратников) имел священный статус художника, писателя или актера в глазах широкой публики и определенную монополию на создание и монетизацию своего контента — появляется огромное количество конкурентов. «В прошлом, действительно, многие творцы следовали за своим призванием годами. Однако лишь немногим — наиболее талантливым из них и имеющим нужные связи — удавалось заработать на жизнь своим творчеством: стать профессиональным писателем, художником, актером. Сегодня, благодаря соцсетям и Web 2.0, у абсолютно любого творческого человека есть много новых способов заработать» — описывает ситуацию Вернер Гейсер из компании Influencer Marketing Hub<sup>2</sup>. Согласно их данным, сегодня 50 млн людей идентифицируют себя как творцов — creators — в новой экономике<sup>3</sup>.

Рост числа непрофессиональных творцов ведет к разнообразию создаваемого контента, и это в свою очередь запускает немислимый прежде эксперимент: что произойдет, если убрать из оборота традиционные критерии оценки произведения (например: глубину идеи, качество исполнения, репутацию его создателя в своей нише) и предложить зрителям самим выработать новые? Прямо сейчас этот эксперимент в самом разгаре, но уже можно сделать некоторые выводы.



Социальная сеть «Patreon».

Вот один из них: популяризация новых форматов контента требует качественно новых навыков его создания. Например, техники съемки и монтажа вирусных видео (в tiktok или reels) сильно отличаются от традиционных приемов киносъемки; придумывание сценариев для сторис работает иначе, чем ведение дневника своего творческого процесса (того, что предлагал нам Остин Клеон); визуал, который захватывает внимание в ленте соцсети — это практически всегда не то, что привлекло бы наше внимание в пространстве музея или галереи. Профессиональные творцы зачастую не владеют навыками, которые — в парадигме традиционных критериев качества — вернее было бы назвать «анти-навыками». В топовых арт-школах их учили осмысленному, глубокому и качественному контенту, а не вирусному; их мышление, глаз и вкус настроены на другое. И в этом в битве за внимание аудитории профессиональные творцы значительно проигрывают творцам-любителям, которые стояли у истоков новых форматов и были вынуждены сами изобретать подходящие для них приемы. Сначала — методом эксперимента. Затем — работая по алгоритму «просматривать массу разнообразного контента; анализировать, как он создан; воспроизводить у себя то, что набирает большее количество просмотров у других». Как результат интуитивного или осознанного следования

этому алгоритму, уже сейчас мы можем говорить о нескольких выкристаллизовавшихся направлениях эстетики и техниках создания контента, которые необходимо будет освоить и внедрить в свою практику профессиональным творцам, желающим повысить свою конкурентоспособность. Если не обойтись любителям в битве за внимание публики, то хотя бы догнать их.

Но есть и другая стратегия, в обход этой гонки за текущими трендами, в которой уже участвует 50 млн человек. В ее основе — намерение заложить новые эстетические, технологические и ценностные нормы создания контента. Ее суть — полностью пересмотреть свое предложение растущему рынку и обновить свой ассортимент творческих продуктов в ответ на потребности, которые прямо сейчас лишь формируются у будущих creator'ов.

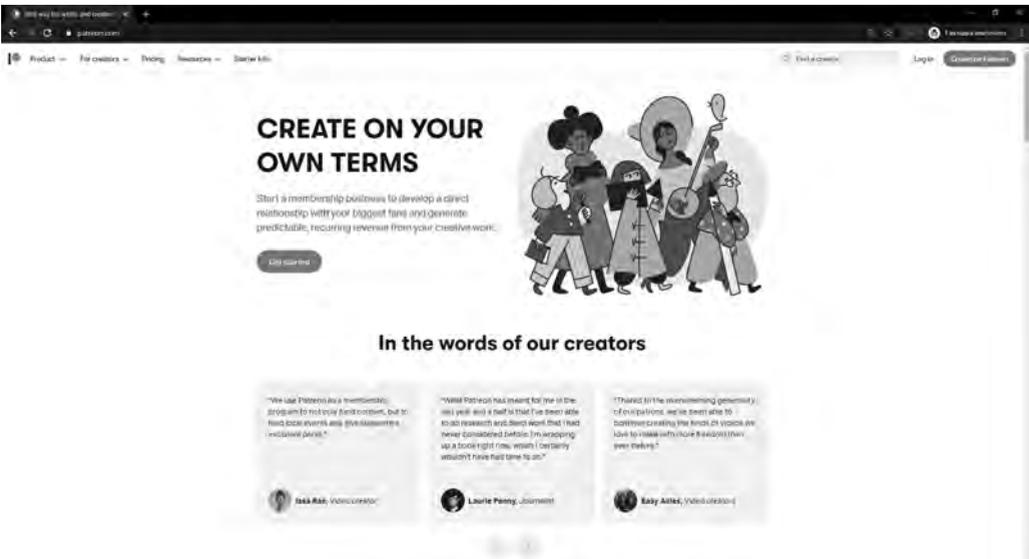
### 1. Эффект «А что, так можно было?» в content creator economy

Чтобы идентифицировать эти потребности, давайте проживем опыт среднестатистического пользователя современной соцсети. Со всех сторон «простые люди, такие же, как он» кричат о том, как сделали состояние в интернете: в свободное от учебы время, пока были в декрете, сидели на карантине во время пандемии, после развода с мужем

и с четырьмя детьми на шее — причем да-лось им это совсем нетрудно (и да, они могут вас этому научить). В какой-то момент — как реакция на историю успеха, которая особенно срезонировала нашему пользователю (скажем, тот промелькнувший в его ленте человек «до своего успеха» оказался действительно очень на него похож) — в голове пронесется вопрос: «А что, так можно было?». Взгляд нашего пользователя дольше обычного задержится на картинке/видео — и этим пошлет сигнал алгоритму соцсети о его заинтересованности в подобном контенте (подробнее о работе алгоритма релевантности я писала в другой статье<sup>4</sup>). И вот уже на следующий день специально подобранные — невероятно релевантные — истории успеха заполняют эфир. Дальше следует предсказуемая психологическая реакция: рано или поздно его мозг будто проснется от спячки — и он, критически прищурив глаз, по-новому посмотрит на свой блог, в котором до этого были мемы, дети, кофе и коты. Посмотрит, мысленно сравнит себя с очень похожим на него успешным творцом контента — у которого, скажем, тоже в ленте мемы, дети, кофе и коты, но... как-то по-другому. Естественно, аутентично — и на

удивление интересно. После такого осознания мало кто из рядовых пользователей соцсетей может воспринимать свой блог без хотя бы небольшой задней мысли о его потенциальной монетизации. Ну или хотя бы без желания для начала разобраться, «как это все вообще работает», чтобы потом принять взвешенное решение: его это путь или нет. О популярности такого хода мысли говорит феноменальное количество курсов, которые обучают нас *проявляться* в соцсетях — и этим привлекать своих людей в последователи. Блогер Александра Митрошина сделала состояние, раньше других почувствовав эту потребность — и одной из первых создав такое обучение; сейчас подобных курсов и наставнических программ тысячи, и их число продолжает расти — говоря о ежегодном росте числа потребителей в этой нише.

Да, у «обычных людей» (непрофессиональных творцов), желающих принять активное участие в content creator economy и монетизировать свои таланты, много критиков («виртуальная жизнь заменила вам реальную!», «что ты целый день в телефоне сидишь, иди делом займись!» — подобные комментарии постоянно летят в их адрес).



Социальная сеть «Patreon».

**The data we collect, how it's used, and who we share it with**

We care about your privacy and want to help you understand how we collect, use, and share your personal information. The data practices described in our Privacy Center apply to both patrons and creators.

[Show me how the Privacy Center works →](#)

**PATREON**

**INFO YOU GIVE US**

- Basic
  - Patreon Profile Information
  - Password
  - Country and State of Residence
  - Username
- Communication
  - Messages
  - Comments
- Creator Services
  - Creator Utilities
  - Creators Supported and Details of Support
  - Creator Page**
- Social
  - Profile Picture

**Data Practices**    **Our Policies**    [Take Control](#)    [Log In](#)

### Creator Page

Information provided during the creator page setup, including what you are creating, what rewards are being offered, and any financial goals. Additionally, you are required to create an account with one of our payment providers in order to receive payments.

**WE USE THIS INFO TO**

- Provide Patreon services to you**  
We use this information to provide you with Patreon's core service.
- Allow you to collect money as a creator**  
We need this information in order to pay creators.

**WE SHARE THIS INFO WITH**

- The public**  
This information is available on your public Patreon profile.

Социальная сеть «Patreon».

Однако, я предлагаю вам — профессиональным творцам — посмотреть на эту тенденцию с оптимизмом: как на манифестацию новой социальной парадигмы, в которой нам с вами предстоит переизобрести роль и миссию художника современного искусства. Эту новую парадигму очень точно описал профессор психологии Павел Пискарев в книге «Метамодерн»: «Мы уже стали героями своей жизни и не нуждаемся в том, чтобы об этом писали или слагали истории [другие люди]. Чаще всего наши истории — в картинках в соцсетях, в фотографиях, в коротких замечаниях. В общем-то, это прекрасная

эпоха, потому что человек шаг за шагом, этап за этапом превращается в самого себя, в свою высшую форму. В каждом из нас есть части этой высшей формы»<sup>5</sup>.

Здесь важно оговориться: переход части социума в новую парадигму не означает отмирание старой (огромное количество людей продолжат жить своей старой жизнью, ходить на нелюбимую работу с 9 до 18 и постить кошачьи мемы). Они не наша целевая аудитория. Аудитория наших будущих творческих продуктов — это люди, которые используют возможности соцсетей, чтобы по фрагментам собрать свою высшую

форму из смыслов, визуала и текста; они связывают их и интегрируют, чтобы буквально стать собой. Эти люди — уникальный новый тип потребителя современного искусства: они все меньше нуждаются в искусстве других как «в опоре для своего высказывания»<sup>6</sup>; им не необходимо, чтобы другие творцы (писатели, художники, режиссеры) авторитетно и со знанием дела объясняли им их опыт от проживания современной жизни.

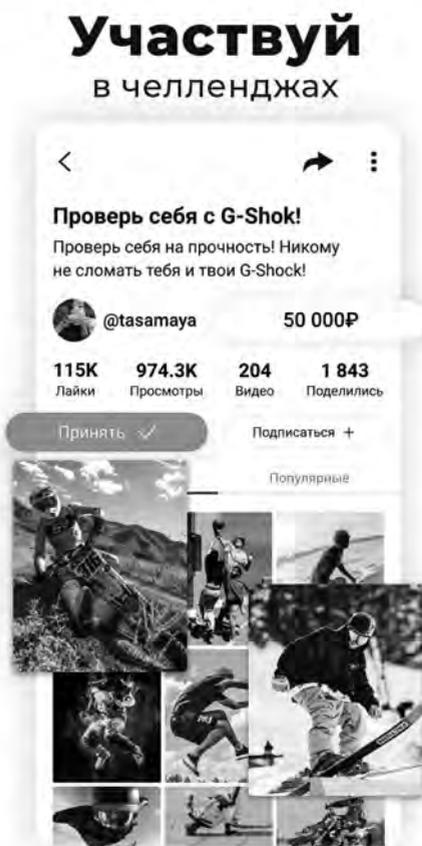
Что же, если не свое прочтение современности, мы можем предложить этим будущим creator'ам? Мой ответ: это наши навыки строительства *своей реальности* и инструменты для разработки *своего собственного визуального языка*, аутентичного и не копирующего других. Ими владеет каждый профессиональный творец. Будущие creators нуждаются в этих навыках и инструментах, чтобы научиться понимать и выражать, что, собственно, каждый кусочек их опыта значит именно для них, в контексте их многогранной, самобытной личности. Именно здесь у профессионального творца открывается огромный простор для создания по-настоящему востребованных творческих продуктов. Обучающих, развлекающих, эстетических или уводящих в другую реальность проектов, которые помогли бы «обычному пользователю» без художественного образования не просто снимать красивый, атмосферный контент, а создавать свой мир: мыслить, чувствовать и взаимодействовать с реальностью как художник — *посредством контента*.

## 2. Творец своей жизни и его наставник

Формулировка гипотезы любого нового продукта начинается с обозначения той проблемы, которую ему предстоит решить. Что это может быть в нашем случае? С какими проблемами сталкивается начинающий creator, желающий создавать аутентичный контент? Их три.

Первая проблема: человеку необходимо понять себя в контексте своего времени. Изучить досконально. Что я есть? В чем моя суть? Чего я на самом деле хочу? Из каких — лично моих, конкретных определений общечеловеческих ценностей — будет строиться мой контентный вокабуляр? Что

для меня — «Успех»? «Красота»? «Счастье»? «Боль»? «Любовь»? «Страх»? Раньше мы наследовали значения этих слов у наших родителей или других авторитетов мнения, из классической литературы, голливудских фильмов. Правила перехода в content creator economy требуют от человека прояснить — что каждое из них значит для него самого: с какими воспоминаниями связано, с чем ассоциируется. Первые решающие эту проблему предложения уже начали появляться на рынке. В настоящий момент, например, существует услуга по «распаковке личности», в которой вам предлагается заполнить довольно базовую анкету или поговорить с экспертом, и получить на выходе рекомендации о том, как вам транслировать себя и свои ценности в контенте. Как и в любой профессии, среди «распаковщиков» встречаются более или менее сильные специалисты, но сам формат такой работы дает поверхностный результат-клише. Я вижу в этом открытую возможность для создания творческого продукта, который восполнит недостающую глубину. Давайте рассуждать вслух. Что вы — профессиональный творец, который сам (наверняка не раз) разбирался в устройстве своего внутреннего мира — могли бы предложить в качестве альтернативы «распаковке личности»? Возможно, в своей практике вы исследуете различные техники саморефлексии и самоанализа? Ваше искусство автобиографично? Прекрасно. Как именно вы создаете его, шаг за шагом? Возможно, в вашей методологии вы обращаетесь к инструментам автоэтнографии или автотеории? Если так, то могли бы вы использовать свой опыт работы с этими инструментами, чтобы создать некий опыт, пространство или процесс, пройдя который ваш зритель узнает о себе что-то очень важное — до чего он не смог бы дотянуться иначе, без вашей помощи?.. Так, например, ответив себе на эти вопросы, я начала создавать особые медитации («прогулки в подсознание»), которые вдохновлены психологической техникой «активного воображения» Карла Юнга. В них я использую собственный поэтический текст и голос, чтобы провести мою аудиторию через опыт знакомства с разными аспектами их личности.



Социальная сеть «Nutson».

Затем я предлагаю им зарисовать этот опыт — и проанализировать его, по моему алгоритму. Пройдя по пути, по которому раньше ходила я сама в поисках собственной сути, мой зритель не только решает свою проблему (находит ответ на вопрос «кто я?»), но и переживает при этом уникальный опыт, у которого нет аналогов. Пока нет. Возможно, их предстоит создать именно вам? Надеюсь на это, и жду с любопытством.

Вторая проблема: человеку необходимо принять свою суть. Да, это бывает непросто: потому что объемная часть того, что он «раскопает» о себе в ходе решения первой проблемы, ему скорее всего не понравится. Наружу выйдет теневая сторона, которую он обычно старается скрыть не только от окру-

жающих, но и от самого себя. Однако аутентичности в соцсетях без ее принятия и выражения не получится. Мало показывать в блоге свой «успешный успех» и правильные, высокоморальные поступки; чтобы люди верили вам — *в вас, вместе с вами* — необходимо предстать перед ними во всей глубине своей личности... А чем глубже картинка, тем четче на ней темновые зоны. В настоящий момент с принятием себя, своих теней и ограничений работают психологи, коучи и помогающие практики, но их методы имеют ограничения: они ориентированы на «нормальных людей», стремящихся к «нормальной жизни», а не к аудитории фанатов и монетизации своих талантов. Запрос «принять себя», высказанный будущим creator'ом, которому это жизненно необходимо для создания *своего собственного контента*, будет разительно отличаться. Заметьте: не самого лучшего контента; не самого популярного, не самого злободневного, вирусного или модного — а такого, который будет манифестировать его точку зрения, эстетику, ценности и позволит его аудитории увидеть мир максимально необъективно, его глазами. Чтобы создавать «свое собственное» — в искусстве, контенте или чём-угодно — человеку необходимо пройти болезненную процедуру определения своих границ (я — не-я, мое — не-мое) и отсекация всего лишнего... И вот мой следующий вопрос к вам. Какой творческий продукт *вы* могли бы создать, чтобы помочь начинающему творцу унять эту боль — или даже обойти ее полностью? Что помогает *вам* принимать себя — и создавать честные произведения из глубины своей души? Что помогает нести в мир свою истину и продолжать творить в периоды, когда хочется бросить? Когда кажется, что «ваше собственное» никому не нужно (включая вас самих)? Чтобы поддержать художников и писателей в необходимости принятия себя, 30 лет назад Джулия Кермерон написала книгу «Путь Художника», которая сейчас снова стала лидером продаж — потому что ею зачитываются будущие creator'ы. С этим же намерением 3 года назад современная художница Эмили Джеффордс начала свой подкаст «Do it For the Process», в котором она мотивирует своих

слушателей не просто творить, а «жить творчески»<sup>7</sup>. Ради этого книжная доула Эми МакНи практически каждый день публикует рукописные напоминания своей творческой аудитории о важности принятия себя, своих страхов и желаний — то, о чем она в первую очередь хотела бы напомнить самой себе; и в ее (недавно перевалившем за 100 тысяч подписчиков) блоге нет ничего, кроме не слишком красивых фотографий и видео этих напоминаний<sup>8</sup>. Общая черта проектов Кемрон, Джеффордс и МакНи? В них нет психологической теории, выраженной позиции «эксперта, который научит вас жить» или каких-то общих рекомендаций; только личный опыт их авторов — ограниченный, субъективный, несовершенный. Да, они во многом повторяют друг друга (в конце концов, путь каждого творца не настолько уникален, как принято думать). Но повторение это происходит в разных форматах (подкаст, книга, блог) — и с использованием разных метафор, отзывающихся разным сегментам творческой аудитории. Попробуйте, вдохновившись их примером, оцифровать свой опыт принятия себя в творчестве. Попробуйте начать говорить о нем, поверьте в его ценность. Перефразирую Эми: «ваш опыт может стать антидотом к боли столько людей, во why почему-то им не делиться...»<sup>9</sup>

И, наконец, третья проблема. Поняв и приняв себя, человеку предстоит сформировать свой особый визуальный язык, аутентично транслирующий его личность в блоге. У этого языка будет двоякая функция: притягивать и отталкивать. С одной стороны, максимально точно доносить суть человека до его единомышленников, а с другой — отфильтровывать тех, кто подпишется, но будет бездействовать на его странице (тем самым понижая ее в рейтинге). Очень важно здесь не поддаваться искушению, с которым сталкиваются практически все начинающие creator'ы: желание быть «обо всем и для всех». Обратите внимание, практически все успешные блогеры вызывают у нас черно-белую реакцию: мы либо влюбляемся в них, либо с раздражением закатываем глаза, и это — их выигрышная стратегия. Достичь этого результата можно через грамотную комбинацию смыслов, текстов, авторских

## Снимай крутые видео



Социальная сеть «Nutson».

метафор, сюжетных линий и визуала, которые складываются в личную мифологию... Здесь возникает возможность для вашего творческого продукта, чувствуете? Как вы могли бы помочь другому человеку разработать такую мифологию? Проанализируйте, как вы сами шли к формированию собственного визуального языка. Какими приемами пользовались? Какие эксперименты ставили? Что «срабатывало» и «не срабатывало» у вас — не только в работе, но и в жизни, в курировании собственного образа? Как вы переизобрели и перекроили идентичность «Художника современного искусства» под себя? Затем, попробуйте переложить эти знания в формат образовательного продукта: мастер-класса, курса, интенсива. Допол-



Социальная сеть «Nutson».

нить этот материал, основанный на личном опыте, вы могли бы исследованием визуальных систем прошлого, которые по любой причине привлекают и очаровывают вас самих: проанализировать, как и почему этот «эффект очарования» срабатывает на вас, современном человеке, который многое повидал; зафиксировать для себя конкретные методы и приемы; и попробовать переформулировать их под задачи создания аутентичного контента. Так, например, я переложила инструменты и практики средневековой алхимии на решение задач современных творцов: создала курс по критическому творческому мышлению; опубликовала книгу «Алхимическое Воображение: как открыть в себе Внутреннего Художника»;

и сейчас работаю над программой по творческому маркетингу в условиях content creator economy (продолжая общую линию, она будет называться «Алхимия Продаж»). Каждый из этих творческих продуктов растет из моей эгоистичной мечты о том, каким я хотела бы видеть контент будущего: аутентичным, уязвимым, искренним. Чтобы сделать это возможным, я создаю продукты, которые помогают начинающим творцам в реализации их мечты об идеальном контенте — но в рамках предложенных мной «правил игры»: системы ценностей, философии, инструментария. Подозреваю, что именно благодаря такой (фрактальной?) логике мои продукты приносят своим пользователям результат, а мне — счастье монетизации моих талантов в content creator economy.

### 3. Заключение

«История экономического прогресса заключается во взимании платы за то, что раньше было бесплатным» — напоминают нам маркетологи Джеймс Гилмор и Джозеф Пайн<sup>10</sup>. Прямо сейчас creator economy лишь набирает обороты. Те, кто успешно зарабатывает на жизнь публикацией контента прямо сейчас — первопроходцы, устанавливающие первые нормы и критерии качества творческих произведений, созданных эксклюзивно для соцсетей. Будущим creator'ам предстоит сломать эти нормы и продемонстрировать несостоятельность критериев. Мы пока не знаем, чем именно они предложат заменить свергнутое, но мы можем предсказать механику этого процесса почти наверняка: они не будут полагаться на себя, чтобы разобраться в своей сути, принять ее и грамотно преподнести своей аудитории — как это делали их предшественники. Вместо этого, они будут обращаться за помощью к специалистам — помогающим практикам, распахавшим личность, коучам по блогингу — сокращая свой путь к успеху, «думая о других», перемножая их опыт на собственный. Они будут тратить на это деньги так же естественно, как мы сегодня покупаем в интернете кроссовки или оплачиваем подписку на журнал. Музейно-галерейное искусство (которое я сама раньше воспринимала как

единственный верный путь) не перестанет существовать, как и спрос на создающих его художников. Я не предлагаю вам отказаться от него; я предлагаю добавить еще один уровень к вашей практике. Прямо сейчас вы стоите у истоков принципиально новой творческой ниши — и наблюдаете рождение новой аудитории, которой вы можете помочь сформироваться. Это та ситуация, когда вы можете изменить мир своей работой, буквально. Сделать так, чтобы content creator экономии превратилась из экономики вирусного контента (какой она является сейчас) в экономику самобытных творцов: художников современного искусства будущего.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Клеон О. Покажи свою работу! 10 способов сделать так, чтобы тебя заметили. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2021.

<sup>2</sup> Geysler W. The State of the Creator Economy: Definition, Growth & Market Size // Influencer Marketing Hub, 20.06.2022. Доступно по: <https://influencermarketinghub.com/state-of-the-creator-economy/>.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Бурханова-Хабазде С. «Мне как обычно»: Фильтр релевантности и новое определение свободы // Художественный журнал №112 (2020). Доступно по <https://moscowartmagazine.com/issue/99/article/2202>.

<sup>5</sup> Пискарев П. Метамодерн: Счастье в Квадрате. М.: Бомбора, 2020. С. 37.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Jeffords E. Do it for the process (подкаст), 2019 — продолжается. Доступно по: <https://podcasts.apple.com/gb/podcast/do-it-for-the-process-from-emily-jeffords/id1451537876>.

<sup>8</sup> McNee A. Inspired to write (блог). Доступно по <https://instagram.com/inspiredtowrite?igshid=YmMyMTA2M2Y=>.

<sup>9</sup> McNee A. Публикация в блоге, 15.08.2022. Доступно по <https://www.instagram.com/p/ChSt61-KePO/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>.

<sup>10</sup> Пайн Д., Гилмор Д. Экономика впечатлений: Работа — это театр, а каждый бизнес — сцена. М.: Альпина Паблишер, 2020. С. 80.

## Побеждай с NUTSon



Социальная сеть «Nutson».

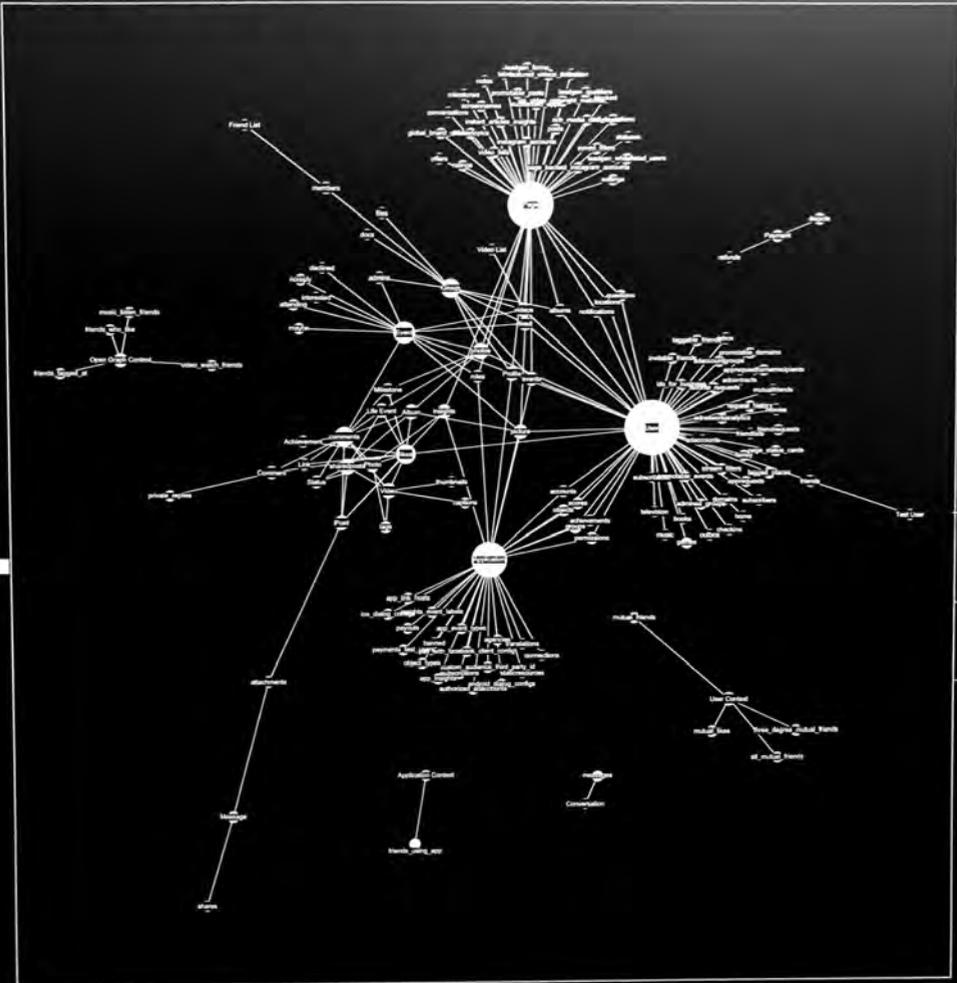
#### Саша Бурханова-Хабазде

Родилась в 1989 году в г. Жагань (Польша).

Куратор, основатель выставочного пространства «Exposed Arts Projects» в Лондоне, PhD Fine Art. Ее кураторские проекты выставлялись в Лондоне (176 Gallery, Hanmi Gallery, Display, GRAD), Цюрихе (Манифеста 11) и Москве (Российская академия искусств, ГЦСИ, Рабочий&Колхозница, галерея OSNOVA). Автор книги «Алхимическое Воображение: как открыть в себе Внутреннего Художника» (ЭКСМО, 2022).

Живет в Лондоне.

# Social Graph



# User Profile Store

Материал иллюстрирован: Владан Джоелер «Facebook Algorithmic factory», 2018.  
Графическая модель механизмов цифрового надзора и коммодификации личных данных пользователей в «черном ящике» социальной сети Facebook. Предоставлено автором.

Дмитрий Галкин

# Liquid Modernity: синхронизация современности. Во славу «легкого капитализма»

Прямо на рубеже тысячелетий вышла примечательная книга очень важного британского социального теоретика Зигмунда Баумана «Liquid Modernity» (переведена и издана в России с большим опозданием под названием «Текущая современность», СПб, 2011). Бауман пытается (и учит нас) мыслить современность не структурами, а потоками, прямо или косвенно отталкиваясь от ригидных структур позднего капитализма. Тем же теоретическим путем двинулся и знаменитый теоретик глобализации и постколониального дискурса Арджун Аппадурай. Благодаря им и, конечно, наследию Мишеля Фуко, проблематизация современной культуры и ее политэкономического контекста раскрывается через фундаментальное противоречие между структурами глобальной нормализации позднего капитализма и неуправляемыми глобальными потоками «текущей современности». Именно в этом пункте — в этом противоречии — и следует искать ответы на сложнейшие вопросы функционирования современного искусства.

В частности, один из ключевых вопросов последнего десятилетия для современных художников касается поиска, «раскапывания», раскрытия «локальных контекстов» и связанного с этой задачей преодоления так называемого «колониального» подхода в работе с современным искусством. В ходу, как видим, мощные и нагруженные термины. Но какой смысл они несут и транслируют?

Вместо не всегда осмысленных жестов борьбы с «колониальностью», мы предлагаем мыслить всю сложность культурных и политэкономических аспектов текущей ситуации как синхронизацию современности. В каче-

стве отправного пункта возьмем драматизм борьбы структур глобальной нормализации с неуправляемыми потоками глобализации.

Ключевой метафорой синхронизации современности для нас станут культурные часы, на которых значение времени изменяется — то есть следующее значение на этих часах неизвестно. На руке современного художника эти эмерджентные культурные часы не столько показывают время, сколько предсказывают и создают его.

## На службе глобальной нормализации

Один из широко распространенных и обсуждаемых подходов к культурной глобализации ставит проблему, которая описывается как «культурный империализм», «культурная гомогенизация», «капиталистическая монокультура» и т.п. Существует проблема в том, что глобализация отражает стремление к глобальному экономическому, политическому и культурному доминированию самых могущественных государств и союзов над всеми остальными. Глобализация в существенном смысле носит репрессивный принудительный характер. В современном мире такая глобализация отражает амбиции США и их партнеров по так называемому западному миру и отражает содержание политической идеологии неолиберализма. Далее мы постараемся реконструировать некоторые идеи, важные для нашего исследования.

На чем основано глобальное господство? «Пролистаем» уже хрестоматийные аргументы. Классическим примером ответа на этот вопрос можно считать анализ и введенные раз-



или пользовательских компьютерных систем (программную и техническую основу которых составляют американские разработки), но и на масштабные макроэкономические оценки долгосрочных трендов, которые демонстрируют динамику капитализма.

Культурная унификация происходит через производимую глобальным капитализмом коммодификацию — стандартизацию товаров, услуг, брендов, активно насаждаемую средствами рекламы и маркетинга. Следует отметить, что коммодификация также становится категорией описания повседневности и обыденного потребления, связывая глобализацию с жизненным миром обычного человека в разных уголках мира. В такой трактовке глобальная монокультура капитализма всегда «креолизируется» или гибридизируется в местном культурном контексте (мотивы и смыслы потребления Кока-Колы, например, отличаются в разных культурных контекстах, где нередко этот напиток давно считают своим), однако не утрачивает унифицирующего характера. Прежде всего, за счет структурирования повседневной жизни рядового потребителя вокруг шопинга, «фланирования» в огромных торговых центрах, интегрирующих в своих пространствах все необходимое — от точек питания до разнообразных развлечений, от бутиков до выставок, от парковок до фестивалей.

Таким образом, западный капитализм добивается того, что за коммодификацией следует более глубокая культурная вестернизация — своего рода прививка или даже замещение западными ценностями и моделями поведения местных культурных традиций. Собственно, здесь и формируется контекст того, что переживается как «современность» и относительно чего локальный контекст должен быть синхронизирован. Далее благодаря культурным и экономическим механизмам доминирования возникает основа для политических возможностей контроля и принуждения. Этому способствует и то обстоятельство, что вестернизация предполагает массивную урбанизацию и именно крупные урбанистические центры превращаются в удобные узлы не только для механизмов капитализма (производство, логистика, привлечение рабочей силы и др.), но и культурной унификации.

В результате мы можем говорить о глобальной нормализации, которая, если следовать концепции Фуко, строится на основе структурирования определенного типа дискурсов, механизмов принуждения и «технологий себя». Дискурс глобального капитализма состоит из различных версий либеральной идеологии и рекламно-маркетинговой — более образного — объяснения и символического конструирования мира. Механизмы принуждения включают различный инструментарий: от мягкой потребительской «дрессировки» до сложных схем кредитного «порабощения», от вездесущего электронного надзора (данные камер наблюдения, банковских карт, кредитных историй и т.п.) до национальных и блоковых военных структур. «Технологии себя» — единственная вроде бы лагуна человеческой индивидуальности и самореализации — также нормализованы различными потребительскими стратегиями: от потребления тренингов и услуг по саморазвитию до пластических операций, от изнурительного фитнеса и успокаивающей разум йоги до диет и духовных практик.

Глобальные цифровые коммуникации позволяют использовать новые методы паноптического надзора на основе «больших данных», анализ которых с помощью алгоритмов искусственного интеллекта позволяет не просто выстраивать более изощренный и бдительный контроль, но и создавать его более эффективные модели. Фуко использует знаменитый образ бентамовской паноптической системы тюремного контроля (круг тюремной стены с точкой надзирателя в центре здания), чтобы показать существо дисциплинарной власти и надзорной нормализации поведения. Современный цифровой паноптикум основан на технологических системах электронного надзора и анализа больших данных и реализуется через любое компьютерное устройство, которым мы пользуемся.

Важно подчеркнуть, что в данном подходе глобальное западное доминирование скорее *стремится* к тотализирующей модели Фуко, чем ей фактически является. С одной стороны, существуют теоретические сомнения по поводу самой возможности тотальной системы паноптической власти, как ее мыслит Фуко (см. критику Ж. Бодрийера в работе «Забуть

Фуко»). С другой стороны, многочисленные эмпирические исследования показывают, что простая экстраполяция конюмеризма западных торговых центров на все аспекты локальных культур не может служить достаточным обобщением той самой коммодификации, не говоря уже о многочисленных примерах осознанного сопротивления глобальной вестернизации в Азии, Индии, Европе и других регионах мира. Если мы рассуждаем о глобальной монокультуре капитализма как результате распространения последнего, то и здесь аргумент является недостаточным, поскольку сложные взаимосвязи торговли, производства, размещения капиталов едва ли могут быть основанием для культурной гомогенизации. В результате аргумент о культурной вестернизации и гомогенизации можно принять лишь отчасти, имея в виду нестабильность и недостаточную структурированность такой модели доминирования.

Уже упомянутый нами Ульрих Бек предлагает продуктивное различие между *глобализмом*, глобальностью и глобализацией, которое послужит ориентиром для нашей концепции. Глобализм для него и есть некоторая позиция, дискурс, настаивающий на развитии и господстве глобального капитализма, стирании границ национальных государств и построении международной системы разделения труда. Бек, как и другие авторы, связывает эту позицию с распространением неолиберальной идеологии. Это также и некоторая властная воля субъектов глобального капитализма. Национальные государства должны в этой ситуации поделиться своей властью, включая контроль над рынками и сферой культуры. Глобализм нередко вызывает национальный протекционизм, но его также можно считать одним из негативных аспектов (второй стороной монеты) глобализма. Важно подчеркнуть, что глобализм не ставит задачу создания какого-либо мирового государства. С нашей точки зрения, глобализм можно считать формулировкой репрессивной фуколдианской модели, в которой дискурс и власть пытаются формировать субъективность современного человека.

*Глобальность*, по Беку, это состояние современного мира, предполагающее рефлексивное «многообразие без единства» — слож-

ность фактического многообразия и взаимозависимости «мирового общества». Глобальность устранить нельзя. Этому препятствуют расширение географии международной торговли, информационно-коммуникационная революция, охвативший весь мир рынок индустрии культуры, постинтернациональная политика, проблемы экологии и бедности.

Применительно к сфере культуры Бек приходит к выводу, что глобализация содержит существенный элемент культурной гомогенизации, но не менее важна новая ситуация культурной диффузии и гибридации, в которой маргинализируются одни культуры, но и возникают другие, которые он называет «третьи культуры». Все эти факторы делают невозможным жесткий глобальный порядок нормализации, оставляя глобализму лишь нестабильность региональных побед и поражений.

Интересный аргумент относительно проблематичности глобального господства предложил американский антрополог и культурный теоретик Джонатан Фридман, к концепции которого в очень лояльном духе обращается и Ульрих Бек. Он исходит из необходимости рассматривать длинные периоды истории и — практически в духе Шпенглера — фиксирует неизбежную цикличность цивилизационных процессов. Фридман рассматривает современную ситуацию глобализации не как концентрацию мировой гегемонии вокруг «имперского центра», а напротив — как ее распад. США сегодня — уходящий гегемон. Глобализация — это его уход и распад, с одной стороны, и нарастание энтропии неконтролируемых экономических, политических, культурных процессов, с другой. Он признаёт, что глобализация *стартует* с той самой глобальной нормализации как необходимого ее условия. Можно сказать, что глобализм запускает глобализацию. Но далее это условие утрачивает свое значение. В качестве исторического примера Фридман приводит ситуацию распада Римской империи: именно хаос ее распада и демонстрирует глобализацию, но начинается он с глобального (на тот момент в тех условиях) доминирования Рима.

Тем не менее, со всеми важными критическими оговорками, теория культурной гомогенизации имеет принципиальное значение

для нашего обсуждения, поскольку современное искусство было и остается одним из тех, очевидно, западных глобальных феноменов, которые определяют и регламентируют подходы к культурному производству и формируют систему нормализации этой сферы. Опираясь на рассмотренные аргументы, следует признать эту логику культурной глобализации важной частью фундаментального противоречия между структурами глобальной капиталистической нормализации и потоками глобализации.

### Потоки глобализации и артикуляция локального

Итак, на одном полюсе главного противоречия современности находится глобальный западный капитализм, пытающийся нормализовать и стандартизировать все, что можно, ради извлечения прибыли. Современное искусство ему, вроде бы, активно в этом помогает. На другом полюсе все наоборот — глобальная современность течет и утекает неконтролируемыми потоками, «вспышками» и разнообразными «завихрениями». Этот полюс воспет Арджунаи Аппадурои в работе «Современность в полный рост: культурные измерения глобализации» (1996).

Во-первых, рассуждая о проблеме гомогенизации и культурной унификации, он предлагает всегда рассматривать гомогенизацию (т.е. навязывание западных стандартов и культурных образцов в ущерб местной культурной самобытности) в отношении к гетерогенизации — то есть усиливающейся тенденции культурного разнообразия за счет все более активного взаимодействия народов и культур. Именно эти два вектора и формируют главный культурный конфликт глобализации, а не только унификация. Это различие иллюстрирует типичная ситуация обеспокоенности неравнодушных горожан, например, когда экономический интерес развития торговых центров с унифицированным набором магазинов для среднего потребителя, которые можно найти в любой стране, несправедливо преобладает над общественным интересом к сохранению локального культурного наследия.

Второе важное различие — территориализация и детерриториализация. Здесь гло-

бализация определяется как разрыв с исходным пространством, исходной географией, к которой привязан данный этнос и его культура (он признаёт, что во многом следует теоретическим наработкам, идущим от исследований «производства пространства» Анри Лефевра). Отрыв от пространства переводит социальные и культурные процессы в активное состояние глобальных потоков — то есть комплексной временной динамики, к которой привязаны новые параметры глобального мира — человеческие потоки туристов, беженцев и мигрантов (*ethnoscapes*); финансовые потоки денег и капиталов (*finanscapes*); символические потоки медиа-образов (*mediascapes*), идей и концепций (*ideascapes*); технологические потоки во всех сферах и отраслях экономики (*technoscapes*). Важно отметить, что вместо концепта пространства (англ. *space*) Аппадурои использует концепт текучих ландшафтов (англ. *scapes*), подчеркивая этот совершенно иной модус детерриториализации. Кроме того, эти ландшафты — не какие-то объективные данные отношения, а конструкции, которые создаются в исторических, языковых и политических контекстах различными акторами современного глобального мира — государствами, диаспорами, корпорациями и т.д.

С точки зрения обыденной жизни простого человека, эти потоки постоянно вовлекают его в возможный отрыв от своей локальной территории (переезд, миграцию, туризм) через постоянное погружение в воображаемые миры возможных жизней и переосмысление своей идентификации. Это подключение через воображаемый мир к глобальным потокам в обыденности отдельного человека в значительной степени стирает грань между глобальным и локальным, поскольку перемешивает их смысл и содержание в опыте людей. Заметим, что этот аргумент также отсылает нас к индивидуальным ситуациям и поведению людей, но не сводит их к нормализации через коммодификации и потребление.

Аппадурои подчеркивает, что этот опыт носит коллективный характер — люди всегда стараются разделить его друг с другом и усилить переживание причастности. Невозможно, к примеру, найти географические границы исламской идентичности, поскольку она

давно уже находится в динамике детерриториализации, а разбросанные по миру мусульмане (диаспоры) подключены к общим потокам миграции, медиа, финансов, технологий и идей. Это не только позволяет людям синхронизироваться в общении и деятельности при самой большой географической удаленности, но и не переставать быть носителями уникальной идентичности вне зависимости от территории, которую они покинули (Аппадурраи вообще постоянно и вполне справедливо ставит под сомнение представление о географической укорененности народов и культур).

Итак, если глобальное определяется потоками и текучими ландшафтами, то локальность (или «производство локальности») определяется в привязке к территориализации, но в несколько неожиданной логике: «Я рассматриваю локальность скорее в реляционном и контекстуальном ключе, чем скалярном или пространственном. Она видится мне как сложное феноменологическое качество, конституированное серией связей между чувством социальной непосредственности (*social immediacy*), технологиями взаимодействия и относительностью контекстов. Это феноменологическое качество, выражающее себя в определенных типах действия (*agency*), социальности и воспроизводимости, является главным предикатом локальности как категории (или субъекта), которую я хотел бы раскрыть. Как противоположность я использую термин соседство (*neighborhood*) применительно к действительно существующим социальным формам, в которых локальность — как измерение или ценность — вариативно реализуется. Соседства в этом смысле являются взятыми в конкретных ситуациях сообществами с их пространственным или виртуальным присутствием и потенциалом к социальному воспроизводству»<sup>1</sup>.

Локальное, таким образом, не равно пространственной локализации как размещению некоторого сообщества, поскольку пространство и время в культурном контексте всегда являются в существенной мере производными от ритуально-космологических практик данной этнической группы. Именно в этих ритуалах задается длительность и масштабируемость всего, что можно отнести к некоторой «географии» или «истории». Локальность все-

гда эфемерна, пока не осуществлена ритуально. Ее суть кроется в локальности знания, помогающего производить и воспроизводить локальное в любых обстоятельствах, даже самых драматичных. Локальность, к тому же, всегда контекстуальна, поскольку определяется не только экологической нишей или космологией, но и взаимодействиями с другими культурами. *Локальность требует артикуляции* — соседства, как «жизненные миры» всегда зависят от контекста и сами создают контексты. В этой логике он приходит к заключению, что локальное вполне является продуктом глобального контекста в текущем историческом моменте (в частности, через политику национальных государств) — то есть является продуктом глобализации.

Для нас аргументы данной концепции представляют важное теоретическое и методологическое значение как с позиций трактовки глобализации в противоречии территориализации и детерриториализации, так и с позиций трактовки глобального как комплексного ландшафта потоков, а локального — как продукта контекстуального и реляционного эффекта артикуляции.

Тем не менее, проблематичным остается вопрос о глобальной нормализации. Аппадурраи считает, что сложные ландшафты и потоки глобализации, как и структуры производства локальности, принципиально открыты и не образуют систему принуждения. Напротив, эта структура создает новые возможности и связи. Здесь он вроде бы солидаризируется с Фридманом относительно того, что глобализация — это распад мировой гегемонии, а не ее продукт. Однако, как мы видели выше, данная логика, с одной стороны, не соответствует важным эмпирическим данным, но и с другой — предлагает продуктивные аргументы относительно проблематизации концепции глобальной нормализации.

### Глобальное искусство и постфордизм

Одной из самых интересных и важных попыток анализа культурной глобализации применительно к современному искусству является исследование Паскаля Гилена «Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм». Мы пред-

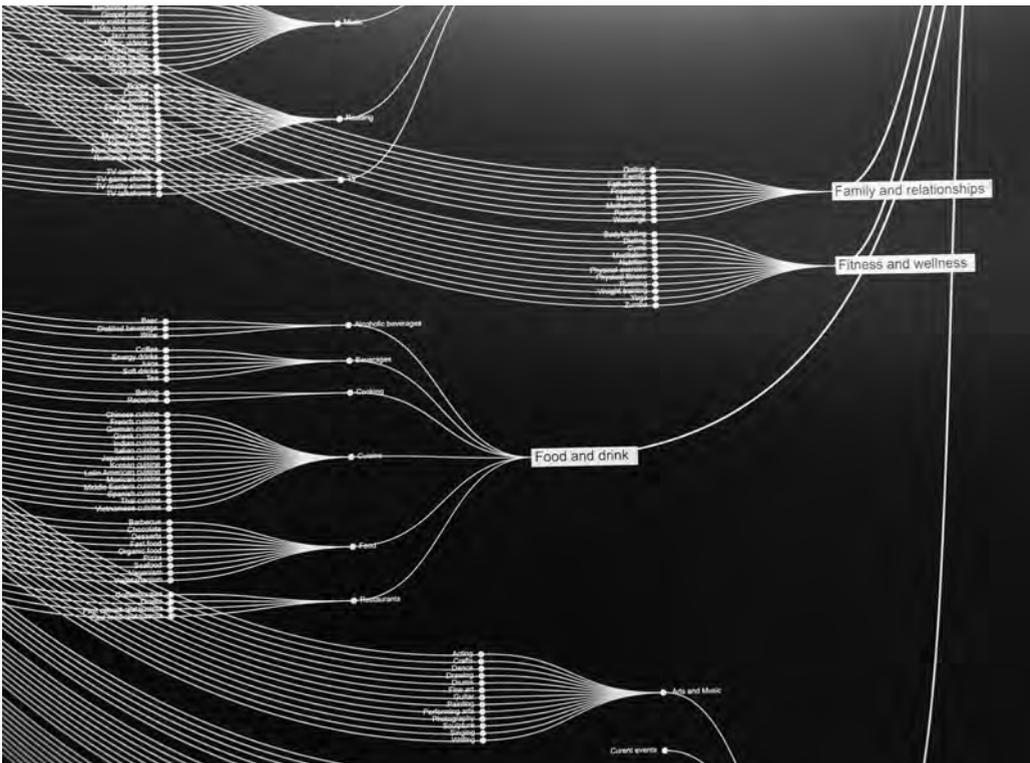
лагаем просто уповать на его идеи в попытке найти какую-то продуктивную логику работы с борьбой потоков и нормализацией текучей современности.

Почему? Потому что он, по всей видимости, показал, что структуры глобальной капиталистической нормализации уже изрядно «подмыты», «размыты» и подточены потоками глобализации. На плаву остался лишь, по выражению Баумана, «легкий капитализм», и в нем современное искусство вовсе не является еще одним цепным псом культурного фетишизма и коммодификации.

С теоретической точки зрения, Гилен объединяет в своем подходе социологию искусства, критическую теорию и целый ряд философских идей — в частности, биополитику Мишеля Фуко и акторно-сетевую теорию (ANT) Бруно Латура. С этих позиций он пытается проанализировать роль современного искусства в системе глобального капитализма. Он утверждает, что «социальная логика арт-мира проникла в самое сердце общества... и неко-

торые его особенности можно считать предзнаменованием и лабораторией постфордизма». У этого тезиса есть целый ряд важных аспектов, которые необходимо раскрыть подробнее.

Прежде всего, Гилен нам подойдет потому, что рассуждает об искусстве с социокультурной, а не искусствоведческой позиции. В его логике после модернизма в центре искусства в принципе находится не произведение, а карьера и судьба художника, встроенные в сложные системы культурного производства, капитализации и монетизации. И даже именование и категоризация самих художественных работ происходит сегодня скорее не по принципу тематизации, а по принципу отнесения к репутационной функции автора. А поскольку современный художник всегда оппортунист, стремящийся отстроиться от правил и конвенций, то и работы его создаются, чтобы далее пересоздаваться и переиздаваться. Кроме того, современное искусство неразрывно с дискурсом о современном ис-



кусстве. Рассуждения, нарративы, теории, недосказанность всегда идут рука об руку с искусством и событиями, с ним связанными.

В социологической перспективе Гилен отмечает стремительную демократизацию художественного образования после Второй мировой войны и, как следствие, постоянное увеличение числа художников, творческая судьба которых зачастую неизвестна и сопряжена с тем, что творческий потенциал многих остается не реализован. Что происходит с этой творческой «армией»? Она превращается в «бормочущее множество», несовпадающее ни с границами государств, ни с границами академий или художественных институций. Бормотание с его неартикулированностью и витальностью является для Гилена синонимом творчества — в бормотании клокочет и бурлит тот самый потенциал искусства. Поэтому оно всегда ускользает от властных и академических границ, оставаясь проблематичным для контроля и нормализации. Развивая эту идею, бельгийский теоретик подключает акторно-сетевую теорию и предлагает рассматривать множество как внутренне гетерогенное: «...множество — это обязательно скопление людей. Оно может быть неоднородной смесью идей, вещей, поступков и мнений»<sup>2</sup>.

И далее он уточняет множество как сеть: «Сеть — пишет он — это в первую очередь аналитическая концепция, которую можно понимать вне этических категорий... как взаимосвязь между пересечениями и точками. Связи устойчивы лишь временно, то есть их всегда можно разорвать... В акторно-сетевой теории сеть всегда гетерогенна. Мир искусства можно рассматривать как глобальную сеть, связующим звеном в которой являются художественные артефакты»<sup>3</sup>.

В глобальной современности встречаются современное искусство как бормочущее множество и постфордизм как базовый принцип капитализма. Суть постфордизма в том (здесь Гилен опирается на работы Паоло Вирно), что на место таких столпов промышленного капитализма (его эталон — фордизм), как материальный труд, система рутинных операций, вычисление режимов рабочего времени, жесткая специализация и стандартизация, приходят совершенно другие принципы. Постфор-

дизм делает ставку на нематериальный труд и сопутствующие ему гибкий рабочий график, мобильность, «широкую специализацию», гибкое проектирование, коммуникативность, персонализацию, адаптивность и др. Гилен утверждает, что все эти качества культивировались в модернистском искусстве уже на самых ранних этапах его развития и, тем самым, современное искусство невольно стало лабораторией, из которой сегодня постфордизм черпает базовые ресурсы для реализации своих принципов, активно интегрируя арт-мир в новый режим функционирования капитализма.

В социокультурной перспективе одним из главных вопросов является вопрос о механизмах отбора и признания того, что считать современным искусством. Разбирая теоретические аргументы, Гилен приходит к выводу, что благодаря художественному прорыву модернизма (по крайней мере, начиная с Ван Гога), формировались два базовых режима отбора — сингулярный и коллективный, из которых складывается четыре ценностных порядка отбора, обусловленные дополнительно логикой содержания или логикой контекста.

Сингулярный режим сфокусирован на индивидуальности, уникальности произведения (логика содержания) или истории/биографии художника (логика контекста). Коллективный режим, напротив, фокусируется на художественных (логика содержания) или социальных (логика контекста) референтах. Тогда мы имеем четыре порядка ценностей: сингулярная логика содержания (акцент на уникальности произведения), сингулярная логика контекста (акцент на индивидуальной судьбе художника), коллективная логика содержания (вписанность произведения в художественную традицию) и коллективная логика контекста (вписанность в социальные и институциональные контексты).

Когда анализ Гилена направлен на конкретные кейсы, то акторно-сетевая методология обнаруживает важное различие. Ян Хут как директор местного музея делает ставку на развитие коллекции в сингулярном режиме (известные художники, их уникальные работы). В центре его стратегии — артефакты и налаживание доверительных отношений с художниками и коллекционерами ради арте-

фактов. Директору приходится лавировать между тремя типами экономик: неформальной (основана на дружбе, доверии, ситуация дарения), символической (престиж и символический капитал персон и работ) и денежной (сделки, покупки). Но когда Гилен рассматривает сеть независимого куратора, делающего громкие международные проекты на разных площадках, то обнаруживает, что сингулярный режим и его ценностные порядки перестают иметь значение. Куратор современного искусства в большей степени оперирует концепциями, дискурсами и идеями, чем произведениями и авторами. В его сети материальность произведений — художественных артефактов — просто выпадает. Остается преимущественно коллективная логика контекста, которая становится доминирующей, отодвигая остальные режимы на периферию (но не упраздняя их). Ее ключевой и определяющий аспект — институциональный: «В институте искусства обнаруживается двойное значение. С одной стороны, он состоит из художественных галерей, биеннале, арт-центров, музеев, художественных произведений и людей; с другой — представляет собой целую совокупность художественных и культурных ценностей (например, подлинность, креативность, оригинальность), выражаемых им в рамках общества — в прошлом национального государства»<sup>4</sup>.

Внутри этой коллективной логики также возникают определенные противоречия. С одной стороны, фокус любого музея на хранение и экспонирование своей коллекции как цельного материального аппарата (если пользоваться термином Б. Малиновского) культурной институции совершенно понятен. Музей — образец традиционной институциональной модели со структурой, процессами, бюрократией, потоками ресурсов и людей. Куратор современного искусства работает в альтернативном поле событий и проектов. Таких, например, как биеннале современного искусства. В них реализуется совсем другая модель, которую Гилен определяет как пост-институциональную. Для этой модели центральным является не материальность культурного производства, а то, что Гилен называет «хорошей идеей». Биеннале (об этом международном формате подробнее речь пойдет

в следующем параграфе) собирает искусство на несколько месяцев не по принципу сингулярного участия работ и художников, а по принципу художественного высказывания под основную идею. И это является сознательной критической отстройкой от музейной институции и сосредоточением на нематериальных основах производства в такой модели. Отчасти потому, разумеется, что подчеркивает ситуацию современности, не обремененную музейным контекстом прошлого и идущей от него категоризацией культуры, поскольку музеи так или иначе управляют временной логикой искусства. «На смену главенству объекта пришел концептуальный подход, — утверждает Гилен. — Отныне произведение разыгрывается как инсценировка идей».

Одним из ключевых определений художественной ситуации глобального постфордизма Гилен считает международную мобильность. Однако его рассуждения обращены к специфике мобильностей в искусстве (но раскрывают их не столь обстоятельно и глубоко, что оставляет целый ряд вопросов). Биеннале в этом отношении следует рассматривать как своего рода хабы для мобильности в искусстве. Знаменитая биеннале современного искусства в Венеции поднимает раз в два года огромную волну международной мобильности художников, кураторов, арт-дилеров, экспертов, критиков, журналистов и, конечно, туристов. Манифеста сама является мобильной и каждый раз переезжает на новое место. Уральская биеннале в Екатеринбурге демонстрирует мобильность внутри города и региона, поскольку проходит на разных площадках. Пост-институции, таким образом, по определению хотят быть вписаны в глобальную мобильность, что гораздо сложнее осуществить музеям, привязанным к зданиям и коллекциям.

Институты — «вертикальные, строго организованные ценностные режимы, которые охраняют свои границы, отделяющие их от других, таких, как религия, рынок или политика, и именно поэтому они так ригидны». Они неизбежно сопротивляются современности, преодолевающей прежние правила и ограничения. Музеи как институты продолжают политику сакрализации искусства и отстаивания канонов и идеалов, тем самым замыкаясь на самих себе и теряя связь с окру-

жающим миром. Тогда как современное искусство стремится их низвергать.

Отсюда неизбежность возникновения постинституциональных форматов. Или, как мы увидим во второй главе, неизбежность поиска постинституциональных компромиссов с традиционными институциями. Но на этом логика глобального постфордизма не заканчивается. Искомое художественное множество и его бормотание Гилен обнаруживает в «плоском жидком мире» свободного творческого труда. Не опираясь на более-менее твердую почву институциональной поддержки, избегая их вертикальной иерархии, следуя установкам на свободное творчество и оппортунизм, художник постоянно совершает «заплывы» в бассейне проектов, временных инициатив или «висит» в режиме ожидания. «... сегодняшние художники должны выходить на международный уровень — в противном случае они останутся никем. Кураторы должны иметь связи — иначе они никто. Эти наставления могут считаться основными правилами мира современного искусства, но они также являются максимами позднего глобального капитализма, который за несколько последних десятилетий без труда захватил художественный мир посредством культурной и креативной индустриализации»<sup>5</sup>.

И далее: «Идеально функционирующие единицы в сетях жидкого мира — это вовсе не коллективы или большие и неповоротливые круизные лайнеры. Курс прокладывают не объединения, социальные классы, группы, политические партии, институты или семья, а предпринимчивые индивиды, пусть они даже барахтаются в спасательном круге»<sup>6</sup>.

Но почему глобальный художественный процесс поднимает ставки так высоко? Объяснение мы находим в тех же принципах модернизма и адаптировавшего его неолиберального порядка постфордизма. Нематериальное производство становится конкурентной гонкой за новыми идеями — новыми различениями, новым языком, альтернативной оптикой. Институты с их привязкой к материальному аппарату на это мало способны. Поэтому ставка делается на мобилизацию и артикуляцию бормотания художественного множества, которое, по Гилену, существует как нестабильная и быстро испаряющаяся сете-

вая конфигурация «точек и связей». Модернизм определил главную стратегию искусства как постоянный к несоизмеримости (термин Паоло Вирно) — то есть нарушение правил ради самого этого нарушения. Он так формулирует эту ситуацию: «Искусство по-прежнему лелеет идею того, что всегда возможно вообразить альтернативу: эта идея поддерживалась в искусстве с первых шагов модернизма. Затем ее перехватила реклама, довел до абсурда постфордизм и успешно освоил когнитивный капитализм, сосредоточенный на накоплении нематериальных активов»<sup>7</sup>.

Следует отметить, что сам бельгийский теоретик скорее склоняется к необходимости формулировки новой институциональной критики, которая вернула бы институтам их значение в новой ситуации. Гилен предлагает найти в них союзников, поскольку только институты сохраняют функционирование как «ценностный режим и хранитель воображаемого идеала». Институциональная критика должна помочь им выйти из своей герметичности и активнее вмешаться в мир. «...искусству придется порвать свой кокон изнутри и вторгнуться в “чуждые” ему социальные сферы: в личную сферу семейной жизни, в привычные круги коллег в художественных академиях и мастерских, в гражданское пространство и сферу политики, не говоря уже о свободном рынке и господствующем либерализме»<sup>8</sup>.

### **Liquid Modernity: синхронизация современности**

Текущие потоки и ландшафты глобализации Аппадурои; «плоский жидкий мир» Гилен и даже всегда нестабильная и неуверенная машина нормализации глобального капитализма отсылают нас, с одной стороны, к неразрывной связи глобализации и современности, и, с другой стороны — предлагают мыслить глобальную современность как текучую, мало структурированную, постоянно изменяющуюся и всегда оставляющую параметры изменений наполовину открытыми и неизвестными.

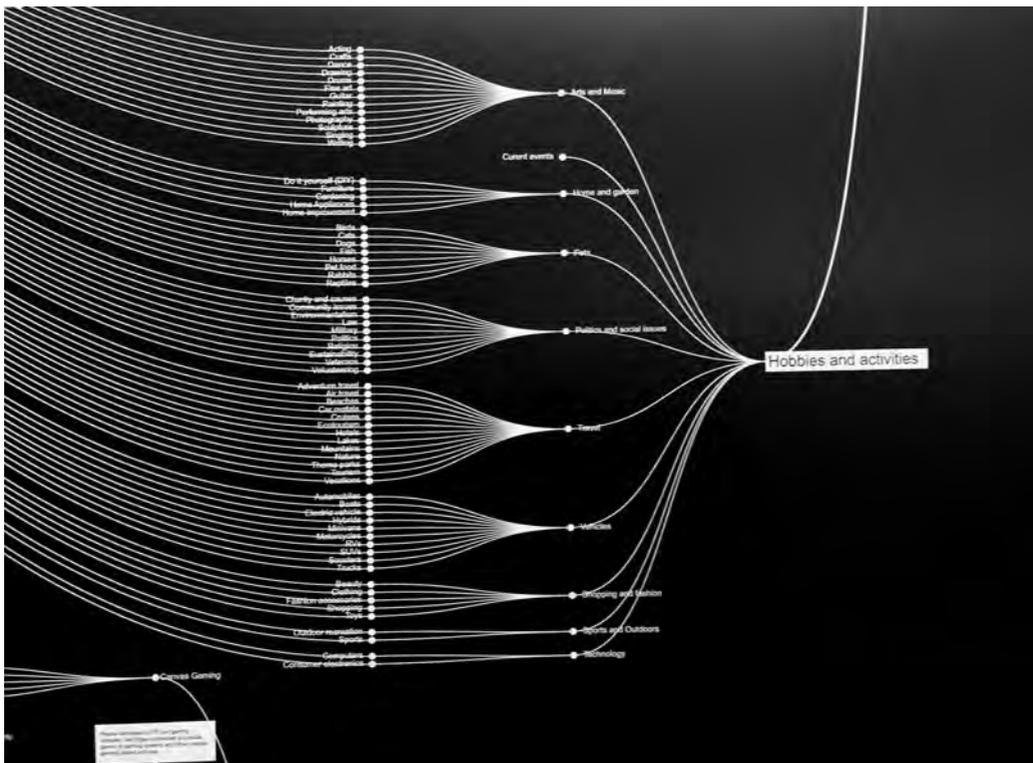
Самым подходящим для обозначения этого общего концептуального фокуса может служить термин «текучая современность» (англ. liquid modernity), предложенный Бауманом. Вместе с ним, мы можем считать «“текучесть”

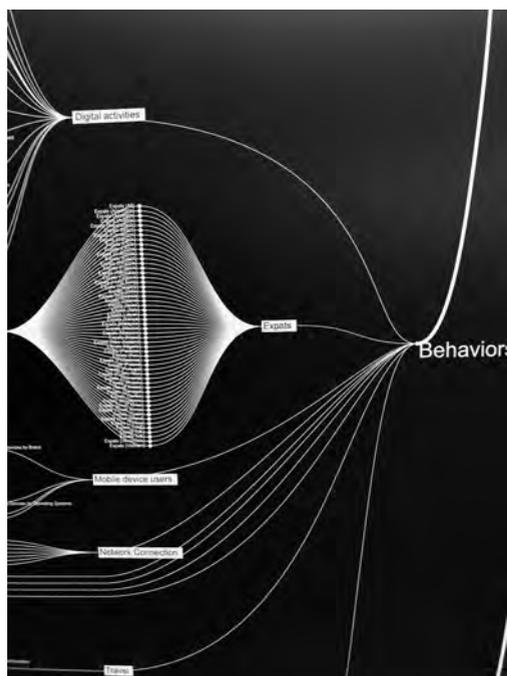
или “жидкое состояние” подходящими метафорами, когда мы хотим постичь характер настоящего, во многих отношениях нового, этапа в истории современности».

В своих рассуждениях Бауман подводит нас к следующей фокусировке: «текущая современность» до некоторой степени становится преодолением изначального проекта Современности, вдохновленного рационализмом просвещения и индустриализацией — она является их расплавлением. Бауман пользуется метафорикой революционного «плавления твердых тел» из знаменитого «Коммунистического манифеста», однако утверждает, что она приобрела новый смысл и направлена на новую цель. Здесь его рассуждения переключаются с логикой Гилена, демонстрирующей новую альтернативу институтам в постфордизме. «Расплавленный» порядок новой современности (или Второй современности, если следовать Ульриху Беку, с которым Бауман здесь солидарен) перекладывает весь груз ответственности, производства и решений с

тающих на глазах институций на отдельного человека, так же как бремя свободного творческого труда перекладывается на сети индивидов в рамках бормочущего художественного множества. «В наши дни паттерны и конфигурации больше не заданы и тем более не самоочевидны; их слишком много, они сталкиваются друг с другом, и их предписания противоречат друг другу, так что все они в значительной мере лишены своей принуждающей, ограничивающей силы... В результате мы имеем индивидуализированную, приватизированную версию современности, обремененную переплетением паттернов и ответственностью за неудачи, ложащиеся прежде всего на плечи отдельного человека»<sup>9</sup>.

В его рассуждениях фундаментальные изменения, происходящие с глобальным капитализмом, можно охарактеризовать как «легкий капитализм» постфордизма в противовес «тяжелому капитализму» индустриального фордизма. Здесь нет высшего ведомства, присматривающего за порядком, и ра-





циональной иерархии, его гарантирующего. Легкий капитализм — система множества постоянно меняющих друг друга авторитетов без права на главенствующую роль и исключительность. Так создается открытый мир возможностей, возбуждающих страсть к новому индивидуальному опыту и, следовательно, его бесконечному потреблению. Текущая современность становится миром возможностей индивидуалистического потребления.

«Когда не существует высшего ведомства, присматривающего за порядком в обществе и охраняющего границу между правильным и неправильным, мир становится огромным набором возможностей: контейнером, заполненным бесчисленным множеством еще не обнаруженных или уже упущенных возможностей... Мир, полный возможностей, похож на стол, уставленный аппетитными блюдами, слишком многочисленными, чтобы самые прожорливые едоки могли надеяться попробовать каждое. Едоками являются потребители, и самая неприятная и раздражающая проблема для них — потребность в установлении приоритетов...»

Именно в этом контексте мы предлагаем выделить элемент синхронизации как один из главных механизмов распределения возможностей современности в ее сложных потоках. Логика сетей и потоков предполагает, что версии и возможности современности могут возникать и распределяться в разных ее точках. В сфере современного искусства это могут быть постинституциональные форматы вроде биеннале или фестивалей. Это также могут быть такие глобальные мегасобытия, как ЭКСПО. И далее в глобальной сети отношений и потоков расходится своего рода эхо этих версий, идей и их возможного материального воплощения в различных локальных контекстах, которые, в свою очередь, также могут претендовать на подобные очаги современности.

Важно помнить, что такая современность должна синхронизироваться и на уровне того, что Гилен называет множество или сеть, и на уровне вовлечения через эти множества индивидов, интерпретирующих современность как обновляемое меню своих возможностей.

Должны ли мы признать принудительный/репрессивный характер такой синхронизации? Как было показано, этот принципиальный момент исключать нельзя. Однако глобальная нормализация также носит нестабильный и текучий характер. То есть синхронизация современности предполагает как инициацию различных форм глобальной нормализации (в том числе, в локальных контекстах), так и актуализацию локальных импульсов современности (проекты, инициативы), которые обретают общий хронологический и содержательный аспекты.

Глобальное «завоевание пространства» современностью дает возможность преодолеть одно из фундаментальных пространственных ограничений, доставшихся в наследство от структур национальных государств. Синхронизация современности означает преодоление доминирующей идеи географических координат «центр-периферия» в трактовке региональной специфики. Как показывает Гилен, это означает переход к сетевой трактовке географии современного искусства.

Синхронизация современности осуществляется во всех потоках-ландшафтах, описан-

ных Аппадурои, и включает как уровень сетей и сообществ, так и уровень опыта индивидов. Как показывает Гилен, для сферы современного искусства каналы синхронизации проходят в сложных сетях как институтов и постинститутов, так и коллективного контекста бормотания художественного множества.

### Который час на часах современности?

Синхронизация текучей современности, как следует из наших рассуждений, фундаментально проблематична. Она постоянно высекает искры из кремния своего основного противоречия. В свете этих вспышек мы и сами видим проблемы.

Первая из них — культурная функция национальных государств. В текущей политической и культурной ситуации при всех достижениях и издержках постфордизма нам придется заняться переосмыслением роли национальных культур в контексте современности. В теории культурная глобализация утверждает размытость и нивелирование национальных политических и культурных границ (границ суверенитета), что видно по потокам миграции и лингвистической диффузии. Но здесь культурную политику национальных государств (всегда глубоко антирыночную!) поджидает ловушка «национализма», если они станут занимать протекционистскую позицию в отношении национальной культуры в глобальном мире. Националистическая «архаика» вполне может прятаться за каждым углом. Вопросы национального государственного суверенитета неотделимы от суверенитета культурного, что требует дальнейшего критического анализа всех тех аспектов культурной глобализации, о которых мы говорили. Очевидно, здесь необходимо дальнейшее развитие теоретической модели или же ее критическая ревизия в дискуссии с альтернативными подходами. Кто знает, может быть, именно ренессанс культурной политики, а не распределенный хаос возможностей заставит «легкий капитализм» полегчать (или подплавиться) еще больше? В модели, где перегруженный глобальными шансами индивид встречается один на один с современным ис-

кусством, ощущается какой-то подвох, ибо встреча эта всегда подстроена и сфабрикована. Вопрос — кем и для чего?

Другая проблема, на первый взгляд, менее масштабная, однако важная с эмпирической и теоретической точки зрения, касается материальной основы стоимости. Современное искусство неразрывно связано с рынком искусства. Для аукционных домов и коллекционеров принципиальное значение имеет материальный, вещный характер приобретаемых произведений и культурная репутация их авторов. Арт-рынок, таким образом, будучи экономическим институтом, не совсем вписывается в принципы постфордизма, и тот же Гилен уделяет этому внимание достаточно поверхностно. Те же вопросы возникают и применительно к монументализму современного public-art. Стоит ли игнорировать этот важнейший институциональный аспект? Постфордизм, очевидно, перемешан с товарным фетишизмом традиционного капитализма, и в потоках современности содержится много материальных примесей, оставляющих Liquid Modernity, как минимум, связь времен.

### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Appadurai A. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996. P. 179.

<sup>2</sup> Ibid. P. 24.

<sup>3</sup> Ibid. P. 63–64.

<sup>4</sup> Ibid. P. 102.

<sup>5</sup> Ibid. P. 130.

<sup>6</sup> Ibid. P. 132.

<sup>7</sup> Ibid. P. 140.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid. P. 14.

### Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.

Философ, куратор.

Профессор Томского государственного университета.

Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013).

Живет в Томске.



*Катя Ганюшина, «Договор». Спектакль в Театре Ермоловой в рамках лаборатории «Группа продленного дня», май 2021. Фото Женя Сирина.*

Катя Ганюшина

## Дорогие кураторы: ПИСЬМО В ИНСТИТУЦИЮ

Здравствуйте, дорогие кураторы.

Сразу хочу сказать — дата сдачи работы мне пока подходит.

Дальше делюсь с вами своими размышлениями. Считаю нужным предупредить — ниже следующее не носит личный характер и тем более не содержит в себе претензии. Все обсуждаемое является предметом моей художественной деятельности (спектакль «Договор», соло «Проект Бюрократия» и пр.), а потому задаваемые мной вопросы и, в первую очередь, сам акт вопрошания — часть художественной стратегии.

Первое. Юристы заявили о своей неготовности согласовать договор с авансом. А как они это объясняют? С чем связано их несогласие?

Второе. Важно проговорить, как выглядит сейчас договор с точки зрения художника, его подписывающего (уверена, о том, как он выглядит со стороны Культурной Институтции, позаботился юридический отдел).

Если мы подписываем этот договор, например, в конце августа, то получается, что я в течение 3 месяцев кредитую Культурную Институтцию (сдача работы через 2 месяца + 5 дней на подписание актов + 3 недели на отправку средств со счета Культурной институтции).

[Но разве не логичнее, чтобы кредитором выступала сторона с большим количеством финансовых, юридических, административных ресурсов? Именно поэтому авансовый платеж является более справедливым механизмом. Как это должно выглядеть в нашем случае — Институтция кредитует художника в размере 50% на 2/3 срока предполагаемых отношений.]

По договору Культурная институтция в любой момент может передумать и отка-

заться от его выполнения (пункт 2.6). Если отказ случится после сдачи работы, то созданное мной произведение ляжет мертвым грузом в архивы Культурной институтции, так как по договору я передаю ей исключительное право на него (пункт 3.2). Если отказ произойдет до сдачи работы, то Культурная институтция готова оплатить фактически выполненные работы. Однако с учетом того, что мы имеем дело, например, не с укладкой плитки — процессом, легко рационализируемым, измеримым и оцениваемым, — данный пункт в данной структуре договора не работает. Я создаю произведение. То есть сочиняю его в голове. Допустим, на момент отказа Культурной институтции от выполнения договора оно только там и существует, то есть не имеет формы фактически выполненных работ. В такой ситуации я не получаю ничего.

При этом я, в отличие от Культурной институтции, по данному договору не имею права отказаться от выполнения договора в любой момент.

Далее, если Культурная институтция решит мне не платить сразу, например, потому что кто-то уволился, документы потеряли и т.д., и т.п., то максимум, который мне за это заплатят, будет 10% от суммы договора (пункт 4.3), каков бы ни был срок невыплаты и какие бы затраты я в связи с этим ни понесла. Не говоря уже о том, что если срок невыплаты будет длиться, например, месяц, то компенсация составит всего лишь 3% от суммы договора (о нематериальности такой неустойки я уже писала в том же письме, где говорила, что мне известны случаи несвоевременных выплат со стороны вашей Культурной институтции). А вот если я не выполняю работу в оговоренный срок, то Культурная

институция со своими финансовыми, юридическими, административными ресурсами может взыскивать с меня средства до конца моей жизни (размер неустойки в этом случае по договору ничем не ограничен — пункт 4.4).

В связи со всем этим у меня возникает вопрос, напрямую соотносящийся с исследованием, которое я веду в рамках своей художественной деятельности: этот договор специально составляется (кем?), чтобы поставить в выгодное положение Культурную институцию со всем ее штатом сотрудников, за деньги читающих и составляющих (?) договора с художниками, и в невыгодное — художников, которые не прочитают, не разберутся, не поймут, не спросят и не пойдут в суд, потому что у них нет того финансового, юридического и административного ресурса, что у Культурной институции?

И самый главный вопрос — кто и как может доносить до юридического отдела предмет договора и особенности этого предмета, как это, например, делается в ин-

вестиционно-банковском бизнесе, чтобы составляемый (?) юридическим отделом договор отражал (1) желание кураторов/Культурной институции работать с художниками и (2) предлагал условия, изначально не ущемляющие художников, опять же как знак желаний партнерства, дружбы, совместного бытия, взаимного интереса?

Я вполне допускаю и готова принять, что вопрос о выгоде/невыгоде нерелевантен для вас и описанные мной ценности — партнерство, дружба, совместное бытие — не являются вашими. Хотя что-то мне позволило думать, что мы их разделяем, но я вполне могла ошибиться, готова это признать.

А может, не ошиблась — тогда нам следует обратиться на это внимание и вместе подумать: можем ли мы что-то с этим сделать, и если — да, то что именно?

Спасибо, что дочитали до конца мое длинное письмо.

Всего доброго,  
Катя Ганюшина



P.S. В своей книге «Утопия правил: о технологиях, глупости и тайном обаянии бюрократии» Дэвид Гребер пишет: «Бюрократии, как я и говорил, не столько сами являются проявлениями глупости, сколько выступают в роли организаторов глупости, то есть выстраивания отношений, которые характеризуются крайне неравными структурами воображения, существующими благодаря структурному насилию»<sup>1</sup>. При искаженных структурах воображения те, кто находятся снизу, выполняют большую часть интерпретативного труда, так как от этого зависит их выживание. Гребер приводит следующий пример: в большом богатом доме обслуживающий персонал знает все про своих нанимателей, обсуждению и угадыванию подлежит даже настроение «хозяев». При этом хозяйева дома обычно ничего не знают о своих служащих, и тем более не склонны обращать внимание на их чувства и настроения.

Эта схема легко переносится на мир искусства, «хозяев» культурных институций и обслуживающего их персонала, однако не учитывает, как сказал бы Стивен Райт, наличия в этой системе «художественной компетенции». Как художники, так и кураторы работают с воображением и способны предлагать новые структуры воображения, тем самым меняя, пусть и временно, ситуацию дисбаланса. Однако для запуска этого процесса потребуются задаться вопросом: «А что если искусство больше не является (или никогда не являлось) практикой меньшинства, а скорее тем, что практикует большинство с разным коэффициентом в разных контекстах?»<sup>2</sup>. Что если составление договоров, решение организационных и финансовых вопросов также являются искусством? Что если искусство постоянно обнаруживает себя в акте экстерриториального взаимодействия?

В своей книге «К лексикону пользовательства» Стивен Райт вспоминает понятие «обратный редимейд», предложенное Дюшаном. В спектакле «Договор» я, в частности, вместе со зрителями читаю и обсуждаю присланный мне одной из культурных институций договор на создание серии произведений, переписывание которого заняло целый месяц (этот труд не был оплачен), а сам про-

ект был отменен Институцией спустя две недели после согласования договора.

В рамках подготовки к созданию своего сола «Проект Бюрократия» я исследовала, в частности, различие понятий «игра» и «забава». Обнаружилось, что игра и забава взаимосвязаны, как простые и обратные редимейды. Игра предполагает наличие правил, которые могут сформироваться в забаве, однако и сама забава может оказаться стратегией в игре.

В ответ на мое письмо Культурная институция предложила мне встретиться, «чтобы проговорить волнующие нас вопросы», отметив, что «договор симметричен и учитывает позиции обеих сторон». Я согласилась на разговор.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Гребер Д. Утопия правил: о технологиях, глупости и тайном обаянии бюрократии. М.: Ad Marginem, 2016. С. 76.

<sup>2</sup> Райт С. К лексикону пользовательства, С. 13. Доступно по <https://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf>.

#### Катя Ганюшина

*Родилась в 1983 году в г. Белозерское, Донецкая область.*

*Исследовательница и художница танца и перформанса, танцдраматург, куратор, режиссер.*

*Со-основательница roomfor.ru, стипендиатка Atlas Impulzans 2021.*

*Живет в Москве.*



Материал иллюстрирован: Синтетическое изображение, созданное мультимодальной нейронной сетью ruDALL-E. Лицензия: CC BY 4.0.

# Орден Софийных Марксистов Маркс — алхимик\*. Упражнение в обратной антропологии

*Именно по этим причинам, Асклепий, человек есть великое чудо — живое существо, достойное нашего поклонения и уважения. Ибо он занимает в божественной природе такое место, как если бы он сам был богом; он близок также роду демонов.*

**Гермес Трисмегист<sup>1</sup>**

## **Библиотека Наг-Хаммади им. Ленина**

Эдуарду Вивейруш де Кастро определил свой текст «Каннибальские метафизики» как презентационный буклет к вымышленной книге «Анти-Нарцисс», утверждая, что по части комментирования виртуальных книг он следует путем Борхеса — этого «великого слепого читателя»<sup>2</sup>. Мы хотели бы сесть на хвост этой бегло намеченной традиции и дать развернутый комментарий к корпусу вымышленных манускриптов, которые были недавно обнаружены в библиотеке Центра социально-политической истории в Москве. Судя по всему, эти манускрипты приобрел амстердамский Международный Институт социальной истории (IISG) у кого-то из членов СоПаДе (Социал-Демократическая Партия Германии в изгнании) около 1938 года. По итогам Второй мировой войны некоторые коллекции IISG остались в руках властей советской оккупационной зоны и были вывезены в СССР, где оказались в спецхране библиотеки ИМЛ (Институт марксизма-ленинизма). В 1991 году ИМЛ был расформирован, его библиотека —

с 2014 как «Центр социально-политической истории» (ЦСПИ) — начала самостоятельную работу. В курилке библиотеки им. Ленина мы встретили бывшего сотрудника ЦСПИ, который рассказал нам историю этих манускриптов и признался, что это он обнаружил их в библиотеке, забрал и сразу уволился. Манускрипты были маркированы как незначительные, их содержание было туманно, а наш собеседник был сообразителен и знал библиотечную механику изнутри, поэтому их исчезновение осталось незамеченным.

Признаться, мы восприняли его рассказ скептически: наш новый знакомый бредил древним Египтом и каждый день ходил смотреть в соседний Пушкинский музей на саркофаги. Но когда он узнал, что мы занимаемся историей левого движения в России, то сообщил, что нашел аналог библиотеки Наг-Хаммади для марксизма, которая перевернет наше восприятие этой философии<sup>3</sup>. В следующий раз он принес эти манускрипты — старые рукописные клочки бумаги с обрывочным и, как нам тогда показалось, каким-то эзотерическим содержанием. Было непонятно, при чем тут марксизм. Наш собеседник сказал, что это и есть марксизм, его самая суть, и если мы хотим разобраться в действительности его мифологической силы, то нужно понять их. Он дал нам печатную копию одного манускрипта — по его утверждениям, это было главное произведение марксистской Наг-Хаммади — неизвестная

\* Настоящий текст является русскоязычной версией статьи, опубликованной в английском переводе в E-flux Journal, Issue #124, February 2022. Публикуется с разрешения авторов и редакции.

рукопись самого Карла Маркса. Вот это сочинение:

**Великое Делание человечества, или краткое описание магистерия, составленное адептом Карлом Марксом для сынов великого Искусства, которые поймут его откровение и благодаря этому смогут преобразовывать металлы и создавать универсальные лекарства, достигнув всеобщего благоденствия.**

Дева-первоматерия или пятый элемент — это *Gemeinwesen*, или всеобщая родовая сущность человека. Она содержится повсюду,

в том числе и в тебе самом, но дана в загрязненном виде — как человеческий труд, проявляющийся в виде форм стоимости (*Wertform*). Ты удивишься, но у тебя уже есть Венера — нечистая материя Камня. Ты получил и уже начал очищать ее в ходе ряда неосознанных и хаотических экспериментов и вот каким образом.

Вначале, на стадии нигредо или опуса в черном, ты осуществил *Coniunctio*, или химическую свадьбу первого уровня. Для этого пятый элемент в форме конкретного человеческого труда вступил во взаимодействие с четырьмя другими элементами материального мира.



В результате получилась потребительная стоимость. На втором этапе, или альбеде потребительные стоимости вступили в обмен. Обращение стало колоссальной *alchymistische Retorte der Cirkulation* (общественной ретортой), в которой первоматерия прошла ряд трансмутаций — так осуществлялось развитие форм стоимости. Попутно образовался *Geldkrystall* (денежный кристалл), эта наиболее развитая всеобщая форма стоимости, но многие забыли, что это всего лишь знак, указывающий на то, что адепт находится на верном пути.

Первоматерия почти полностью очищена, но это пока еще не осознано тем, кто осуществил все эти преобразования — коллективным человечеством. Адепт в плену ложных представлений и фетишизма, не видя в сердце товаров вложенной туда им самим первоматерии. Здесь начинается новая стадия, цитринитас, требующая полного осознания того, что ты получил ранее в довольно хаотичных экспериментах: ведь трансмутация материи неотделима от трансформации сознания. Добывай знание с помощью философского алькагеста (универсального растворителя) — критической теории и переходи на новую ступень магистерия. Тебе нужно окончательно выделить Царскую Корону из Венеры — нечистой материи Камня, превратив проститутку в Деву.

Начни анализ с понимания двойственной природы товара. Это самый сложный момент осознания, соответствующий стадии нигредо, в ходе которого происходит алхимическая попытка — разделение монады или расщепление единого (товара) на Короля и Королеву, серу и ртуть (меновую и потребительную стоимость). Используй геометрию: наблюдай форму товара как эллипс — фигуру с двумя фокальными точками, где эксцентриситет есть внутреннее противоречие товара между потребительной и меновой стоимостью. Движение точки по дуге эллипса — это одновременно падение к его раздвоенному центру и удаление от него, чему соответствует постоянный метаморфоз товара.

Это был самый сложный момент, но теперь у тебя есть не просто товар, но гермафродит, ребис. Мучительное разделение монады завершается свадьбой Короля и Королевы, гностической сизигией в облике уже деконструированного, но при этом единого в новой кри-



тической цельности товара. Алхимическая триада ртуть, сера и соль существует как потребительная стоимость, меновая стоимость и принцип товара. Ведь ртуть и сера образуют твердые вещества лишь в присутствии фиксатора (соли), а в нашем случае фиксатор — это товарная форма или сам принцип товара. Так адепт получает божественного гермафродита — *Werth* (стоимость). Одна часть его образует *Werthkrystall*, субстанцию стоимости, *Galerte* (галепта) или кристаллы абстрактного человеческого труда, другая — потребительную стоимость.

Ты очень многого достиг, но твой андрогин еще не Королевский. Ведь он захвачен гомункулом — Капиталом, этим ненадлежащим демиургом, ложным правителем, и поставлен им себе на службу. Человечество в процессе магистерия невольно создало *beseeltes Ungeheuer* (анимированного монстра), самодвижущую субстанцию, которая получила оккультную способность творить стоимость в силу того, что она сама — стоимость. Это мертвый труд, который постоянно самовозрастает путем присоединения живого фермента рабочей силы к мертвым элементам образования продукта. Люди не видят, что этот монстр есть лишь гомункул, и служат ему, не понимая, что могущество денег есть лишь могущество кристаллизованной в них первоматерии.

Но Великое Делание должно продолжаться как философская работа и политическая борь-

ба. Автор этого труда, Художник и Философ<sup>4</sup>, проделал большую работу, он берет на себя роль пророка грядущих времен. Ведь по словам Ириней Филалета «Илия Художник уже родился, и славные вещи уже предсказаны о Граде Божиим». Наступает последняя стадия магистерия — это рубедо, или «опус в красном». У нее есть свое нигредо — это крайне униженное положение пролетариата и пробуждение его внутреннего огня с помощью критической теории. Возникает огонь на черном шаре. После чего пролетариат, а с ним и все человечество, переплавляет себя из черного нигредо унижения в красного льва, проглотившего солнце!

#### **Алхимия как дуально-недуальная антропология и антиавторитарный праксис**

Итак, перед нами алхимический трактат, якобы написанный Марксом, где рождение формы стоимости, пролетарская революция и марксистская теория представлены как алхимическое Великое Делание в терминах соответствующего праксиса, словно перед нами трактат какого-нибудь Парацельса. Иначе говоря, мы видим структурную трансляцию одного дискурса в другой, где сохраняется логика обоих. Результат выглядит вполне органично, будто перед нами, в терминах антрополога Роя Вагнера, образец *обратной антропологии* — когда не марксист (просвещенный западный антрополог) объясняет или переводит в свои культурные конвенции систему алхимика (дикаря), а наоборот. По словам Вагнера, примером такой обратной антропологии был карго-культ, когда объекты западной цивилизации для индигенных народов начинали работать согласно космологии последних (что, конечно, с точки зрения западного человека воспринималось как комичный абсурд), у нас же результат таков, что праксис Маркса предстает как по сути своей алхимический. Именно в этом смысл прогрессивной антропологии — встать на другую *перспективу* и увидеть свою культуру так, что мы более не можем ее узнать, избавиться хоть ненадолго от собственной философии или «душного будуара Тождественного» (Де Кастру)<sup>5</sup>. Это происходит, когда «классифицируемое становится классификатором». Попробуем для лучше-

го понимания провести частичную обратную трансляцию трактата псевдо-Маркса в более привычные нам конвенции. Но для начала поговорим об альтернативном смысле алхимии и сделаем оговорку касательно адекватности сочетания Маркса и алхимии вообще.

Как известно, алхимия является праксисом гностико-герметической традиции. Эта эзотерическая и мистическая традиция, зародившись в первые века нашей эры где-то в римском Египте, пронизывает собой две тысячи лет вплоть до нашего дня как некая изнанка или оккультная сторона европейской и, шире, евразийской мысли и искусства. Традиция эта всплывала на поверхность во множестве аватаров и модификаций, среди которых можно назвать каббалу, швабский пиетизм, философию Гегеля, русскую религиозную философию и русский космизм. Вопрос, с одной стороны, запутан, особенно с учетом, что систематическое академическое изучение эзотеризма началось лишь в 1990-е годы. С другой стороны, при некотором вкусе к эвристическим редукциям, все довольно просто. Смысл гностико-герметической традиции в том, что она дуально-недуальна, то есть, говоря о различии Бога, мира и человека, она в то же время утверждает, что все это суть различные модусы одного и того же и задача человека — как раз в преодолении этих проницаемых границ. Именно здесь кроется подрывное и бунтарское расхождение гностико-герметики с конвенциональной официально-санкционируемой религиозностью различных эпох, прежде всего с христианством в Европе. Последнее утверждает непреодолимый разрыв между Богом и человеком, Творцом и тварью и соответствующую неснимаемую дуальность, при которой трансцендентное всегда останется высшим по отношению к имманентному. Ясно, что такое положение вещей хорошо подходит в качестве матрицы земной власти: правители и официальная церковь, которые представляют на земле неснимаемо-трансцендентного Бога, всегда будут в высшей позиции по отношению к управляемым. Разрыв между властью и людьми становится таким же непреодолимым и онтологичным, как и разрыв между Богом и творением.

Гностико-герметическая традиция подрывает это положение. Согласно ей, человек ду-

алистичен по своей природе, состоящей из природного и Божественного компонентов. Его цель — выбраться из низшего «павшего» мира звездной, демиургической или материальной детерминации. С помощью компетенции воображения (ума как *mind*, но не как *rationality*) он может подниматься по непрерывной хроматической лестнице, пока не сольется с Единым (Богом), то есть пока сам не станет Всеобщим или Богом. Перед этим Единое развертывалось, эманировало или прогрессировало в мир и миром. Когда нижняя граница предела достигнута, начинается Возвращение производимого в производящее, стадия элипсофе сменяет стадию прогресса, происходит гностико-герметическое Воскрешение, Возрождение или Революция. В герметике возрождение полностью зависит от внутренних способностей человека — именно отсюда центральное значение герметической ситуации: плотно запаянной колбы, алхимической реторты, черепа человека как контейнера мыслей. Только в условиях *vas hermetica* может состояться трансфигурация сознания и трансмутация материи, которые взаимозависимы и взаимозаменяемы: ведь, согласно «*Tabula smaragdina*» Гермеса Трисмегиста, «что сверху, то и внизу», что внутри, то и снаружи. То есть достижение всемогущества и бессмертия, осознание своей божественной природы полностью в руках человека, но для этого он должен предпринимать усилия — заниматься алхимическим праксисом на взаимозаменяемых уровнях трансформации вещества и сознания.

### Маркс и гностико-герметическая традиция (оговорка)

Гностические вариации гностико-герметики еще сильнее заостряют противостояние с официальной властью: согласно им, мир материи и детерминации находится в руках Демиурга и архонтов — злых и несовершенных Правителей. Однако божественная компонента в человеке превосходит собой весь этот мир, и его задача — перевернуть мир с головы на ноги, разрушить низкую детерминацию ложных низших богов и, произведя гностическую революцию, обрести свободу в осознании своей божественности. Что это

только что прозвучало: гностицизм или ядро теории Маркса? Наш ответ — и то, и другое. Мы не собираемся здесь подробно доказывать гипотезу, что идеи Маркса тесно связаны с гностико-герметической традицией — убедительные мысли об этом уже неоднократно звучали<sup>6</sup>.

Особенно отметим здесь труды Сириллы Смита, а также недавние исследования Александры Магги о Гегеле как герметическом философе и Эрики Лаглеис об оккультных корнях антиавторитарных движений. Тем не менее, сам факт сопоставления философии Маркса и гностико-герметической традиции еще многих шокирует. Возможно, дело здесь в том, что пока еще не существует книги «Карл Маркс и гностико-герметическая традиция». В таком случае, то, что следует ниже, можно считать комментариями к этой невидимой книге либо ее началом. Здесь обратная антропология манускрипта псевдо-Маркса-алхимика становится прямой антропологией и генеалогией марксизма. Ядерные концепты Маркса могут быть, как минимум, органично рассмотрены в гностико-герметической философии, а, как максимум, являются ее специфическим аватаром, гностико-герметическим мифом, актуализированным в новом обличьи на грани бытия и становления, как и любой (вечно)возвращающийся миф.

Являются ли такие попытки ревизионизмом? На наш взгляд, нет, потому как они не лишают марксистские революционные установки силы. Напротив: они утверждают и укрепляют их на другом языке и в другом культурном контексте, фундируют его философию более глубокими традициями, а также возвращают марксизму могучую и трансформативную силу воображения — жест, к которому сегодня призывает все больше по-настоящему прогрессивных «новейших» марксистов, таких, как Энди Меррифилд или Владислав Софронов. Кроме того, все ниже написанное является проектом *софийного марксизма* — одним из «новейших» марксизмов, призванных освежить эту могучую философию в постколониальной ситуации жажды обратных антропологий и альтернативных космологий. Этот русский аналог «магического марксизма» Меррифилда наш Орден вдохновенно разрабатывает последние годы на

стыке русской религиозной философии, гностико-герметики, русского космизма и мысли Маркса. Пришло время предъявить первые результаты.

### **Selbstbetätigung как Opus Magnum человечества**

Ядром философии Маркса, которое, иначе выраженное, совпадает с ядром гностико-герметики, является концепция о центральной самодетельности и самоактуализации человечества. Совершенство у Маркса (и в герметике вообще) является заданием человека, его делом. Семнадцатилетний Маркс пишет: «также и человеку божество указало общую цель — облагородить человечество и самого себя, но оно предоставило ему самому изыскание тех средств, которыми он может достигнуть этой цели»<sup>7</sup>. Причем с самого начала это совершенство не индивидуальное, но всеобщее, универсальное, что, опять же, полностью коррелирует с задачей гностико-герметического праксиса — достижением состояния всеединства, когда Одно, развернувшись прогрессом во Все (Мир), революционно возвращается после терминальной точки прогресса назад в Единое. ВсеЕдинство (All is One) в герметике — это начальная точка и конечная точка диалектической триады этапов космогонии: единство-прогресс-эпистофе. Конечно, Маркс «распластывает» всеединство на Земле (ставит герметику Гегеля «с головы на ноги»), но сама идея достижения всеединства, как универсальной задачи человека, остается неизменной: «главным руководителем, который должен нас направлять при выборе профессии, является благо человечества, наше собственное совершенствование. Не стоит думать, что оба эти интереса могут стать враждебными, вступить в борьбу друг с другом, что один из них должен уничтожить другого; человеческая природа устроена так, что человек может достичь своего совершенствования, только работая для совершенствования своих современников, во имя их блага»<sup>8</sup>.

В гностико-герметической антропологии постоянно возникают недуальные андрогинные пары, подобно тому, как зарождаются недуальные близнецы в космологическом яйце

догонов, описанном в «Бледном лице» Марсель Грийоль и Жермен Дитерлен. Эти пары задаются не эксклюзивно и дуально, а интенсивно и инклюзивно, представляя собой, по словам Вивейруша де Кастру, «минимальную форму различия», возникающую как интенсивности в недуальном хроматизме становления. В герметике эти интенсивные пары, или сизигии работают с одной стороны, как натянутые струны, между которыми осуществляется становление, — как аттракторы процесса, а, с другой, как производители множественности, как залог того, что мир разнообразен и вообще существует — Единое прогрессирует в мир и миром через производство различий, организованных в андрогинные интенсивные пары. Так и человек существует, с одной стороны, как Антропос — Эон четвертой сизигии — сам суть Бог и его эманация, и, с другой стороны, как человек земной — существо двоичной, одновременно духовной и материальной природы. Один свободен от детерминации и духовен, другой — уже / еще не совсем, находясь в падении / становлении. Связь двух модусов человека является залогом того, что земной человек, во всей своей индивидуализированной множественности, соберется в Пурушу, Адама Кадмона или Антропоса — Человека-Бога. Этот переход происходит как внутренняя интенсивность.

Настоящая суть человека, и для гностико-герметики<sup>9</sup>, и для Маркса — это не его «падшее» наличное детерминированное состояние, но свободный Антропос — Человек-Бог. Маркс обозначает словом *Gemeinwesen* подлинную родовую суть человека, то есть его Всеобщность или, на языке русской религиозной философии, *соборность*. Поэтому, согласно Марксу, право и надлежащий всеобщий закон — как не стесненная каким-либо насильственным и неестественным образом реализация внутренней сущности человека — это то, что существует пока лишь виртуально, одновременно как суть и как горизонт. В то время как в предыдущих общественных формациях мы находим лишь «обычаи, противоречащие праву», «когда история человечества составляла еще часть естественной истории и когда, согласно египетскому сказанию, все боги скрывались в образе животных... ибо



это животное право — в отличие от человеческого права как воплощения свободы — есть воплощение несвободы»<sup>10</sup>. Аналогично, истинным человеком в гнозисе признаётся внутренняя суть (отсюда европейская «эзотерика», то есть «внутреннее», и арабское *نطابيل* «батин» — «сокровенное» в шиитском гностическом мистицизме). Этой сути нужно достичь с помощью интенсивного становления на пути к своему недуальному близнецу. В актуальности духовная субстанция как суть мира отягощена детерминацией, Карамии матери. Согласно Марксу, в каждую конкрет-

ную эпоху человеку дано лишь его ложное, фальшивое или загрязненное родовое единство, например, в виде религии и капитала (то есть Демиурга и ложных богов низшего мира): «Это «низменный материализм, такой грех против священного духа народов и человечества»<sup>11</sup>.

Антропос в мире существует в поруганном состоянии: «человечество буквально рассортировано по ящикам [Kasten], где благородные, свободно переходящие друг в друга члены великого святого — святого Гумануса — распилены, расколоты, насильственно

оторваны один от другого»<sup>12</sup>. Таким образом, по Марксу, сущность человека как всеобщность (*Gemeinwesen*) требует реализации и очистки, она одновременно дана (как падший расчлененный святой Гуманус) и задана (как собравшийся воедино и очищенный Антропос). Это в точности соответствует гностической установеке, где цель состоит в том, чтобы «распрямить внутреннего человека, сущностного человека, который все еще лежит бездеятельно внутри нас»<sup>13</sup>. На этой гностической интенсивной близнецовости основано и специфическое понимание Марксом роли права, закона и государства — они должны отражать не актуальное положение дел и земных сил, а виртуальное: «Государство может и должно сказать: я гарантирую право от всяких случайностей. Только право во мне и бессмертно, и потому я вам доказываю смертность преступления тем, что уничтожаю его»<sup>14</sup>. У человека есть право на реализацию его человеческой сущности, и это право по своей сути и в отсутствие внешних помех есть воплощение свободы, оно священо, подлинно (т.к. соответствует сущности) и бессмертно.

Все актуальные несоответствия святого Гумануса его виртуальному надлежащему состоянию — суть «внешние помехи», Кары низшего мира, от которых нужно освободиться с помощью гностико-герметической Революции. И здесь начинается специфическая гностическая сотериология Маркса, потому как для гностиков низший детерминированный мир настолько извращен и поставлен с ног на голову, что самим людям ни за что не выпутаться из его Кар и дурной власти его правителей. Поэтому в гностицизме необходим пророк, разоблачитель, который раскроет людям глаза на скрытую всеобщую истину — духовная субстанция пала в материю, но она находится повсюду (как первоматерия), и всеобщее спасение — в руках всех и каждого. Именно поэтому Гнозис, то есть Знание, и его пророк, спаситель (*Revealer, soter*) играют в гностико-герметике центральную роль. Симон Волхв или Симон-маг — архетипичная фигура гностического Спасителя — приходит, чтобы открыть людям глаза на то, что они — обитель Беспредельной Силы. Маркс приходит спустя 1700 лет для того же самого. Особен-

ность гностического спасителя, в отличие от ортодоксально христианского, в том, что он приходит, чтобы воссоединить каждого, включая себя, со своим подлинным Я. «Он приходит не для того, чтобы простить грех, который гностик не мог совершить, но чтобы исправить ситуацию невежества и неполноценности и восстановить первоначальную полноту»<sup>15</sup>. Эта актуальная неполнота касается и самого спасителя, он имманентен ситуации, поэтому гностический Иисус в *Pistis Sophia* говорит своим ученикам: я пришел вас спасти, потому что вы — часть моей силы. Имманентный хроматизм и всеобщность как подлинная сущность.

Однако глаза не откроются без гностического Спасителя, главное оружие которого, Гнозис — его теория. Как пишет Маркс, «Чувство своего человеческого достоинства, свободу, нужно еще только пробудить в сердцах этих людей. Только это чувство, которое вместе с греками покинуло мир, а при христианстве растворилось в обманчивом мареве царства небесного, может снова сделать общество союзом людей, объединенных во имя своих высших целей, сделать его демократическим государством... Наша же задача состоит в том, чтобы разоблачать старый мир и совершать положительную работу для образования нового мира»<sup>16</sup>.

Эта «положительная работа» и есть *Opus Magnum*, алхимический праксис. Требуемое скрыто в существующей форме, его нужно оттуда извлечь, очистить в алхимических ретортах, удалить *inhuman integument (hulle)*. «Мы развиваем миру новые принципы из его же собственных принципов... При этом окажется, что мир уже давно грезит о предмете, которым можно действительно овладеть, только осознав его»<sup>17</sup>. Алхимическое превращение несовершенного металла в совершенное золото (своего интенсивного близнеца), его становление происходит изнутри самого металла, интенсивно, то есть виртуально его близнец уже содержится в нем. Возвращение или революция начнется только по достижении терминальной точки прогресса — точки самого глубокого падения в материю и предельного разобщения, куда уже почти не доходит Свет. Именно здесь появляется гностический спаситель, который, с одной стороны, рас-

крывает актуальный мир как перевернутый, безумный (*verrückte*), где господствуют отчужденные от человека формы, а с другой — призывает прислушаться к своей подлинной сущности и подняться, пробудить внутреннего человека, занять вертикальное положение. Именно поэтому Симона Волхва называют «стоящий» — ведь он призывает распрямить внутреннего человека. Так же, впрочем, как и основатель русского космизма Николай Федоров.

Так начинается «опус в черном» или *нигрето* — первая стадия алхимического делания или магистерия — с самого низа, из самой черноты. Для Маркса ее олицетворением является униженное положение пролетариата — сфера, «которая представляет собой полную утрату человека и, следовательно, может возродить себя лишь путем полного возрождения человека»<sup>18</sup>. Пролетариат есть не класс гражданского общества, а максимально павший и потерявший себя человек — именно поэтому он и может совершить Революцию! Понимание революционной роли пролетариата у Маркса невозможно без осознания гностико-герметической космологической логики, лежащей в ее основе. Еще раз: возрождение или революция начинается только по достижении предельной точки прогресса как разворачивания субстанции в мир, то есть только по достижении ее предельного падения и дифференциации, предельного отчуждения от себя самой. С этого момента «предыстория человеческого общества»<sup>19</sup> заканчивается и начинается подлинная история, гностический прогресс сменяется эпистрофе, начинается революция.

*Gemeinwesen* как общая суть, общее бытие — есть общая сущность человечества, вырабатываемый им философский камень. Как и в любом алхимическом процессе, его получение требует прохождения ряда стадий. Как мы поняли, все начинается с *нигрето* — точки предельного отчуждения. Потом всегда следуют альbedo и рубedo, после которой наступает коммунизм как 3-я стадия — «подлинно человеческая» (согласно «Grundrisse» Маркса). Но кто осуществляет процесс? Человек. Он сам есть свой объект и субъект в гностико-герметической дуально-недуальной антропологии, без понимания которой невоз-

можно понять процесс *Selbstbetätigung* (само-осуществления, само-деятельности или само-актуализации) у Маркса. Логика и диалектику этого процесса, *selbst*-философию гностико-герметики, Маркс берет у Гегеля. Человечество «знает поэтому, чего оно хочет, и знает предмет своего хотения в его всеобщности как мыслимое; оно действует и поступает поэтому согласно осознанным целям, познанным основоположениям и согласно законам, которые являются законами не только в себе, но и для сознания»<sup>20</sup>. Конечно, Маркс пытается «опрокинуть небо на землю» и заменить гегелевскую идею/субстанциальность *действительным человеком* в качестве *действительного субъекта* само-актуализации. Но с точки зрения гностико-герметики между Марксом и Гегелем нет особых противоречий: подлинная субстанция эманурует в мир и миром до самых нижних пределов, поэтому любая часть мира одновременно есть и не есть Единое — оно не есть всеобщность актуально, но есть всеобщность виртуально. Поэтому и гегелевский Дух и марксов *действительный человек* являются действительными субъектами само-актуализации. Все зависит, откуда вы смотрите, то есть от антропологического перспективизма — если из низшей актуальной точки начала революции, то субъектом является действительный человек, достигший осознания ситуации. А возможно, и что-то еще более распавшееся и отчужденное от себя в ходе прогресса, чем человек Марксова гуманизма — например, постчеловеческое существо. Вопрос лишь в том — где нижний предел прогресса: в унижении пролетариата или в постчеловеке современных спекулятивных онтологии, или еще дальше?

*Selbstbetätigung* — это само-приведение-в-действие, само-управление, само-пуск, само-включение, само-возбуждение, само-осуществление. Впервые у Маркса этот меркуриальный, меняющий обличия, термин появляется как *Selbsttätigkeit* (само-деятельность) в первой статье «Дебатов шестого ландтага», где он, в лучших прото-юнггианских традициях, описывает процесс проекции само-деятельности в мир и ее соответствующего отчуждения, когда само-деятельность начинает восприниматься как деятельность другого: «...функция государства, преимуще-



ственно выражающая собой *самодеятельность* отдельных провинций, оказывается совершенно изъятой из сферы даже их *формального* содействия — их *осведомленности*; это бессмысленное противоречие состоит в том, что моя самодеятельность заключается в неизвестной мне деятельности другого»<sup>21</sup>. Государство здесь предстает как неподлинный демиургический правитель, не отражающий суть законов, права и человеческой самодеятельности, а извративший и выдающий ее за свою. Впоследствии Маркс трактует аналогично (само)отчуждение рабочего и его труда:

«Мы видели, что для рабочего, который посредством труда *осваивает* природу, это освоение ее оказывается отчуждением, самодеятельность (*Selbsttatigkeit*) — деятельностью для кого-то другого и как бы деятельностью кого-то другого»<sup>22</sup>. В «Экономическо-философских рукописях 1844 года» и «Фейербахе» у Маркса появляется *Selbstbetatigung* как само-осуществление, что отныне выступает как более полный и заостренный на становлении вариант *Selbsttatigkeit*: само-осуществление подразумевает и реализуется через само-деятельность.

Однако в результате множественных проекций и отчуждений спроецированного от действительного субъекта (гностики бы сказал «в ходе эманации Бога миром», а делезианец — «в ходе производства различий») подлинная всеобщая субстанция оказывается загрязненной, потерявшей себя. «Заблудшая овца», переживающая все новую деградацию (прогресс), *Enpoia* или «Смысл» как первая эманация Единого постепенно падает в *Ekklesia* («Церковь» как пара в четвертой сизигии к Антропосу), София небесная становится Софией павшей, и далее вниз вплоть до падших земных женщин: так *Gemeinwesen* оказывается *Wert*, дева превращается в проститутку. *Enpoia* как подлинный смысл Всеобщности — *common sense* становится общей шлюхой для удовлетворения низких материальных нужд. И здесь, в низшей точке падения, Христос находит павшую женщину Марию Магдалену, а Симон Волхв — блудницу Елену в борделе в Тире. Он везде водит ее с собой, потому что именно благодаря ему — «стоящему», а также ей — священной блуднице — человечество получает надежду на искупление и освобождение от низких законов детерминации, «подлинную эмансипацию» словами Маркса.

Где же священная шлюха Маркса, его Елена? Вероятно, это *Wert* (стоимость). Ведь суть стоимости в том, что это всеобщая родовая сущность человечества, которую человек получил в результате ряда неосознанных коллективных операций, таких, как всеобщий обмен. Здесь нужно очень внимательно читать первый том «Капитала», обращая внимание на множество алхимической терминологии, например, как «стоимостный кристалл» (*Wertkrystall*) кристаллизуется в реторте обмена. Стоимость у Маркса предстает как некая невидимая субстанция, «галерта», выпариваемая, выпадающая в осадок или кристаллизующаяся в результате ряда коллективных экономических операций. Коллективным алхимиком выступает все человечество, однако этот процесс пока проходит неосознанно, хаотично и сущностно невидимо для его отчужденных друг от друга участников. Поэтому *Gemeinwesen* как подлинная родовая всеобщность человека и искомый философский камень пока еще работает шлюхой в борделе капиталистической актуальности. В этом борделе она известна как *Wert* (стоимость), и

служит она не столько своей всеобщей подлинной сути, сколько псевдо-богам низшего мира, а конкретно — его актуальному архонту — Капиталу. И здесь появляется гностический спаситель и предъявляет миру блудницу Елену-Стоимость, показывая ее виртуальную подлинную суть.

Он начинает с диссоциации существующего ложного порядка с помощью алкагеста (универсального растворителя) критической теории. Как мы помним, трансфигурация сознания в гностико-герметике неотделима от трансмутации материи, а дискурсивное от материального — в этом смысл комплексного *праксиса*. Спаситель берет псевдо-целостность — товар и диссоциирует его в реторте дискурса, демонстрируя, как он складывается из трех базовых алхимических компонентов-принципов. Потребительная, меновая и просто стоимость, воплощенная в товаре, — это изначальная триада Якоба Бёме: Кислота (в себе), Сладость (для других) и Горечь (в себе, но и для других), или сульфур, ртуть и соль алхимика. Когда товар умирает (потребляется), то его эссенция отделяется от материального тела и кристаллизуется или эссенциализируется — в Капитал. Это понимание Марксом накопления Капитала в результате «эссенциализации» сущности в ходе потребления (смерти) товаров аналогично тому, как герметический мистик Фридрих Этингер хотел выпарить из листьев мяты их эссенцию, чтобы, уничтожив их, доказать наличие внутри их тел невидимой субстанции — их сути<sup>23</sup>. Конечно, мы уже понимаем, что Капитал — есть отчужденное состояние философского камня, ложный бог, подлежащий низвержению, в результате которого дева перестанет проституироваться.

Алхимические экспликации Маркса и аналогии его идей с разными гностическими системами можно множить долго — тем более, что суть герметического семиозиса, как мы знаем благодаря Умберто Эко, как раз в том, чтобы ре-актуализировать и воспроизводить одну и ту же структуру в разных системах и терминах, то есть, в терминах Роя Вагнера и де Кастру, множить обратные антропологии, настаивая на перспективизме. Гностико-герметический семиозис и соответствующее воображение базируется на том, что «для истинной, пра-

вильной инверсии ментального процесса разум до некоторой степени обосновывается в мифе»<sup>24</sup>, то есть нерациональной интеллектуальной способности схватывания. Поэтому миф всегда возникает на грани бытия и становления, это (вечное) возвращение того же самого, но всегда как различия, подобно зародышевым андрогинным интенсивностям в космогоническом яйце догонов, это недудальная инклюзивная дуальность. Мы можем схватить здесь что-то самое существенное в понимании мифа Леви-Строссом и Вивейрушом де Кастру и в понимании культуры как всегда-трансляции.

В наших завершающих интуициях сквозит (все еще) невероятная мысль: весь постструктурализм можно прочитать как версию антиавторитарной гностико-герметики, становящейся как (вечно) новый миф. По крайней мере, относительно тела без органов и ризомы Делеза и Гваттари у нас, софийных марксистов, нет никаких сомнений. А что касается Маркса, он блестяще выполнил (ре)креацию гностико-герметического мифа, который, как и любой миф, может работать только будучи переписанным в новый дискурс, конвенцию и контекст, в новую обратную антропологию. И в этом не слабость, а напротив, сила и жизнестойкость марксизма. Из перспективы софийного марксизма это видно отчетливо потому, что, с одной стороны, русский геокультурный контекст чуток к гностико-герметической традиции: ведь вся русская религиозная философия, включая русский космизм и софиологию, суть специфические разновидности гностико-герметики. С другой стороны, наш контекст чуток к теории революции и марксизму в силу известных исторических обстоятельств. Специфическая историко-философская констелляция рождает специфическую оптику. Орден Софийных Марксистов уверен: новая жизнь марксизма связана с его новым пониманием. В истории России так случалось.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Асклепий. Высокий герметизм. Пер. с др.-греч. и лат. Л. Ю. Лукомский. СПб: Азбука, 2001. С. 195.

<sup>2</sup> де Кастру Э. В. Каннибальские метафизики. Рубежи постструктурной антропологии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 8.

<sup>3</sup> Библиотека Наг-Хаммади представляет собой собрание раннехристианских и гностических текстов, обнаруженных недалеко от города Наг-Хаммади в Верхнем Египте в 1945 году. Их открытие значительно повлияло на понимание раннего христианства в его отношении к гностико-герметической традиции.

<sup>4</sup> Алхимик традиционно носит имена Художника и Философа, обозначая слияние искусства, науки и праксиса. Не отсюда ли понимание деятельности художника как философа концептуалистами в XX веке? Кажется, Марсель Дюшан было близко к пониманию искусства как алхимии. Больше см. Schwarz A. *The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even // d'Harmoncourt A. and McShine K. (eds.), Marcel Duchamp. New York: MoMA, 1973. P. 89–98.*

<sup>5</sup> де Кастру Э. В. Каннибальские метафизики. Рубежи постструктурной антропологии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 10.

<sup>6</sup> Тем, кто хочет интеллектуально прожить озвученный вывод, отошлем к ряду захватывающих текстов: «Карл Маркс как религиозный тип» (1906) бывшего марксиста Сергея Булгакова, где марксизм осознается как разновидность имманентизма, то есть разновидности религиозного сознания, снимающей принцип трансцендентности; исследование Эрика Фёгелина «От Просвещения к Революции» (*From Enlightenment to Revolution*) (1975), где утверждается, что марксизм суть секулярный гностицизм; и труд британского марксиста Сириллы Смита (Cyrill Smith) «Карл Маркс и будущее человечества» (2005), в котором говорится, что Маркса можно понять только через мистико-герметическое понимание человека, которое составляет сущность его идеи; труд Гленна Александра Магги (Glenn A. Magee) «Гегель и герметическая традиция» (2008), где убедительно демонстрируется, что спекулятивная философия Гегеля — это специфический аватар герметики, а также недавняя книга Эрики Лагаллис (Erica Lagalisse) «Оккультные черты анархизма» (2019), где анализируется тесная связь антиавторитарных революционных движений Нового Времени с гностико-герметической философией. Кроме того, укажем на многочисленные современные конвергенции магии и неоязычества с марксизмом (например, у Рида Вальдермюта) и книгу Энди Мерифильда «Магический марксизм» (2011), где происходит попытка вернуть марксизм к изначальной для него силе воображения — силе, центральной для герметики. Все ссылки на эти захватывающие книги вкупе с кратким описанием сути гностико-герметической традиции как бунтарского хроматического (то есть имманен-

тистского дуально-недуального) праксиса по достижению человеком свободы от детерминации, всемогущества и бессмертия вследствие его предзаданной божественной природы — лишь уступка потенциальным скептикам, которые (все еще) сомневаются во (все еще) невероятной очевидности того, что теория Маркса может быть рассмотрена как специфическая разновидность гностико-герметики.

<sup>7</sup> Маркс К. Размышления юноши при выборе профессии // Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М.: Государственное издательство политической литературы, 1956. С. 1.

<sup>8</sup> Там же. С. 4–5.

<sup>9</sup> Мы понимаем гностико-герметику или гностико-герметическую традицию как ядро так называемого «западного эзотеризма». По-видимому, она появляется в первые века нашей эры как гностицизм и герметизм и сразу же уходит в подполье, как соперник конвенционального христианства, а затем и науки. Время от времени она выходит на поверхность, например, в эпоху Возрождения, во время романтизма, накануне русской революции и после 1960-х годов. Гностико-герметические установки также встречаются во многих современных антиавторитарных движениях. Основная идея, объединяющая различных гностиков/герметистов, заключается в том, что люди должны освободить себя и весь мир от дурных, ненадлежащих правителей/низкой материальной детерминации, обрести свободу через революцию (духовную, политическую или и ту, и другую) и осознать истинное всеединство как свою собственную и мировую сущность.

<sup>10</sup> Маркс К. Дебаты шестого рейнского ландтага. Статья третья «Дебаты по поводу закона о краже леса» // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, издание второе, т. 1, М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 125.

<sup>11</sup> Там же. С. 160.

<sup>12</sup> Там же. С. 126.

<sup>13</sup> «To achieve Gnosis means in fact to make straight the true human, the essential human who still lies supine within us». *Filoramo G. A history of Gnosticism*. Oxford, UK; Cambridge, Mass., USA: Basil Blackwell, 1993. P. 151. Перевод Ордена Софийных Марксистов.

<sup>14</sup> Маркс К. Дебаты шестого рейнского ландтага. С. 154.

<sup>15</sup> «He does not come to pardon a sin that the Gnostic cannot have committed, but to rectify a situation of ignorance and deficiency and to re-establish the original plenitude». *Filoramo G. A history of Gnosticism*. P. 106.

<sup>16</sup> Маркс к Руге, Кельн, май 1843 г. / Письма из Deutsch-franzosische Jahrbucher // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, издание второе, т. 1, М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 373–378.

<sup>17</sup> Маркс к Руге, Крейцнах, сентябрь 1843 г. / Письма из Deutsch-franzosische Jahrbucher. С. 381.

<sup>18</sup> Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, издание второе, т. 1, М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 428.

<sup>19</sup> Маркс К. К критике политической экономии. М.: Государственное издание политической литературы, 1949. С. 8.

<sup>20</sup> Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, издание второе, т. 1, М.: Государственное издательство политической литературы, 1955, с. 233.

<sup>21</sup> Маркс К. Дебаты шестого рейнского ландтага. С. 48.

<sup>22</sup> Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года. Отчужденный труд // Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года и другие ранние работы. М.: Академический проспект, 2010. С. 339.

<sup>23</sup> Подробней смотри: *Magee G. A. Hegel and Hermetic Tradition*. Cornell University Press, 2008. P. 80.

<sup>24</sup> «...for an authentic, correct inversion of the mental process, reason must to a certain extent be based on myth». *Verni re Y. Symboles et mythes dans la pens e de Plutarque*. Paris: Les Belles Lettres, 1977. P. 75. Цитируется по *Filoramo G. History of Gnosticism*. P. 50.

### Орден Софийных Марксистов

*Пара-институция, созданная в 2021 году для изучения и скрещиваний русской религиозной философии и эзотерики с марксизмом и революционными теориями. Скрещиваний как исторически реальных, так и спекулятивных.*



*Развернув социалистическое соревнование, хорошо организовав работу в трудных погодных условиях, многочисленная семья земледельцев своевременно убрала урожай всех сельскохозяйственных культур. На снимке: Дед Мороз у лучшего в Ширвинтском районе комбайнера Чесловаса Каружиса, намолотившего 438 тонн зерна. 1979 г. (Архив редакции фотохроники ЭЛТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.)*

# Кястутис Шапока

## Стиль Брежнев: политическая экономия перформативного сдвига

Под определением «модернизм» можно понимать не только совокупность художественных стилей (начала XX века), но и переходный этап от буржуазного капитализма второй половины XIX века к так называемой индустриальной и/или корпоративной глобальной капиталистической модели общества, которая включает и художественные течения, и разные типы культуры вообще, а также религиозные, воспитательные, медицинские, экономические, юридические и прочие институты. Таким образом модернизм — как принцип общественного мышления и опыта — сплетение специфического когнитивного знания, знания эстетического и практически организующего слоя политической экономии<sup>1</sup>.

Что же касается так называемого проекта раннего советского модернизма, то, по мнению некоторых исследователей, идеологический спор между модернизмом и советизмом нужно воспринимать как внутримодернистскую полемику. Обе стороны видели цель искусства в автономии и упрекали друг друга в предательстве этой автономии: одни — в пользу рынка, другие — в пользу политики<sup>2</sup>. Мало того, русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и шире — граждан всего мира<sup>3</sup>.

А эта установка полностью совпадает с установкой социалистического реализма, который впитал в себя и утопический прагматизм авангарда, скажем, ЛЕФа, «преодолевающего» антипсихологизм биографии вещи и превращающего художника в «пролетария духа», «психоинженера», в работника «фабрики оптимизма»<sup>4</sup>. Это не только стиль социалистического

модернизма, но Стиль в более широком социо-идеологическом смысле — как свершившийся (советский) модернизм — воплощенный принцип абсолютного волюнтаризма. Стиль Сталин.

Характер производственных отношений зависит от того, в чьей собственности находятся средства производства — в собственности отдельных лиц, социальных групп или классов, использующих эти средства для эксплуатации трудящихся. Или в собственности общества, цель которого — удовлетворение материальных и культурных потребностей народных масс, всего общества.

Состояние производственных отношений показывает, как между членами общества распределяются средства производства и, следовательно, материальные блага, производимые людьми, а также формирующаяся на материалистическом базисе «семиосфера» в целом — некая надстройка «идеальности». Таким образом, основой производственных отношений (а также аксиологической системы в целом) является определенная форма собственности на средства производства<sup>5</sup>. Средства производства в сталинское время определялись и контролировались языком. Ограничение языка сферой надстройки неизменно означало бы ограничение руководящей роли Сталина и урезание его властных полномочий, связанных с формированием базиса советского общества<sup>6</sup>.

Но такой специфический волюнтаризм языка как средства производства изначально подразумевал некую (квази)мистическую составляющую. В сталинскую эпоху эта мистическая составляющая была полностью вписана в тоталь-

ность (сакральной) системы политической экономики, т. е. в тотальность самого Стиля Сталин.

Но, начиная с постсталинского, или так называемого хрущевского времени, в частности, с XX съезда ЦК КПСС, природа взаимоотношений средств производства и языка (или волюнтаризма метаязыка) меняется. Происходит некий семантический (и политико-экономический) сдвиг, который как бы отделяет мистическую составляющую от чистого волюнтаризма и активизирует именно специфически эзотерическое п(р)оявление действительности, как качественно новый принцип (не)делания вещи и структурирования времени и пространства вообще. Этому принципу «пассивно отстраненного» или «ретроспективного модернизма», в рамках этой статьи, дается название «Стиль Брехнев»<sup>7</sup>.

#### **Разложение Стиля Сталин на «этнографические модернизмы»**

— Форме сегодня придается большое...

— Содержание!

*Диалог из фильма «Чародеи», Одесская киностудия, 1982.*

В позднесоветской Литовской ССР характерная динамика экономики (термина) «модернизма» обрамляется примерно с 1967 по 1982 год. В 1967 году выходит официальная книга Лионгинаса Шепетиса<sup>8</sup> «Основы модернизма» (ее дополненная версия переиздается в 1982 году), ставшая не только основным источником информации о так называемом западном модернизме, но и толчком (повторно) парадоксального отождествления с этим культурным стилем через... отстранение.

В предисловии Шепетис акцентирует, что вопрос модернизма — это вопрос сугубо идеологический. Поскольку советское искусство опирается на концепцию реалистического видения и понимания мира, то есть на «марксистскую эстетику» — политическую экономию диалектического материализма. Из этого следует, что «модернистский» метод ни исторически, ни концептуально (т. е. идеологически) не является методом советского искусства и общества вообще. Потому было бы целесообразно (для большей ясности) к термину «модернизм» добавить слово «декадентский»<sup>9</sup>.

В сильно дополненном предисловии «Основ модернизма» 1982 года, помимо всего прочего, «на сцену выходят» некие «реакционно настроенные литовские эмигранты и прочие антисоветчики», которые посягают на идеологическую и эстетическую чистоту, динамизм и радость открытий советского реалистического искусства, в котором уже поднимается «новая стремительная волна»!<sup>10</sup>

Также упоминаются скомпрометировавшие себя самоцельными формальными экспериментами и погоней за пустыми сенсациями XXXI, XXXII и XXXIII Венецианские биеннале! Мало того, говорится, что медиа, т. е. рекламная визуальность, завуалированная социальными вопросами якобы «новой вещественности», на самом деле является модернистской декадентской гнилью, которая прокрадывается даже в прогрессивное реалистическое искусство!<sup>11</sup> Потому, по мнению Шепетиса, в советском реалистическом искусстве, как противоядие этой декадентской гнили, красной нитью проходит «ретроспективно романтическая» линия, которой, помимо высокого уровня интеллектуальности, свойственна также «возвышенная фантастичность», «таинственность», «духовность» и Гуманизм (с большой буквы)<sup>12</sup>.

Модернизм больше не выступает как единая, все разрушающая, и в то же время созидаящая мощь упомянутого Стиля Сталин, который переживался непосредственно как воля к власти. В итоге, в этой ослабевающей «мощи» выявляется некий «раскол», своеобразная ретроспективность — Модернизм превращается в Чужого (Западного), т. е. отстраненного в пространстве и времени.

Отстранение имеет некие признаки «вялотекущей шизофрении» — то, что официально считается чужим и декадентским, в неофициальной среде (особенно в национальных республиках) воспринимается как «свое». Хотя, что именно в данном случае из себя представляет «свое» — трудно сказать... да и не так уж важно. Главное, что чужое становится своим, а свое — чужим.

Но противоречия закодированы уже в самой концепции политической экономики (после)сталинской культуры. Строительство социализма якобы неразрывно связано с культурной революцией. В странах так называемой «народной демократии» самые широкие слои трудящихся якобы постоянно приобщаются к культуре



*Сердечные слова благодарности заслужили животноводы, которые в нынешнем году сумели увеличить производство мяса и молока. Доярки колхоза «Дидисис Спалис» (Великий Октябрь) С. Аштраускене, Э. Пранайтене и Э. Крячюнене, выполнившие личные пятилетние задания, угощают Деда Мороза парным молоком. 1979 г. (Архив редакции фотохроники ЭЛТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.)*

и знаниям: «<...> Образование и культура стали достоянием всего народа. Создается новая культура, социалистическая по содержанию и национальная по форме»<sup>13</sup>.

То, что подразумевается под несоответствием «содержания» (социализма) и «формы» (национализма), как раз и порождает множественные локальные (квази)этнографические (советские) «(квази)модернизмы» в некоей промежуточной зоне между «чужим» и «своим». Это уже не модернистская (эстетическая или идеологическая) «автономия», а некое пространство амбивалентности, в котором трудно разглядеть какую-либо «автономность».

Итак, некое «разложение» Стиля Сталин и, соответственно, семантические социальные и

культурные мутации выявляются в первые годы после смерти Вождя, а публично озвучиваются на знаменитом XX съезде КПСС: «... марксистам-ленинцам было всегда чуждо представление, будто общий кризис капитализма означает полный застой, приостановку производства и технического прогресса. В. И. Ленин указывал, что общая тенденция загнивания капитализма не исключает технического прогресса и подъема производства в той или иной период. <...> Поэтому нам надо внимательно следить за экономикой капитализма, с тем, чтобы использовать достижения мирового технического прогресса в интересах социализма»<sup>14</sup>.

Но основной смысловой сдвиг (или спад) модернистского волюнтаризма происходит



*Дед Мороз побывал в Вильнюсском дворце бракосочетаний. На снимке: Дед Мороз поздравляет молодоженов и желает им всяческих успехов. 1979 г. (Архив редакции фотохроники ЭЛЬТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.)*

в самом понятии «личности»: «Центральный комитет принял меры к широкому разъяснению марксистско-ленинского понимания роли личности в истории. ЦК решительно выступил против чуждого духу марксизма-ленинизма культа личности, который превращает того или иного деятеля в героя-чудотворца и одновременно умаляет роль партии и народных масс, ведет к снижению их творческой активности. Распространение культа личности принижало роль коллективного руководства в партии и приводило иногда к серьезным упущениям в нашей работе. В нашем партийном гимне "Интернационал" есть такие слова: "Никто не даст нам избавленья, ни бог, ни царь, и ни герой. Добьемся мы освобожденья своею собственной рукой" (бурные аплодисменты)<sup>15</sup>.

Однако развенчание культа личности не столько прерывает, сколько парадоксально

продолжает традицию (не)сочетания личных интересов с государственными — политическая экономика на определенном уровне обретает (мелко)буржуазные черты в условиях «мирного сосуществования» плановой экономики<sup>16</sup>, так как идея личной материальной заинтересованности не противоречит основным принципам строительства коммунизма<sup>17</sup>, но сложность и противоречивость понимания «личности» этим не исчерпывается.

Это не просто возврат к модели западного либерально-консервативного рынка (скажем, к некоей квазикейсианской экономической модели) или концепции мелкобуржуазной индивидуальности, но особый тип «деиндивидуализированного индивидуализма», т. е. личности, якобы полностью освобожденной от гнета эксплуатации, давления эгоистического чувства собственности, полностью раскрывшей свои индивидуальные таланты! Это новый че-

людей и новый тип личности — активного строителя коммунизма<sup>18</sup>. Это личность, являющаяся частью коллективного «тела», которое, соответственно, воплощается не в «лице» Рыночной экономики, а в политическом и юридическом «лице» Партии.

Но в то же время в этих процессах частично возврата к мелкобуржуазности и формированию нового советского среднего класса созревает и усиливается своеобразная квазиэзотерическая семантическая составляющая. То есть парадоксальный «возврат» к «мелкобуржуазному» в хрущевское время означает переход от тотальности сакрального Стиля Сталин к своеобразному застывшему — эзотерическому — хронотопу («тайных учений») так называемого Стиля Брежнев: «Лазуркина Д. А.: Товарищи делегаты! Я целиком и полностью поддерживаю предложения тов. Спиридонова и других <...> о выносе тела Сталина из Мавзолея Ленина (бурные аплодисменты). С молодых лет я начала свою работу под руководством Владимира Ильича Ленина, училась у него, выполняла его поручения (аплодисменты). <...> Я всегда в сердце ношу Ильича и всегда, товарищи, в самые трудные моменты, только потому и выжила, что у меня в сердце был Ильич и я с ним советовалась, как быть (аплодисменты). Вчера я советовалась с Ильичом, будто бы он передо мной как живой стоял и сказал: мне неприятно быть рядом со Сталиным, который столько бед принес партии (бурные продолжительные аплодисменты)»<sup>19</sup>.

### Особенности хронотопа Стиля Брежнев

— И хороша невеста?  
 — Не то слово!  
 — И кто ж она у тебя?  
 — Чародейка, можно даже сказать — ведьма.  
 — Невеста, и уже ведьма?!  
 — Да нет, у нее просто работа такая — волшебство в сфере услуг.

*Диалог из фильма «Чародеи», Одесская киностудия, 1982.*

Выступая на XXVI съезде КПСС, состоявшемся в 1981 году, генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев отмечал, что:

«XXV съезд верно определил основные тенденции и направления общественного развития. Ленинская генеральная линия партии уверенно проводится в жизнь. В итоге десятой пятилетки значительно увеличилось национальное богатство страны. Семья советских народов стала еще сплоченнее, живет еще дружнее. А нерушимое единство партии и народа за истекшее пятилетие еще больше окрепло. <...> Живой плодотворный характер приобрело сотрудничество между государственными органами, общественными организациями, производственными коллективами. Прочной нормой стали духовное общение, тесные связи в области идеологии и культуры»<sup>20</sup>.

Язык может подчинить себе экономику только в своей тотальности. В этом смысле советская власть была не только формой экономической, но и формой философской власти<sup>21</sup>. Воспроизводился нарратив массового сознания, находящегося в сильнейших связях как раз с предметной средой обитания масс, с миром окружающих их вещей<sup>22</sup>. Но тотальность Стиля Сталин смещается концепцией специфического «коммунального тела»<sup>23</sup>, воспринимаемого не столько как прямое воплощение (модернистского) волюнтаризма, сколько как «комплексы языковых осуществлений» в некоей временной, пространственной и смысловой «полноторности».

Можно вспомнить формалистическую теорию «отстранения вещей», или футуристическую теорию «сдвига» (пост)революционного авангарда, подразумевавших не отстранение в традиционном смысле слова, а вывод вещей и действительности из их привычных отношений<sup>24</sup>, т.е. новый способ приблизиться к реальности, поймать действительность и напрямую ощутить «деланье вещи»<sup>25</sup>.

Стиль Брежнев можно тоже оценивать в рамках теории «сдвига», но идеологически, семантически и экономически иного — «перформативного сдвига» — когда констатирующий смысл (нормативное высказывание) не совпадает с перформативным смыслом (выполняемых действий)<sup>26</sup>.

Между этими смыслами и социально-культурными слоями появляется некое пространство «активной пассивности» альтернативных смыслов и/как имитационной ритуальности. Это место «общего смысла», создаваемого одно-

временно семантическими несоответствиями и экзистенциальной унифицированностью, пропитывающей реальность пассивно-негативной фантастичностью: «существенное и стабильное свойство предметной среды и жизнедеятельности советских людей <...> заключалось в том, что никакие отдельные, даже самые высокие имущественные позиции наиболее преуспевающих групп не давали оснований считать эти группы в целом вполне преуспевшими, относить их к разряду “богатых”, поскольку их авангардное положение во владении одними видами ПДП низменно совмещалось с арьергардным положением во владении многими другими»<sup>27</sup>.

«Сдвиг» смыслов создает — перефразируя бахтинский словарь — своеобразную «внезаходимость»<sup>28</sup>, подразумевающую и некое эзотерическое (магическое) восприятие реально-

сти, в которой (не)мыслит и (не)действует «(коммунальное) тело».

Конечно, (ретроспективная) составляющая (полу)магического хронотопа прослеживалась еще в сталинскую эпоху. Она проявилась, например, в фигуре Деда Мороза — мифологического фольклорного персонажа — посредника между миром «этим» и миром «иным». В 1930-е годы он вновь появляется в институционально регламентированных новогодних мероприятиях («елках») для детей. Но «коммунальным телом» Дед Мороз становится примерно в 1950–1960-х годах вместе с его приходом в каждый дом<sup>29</sup>. Ну а в массовую культуру и массовое (как и индивидуальное) сознание, предметную среду и вообще повседневность Дед Мороз вошел именно в брежневское время<sup>30</sup>. Конечно, дело не столько в самом Дед Морозе, сколько в (квази)магическом



*В детских садах и яслях республики малышей ежедневно встречают 36 тысяч воспитателей, поваров, медиков. Это большая помощь матерям, тем более что дети здесь, в основном, находятся на содержании государства. На снимке: Дед Мороз приветствует молодых родителей. 1979 г. (Архив редакции фотохроники ЭЛЬТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.)*

принципе организации, абсурдном семантическом «связывании» пространства и времени: «<...> Общественное мнение определенным образом готовит участников новогоднего представления к тому, чтобы оно переживалось как мистическое действие. Ритуал не предполагает деления присутствующих на зрителей и действующих лиц, все являются участниками действия»<sup>31</sup>.

Это встречный процесс символической процедуры превращения идеологического в частное, обывательское и в то же время отдача себя коллективному, становление индивидуального частью социального тела. С одной стороны, это ослабевание и профанация волонтаризма идеологической нормативности, с другой — существование определенных социальных институтов в личном, как составляющем социального — «хронотоповой внеаходимости» — времени вне времени. Это пребывание сразу в нескольких измерениях — в пространстве официальной идеологической нормативности, в мифическом и потустороннем (несоциализированные места, например — «пустыри», «темный лес» и т. д.), и, конечно, бытовом, повседневном, банальном<sup>32</sup>.

Этот квазиэзотерический принцип семантического сдвига брежневской эпохи можно также охарактеризовать как «заниженную реактивность» — «проявление себя преимущественно в бездеятельности»<sup>33</sup> и семантике/символике «индифферентности»<sup>34</sup>, отчасти как выработанный особый вид «ненавязанной коммуникальности»<sup>35</sup>.

Стиль Сталин подразумевал активное внедрение политических стратегий модернистского авангарда в проект социо-идеологической государственной тоталитарности. Но формально разные (культурно)-политические стратегии массовых, официальных, полуофициальных и подпольных (художественных) явлений Стиля Брежнев объединяет некоторая перформативная разъединенность — «магическая индифферентность» как способность «нормализовать в сознании невероятные, жестокие и абсурдные вещи»<sup>36</sup>.

И все-таки, этот специфический эзотеризм можно расценивать и как ситуативный и/или перформативный вид «рациональности». Например, некоторые представители философского логического позитивизма утверждали,



*Над городом взметнулась башня Вильнюсской радиотелевизионной передающей станции. На снимке: Дед Мороз с лучшими строителями башни плотником И. Златаускасом, сварщиком И. Алехновичем, бригадиром В. Валавичюсом и сантехником Л. Печурой. 1979 г. (Архив редакции фотохроники ЭЛЪТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.)*

что «маг» общается с миром не тотально, не как теолог. «Маг» не делает универсальных умозрений, не говорит о Боге, о «духе» Бытия и Истории, как и не делает предпосылок «сущности мира». Он работает с материалистическими предпосылками и ориентируется на конкретный результат (делания вещи) — на почве функциональной корреляции этих предпосылок<sup>37</sup>.

Проблема лишь в неправильных выводах. Но специфически материалистическая «логика» эзотеризма все-таки более или менее «верифицируема» (т.е. находится ближе к реальности) по сравнению с теологическими или метафизическими доводами. Иными словами, это «чудо», но с материалистически ориентированной подкладкой.

«Магия», или э(к)зотеризм повседневности в этом случае выступает как связующее звено между реальностью и волшебством, но и одновременно как орудие разоблачения (или пародия) этого волшебства и самой реальности. Но полностью разорвать, разоблачить эту социально эзотерическую оболочку невозможно, так как она в некотором роде тотальна. Невозможно преодолеть свои жизненные/исторические рамки.

### Внедемонстрационный элемент «пустого действия»

— Тяжелый нынче народ пошел — трудно внушению поддается!

Фраза из фильма «Чародеи», Одесская киностудия, 1982.



Стремительна спортивная жизнь республики. Турниры и соревнования сменяют друг друга, растет семья молодых спортсменов. На снимке: на тренировку к юным пловцам пришел Дед Мороз, чтобы пожелать им наилучших успехов. 1979 г. (Архив редакции фотохроники ЭЛЪТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.)

Конечно, возникает некая двусмысленность (не)соответствия стилей Сталин и Брежнев. С одной стороны, отстранение стиля Брежнев кардинально противоположно активному волюнтаризму сталинской эпохи, но с другой — как раз в своей крайне интенсивной пассивности он перерастает в имитацию Стиля Сталин.

Это как бы перевернутые идеологически-культурные модели. Стиль Сталин уничтожает, унифицирует художественные и литературные (формальные) языки, расплавляя их в идеологической тотальности. Стиль Брежнев полумеханически повторяет идеологические сталинские формулы и формы, но с другим результатом. Стиль Брежнев не отличается (все разрушающей) «созидательной мощью», поэтому и не считается стилем в том смысле, в котором понимается Стиль Сталин.

Но вместе с тем он выступает как некая совокупность множества несоответствий, нелепостей, недоверия к нормативности, которые становятся видимыми только при помощи специфической созерцающей «магии» или «фокуса». Поэтому Стиль Брежнев по отношению к Стилю Сталин можно в некоторой степени воспринимать как «постмодернизм» (или «антимодернизм») по отношению к «модернизму»: «<...> Художники, о которых говорилось выше, нерелигиозны, но насквозь проникнуты пониманием искусства как веры. Как чистая возможность существования, как чистая представленность (откровение, несокрытость) или как знак, подаваемый свыше и требующий истолкования, — в любом случае искусство есть для них вторжение мира иного в наш мир, подлежащее осмыслению. Вторжение, которое осуществляется через них самих и за которое мы не можем не быть им благодарны. Ведь благодаря такого рода вторжениям мира иного в нашу Историю мы можем сказать о нем нечто такое, чего он не может нам сказать сам о себе. А именно, мы можем сказать, что мир иной не есть иной мир, а есть наша собственная историчность, открытая нам здесь и сейчас»<sup>38</sup>.

В 1980 году один из основателей группы «Коллективные действия» Андрей Монастырский так концептуализировал «поездки за город»: «поскольку нас в нашей работе интересует область психического, “внутреннего”, то нам приходится уделять особое внимание всякого рода предварительным событиям —



*В республике 213 тысяч легковых автомобилей. Дед Мороз тоже развозит новогодние подарки на новом «Москвиче». На снимке: регулировщик ГАИ Антанас Валунас проверяет, как Дед Мороз знает правила уличного движения. 1979 г. (Архив редакции фотохроники ЭЛЪТА. Фотография хранится в архивах Национальной библиотеки Литвы. Предоставлено автором.)*

тому, что происходит как бы “по краям” демонстративного “поля” акции. Само демонстративное поле расширяется и становится предметом рассмотрения: мы пытаемся обнаружить в нем зоны, обладающие определенными свойствами и взаимоотношениями. <...> во время акции расширенная интерпретация исключается, но потом она неизбежна, а так как акции обычно кратковременны, у участников может создаться впечатление, что эта “мифологичность” была прочитана ими во время самого действия. Проблема свободной интерпретации является для нас принципиально важной. Мы рассматриваем свободную интерпретацию как демонстрационную позицию “внешнего наблюдателя” <...> Введение внедемонстрационного элемента в демонст-

рационную структуру на различных этапах действия и его протекание во времени демонстрации мы будем в дальнейшем называть “пустым действием”<sup>39</sup>.

В 1983 году смысл и переживания перформативности КД описываются как «выдвижение в Ничто» — провоцирование несостоятельности разума объяснить те области сознания, с которыми ему приходится сталкиваться как на семантическом уровне, так и на уровне переживаний, и в то же время возрастание степени «неинтересности», как качества художественного материала акций<sup>40</sup>.

Таким образом сдвиг перформативного смысла в некотором роде «легитимирует» бессмысленное действие, облекая его в эстетические формы, которые возвращают смысл этим

действиям, но уже исходя из некоторой экономики художественных ценностей. <...> разговоры и интерпретации, в которых каждый перформанс обретал почти мистическое значение и постепенно приближался к ритуальному действию, почти таинству <...> И здесь принципиален момент “пустого пространства”, а точнее практики опустошения (в том числе и через конкретные загородные ландшафты) той чувственности, которая, казалось бы, целиком и полностью была отдана господствующей системе социальных отношений»<sup>41</sup>.

### Вместо итогов

Стиль Брежнев мог бы обобщить советский фильм «Чародеи»<sup>42</sup> — хронологически и концептуально как бы закрывающий страницу брежневской эпохи. Премьера фильма на ЦТ состоялась 31 декабря 1982 года — спустя пару месяцев после смерти Генерального секретаря ЦК КПСС.

Этот фильм — аккуратный срез политической экономики той эпохи, довольно точно показывающий смысловой сдвиг нормативных высказываний и социальной перформативности, которая как раз и «объясняется» через призму парадоксальной бытовой ((квази)идеологической) эзотерики — как производственного «волшебства», «сказочности» сферы бытовых услуг<sup>43</sup>, так и вульгарно магической реальности в целом.

### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> *Schleifer R. A Political Economy of Modernism: Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle Class. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 6.*

<sup>2</sup> *Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом // Соцреалистический канон (ред. Гюнтер Х.; Добренко Е.). СПб: Академический проект, 2000. С. 111.*

<sup>3</sup> *Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 10.*

<sup>4</sup> *Гюнтер Х. ЛЕФ и советская культура // Соцреалистический канон (ред. Гюнтер Х.; Добренко Е.). СПб: Академический проект, 2000. С. 245.*

<sup>5</sup> *Политическая экономия (учебник), (сост. Островитянов К., Шепилов Д., Леонтьев Л., Лаптев Д., Кузьминов И., Гатовский Л.). М.: Государственное издательство политической литературы, 1954. С. 3.*

<sup>6</sup> *Гройс Б. Коммунистический постскриптум. М.: Ад Маргинем Пресс, 2007. С. 63.*

<sup>7</sup> Уже в позднеперестроечные годы некоторые либерально настроенные советские экономисты (но, конечно, опираясь на Маркса) говорили о внутреннем семантическом сдвиге экономического хронотопа — несоответствиях между плановым распределением времени и имеющейся актуальной информацией о производственной динамике (т. е. отсутствии принципа саморегулирующего рынка, который тогда отождествлялся с «логикой разума») — и называли плановую политическую экономику «экономическим мистицизмом». См.: *Dobravolskas A. Ekonominis misticizmas. Vilnius: Mintis, 1988. С. 6–7.*

<sup>8</sup> *Лионгинас Клеменсович Шепетис (1927–2017) — литовский советский искусствовед, культурный и общественный деятель Литвы. 1963–1964 гг. — зам по идеологическим вопросам ЦК КП Литовской ССР. 1967–1976 гг. — министр культуры Литовской ССР. 1976–1989 гг. — генеральный секретарь ЦК КП Литовской ССР. В 1972 г. выпущена русскоязычная версия под названием «От жизни — в ничто: модернизм — что это такое?» (М.: Молодая гвардия).*

<sup>9</sup> *Šepetys L. Modernizmo metmenys. Vilnius: Vaga, 1967. С. 6.*

<sup>10</sup> *Šepetys L. Modernizmo metmenys. Vilnius: Vaga, 1982. С. 6.*

<sup>11</sup> На тот момент, так называемый гиперреализм в живописи уже десять с лишним лет являлся главным художественным течением Эстонской ССР.

<sup>12</sup> *Šepetys L. Modernizmo metmenys. Vilnius: Vaga, 1982. С. 209.*

<sup>13</sup> *Политическая экономия. С. 422.*

<sup>14</sup> *XX съезд коммунистической партии советского союза. 14–25 февраля 1956 года. Стенографический отчет. Том 1. Москва, Государственное издательство политической литературы, 1956. С. 15.*

<sup>15</sup> *Там же. С. 101–102.*

<sup>16</sup> *Бикбов А. Грамматика порядка: Историческая социология понятий, которые меняют нашу реальность. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 217.*

<sup>17</sup> *XXII съезд коммунистической партии советского союза. 17–31 октября 1961 года. Стенографический отчет. Том 1. Москва, Государственное издательство политической литературы, 1962. С. 95.*

<sup>18</sup> *Там же. С. 98.*

<sup>19</sup> *Там же. С. 119, 121.*

<sup>20</sup> *XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза. 23 февраля — 3 марта 1981 года. Стенографический отчет. Том 1. Москва, Государствен-*

ное издательство политической литературы, 1981. С. 20, 22.

<sup>21</sup> Гройс Б. Коммунистический постскрипtum. С. 72.

<sup>22</sup> Грушин Б. Четыре жизни России в зеркале опросов общественного времени. Очерки массового сознания россиян времен Хрущева, Брежнева, Горбачева и Ельцина в 4-х книгах. Жизнь 2-я: эпоха Брежнева. М.: Прогресс традиция, 2003. С. 348.

<sup>23</sup> Пеперштейн П. Идеологизация неизвестного / Московский концептуализм (сост. Деготь Е., Захаров В.) // WAM № 15–16, 2005. С. 378.

<sup>24</sup> Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. С. 40.

<sup>25</sup> Шкловский В. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 15.

<sup>26</sup> Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 73–76.

<sup>27</sup> Грушин Б. Четыре жизни России в зеркале опросов общественного времени. С. 353.

<sup>28</sup> Бахтин М. Собрание сочинений. Том I. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Издательство Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. С. 70.

<sup>29</sup> В 1960-х годах на кремлевскую елку Дед Мороз иногда приходил со сменившим Снегурочку космонавтом. См.: Душечкина Е. Русская ёлка: История, мифология, литература. СПб.: Норинт, 2002. С. 150.

<sup>30</sup> Самый ранний официальный «елочный сценарий» издан в 1950 году, самый поздний — в 1971 году. См.: Адоньева С. Дух народа и другие духи. СПб.: Амфора, 2009. С. 184.

<sup>31</sup> Там же. С. 185, 188.

<sup>32</sup> В некоторых случаях Деда Мороза «выдает» самодельно-бытовое (сделанное наспех из чего попало) «ритуальное обличье» (одежда, борода и т. д.)

<sup>33</sup> Грушин Б. Четыре жизни России в зеркале опросов общественного времени. С. 357.

<sup>34</sup> Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. С. 149.

<sup>35</sup> Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 162.

<sup>36</sup> Там же. С. 163.

<sup>37</sup> Neurath O. Philosophical papers 1913–1946 // Vienna circle collection, Volume 16. Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel Publishing Company, 1983. P. 33–34.

<sup>38</sup> Гройс Б. Романтический концептуализм // Гройс Б. Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003. С. 168, 185–186.

<sup>39</sup> Монастырский А. Предисловие к первому тому «Поездок за город». Доступно по <https://conceptualism.letov.ru/KD-preface-1.html>.

<sup>40</sup> Коллективные действия. Поездки за город. 2–3. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2011. С. 8.

<sup>41</sup> Аронсон О. Современное искусство и его изгой // Художественный журнал, № 69 (2008). С. 64–65.

<sup>42</sup> Советская новогодняя музыкально-комедийная двухсерийная киносказка режиссера Константина Бромберга по сценарию братьев Стругацких. Премьера на ЦТ состоялась 31 декабря 1982 года в 16:15. Повторный показ фильма прошел уже в январе 1983 года — по Второй программе ЦТ. Имена отдельных героев и общая характеристика места действия, как и некоторые другие детали, взяты из повести Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965), однако «Чародеи» не являются экранизацией этой книги и представляют собой совершенно самостоятельную историю. Доступно по <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%B8>.

<sup>43</sup> Возвращаясь к отчасти схожим внутренним функциональным структурам социалистического и капиталистического реализма, интересно и то, что магическая сюжетная линия в «Чародеях» развертывается в рамках метафорической (метафизической?) системы «Института волшебства НУИНУ» (в «сфере бытовых услуг»), в котором есть «Лаборатория абсолютных неожиданностей», где разрабатываются скатерть-самобранка, волшебная палочка и т. д. Один из героев фильма говорит так: «Сфера услуг (...) не имеет конца... она беспредельна как Вселенная! И так же вечно!». Примечательно и то, что в 1982 году, незадолго до кончины Брежнева, начинается громкое «Елисейское дело», или дело Гастронома.

#### **Кястутис Шапока**

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Научный сотрудник отдела современной философии Института исследований культуры Литвы.

Живет в Вильнюсе.



Группа e-flux, «Время/еда», 2012. Обед и лекция в фонде Стелла.

Егор Софронов

# Дар первоначального накопления: К ПОЛИТЭКОНОМИИ ИСКУССТВА

## Первоначало, воспроизводство

Девяностые годы прошлого столетия породили на постсоветском пространстве специфический тип культурного производства, которое тут же было идентифицировано как «современное искусство». Показательно, что его появление связывали не с перестройкой, то есть демократизацией позднего социализма и признанием вышедших из подполья неформальных сообществ, а со сломом общностей, которые капиталистические отношения обесценили, разрушили и заместили исключаящим порядком стоимости: благо было заменено его извлечением. Извлечение стоимости влекло и другую географию, пространственное опрокидывание интернационализма — утопия глобализма обретала реальное измерение в юрисдикции офшора, изъятого из налогообложения. Хозяйство деградировало в зависимость от международного разделения труда, или мирового рынка. Единоразовность зарождения нового типа культурного производства и политэкономического передела — не случайное совпадение, а взаимообусловленность логик этих явлений. Ведь когда говорят о художественном производстве этого периода, то определяют его не в качестве учредительного начала для последующих десятилетий и подразумевают его связь не столько с политической либерализацией, раскрепощением речи, сколько с политэкономической вседозволенностью этого редкого по масштабам классового передела. Иными словами, память о начале бережет не столько свободу, сколько имущественный передел. Для его идейного оправдания предшествовавшие культурные формы

должны были подвергнуться отторгающей рассинхронизации, инфляционному обесцениванию, цинической насмешке, карнавальному переворачиванию.

Будем оглядываться на начало. Допустим, на девяностые — как политэкономические девяностые с их диким капитализмом, так и полумифические девяностые искусства с их художественной свободой, творческим расцветом и утопизмом. Несложно заметить синхронность динамики так называемого процесса первоначального накопления с динамикой художественного дарения вне экономики (последняя проявляет себя в экспансивном самопредъявлении, в растрате, в бескорыстном самоотрицании, в чистой издержке) — например, яростная активность акционистов, в частности, Олега Кулика или Анатолия Осмоловского, и присвоение, захват средств производства, которые тогда перераспределялись в пользу частнособственнического владения<sup>1</sup>. Экономика дара в этом смысле не является исключительно противопоставленной воле к власти, будто неассимилируемой к выгоде, к присвоению. Напротив, в риторике романтического, нарочито этического толка можно расслышать аргумент для воспроизводства эксплуатации, присвоения и мистификации, незримо присутствующих.

Под первоначальным накоплением политэкономия понимает предусловие неравного распределения и присвоения богатств меньшинством: их уже-имеющееся наличие есть предпосылка капиталистического производства. Это тот способ производства, который посредством денежного обмена и промышленной технологии опирается на наемный

труд: возможность подрядить работников предполагает концентрированное владение средствами производства, а овладеть ими можно только обладая значительными деньгами как производительным капиталом. Отсюда апория первоначала, на которую натолкнулся Адам Смит и которая некоторым неразрешимым образом деконструирует себя без конца и до сих пор: для того, чтобы мог существовать капитал, он уже должен был быть, созданный в результате «previous accumulation», как его обозначил Смит, — Карл Маркс же перевел это словосочетание как «ursprüngliche Akkumulation», добавив к нему скептическую характеристику «так называемое», показав и усложнив его исток и его временной порядок предшествования. Частично апоретическая загадка получает свое решение, когда выясняется, что присвоение несправедливо, кроваво жестоко, обеспечено государственным насилием и подавлением, а отнюдь не счастливое следствие трудолюбия и изобретательности или откладывающей бережливости. Но это не все, ибо загадка задействует измерение мистики: «Первоначальное накопление играет в политической экономии такую же роль, как грехопадение в теологии»<sup>2</sup>.

Загадочность этого понятия не только в том, что оно проецируется в далекий, пройденный период начального варварства (с его примитивистскими, расово-колониальными подоплеками, по сути, выявляющими завоевание), сравнимый с мифическим событием грехопадения. Например, огораживание XV–XVI веков в Европе (enclosure, Einhegung) — отъем общинных земель и, как следствие, обнищание крестьянства и его миграция в города — превращало селян в пролетариат, а феодалов — в капиталистов, опосредующих найм денежно-зарплатной безличностью. Огораживание происходило и в 1990-е, когда высокообразованный народ с его социальными гарантиями, домохозяйствами и сбережениями был ввергнут во всеобщую люмпенизацию, его гражданская или коллективная дееспособность обрублена, а обобщественная экономика в прибыльных добывающих секторах оказалась захвачена мафией и проникшими близко к Кремлю авантюристами, а в остальном демодернизирована в руину. Загадочность первоначально-

го накопления также и в его временной нестабильности, даже множественности. Является ли первоначальное накопление единичным событием учредительного насилия, разрывающим и учреждающим, выпадающей из ряда сингулярностью, впоследствии мистифицируемой воспоминанием? Или оно происходит из раза в раз, повторяясь, как исток, как источник, как собственно воспроизводство? Когда происходит первоначальное накопление? Только ли в прошлом? (А также не менее важный вопрос — где? На каких фронтах, в каких ресурсных колониях или расово меченых зонах исключения?)

Положим, что первоначальное накопление происходит вновь и вновь, в перманентности<sup>3</sup>. Его возобновление также будет иметь отношение к будущему, коль скоро оно структурно обнаруживается корневым источником капиталистического накопления, которому для воспроизводства в расширенном масштабе нужны все новые источники стоимости. Более того, оно происходит на уровне субъективации. В этом смысле 1990-е не кончились — 1990-е будут всегда, они в своем роде рефрен «огораживания», колонизации на заре промышленной эпохи и модерна, или — пореформенной пролетаризации крестьянства в Российской империи последней трети XIX века. Освобождение от земли, от оков, от государственности и официоза оборачивалось новым проникающим подчинением, казалось, непрямым и оттого более эффективным. Воспроизводство будет повторять не только экспроприацию, но и колониальный захват, империалистическое присвоение. Зависимость капитала от расширения обесцениваемых источников стоимости в своей внеположности или создание и поддержание таких внеположностей суть условие его воспроизводства в расширенном масштабе. После Маркса, Люксембург, Ленина — в наше время — это снова стало важным научным открытием политической экономии.

Антрополог Розалинда Моррис обнаруживает первоначало снова и снова грядущим: «Парадоксальная временность ursprüngliche Akkumulation ухватывается не (только) как дело первоначал, но (также) как вопрос будущностей, и еще точнее — как обустройствающее закрытие других будущих, иначе сказать,



Зигмунд Фрейд. Схема анально эротической экономики, 1918.

будущих бытия иначе, нежели капиталистически<sup>4</sup>. Всякий телос есть возврат к первоначальному, а исток проистекает вновь, как *Ursprung*: если это существо метафизики стало находкой в момент переоснования мышления у Мартина Хайдеггера, то его обобщаемость для значения распространяема и на политэкономии. Шок приватизации и присвоения происходит с каждым новым поколением. Постсоветскость длится постольку, поскольку каждый новый субъект наивен, когда в качестве аттестата зрелости получает ваучер отчуждения от производительных средств. Яркий пример — финансиализация после 2008 года, или, говоря проще, соотношение сверхсостояний «жирных котлов» и долговой кабалы простых масс, такой, как ипотека и студенческий долг.

Последний особенно выпукл в своей необоснованности в гуманитарных областях.

Надо уметь различать, когда под видом дара подносят экспроприацию. Когда экономика дара или раздела (как, например, т.н. *sharing economy*) задействуется для поддержания статус-кво, для укрепления асимметрий власти — в лучшем случае, а в худшем — для уловок лишения, отчуждения от все более монополизируемых средств производства и продуктов труда, для перекалывания издержек на индивидов и на низший класс. Экономика раздела успешно овнешняет издержки поддержания постоянного капитала на пролетариат в сферах услуг, в туризме и гостеприимстве и такси, скрывая сокращение гарантий обещанием частичного возврата средств

труда во владение работников, воображаемых как автономные индивидуальные предприниматели. Задействуя риторику дарения наиболее изощренно, современное искусство в этом смысле находится в авангарде прекаризации, будучи институтом совершенствования присвоения и эксплуатации (а не только культурной легитимации класса коллекционеров). Как говорит Сухаил Малик, современное искусство — это силовая структура неолиберализма<sup>5</sup>, которая работает как подарок первоначального накопления: ступающему на эту стезю, на начальных этапах, необходимо пройти серию конститутивных лишений, принести ряд все более изымающихся подношений. Лишение крыши над головой, стабильного дохода, трудовых и социальных гарантий, законодательно защищенного времени досуга, медстраховки, пенсионного обеспечения — ты это получаешь как подарок, то есть как выход из экономики расчета, в обмен на который обязан принести все более виртуозные ответные дары безмерного рабочего времени и навыка. И чтобы первоначально воспроизводилось, даже если оно демистифицировано, требуется продолжать распространять призрачное обещание самовоплощения как всесторонне развитой личности, обретаемой в неотчужденном состоянии.

### **Дар распределения после концептуализма**

После концептуализма и особенно эстетики взаимодействия — в 1980–1990-е годы — все больше художественных практик обращались к моделям альтернативных экономик. Многие в стремлении залатать или заново наладить общественную связь, *socius*, зывали к идеалам по ту сторону корысти — к альтруизму, безвозмездности, к экономике монетарной, символической и объектной траты, которая не ищет прибыли. Мивон Квон в эссе «Обменный курс: об обязательстве и взаимности в избранном искусстве в 1960-е и после» описывала траекторию послевоенного неоавангарда через его вплетенность в отношения дара и взаимности<sup>6</sup>. Эссе было написано в 2003-м, в период зенита славы эстетики взаимодействия, коронованной на «Станции Утопия» на Венецианской биеннале и в трудах куратора

Николя Буррио. По Квон, измерение дара — то есть контрактного обязательства, дематериализовавшего вещественность художественного объекта во взаимоотношающее отношение — преобразует произведение искусства: «Более сложные способы, каким произведения искусства оперируют, словно дары, представляя эксплицитные и имплицитные требования, вызовы, приглашения и испытания на смелость, которые создают обязательство взаимности в соответствующем ответе»<sup>7</sup>.

Произведение тоже обязует зрителя к возврату с процентом. Ее главным примером являлся Феликс Гонсалес Торрес, подвергший в 1980-е статичную замкнутость минималистского объекта распределительному расщеплению. Критики описывали его стопки бесплатно раздаваемых публичке постеров или кучки конфеток как медиумное переизобретение «распределительной скульптуры» (*distributive sculpture*), которая обусловлена соучастием зрителя и его аффективной благодарностью. Художник выступает как даритель в строе символической иерархии: как этически превосходный, расточительный субъект и как нарушитель логики обмена. Здесь Квон опирается на Марселя Мосса, одного из столпов этнографии и главного теоретика дарения. Мосс описывает экономику взаимобмена в этнографической панораме племенных ритуалов кредита и погашения, ее строгую обязательность для социальности и ее символическое значение, несводимое к потребительной стоимости<sup>8</sup>.

Удивительно, что труд Мосса называется «Очерк о даре», ибо высокое этическое определение дарения он совершенно обходит, фокусируясь только на обмене и законодательстве, что не ускользнет и от самого неисключенного читателя. Жак Деррида писал касательно этого труда: «“Очерк о даре” Марселя Мосса говорит о чем угодно, но не о даре: он рассуждает об экономике, обмене, договоре (*do ut des*), поднятии ставок, жертвоприношении, даре и ответном даре — вкратце, обо всем, что внутри него самого побуждает дар и отмену дара. Все восполнения дара (потлач, трансгрессии и излишки, прибавочные стоимости, необходимость отдавать и возвращать еще больше, прибыль с лихвой, вкратце, вся жертвоприносительная игра ста-

вок) суждены быть заново затянuty в круг, в котором они отменяются»<sup>9</sup>.

Важным примером в художественных практиках, наследующих неоавангардную традицию концептуализма и его ассимиляции эстетики взаимодействия, может служить группа e-flux, а именно, их работа «время/еда». Некоторые из читателей, наверное, помнят ее представление в Москве в 2012 году в фонде Stella Art. Проект предлагал потреблять время как валюту для бартера услуг в неформальной экономике прекарных фрилансеров. Сетевая доска объявлений дополнена меню гурманских обедов, приготовленных Антоном Видокле и преподносившихся публике в щедром жесте кулинарного угощения, где призыв к безденежному бартеру навыков и компетенций поддерживался свободным общением на тему теории и практик художественских экономий, инициированным Екатериной Деготь. Проект «время/еда» действительно стремится избежать переписывающего возврата к отношениям обмена ради прибавки, то есть корысти и накопления — обмен в нем не допускает накопления меновой стоимости, ибо стоимость измеряется чистой потребительностью, временем. Но может ли их сопротивление сочетанию взаимной сети поддержки позволять некое отношение безвозмездности? Что такое вообще дар? Рассмотрим здесь две позиции, которые подрывают логику взаимнообязывающего договора и возростания стоимости.

Первая позиция — это деконструкция дара у Деррида. Для мыслителя дар приоткрывается в «зазоре между невозможным и мыслимым»<sup>10</sup>: «Дар, если он вообще есть, будет несомненно связан с экономикой. Мы не можем обсуждать дар без обсуждения его отношения к экономике, а именно, к денежной экономике. Но разве не является дар, если он вообще есть, также чем-то, что прерывает экономику? Есть ли он то, что, приостанавливая хозяйственный расчет, более не приводит к обмену? То, что открывает круг, чтобы отрицнуть взаимность или симметрию, или общую меру, с тем чтобы обойти возвратность с видом на невозвратность? Если есть дар, даруемое дара (то, что дают, что даруется, дар как подарок или как деяние дарения), то он не должен возвращаться к дарующему

(не скажем еще — к субъекту, к дарителю или дарительнице). Он не должен обращаться, он не должен обмениваться, он во всяком случае не должен быть исчерпан в качестве дара процессом обмена, движением обращения круга в форме возврата к точке отправления. Если фигура круга является ключевой для экономики, то дар должен оставаться *анэкономическим*. Не то чтобы он остается чуждым кругу, но он должен сохранять к кругу отношение чуждости, отношение без отношения знакомой чуждости. Быть может, в этом смысле дар есть невозможное. Не невозможное, а *невозможное* как таковое. Фигура невозможного как такового»<sup>11</sup>. В аналогичной апoretической логике Деррида разбирался в гостеприимстве: мы говорим «чувствуй себя как дома», ожидая, что никто не будет этого делать, поддерживая хорошие манеры уважения к хозяину. Мы даем что-то другому и мгновенно записываем себе на счет обязательство, которое другой должен вернуть. Или это делает за нас бессознательное, которое будет записывать за другими долги даже при самоприписываемой бескорыстности. «Долг платежом красен», — это фигура круга, возвратности всякого отдавания, которую истинный дар должен превзойти как излишек, как неоглядный опыт риска безвестности, абсолютной бескорыстности. Такая полная отдача при этом не будет иметь никакого отношения к альтруизму, ибо тот остается замаскированным эгоизмом. Дарение превосходит субъекта или ему предшествует, коль скоро последний обусловлен обладанием, расчетливостью, возвратом к самому себе. С такой хозяйской точки зрения в этом метафизическом круге возвращения будут вращаться и философии: греческая мысль, нововременная центральность субъекта, диалектика.

Чтобы не отвлекать феноменологию от наличия, я вернусь к художественному новаторству, в котором такой излишек дарения предвосхищается и припоминается. Такова инициатива «Оккупируй долг», одно из отпочкований движения «Оккупируй», запущенная в 2012 году. Активисты подрядили финансовых специалистов, которые скупали долги (в США \$15,6 триллиона долга физлиц, это 78% ВВП, из них \$1,7 трлн — это образовательные кредиты) — проблемные перепро-

даются за бесценок — и сжигали эти сертификаты, спасая тысячи душ от долговой ямы — дамоклов меча финансовой кабалы. Церемония сжигания расписок разыгрывалась как перформативное празднество, случай для соборности, народного схода. Авторы зывали при этом к происхождению Юбилея в монотеистической революции — в еврейской Библии есть предписание прощать долги, отпускать рабов и делить собственность поровну с определенной календарной регулярностью<sup>12</sup>.

Вторая позиция, которая размыкает замкнутую возвратность обмена к накопительству, — это низменно материалистическая мысль Жоржа Батая, его понятие траты<sup>13</sup>. В его воззрении трата несводима к потребительной стоимости, производству, полезности, функциям, отправлениям и даже побочным продуктам. Трата не может быть вписана в регулятивные координаты издержек и компенса-

ций, ибо она предшествует производству. Предшествует если не хронологически, то понятийно. Она обосновывается в природе инстинкта. Трата запускает символическую игру смещений, которая раскрывается через линзу психоанализа: как регрессия, десублимация, влечение. Батаевская гетерологическая позиция нелогического различия постулирует «необходимость безграничной утраты». Этот опыт нам дан в ежедневном отправлении, которое дарует наслаждение, освобождение после удерживающего приращения — так Зигмунд Фрейд обнаружил смещение, переносящее ценность от выделений на дар и деньги и другие (первоначальные) накопления<sup>14</sup>. Скульптура и вообще объемная пластика в художественной предметности также питаются этим либидинальным зарядом.

Так поэт и художник Роман Осминкин, созывая в 2019 году конференцию «Дар и труд



*Хариты, или Три Грации. II в. от Р. Х. Римская мраморная копия греческого первоисточника.*

в искусстве и культуре», препровождал ее следующим озарением: «Или искусство *par excellence* не может быть сведено к труду и выходит за рамки политэкономии? Ведь вся подлость и прелесть творческого труда в том, что он — не просто труд, то есть не отчуждается полностью, а приносит удовольствие и связан с глубинными структурами нашего желания». Полемизируя с отеческим собеседником Виленским, настаивавшим на экзистенциальной бескорыстности, трудолюбивом даре как внеэкономическом требовании художественного труда<sup>15</sup>, его эдипов продолжатель Осминкин амбивалентно фиксировал и подтверждение неденежной природы обмена, и вознаграждения в политэкономии искусства, в которой стоимость неперевожима в меновую, и различал внутри нее потребительную стоимость от бесполезности траты ради удовольствия и желание как издержку невосполнимости, где нарциссизм и альтруизм, как противопоставленности, регрессируют в тождество. Заразившись его вдохновением, зададимся вопросом — будет ли дар обещан только в постконцептуалистском администрировании, или в обмене взаимоотношениями, понятием как глубоко сублимированный, символический или на уровне логоса? Возможно, экономика грядущего будет исходить из квирного смещения, разрабатывающего анальную эротику, из политически осознанной, прогрессивной регрессии, которая позволяет полиморфически и исполнительски переопределять телесность, объектные отношения и размыкать глубоко укорененные начала общественных порядков и их хозяйственные подоплеки.

#### **Ойкономия: волонтерство против Домостроя и распределение благодати**

В 2022 году все настойчивей стали звучать призывы к переформатированию художественного труда в общественную деятельность: например, в пацифистскую речь и организацию, или волонтерство в пользу гуманитарного вспомоществования — в той мере, в какой продолжение по накатанной казалось неудовлетворительным или подозрительным. Волонтерство как зачастую безвозмездная гражданская самоотдача еще станет, наверное, предметом описания, осмысления, осо-



Антонио Канова, «Три Грации», между 1813 и 1816. Эрмитаж.

бенно что касается усложнения творчества. На первом этапе отрекаются от творчества, предположительно перед зовом этических неотложностей, на втором — начинают обнаруживать изобретательство, эстетис и значение и в этих применениях, казалось бы, отличных от привычных медиумных материальных опор художественных дел.

Не буду останавливаться на многочисленных благотворительных аукционах и сборах средств, где свойство художественного труда остается мало затронутым. Интереснее, когда изобретательство художников или программирование кураторов собственно преобразуются, даже если не ищут результата в виде продукта, произведения. Художники Наталья Тихонова и Егор Рогалев отдали приоритет труду в центре приема беженцев в Нарве, где помогли лицам, перемещенным из Украины: такой была, например, пережившая в феврале и марте осаду Мариуполя Дарья Гетманова

и ее близкие. Кураторка Елена Ищенко из объявленного иноагентом ЦСИ «Типография» вместо выставок принялась вести антиимпериалистическую агитацию, разоблачая соучастие культуры в милитаристской машине; художник Василий Сумин в Москве сконцентрировался на передаче вещей и помощи в обустройстве перемещенным лицам. Ташкентский «Документальный центр 139» организовал сборы средств для пострадавших, вечера помощи эмигрантской диаспоре, в сотрудничестве с которой устроил программу по изучению местной культуры. Невидимая и незаписываемая, если исходить из обычных художественных параметров зрелища или нефункциональной незаинтересованности, такого рода деятельность важна и тем, что показывает, как искусство на деле в расхожем представлении все же неотъемлемо от полезности и экономики — может быть, как раз в силу своей условной изъятости из них.

Помимо отказа от враждебности тотального антагонизма, волонтерство — как добрая воля или благоволение — проблематизирует целеустремленность-без-цели чистой эстетики, представляя принципиально другую анэкономичность экономики. Начало раздачи, самоотдачи этой воли обращается вокруг хозяйства, дома и обладания, отличаясь от них — иначе, чем искусство, и тем интереснее, когда в сопоставлении или в перекрещивании с ним. Греческая οἰκονομία переводится как устройство домашнего хозяйства, домоуправление или, лучше, домораспределение, учитывая значение глагола *νέμω, νέμειν* (распределять, раздавать, разделять), от коего происходит и номос, закон как раздел. Οἰκονόμος'ом назывался раб или слуга, домоправитель, подчиненный хозяину дома и заботившийся о домашних, которым он раздавал поручения. Титул книги «Домострой» (выходила в ранне-модерновой России и стала метонимом патриархата) — калька греческого Οἰκονομικός, сократического диалога, написанного Ксенофаном в классических Афинах; в принципе и первый исторически достоверный греческий писатель Гесиод со своей поэмой «Труды и дни», конца VIII века до Р. Х., уже предложил образец трактата о поддержании домохозяйства, увязав исток истории литературы с политэкономией. В отличие от аристотелевой

χρηματιστική (хрематистики), учения о деньгах и их накоплении, экономия обращается вокруг дома как хозяйской собственности. Масштабирование ее от семейного домохозяйства до крупной общности обеспечивалось эпитетом «политическая», чтобы словосочетание «политическая экономия» в Новое время применялось к государственному благосостоянию, в свою очередь сводимому к отеческому домовладению. Растрата искусства или безвозмездность волонтерства могут как раздавать владение в лишении вне обмена и накопления, приближая благо после благ, так и подтверждать, накапливать и приращивать прибавочной стоимостью, возвращающейся владельцу сторицей. Самодовольство благодетеля небеспорно по-разному — в зависимости от географии, даже от подданства.

В христианском словаре есть интересное словосочетание, применимое и для политэкономии искусства и волонтерства в искусстве — домостроительство благодати, в первоисточнике — τὴν οἰκονομίαν τῆς χάριτος, в Вульгате — dispensationem gratiae, а в переводе Короля Якова — the dispensation of the grace. В Новом Завете его использует Павел в послании к Ефессянам 3:2, сравнивая собор общины для праведного учения с откровением, с даром равенства, где ему самому как апостолу поручена задача управленца, распределителя. Второе слово в словосочетании, благодать, *χάρις, gratia, grace*, тождественно Харитам (Χαρίτες от *χάρις*, изящество, прелесть, от глагола *χαίρω*, радоваться) — у греков это были три богини, или, скорее, обожествляемые олицетворения жизнерадостности и женских прелестей, соблазна; они под названием трех граций стали рефранным сюжетом живописи и скульптуры, от античности до Боттичелли и Кановы. В Септуагинте, греческом переводе Ветхого Завета, этим словом переводилось еврейское *חַן* (хен) — благодать, благоволение, милость.

Таким образом, имея в виду словарные значения исконной благодати как красоты, изящества, привлекательности, благорасположения, снисхождения, божественной милости, благоволения, благодарения, влияния, удовлетворения, наслаждения, можно выстроить цепочку эквивалентов о предмете

распределения: речь будет идти об экономике чар, даров, удовлетворений, граций, прелестей, харизмы, привлекательности, блаженств. Здесь благо перетолкуется из хозяйственной категории в категорию эстетическую, почти чувственную в своем умиротворении. В то время как благодать снисходит как дар по ту сторону Домостроя, хозяйствования и их захватничества — а у Павла как хорошая новость о приостановке розни между избранным народом и его противниками, другими народами — чтобы обещать всеобщее блаженство.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Мизиано В. Другой и разные. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

<sup>2</sup> Маркс К. Капитал, том I // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, издание второе. М.: Государственное издательство политической литературы, 1960. Том 23. С. 725.

<sup>3</sup> След за откровениями Дэвида Харви о накоплении путем присвоения, разъятием приватизации у Наоми Кляйн, выяснением важности добычи у Сандро Меццадры, археологией политической философии собственности Майкла Хардта, теорией накопления как сопроизводительного исчерпания мир-экологий у Джейсона В. Мура, смертозависимыми огораживаниями Ванданы Шивы, которые питаются уничтожаемыми устойчивостями. Обновления этих писателей своеобразно продолжают решающее озарение Карла Маркса о первоначальном накоплении.

<sup>4</sup> Morris R. Ursprüngliche Akkumulation: The Secret of an Originary Mistranslation // *boundary 2* vol. 43 no. 3 (2016). P. 27–77. Цитата на P. 30.

<sup>5</sup> Malik S. Contemporary Art, Neoliberal Enforcer. Лекция в Голдсмитском университете в Лондоне 25 февраля 2019, youtube /ivQjEVAJh5g.

<sup>6</sup> Kwon M. Exchange Rate: On Obligation and Reciprocity in Some Art of the 1960s and After // Molesworth H. (ed.) *Work Ethic*, exh. cat. Baltimore and University Park: Baltimore Museum of Art and Pennsylvania State University Press, 2003. P. 83–100.

<sup>7</sup> Kwon M. Exchange Rate. P. 87.

<sup>8</sup> Мосс М. Очерк о даре // Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии. Пер. с франц., послесловие и комментарии А. Б. Гофмана. М.: Восточная литература и Российская академия наук, 1996.

<sup>9</sup> Derrida J. Donner le temps I: la fausse monnaie. Paris: Galilée, 1991. P. 39.

<sup>10</sup> Derrida J. Donner le temps I. P. 22.

<sup>11</sup> Derrida J. Donner le temps I. P. 18–19.

<sup>12</sup> Исход 21, Левит 25, Второзаконие 15. Обнуление накоплений и перезапуск одинаковых стартовых условий предусматривались раз в 7 лет и раз в 49 лет. Данный свод законов, предусматривающий хозяйственное равенство и социальное попечение, отождествлявший их с божественной истиной и гарантией права, впоследствии вдохновлял революционную речь таких политически радикальных деятелей, как Исайя, Иеремия, Иезекииль, Амос и Иисус Христос. Обличая лицемерное нечестие в коррупции, злоупотреблениях, пророки привлекали последователей через припоминание бесмертной воли и ее праведных установлений как должностующих способствовать социально-экономическому облегчению. В этом экономическое обоснование мессианства: пришествие или возвращение справедливости как оно было обещано в момент откровения.

<sup>13</sup> Bataille G. La notion de dépense (1933) // *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970. Tome 1. P. 302–320.

<sup>14</sup> О смещении: Фрейд З. Толкование сновидений. Глава VI, сновидение о кладе и отхожем месте; позже, в «Трех очерках по теории сексуальности» (1905), Фрейд подметил аутоэротизм сфинктерного удерживания и стимуляции, результат которых дитя предлагает как дар (так, маленький Ганс приходит в возбуждение при явленности der Lumpf). Вообще различие субъект–объект, нагрузка на внешние предметы зависит от прохождения этой фазы: «При дефекации у ребенка проявляется первый выбор между нарциссической направленностью и любовью к объекту». Фрейд З. О превращении влечений в особенности анальной эротике // Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. СПб.: Алетейя, 1998. С. 247. SE XVII. P. 130.

<sup>15</sup> Виленский Д. 1990-е как время трудоголиков от искусства. Доклад на конференции «Дар и труд в искусстве и культуре» в ДК Розы в Санкт-Петербурге, 6 декабря 2019.

#### Егор Софронов

Родился в 1989 году в Якутске.

Художественный критик, редактор «ХЖ».

Живет в Москве.



Тарсила ду Амарал. Антропофагия. 1929.

# Екатерина Таракина

## Шаг в новый мир?

Современному искусству Бразилии посчастливилось иметь точную дату и место рождения — февраль 1922 года, город Сан-Паулу. Фестиваль длиной в неделю объединил бразильских поэтов, критиков, художников и музыкантов и представил стране модернизм. Считается, что Неделя современного искусства 1922 года стала ключевым событием, определившим дальнейшее развитие художественного процесса в Бразилии. Араси А. Амарал, искусствовед, куратор, критик и профессор университета Сан-Паулу, получила признание благодаря своим исследованиям в области латиноамериканского искусства XX века. Ее труды по истории бразильского модернизма («Блез Сандрар в Бразилии и модернисты» [1970], «Тарсила: творчество и жизнь» [1975] и др.) уже давно считаются классикой искусствоведческого анализа. Монография «Бразильский модернизм. Неделя современного искусства 1922 года» (1970) не стала исключением. С первого издания в 1970-е годы она была уже несколько раз переиздана. К столетию Недели издательство БуксМАрт осуществило большое дело: книга Амарал впервые вышла на русском языке, наконец прервав длительную паузу, на которую в России с конца 1980-х было поставлено издание фундаментальных трудов по истории бразильского искусства.

С одной стороны, увесистый том «Бразильский модернизм. Неделя современного искусства 1922 года» четкостью своей структуры и обилием приведенных фактов напоминает учебник по бразильскому искусству первой четверти XX века. С другой, попытка Амарал распутать клубок вопросов о самом громком культурном событии 20-х годов в стране воспринимается как настоящее детективное расследование. Работая над книгой, автор не ограничилась оказавшимися в ее распоряжении архивными материалами — статьями, за-

метками, фотографиями — всем тем, что только могла ей предоставить хроника бразильской истории. Она ездила по всей стране, лично встречаясь и беседуя с участниками события и членами их семей, благодаря чему ей удалось собрать ранее неизвестные факты. Это и делает труд Амарал наиболее полным исследованием о Неделе современного искусства. Тем не менее пробелов избежать не удалось. Например, установить точный состав участников выставки Недели — в выпущенном в 1922 году каталоге многих имен не фигурировало, а показания «свидетелей» часто расходились. О подготовительном этапе Недели и вовсе нет информации — дискуссии, беседы и речи группы молодых модернистов не записывались, фотографии выставки в фойе Муниципального театра Сан-Паулу, по которым можно было бы восстановить способ развески произведений, не сохранились. Его в виде простенькой схемы, по просьбе автора книги, набросал от руки художник Ян ди Алмейда Праду. А практически вся независимая иностранная критика в журналах «Fanfulla» (Италия), «Messenger de S. Paulo» (Бразилия), «Deutsche Zeitung» (Германия), «Revista Coloniale» (Португалия), как утверждает Амарал, была утеряна. Так что представленное читателю описание истоков интернационального по своей сути движения в Бразилии оказывается замкнутым в своем и без того довольно тесном локальном сообществе.

Тем не менее этот сфокусированный взгляд изнутри дает нам честную, динамичную, даже батальную картину происходящего за несколько лет до и после Недели современного искусства 1922 года. Главный вывод Амарал — бразильский модернизм возник как результат зарождающегося деколонизационного самосознания небольшой группы бразильцев. Дихотомии свой/чужой, локальное/гло-



Эмилиану Ди Кавалканти. Обложка программы Недели современного искусства. 1922.

бальное осмыслились художниками и литераторами того времени в связи с их отношениями с Парижской школой. С начала XX века все будущие модернисты отправлялись в Европу, преимущественно в Париж и Берлин, с жадностью впитывая новаторское искусство фовистов, экспрессионистов, кубистов. В 1922 году, через сто лет после обретения независимости от Португалии, Бразилия все еще продолжала ощущать себя зависимой, вторичной по отношению к Европе. Обостренное после Первой мировой войны желание нащупать свою истинную «бразильскость», которая нашла бы отражение в новом искусстве, оформилось в модернистскую стратегию разрушения. «Небоскребы не строятся из мосарабских дворцов. Сперва нужно разрушить тяжелейшего колосса предрассудков, давно переставших быть истиной, и только потом возводить новые истины»<sup>1</sup>, — приводит Амарал слова Мариу ди

Андради<sup>2</sup>, поэта и одного из организаторов Недели, сказанные им накануне фестиваля. Раз и навсегда покончить с доминированием Академии, расшатать ее идеалы, оторваться от гнета пассадизма<sup>3</sup> и дать своей стране такое искусство, которое бы говорило с бразильцами на их языке, — таков был смелый замысел модернистов первого ряда.

Солидаризируясь с Мариу ди Андради, Амарал говорит, что катализатором движения обновления в Бразилии была художница Анита Малфатти. В 1917 году выставка ее фовистской и экспрессионистской живописи вызвала настоящий скандал, поделив сообщество на пассадистов и критиков модернизма, с одной стороны, и последователей и единомышленников — с другой (последние, чуть поменяв состав, по окончании Недели самоорганизуются в группу «Пятеро»<sup>4</sup> и в течение года будут издавать журнал «Клаксон» — главный модернистский рупор Сан-Паулу). Среди ранних и наиболее сильных работ Малфатти — «Маяк» («O farol», 1915), «Дуроч-



Эмилиану Ди Кавалканти. Поцелуи. Около 1923.

ка» («A boba», 1916), «Желтый мужчина» («O homem amarelo», 1917), которые Амарал считает лучшими образцами именно бразильской живописи. В дальнейшем искусствоведы сойдутся в мнении, что молодая художница Малфатти не выдержала критики, обрушившейся на нее в начале профессиональной карьеры, и растеряла свою уверенность и мощь. Однако, как и Амарал, сохраняют убежденность, что Малфатти и никто другой (а на эту роль претендовал и Лазарь Сегал) стала родоначальницей модернистского движения. К слову, Араси Амарал неоднократно подчеркивает ту беспрецедентную роль, которую женщины-художницы сыграли в 1910–1920-е в культурном обновлении Сан-Паулу.

Несмотря на ажиотаж вокруг выставки 1922 года, Араси Амарал уверена, что «художественная часть Недели современного искусства представила прежде всего намерения модернизма, а не собственно модернизм»<sup>5</sup>. Настоящий вызов европоцентричности был брошен несколькими годами позже, когда в 1928 году писатель Освалд ди Андради опубликовал «Антропофагический манифест». Поводом и вдохновением к его написанию послужила картина «Абапору» Тарси-



Анита Малфатти. Желтый человек. Около 1917.



Анита Малфатти. Дурочка. 1915–1916.

лы ду Амарал, художницы и жены Освалда. На языке индейцев тупи-гуарани *abaporu* — людоед, человек, который ест. «Художник-канибал отвергает срединную идентичность, в которой Европа скрещена с Бразилией, и вместо этого восстает против Европы, но в то же время, что парадоксально, опирается на свое европейское образование и опыт, чтобы выявить отличия Бразилии от Европы»<sup>6</sup>. Другими словами, «антропофаги» стремились «поглотить и переварить» европейскую и североамериканскую культуру с тем, чтобы произвести что-то новое и собственное на этой плодородной почве. Интересно, что такая позиция сильно отличает Бразилию от опыта двух полюсов латиноамериканского модернизма — Мексики и Аргентины, где первый — насквозь националистический, а второй излишне космополитичен. Опыт Бразилии, говорит Амарал, как меридиан, проходит где-то посередине. Преемственность модернизма исследовательница видит в идеях культурного нативизма и регионализма начала прошлого века, а страстное желание обновления художественного языка — в регулярных, но краткосрочных вылазках художников и писателей в Европу. Амарал не



Лазарь Сегал. Банановая роща. 1927.

раз на страницах книги уточняет, что «цель» всей ее работы — «снять завесу тайны»<sup>7</sup> с выставки Недели и раскрыть ее ранее недоступные подробности. Пожалуй, автор не совсем аккуратно обошлась с терминами. Рассекречивание деталей выставочной части Недели и разговор о ее судьбоносности для бразильского искусства бесспорно видится процессом трудоемким, но в рамках книги не более чем задачей. Цель исследования, будучи вписанной в более широкий, мировой, контекст, состоит скорее в том, чтобы доказать самостоятельность бразильского движения, неподвластного культурному империализму Европы. На это в том числе указывает критика Амарал более ранних и неточных исследований, в которых искания бразильского модернизма ошибочно отождествлялись с призывами итальянского футуризма. Это во многом обидное уподобление не раз опровергалось и самими участниками движения. Этой же цели служат неоднократные попытки представить Бразилию в поиске собственного языка как балансирующую между двумя

крайностями интернационализма и национализма. Чувство принадлежности к своей культуре, восприимчивость к ее особенностям всегда перевешивали. А поездки в Европу можно расценить как необходимый мотор для воспевания всего бразильского.

Если продолжать тему сравнений, то наиболее частая параллель — между Неделями в Сан-Паулу и Арсенальной выставкой в Нью-Йорке в 1913 году. Оба события принято считать отправными точками в истории развития современного искусства в своих странах. Оба встретили жесткую критику: в Сан-Паулу на страже традиционализма стоял Монтейру Лобату, а в Нью-Йорке интернационализму Стиглица противостоял лагерь «американского искусства» во главе с Робертом Генри. Однако отличия между ними более разительны, чем сходства. Если Арсенальная выставка представила американцам французских постимпрессионистов, среди которых были Пикабиа, Ренуар, Вламинк, Брак, Пикассо и многие другие, кого сейчас европейское искусствознание называет классиками модернизма, то

с Неделей дела обстояли диаметрально противоположно. Во-первых, большинство работ, которые выставлялись на Неделе, не сохранились. А по тем иллюстрациям и описаниям, что достались исследователям и приведены в книге, назвать выставку собранием шедевров уж точно нельзя, сообщает нам Амарал. Но и из текста напрашивается вывод, что ценность Недели заключалась далеко не в количестве и качестве материальных артефактов, но в самом факте ее проведения. А во-вторых, в 1922 году в Муниципальном театре Сан-Паулу помимо выставленной скульптуры и живописи звучали модернистские композиции Вила-Лобоса и читались стихи бразильских поэтов. Араси Амарал редко выходит за рамки области своей экспертизы — изобразительного искусства. А между прочим вопрос литературного языка стоял острее изобразительного. Поэтому, когда в начале 1920-х Мариу ди Андради «первым заставил испуганного читателя принять бразильский говор в качественного письменного языка»<sup>8</sup> (до этого вся литература была на португальском), он освободил все способы выражения: от прозы и поэзии до музыки и пластических искусств. Дав волю бразильскому говору естественно течь, Андради подарил бразильцам возможность безбоязненно говорить о проблемах своей страны.

В разное время о Неделе современного искусства и о произведениях, что Сан-Паулу увидел в феврале 1922 года, критики и историки давали всевозможного рода комментарии. Одни считали ее вехой, с которой следует начинать разговор об искусстве Бразилии, другие — обесценивали, аргументируя тем, что показанные работы не обладали свойствами шедевров<sup>9</sup>. Араси Амарал принадлежит скорее к первому лагерю, хотя не раз критикует работы художников, называя их не модернистскими, а лишь впечатлениями от модернизма. Но дать оценку произведениям — не задача труда Амарал. Она предлагает своему читателю иной ракурс, с которого открывается вид на сообщество как катализатор перемен. Объединенные усилия модернистов были направлены на самоинтеграцию в универсальный художественный контекст. Их действия сообщали, что отныне им не нужно доказывать свою Другость, быть подчеркнута экзотичными, чтобы оставаться

интересными европейскому взгляду. Несколько хорошо им это удалось — тема для отдельной статьи. С главным утверждением книги не поспоришь: Неделя современного искусства в Сан-Паулу ровно сто лет назад — это первый смелый шаг в деколониальное мироощущение. В XXI веке таких шагов нам всем предстоит сделать еще очень много.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Амарал А. А. Бразильский модернизм. Неделя современного искусства 1922 года. М.: БуксМАрт, 2022. С. 158.

<sup>2</sup> Мариу ди Андради — бразильский поэт и прозаик, один из главных организаторов Недели современного искусства 1922 года, член авангардной группы «Пятеро».

<sup>3</sup> Пассадизм (порт. Passadismo) — культ прошлого, идеализация прошлых эпох.

<sup>4</sup> Группа «Пятеро» (порт. «Grupo dos Cinco») — группа бразильских художниц и писателей, сыгравших ключевую роль в движении бразильского модернизма. Группа существовала с 1922 по 1929 год, ее участниками были Анита Малфатти, Мариу ди Андради, Менотти дель Пиккья, Освалд ди Андради, Тарсила ду Амарал.

<sup>5</sup> Амарал А. А. Бразильский модернизм. Неделя современного искусства 1922 года. С. 52.

<sup>6</sup> Jackson K. D. Three Glad Races: Primitivism and Ethnicity in Brazilian Modernist Literature // *Modernism/modernity*, vol. 1. no 2 (1994). P. 91.

<sup>7</sup> Амарал А. А. Бразильский модернизм. Неделя современного искусства 1922 года. С. 216.

<sup>8</sup> Морайс Р. Б. Воспоминания выжившего на Неделе современного искусства // Амарал А. А. Бразильский модернизм: Неделя современного искусства 1922 года. С. 392.

<sup>9</sup> Сейчас из всей группы модернистов самой известной как была, так и остается Тарсила ду Амарал, ее первую в США персональную выставку в 2018 году открыл MoMA.

#### Екатерина Таракина

Родилась в 1995 году в Самаре.

Филолог, художественный критик.

Живет в Санкт-Петербурге.

# Юлия Тихомирова

## Время ревизии

**«Вещь. Пространство. Человек»**

**Третьяковская галерея**

**на Крымском валу**

**11 июня 2022 — 11 сентября 2022**

Увертюра выставки — полуденная пустота. Даже если вы пришли под самый вечер, к закрытию, первое, что придется увидеть — солнечный город Московию, светлый двойник вольного Китеж-града, звенящего колокольчиками где-то на цокольном этаже ГЭС-2. Город поет ветрами-вариациями на тему русско-советского гимна, мелодия едва различима, но все же слышится. Это фильм Дмитрия Венкова на музыку Александра Маноцкова «Гимны Московии», открывающий выставку «Вещь. Пространство. Человек. Искусство второй половины XX — начала XXI века из собрания Третьяковской галереи». И зритель плывет по воздуху, потому что на Московию иначе не взглянешь, без слез не взглянешь — только вверх ногами, только подвергнув испытанию вестибулярный и критический аппараты можно смотреть на этот город и на это искусство. Или, например, в отражениях ловить и смотреть. Но об этом позже, вначале несколько слов о том, что собой представляет «Вещь. Пространство. Человек».

Выставка позиционируется как визуальная репрезентация примеров преемственности и традиции в современном российском искусстве — это, безусловно, амбициозно. Кураторы Ирина Горлова и Игорь Волков видят своей целью, как следует из вступительного текста, показать «важнейшие страницы и имена истории русского искусства 1960-х — начала 2000-х годов» в их взаимных рифмах, перифразах, синхроничностях, цитированиях и вариациях. В отличие от выставки «НЕНАВСЕГДА», также обращающейся к советскому

искусству и проходившей в Новой Третьяковке в 2020 году, «Вещь. Пространство. Человек» представляет историю и определенный исторический период не как монаду, но как все-еще-длящуюся историю совриска в России. Перед нами теперь не ретроспектива эпохи (в «НЕНАВСЕГДА» именно эпоха представляла главным творцом), а незаконченная летопись. Интересна история открытия этой выставки: она долгое время простаивала, готовая, застывшая в мгновении до явления зрителям — правда, с названием «Выход в красную дверь». В итоге название поменяли, акценты расставили иначе, но лейтмотив «“Красная дверь” Рогинского как ящик Пандоры», из которого вышли, выползли, вылетели, вырвались объекты современного искусства, все еще прослеживается как в текстах, так и в структуре экспозиции. Нынешнее ее название, конечно, не отражает изначальный замысел презентации летописания становления современного искусства, оно скорее намекает на формат «размышления о... художники переосмыслиют натюрморт, пейзаж, портрет...» — игра в Академию и желание ее переиграть одновременно — художники встраиваются в традицию путем ее разрушения, понимая, что так или иначе могут в ней же ассимилироваться.

Так натюрморт становится медитативным предметом картонной живописи Рогинского, объектом цветовых изысканий Вейсберга, архитектурными образцами из заброшенной лаборатории в «Пыльных моделях» Сергея Волкова. Портрет находит себя в метаморфозах

Владислава Мамышева-Монро, в «Знати» Натальи Турновой и в гротескных манекенах Бориса Турецкого. А пейзаж (и жанровая сцена) — в музейной мистерии Дмитрия Александровича Пригова, в профанной метафизике солнца, повернувшегося боком, (или же лампы в поезде) Павла Отдельного, в вековом спокойствии в сравнении с человеком, пытающимся сдвинуть камень в фильме Таус Махачевой... Перечислять можно долго.

Иными словами, выставка рискует быть прочитанной как размышления на тему разрушения традиции и встраивания в нее, или же как странные сближения (пост)советского масштаба. Действительно, лишенная всякого сквозного образа, она видится зыбкой. Необходимо разобраться, почему так вышло. Для начала стоит задать вопрос: возможно ли в принципе представить историю становления современного искусства в России как сговорчивый нарратив, как путь, на котором один художник передает эстафетную палочку другому? Тем не менее, соблазн велик, так как в отечественной арт-критике сильна тенденция приравнивания позднесоветского искусства к противостоянию двух путей: официального и неофициального.

Проблемы с бинарной оппозицией «официальное искусство vs. неофициальное», где к каждому «лагерю» приставлен свой набор штампов, не чужды таким именитым критикам и теоретикам современного искусства, как Маргарита Мастеркова-Тупицына. Например, в недавно вышедшей книге о Лидии Мастерковой<sup>1</sup> она пишет о ярлыке страдальцы, притесненной официальной парадигмой, которую повесила критика на художницу. И действительно, представление художницы как в первую очередь той, кто бросил вызов скучному советскому официальному искусству и советской же идеологии, оставляет ощущение, будто бы самоценность ее искусства нуждается в легитимации через бинарную оппозицию. Мастеркова-Тупицына верно отмечает этот недостаток именно искусствоведческой чуткости, но в конце концов и сама (по собственному замечанию в качестве противостояния постмодернистскому искусствознанию в целом и «Гезамткунстwerk Сталин» Б. Гройса в частности) акцентирует внимание на «болезненных отношениях со структурой МОСХа», «амазонке второго авангарда» и пресловутом «ИЛИ — ИЛИ».



*«Красная дверь» Михаила Рогинского в преломлении экспозиционной архитектуры Третьяковки на Крымском валу. Фото автора.*

Художественная критика отталкивается от канона неофициальных художников, заложивших понятие «современное искусство». Это не голословное обвинение: на обложке знаменитого журнала «А-Я» рядом со словом «contemporary» стояло слово «unofficial». Это сильное заявление, из которого можно сделать вывод: издатели журнала, очевидно, считали свой выбор в высшей степени актуальным, определяющим «сейчас» в искусстве. Это западное contemporary, то, что актуально текущему состоянию искусства на Западе, а что актуально на Западе, очевидно, получает серьезную легитимацию для тех мест, откуда это контемпорари вышло.

Картину, что я описала выше, подтверждает сама куратор выставки Ирина Горлова. В подкасте «Зачем я это увидел?» портала Arzamas она приравнивает «современное» и «неофициальное», говорит о противостоянии современных актуальных художников Академии. Этот взгляд не был намеренно поставлен под сомнение во время работы над выставкой, но

сама экспозиция и даже сам музей имплицитно намекают на необходимость ревизии. Как я уже упомянула, на это искусство невозможно смотреть не вверх ногами, не перевернув свой критический аппарат. Есть и другой вариант: посмотреть в отражение.

Следующий экспонат после «Гимнов Московии» — как раз «Красная дверь» Михаила Рогинского, но она не одна, она со своим отражением в коричневой лакированной створке двери выставочного зала. Так до блеска натирают советские серванты, в которых отражаются блики люстр. Красная сигнальность двери в современное искусство, ящика Пандоры, оказывается рассеянной в выставочной архитектуре. Отражение можно и не заметить, но заметив раз — уже не забудешь о его присутствии. Этот колорит: приглушенный, мигреневый, стойкий в зыбкости, переливающийся и перетекающий из формы в форму, коричнево-красный — где его можно увидеть? Основная экспозиция Новой Третьяковки, зал МОСХа, Ольга Булгакова и Александр Ситников. Да, в отражении выставочной архитектуры современное искус-

ство существует как интерьер в МОСХовских картинах, такое вот зазеркалье. Переводя метафору: условием существования, вписанности одного произведения является та атмосфера, в которой оно утоплено, оно с ним «неслиянно и нераздельно».

Итак, мы ближе к решению проблемы бинарной оппозиции в современном искусстве.

Можно сказать, что здесь стоит искать альтернативу «двум путям» и найти некое исключенное третье, третий путь... так поступает искусствовед Александр Якимович, называя представителей так называемого «левого МОСХа» именно третьим путем<sup>2</sup>. Я же считаю, что это в корне неверно, так как история искусства в принципе не является прямым путем, а является, скорее, тем, что можно представить как складчатый занавес. На эту интуицию меня навел философ Лейбниц, далее я использую делезианскую интерпретацию Лейбница. Материальный мир для философа не гладкий, он складчат, равно как и неровен мир «простых душ», мир материи — это складка без центров, но с точками зрения, являющимися вогнутыми вершинами складок/сгибов<sup>3</sup>.

Можно представить похожим образом, используя складчатую интуицию, историю современного искусства России. Это «двухэтажный» мир: мир материи представляет художественная составляющая, грубо говоря, произведение как вещь, как единица искусства, встающая в ряд с другими такими же единицами. Мир сгибов «простых душ» представляет грубая дифференциация по социальному положению/наличию в списках МОСХа, действительно, такая «записанная душа» крайне проста даже в самых сложных моральных изгибах. Лейбниц в интерпретации Делеза представляет складку-в-обертке, где оправданием существования складки является то, куда ее вкладывают. Вкладка-складка-закладка. Складчатый мир обволакивается предметом, исходящим из субъективной точки зрения. Для меня же складка — это складка на мантии короля или прекрасной дамы, складка занавеса, складка переходящая, струящаяся при движении. Точки зрения, которые в универсуме истории искусства являются позициями, «взглядами» на место того или иного художника в истории становления, включены в складку, будучи ее вершинами. Эти субъективные точки не обволакивают



Дмитрий Александрович Пригов «Для бедной уборщицы» (2006). Инсталляция. Фото автора.

мир, они скорее находятся *за занавесом*. У Делеза из точки зрения мы «схватываем ряд форм в их взаимных переходах»<sup>4</sup> — это верно, но я уточню в рамках своей концепции: *и точки зрения тоже находятся в движении взаимных переходов*. Представляя историю искусств как материальную складку (держа в уме струящуюся мантию), можно обойти концепцию как модернистского «основного пути и разветвлений», так и постмодернистскую концепцию «множественных историй искусства», ведь даже переходящая точка зрения является не гарантом для существования доступной только ей истины, но условием проявления истинного. Как философия является тем огнем, в котором сгорают комары субъективности, так и складчатость истории искусства является напоминанием, что материя одна, а вершины и низины взаимопереходящи. Именно поэтому истина истории не статична, но и не множественна. Сложность также добавляет то, что складчатый занавес требует актуализации себя через то, что он занавешивает. В данной концепции это нечто — современное искусство, шорохи, движения, дуновения настоящего из-под занавеса колышут прошлое, не оставляют его в статике. Настоящее — оправдание прошлого и его двигатель. Конечно, выставка, представляющая историю искусства как, во-первых, путь от зачатков современности к ней самой, а во-вторых — путь неофициального от подпольного к знаменитому, не может передать всей сложности процессов, стоящих за формированием современного искусства России.

Таким образом, нетрудно понять, почему «Вещь. Пространство. Человек» буквально распадается на глазах у зрителя. И если уже говорить об этой выставке как о цельном впечатлении, то цельность создает на удивление... музыка! Действительно, беззвучна на всей большой выставке (она занимает практически весь третий этаж Западного крыла Новой Третьяковки) только одна изолированная лакуна, посвященная «гипнотическим инсталляциям», «квази-мистериям», etc. Все остальное пронизывает музыка: вначале это «Гимнические вариации» Маноцкова, потом, уже внутри выставочного пространства — Первый концерт Чайковского, звучащий со-



Финальный зал выставки «Вещь. Пространство. Человек». Фото автора.

провождением к видео Александры Метлянской, но из-за специфики звукоизоляции (а вернее, ее отсутствия) распространившийся всюду. Музыка связывает экспозицию и на теоретическом уровне: выставка не что иное, как канон. Каноны внутри канона, нарративы внутри нарратива, вечные темы внутри Неофициального Искусства. Канон — не только образец и эталон, но также и музыкальное произведение, которое требует от голосов исполнителей повторять одну и ту же мелодию друг за другом, вступая в нужный момент. Как петь, так и дирижировать канон невероятно сложно, поэтому музыкальное произведение кураторы решили разбить на так называемые зоны: вот поскрипывают железные контуры Ани Желудь, рядом с ними грохочут железные коробки с замурованными вещами Андрея Кузькина — тема наполненности и отсутствия, тяжести и легкости в четвертой и контроктавах. Вот вещные вещи Рогинского внимательно слушают, когда надо вступить, а Время и Пространство «Коллективных действий» разворачиваются уже на третий такт.



Илья Кабаков «Десять персонажей», 1970–1976.  
Фото автора.

Свой двухголосый канон есть и у Кабакова с Венковым: все твердое растворяется в воздухе! — провозглашает «Улетевший Комаров» — но нет ничего более незыблемого, чем летающая застывшая музыка — вторят «Гимны Московии».

Здесь есть и внушительный многоголосый канон на тему «Черный квадрат» Малевича: тут и Инфанте, и Тер-Оганьян, и Чернышев, и Косолапов...

И выставка была бы отличным примером «канонов внутри Канона», проходи она где угодно, но не в Новой Третьяковке. Даже нечуткий к намекам музея посетитель скорее всего заглянет по пути с выставки или на выставку на основную экспозицию. А там поджидает вопрошание наперекор канону: а я?

Там и «левый МОСХ», и «суровый стиль» (отдать дань суровому стилю как современной своей эпохе попытке оживления и реактуализации большого стиля было бы, кстати, и интересно), и «лианозовцы», и группа «Движение»... все, кто для современности остался «не при делах». Из-за своего расположения выставка считается как апофеоз самора-

зоблачения. Кураторы при работе над экспозицией использовали привычную оптику, но стоит помнить, что «совриск» от слова «риск». Тем не менее те же самые кураторы интуитивно добавили красной двери зеркального двойника, посеяв сомнение. Понятно, что невозможно вместить в выставку вообще всё и всех — но через это зияющее отсутствие проглядывает необходимость другого взгляда на современное искусство, его истоки и будущее. Равно как и на советское искусство, его складки, сгибы и прорехи.

Но вот выставка подходит к концу, как и время работы Третьяковской галереи. Это последний зал, здесь инсталляция Игоря Макаревича «Сон живописи рождает чудовищ», а еще здесь есть ответвление, перегородженное синей лентой. Над лентой мерцает табличка «ВЫХОД». Присмотритесь, нет ли кого вокруг, и если нет — поднырните под ленту. Слева вы увидите черный стул зрителя, а справа — пустоту. Слушайте колыбельную Московии, пока серый занавес закрывает Око инсталляции Д. А. Пригова «Для бедной уборщицы»; слушайте Чайковского, пока сон теории рождает мифы. Действительно, на искусство можно смотреть вверх ногами, в отражениях или с позиции пустоты, выглянув из-под занавеса.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> *Мастеркова-Тупицына М.* Лидия Мастеркова: право на эксперимент. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 10–12.

<sup>2</sup> *Якимович А.* Позднесоветское искусство России, 1960–1991. М.: БуксМАрт, 2019. С. 418–422.

<sup>3</sup> *Делез Ж.* Лекции о Лейбнице, 1980, 1986/87. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 133–136.

<sup>4</sup> Там же. С. 137.

#### Юлия Тихомирова

Родилась в 2003 году в Московской области.

Художественный критик.

Сотрудничает с изданиями *Colta*, *Spectate*, *aroundart.org*, Центр экспериментальной музеологии.

Живет в Москве.