

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)
Арсений Жилаев (Венеция)
Мария Калинина (Москва)
Лера Конончук (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Егор Рогалев (Санкт-Петербург)
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
Georgy Litichevsky

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Arseny Zhilae (Venice)
Maria Kalinina (Moscow)
Lera Kononchuk (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Egor Rogalev (Saint Petersburg)
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 «Коллекция. Природа выбора» 2022 г. Видеоинсталляция, с помощью мобильного приложения, предлагает зрителю создать собственную коллекцию, персональный проект. Объект — видео экран с изображением различных сред обитания 2 миллионов 250 тысяч экземпляров бабочек, из коллекции Уолтера Ротшильда (Natural History Museum, London). Неподвижные и движущиеся изображения, сгенерированные CGI (графикой). Add to Collection — имитация энтомологической булавки, мгновенно распознает и классифицирует насекомых. Галерея фильтров позволяет добиваться дополнительных художественных эффектов. 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
Подписной индекс: 012712

ISSN 0869-4397

«Художественный журнал»

зарегистрирован Комитетом по печати РФ

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

АРТ-ПИКНИК

ОМ ИКС
©ХЖораЛ.
20 22

здорово, что выбрались на природу

ага, закат потрясающий



К нам какой-то курьер. Ты что? Заказывала пиццу?

...да вроде нет...

Здравствуйте, я из агентства арт-проката. О нас пока никто не знает, и мы сами вычисляем потенциальных заказчиков. Я вам привез лэнд-арт инсталляцию. В коробке инструкция

Что это у него тут? Какое-то дрова...



Дрова ломкие ломаются сами в собою



ага, в общем дров мы наломали

ALL W

смотри-ка, они чипированные и с помощью пульта выкладываются в текст



ALL WOOD BEING EQUAL

А в коробке ещё коробка, и к ней прилагается



кувалда, которой по инструкции её надо открыть.



Ого! да тут кол-во лекция спичек!!!



они самовоспламеняющиеся!!!



Ой! мамочки! горим!!!

звони в агентство, в инструкции есть контактный номер

Алэ! агентство арт-проката?



С вами говорит автоответчик: вам доставлена партиципаторная инсталляция. Возврат инсталляции не предполагается



действительный художественный материал - это неуловимые эмоции и чувства заказчика, а именно ощущение непоправимой ошибки и чувство глубокого непонимания, что с этим делать

ПРОДОЛЖЕНИЕ ВСЕ-ТАКИ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 122

О коллекционировании

Начиная с эпохи современности — с рождения индивидуализма и ранних форм капитализма, — институт коллекционирования стал неотъемлемой частью художественного мира. «Частная коллекция искусства — образец высшей степени товарного фетишизма, кульминация той самой марксовской загадки происхождения рыночной стоимости и этой же загадки разгадка» (Д. Галкин «Коллекция: культурная магия последней вещи»). Однако субстанциональная связь собирательства с рыночной экономикой и произведения со стоимостью подводят к вопросу: чем отличается коллекционирование от накопительства? Отвечая на него, Жак Лакан сравнивал собирательство с метафорой. «Функция метафоры позволяет ввести в коллекцию <...> ограниченность <...>, эффект “и так далее”, эффект многоточия: высказывание уже состоялось, продолжение коллекции может остаться потенциальным. В случае накопительства подобное невозможно — оно требует постоянного добавления объектов, а остановиться и сказать “и так далее” тут не получается» (Г. Напреенко «В схватке со временем...»).

А это означает, что коллекция — пусть даже она создается стихийно и интуитивно — это всегда проект. Или же, говоря и в самом деле метафорически, коллекция — это «стратегия заполнения пустых ниш», «в ней каждая работа имеет свое историческое место и ясный провенанс» (В. Захаров «Коллекция и стратегии заполнения пустых ниш»). Отсюда частная коллекция неотторжима от личности ее создателя. «Возможность рассказать историю коллекции является важным условием ее существования <...>: история любой коллекции неотделима от истории жизни коллекционера» (В. Гусейнова «Формы коллекций...»). Поэтому «определяющим фактором в формировании идентичности коллекции является выбор ее темы», «создание ее контекста», «ее систематизация в условиях ее постоянного обновления», «определение ее ниши в ряду других коллекций» и т.п. (В. Гусейнова «Формы коллекций...»). Из этого следует и то, что фигура частного коллекционера не сильно отличается от фигуры профессионального куратора. Это становится особенно очевидным при публичном показе коллекции, что так или иначе неизбежно. Ведь «искусство публично, и рано или поздно любая коллекция предьявляется для всеобщего обозрения. В общественном же пространстве любая коллекция становится выставкой, а любой коллекционер — куратором» (Б. Гройс «Коллекционер как куратор...»).

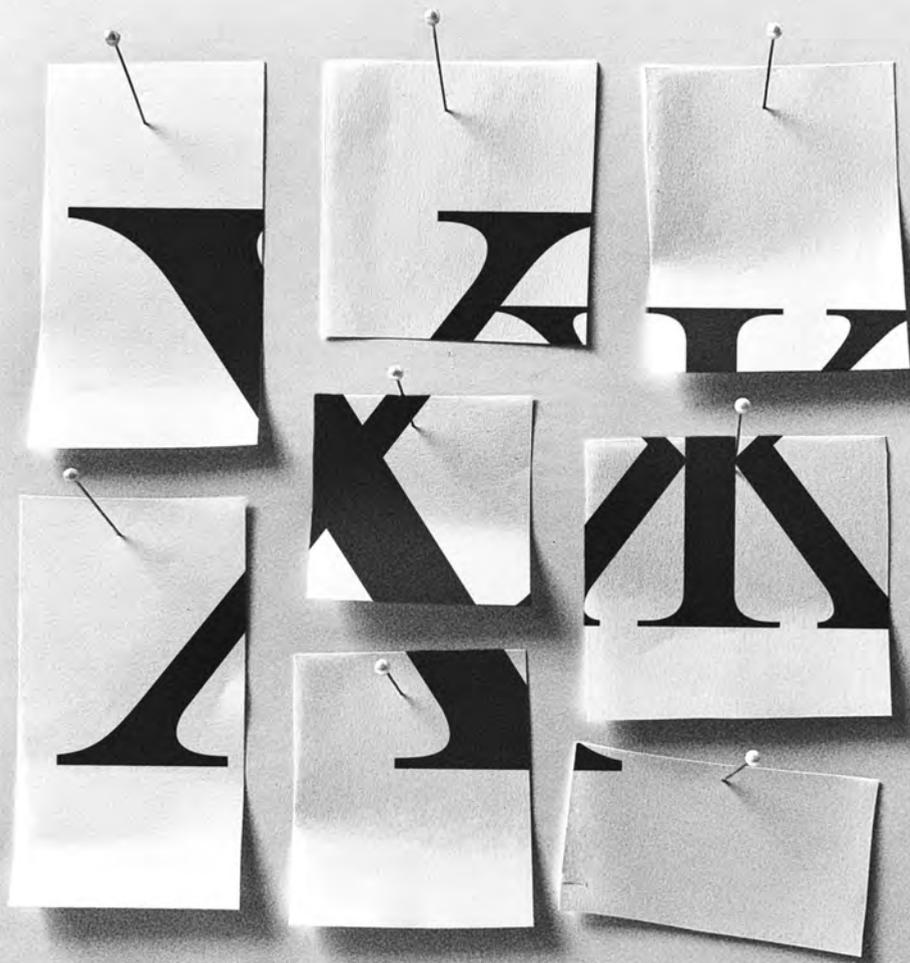
Эта интеллектуально исследовательская и бескорыстная составляющая феномена коллекционирования задает его внутреннее противоречие: с одной стороны, рождению собирательства способствовало становление рыночных отношений, с другой — оно, как кажется, устремлено к их преодолению. Товарный фетишизм в собирательстве достигает своей высшей точки, становясь страстью, которая, однако, выводит его за пределы духа стяжательства и коммерческих интересов. Это происходит в личных собраниях, но еще более неоспоримо и бесспорно в случае собраний публичных. И все же в музейное собрание, а уж тем более в собрание частного произведения чаще всего попадают в результате приобретения на рынке. Произведения имеют свою цену, которая устанавливается, в частности, за счет интереса к ним собирателей — частных и институциональных. Бескорыстный интерес к искусству собирателей как раз и есть гарант коммерческой незаинтересованности их выбора: только вот рост ценности произведения неумолимо предопределяет рост его рыночной цены.

Не лишена парадоксальности также и диалектика отношений коллекций публичных и личных. Высшей амбицией частного собирателя является доведение своего предприятия до создания общественного музея. Однако же став музеем, созданное конкретным лицом собрание чаще всего утрачивает свою идентичность: коллекция из дела жизни превращается «в функциональную машину», в работе которой отличие коллекционирования от накопительства начинает стираться. «Коллекционирование сегодня — заведомо ничем не ограниченный процесс <...> коллекционирования как отбора без самой возможности отбора» (М. Силина «Коллекционирование как музейная онтология...»). Впрочем, в этом актуальном торжестве накопительства можно усмотреть свою политическую симптоматику. Ведь если «экономика сегодня работает на глобальном уровне», то политика все еще — «на локальном»: отсюда «коллекционирование искусства играет принципиально важную политическую роль тем, что хотя бы частично компенсирует отсутствие глобального публичного пространства и глобальной политики» (Б. Гройс «Коллекционер как куратор...»). Отсюда политической же является и задача преодоления «отбора без самой возможности отбора». Комплектование и репрезентация собрания должны стать частью общественной дискуссии, «средством современного политического действия», способного «придать новую актуальность практикам консервации памяти, новую значимость архивам и инновативный потенциал новому институционализму» (Н. Штернфельд «Художественные собрания как общее...»).

МОСКВА, НОЯБРЬ 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
**КОЛЛЕКЦИЯ: КУЛЬТУРНАЯ МАГИЯ
ПОСЛЕДНЕЙ ВЕЩИ**
Дмитрий Галкин
- 16
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ЧТО СОБИРАЕТ МНЕМОЗИНА,
ИЛИ СОФРОСЮНЕ МЕЖДУ ВАРБУРГОМ
И ФРЕЙДОМ**
Степан Ванеян
- 28
ПУБЛИКАЦИИ
**В СХВАТКЕ СО ВРЕМЕНЕМ: СОБИРАТЕЛЬСТВО
МЕЖДУ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕМ
И НАКОПИТЕЛЬСТВОМ**
Глеб Напреенко
- 40
СВИДЕТЕЛЬСТВА
**КОЛЛЕКЦИЯ И СТРАТЕГИИ ЗАПОЛНЕНИЯ
ПУСТЫХ НИШ**
Вадим Захаров
- 50
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ФОРМЫ КОЛЛЕКЦИЙ: К СОЦИАЛЬНОЙ
ИСТОРИИ КОЛЛЕКЦИЙ ИСКУССТВА
СОВЕТСКОГО АНДЕГРАУНДА**
Вера Гусейнова
- 62
ИССЛЕДОВАНИЯ
**КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ КАК МУЗЕЙНАЯ
ОНТОЛОГИЯ, ИЛИ ПОСТИСТОРИЯ
АВТОРСКИХ СОБРАНИЙ**
Мария Силина
- 72
СИТУАЦИИ
**ДОЛГ И ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ.
ИСКУССТВО И ГЛОБАЛИЗАЦИЯ**
Дэвид Джослит
- 82
ТЕНДЕНЦИИ
**ЗАИМСТВОВАННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ:
ПРАКТИКИ РАСПРЕДЕЛЕННОГО
КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ**
Андрей Ефиц
- 92
НАБЛЮДЕНИЯ
**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СОБРАНИЯ КАК ОБЩЕЕ.
КОМУ ПРИНАДЛЕЖАТ ОБЩЕСТВЕННЫЕ
СОБРАНИЯ?**
Нора Штернфельд
- 98
АНАЛИЗЫ
**КОЛЛЕКЦИОНЕР КАК КУРАТОР.
КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В ЭПОХУ
ПОСТИНТЕРНЕТА**
Борис Гройс
- 108
СИТУАЦИИ
СОБИРАТЕЛИ НЕУЛОВИМОГО
Евгения Киселева-Аффлербах
- 114
ВЫСТАВКИ
**ДЕКОЛОНИАЛЬНЫЙ ЧАС-ПИК В МУЗЕЕ:
АБИ ВАРБУРГ, «ЗМЕИНЫЙ РИТУАЛ»
И БЕНИНСКАЯ БРОНЗА**
Алексей Маркин
- 126
ДОКУМЕНТА
**LUMBUNG-КОНСТРУИРОВАНИЕ,
ИЛИ ПЕНИСТАЯ ВЫСТАВКА**
Виктор Мизиано и Станислав Шурипа



Дизайн одежды эпохи авангарда. Из коллекции Александры Саньковой. Предоставлено автором текста.

Дмитрий Галкин

Коллекция: культурная магия последней вещи

(Anti)Disclaimer. В этом тексте будут перемешаны теоретические размышления и личный опыт. Описанные события происходили в реальности, и определенный уровень ответственности обязателен. Наш скромный (полу)экзистенциальный «салат» будет «нарезан» в логике, которая следует от наивной теоретической надменности до легкого жизненного удивления и замешательства. Вкус блюда можно охарактеризовать, очень примерно, как кисло-сладость товарного фетишизма, перебиваемая соленой горечью культурной памяти, но при доминирующем недифференцируемом послевкусии неисповедимых путей социализации искусства. Что касается суждений приглашенных экспертов — художников, кураторов, исследователей, — то их мнение остается их мнением.

Anal Drive: исходная коллекция «заблуждений»

Итак, история начинается с того, что с коллекциями и коллекционированием было все более-менее ясно. Частная коллекция искусства — образец высшей степени товарного фетишизма, кульминация той самой марксовой загадки происхождения рыночной стоимости и этой же загадки разгадка! Потому что, если вы ответили на вопрос, почему красиво раскрашенная тряпка стоит как очень приличный дом, — социальная природа формирования рыночной цены станет совершенно прозрачной. Сойдется пазл, в котором художественный труд, неизбежно окутанный сетью социальных отношений, становится товаром с навязанной товарной ценностью. Остается ли в фетишизме искусства место той страсти, той одержимости, с которой коллекционер охотится за покорившим его художественным то-

варом? Ровно в той мере, в которой одержимость Щукина или Морозова на заре модернизма формировала товарные отношения с французскими дилерами и самими художниками. Примерно то же, кстати, мы можем сказать и о Екатерине II (за вычетом зари Модернизма). Для объяснения процессов на арт-рынке теория товарного фетишизма иногда вообще кажется единственно адекватной.

Что касается собирания коллекции в музейной функции культурной памяти, то и здесь тоже все более-менее ясно. «Культурная память» — сложный идеологический конструкт, который необходим для любого политического режима. Архаическому вождю или современному президенту не обойтись без легитимации своей власти в духе «предки нас одобряют». Особенно если у предков задокументированы какие-то связи со священным. Материализованное доказательство одобрения предков и есть в политическом смысле культурная память — фундамент музейной коллекции. Таким образом, в простейшем и базовом виде «культурная память» работает как культ предков: предки нас одобряют, а мы их почитаем (и наоборот). Здесь, безусловно, нельзя исключить негативный оттенок, когда предки такие, что их одобрение — скорее, проклятье. Примеров очень много. Но это лишь частный случай, который все равно ляжет в коллекцию с поправкой на особое нравоучение.

В коллекцию исходных «заблуждений» неплохо впишется и тезис, с помощью которого можно было бы найти некоторую общую основу, объяснение коллекционирования искусства в духе как товарного фетишизма, так и культурной памяти. Как известно, все личные и культурные формы запасаения, откладывания, архивирования, коллекционирования, складирования любого рьяно и забот-



Василий Слонов «Сибирский ждун», 2018. Частная коллекция. Предоставлено автором текста.

ливо охраняемого порядка — от сбережений в банках до коллекций марок, от библиотеки и архива до забитого под завязку гардероба — отлично вписываются в психоаналитическое описание стадий сексуального развития человека. У последователей Фрейда мы находим разные трактовки так называемой анальной стадии, на которой ребенок (от 1 до 3 лет) учится контролировать дефекацию и немало удивляется важности этого одобряемого родителями уровня достижений. Контроль сфинктера — мышцы заднего прохода, удерживающей или отпускающей выделение — становится базовой психофизиологической функцией, связывающей откладывание и запасание (= терпение) с нормативным порядком общества, в котором предстоит расти ребенку.

Где-то в семинарах ученика Фрейда Жака Лакана мы находим термин, переводимый на английский язык как «anal drive». Здесь Лакан подчеркивает, что при всей терпеливости анальной стадии — это мощный этап становления единственной энергии, которая у нас есть — нашей сексуальности. Drive — это не

просто желание. Это большая энергетика, побуждение, гонка, привод, движение, атака, даже удар. На следующей после анальной фаллической стадии вся эта мощь направляется на гениталии и гонит нас к размножению. Но в сублимированном виде «застывание» может в разной степени сохраниться на анальной стадии. И тогда будет справедливо сказать, что судьбой anal drive станет коллекция. Какой бы она ни была. Если угодно, коллекция становится своего рода символическим сфинктером культуры — «мышцей», с особой страстью направляющей энергию в русло социального порядка, время от времени обновляя запасы. Поэтому не совсем корректно считать коллекции балластом прогресса. В них точно не меньше драйва, чем у новаторов и инноваторов. Просто драйв этот — особый.

Эта не такая уж сложная теоретическая схема и сегодня кажется приемлемой. Только стала более очевидной и досадной ее ограниченность.

На покосе с коллекционером танков

В не столь уж далеком 2007 году занесла меня академическая судьба в исследовательскую резиденцию, благодаря которой, к слову, удалось сделать какой-то критически важный шаг к завершению докторской диссертации по теории и истории цифровой культуры. Я напросился к британскому теоретику и историку технологического искусства, профессору Ланкастерского университета Чарли Гиру, получил грант и поехал в Ланкастер. Чарли тогда готовил важное для моей работы второе издание книги про цифровую культуру и британское кибернетическое искусство, снабжал меня книгами, контактами и всяческими вариантами академической социализации.

Я обитал в своем кабинете и добросовестно работал с литературой, писал; время от времени ездил на выставки и встречи. Я даже не без удовольствия поизучал архив Джона Раскина, который хранится в библиотеке ланкастерского университета: почитал в оригинале «Камни Венеции» и его изобильную викторианскую эпистолярию. Сидя в архиве, я даже не предполагал, что встреча со словом и делом Раскина еще продолжится. В общем, работа на удивление кипела, ибо торчать ме-

сыцами в чужой стране не всегда уж очень большая радость.

И вот одним полудождливым днем Чарли зашел ко мне в кабинет и сообщил, что мы едем на покос. Да — на покос-сенокос, Карл! Надо сказать, что на самом деле в тот момент аскетичный академический труд меня уже порядком изводил и становился невыносим. То есть я был готов даже на покос! Но, если честно, был уверен, что Чарли меня разыгрывает — такой английский юмор с русским азартом. Через пару дней он заехал за мной, и спустя несколько часов мы оказались в невероятно живописных местах, которые в Англии называют «Озерный край» (Lake District National Park). Для понятности я обычно говорю, что это британский Горный Алтай (с натяжкой, конечно). Только здесь целая россыпь больших сложной формы озер, прячущихся в окружении высоких холмов и гор.

Нашим местом назначения оказалась старая довольно большая ферма на склоне горы, сложенная из камней и с каким-то невероятным, гипнотическим видом на озеро. Я не сразу понял, что это арт-центр Grizedale Art, который столичные энтузиасты решили создать на базе полуразрушенной фермы, основанной, конечно же, Джоном Раскиным¹. Здесь нужно напомнить, что великий искусствовед и идеолог важнейших культурных проектов XIX века в какой-то момент — в преклонные годы и на грани безумия — решил переселиться в Озерный край и посвятить жизнь прогрессивному фермерству. Видимо, дабы пережить драму и травму промышленной революции, а заодно и отомстить ей. Внизу у озера расположился его особняк (ныне дом-музей), а вверх по склону разрослась ферма, где я и оказался.

Сенокос был правдой. Нас собралось волонтерить человек десять. Под гипнозом местных видов и бойкого общения покос проходил как-то почти незаметно. Обедали мы за столом, который поставили прямо на склоне, так что гипноз не прекращался и за трапезой. В итоге я решил не ехать обратно в Ланкастер вместе с Чарли, а остаться на покосе и вернуться позже на поезде.

Как-то, после очередного собранного стога, разговорились за обедом с одним из волонтеров. Его звали Ричард. Мужчина лет пятидесяти оказался страстным краеведом-лю-

бителем, рассказывал замечательные истории об Озерном крае, о книге, которую готовит, о современном искусстве. Он специально принес нам на обед бутылочку, как он сказал, недорогого, но хорошего красного вина. Вино я не оценил, но был крайне удивлен, что недорогое — это в районе полутора тысяч фунтов. Сам же Ричард — Ричард Грир — оказался крупным инвестиционным банкиром, живущим между Лондоном и озерами. Он, видимо, оценил мой энтузиазм в исследованиях современного технологического искусства и пригласил в гости, если буду в Лондоне.

И вот я где-то в Кенсингтоне. Четырехэтажный особняк с лифтом и интерьером, запроектированным Этторе Соттассом. Ричард и супруга сдержанны, но гостеприимны. Знакомят с детьми. Их дочка учится в одном классе с дочерью известного российского олигарха, весьма равнодушного к современному искусству. Оказавшись в гостиной, я понял, что до сих пор плохо представлял, с кем познакомился. Ричард стал показывать мне ранние работы Дэмиена Херста — стоящие тут же на полках объекты, висящие на стенах картины. Он рассказывал о Херсте как о старом приятеле —



Василий Слонов «Джокер», 2022. Из серии «Неваляхи». Частная коллекция. Предоставлено автором текста.



Василий Слонов «Березовая», 2022. Из серии «Неваляхи». Частная коллекция. Предоставлено автором текста.

художнике, которому он когда-то активно и плотно помогал. И в этих историях искусство Херста становилось неизбежным и ясным как день продуктом творческой судьбы и ее прихоти.

Так мой приход в гости стал экскурсией по частной коллекции современного искусства, в которой все художники были тем или иным образом связаны с какой-то странной активностью Ричарда и его супруги. Меня совершенно поразило даже не само искусство, а тот уровень — назовем его искусствоведческий, — на котором строился разговор, рассуждения, комментарии. Этот инвестиционный банкир говорил об искусстве на уровне лучшего университетского специалиста! Но делал это в завораживающей манере раскрытия нарратива своего личного опыта и даже какой-то темной страсти.

Дизайн от Сотсасса (тоже старого товарища хозяина дома), коллекция Херста и других художников и так превзошли мои ожидания. Но дальше было еще интереснее. Ричард стал

подробно рассказывать о своей вовлеченности в сферу современного искусства — ее лондонского сегмента. Каждый год он с друзьями-капиталистами посещает все выпускные показы лондонских арт-школ. Они знакомятся, присматривают талантливых выпускников, покупают работы... Тур заканчивается на вечеринке в доме Гриров, куда приглашают перспективную молодежь. И тут мы поднимаемся с ним на верхний этаж особняка с огромным балконом в сад и оказываемся в специальном зале для банкетов, вечеринок, танцев и проч. Как раз здесь на специальной вечеринке происходит очень важная и, возможно, судьбоносная для молодых художников встреча с кураторами, галеристами, дилерами, коллекционерами и журналистами.

Если мне не изменяет память, в этом месте я стал размышлять о культуре позднего капитализма и о той вовсе не банальной роли, которую играет в ней фигура самого «позднего капиталиста». Товарный фетишизм в целом вроде бы подходил к этому инвестиционному банкиру, но как-то частично. Пока я размышлял, Ричард позвал посмотреть его коллекцию танков. Заподозрив розыгрыш, я отпустил какую-то шутку. А зря. Это были настоящие танки, не игрушки. Мы просто посмотрели их фотографии из загородного ангара.

Но не танки оказались ягодкой на торте. Супруги Грир с гордостью и радостью показали мне свою книгу о коллекционировании современного искусства, поведав о своей страсти и философии коллекционера, изложенной в этом тексте. Оригинал на английском был немедленно мне подарен, а вскоре я обнаружил и перевод на русский язык в издательской серии музея «Гараж» под названием «Искусство в собственность: настольная книга коллекционера современного искусства»². Это действительно руководство для коллекционера и даже своего рода манифест культурной миссии коллекционирования. По крайней мере, их желание поделиться видением и опытом в виде книги, так же, как и ежегодная вечеринка для молодых художников, говорили о большой репутационной работе, которая точно выходила за рамки герметичности частной коллекции.

Вскоре я вернулся домой в Россию. С Ричардом мы больше не виделись. Но к этому кейсу

возвращаюсь постоянно, поскольку он очень продуктивно обрастал вопросами, идеями и комментариями. Судите сами: я впервые в жизни встретился с настоящим капиталистом-коллекционером, который волонтерит на сенокосе в провинциальном арт-центре, является важным триггером в жизни ключевых героев современного искусства, давно и активно продвигает молодых художников, создает руководство по коллекционированию международного уровня и энергично формирует сообщество вокруг современных культурных процессов. Все это кажется гораздо более масштабным, чем фетишистское наслаждение искусством в приватном пространстве люксового особняка. И этого более чем достаточно, чтобы закрыть наш кейс на теоретической ноте.

Итак, говоря о серьезном частном коллекционере, как герое позднего капитализма, мы видим довольно сложную систему/модель социализации художников и искусства, в которой частная коллекция и ее хозяин функционируют в качестве одного из социальных хабов, позволяющих создавать сети и узлы отношений всех участников этого культурного процесса. Здесь как будто сама направляется акторно-сетевая теория (ANT) примерно в том ее приложении к миру современного искусства, какое показал Паскаль Гилен в книге «Бормотание художественного множества»³. Кроме того, в этих сетях коллекции создают следы, траектории судьбы художника и его работ, по которым движется признание и культурная капитализация. Коллекции, безусловно, работают как исходники для сложных культурных продуктов — выставок, фестивальных проектов, исследований, образовательных программ, — устанавливая связи и с рынком, и с машиной культурной памяти.

Уместна ли в данном случае аналогия с куратором выставочных проектов? Если ставить вопрос именно в масштабе культурной функции, то ответ, конечно, утвердительный. В упрощенном сравнении собирание коллекции можно рассматривать как создание экспозиции (на каком-то его важном этапе). Но главное, что коллекционер и куратор очевидно исходят из важных идейных и художественных оснований, принимая на себя дополнительную ответственность в конкретной культурной ситуации.

На первый взгляд, в центр этой динамики не совсем корректно помещать товарный фетишизм. Однако придирчивый критик-марксист немедленно заметит, что все описанные активности коллекционера (на примере семьи Грир) являются той самой сетью социальных отношений, которые призваны определять полумистическую товарную ценность искусства. Коллекционер в этом отношении, скорее, выполняет работу Харона, отправляющего искусство в «ад» капитализма и лишаящего его свободы и социальной открытости. Улечить в этом куратора будет гораздо сложнее. Художники, справедливости ради, давно и успешно разобрались с этой проблемой, делая процессуальное искусство, ускользающее от объектной фетишизации.

О покупателях «мертвецов», зарплате инженера и «последней вещи»

Для развития нашего теоретического сюжета и аргументов, которые выходят на орбиту нашего биографического кейса, мы решили провести небольшие интервью с экспертами, среди которых художники, кураторы, коллекционеры. Все они профессионально вовлечены в разные контексты, связанные с коллекциями. Вопросы были заданы в меру практические, в меру концептуальные. Ответы будут даны цельной репликой, поскольку содержательно вопросы раскрывались по-разному и разбивка ответов не выглядит стройно. Вопросы приводим ниже, оставляя читателя далее наедине с экспертами.

Вопросы:

— Кто такой современный коллекционер и чем он отличается от простого покупателя искусства?

— Что купит коллекционер и не купит любитель?

— Как определить коллекцию количественно? Сколько работ нужно иметь, чтобы начать коллекцию?

— Что движет коллекционером? Какова мотивация этих людей собирать?

— Насколько карьера художника зависит от коллекционеров и различных коллекций — личных и музейных?

Василий Слонов, художник (Красноярск)

Про покупателя и коллекционера искусства, думаю, все одинаково ответят. Простой человек покупает спонтанно, по какому-то поводу, с неглубоким подходом и пониманием. Коллекционер всегда имеет далеко идущие цели, глубже видит и копает, руководствуется какой-либо концепцией. Если взглянуть на провинциальный контекст, то здесь практически нет серьезных коллекционеров современного искусства. В основном покупают «мертвецов» — мертвых классиков. Накручивают цены, конкурируют. Потому что не хотят рисковать и не видят художественной ценности. Здесь нет даже элементарного тщеславия! Лет десять вроде бы все ждем, что вот-вот новые коллекционеры должны появиться, привнести московские стратегии коллекционирования... Но пока ничего такого не происходит.

В столице иначе. Есть серьезные коллекционеры, настоящие охотники. Насколько я понимаю, у них главная концепция — восполнить пробел, белое пятно на карте современного искусства России, потому что музеи много лет ничего не покупали. Образовался исторический провал. И они хотят перебросить мостик от СоцАрта, скажем, от Оттепели, от тех художников, работы которых вывозили дипломаты на запад, и до сегодняшнего дня. У таких коллекционеров в общем-то мессианская цель — безусловная ценность русского искусства и его презентация в мировом контексте. Здесь всегда есть доля тщеславия, пафоса, статусности. Плюшек много прилетает, поскольку чем выше цель — тем больше мелких бонусов. Есть и откровенные спекулянты. Такие арт-барыги пасутся на аукционах. Греха в этом не вижу, но это уже не совсем коллекционирование. Это важно на рынке молодого искусства, пока цену художника не разогрели. Но тут сложно отследить судьбу работ и серьезную концепцию.

Еще я стал понимать, что коллекционер — немного наркоман. Думаю, что «критическая масса» входа в коллекцию — с трех работ. Как у наркоманов: врачи говорят, что серьезно подсаживаются с третьей дозы. Дальше у человека третий глаз открывается, новое чувство, что ли, появляется... И они начинают видеть в произведении искусства нечто такое, чего не увидит простой покупатель. И это пре-

следует коллекционера. Тут даже мистика и страсть какая-то — без этой конкретной работы художника человек уже просто не может. Болеет. Потому что в его мире коллекция должна зазвучать как оркестр, а без этой работы она точно не зазвучит. Многие коллекционеры серьезно заботятся о выставках, как будто из разбитого зеркала пытаются собрать целое. В общем, коллекция начинается хаотично и потом выстраивается стратегия — хронология, имена, знаковые работы.

Есть ли в этом тщеславие? Мессианство? В огромном количестве! Идеальная задача — своей коллекцией восполнить историю искусства, которая не до конца осмыслена и оценена. Тени Морозова и Щукина, конечно, здесь всегда маячат. И коллекционеру важна доступность, открытость для экспертов и выставок. Хочется войти в историю.

Зависит ли художник от коллекционера и как? Это сложный вопрос. В провинции — точно никак. Нет таких золушек, кто бы стал принцессами или из грязи в князи через коллекцию. Да и в столице вроде бы нет примеров, когда художник сошелся с коллекционерами и сильно поднялся. Конечно, приятно, что в серьезной коллекции твои работы соседствуют с великими именами. Знаю по своему опыту. Да и на музейные коллекции особенно ставку не сделаешь. Говорят, есть теневой бизнес, когда ты продаешь работу в коллекцию музею и платишь за штампик, что ты там в наличии. Репутационный такой штампик. Наверное, хорошо, что такой способ есть, но он все равно ничего не гарантирует. Особенно с коммерческой точки зрения. Однако невидимая рука рынка машет тебе и отсюда. Я думаю, что полезно помнить про искусство, которое в принципе не делается для коллекций. Вот у меня есть много проектов паблик-арта. Сегодня это огромная документация. Где они все? Много искусства просто ускользает от всяких коллекций — с этого и надо начинать.

Евгений Стрелков, художник (Нижний Новгород)

Коллекционер осознает (и формирует) свое место в системе искусства, простой же покупатель не озабочен такими сложными материями, он покупает «себе» — «в интерьер»,

«в подарок», в конце концов, «впрок», чтобы вложить деньги. Коллекционер же руководствуется мотивами почти мировоззренческими. Он, собирая коллекцию, демонстрирует какое-то персональное представление об устройстве мира, пусть взятое в частности. Он думает о «полноте», о «системе», о «выразительности» этой системы. Коллекционер ведь не купит случайную вещь — или купит ее временно, для обмена. У него же — коллекция, у любителя — набор разрозненных предметов.

Сколько работ нужно иметь, чтобы начать коллекцию? Смотря что за вещи. Если очень редкие (рога единорогов или русалки), то для начала коллекции хватит и полдюжины. Но коллекция искусства, претендующая на полноту хоть в какой-то мере — это, наверное, сотню работ, если область узка, как, скажем, книга художника или старинные дагерротипы.

Подчеркну — коллекционером движет стремление ощутить себя в мире. Коллекция может быть и опорой, особенно личностям определенного склада характера. Она может стать и некой программой описания мира — через ее часть, для коллекционера особенно выразительную. Коллекция — это всегда ком-

пенсация: неуверенности, неудовлетворенности, неверия... И при этом, коллекция — «расширение» индивида в мир, вне своего тела. Коллекция — расширенная «самость» коллекционера.

Насколько зависит художник от коллекционера? Ну, тут по-разному. Художник вполне может реализоваться без попадания в коллекцию. Тут нет прямой связи. Ориентация на коллекцию часто даже вредит — художник начинает форматировать себя под то, что «сейчас носят». Художник и коллекционер (художество и коллекция) связаны принципом дополнительности, иногда почти по Бору. Хлебников делил всех людей на «приобретателей» и «изобретателей» (безоценочно), наверное, это примерно о том же.

Андрей Люблинский, художник (Санкт-Петербург)

Коллекционирование сейчас уже не является уделом избранных, собирать искусство могут не только состоятельные люди, но даже студенты и пенсионеры, сам знаю несколько таких персонажей. Предложений много, раз-



Евгений Стрелков. Книга художника. Частная коллекция. Предоставлено автором текста.

брос цен весьма разнообразный, как и качество самих произведений. Крупных коллекционеров не так много, почти все хорошо известны. Простые покупатели, скорее всего, приобретают условную картину в условный интерьер, чтобы она коррелировала с цветом обоев; у коллекционеров чаще другие критерии отбора, например — инвестиционные интересы. Статьи, многие на этом погорели и жаловались на выкинутые в никуда деньги, так как произведения в цене не выросли и спрос на них с момента продажи остался таким же, или вообще упал.

Что купит коллекционер и не купит любитель? А вот тут сложно дать однозначный ответ. Коллекции разнородны, и что у кого в голове — не до конца ясно, также важны причины и мотивации. Безусловно, есть люди, которые четко понимают, что делают и во что вкладывают кровно заработанные.

Что касается минимального количества, то несколько предметов — уже коллекция, особенно если эти предметы дорогие, ну или большого размера. Вообще, чтобы начать коллекцию, надо иметь финансовую возможность и определенную мотивацию, дальше уже все случится само собой, либо с привлечением экспертов. А мотивы могут быть самые разные — от ментального нездоровья до простой сублимации. Но распространены и куда более прозаичные причины — своеобразная зависимость. Или, например, борьба со стрессом. Покупка чего бы то ни было — источник эндорфинов.

Насколько карьера художника зависит от коллекционеров и различных коллекций — личных и музейных? А насколько карьера инженера зависит от ежемесячной зарплаты? Конечно, жизнь художника становится гораздо приятней, если ему не надо подрабатывать вечером уборщиком или охранником в «Пятерочке», чтобы свести концы с концами. Кроме того — работы, находящиеся в музейной коллекции, особенно если музей крутой, могут в целом повлиять на порядок цен на произведения того или иного автора.

Александра Санькова, директор Московского музея дизайна

Покупатель всегда приобретает нечто для личного удовольствия и пользования. Покупка

коллекционера часто создает больше проблем, чем радости. Нужно искать место хранения, реставрировать, описывать, искать предметы, которые будут дополнять смысловые или временные рамки. В коллекции очень много предметов, и нужно ее системно пополнять. С новым артефактом приходит много информации, контактов, обязательств. Я много лет собираю предметы советского и российского дизайна. Сегодня это тысячи вещей и за каждой люди, история, эпоха. Коллекция всегда предполагает концепцию, систему, описание, хранение, экспозиционную работу, публикации. В моем случае это уже давно делается не для себя. Я думаю о государственном музее дизайна с большой коллекцией национального дизайна (или российского, или отечественного — называйте как хотите), доступной всем. Хочу заполнить пустоту в культурной памяти страны. Сегодня Московский музей дизайна — резидент Третьяковской галереи. Мы уже больше года показываем выставку «История российского дизайна. Избранное» — это очень важная для нас программная выставка, готовим к публикации книгу. Много примеров другого подхода, когда коллекция — это бизнес. Такие коллекции собирают, чтобы продать, частично или целиком. Эксклюзивные вещи, высокие цены, нет необходимости кому-то эти предметы показывать в историческом контексте — это просто изящные вещи для интерьера. Но сейчас покупатели хотят вещи с историей, концепцией — уровень насмотренности и заинтересованности становится выше. И это хорошо.

Виктор Мизиано, куратор (Москва)

Различия между коллекционером и простым покупателем очевидны. Куда важнее, что их объединяет, делает сообщниками, а именно — обладание вещью. Только у коллекционера в обладании всегда господствует сама коллекция — она есть и само обладание, и его причина.

Важно понимать связь коллекции с рынком. Произведения в коллекцию чаще всего оттуда приходят и потенциально могут туда вернуться. Более того, можно признать, что в случае коллекционера марксовый товарный фетишизм достигает своего апогея — здесь потребление может принимать форму страсти

(«идолопоклонничества» по Гройсу). И все же по большей части — сошлюсь снова на Бориса Гройса — коллекционер собирает не потому, что хочет потом выгодно перепродать собранное; он собирает ради самого собирания (если, конечно, он *истинный* коллекционер). Тем самым спонтанно он выражает свое отношение к миру как к целому.

Поэтому главный вопрос — целостность коллекции, которая всегда мобильна: коллекция перебивается в становлении. Целостность коллекции как-то замешана на цельности личности коллекционера. Можно сказать, что коллекционирование предметов, которые «интегрируются с личностью» собирателя, носит жизнестроительный характер.

Коллекционеры могут следовать в своем собирательстве неким артикулированным задачам и историко-художественным программам, но могут при этом руководствоваться исключительно интуицией и вкусовой прихотью. По меткому замечанию Вальтера Беньямина, собиратели способны валоризировать маргинальный материал, который еще не имеет высокого и даже просто культурного статуса. И тут любые рациональные и экспертные аргументы окажутся не столько бессильными в противостоянии собирательской страсти, сколько будут просто нерелевантны. Собирательство — это создание автономного мира, и его отличие от критериев мира внешнего может пониматься как достоинство, а не ущербность.

Если же говорить об актуальном контексте, то самое интересное сегодня — как коллекционер может (или не может?) быть адекватен нематериальным, перформативным, процессуально-исследовательским формам современного искусства? Ведь современное искусство давно перешло в формы, ускользающие от коллекций.

Сколько работ нужно иметь, чтобы начать коллекцию? Хороший вопрос. Очевидно, что одна работа — это не коллекция. Даже этимологически слово «коллекция» означает совокупность разных элементов. Но ведь коллекционер может посвятить себя собиранию авторской серии произведений, которая представляет собой одно произведение, состоящее из разных листов, холстов или объектов. Или он может считать, что в его собрании есть

одна главная работа, а все остальное к ней прилагается. Или же — расценивать собирательство как движение к одной главной работе, которую он так никогда и не приобретет...

Насколько карьера художника зависит от коллекционеров и различных коллекций — личных и музейных? Зависит! Даже очень зависит! Но тут опять встает вопрос: как быть с нематериальными, перформативными, процессуально-исследовательскими формами современного искусства, которые намеренно уходят от приоритетных для коллекционера объектных форм?

Я бы подытожил эти рассуждения замечательной цитатой из книги Валерия Подороги «Вещь и ее собственник: три коллекции»: «Истинному коллекционеру всегда не хватает последней вещи, чтобы завершить коллекцию... В этой "нехватке" — суть собирательства».

ПРИМЕЧАНИЯ:

1 С проектом Grizedale Art подробнее можно познакомиться — grizedale.org.

2 Бак Л., Грир Дж. Искусство в собственности: настольная книга коллекционера современного искусства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2008.

3 Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постформализм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

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.



Аби Варбург, Гертруда Бинг и Франц Абель. Рим, 1929.

Степан Ванеян

Что собирает Мнемозина, или Софросюне между Варбургом и Фрейдом

Планшеты-полки

Есть каноническое изображение Аби Варбурга в компании его ближайших друзей-помощников Гертруды Бинг и Франца Абеля. Дело происходит в римском отеле в 1929 году за несколько месяцев до смерти Варбурга. Бинг и Абель вполоборота к зрителю сидят за столом, соответственно, слева и справа. Фронтально, по центру, стоит Варбург, опираясь на спинку кресла и пристально смотря — на зрителя (в виде, конечно, фотографа). Люди — вокруг стола, сзади — планшеты, повсюду: на полках, на столах, почти на всех поверхностях — книги. Кажется, что это и есть вся иконология, в основных своих функциональных составляющих (образы, слова, лица), хотя для большинства визитная карточка варбургинского варианта иконологии — это Атлас, некий курьез, превратившийся в весьма удачную окказию.

Но помимо видимых участников, свободно и даже несколько настойчиво позирующих перед фотоаппаратом, иконографически безупречная сцена таит в себе и двух участников скрытых, а потому — тоже вполне иконологических. Эти крипто-персонажи — эпистемы-персонификации, известные под именами Мнемозины и Софросюне. Они — Память и Рассудительность. И эти олицетворения собрались вместе, чтобы попозировать, но не лицом к лицу с возможным зрителем, не лично, а прибегая к собственным символам-воплощениям, кои — все те же планшеты, но также, что крайне существенно, и книжные полки, а равно — и стол с теми же книжками. Везде — те или иные плоские поверхности, чем-то заполненные или заставленные. Оста-

новимся на этой вроде бы очевидной феноменологии, за которой, как водится, таится что-то не столь готовое к очному свиданию.

Понятно, что библиотека состоит из шкафов, в которых главное — полки, которые горизонтальны. Шкаф — это, несомненно, витрина, имеющая вертикальную и фронтальную плоскость. Атлас — тоже вертикальная плоскость, но он же — и поверхность, и его легко положить горизонтально, сделав подобием полки, а точнее — стола! Вообще-то, планшеты как раз и удобны тем, что горизонталь-вертикаль в них — вещь относительная. Более того, они сами — несомненная вещь, достаточно мобильная.

Но это — касательно небольших планшетов. А если планшет в человеческий рост? Это все же стол, несомненно, стол — вертикально приближающийся к стене, на которой размещается экспозиция (полиптихи-ретабли — не постановка ли вертикально стола-престола?). И это уже похоже на выставочную ситуацию, но с малым уточнением. Экспонаты на стене — размещены, на планшете — помещены. Почему-то горизонталь в планшете первична, и он как-то подозрительно напоминает то, что помещается уже не на стене, а в шкафу-витрине. Это — книжка, а планшет — что-то вроде листа из нее (или паспарту?).

Размещенное и повешенное на стене и перед ней оживает, когда к ней приближается зритель-посетитель (интересно, что он не может быть зрителем!). Стена, снабженная и украшенная экспонатами, и зритель, оснащенный зрением и телом, способным перемещаться, устремляются друг к другу и рис-

куют пройти сквозь друг друга в порыве взаимности — в том числе и взаимозаменяемости.

Иначе, совсем иначе, с планшетами: здесь не само тело в порывах и позывах подвижности, а его окончания-продолжения, способные к мелкой моторике и склонные к манипуляции строго перед собой, к перебиранию и перемещению чего-то столь же мелкого, или хотя бы не крупного, податливого и отзывчивого (вот если бы картины поддавались взору, а экспонаты в витринах обнаруживали подвижность!). Кстати сказать, вот почему, помимо прочего, полезен для старческого возраста пасьянс — тоже разновидность Атласа, еще более подвижного и онирического, а также и мантического, но, главное, поддерживающего гибкость суставов и чувствительность кончиков пальцев. А если это карты Таро? Какая тут должна быть точность, нацеленная аккурат в то самое, чего еще нет!

Такое теоретически возможно в случае со взглядом, упирающимся в плоскость стены и ее, получается, супплемента — картины. Взгляд, прикасающийся к плоскости планшета, скользит, напоминая взгляд, устремленный на поверхность книжного листа. Под таким взглядом собираются и выстраиваются отдельные значки, превращаясь в знаки, а те, в свою очередь — в синтагмы и т.д. А парадигма-то одна и общая: собранное воедино множество элементов, подвижных и отзывчивых к воздействию извне — будь то чтение, зрение, касание и передвижение, — сохраняющих верность плоскости, по которой можно скользить, не выходя за пределы двухмерности.

Но уменьшенные и приспособленные к прикосновению и перемещению картинки-значки, изобразительные экспонаты планшета способны выстраивать более сложные, криволинейные траектории, в отличие от строк и страниц. Хотя у тех и других есть край.

Конечно, книги тоже можно перемещать — как на полках, так и вне их, и вне шкафа, кладя, например, на плоскость стола, где можно разместить достаточно много книг, составляя из них даже стопки. Но если столешницу поставить вертикально, стопки перестанут быть таковыми, а книжки окажутся на иной поверхности — поверхности

пола... С содержимым планшета такое происходит. Оно закреплено надежно и, как было сказано, предназначено для перехода от горизонтали к вертикали. Имеет внутри себя или, точнее, внутри планшета ресурсы, так сказать, и уклончивости, и устойчивости, т.е. потенциалы переменчивости и переходности лежачего положения в состоянии стоячее (и того стоящее!).

Что-то это напоминает: кто-то тоже способен и лежать, и стоять (не одновременно, к сожалению!), но перемещаясь из горизонтальности в вертикальность. Лежат же обычно на ложе, а не на столе (если речь идет о живых телах). Потому что лежит, а потом встает — тело. Значит, планшет — тело? И тело — пациента? Ведь только пациент, прошедший курс исцеления, способен переместиться с ложа (не обязательно операционного), например, на стул, а то и вовсе встать! Вырезки, открытки и т.п., что составляют коллаж планшета, делая его чуть ли не монтажным столом, потому так податливы, что не отягощены аурой оригинала. Но стоит подойти-приблизиться тому, в чьей они власти, даже просто оказаться на монтажном столике-планшете, как именно тело планшета, его — пусть и предметная и плоская — плоть со своей аурой, наделяет участников этой коллекции-конstellляции новой жизнью. Более того, эти образы-вырезки оказываются в зоне между двумя телами и обретают свою — не призрачную, а, скорее, прозрачную и потому не всем видимую — телесность. Отличаясь, между прочим, от тела того же альбома с вырезками как раз способом взаимодействия с плоскостью (в меньшей степени) и взаимоотношением друг с другом, когда подвижными и ускользящими от линейности оказываются не только сами изобразительные элементы, но и промежутки между ними, не равные и не стабильные. Они — не изобразительны, это промежутки-зазоры, но они-то и есть следы руки, власти жеста, что указывает не на предмет, а на его отсутствие! Ведь изображение — под рукой буквально и на кончиках пальцев — непосредственно, но жест указывает на саму возможность и свободу руки, за которой весь корпус, способный быть телом в том числе. Кто же скрывается между изображениями?

Вероятно, те самые крипто-сущности, одна из которых — воплощение криптомнезии как таковой. Ведь память в аспекте припоминания — это и есть репрезентация, а забвение — погребение и потому сохранение. То, что под рукой, и то, что есть визуальная референция, отсылка-уклонение, т.е. изображение, буквально выход из образа, подчинено и подавлено телесной активностью, остенсией плоти, своего рода телесным оксюморонном, указанием-экстенсией тела, направленном на самое себя, на достижение статуса статуарного образа, как бы реального в своей откровенной символичности, но обманывающего лишь дитя в соответствующей стадии, а если взрослого — то лишь если он склонен к фетишизму. И уж тут явно место старикам с их рабочими местами (классический пример — Жан Пиаже, отец детской когнитивной психологии, от которого не отстают на старости лет и Уильям С. Хекшер, один из самых блестящих учеников Панофского). Не без содрогания и почти священного бла-

говения приходится взирать на эти плоды и труды книжно-концептуального хординга, уже не собрания, а скопления и скопища книжек, карточек, бланков, тетрадок, листов, связок и стопок, выглядывающих и выпадающих из всех свободных мест и промежутков, со всей жутью напоминая, что пустота — фиктивна, ибо она — порождение очищения. Если заглянуть в эти зияющие проемы и ниши, то там — в зазорах визуальности и имитативности — гнездятся строительные элементы всякого Планшета, любой Витрины, каждого Стенда: в этих зарослях — залежи записок, закладок, заметок. Навести порядок там, где властвует «заштабелированность» (самый страшный феномен всякой библиотеки, уничтожающий ее суть — доступность), не представляется возможным, удается лишь вытянуть что-то наудачу за корешок или уголок и куда-то перенести — на стол, на полку, подоконник или, на худой конец, — загнать в ящик картотеки. Главное — закрепить, не дать соскользнуть и вернуться в состояние



Читальный зал Библиотеки Варбурга с выставленными панелями «Атласа Мнемозины».



Аби Варбург. Панель «Атласа Мнемозины», 1925–1929.

бумажного мусора или, в лучшем случае, букинистической макулатуры. Хотя и здесь магически мерцают, например, мерцбау Швиттерса...

Так разумность и рациональность, сознательность и эгоальность буквально проскальзывают между пальцами, именно Рассудительность ускользает от уловления, реально, без всяких символических оговорок-уловок, утверждает свою свободу — как независимость от собственных подобиий и симуляций, от всяких двухмерных поверхностей и плоских двусмысленностей.

Вот какие тела у Мнемозины и Софросюне: безмерные, так как безликие, странные, потому что астральные, анимированные, ибо мнемонированные, оперируемые, но не препарированные. Они старинные, но не ветхие, потому что архаичные и давно знакомые. Они выдерживают практически любое с собой обращение, так как направлены не вспять, а опять — вперед и навстречу — взору и его носителю.

Но их можно и укладывать, и выставлять, и анимировать, и анализировать. Спектатор-

анализатор — как дерзновенный дозатор своих интересов, заглядывающий за завесы доступного и ощупывающий отверстие раны... Они — статуи, но не стеллажи, не памятники-монументы, а памятки-документы. Для этого их размещают на поверхности планшета, он же — доска объявлений. Стикер нельзя просто так оставить на поверхности, но можно переместить, вытеснить, отправить в вынужденную или непринужденную ссылку. Памятник посадить нельзя, документ — легко, особенно в его отсутствие...

Статуэтки-кушетки

Итак, планшеты — и заключенные в них коллекции податливых образов — почему-то связаны с пациентами и их кушетками. Хотя, строго говоря, эта кушетка не их, а того, кто собирает их вокруг себя. Это хозяин, принимающий и пациентов, и посетителей, когда последние могут оказаться первыми, и наоборот. Он сам легко может занять ее своим телом — в минуты отдыха.

И, кажется, это тот же, кто склоняется над планшетом, размещая и совмещая на нем отдельные образы, на этой твердой поверхности, твердость которой — как твердыня, как что-то застывшее, ставшее основанием и отделившееся от другой поверхности, оставшейся подвижной. Кто заставляет один и тот же планшет расслаиваться в совершенно космогонических потугах? Тот, кто обнаруживает слои в святая святых всякой внутренности-имманентности, в крипте сокровенного, потому что — пугающего, в душе, стратификация которой, собственно, и есть условие ее выживания, да и существования как такового.

Итак, на планшете происходят и устраиваются всякие конstellляции отдельных маленьких картинок-миров, населенных, например, нимфами. Что они чувствуют и испытывают, когда их пространство трогают, а тем более — перемещают? Кто эти крошечные фигурки и почему они женские?

Ответ знает тот, кто и владелец кушетки, и коллектор душевных слоев, коммуницирующих каналов — либидозных и не только. Более того, он также и просто коллекционер всевозможной, по преимуществу мелкой пластики, но — существенная оговорка — не ко-

пейной, а самой настоящей оригинальной, и даже не ренессансной, а по-настоящему античной. Это — Фрейд собственной персоной, коллекция которого — не музей, но собрание, совмещение на одном месте и потому в одном времени, не каталогизируемые, но остающиеся в силу своей неучтенности (а их тысячи) в постоянном потоке не-идентичности скольжения, блуждания и странствия внутри жилища их хозяина. За одним исключением — в рабочем кабинете они обретали видимость стабильности и выставленности, становились экспозицией! В остальном пространстве они являли неудержимую перформативную силу, присущую воспоминаниям. Гости дома невольно оказывались посетителями этих временных экспозиций, где их, в свою очередь, легко посещали самые разные сущности, походя и по случаю — как Градива, готовая оказаться и Галатеей, если на пути ей явится достойный Пигмалион, не побоявшийся не пройти мимо, не уклонившийся от возможности не только посмотреть, но и посетить эти странные места, полные образчиков меморативно-иллюстративного анимизма, эти конstellации гетеротопий и коллекции инсталляций.

Сближение Отца иконологии и Отца психоанализа похоже в некоторых моментах на поиск идентичности, вернее — «фигур идентификации», каковыми они могли быть друг для друга, чтобы не погружаться в глубины эдипальности. Фрейд и Варбург, заметим, вполне способны друг друга проанализировать, им только не хватает двухместной кушетки. А вот на планшете они бы — в своих подобиях — вполне уместились, причем не обязательно валиетиком... Уместились бы и в библиотечном шкафу, ведь Планшет — выгородка, сценическая декорация, экран-преграда, и потому позволяет составить и пространственные конфигурации топосов, ненароком образовав, например, тот же шкаф (лучше без верхней крышки и со свободно открывающимися дверцами, а еще лучше — с исчезающей задней стенкой).

Или они могли бы просто договориться об очередности занятия этого самого ложа, а главное — места за все тем же столом. А за ним, этим столом, у каждого свои инсталляции, ведь Фрейд не только имел коллекцию,

но и склонность трогать, брать в руки древние артефакты, переставлять статуэтки на столе, манипулируя ими и с их помощью — как инструментами воздействия на всякого рода образы. А последние — нарративны и меморативны, и исходят от находящегося на ложе, т.е. в горизонтальном положении, скрывающем возможности исцеления, в известной мере уподобляясь в своем фрустрированном состоянии той же античности, еще не откопанной археологом и не подвергшейся репрессии антиквара и вожделению коллектора-коллекционера.

Эта живая древность была представлена в коллекции Фрейда нуминозными и женскими инстанциями-префигурациями, подательницами жизни и смерти вкупе со всем своим реквизитом — эротами, афродитами, сатирами, фаллосами, горгонами, вакханками, сексуальными сценами, апотропеями, амулетами и талисманами. И этот живой или оживший этнологический бриколаж (почти, между прочим, не систематизированный и точно не каталогизированный), и есть источник лишь отчасти либидозной, но всецело трансформа-



Аби Варбург. Панель «Атласа Мнемозины», 1925–1929.

ционной энергии, действующей и в пациенте, и в консультанте-герменевте. Так что оба, разыгрывая «эдипальную драму», быть может, невольно, но неизбежно, оказываются на сцене психодрамы, и кажется, что уже Якоб Морено поджидает их — с нетерпением режиссера на генеральном «прогоне» — на сцене своей «триадической» групповой (но не коллективной!) психотерапии.

Но как все иначе у Варбурга! Уже в анамнезе, сопровождавшем совсем больного Аби Варбурга в клинику Бинсвангера в 1921 году, специально оговаривалась его нездоровая страсть к письменным принадлежностям, постоянному усовершенствованию рабочего места, приспособлениям для чтения, что, как предполагал личный врач (сторонник, по всей вероятности, Крепелина — этого главного врага психоанализа), вкупе со страстью к собирательству книг — явно имело патогенный характер (невозможность завершить мало-мальский текст, муки при просмотре корректур и т.д.). Особо указывалось на неконтролируемую склонность к картотекам и ящикам с вырезками, цветным карандашам, пестрым закладкам, блокнотам и надписям,



Аби Варбург. Панель «Атласа Мнемозины», 1925–1929.

а также отсутствие разграничения между рабочим временем и досугом. После исцеления (1924) содержимое этих ящичков переключалось на поверхности планшетов, так что складывается ощущение, что сокрытая и скованная до поры до времени Софросюне просто вырвалась на свободу!

Или это все та же Мнемозина обзавелась более систематическим обличьем, из залежей архива умудрившись сложить себе телесное подобие или убежище в образе Атласа, выставляя напоказ то, что можно показать? Напомним, что между 1918 и 1924 годами психика Варбурга пребывала в состоянии острого бреда, наполненного в том числе и демонами самой разной формации и этиологии, и прежде всего — религиозной (тот же доктор упоминал факт отсутствия у Варбурга друзей в гимназии по ритуальным причинам, а также последующий конфликт с отцом, среди прочего по причине христианства его жены).

Но, на самом деле, всякий пациент — не только именитый и не только с именной биркой — имеет возможность приобщаться к экзегезе, исполняя роль не одного только ее материала, герменевтического тела, распостертого и податливого, но и субъекта риторических актов, направляя поток своей речи в пространство, которое он и формирует своими трансферами. Тогда как аналитик остается молчалив и невидим, но не потому, что затаился-замолчал, а потому что — сместился и не попал в поле зрения, чтобы, в том числе, не моделировать и не пробуждать первичную сцену (в ней «картинка» сопровождается и звуками, увы — нечленораздельными и потому провоцирующими детскую фантазию, а через нее — сценарии-паттерны формирования-развития). Помимо этого, пациент имеет возможность высматривать изображения на стенах, гравюры и картины, выглядывая и проецируя там и тех, кто пытался выглянуть из глубин его памяти и сознания. Но проецируя и провоцируя, вернее, эвоцируя сущности — только таким волшебным-магическим, чуть ли не мистериальным образом и обретающие статус реальности, попадая на сцену терапевтического сеанса-ритуала.

С другой стороны, если еще раз задумать-ся о составе группы, о действующих лицах

этой пьесы и воздействующих на реципиента вполне безличных персонах, а не только о звездах-отцах, то возникает вопрос: если юные нимфы и зрелые сатиры — на кушетке, кто же за столом? А если вдруг это Аполлон со смещенным в дионисийство спектром, то, быть может, и перед ним — в инсталлированной инстанции ложа-гробницы — кто-то рангом повыше, чем утомленная менада? Не упомянутые ли нами титаниды в роли пациентов? Именно им пристало быть по сути со-авторами процесса постепенной, многофазовой анамнезы-семантизации и грезы (Traum), и травмы (Trauma), где взаимность переноса и контр-переноса — условие рецепции как конструкции, аффирмации, легитимации и трансформации, в том числе и патоса древности, а если повезет — и редукции историзма и традиции.

А это уже — иконологический анализ, если мы транспонируем взаимную активность аналитика и клиента из вербальной стадии в визуальную (с обязательной возможностью последующей текстуализации всего происходящего и происходимого, находящегося и находимого). Фактически, собрание персоналий, группирующихся вокруг инстанций Эго и Ид, всех этих эксплуатируемых экспонатов, и составляет «фонд хранения» и захоронения внутри, по крайней мере, пространства психики, но равно и внутри всех возможных символических полей и пространств культуры и истории, образуя и индивидуальную, и коллективную, но всегда «внутреннюю коллекцию» образчиков древности, ожидающую своего «возрождения», собственно — пробуждения-оживления, превращения в «модерность» и всякого рода анахронизмы, уже — танатологические. И все это, между прочим, в рамках «спора древних и новых», постоянно протекающего в пределах каждой души.

Так что, заметим, планшеты, происходя из коробок и ящиков, неслучайно так легко транспонируются в трехмерные конструкции типа библиотечного шкафа или самой библиотеки: причина тому — присутствие того, кто буквально триангулирует плоскость, выстраивая ее четвертую точку-вершину вне нее. Это тот, кто возвышается за столом, для которого читальный зал — собственный ка-



Аби Варбург. Панель «Атласа Мнемозины», 1925–1929.

бинет, он же — и процедурный, если не процессуальный. Это те, кто пользуется символами и образами, кто отвечает за семантику по праву производителя, автора, лоящего голоса безмолвного, ибо бессознательного, доносящиеся с кушетки-ложа, и превращающего их в осознанные трансферы, они же — референции.

Библиотека же, по замыслу Варбурга, отчасти реализованному Закслем, после дальнего и опасного путешествия-перемещения (уже не в шкафах, а в коробках-ящиках) подразумевала соответствующие рубрики: «Образ» — «Ориентация» — «Слово» — «Действие», где последнее — в том числе продуктивная и конструктивная связка Зрение/Чтение. Библиотека предполагала и активное присутствие в сознании того, кто к ней обращался, — ответно обращаясь к нему со своими вопросами, а не только отвечая на его собственные.

...В итоге Библиотека стала Институтом, а классическая инстинкт-теория Отца (Зигмунда Фрейда) обратилась в объект-теорию Дочери (Анны Фрейд). И все это и все то —

в одном месте, в городе Лондоне и стране Англии. Куда почти что попал первый, «чтобы умереть в свободе», по собственным словам.

Драмы-диаграммы

В свете (или во мраке) всего сказанного ясно, что вопрос, вынесенный в заголовок предлагаемых заметок, не вполне риторический, тем более если помнить, что за такими «олицетворениями», как Мнемозина и Софросюне, тянется шлейф не только мифо-, но и историографический. Они не только разыгрывают представления на тему, например, памяти, питающей историю и искусство (мол, случайно Память — мать муз, да еще и рожденных от самого Аполлона), или спасительной и порождающей смысл Рассудительности, без которой творчество оказывается потоком экстазов, выходов из себя в пустоту, т.е. выходок в буквальном смысле слова (творческий экстаз как психотический эксцесс). Эти дискурсы — аподиктический, риторический и даже поэтический — в аллегорическом репертуаре театра человеческой истории, особенно коллективной, находят свою публику не один сезон и не одно тысячелетие.

Проблема в другом: такое впечатление, что этот «театр» устроен довольно специфично — в нем как будто нет ни партера, ни лож — ничего, где можно отсидеться, играя свою привычную и отчасти порочную роль, пусть и заинтересованного, но таки зрителя. В нем есть очень богатые задники-декорации в купе с таинственными и явно не пустыми кулисами. Все остальное — исключительно сцена, и кажется, сценарий читал не каждый, кто на этой сцене и обретается, и толкается, и играет, и чего только не делает. Либретто ни к чему, ибо весь театр — текст!

Некоторые действующие лица даже не совсем человеческие, но, тем не менее, не гнушаются, а даже и заинтересованы в тесных (весьма!) контактах с представителями человеческого рода, претендуя, например, на почитание, поклонение, подчинение, покорность и прочие ритуальные дела. Ничего удивительного — все вокруг что-то представляют, не представляя, собственно, что и зачем. Автоматизм такой импровизации не должен вводить в заблуждение: это не про-

сто хорошо выученная роль, но, скорее, автоматизм психотического толка, эта забывчивость как защита, как вытеснение, доведение себя до состояния чистого листа с хорошо отмытым, если не отбитым сознанием, где Памяти касательно Рассудительности как раз места и не находится, где этос не справляется с пафосом, где боль вытесняет все, оставляя место лишь страху, которому уже и поедать-то нечего.

И потому самое отягчающее обстоятельство, что эта сцена — ровно «в голове», вернее, в сознании и в том, что его если не заменяет, то настойчиво вытесняет. Поэтому текущий вопрос: какое право у демонов, титанов, богов, нимф, менад, героев, их иерофантов на человеческую жизнь, разум, волю и чувства? Действительно ли душа — их вотчина, если не трофей? Ужели эта аннексия — необратима?

Быть может, можно еще собраться, провести инвентаризацию своей еще не совсем разграбленной ментальной собственности-коллекции, что долго — на протяжении своей личной и уникальной жизни — собиралась? Именовалась личностью и даже судьбой? Варбург — просто самый красноречивый и показательный случай, персонификация целой типологии, ярко и болезненно, нервно и исцеляюще, патологично и иконологично выстраивающей драму когнитивно-эпистемологического жанра. Если я собираю книги и гравюры, фоторепродукции произведений искусства, вырезки из газет и журнальные иллюстрации, что мне делать, чтобы не сойти с ума, когда Сатурн втянул меня в свои нечестивые ритуалы — с помощью своих тайных помощников, собирающихся вокруг меня на улице и даже в кругу семьи, подкладывающих мне в карманы кусочки шоколада, втягивая меня в довольно нечестивые или, по крайней мере, подозрительные обряды с явными признаками жертвоприношения? И если моя страна на грани военной катастрофы, а я понимаю, что причина во мне, ведь я — английский шпион-оборотень, что мне остается, как не приобрести револьвер и не пожертвовать собой (и своей, кстати, семьей) ради спасения положения? Такова, если кратко, история болезни, но история исцеления — это не только змеиный ритуал и obsessia научной истины,

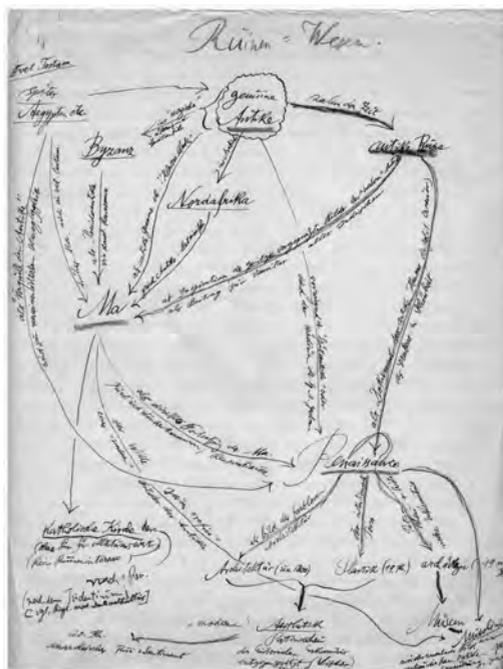
тоже не обходящаяся без компульсий. Это сама история, проходящая через всякого и во всякое время.

Ответ на этот вопрос, найденный одним конкретным человеком по имени Аби Варбург, породил когнитивную традицию, помогающую до сих пор искать, находить и даже обезвреживать самых разнообразных идолов, не только рынка или времени, но и, например, науки и идеологии. Идолов тоже

можно собрать вокруг себя и даже в себе — впустить и выпустить, но тут же поймать и зафиксировать. Их хорошо не просто выводить на свет, снимая с них покровы культурных феноменов и духовных традиций. Недостаточно даже указывать на них остенсивно-осуждающе. Их очень полезно собирать и изолировать в определенном месте, точнее — не месте, пассаже или планшете. Чтобы видна была невооруженным глазом и всякому «фла-



Андре Мальро. Фото: Морис Жануб, 1953.



Уильям С. Хекшер. Схема из рукописи «Сущность руин».

неру», но не вуайеристу, вся их типичная гетеротопичность. Чтобы стали они экспонатами, а еще лучше — препаратами. Лучше всего это делать — на специальной поверхности, сделать их плоскими и не просто приплюснутыми, приклеенными или наколотыми на листы гербария, и превратить их не в управляемых существей-лавров, а в нечто другое — в собственные подобия, лишённые власти и силы, магии и чар подлинника, волшебства настоящего, изгнать и извергнуть из мест Присутствия...

И тогда одно уже разглядывание этого собрания муляжей-подобий будет иметь если не исцеляющее, то отрезвляющее действие, ибо это коллекция наглядных пособий, предназначенных и для выставления (но не любования), но главное — для манипулирования (т.е. не для заманивания). Вместо анатомического атласа — атлас Мнемозины, но пользователь — лишь тот, кто заинтересован в библиотеке Софросюне.

Мы не забываем то напоминание о замещающей (и фактически вытесняющей) память

мнемотехнике, которое в свое время вынужден бы озвучить Деррида (адресат — Поль де Ман): мышление определяется связкой с тем, что, на самом деле, обслуживает «плохую память», так что «техника — это всегда паразит по отношению к настоящей Мнемозине, этой матери муз и живого источника всяких инспираций».

То же самое для Варбурга: ему интересны и полезны не художники-виртуозы, легко и играючи справляющиеся с самыми невообразимыми творческими задачами (они сами их и ставят), а художники второго ряда и творения второго сорта, в своей немощи, не скрывающие, а выставяющие всякого рода подпорки гетерономного свойства. Что и позволяет свободно перемещаться, не смущаясь, по регионам и сферам вокруг творения, с трудом удерживающего себя на поверхности истории искусства, накапливаясь в ее зазорах и промежутках.

Оттого, кстати, так много иконологий после Варбурга: патос ведь крайне многообразен, патологий — не сосчитать, а чрезмерная и суровая наглядность Мнемозины, как мы выяснили, предпочитает иметь дело не с экспонатами, а с препаратами, не со стенами, а с планшетами, не с тем, что выставлено со стен на показ, а с тем, что разложено и приготовлено к использованию (прилегло в ожидании применения). Такая позиция обеспечивает ей молчаливое и самоуверенное превосходство на уровне жеста — выставления себя и своих возможностей собирать в себе, давать осадиться в своих недрах самых разных наслаждений и осадочных пород в виде, например, искусств. Зачатых, правда, в пещере...

И тогда выход из пещеры — уже дело Софросюне, уже свет аполлонического, хотя то божество, что кажется источником этого странного сияния, имеет и еще важнейшую заслугу в поисках частей плоти своего брата Диониса: ибо именно Аполлон нашел последний недостающий и важнейший орган, казалось бы, своей альтернативы. Хотя, на самом деле, если пользоваться формулами Варбурга, перед нами «двойная герма Аполлона-Диониса», их «двоящийся отпечаток», промежуточное пространство «олимпийского и демонического», где власть принадлежит «нейтрализирующей аффекты абстракции», по-

рождаемой «разумом в состоянии апатии». Теокрасия вместо теократии.

И это рациональность, которая говорит и потому рассказывает, и потому линейна и графична: ее наглядность — стимулирующая, а не вытесняющая. Затягивающая в чтение, но порционное, питающее крошками со стола господ, что не видны для тех, кто у их ног и ближе к полу-основанию, удел которых — фрагменты, но в награду за терпение и выносливость они получают что-то такое, что невозможно раздрать, но чем можно одарить.

Это, несомненно, риторическая техника, но не навязывающая свой продукт, а обещающая продуктивность: это дискурс организации и стимуляции аффекта, а не его дистрибуции, то есть бессознательного и автоматического навязывания. Можно, оказывается, оставлять следы на поверхности, не посягая ни на какую глубину, особенно если это следы оперирования фрагментами и копиями артефактов!

Этому, заметим напоследок и на перспективу, могут служить всякого рода диаграмматические конфигурации, делающие наглядными именно рефлексию, то есть работу сознания, представленную на обозрение, лишённую внутренней таинственности (насколько это, впрочем, все сознание и вся работа), где траектории — триггеры мышления — в силу (невольной) своей недосказанности, недорисованности, вызывающей недоумение, ведь умение автоматического применения ума здесь не работает. Усилие, вызывающее болезненное, но полезное напряжение, порождающее пустоту, которую хочется заполнить, пусть и с помощью парантез-протезов. Потому-то апелляция к рассудительности — манифестация свободы: как воспринимающего, так и принимающего, а равно — и понимающего, претерпевающего линейность текста, что нарушается уже на структурном уровне, но каждый раз восстанавливается следующим шагом-усилием, появлением новых точек торможения повествования, передышки и отдыха, приостановки и нового возбуждения, порыва и прорыва, сквозь кожу и холст, сквозь завесы и завалы, сквозь взоры и вызовы, в сложении и скольжении.

Но тогда возникает дополнительная, если не реальность, то размерность: куда выходит

текст, куда то ли проваливается, то ли возносится (или просто сдвигается) повествование? Не за край же страницы или листа? Видимо, оно просто отрывается и отслаивается от плоскости — ради читателя-зрителя, взирающего на поверхность и считывающего с листа, если не смахивающего с него на нем помещенное.

Как представить трехмерную картину текста не просто с его коннотациями (это — вполне в рамках плоскости-диаграммы), а с расширениями-сдвигами? Иначе говоря — как текст из стадии или состояния проекта переходит в стадию реализации — как и когда проект становится постройкой? Причем не только на физическом уровне (это полбеда), а именно на семантическом и структурно-трансформативном (это — признак победы).

Собрание-поток наших ментальных фрагментов-меморабилий, с трудом зафиксированных на поверхности тела текста, стекающих с него как градины пота, — мельчайший, но вклад в развертку и разрешение подобных недоумений-недоразумений, попытка заглянуть за обратную сторону планшета Мнемозины. Чтобы нащупать там облачение Софронсоне. То ли оставленное, то ли приготовленное.

Степан Ванеян

Родился в 1964 году в Москве.

Теоретик и историк искусства. Переводчик.

Профессор исторического факультета МГУ имени

М.В. Ломоносова. Заведующий отделом теории

искусства НИИ РАХ. Ведущий научный сотрудник

ГИИ. Автор книг «Пустующий трон» (2004),

«Тело символа. Архитектура и иконография»

(2010), «Архитектура, Сущность, интерпретация,

язык» (2014), «Гомбрих, или Наука и иллюзия»

(2015). Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Реконструкция первого мерцбау Курта Швиттерса. Музей Шпренгеля, Ганновер.

Глеб Напреенко

В схватке со временем: собираательство между коллекционированием и накопительством

Введение. Нехватка vs аддикция

Я сопоставляю два отрывка из книг двух психоаналитиков — из семинара Жака Лакана по этике психоанализа, а именно из раздела, посвященного проблеме сублимации, и из книги последователя Лакана, Жана-Клода Мальваля, «Ориентиры для ординарного психоза». Эти фрагменты раскрывают две разные стороны собираательства: коллекционирование и накопительство. Которые также представляют две стороны объекта в психоанализе. Наконец, их сопоставление дает пищу к размышлениям о собираательстве как об особом медиуме произведений искусства.

Лакан на примере коллекции спичечных коробков Жака Превера говорит о Вещи, *Das Ding*¹,ступающей по ту сторону объекта — иначе говоря, объект, будучи возведен в достоинство Вещи, становится рамой, обрамляющей зияние, вокруг которого и выстраивается весь символический порядок, локализуя сердцевину наслаждения в этом зиянии. Мальваль же, разбирая феномен, известный на русском языке под именем синдрома Плюшкина, говорит об объекте как о застрявшей затычке — о неизъятном объекте a^2 , свидетельствующем о бессилии символического порядка кадрировать наслаждение.

В одном случае — речь о своего рода культивации дефицита — и недаром Лакан подчеркивает, что дело происходит в пе-

риод Второй мировой войны и оккупации Франции, в другом — у Мальваля — о возможности дать место нехватке. Важно также упомянуть более широкий контекст, остающийся за пределами выбранных отрывков. Лакан в своем семинаре ставит коллекцию Превера в один ряд с парадигмальным примером сублимации — средневековым культом прекрасной дамы в куртуазной любви, в котором ключевое место играет ритуализированное выстраивание дистанции с женщиной как Вещью, — это форма отношений, весьма отличная от господствующей сегодня парадигмы симметричного партнерского контракта. В то время как книга Мальваля посвящена ординарным психозам³ как парадигмальной клинике нашей современной эпохи, эпохи тотализации капиталистического дискурса, где, по замечанию психоаналитика Вероник Воруз, единственной универсальной — но зато поистине глобальной — идентификацией стала идентификация «потребитель», и, соответственно, симптом в самой общей форме имеет сегодня характер аддикции — иначе говоря, речь идет о «невозможности для субъекта не потребить данный объект»⁴. Именно в этом контексте обращается Мальваль к примеру патологического накопительства.

Перед тем, как перейти к дальнейшим размышлениям, я передаю слово Лакану и Мальвалю.

1. Из семинара Жака Лакана «Этика психоанализа»⁵

Я закончу сегодня небольшим анекдотом, в котором не стоит видеть нечто большее, чем пример, но пример парадоксальный — и, несмотря на незначительность свою, весьма показательный — того, что сублимация собой представляет. Поскольку сегодня мы остановились на уровне объекта и Вещи, я хотел бы вам показать, что значит найти в объекте специфическую функцию, которую может оценить, одобрить общество.

Речь идет о случае из моей собственной жизни, и поместить его вы можете под рубрику психологии коллекционирования. Один человек, опубликовавший недавно работу, посвященную коллекционерам и торгам и задуманную как пособие для коллекционеров, рассчитывающих обогатиться, долго просил меня подкинуть ему несколько идей по поводу смысла коллекционирования. Я предусмотрительно молчал, так как единственное, что я в силах был по-

советовать, — это походить пять-шесть лет на мой семинар.

О психологии коллекционирования можно сказать немало. Я и сам немного коллекционер. И если кое-кто из вас думает, что я в этом подражаю Фрейду, то ради бога. Я лично полагаю, что у меня на это другие причины. Я видел остатки коллекции Фрейда на полках у Анны Фрейд, и мне показалось, что притягательное влияние оказывало на него сосуществование, на уровне означающего, <...> с египетской цивилизацией, а вовсе не просвещенный вкус к тому, что именуют «объектом».

То, что именуют «объектом» коллекционеры, имеет совершенно иной смысл, нежели то, что называется объектом в психоанализе. В психоанализе объект — это пункт воображаемой фиксации, удовлетворяющий, неважно в каком регистре, влечение. Объект коллекционирования — это нечто совершенно другое, и я сейчас покажу вам это на обещанном примере, где коллекция выступает в своей рудиментарной форме.



Коллекцию ведь обычно представляют себе как набор разных предметов, но это совершенно не обязательно.

В эпоху великого покаяния, пережитого нашей страной в годы маршала Петена, во времена призывов потуже затянуть пояса и трудиться на благо родины и семьи, я навестил своего друга Жака Превера, жившего тогда в Сен-Поль-де-Вансе. И я увидел у него дома — не знаю, почему это мне сейчас вспомнилось — коллекцию спичечных коробков.

Подобную коллекцию в то время было собрать нетрудно — больше, пожалуй, и нечего тогда было коллекционировать. Выглядело, однако, это собрание следующим образом — коробки были все одинаковые и расположены были очень красиво таким образом, что, частично входя друг в друга, образовывали своего рода непрерывную ленту, которая шла вдоль каминной полки, поднималась с нее на стену, достигала карниза и шла затем вниз вдоль дверного проема. Не скажу, что ей не было видно конца, но в качестве орнамента это выглядело очень красиво.

Однако самым замечательным в этой коллекции, солью ее, была не эта красота и не удовлетворение, которое она доставляла собирателю. Я думаю, что сила и новизна впечатления, которое производило на зрителя это собрание пустых — последнее очень существенно — спичечных коробков, связаны с обнаружением того, чему мы уделяем, наверное, слишком мало внимания: что спичечный коробок является не просто объектом, что представ нашему взгляду в виде, *Erscheinung*, внушительного множества, он, возможно, окажется Вещью.

Иными словами, такое расположение спичечных коробков свидетельствовало о том, что коробок — это не просто предмет, имеющий определенное назначение, и даже не тип в платоновском смысле, некий абстрактный спичечный коробок; что коробок сам по себе является самостоятельной вещью — вещью, бытие которой обладает собственной внутренней связностью. Произвольный, разрастающийся и избыточный, почти абсурдный характер этой коллекции выявлял на самом деле в спичечном коробке

его вещьность. Смысл подобной коллекции придается, таким образом, особым взглядом на вещи — взглядом, направленным не столько на коробок спичек, сколько на Вещь, которая в этом коробке пребывает.

Однако с каким угодно объектом результата этого, как ни крути, не добиться. Ведь поразмыслив, мы видим, что коробок спичек представляет собой побочную разновидность того, что может в определенных случаях оказаться исполнено морального смысла — выдвигающего ящика. В данном случае ящик этот, извлеченный частично из чрева удобной облегающей его крышки, обнаруживает копулятивную способность — ее-то и предназначен был явить взору тот образ, что без труда в композиции Превера угадывался.

Эта маленькая история об откровении Вещи по ту сторону объекта демонстрирует лишь одну, самую невинную, из форм сублимации. И может быть, из этой истории яснее для вас станет то, почему же, в конце концов, общество может сублимацией удовлетвориться.

Если это удовлетворение, то, в данном случае по крайней мере, это удовлетворение, которое ни от кого ничего не требует.

2. Из книги Жана-Клода Мальваля «Ориентиры для ординарного психоза»⁶ *Назойливое присутствие объекта а*

В статье «О вопросе, предваряющем любой возможный подход к лечению психоза»⁷ Лакан подчеркивает, что именно «изъятием объекта а» устанавливается рамка для поля реальности. А несколькими годами позже в «Маленькой речи для психиатров госпиталя Святой Анны»⁸ он указывает, что для безумца это изъятие не происходит, поскольку он хранит «свою причину в собственном кармане». Этот феномен, уточняет Лакан, проявляется, например, в возникновении речевых галлюцинаций, в которых становится слышен объекто-голос, поскольку он не был подвергнут первовытеснению, устанавливаемому отцовской функцией. Принятие утраты объекта а дает место нехватке, которая запускает желание и позволяет субъекту быть представ-

ленным в поле Другого. Эта концепция, проистекающая из фрейдовской концепции утраченного объекта, претерпела ряд модификаций в ходе лакановского преподавания, но не-изъятие объекта *a* сохраняет свою значимость в теории психозов, указывая, что сепарация не произошла и тем самым присутствует беспокоящее и чрезмерное наслаждение. Так, в развязанных психозах случается, что голос звучит и оскорбляет, что инквизиторский взгляд преследует субъекта, что оральный объект отравляет или что анальный объект назойливо присутствует. В ординарном психозе не-изъятие объекта *a* проявляется более скромно, но оно коррелирует с не-борромеевым связыванием реального с другими измерениями, [воображаемым и символическим,] которые в результате оказываются неспособны полностью выполнить свою ограничительную функцию по отношению к наслаждению.

<...>

Патологические накопители

Никакая другая клиника не конкретизирует, что Лакан имел в виду под присутствием объекта *a* у психотика в кармане, лучше, чем клиника патологического накопительства. Некоторые скапливают в своем жилище разнородные объекты, которыми никак не пользуются, не в силу страсти к коллекционированию, а вследствие невозможности от этих объектов отделиться. Чаще всего это мусор, и дело доходит до того, что некоторые живут в помещениях, заполненных им до потолка, а среди этого мусора проложены узкие проходы. Такое накопительство чаще всего сопровождается социальной изоляцией, отказом от помощи, запущенностью в плане телесной гигиены и пренебрежением уходом за жилищем.

Когда Эрнест Дюпре описывает нищих скопидомов в 1920-е годы, он уже вычленяет особую форму такого поведения. Он приводит несколько очень похожих описаний из прессы, вроде, например, такого: «Нищенка, Н...., 68 лет, живущая в тесной и грязной хижине на улице Буасси в Ла Ке-ан-Бри, умерла позавчера вследствие лише-

ний, сопровождавших ее жизнь. Движимые состраданием, соседи пришли посмотреть за телом и совершить необходимый туалет. Но сколь были они поражены, когда обнаружили настоящее состояние, спрятанное в шкафу под скопищем лохмотьев и грязи: там были купюры на 6000 франков и груды золотых итальянских монет. Кроме того, в чулке, который служил нищенке сейфом, нашли кипу ценных бумаг на весьма приличную сумму — 50 000 франков. Старая скряга, согласно комментарию журналиста, предпочла умереть от голода и холода, чем прикоснуться к своим сокровищам»⁹. Нищие скопидомы, отмечает Дюпре после многократных встреч с особым санитаром парижской префектуры полиции, почти всегда умирают, не оставляя завещания. «Изолированные от мира, лишённые всякой аффективности, не способные на какой-либо альтруистический порыв, они не могут отделить от своей личности понятие о своем имуществе и счесть, что их деньги, которые они не тратят даже на свои базовые нужды, могут оказаться в распоряжении кого-либо другого. <...> Это слияние личности с имуществом было красноречиво выражено скрягой в состоянии агонии, о чем рассказывает Роже де Фурзак: “Я бы хотела, — сказала она, — растворить все, чем я владею, в стакане воды и проглотить перед тем, как отойду”»¹⁰.

Не стоит заблуждаться: эта скряга — лишь частный пример более общей неспособности символизировать утрату объекта наслаждения: ничто не способно заменить, занять его место, он не может войти в меновый оборот. Обладание им обеспечивает субъекту не-фаллицизированное наслаждение в тисках влечения к смерти, торжествующего над потребностями.

Более незаметные формы непосредственного и необходимого присутствия объекта наслаждения отмечаются у тех, кому нужно постоянно сохранять в визуальном поле их жилища объекты, с которыми они не могут расстаться. Обстановка в их доме часто производит на стороннего наблюдателя впечатление хаоса. Что тут характерно, так это тревога, которая захватывает субъекта, если он обнаруживает, что

не может понять, где находится, казалось бы, совершенно незначительный предмет: изношенные шнурки, прокомпостированный билет, пустая баночка и т.д.

Другие обзаводятся скопищами различных пришедших в негодность вещей, загромождавая жилище пестрым беспорядком, причем маловероятная починка этих предметов всегда откладывается продолжением накопления. Некоторые такие люди, несомненно, не являются психотиками, но если удастся с ними поговорить, то часто обнаруживается, по выражению Дюпре, как «странность их мотивов», так и «загадочность и абсурдность их манер и реакций», и, кроме того, определенное забвение тела, о котором свидетельствует «их нечувствительность к голоду, жажде, холоду»¹¹.

В 1975 году для обозначения сходных типов поведения англо-саксонские психиатры ввели понятие синдрома Диогена¹². Согласно им, характеристики этого синдрома таковы: предельное пренебрежение гигиеной как тела, так и жилища, превышающее всякую терпимость социального окружения; «силлогомания» или накопление мусо-

ра в большинстве случаев. Этот феномен связывается с «пред-болезненной личностью», описываемой как подозрительная, недоверчивая, лукавая, плохо социально встроена, несмотря на нормальный, а то и высокий, интеллектуальный уровень. Часто в клинической картине наблюдается отказ от всякой внешней помощи при попытке оказать социальную поддержку, которая переживается как агрессивное вторжение. Психиатрические проблемы и алкоголизм оказываются недостаточными объяснениями проблем в поведении. Люди, о которых идет речь, чаще всего живут одиноко. Обычно они существуют на краю общества и вне времени, безо всякой критики к своему положению и без поиска помощи. Синдром Диогена долгое время рассматривался как явление исключительно старческого. Тем не менее работы Джона Сноудена в 1987¹³ и Граэма Хэллдея в 2000¹⁴ году продемонстрировали, что он встречается также у молодых людей.

Синдром Диогена описывает лишь поведение — в том плане, что он транс-нозографичен и транс-структурален. Нет, однако,



никаких сомнений, что он часто свидетельствует о неограниченном влеченческом наслаждении как у тех, чей психоз очевиден, так и у тех, у кого он никак не проявлен.

В зачаточной форме подобное может наблюдаться в ординарных психозах. Пациент пятидесяти лет, встреча с которым произошла в рамках представления больных, рассказывал о тревоге столь сильной, что из-за нее он больше не мог работать, несмотря на большие дозы противотревожных препаратов. С тех пор, как он потерял свою работу десятков лет назад, он жил лишь на минимальное пособие для лиц, не имеющих средств к существованию. Раньше он был жизнелюбом, большим почитателем вечеринок, женщин и выпивки. Болезненное расставание, а затем и потеря работы все более и более отрывали его от общества. Он не объяснял причин своей тревоги. Лишь походы за продуктами, еженедельные встречи с терапевтом, а также несколь-

ко госпитализаций с целью отлучения от алкоголя все еще выводили его из его жилища. Ему было невероятно трудно выкидывать мусор и в особенности бутылки из-под вина, которые он скапливал в двух своих комнатах. Лишь перед неизбежностью визитов некоторых людей, заботившихся о нем, — визитов, которые он откладывал, насколько это было возможно, — ему случалось несколько раз устроить генеральную уборку, но очень быстро накопление возобновлялось. Он прекрасно понимал, что должен выкидывать все отходы, но это было выше его сил, ему это не удавалось. «Я откладываю, — говорил он, — я не хочу сталкиваться с проблемой». Как только он об этом начинал думать, что-то другое захватывало его внимание, он включал телевизор, принимался за игру в компьютер и т.п. Он не пребывал в унынии, но и не имел никакого желания к чему-либо. Заполненный объектами.



3. Метафора и ее сбой. Метонимия

На приведенные отрывки о двух сторонах собирательства можно посмотреть с точки зрения функции метафоры. В случае Превера, по Лакану, спичечные коробки работают метафорически: они своим умножением и своей пустотой актуализируют функцию означающего как такового и представляют некое иное значение по ту их сторону — одно из определений, которое дает Вещи Лакан в 7-м семинаре — «то, что пострадало в Реальном от означающего». В случае накопительства, наоборот, метафора не работает, на что указывает исключенность объектов из возможности какого-либо обмена и замещения.

Функция метафоры позволяет ввести в коллекцию Превера ограниченность («не скажу, что ей не было видно конца», говорит Лакан), эффект «и так далее», эффект многоточия: высказывание уже состоялось, продолжение коллекции может остаться потенциальным. В случае накопительства подобное невозможно — оно требует постоянного добавления объектов, а остановиться и сказать «и так далее» тут не получается. Накопление устроено как метонимия влечения.

Именно влечение производит отбросы: человеческое наслаждение не может не производить мусор¹⁵ — например, бутылки из-под вина, — но расставание с этим продуктом влечения для накопителя проблематично.

4. Искусство между сублимацией и десублимацией. Вечность и время

В искусстве возвышающий эффект метафоризации практически неизбежен. Сама завершенность и выставленность собрания объектов как инсталляции в публичном пространстве создает эффект высказывания, отделенного от автора. Как минимум объект-взгляд оказывается кадирован фактом создания и демонстрации произведения, а именование «художник» представляет создателя перед обществом.

Но вместе с тем искусство способно вступать в диалог с не-сублимированным отношением к объекту, которое присуще, в част-

ности, накопительству, превращая его в своего рода изнанку творчества, а его носителей — в альтер-эго художника. Именно для подобного обращения искусства к неметафоризированному разгулу влечения я буду использовать слово «десублимация». Здесь можно вспомнить о работах Пола Маккарти или Ильи Кабакова, чьих героев, принадлежащих к очень разным мирам (у Маккарти — обществу потребления, у Кабакова — советской коммуналке), роднит то, что они заполнены множественными объектами и субстанциями, от которых они не готовы отделиться и которые захватывают их влечение. В отличие от самих Маккарти и Кабакова, создающих инсталляции для публики, эти персонажи не стремятся к взаимодействию со зрителем и его взглядом.

Но разделение и взаимодействие между художником и накопителем может проходить внутри одной личности. Так, в «Кровати» Трейси Эмин, реальном артефакте ее пребывания в депрессивном состоянии, — постели, обросшей за время длившегося несколько дней лежания беспорядком и мусором, — художница делает саму себя своим персонажем, изымая себя из унылой малоподвижности, отделяя возникшее скопище объектов от себя, выставляя его на обозрение в качестве произведения искусства.

Не менее прихотлива игра сублимации и десублимации в различных инсталляциях Курта Швиттерса и в «Срезе» Томаса Хиршхорна. В колоссальную инсталляцию тут наряду с мусором включаются также произведения других художников: дадаистов у Швиттерса и русских авангардистов у Хиршхорна¹⁶. Тут я, сам выступая как своего рода собиратель и коллажист, снова предоставляю слово другим авторам.

Из книги Ханса Рихтера «Дада. Искусство и антиискусство»¹⁷

Колонна, его [Швиттерса] главное произведение, была чистейшим, не подлежащим продаже творением. Не была она также ни транспортабельной, ни поддающейся определению даже в ее оформленном виде. Встроенная в комнату (и комнаты) его квартиры, эта колонна постоянно нахо-

дилась в состоянии изменения, и новый слой накладывался на предыдущий, включая его в себя и делая невидимым. В конце коридора на втором этаже дома, который Швиттерс унаследовал, одна дверь вела в не очень просторное помещение. В центре этого помещения и стояла гипсовая скульптура. Она занимала к тому времени (ок. 1925 г.) приблизительно четверть комнаты и доставала почти до потолка. <...> Но здесь была не просто скульптура, это был живой, день ото дня меняющийся документ Швиттерса и его друзей. Он объяснял мне, и я сам видел, что вся скульптура была набором углублений. Структура вогнутых и выпуклых форм, которые дырявили и раздували скульптуру.

Каждая из этих специальных форм имела свой смысл. Там был грот Мондриана, грот Арпа, Габо, Дусбурга, Лисицкого, Малевича, Миса ван дер Роэ, Рихтера. Грот его сына, его жены. Каждая полость содержала очень личные детали каждого из этих людей. Он остригал прядь моих волос и помещал ее в мой грот. Толстый карандаш, похищенный с рисовального стола Миса ван дер Роэ, находился в его гроте. От кого-то обрывок шнурка, сигаретный окурок, остриженный ноготь, кусочек галстука (Дусбурга), сломанное перо. Но также весьма примечательные и более чем примечательные вещи — как, например, части зубного моста с несколькими зубами на нем и даже флакончик мочи с именем жертвователя. Все это было расставлено по отдельным полостям, зарезервированным за индивидами. Некоторые из нас имели по несколько пещер, по прихоти Швиттерса... и колонна росла.

Когда три года спустя я снова пришел к нему, колонна имела совсем другой вид. Все маленькие пещерки и ниши, прежде «населенные», теперь уже не были видны. «Они теперь все глубоко внутри», — объяснил Швиттерс. Они действительно были скрыты чудовищно разросшейся колонной, покрылись другими скульптурными наростами, новыми людьми, новыми формами, красками и деталями. Рост, не прекращавшийся никогда. И если прежде колонна выглядела более или менее конструкти-

вистской, то теперь она стала более искривлена.

Насильственно разрастаясь, колонна, так сказать, разорвала комнату по швам. Поскольку Швиттерс больше ничего не мог добавить в ширину, если хотел иметь возможность обходить колонну кругом, то приходилось наращивать ее вверх. А там был потолок! Поэтому Швиттерс нашел легкое решение. Как хозяин дома, он отказал арендаторам сверху, проломил потолок и продолжал наращивать колонну на верхнем этаже. Законченной я ее не видел. Фактически она никогда и не была закончена. Я покинул Германию еще до Гитлера и слышал о Швиттерсе лишь то, что он переехал в Норвегию, как раз на один шаг опередив нацистов, которые отдали в Ганновере приказ о его аресте.

Из статьи в Википедии о Курте Швиттерсе¹⁸

Наряду со своими коллажами Швиттерс на протяжении всей своей жизни кардинально менял интерьеры ряда пространств. Самым известным был Мерцбау, преобразование шести (или, возможно, более) комнат семейного дома в Ганновере, Waldhausenstrasse, 5. Это происходило очень постепенно; работы начались примерно в 1923 году, первая комната была закончена в 1933 году, и Швиттерс впоследствии расширил Мерцбау на другие части дома, пока не бежал в Норвегию в начале 1937 года. <...> Судя по переписке Швиттерса, к 1937 году Мерцбау распространился на две комнаты квартиры его родителей на первом этаже, соседний балкон, пространство под балконом, одну или две комнаты чердака и, возможно, часть подвала. В 1943 году он был разрушен в результате бомбардировки союзников. <...> Работы Ханны Хёх, Рауля Хаусманна и Софи Тойбер, среди прочего, были включены в структуру инсталляции.

<...>

«В комнате воняло. Затхлый, кислый, неопределяемый запах исходил от трех скульптур Дада, которые он создал из каши ... возникла плесень, статуи были покрыты зеленова-

тыми волосами и синеватыми экскрементами неизвестного типа бактерий» (из воспоминаний Фреда Ульмана).

Из интервью Сергея Тимофеева с Томасом Хиршхорном для «Art Territory»¹⁹

С.Т.: Мы сидим рядом с импровизированным стендом, на котором вывешено много фотографий. Они с 10-го выпуска Манифесты, большой кочующей международной выставки искусства, которая в тот раз проходила в Петербурге, в Эрмитаже — с июня по октябрь того же 2014 года. И вы там, в только что реконструированном здании Генерального штаба, представили свой «Abschlag», или «Срез», как обычно переводят это название. Вы выставили полуразрушенное, полуобвалившееся «здание в здании». Которое прочитывается сейчас особенно актуально, когда мы видим столько фотографий разрушенных, выпотрошенных взрывами построек в Украине. Была ли у вас подобная ассоциация, когда вы придумывали «Срез»?

Т.Х.: Да. Хотя, конечно, я тогда не думал, что в Украине будет такая война. Но разрушение всегда было для меня важной темой. Я помню, что в 1991 году, когда происходила Война в заливе, мы с моими друзьями тоже много дискутировали о том, что мы должны сделать в этой ситуации как художники. И вот наступил 2014-й — сначала Майдан, потом Крым, а потом была Манифеста. Тогда тоже возник вопрос бойкота, отказа от участия. И мы тоже обсуждали это. Я сказал тогда: «Нет, я должен участвовать, я должен сделать работу, которая придаст форму самой этой проблематике». Мне очень нравится русский авангард, и там были задействованы пять классических работ этого направления (это были Малевич, Розанов и Филонов), которые висели на этажах, открывшихся после обрушения фасада этого здания. Мой ответ на все наши дискуссии и на происходящее и заключался в этой работе. Реализованной в тамошнем здании Генерального штаба, в очень странном месте... Когда я побывал там впервые, у меня в голове все время вертелось: «Это



реально? Или это фейк? Это что-то новое или старое? Это внутри или снаружи? Или это просто плохой вкус?». Потом у меня появилась идея сделать там «потемкинскую деревню», но как бы в обратной перемотке, уже деконструированную — как руину. Чтобы как-то уравновесить это самое место.

Из интервью Томаса Хиршхорна Ирине Кулик для журнала «Диалог искусств»²⁰

Другой аспект моей работы связан с обновленным зданием Главного штаба. <...> Для меня важна конфронтация с данной архитектурой, суть которой, как мне кажется, как раз в отрицании истории. Тут все такое новенькое, чистое, с красивыми латинскими литерами, и когда видишь, что написана дата «две тысячи какой-то год», перестаешь понимать, откуда вообще взялись эти буквы, настолько этот шрифт не соответствует сегодняшнему дню. Мне захотелось сделать нечто сомасштабное этой архитектуре, но и оспаривающее это пространство, суть которого — в невозможности принять историю, в стремлении нейтрализовать ее.

На что я хочу обратить внимание в приведенных цитатах — так это на то, как игрой сублимации и десублимации задействуется категория времени: «потемкинская деревня» новых залов Эрмитажа на обратной перемотке у Хиршхорна, бесконечное разрастание творения у Швиттерса. Руинирование и обрушение, разложение и гниение — и противостоящие им сохранение, мумификация, борьба со временем.

Сублимация пытается выключить, остановить время: метафора идет поперек вечно длящейся метонимии влечения. Я вспоминаю свою подростковую встречу с работой Роберта Террейна «Красная комната» в «Tate Modern», полностью составленной из различных объектов красного цвета. «Красный» как таковой доминировал над каждым отдельно взятым предметом с его частной историей. Над инсталляцией

царило измерение вневременности, измерение Вещи.

Хиршхорн и Швиттерс, каждый по-своему, этой вневременности не вполне доверяют. Швиттерс не отделяет себя от своего произведения, меняющегося во времени, подобно живому телу. Метонимия тут господствует — в том числе в прямом задействовании метонимических объектов коллег: от украденного рабочего инструмента или элемента одежды вплоть до таких буквально телесных, как волосы или моча. Недоверие Хиршхорна иное — открыто политически артикулированное: он хочет от своего искусства диалога с актуальной исторической ситуацией.

И — пусть случайно — для обоих авторов на горизонте встает такой разгул влечения к смерти, как война.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Понятие, которое Лакан вычленяет в тексте Фрейда «Набросок одной психологии». Вещь, по Фрейду, можно определить как остаток психической нагрузки, остающийся от вынесения суждения, то есть остаток от попытки привести образ восприятия и образ желания к тождеству, — говоря языком Лакана, неустранимый элемент Реального в отношении к объекту по ту сторону его полезности и смысла. Вещь у Лакана во многом резонирует с Вещью у Мартина Хайдеггера.

² Объект маленькое *a* (*a* — первая буква французского слова *autre*, другой) — понятие, введенное Жаком Лаканом. По замечанию Жака-Алена Миллера, объект *a* является развитием понятия Вещи, но делает его включаемым в дискурсивные отношения. Во многом наследует понятиям частичного объекта у Карла Абрахама (грудь, анальный объект и т.д.) и переходного объекта, обладающего особой ценностью для ребенка и возникающего в процессе его сепарации с матерью, у Дональда Винникота.

³ Обыкновенный психоз — эпистемологическое понятие, введенное Жаком-Аленом Миллером для описания случаев в клинике без экстраординарных проявлений психоза (например, развернутого бреда), где речь при этом не идет о невротической структуре. По Миллеру, клиника обыкновенного психоза характеризуется появлениями тройной экстернальности, сторонности, наруше-

ния связи: по отношению к телу, к обществу и к собственной субъектности. Мальваль в своей книге рассматривает ординарные психозы через вопрос о соотношении трех регистров, вычленинных Лаканом: воображаемого, символического и реального.

⁴ Voruz V. The second paternal metaphor. Доступно по <https://uqbarwapol.com/nls-congress-2016-second-paternal/>.

⁵ Лакан Ж. Семинары. Книга 7. Этика психоанализа (1959–1960). М.: Гнозис/Логос, 2006. С. 148–150.

⁶ Maleval J.-C. Rep res pour la psychose ordinaire. Navarin diteur. 2019. P. 51–52, 56–59. Перевод Глеба Напреенко. Публикуется с согласия автора.

⁷ Лакан Ж. О вопросе, предваряющем любой возможный подход к лечению психоза // Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: РФО, 1997. С. 88–116.

⁸ Lacan J. Petit discours aux psychiatres de Sainte-Anne. Лекция от 10 ноября 1967, не издана.

⁹ Dupré E. Pathologie de l'imagination et de l'émotivité. Paris: Payot, 1925. P. 436.

¹⁰ Ibid. P. 440.

¹¹ Ibid. P. 441.

¹² Clark A.N., Mankikar G.D., Gray I. Diogenes syndrome: a clinical study of gross reflects in old age // The Lancet, vol. 305, February 1975. P. 366–368.

¹³ Snowdon J. Uncleanliness among persons seen by community health workers // Hospital and Community Psychiatry, vol. 38, #5, 1987. P. 491–494.

¹⁴ Halliday G., Banerjee S., Philpot M., Macdonald A. Community study of people who live in squalor // The Lancet, vol. 335, March 2000. P. 882–886.

¹⁵ В этой связи сошлюсь на такое обсуждение London Society of NLS. Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=BVMxovCWdX>.

¹⁶ Тут также можно вспомнить историю проекта «Heavy Burschi» Мартина Киппенбергера. Для этого проекта Киппенбергер поручил своему помощнику, Мерлину Карпентеру, сделать картины по каталожным репродукциям его работ. Киппенбергер посчитал результаты слишком хорошими, чтобы выставлять их, поэтому фотографировал их и разломал. Останки работ — разбитые рамы, порванные и смятые холсты — сложили в контейнер в центре галереи, а вместо них на стены вокруг повесили фотографии.

¹⁷ Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М.: Гилея, 2014. С. 203–205.

¹⁸ Доступно по https://wiki5.ru/wiki/Kurt_Schwitters.

¹⁹ Доступно по https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/intervju/26147-kak_tomas_hirshhorn_delaet_iskusstvo_politiceski/.

²⁰ Доступно по <https://di.mmoma.ru/news?mid=767&id=150>.

Глеб Напреенко

Родился в 1989 году в Москве.

Психоаналитик, теоретик искусства, автор (совместно с Александрой Новоженовой) книги «Эпизоды модернизма» (2018), член Новой лакановской школы (NLS) и Всемирной ассоциации психоанализа (WAP/AMP).

Живет в Москве.

Вадим Захаров

Коллекция и стратегии заполнения пустых ниш

Содержание коллекции всегда определяет личность человека, который ее собирает. Мне было всего 23 года, когда я понял, что собирать работы московских андерграундных художников своего поколения — это важно. Именно осознание, что речь идет о будущих значительных авторах русского искусства, стало основанием для архивирования и коллекционирования. А первым импульсом послужило мое участие, как составителя, во втором издании «Папок МАНИ», которое мы сделали в 1981 году вместе с Виктором Скерсисом. А также рукодельное издание «По мастерским» (1982–1983) — совместно с Георгием Кизевальтером. Сразу возникла потребность что-либо предпринять, зафиксировать, собрать, причем делать это не завтра, а немедленно, в процессе становления оригинального явления. Круг неофициальных художников в те времена был очень маленьким — от силы тридцать имен. 1982–1983 годы стали для меня временем, определившим всю мою дальнейшую судьбу вплоть до сегодняшнего дня, где художник, издатель, архивист и коллекционер неразделимы.

Главный вопрос к коллекционеру: зачем он собирает коллекцию? Главная мотивация моего собирания — стратегия «заполнения ниш». В Москве до Перестройки не было никаких институций, интересующихся современным искусством. Неофициальных художников собирали в советской России лишь несколько коллекционеров. Старшее поколение покупали в основном западные дипломаты. Мое поколение не собирал никто. Так что о ценах мы и не думали. История предоставила мне шанс собрать аутентичную коллекцию своего времени и места. И я не упустил этот шанс. При этом у меня не было са-

мого главного — страсти коллекционирования. Ну, возможно, лишь в самом начале. Но у меня было абсолютное доверие к авторам вокруг меня.

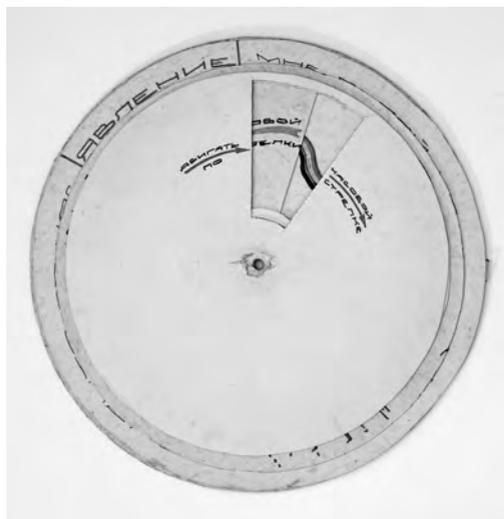
Еще важный момент — я собирал коллекцию, будучи концептуальным художником. Это давало мне дистанцию, широкий взгляд при отборе работ. Не все андерграундные художники были концептуалистами. Стратегия «заполнения ниш» была *концептуальной*. Поэтому ценность моей коллекции в аутентичности — в ней отражен весь спектр профессиональных и дружеских отношений начала 1980-х и далее. В ней каждая работа имеет свое историческое место и ясный провенанс. Различались лишь методы приобретения. И на этом стоит сделать акцент.

1982 год, первая выставка в квартире Никиты Алексеева и организация выставочного пространства АРТАРТ, где прошло много выставок московского неофициального искусства, вплоть до 1984 года. Именно здесь началась моя коллекция и сбор материалов методами, которые в основном используют искусствоведы. Я имею в виду интервью, беседы, а еще конкретнее — анкетирование художников, которое я проводил много раз на выставках и на страницах будущего журнала «Пастор». На первой выставке АРТАРТа я провел анкетирование участников, продемонстрировав несколько отстраненную позицию к самим художникам. На столе лежали листочки с простыми вопросами, например: «Что Вы думаете о работах Ф. Инфанте, в целом?»; «Как Вы понимаете позицию художника?»; «Какие работы Ф. Инфанте Вам интересны и почему?»; «Близки ли к Вашему творчеству работы Ф. Инфанте?»; «Что, по Вашему мнению, в работах Ф. Инфанте является негативным?». И провокационный во-



Юрий Альберт «Карандаш», 1984. Предоставлено автором текста.

прос: «Определите, используя для этого пятибалльную шкалу, Ваше личное мнение о работах Ф. Инфанте за 1981–1982 годы». Последний вопрос вызвал сильную негативную реакцию со стороны многих художников, особенно старшего поколения. Я вторгся



Сергей Ануфриев «Явление», 1982. Предоставлено автором текста.

в приватное пространство. Многие из них отказались заполнять анкету. Тем не менее возник уникальный материал — ответы художников (около 80-ти), которые ценны тем, что собирались внутри творческой среды, в момент ее становления. В анкетах были имена как представителей старшего поколения, так и моего. Это было первое анкетирование московских художников, проведенное художником (может, вообще единственным в своем роде). Так мой метод коллекционирования начал включать «искусствоведческие» аспекты, такие, как анкетирование, а позже и другие.

Первыми художниками в моей коллекции стали Константин Звездочетов и Сергей Ануфриев. Константин Звездочетов входил в группу «Мухомор», но работал и отдельно. С ним, как и с другими будущими участниками группы, я познакомился в 1979 году, на квартирной выставке у Юры Альберта и Нади Столповской. У меня в коллекции оказалось 24 ключевых работы Звездочетова, начиная с 1982 года: «Шелкография» (1982), «Голубые у Большого театра» (1982), «istr» (1982), «Разноцветный Апарт» (каталог) (1985), «Пролетарии на паровоз» (1986), «Предатель Горького» (1986), «Мальчиш-Кибальчиш в Мексике» (1986) и другие.

Некоторые работы он мне дарил, другие я покупал за 10–15 рублей — по тем временам немалые деньги для человека, зарабатывающего 72 рубля в месяц. Известный «холодильник» группы «Мухомор» мне предложили забрать в мою коллекцию, так как после выставки в АРТАРТе его было некуда девать. К сожалению, мои условия жизни не позволяли иметь такие «громоздкие работы», а жаль. Теперь этот холодильник хранится в Третьяковской галерее. Другая работа Звездочетова, из серии «Пердо» (та, где мужик в ватнике тянется за куском арбуза), была мне подарена автором, но позже им же отобрана для выставки «10+10» в США (1988–1989). Она была вставлена в композицию с другими объектами и уже больше ко мне не вернулась. Интересная история случилась с еще одной известной работой — «Русский лес», которая выставлась на болоте, в Калистово, на выставке «АПТАРТ в натуре» в 1983 году. В 1986 году

Костя ехал ко мне на день рождения в Чертаново и вез в подарок «Русский лес». Приехал расстроенный, с пустыми руками — работу он забыл в трамвае!

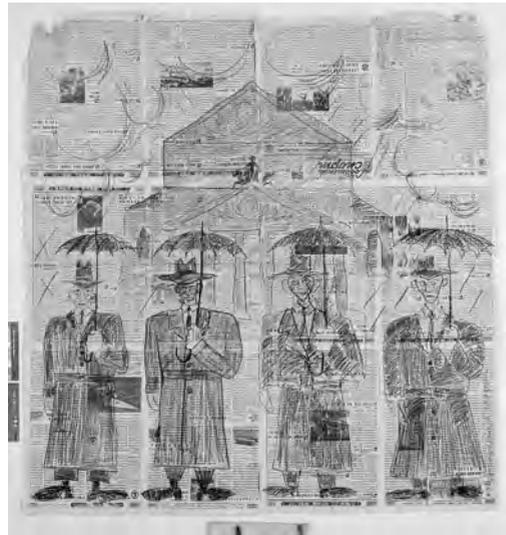
Дружеские отношения подразумевали и «живое» отношение к вопросу владения работой, даже в том случае, когда она была подарена. Так я вернул несколько работ своим друзьям-художникам, когда, уже в нулевые годы, они нуждались в деньгах, а также и по другим причинам.

Восемнадцатилетний одесский художник Сергей Ануфриев в 1982 году только появился в Москве. Во время первой выставки ARTARTa Сергей проводил многие часы у Никиты, создавая бесконечное количество маленьких работ, которые складывал тут же, на тумбочке, рядом с творениями других московских художников. Казалось, этому процессу не будет конца. Более того, Сергей щедро дарил их всем желающим. В результате у меня оказалось много его работ времен ARTARTa.

В целом я собрал 46 произведений Ануфриева разных периодов, размеров и качества. Мне лично очень нравится портрет А. Монастырского, сделанный в кубистическом стиле, в 1987 году, специально для выставки «Кубизм», проходившей на квартире уже покойного Димы Врубеля.

Интересный факт: в моей коллекции есть большая — 160x146 см — работа Ануфриева на ткани, без названия. Она датирована 1998 годом и подписана псевдонимом «Штуцер», но на самом деле она была изготовлена в 1987 году. Я не знаю другого художника, который стал бы датировать свое произведение «вперед», почти на десять лет. То есть Сергей не стремился поднять цену для коллекционеров, а наоборот. Зато это выглядело интересным творческим ходом в момент изготовления и подписи работы.

Я говорю о пассивных и активных методах собирания. Самая традиционная пассивная форма приобретения — подарки друзей ко дню рождения. При этом дарились не второстепенные работы, а важные, за которые не стыдно. Так у меня появились работы Юрия Альберта, Надежды Столповской, Андрея Филиппова и многих других. Иногда пассивная форма переходила в активную фазу. Например, с Юрием Альбертом мы до сих пор



Константин Звездочетов «Голубые у Большого театра», 1982. Предоставлено автором текста.

«обмениваемся» важными работами, так же даря их друг другу на дни рождения. У меня в коллекции 62 произведения Юрия Альберта.

Многие работы Виктора Скерсиса попали ко мне, когда он в 1984 году уехал в Америку. Лишь в 1990-е годы, когда я уже жил в Германии, я позвонил ему в Нью-Йорк, перечислил все работы, которые у меня оказались, и спросил — могу ли я считать их принадлежащими к моей коллекции? И получил моментальный ответ: «Конечно, Вадим!» У меня 37 произведений Виктора, много фоторабот 1979 года.

С его «Машиной Юстиции», 1979 года, связана тоже интересная история.

В 2017 году в Париже в Центре Помпиду открывалась выставка «Коллекция», организованная Ольгой Свибловой. Сотни работ были тогда подарены собранию Помпиду. У Вити Скерсиса просили работу «Машина Агитации». Но она оказалась в коллекции Николая Паниткова, а позже — у Елены Курпиной. При том, что Виктор никогда ее никому не дарил. Короче, «Машину...» ему не отдали. Тогда я предложил, что могу отправить в Париж «Машину Юстиции» из моей коллекции в обмен на авторскую копию, сделанную в 1984 году и хранящуюся у Вик-



Никита Алексеев «Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть черного квадрата». На выставке «Биться за искусство», Москва, Битцевский парк, 1986. Предоставлено автором текста.

тора в Америке. Так и получилось, в 2020 году Виктор привез мне в Берлин авторскую копию этого очень важного объекта, а в Центре Помпиду оказался оригинал, чему я очень рад.

До Перестройки в Москве устраивались квартирные аукционы, где можно было приобрести работы художников, уезжающих из России, чтобы поддержать их материально. Так в моей коллекции появились «На природе хорошо» и «Ореховый рок-н-ролл», обе 1985 года. А также две, на мой взгляд, самые важные работы Никиты Алексеева. Первая — это «Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть черного квадрата», 1986 года. Ее размер удивителен — 1 метр в ширину и... 36 метров в длину! В том же году ее показали на выставке «Биться за искусство», в Битцевском парке, прямо на снегу.

Другая работа, очень важная и с исторической точки зрения, — «Ностальгия», 1987 года — 11 графических листов с зарисовками квартиры Никиты Алексеева, где проходили выставки ARTARTa. Это серия подробных зарисовок стен, интерьера, объектов на полу, с номерами и комментариями на обороте каждого листа. Никита перерисовал настенные рисунки, тексты, сделанные другими художниками в разные годы. Это будто последний взгляд перед смертью на свою жизнь и на то, что от нее осталось. Вскоре он уехал в Париж, думая, что навсегда.

Но в начале 1990-х он вернулся в Москву. Жизнь продолжалась. Никита начал писать статьи для газеты «Иностранец», стал профессиональным журналистом и довольно долго не работал как художник. На вопросы друзей: «Почему?» — отвечал, что он «плохой художник». Но преодолел этот период и стал активно работать. В 2004 году, будучи на стипендии в Германии, Никита сделал инсталляцию «Bird watching in Golzheim», с фотографиями и звуком, и по окончании выставки подарил мне ее целиком. Мне даже в голову не могло прийти попросить его о таком подарке; Никита сам предложил. Обратите внимание, что это уже 2004 год, а «легкое» отношение к работам у некоторых художников осталось, как до Перестройки.

С Никитой Алексеевым, а вернее, с его братом, был связан и один сложный для моей коллекции эпизод. В 1987 году, сразу после отъезда Никиты, его брат привез в помещение тогда только появившегося «Клуба Авангардистов» мешок из простыни, где оказалось все, что Никита оставил в Москве — подарки друзей художников, негативы, рукодельные издания, ранние рисунки 1972–1980 годов и многое другое. Нам предлагалось забрать, что кому нужно, остальное — в помойку. При этом присутствовали Свен Гундлах, братья Мироненко, Андрей Филиппов, Константин Звездочетов и другие... Так ко мне попали (с согласия авторов, стоявших вокруг) несколько важных работ группы «Мухомор», в том числе рукодельное издание «Смерть мухам», сделанное всеми авторами группы в 1979-м.

Также там оказалась книжечка Льва Рубинштейна «Новый Антракт: Номинативная программа», очевидно, подаренная Никите в 1975 году.

Видимо, именно в тот момент ко мне попали многие негативы Георгия Кизевальтера. Позже Владимир Мироненко, когда наши работы приобрели цену, попытался забрать у меня альбом «мухоморов» и даже грозился подать в суд. Мне пришлось прибегнуть к нецензурной лексике, ведь я получил этот альбом с согласия всех участников группы «Мухомор», включая самого Володю, тогда, когда он ничего еще не стоил. Думаю, что не забирая его тогда, он оказался бы на свалке, как и многие другие работы, фотографии и негативы.

С Георгием Кизевальтером также возникли проблемы. Вернувшись в Москву из-за границы после долгого отсутствия, он вдруг понял, что у меня оказались его негативы, и потребовал немедленно вернуть их, иначе — суд. Я ему возразил, что я их спас от помойки! К тому же я никогда не скрывал автора снимков — ни тогда, ни сейчас, неизменно отсылаю всех нуждающихся в редких и замечательных фотографиях к их автору и — уж тем более — никогда не зарабатывал денег на продаже чужого. В-третьих, Георгий получил лучший скан каждого негатива. Да, эти негативы в моем архиве, но я не могу разрушать аутентичность методов сбора и хранения моей коллекции, раздавая материалы из архива. Очень надеюсь, рано или поздно Владимир и Георгий поймут мою бескорыстную позицию коллекционера и архивариуса. А в середине нулевых Никита Алексеев подтвердил все свои работы в моей коллекции, включая те самые ранние рисунки, попавшие ко мне из мешка. Тогда я ему вернул его работу на клеенке 1980-х годов.

После окончания одной из выставок в «Клубе Авангардистов» я получил от Юрия Лейдермана две отличные графические серии: «Филенидка» и «Лукьянчик», обе 1985 года. Размер каждого листа — 84х62 см.

Специфика архивирования и коллекционирования в моем случае — смешение разных позиций в искусстве. Подобная полифония давала мне колоссальные возможности. В 1983 году на выставке «АПТАРТ за забором», на даче братьев В. и С. Мироненко, я просил зрителей надеть повязку на глаз (в то время я носил «пиратскую» повязку на правом глазу, как растянутую до 1984 года

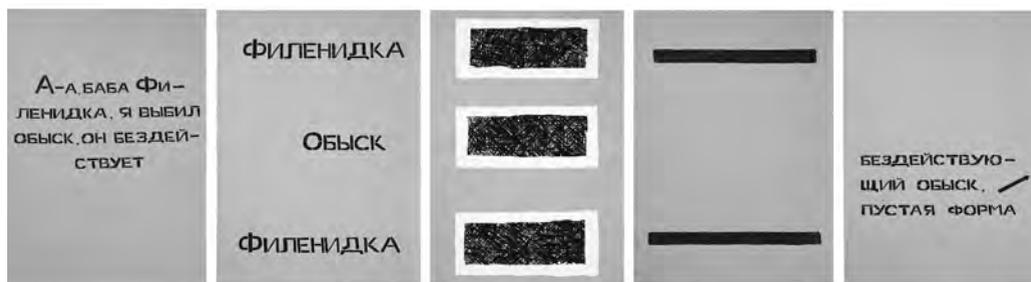


Виктор Скерсис «Модель искусства», 1979. Предоставлено автором текста.

акцию) и сделать наброски с фотографий моих акций 1982–1983 годов, которые лежали на столе, перед дачей. Так я собрал 31 рисунок, к сожалению, не все они идентифицированы. Тогда казалось, я никогда не забуду, кто их делал, но спустя сорок лет



Группа «Мухомор» «Смерть мухам», 1979. Предоставлено автором текста.



Юрий Лейдерман «Филенидка», 1985. Предоставлено автором текста.

возникли некоторые провалы в памяти. Вот лишь некоторые из авторов упомянутых рисунков: Сергей Ануфриев, Владимир Сорокин, Юрий Альберт, Лариса Резун...

Другой пример. В 1987 году, в рамках «Объединения Эрмитаж», организованного Леонидом Бажановым, я был художником и куратором, кажется, двух выставок. После первой выставки я просил участников сделать на картонных табличках с именем художника и названием работы рисунок выставки. То же было предложено, но на чистых маленьких листах (10x12,5 см), во время демонтажа выставки «Ретроспектива». Рисунки делали сразу, при мне: В. Немухин, В. Калинин, Б. Жутовский, С. Бородачев, Д. Пригов, А. Юликов, И. Макаревич, Г. Виноградов, а также Ю. Альберт, Г. Ройтер, М. Рошаль, Г. Острецов и другие. Это редкий двухдневный срез времени, в котором оказались несочетаемые художники. Но уверен, они это делали только потому, что я тоже был художником.

В 1992 году, в немецком городе Кёльне, я начал выпускать малотиражный журнал «Пастор» и другие издания в рамках «Pastor Zond Edition», материалы для которых — фотографии, рисунки, тексты — просил у художников. И они откликнулись, зная, что инициатива исходит от художника, у которого к тому же есть коллекция. Например, к изданию «Детская пасторская библиотека» писали тексты и делали рисунки Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн, Мария Константинова, Вера Хлебникова, Дмитрий Пригов, Надежда Столповская, а также мои дети и дети наших друзей, которые уже выросли и стали художниками. Многие авторы

дали мне иллюстрации. Теперь все эти материалы и работы отнесены к разделу «Архив и коллекция издательства Пастора Зонда». Важно, что традиция поддерживать активные действия другого художника до сих пор существует, несмотря на огромные перемены в жизни и, конечно, коммерциализацию искусства.

Когда журнал был завершен, я отдал нескольким художникам оригинальные листы и попросил сделать с ними, что им угодно. На мою просьбу отреагировали Надежда Столповская, Владимир Наумец, Андрей Монастырский, создав разные оригинальные работы.

Надежда Столповская разрешила листы из журнала «Пастор» и использовала их для оперения цесарок и павлина. Каждый лист — 70x58 см.

Андрей Монастырский скрепил три блока журнала «Пастор» №5 золотыми скрепками и приклеил различные фотографии.

А известный одесский художник Владимир Наумец пропитал листы ядовитой жидкостью и на многих нанес графику сангиной. Получилось некое устаревание 119 листов и трансформация концептуального журнала в графический арт-объект.

Так получилось, что Наумец стал моим родственником, женившись на Ирине Порудоминской, сестре моей жены Марии. У меня около семидесяти его произведений, подаренных к семейным праздникам. Помимо больших работ, были и связанные с моими ранними идеями и изготовлением журнала «Пастор».

В моей коллекции-архиве есть чрезвычайно важные «Папки МАНИ», 3 и 4 выпуски. Эти

издания сложно отнести только к архиву или к коллекции. Они содержат то и другое. В них немало оригинальных работ, а многие фотографии подписаны.

Концептуальные художники много работают с аудиозаписями, создают видеоработы, и поэтому собирание медиа-архива/коллекции становится естественным дополнением к классическому собиранию живописи, графики и объектов. Например, у меня много CD-дисков, подаренных Монастырским, с материалами акций. Андрей также составил для меня флешку со всеми книгами «Поездок за город» группы КД и большинством его собственных текстов, карт, схем, писем, стихов до 2018 года включительно. Все медиа-носители подписаны.

Мой видеоархив, который я собирал, начиная с 1988 года, содержит съемку 228 выставок русского искусства. Для истории и коллекционеров в том числе — это уникальный материал. В 2015 году я посвятил этому архиву свою инсталляцию в музее «Гараж», в Москве. На видео, которые зри-

тель мог наблюдать сквозь дыру в каждой папке, представлено много работ из моей коллекции. Одна деятельность — архивирование — активно дополняет другую — коллекционирование.

Стратегия «заполнения ниш» оказалась многообразной, и я использовал ее несколько раз. В 2011 году я начал собирать в Берлине архив немецких семейных видео- и фотоматериалов. Сегодня у меня сотни любительских восьмимиллиметровых фильмов, снятых в Германии с 1960 до 1984 год, и десятки семейных фотоальбомов. У этой стратегии есть одна характерная черта — ее завершение четко зависит от поставленной задачи. Пустые ниши рано или поздно наполняются, и тогда продолжать не имеет смысла. Я закончил приобретать семейные фильмы, когда появились разнообразные частные инициативы по сбору подобных съемок. Понял, что моя миссия здесь завершена.

То же произошло с моим собранием русского искусства. В этом и есть отличие моей



Владимир Сорокин. Рисунок, 1983. Предоставлено автором текста.



Лариса Резун-Звездочетова. Рисунок, 1983. Предоставлено автором текста.



Владимир Немухин. Рисунок, 1987. Выставка «Ретроспектива», Москва, «Объединение Эрмитаж». Предоставлено автором текста.



Вячеслав Калини. Рисунок, 1987. Выставка «Ретроспектива», Москва, «Объединение Эрмитаж». Предоставлено автором текста.

коллекции от многих других. Я завершил собрание, но моя коллекция продолжает медленно пополняться (уже без моего активного участия). Это происходит потому, что я выстроил аутентичную платформу коллекции, поддержанную многочисленными архивными материалами. Каждая работа находится в исторической матрице. Для художников это очень важно — понимать, где хранятся их работы и насколько эта платформа отражает их интересы на протяжении времени. Именно поэтому недостаточно только собирать коллекцию, ею надо еще и заниматься — систематизировать, уточнять названия, годы, предоставлять экспонаты на выставки и многое другое. Поэтому мне продолжают дарить работы.

Когда в 2003 году я делал выставку совместно с коллекцией Харалампия Орошкова в престижном Купферштик Кабинете в Берлине, я попросил Виктора Пивоварова подарить работу для этой экспозиции. Виктор тут же прислал мне в подарок три замечательных рисунка.

Для выставки «Коллекция Вадима Захарова» в ГЦСИ, в 2009 году, я обратился к Наталии Абалаковой и Анатолию Жигалову, и они тут же подарили мне отличную видеоработу «Четыре колонны бдительности», 2000 года.

Ира Вальдрон также предоставила, на выбор, несколько работ. Я выбрал одну.

В моей коллекции очень мало произведений старшего поколения московских художников, но я и не стремился их собирать. На упомянутых двух выставках были представлены три работы Владимира Яковлева, которые я выменял у коллекционера Михаила Ершова на свои три графические работы.

Два дара от Владимира Немухина. Один из них, «Валет», 1998, он преподнес мне в Дюссельдорфе, после того, как я сделал для него дизайн каталога, который так и не был напечатан. Он подписал работу: «Из рук в руки в знак уважения, с любовью и благодарностью за то, что ты для меня сделал, 1999».

По две работы Михаила Рогинского, Ильи Кабакова, Ивана Чуйкова.

На выставках в Берлине и Москве были представлены графические листы и другие произведения Игоря Макаревича и Елены Елагиной. Но только на московской выставке была показана подаренная мне замечательная фотосерия Игоря Макаревича «Исход», 1977 года.

Работа Андрея Монастырского «Кольцо КД» и «остатки» от акции «Лоенгрин», 2004, посвященной мне и проведенной совместно с Сабиной Хэнсен в Бохуме.

Уже в прошлом 2021 году в Москве, в ММСИ на Гоголевском бульваре, прошла первая крупная выставка группы «Чемпионы мира». Я предоставил для экспозиции 9 работ из моей коллекции. А купил я их в 1986 году на квартирной выставке у Дмитрия Врубеля. Это важные для художников работы, среди которых: «Таймс», 1986 (181x220 см); «Термидор-Помидор», 1987; «Без названия», 1987; «Сжечь не значит опровергнуть», 1987, и другие.

Как я уже сказал, закончив собирать коллекцию, я продолжал получать в подарок работы. К ранней, известной работе Андрея Ройтера «Вечер», 1986/87, я получил в придачу много других, сделанных после 2015 года.

То же произошло и с коллекцией произведений Анатолия Журавлева. В 2020 году он прислал мне три огромных работы: «LOOK AT!», 2019, «KILL» и «Look!», 2006.

Коллекционирование, архивирование, кураторская деятельность по-новому проявились в 2016–2020 гг., когда мы с моей женой Марией Порудоминской организовали в нашей квартире-мастерской в Берлине выставочное пространство FREEHOME. За четыре года здесь было показано 17 выставок и проведено множество перформансов, чтений, презентаций. Каждое мероприятие архивировалось на фото и видео, был собран интереснейший материал. Конечно, не обошлось и без коллекции. Хотя она и небольшая, но для меня важен сам факт ее наличия. Модель моей деятельности, как русского художника, коллекционера русского искусства, издателя, обращенного к русским авторам, плавно трансформировалась в сегодняшний интернациональный контекст. За четыре года показали лишь две персональные выставки русских художников: фотогра-

фа Владимира Сычева и Ярослава Шварцштейна. В Берлине удалось создать мини-модель самоорганизации художников и свободно мыслящих кураторов и критиков (где опять отсутствовал коммерческий аспект). Исходя из этого опыта, становится понятно, что наши представления о коллекции, архиве, кураторстве, а также о деятельности художника, требуют сегодня переосмысления и трансформации.

Специфика приобретения, авторские права, формы хранения, количество экспонатов и многое другое, конечно, — самые важные факторы для коллекции. У меня насчитывается около 700 работ. Но для меня авторы, коллекция, архив, издания образуют «живую ткань» сложных процессов в культуре и в моей собственной жизни. Механизм этих переплетений непросто описать, но он такой как есть. И его бытование, его пульсация дают мне уверенность, что многое (хотя и не все) было сделано правильно.

Вадим Захаров

Вадим Захаров родился в Душанбе в 1959 году. Художник, издатель, архивист московский концептуальной школы, коллекционер.

С 1992 года издатель журнала «Pastor» и основатель «Pastor Zond Edition».

Основатель веб-сайта www.conceptualism-moscow.org.

Работал совместно с В. Скерсисом (Группа СЗ с 1980 года), С. Ануфриевым и другими. В 2008–2010 гг. — член группы «КАПИТОН и КОРБЮЗЬЕ» (Захаров, Лейдерман, Монастырский).

Живет в Берлине.



Фрагмент коллекции Михаила Алшбия в домашнем интерьере, Москва, 2011. Из личных архивов Юлии Лебедевой. Предоставлено Юлией Лебедевой.

Вера Гусейнова

Формы коллекций: к социальной истории коллекций искусства советского андеграунда

Введение

Эта статья является попыткой поставить под вопрос само понятие коллекции. Анализируя социальную и рефлексивную работу, которая сопровождает трансформацию статуса предметов, составляющих коллекцию, я предлагаю обратиться к исследованию того, что Аржун Аппадурай называет «социальной жизнью вещей»¹. Речь идет о социальной жизни произведений искусства, в данном случае — частных собраний искусства неофициальных художников, формирование которых приходится на 1980–2010 годы².

В своих работах, посвященных производству ценности искусства на международном рынке, французская исследовательница и социолог Раймон Мулен рассматривает коллекционера как «основного актора в *валоризации* произведения»³. Социологи Люк Болтански и Арно Эскер вводят понятие коллекции-формы как одного из основных диспозитивов экономического и/или культурного придания ценности материальным предметам в современном обществе «деиндустриализации»⁴. Мой тезис, что произведение — это результат коллективной работы по категоризации материального предмета и возведения его в ранг искусства, а основным приемом моего анализа является обнаружение взаимосвязи между художественной и экономической составляющей коллекционирования. В первом разделе текста я проанализирую коллекцию как форму «накопления» произведений искусства. Принципиально, как пополнение коллекции новыми предметами поддерживает ее

целостность благодаря работе коллекционера по систематизации, несмотря на перманентные сдвиги в ее содержании и границах. Главный предмет рассмотрения второго раздела — статус коллекции. Как показ коллекции, то есть публичное представление произведений, становится условием закрепления ее статуса, одновременно с репутацией ее владельца? В третьем и последнем разделе я рассматриваю формы фиксации предметов в коллекции — личный список, каталог выставки и каталог-резоне.

Нарративная идентичность коллекции: систематизация коллекции в условиях ее постоянного обновления

*Заслуга коллекционеров в том и состоит,
что они опережают моду.
Оноре де Бальзак «Кузен Понс»*

Возможность рассказать историю коллекции является важным условием ее существования: «предметы коллекционирования поддаются описанию благодаря сериям повествований или *нарративов*, которые напоминают, в частности, об условиях, в которых они появились, и о людях, которые их создали или которым они принадлежали. Нарративность — это часть их способа существования в мире»⁵. История любой коллекции неотделима от истории жизни коллекционера,

а в случае московских коллекционеров неофициального искусства — от их взаимоотношений и дружбы с художниками.

«Личность художника и история его жизни, его судьба играют очень важную роль в моей концепции собирательства. Меня не картинки интересуют — это жалкие артефакты, следы. Меня интересует личность, персонаж, человек» (Михаил Алшибая).

«Никогда, за редчайшим исключением, я не покупал работы художника, который не был мне понятен как человек» (Валерий Дудаков).

Обращение к истории приобретения первого произведения позволяет посмотреть на коллекцию как на сформированное целое сквозь время. Подобная инверсия в историческом и социальном контексте обнажает различия, которые ретроспективно определяются коллекционером как существенные в отношении его собственного собрания. Они становятся результатом точечных событий, окружающих коллекцию и историю жизни ее владельца, и связаны с временным измерением, или темпоральностью — степенью, в какой предметы коллекции могут производить эффекты памяти или «силу памяти». Она, «дарованная вещам, которые могут иметь относительно небольшое значение (...) обусловлена тем фактом, что в то или иное время в их карьере они находились в физическом контакте с людьми или событиями, имеющими более важное значение»⁶.

Первое произведение в составе коллекции: биографический эффект

Интерьер — это укрытие, где искусство находит свой приют.
В. Беньямин «Париж, столица XIX века»⁷

Приобретение первого произведения в коллекцию в ряде случаев символизирует ее начало: часто коллекционеры, будто заглядывая в свидетельство о рождении, описывают отправную точку собрания. Они называют точную дату, адрес и обстоятельства приобретения:

«...начало моей коллекции материально и конкретно: оно имеет дату, адрес и свою историю. Коллекционирование началась в сентябре 1984-го с приобретения первого рисунка — портрета Анатолия Тимофеевича Зверева» (Александр Кроник).

«Это было начало 1987 года. И он (художник) достает из-под дивана... — это было здесь, на 4-й Тверской-Ямской — папку, набитую акварелями... Бросает мне и говорит: "Выбирай! Три вещи, которые нравятся...", и я выбрал. Довольно удачно. Потом он мне подарил свою работу и тоже сказал: "Я хочу, чтобы у тебя была и моя работа. Выбирай!" Я выбрал, и тоже очень удачно. Это была первая. Вот так началось» (Михаил Алшибая).

«Это случилось в конце 1990-х, что смело можно называть началом периода моего коллекционирования. Юрий Савельевич — один из классиков "второй волны" советского авангарда. Меня поразило тогда и продолжает поражать сейчас этот энергичный, живой, везде успевающий и всем восхищающийся эрудированный человек. Именно его работы стали первыми экземплярами моей коллекции» (Марк Курцер)⁸.

В то же время определение первого произведения коллекции не для всех оказывается очевидным. В случае собирателей искусства советского андеграунда подвижность в его фиксации связана с неопределенностью социокультурного и экономического статуса произведений на момент приобретения. Если сегодня искусство художников-шестидесятников находится в коллекциях государственных музеев, экспонируется в пространстве университетских коллекций⁹, выходит из частных коллекций на галерейные выставки и продается на международных аукционах, то до 1990-х годов оно оставалось невидимым для широкой публики.

Коллекционерские практики осуществлялись в условиях крайней неопределенности статуса искусства, практически полностью выключенного из международного культурного пространства, а художники, чье творчество расходилось с идеологическим каноном соцреализма, занимали маргинальное положение. Что, в свою очередь, маргинализировало саму практику собирательства среди начинающих коллекционеров. Этот факт подтвер-

ждается свидетельством одного из коллекционеров: «у меня уже было довольно много вещей, но некоторые из моих друзей, приходя домой, смеялись надо мной, не понимая, что это за искусство...».

Интерес к искусству молодых художников впервые появляется у советских коллекционеров старшего поколения, пользовавшихся авторитетом в подпольной художественной среде и обладавших коллекциями художников старой школы, имевшей спрос и признание на западной художественной сцене¹⁰. Они оказываются важными игроками в сфере производства культурных ценностей для молодого искусства, становясь первыми «неофициальными» инстанциями признания, легитимирующими произведения как искусство¹¹. Роль «крупных коллекционеров» описана социологом Раймон Мулен:

«...они покупают на ранних этапах по относительно низким ценам большое количество произведений каждого из художников, представляющих интересующие их художественные направления. Массовое приобретение работ нового направления в эталонную коллекцию способствует официализации художественного движения еще до того, как оно попадает в музей. Крупный коллекционер <...> способствует институциональному признанию художников, которых он поддерживает. Он также выступает в роли лидера мнений, и как только он покупает, за ним следует группа коллекционеров, которые, успокоенные его суждением, в свою очередь приобретают искусство»¹².

Такой фигурой был Георгий Костаки — «беспрецедентный коллекционер», «мифическая личность», «спаситель русского авангар-



Фрагмент коллекции Юрия Носова, Москва, 2019. Предоставлено автором текста.

да». Сам он описывает свое участие в поддержке молодого искусства так: «...у нас сложились очень добрые и близкие отношения. Ребята [художники] часто приходили ко мне, смотрели картины, показывали работы. <...> Я выступал, можно сказать, в роли отца-покровителя, что ли. Ведь никто этой молодежи тогда не интересовался»¹³. С учетом возможности самой идеи «коллекционируемости» нового искусства наличие первых работ неофициального искусства в больших коллекциях служит референцией, а коллекционеры становятся эталоном для будущего поколения собирателей. Если Костаки был одним из первых среди коллекционеров, обративших внимание на новых художников, заслуга его последователей состоит в том, что они, ориентированные в будущее, продолжили создание коллекций как места реактуализации искусства, как казалось, обреченного на забвение.

Поиск произведений сопровождается поддержанием тесного контакта с художниками,

о чем свидетельствуют способы их приобретения: покупка напрямую в мастерской или получение работ в дар¹⁴. Это объясняет ситуативность выбора, который становится возможным при наличии посредника, в роли которого часто выступали сами художники. Они обеспечивали доступ к произведениям, а вместе с тем — к закрытой неофициальной среде¹⁵. Роль посредника не ограничивалась актом приобщения к практике собирательства. Некоторые картины, не являясь собственностью коллекционера, могли передаваться ему во временное хранение — в качестве следа художника эти работы украшали интерьеры, и таким образом осуществлялась забота о художнике в его отсутствие.

«Я Вейсберга купил первый раз благодаря Владимиру Николаевичу [Немухину]. Это было в 1970 году, ровно 50 лет назад. Немухин как-то сказал, что хотя с ними, как художниками, пока ничего не понятно, но есть два-три автора, про которых уже ясно — они будут выдающимися мастерами, как, например, Володя



Экспозиция выставки музея «Другое искусство» в РГГУ из коллекции Михаила Алшибая. Из личных архивов Юлии Лебедевой. Предоставлено Юлией Лебедевой.

Вейсберг. Мы пришли к Вейсбергу домой, Володя нас познакомил, а на следующий день, или через день-два, мы пришли к нему вместе с женой. <...> Мы купили работу. Это была самая первая работа, купленная в коллекцию, хотя до этого у меня были работы, но они были "на повисении"» (Валерий Дудаков).

Для коллекционеров вхождение в неофициальные художественные круги было также способом дистанцироваться от системы советского официоза.

«И я вдруг понял, что и сейчас рядом со мной живут талантливые мастера, работающие независимо от советских канонов. Сегодня они и не могут быть официально признаны в этой стране и должны существовать в подполье или полуподполье. Конечно, я знал некоторых из них, видел их картины и слышал сложные о них московские легенды» (Александр Кроник).

Процесс приобретения произведений, поначалу довольно хаотичный, со временем обретает собственную логику обновления в составе коллекций. Накопленные за время общения с художниками произведения становятся основой для расширения обратительского горизонта для одних или превращаются в пространство воспоминаний для других — исчезая или перемещаясь на периферийные позиции, они могут сохраняться в качестве сувенира, символизирующего день знакомства и дружбу с их автором.

В то время как для постсоветских коллекционеров первое купленное произведение встраивается в логику последующих приобретений, для тех, кто ступил на путь собирательства в начале 1970-х — 1980-е, оно не всегда интегрируется в целое коллекции.

«Я начал, потому что это казалось легко, хотя это не было дешево. <...> Достаточно быстро мои интересы сместились к классическим. Немухин у меня был, было несколько работ Димы Краснопевцева, но — в основном, потому что мы дружили — я перестал этим интересоваться и перешел к "Бубновому валету", который был хотя и не в чести, но все равно это были музейные художники, официально утвержденные, признанные» (Юрий Носов).

Обретение коллекциями формы происходит на рубеже эпох, когда символическая

ценность этого искусства подкрепляется экономической — выходом на международный художественный рынок и в публичное пространство. В результате совместной работы различных акторов происходит смена статуса неофициального искусства — оно теперь маркируется как «современное», наряду с западными аналогами¹⁶, с конца 1980-х годов в России начинается его музификация¹⁷, благодаря деятельности отечественных и западных частных галерей поднимается и рыночная стоимость произведений¹⁸.

В отечественном случае легитимация коллекционеров происходит одновременно с переходом к свободному рынку и признанием художников неофициального искусства. Это способствует их включению в культурную и институциональную кооперацию, как обладателей произведений художников, получивших признание. Одной из характерных черт, которая вносит элемент профессионализации в деятельность коллекционера, становится тот факт, что в ситуации отсутствия российского экспертного сообщества именно они играют роль первых экспертов в области вчерашнего неофициального искусства.

Выбор темы как определяющий фактор в формировании идентичности коллекции

Однако любой объект, становясь объектом грез, обретает индивидуальность.

Гастон Башляр «Поэтика пространства»¹⁹

Определение темы собрания позволяет коллекционеру обозначить границы коллекции, а также упорядочить разрозненный набор предметов в соответствии с основным нарративом. Фиксируя тему, коллекционеры, интересующиеся определенным художественным течением, обозначают свое осознанное или видимое присутствие друг для друга: тема служит ориентиром и демаркационной линией между коллекциями. Принцип тематизации может варьироваться, в зависимости от представлений коллекционера об идеальной коллекции, то есть соблюдаемой сообще-

ством конвенции о том, что может становиться объектом собирательства²⁰.

Конвенция в отношении неофициального искусства — как объекта собирательства — складывается на рубеже советской и постсоветской эпох вместе с закреплением за ним внешних контуров, очерчивающим его в качестве художественного направления. Наряду с общепринятыми определениями — «неофициальное искусство», «искусство нонконформистов», — в 1990-е появляются новые, исходящие от самих коллекционеров. К примеру, термин «Другое искусство» входит в оборот в 1991 году после одноименной выставки коллекции Леонида Талочкина в Государственной Третьяковской галерее. Двухтомный каталог этой выставки стал для многих своеобразным гидом по неофициальному искусству²¹.

Саморепрезентация отечественных коллекционеров в сравнении с западными отражает сам принцип образования коллекций. Близость московских коллекционеров к художникам переводится в термины дружбы, становится собранием коллекции искусства «друзей», ближайшего круга художников. Это выражается, в частности, в названиях собраний, зафиксированных в выставочных каталогах, монографиях и каталогах-резоне, самые яркие из которых — «Музей друзей», «Непоркорные», «Свой круг», «Круги»²².

«Это именно *Музей друзей*. У меня до сих пор нет коммерческой жилки. Я действительно люблю этих людей и всех их помню с тех пор. Это кусок моей жизни. Эти люди — часть моей жизни, а точнее — часть меня. А я часть их жизни, поэтому нужно было это сохранить, кто-то должен был это сделать. Жан-Юбер Мартен писал, что я, скорее, не коллекционер, а — хранитель» (Владимир Тарасов).

«А у меня неслучайно книга “Свой круг” называется. Не всех я знал, конечно. Кое-кого я узнал потом и подружился. Например, Янкилевский у меня уже был, но познакомился и подружился с ним я уже позже — где-то в конце 1990-х» (Александр Кроник)²³.

Обладатель одной из самых крупных коллекций неофициального искусства Жан-Жак Герон отсчитывает начало своего собирательства со встречи с Михаилом Шемякиным в 1972 году. Его коллекция разрастается по

мере сближения с художниками, оказавшимися в эмиграции. Герон подчеркивает важное значение личной связи и дружеского контакта с ними. Впоследствии он включает в свою коллекцию и работы тех художников, которые никогда не покидали пределы СССР.

Оставаясь основным ориентиром в формировании содержания коллекции, «круг» художников-друзей ложится в основу дальнейшей логики ее построения, направляет выбор собирателя, который реализуется между двумя полюсами или состояниями: коллекцией как данностью, набором предметов в ее текущей или «объектальной» форме и идеальным типом коллекции. Это разделение позволяет понять принцип формирования коллекции в процессе, как «мечты» по сравнению с реальной коллекцией. По мере ее формирования текущее («объектальное») состояние стремится к *идеальному*, основанному на представлении коллекционера о том, какой должна быть коллекция²⁴.

Приобретение коллекцией формы во многом зависит от вовлеченности коллекционера в собирательскую практику, а именно — свободного времени, которое он готов посвятить коллекции. Форма коллекции в ее материальном воплощении — количество и качество произведений, частота обновления коллекции, условия хранения и возможности работы с ней тесно связаны с профессией и финансовыми возможностями коллекционера. В зависимости от их комбинации он придерживается определенной стратегии собирательства.

Создать контекст

Тематика коллекции может определяться историческим контекстом: задача коллекционера состоит в том, чтобы заполнить пробелы в коллекции, реконструировать определенный художественный период. Корректировка ее содержания производится уже вне непосредственной связи с художниками — через расширение собрания за счет поиска забытых имен или включения новых направлений. «Я покупал картины художников-нонконформистов, их работы стали ядром коллекции», «Меня привлекали работы 1960–1980-х годов, художников, работавших нетрадиционным образом. Их опыт

был протестом, как и все настоящее искусство» (Михаил Алшибая). Тема — ось коллекции, но не все ее элементы равнозначны по своей принадлежности к основному сюжету, даже если направление уже определено самим коллекционером. Позже коллекционер может дополнить свою коллекцию картинами художников, занимавшими промежуточное положение между официальным и неофициальным секторами — например, искусством «Левого МОСХа». Таким образом, коллекционер очерчивает новые границы искусства, поиск и систематизация коллекции напоминает работу исследователя.

«Если бы я приобрел 20–30 ударных вещей, то у меня, может быть, вообще была бы действительно одна из лучших коллекций... Но я занимался контекстом, меня не волновали шедевры. Что, я буду хвастаться перед кем-то — “Вот, смотри, какого Краснопевцева я купил!”» (Михаил Алшибая).

Изначально не являясь предметом обогащения в условиях советской экономики, более доступное в сравнении с произведениями первого русского авангарда, искусство неофициальных художников с появлением рынка становится своего рода компенсацией отсутствия частной собственности для его обладателей. Вместе с тем, с ростом цен на искусство неофициальных художников после первого московского аукциона Сотбис 1988 года, пополнение коллекции ограничивается для тех, кто не располагает достаточными финансовыми средствами.

Занять свою нишу в коллекционировании

Среди тех коллекционеров, для которых неофициальные художники отходят на второй план, собирательская стратегия теперь заключается в поиске собственной «ниши» коллекционирования, а тактика — в приобретении новых, неизвестных или малоизвестных направлений в отечественном искусстве.

«Я мечтал сделать свое открытие, сделать его публичным: познакомить с ним профессионалов и искусствоведов, коллекционеров, просто любителей искусства. Кстати, найти свою тему было непросто. <...> Я смотрел и читал много книг по искусству, в том числе

и западных изданий, мне нравились американские художники. <...> Я знал многих московских художников 1960-х, нонконформистов... И сначала думал — вот моя тема. Но то ли эти люди казались мне слишком близкими и доступными, то ли просто “лицом к лицу лица не увидеть”. Меня не покидала только одна мысль — надо искать нечто другое» (Юрий Носов).

Формирование и пересмотр границ коллекций неофициального искусства становится неотделимым от переоценки его места в историческом контексте, однако не всегда совпадает с точкой зрения коллекционера. Выражение ценности произведения в экономических терминах не утратило своего значения полностью и в период социализма: существовал черный рынок искусства, произведения покупались и продавались тайно, художники сами устанавливали цены на свои работы. Символическая ценность искусства производилась через позицию художника по отношению к идеологической доктрине искусства, то есть несовместимость с официальной академической доктриной искусства, социалистическим реализмом.

Выход в люди: переход предметов коллекции в публичное пространство

«Ну а как по-другому? Дело в том, что, когда они висят только дома, ну пригласите вы два раза в месяц кого-то посмотреть... Но вещь должна жить, она должна как-то... я не верю в мистику, но и картинке всегда приятно покрасоваться» (Валерий Дудаков).

Публичность коллекции становится одним из главных условий практики коллекционирования. Идея демонстрации предметов коллекции имплицитно присутствует в этой практике как возможный горизонт. Помимо того, что публичная выставочная деятельность играет роль в рационализации коллекции, ее участие в выставках может становиться определяющим фактором не только для статуса коллекции, но и коллекционера.

«Для меня было очень странно, что работы из моей коллекции висят на выставке, меня буквально заставили участвовать. Важную роль тогда сыграл мой друг, великий коллекционер Игорь Санович. Он сказал:

“Вы всегда должны демонстрировать работы художников на выставках — это единственное, что вы можете сделать для художника, иначе не нужно собирать коллекцию”» (Михаил Алшибая).

Для некоторых коллекционеров именно работа по организации выставок становится толчком к ее систематизации, равно как и ответом на вопрос, что она собой представляет. Коллекция в ее диссонансном состоянии напоминает монстра, которого необходимо победить или приручить. Одним из способов упорядочить предметы коллекции может стать ее размещение в музее в виде постоянной экспозиции. В отличие от «хаотичного скопления» предметов в частном пространстве, в пространстве музея коллекция предполагает выборочность и структурированность, то есть подразумевает работу куратора. При отсутствии возможности создания экспозиции на территории музея коллекционеры воссоздают музейную среду в частном пространстве, где находится их коллекция. Музей становится метафорой этой практики.

Коллекция как завершённый объект? Систематизация коллекции в условиях ее постоянного обновления

Процесс формирования коллекции не имеет четкого представления о завершении. Пополнение коллекции продолжается, пока коллекционер жив, пока он способен приобретать или получать произведения. Коллекционирование — творческий акт. Ни один коллекционер не описывает свою коллекцию как завершенное целое, и в этом его деятельность напоминает работу художника над произведением искусства. Тем не менее, можно привести некоторые события вокруг коллекции, которые позволяют в определенных случаях считать ее если не полностью завершенной, то хотя бы в какой-то степени зафиксированной. В этом коллекция произведений искусства приближается к форме «систематической коллекции» первой четверти XIX века, восходящей к линнеевскому типу коллекций предметов, впоследствии вошедших в основу Музея естественной истории. Одна из ее ключевых характеристик — она отвечает кри-

терию полноты предметов. Наличие «полных серий» коллекции возводится в принцип собирательства: «Она представляет собой совокупность предметов, определенным образом собранных и распределенных в соответствии с различиями, признанными релевантными, которые организованы в систему. Поэтому в случае систематических коллекций принцип объединения предметов основан на их сближении в силу общего специфического свойства, часто функционального происхождения»²⁵.

Для наиболее объемных собраний фиксация произведений посредством издания каталога позволяет закрепить промежуточное состояние коллекции, предметы которой объединяются в соответствии с определенной концепцией. Такая фиксация представляет собой уникальный способ представления фрагментов коллекции, как самостоятельных элементов, обладающих свойством завершенности. Каталог в этом случае воплощает идею «серийного» измерения коллекции.

Другой формой систематизации является публикация каталога-резюме коллекции. Этот формат предоставляет исчерпывающую информацию о коллекции. Он в своем роде биография коллекции, знакомящая с историей приобретений, именами основных художников, характеристиками произведений искусства.

Систематизация коллекции зависит от количества предметов, а также от ресурсов и средств, которыми располагает коллекционер. С одной стороны, он может систематизировать свою коллекцию для себя. Такая систематизация может быть исключительно описательной. С другой стороны, он может посвятить себя представлению своей коллекции публике в различных форматах.

Ведение личного списка приобретений в форме рукописного каталога, в который коллекционер заносит новые произведения, отвечает попытке систематизировать коллекцию через классификацию предметов по образцу музейной инвентаризации с перечислением параметров картин: техники, размера, провенанса и стоимости.

«Когда-то, когда я начал собирать, я вел такой рукописный каталог. Я даже зарисовывал картинку, писал — откуда, что... Где-то

это сохранилось. Но ... а я всегда очень много работал... в день получаю сто вещей или пятьдесят — и зарисовать их все, записать?! В какой-то момент я это бросил. И в результате, конечно, получилась ужасная штука. Огромное количество вещей — тысяч шесть единиц хранения. Потом фотографии, какие-то еще архивные материалы. Сейчас, конечно, я стою перед необходимостью как-то все это описать и классифицировать, но для этого нужно десять человек, один человек не справится» (Михаил Алшибай).

Другие формы фиксации коллекции становятся результатом публичного показа работ в рамках выставочной деятельности. Именно показ коллекции в публичном пространстве часто определяет границы коллекций извне, отвечая видению или категоризации коллекции с точки зрения пройденной траектории, но также и конвенциям о художниках и их статусе в экспертном сообществе. В отличие от выставочного каталога каталог-резоне дол-

жен давать полную информацию о коллекции и, по сути, предполагает профессиональную исследовательскую работу.

«Конечно, для меня важным коллекционерским этапом стало издание моей книги “Свой круг”. Я четыре с половиной года работал над ней, и это дало очень большое осознание того, из чего состоит моя коллекция, помогло как-то ее систематизировать. Речь идет примерно о 800 произведениях плюс обширный архив. <...> После этой немаленькой работы я знаю точно, что у меня есть и где примерно оно лежит. Невозможно все это в голове держать. Теперь, когда что-то нужно уточнить (год, размер, где публиковалась и выставлялась та или иная работа и т. д.), я открываю собственную книгу и смотрю по ней» (Александр Кроник).

Каталог становится для коллекционера тем импульсом, который приводит его к изучению собственной коллекции. Он служит для коллекционера путеводителем, позво-



Фрагмент коллекции Жана-Жака Герона в Париже. Из личных архивов Жана-Жака Герона. Предоставлено коллекционером.

ляющим найти необходимую информацию о его коллекции, дополнительным инструментом рефлексивности, позволяющим представить коллекцию как набор объектов, объединенных согласно определенной логике.

Вместо заключения

«...важнейшим событием в жизни неофициального искусства была его смерть. И эта смерть имеет четкую дату, она высечена на могильном камне — 7 июля 1988 года. В этот день в Москве проходил аукцион “Сотбис”. <...> С этого момента русское неофициальное искусство того периода перестало существовать. Эти художники продолжали жить, но это уже была жизнь после смерти»²⁶.

Московские торги аукционного дома Sotheby's стали пусковым механизмом, который привел к превращению неофициального, ранее некоммерческого русского искусства в объект коммерческого потребления на международном рынке. Обращение этого искусства в товар и его коммерческая валоризация придает ему новый статус, превращает в объект желания для тех, кто рассматривает искусство как источник инвестиций. Несмотря на исчезновение оппозиции между официальным и неофициальным миром, искусство неофициальных художников продолжает существовать в пространстве коллекций, хранящих реальность прошлого. Наследуя практику советских коллекционеров, московские коллекционеры 1980-х годов противопоставляют фигуру коллекционера-инвестора, подчеркивая свою культурную и историческую миссию, отказываясь участвовать в коммерческих играх. Они характеризуются незаинтересованным отношением, что заставляет вспомнить фигуру исследователя или реконструктора исторической памяти.

Размышляя над значением частных коллекций в эпоху музеев, польский и французский философ Кшиштоф Помян подчеркивает, что даже в эту эпоху «роль частных коллекций, независимо от того, обращены ли они в прошлое или в будущее, остается незаменимой в обновлении искусства, забытого, старинного или даже относительно нового»²⁷. До того, как произведения попали в музейное пространство, именно частные коллекционеры

начинают собирать и показывать работы в частном пространстве. Подобно типу коллекционеров, который был так распространен в XVIII веке, они были инструментом интеллектуального и культурного обогащения или способом отвлечься. Социальная функция коллекций как пространства биографических пересечений и новых знакомств во время домашнего просмотра произведений сохраняется до сих пор.

Благодаря их поддержке неофициальное искусство, порывавшее с официальной традицией, продолжило существовать и развиваться. Их роль как создателей коллекций приобретает новое измерение в XXI веке, когда коллекции переходят в пространство устойчивого внимания людей будущего — посетителей музеев²⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Appadurai A. Introduction: commodities and the politics of value, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

² В публикации использованы данные исследования, проведенного в рамках магистерской диссертации «Как собирать некоммерческое искусство? Стратегии и практики коллекционирования неофициального искусства, 1980–2010» во Французском университетском колледже в Москве (Collège universitaire français de Moscou, CUF) в 2019–2020 гг. Сбор данных происходил посредством качественных методов социологии: интервью с коллекционерами, наблюдений за пространствами коллекций, изучения публикаций (каталогов, монографий, статей и т. д.).

³ Moulin R. *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992. P. 423.

⁴ Boltanski L., Esquerre A. La «collection», une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets // *Les Temps Modernes*, 2014, vol. 3. P. 5–72.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Benjamin W. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Éditions Allia, 2009. P. 26.

⁸ «Рецепт вечной жизни: зачем миллиардер Марк Курцер коллекционирует неконформистов» // *Forbes*, 1 мая 2014. Доступно по <https://www.forbes.ru/forbeslife/pokupki/256283-ret>

sept-vechnoi-zhizni-zachem-milliarder-mark-kurtser-kolleksioniruet-non.

⁹ Собрание Леонида Талочкина было посмертно передано его вдовой в Государственную Третьяковскую галерею. Доступно по <https://www.tretyakovgallery.ru/events/o/leonid-talochkin-ya-znal-ikh-vsekh-prezentatsiya-kataloga-kollektsii/>. В постоянной экспозиции РГГУ работает выставка «Другое искусство».

¹⁰ В 1960-е годы интерес к произведениям первого русского авангарда у западных коллекционеров возникает в связи с выходом в свет одной из первых монографий об этом движении для западного читателя — Камилла Грей «Великий эксперимент. Русское искусство 1863–1922».

¹¹ О роли различных акторов художественного мира как инстанций закрепления ценности искусства см. *Moulin R. L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992; *Moureau N., Dominique S. Le marché de l'art contemporain*. Paris: La Decouverte, 2016.

¹² *Moulin R. L'Artiste, l'institution et le marché*. P. 52

¹³ *Костаки Г. Мой авангард. Воспоминания Г. Костаки*. М.: MODUS GRAFFITI, 1993. С. 89. Среди старшего поколения отечественных коллекционеров, собиравших неофициальных художников, помимо Костаки, можно назвать Леонида Талочкина, Евгения Нутовича, Игоря Сановича, Алика Русанова, а также Александра Глезера.

¹⁴ Такой способ приобретения характерен также для западных коллекционеров искусства молодых художников. Сильные социальные связи и вкус коллекционеров тесно связан с их вовлеченностью, увеличивающейся за счет личных обменов с художниками, работающими без галерейного контракта, что повышает ставку на открытие новых талантов.

¹⁵ В этом практики отечественных коллекционеров неофициального искусства приближаются к модели коллекционеров-первооткрывателей или пионеров, интерес которых был направлен на непризнаваемое широкой публикой и институциями искусство.

¹⁶ О процессе маркировки или «лейбелизации» в отношении произведений современного искусства см. *Moulin R. L'Artiste, l'institution et le marché; Moulin R. La genèse de la rareté artistique // Pour une anthropologie de l'art, Volume 8, No. 2/3, 1978. P. 241–258.*

¹⁷ О музеификации произведений неофициального искусства в России см.: *Стародубцева З. Не-*

официальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. БукМАрт, 2014. С. 402–408.

¹⁸ *Becker H. Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988. P. 27.

¹⁹ *Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства*. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 126.

²⁰ *Boltanski L., Esquerre A. La «collection», une forme neuve du capitalisme la mise en valeur conomique du pass et ses effets*. P. 44.

²¹ *Талочкин Л. Другое искусство: Москва, 1956–1976. К хронике художественной жизни*. М.: Художественная галерея «Московская коллекция», СП «Интербук», 1991.

²² См. «Непокорные» Валерия Дудакова, «Свой круг» Александра Кроника, «Круги» выставка Михаила Алшибая, «Музей друзей» Владимира Тарасова.

²³ *Кроник А. Свой круг*. М.: Искусство — XXI век. С. 29.

²⁴ *Boltanski L., Esquerre A. La «collection», une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets*. P. 5–72.

²⁵ *Ibid.* P. 28.

²⁶ Нонконформизм: дунайский итог // радио «Свобода», 1 апреля 2018. Доступно по <https://www.svoboda.org/a/29018868.html>.

²⁷ *Pomian K. Collection: une typologie historique // Romantisme No. 12, 2002. P. 19.*

²⁸ Отсылка к цитате Поля Валери: «Музей делает устойчивым внимание к тому, что создают люди». *Валери П. Об искусстве*. М.: Искусство, 1976, С. 263.

Вера Гусейнова

Родилась в 1994 году в Москве.

Аспирант Высшей школы социальных наук (cole des hautes tudes en sciences sociales — EHESP, лаборатория CESSP — Европейский центр социологии и политических наук, CERCEC — Центр изучения России, Кавказа и Центральной Европы).

Живет в Париже.



Хранилище фондов ГМР (Государственный музей революции) в Зимнем дворце, 1930-е.

Мария Силина

Коллекционирование как музейная онтология, или Постистория авторских собраний

Музей часто изучается по его экспозиции. Но любая экспозиция строится на принципиальной неполноте, она — лишь указание на иллюзию связного рассказа¹. Экспозиция представляет собой и неполноту материального плана, она — лишь небольшая видимая часть работы музея, немного пересекающаяся с фондами, коллекционированием и историей музея. Сам процесс коллекционирования можно, наоборот, определить как недостижимую полноту, а также полноту, которую невозможно визуализировать. Коллекция, фонды, хранилища, а также опосредованные рамки существования вещей в музеях, — инвентарные книги и пропуски в них, государственные реестры и каталоги — вот та материальная масса, составляющая онтологию музея.

Онтологию музея можно схватить в опосредовании коллекции через множество рамок: экспозицию и историю искусства, социально-образовательную деятельность музея, и, наконец, его публичную историю. В этой статье я прослежу пересечения истории коллекционирования и саморепрезентации музея.

Фигура автора

Центральной осью репрезентации истории музея и его легитимизации является авторство. Авторство — это и начало коллекции в конкретном месте, и индивидуальные, то есть неverified, принципы соби-

рания. Почин музейной коллекции часто не совпадает с последующей практикой коллекционирования этого музея. В сущности, любой успешный музей — это пост-авторская история, история его превращения в машину по сбору объектов.

В постисторической рамке телеология музея снимается его преобразованием в функциональную машину по сбору объектов. Эта метаморфоза имеет свою историю, где безудержный рост объектов музеефицирования соприкасается с не менее грандиозной в своей открытости для интерпретаций проблемой художественных, этических, научных критериев отбора. Как я хочу показать в этой статье, зазор между недостижимой количественной и невизуализируемой материальностью коллекционирования как *deep state* музея, и тотальностью фигуры автора музея, его «истока» — наиболее продуктивный сегодня ракурс рассмотрения музеев как институтов постистории. Эти зазоры в работе музейных институтов я выявляю на примере развития советских музеев, которые прошли акселерированную модернизацию и потерю автора-основателя после революции 1917 года, а сейчас вернулись к авторской фигуре, но уже в постистории.

Потеря автора: детерриторизация и *big data*

Национализация в 1918–1921 годах в бывшей Российской империи положила конец

частным коллекциям, а дальнейшая история музеев выявила несколько типов модификации концепции авторства. Во-первых, с перемещением тысяч объектов по территории СССР — особенно интенсивно в 1920-е годы — музей перестал быть историческим местом с определенным набором объектов, а идея коллекции как габитуса определенно-собирателя или хозяина музейфицированных интерьеров была полностью вытеснена из музейной повестки на несколько десятилетий. Во-вторых, частная собственность была поставлена под сомнение не только с точки зрения права на предметы — само понимание индивидуального коллекционирования, как собрания вещей, созданных по прихоти, желанию и возможностям частного лица, было раскритиковано как ненаучное, а, значит, несовременное.

Это снятие основных принципов частного коллекционирования высвободило и проблему big data в ее материальности. После 1918 года число объектов, которые получи-

ли статус исторических и/или музейных, оказалось беспрецедентным. Огромное количество вещей царской России в одночасье стало исторической ценностью, обломком, величественной руиной внезапно и очень быстро образовавшегося прошлого, глубиной в несколько веков, шириной с Российской империю. С национализацией началось массовое перераспределение исторических и музейных объектов по стране, приведшее к созданию Музейного фонда, что произошло, de facto, в 1918 году. С его создания и началось превращение музеев в функциональные места без содержания (с каким угодно наполнением). Все вещи, хранящиеся в музеях, в усадьбах, в церквях формально принадлежали именно Музейному фонду. Музейный фонд — это мощный, анонимный, нейтральный резервуар музейных ценностей, часто чисто виртуальный (вещи принадлежали ему, но могли находиться в бывших имениях, в храмах, даже в частных квартирах). За него выступали все — и прогрессисты-социа-



Опытная комплексная марксистская экспозиция в ГТГ, 1930 год.

листы вроде Осипа Брика, и консервативные знатоки и эстеты, не принимавшие советской власти, такие, как Павел Муратов². Частные коллекции — например, Алексея Морозова (будущий музей Фарфора, 1918–1930, большая часть коллекции сейчас находится в Кусково), Ильи Остроухова (будущий Музей иконописи и живописи, 1916–1929, большая часть коллекции в ГТГ), и уже институционализированные музейные коллекции вроде Румянцевского музея, 1828–1924 — распались и фрагментарно рассеялись по разным музеям. Отдельные предметы тоже теряли свою историю. Уже при регистрации объектов их определяли в централизованные хранилища, не указывая источник поступления³. Предметы переписывались и регистрировались таким образом, что не было никакой возможности их атрибутировать. То есть это был двухсторонний процесс: не только вещи теряли свой исторический контекст — место, где они собирались частными владельцами, — но и сами музеи, в первую очередь, центральные, превратились в «[н]аши культурные хранилища-гиганты», куда свозились вещи⁴. Музеи, как места, созданные определенными людьми, теряли свое авторское лицо.

Вместо истории: поиск научных оснований коллекций в 1920-е

Уже в начале 1920-х годов это взаимное снятие исторического контекста, как с музеев, так и с отдельных вещей, обнажило проблему всеядности в коллекционировании, или отсутствия механизмов распределения вещей. В бывших императорских резиденциях — в первую очередь, в Петергофе — музейеведы столкнулись с дилеммой: учесть все-все, включая сорта высаженных цветов на момент музейфикации, или исторически важные вещи и от них вести профиль музея и экспозицию⁵. Музейные вещи перераспределялись и по СССР. Например, Третьяковская галерея (ГТГ) получала картины национальных живописцев из всех республик, но и саму галерею в какой-то момент в конце 1920-х «раскулачивают» — запрашивают около 2000 картин в провинцию (часть из которых ГТГ удалось отстоять или вернуть

в 1930-е годы)⁶. Музейные работники искали критерии: «Почему, например, какой-нибудь музей Владивостока должен иметь Матисса, а музей Киева — нет? Во все 12 областей давать по одному Матиссу, по одному Сезанну, по одному Моне — что же остается здесь [в Москве]?»⁷ Те же дилеммы классификаций вставали и перед целыми музеями: сколько нужно музеев искусства в одном городе? А сколько музеев истории культуры? Зачем Москве столько музеев быта? Потенциальная свобода в образовании новых музеев для хранения и экспозиции тысяч предметов была обременительна для государственного бюджета, поэтому уже с начала 1920-х годов стали пересматриваться принципы отбора экспонатов и классификации музейных организаций для максимальной рационализации музейной сети.

Именно в вопросе рационализации государственных интересов и научных интересов экспертов пересекаются в 1920-е годы. Если для государства это были часто соображения финансового порядка, то музейные профессионалы мыслили превращение музеев в машины по сбору и перераспределению объектов в сциентистской рамке. Музейными работниками революция и национализация воспринималась как долгожданный момент, когда появилась возможность перестроить свою работу на научный, рациональный лад. Напряженность научной категоризации, выработки номенклатур была обсессивной. Музейные работники и бюрократы, чаще в одном лице, особенно на первых порах, создавали множество схем ранжирования музеев разной сложности и разветвленности.

Самые простые и конвенциональные были такие: «краеведческий с историко-культурным уклоном; краеведческий с естественно-историческим уклоном, художественный, естественно-исторический, краеведческий с сельскохозяйственным уклоном; краеведческий смешанный, специальный историко-культурный»⁸.

Были и более сложные подходы, основанные на глобальном пересмотре сущности музея и его функций. Вершинами тогдашней теоретической мысли о категориях можно назвать две. Во-первых, в 1920-е годы музе-

еведы работали с концепцией «идеальных типов» Макса Вебера, то есть выделяли музеи как типичные образцы разных культурно-исторических образований. Например, Абрам Эфрос, Николай Машковцев и Дмитрий Иванов, директор Оружейной палаты, поставили себе цель разработать на конкретном материале СССР такие объекты, как музей-усадьба и музей-город⁹. Научный челлендж в их изысканиях заключался в том, что такой музей, как, например, Новгород, был одновременно типичным и единственным в своем роде (по полноте, сохранности, художественному качеству). Эти идеальные типы должны были служить не только уникальным аутентичным историческим местом, но моделью для создания похожих музеев по всей стране. В целом, идея создания музеев как виртуальных (то есть гибких) инфраструктур, выявляющих и поддерживающих само научное знание, в начале XX века захватила музееведов по всему миру¹⁰. Но эти инициативы были частными и никогда не распространялись на всю музейную сферу. В СССР реформы по разным типам научных классификаций, хоть и частично, проводились несколько раз (!) в масштабах страны. Процесс анонимизации и глобальной переброски коллекций лишь способствовал концептуальной смелости этих реформ. Желанная (и форсированная) гибкость музея, который понимался как рамка для определенной научной концепции, привела к тому, что, например, в области краеведческих музеев к концу 1930-х выявление типов создало пустые универсальные схемы, которые накладывались на местную специфику и поглощали ее¹¹.

Другая эпистемология музеев должна была быть создана на базе философии диалектического материализма. Именно философия предполагала задать основные категории наук, а не, например, сами науки на практике выработать категории (как, собственно, и происходило в музейной сфере с формированием веберовских типов). Вопрос: какая наука должна выработать методологию для исторических и социальных дисциплин — философия или сами дисциплины? — ключевой в истории гуманитаристики того времени. В СССР в конце 1920-х преобладала точка зрения, что науки

должны создаваться на основе философии, а конкретней — на основе диалектики Карла Маркса. В музейной сфере диалектика применялась для разработки научной методологии, которая должна была выявить возможные отношения между социумом и вещами через рамку надстроек. Главным защитником этого подхода стал философ Иван Луппол. Именно он на Первом музейном съезде в конце 1931 года провозгласил, что музеи показывают отношения между вещами и людьми, эти отношения задаются идеологическими рамками (надстройками), которые включают такие области, как экономика, история, искусство¹². Проще говоря, любая вещь может быть показана в любом из музеев — экономическом, историческом, художественном, изменится лишь ее презентация, пропущенная через специфику каждой из надстроек. Так, ваза в музее труда может показываться с точки зрения технологии ее создания, в музее истории — как личный предмет деятеля, в художественном музее — как образец стиля. Радикализм такого подхода заключался в том, что потенциально снимался самый верхний слой музейной иерархии, согласно которой художественно совершенные вещи принадлежали музеям искусств, а «проходные», анонимные — любым другим. Теперь получалось, что любой музей мог претендовать на драгоценную вазу.

Акселерация: массовые ре-экспозиции в 1930-е годы

С 1926 года наибольшее развитие получают «комплексные» марксистские экспозиции — сначала в усадьбах, антирелигиозных и археологических музеях, а с конца 1929 года — в художественных. Задача марксистской экспозиции — показать не просто искусство, а искусство через быт. В 1931–1932 годах для создания такого «комплекса» Третьяковской галерее удалось перераспределить себе 341 картину, 599 икон, 775 декоративно-прикладных объектов, 2071 плакат, 4827 единиц графики, 117 скульптур и 1031 фотографию¹³. Предметы запрашивались не только непосредственно из музейного ведомства Наркомпроса, но и из других, не-музейных и не-художествен-

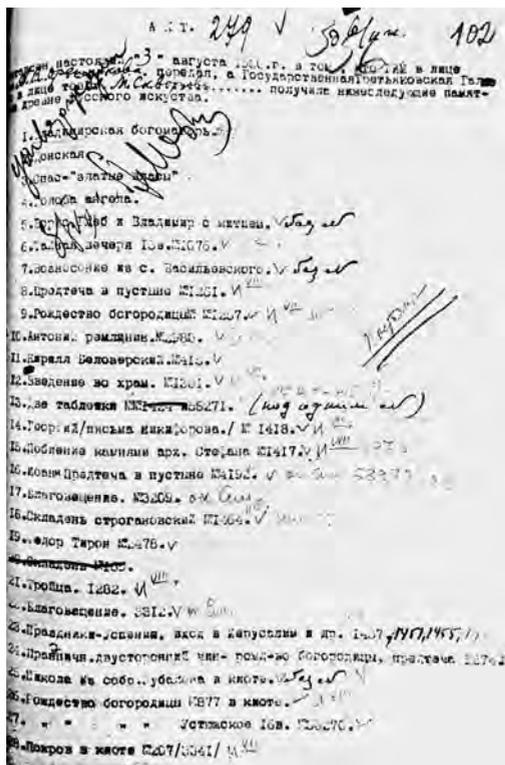
ных ведомств, например, у военных, которые заняли многие национализированные усадьбы¹⁴. Под политически актуальным предлогом создания комплексных экспозиций музеи старались вернуть алиенированные у них ранее предметы, как это было не только с ГТГ, но и, например, с Архангельским, которое смогло возвратить артефакты, попавшие в Музей изящных искусств (ГМИИ) на волне проводившейся в 1920-е годы рационализации музеев¹⁵. Так, марксистская трактовка стала еще одним шагом для превращения музея в функциональную машину с каким угодно содержанием, ибо она еще раз легитимизировала массовую переброску объектов между музеями — как в текстах теоретиков (Ф.И. Шмит, А.А. Федоров-Давыдов), так и на практике.

Казалось, что конец 1920-х — начало 1930-х проходили под знаком снятия куль-

турных иерархий, их радикального пересмотра. В 1934–1936 годах стартует новая волна массовых реорганизаций: марксистские принципы перестройки музеев начинают критиковаться как «вульгарный социологизм», подрывающий основы музейного дела¹⁶. С удвоенной силой восстанавливаются привычные иерархии: геополитические (центр–периферия), культурные (художественные музеи как наиболее представительные), которые еще более усугубили ситуацию глухого конфликта в музейном обществе. Дело осложнялось тем, что Музейный фонд, созданный как единый резервуар для всего имущества страны, был расформирован в 1927–1928 годах, а вещи застыли в неопределенности: они хранились в конкретном музее, но принадлежали исчезнувшей структуре, которая обеспечила их потенциальную мобильность и заменяе-



Маргарет Бурк-Уайт. Антирелигиозный музей, Москва, 1941.



Акт № 279 от 3 августа 1930 года. Согласно акту, из Исторического музея передаются в Третьяковскую галерею иконы домонгольского времени, «Богоматерь Владимирская» и «Ангел Златые волосы», «Богоматерь Донская» и другие шедевры Древней Руси.

мость. В сложную ситуацию в вопросе — какому музею принадлежит предмет — попали наименее ценные с точки зрения традиционных культурных иерархий музеи: небольшие усадьбы, музеи в церквях. Основная опасность для них заключалась в самой идее рационализации. Раз выявив типы и категории, музеи сразу оказывались под угрозой объединения «с целью ликвидации вредного параллелизма... приводящего к искусственно выдуманной тематике экспозиции»¹⁷. Приведу лишь несколько забытых примеров, чтобы показать ускользающую природу музейной истории как истории перераспределения объектов. Донской монастырь, архитектурный комплекс барокко, во второй половине

1920-х считался музеем (анти)религиозного искусства XVIII века. Искусство — высшая ценность в музейной иерархии, создание музея, где искусство помещалось в контекст религии, а по-советски, быта и культуры, — большая победа демократизации музейной реформы и заслуга экспертов того времени. Туда сначала действительно начали переправлять некоторые вещи соответствующего периода и высокого качества из Оружейной палаты, а также других храмов и монастырей¹⁸. Однако уже в 1934–1935 годах музей подвергся пересмотру в классификациях и стал музеем Академии архитектуры СССР, то есть потерял престижный статус музея искусства. Наиболее значимые экспонаты переехали в крупные художественные музеи¹⁹. Изъятие ценных вещей из коллекций произошло и согласно геополитическим иерархиям. Так, «случайные экспонаты», предметы восточного искусства из Самары, ценные артефакты из небольших, но очень характерных местных Рильского и Ливенского музеев были перевезены в центральные музеи²⁰.

Если подытожить историю музейных перемещений в более институт-ориентированном ключе, то в 1930–1940-х годах в СССР происходило создание «рациональной» системы параллельного существования художественных музеев искусства национального и западного, а также искусства Востока, что соответствовало представлениям о культурной и политической географии Европы в XIX–XX веках²¹. Это рационализация шла за счет анонимизации и распыления авторских коллекций на основе scientistic представлений о категориях предметов и классах музеев, которые включались в более крупные схемы геополитических представлений об искусстве.

Создание истории вне времени и возвращение к автору

Рационализаторский жар был сбит уже к середине 1930-х годов возвращением к образу «истории», которая потеряла стройность хронологии и стала гетерогенной. После критики марксистского музея — как института, показывающего объекты через призму производственных и надстроечных

реалий, — в 1930-е музей со всем его содержанием начинает обретать характеристики вневременности и, одновременно, конкретность авторства, рукотворность. Сначала, к середине тридцатых годов, концептуальная вневременность выразилась в том, что, например, ГТГ, а вслед за ней и другие музеи, стала музеем не истории искусства, а шедевров искусства²². Так «история» расщеплялась на несколько несовместимых слоев. «История» означала хронологию, оказывающуюся политически неблагонадежной: реализм — хорошо, а авангард, к которому «пришел» реализм, — плохо, опасно. Экспонаты же из музея с родословной означали выключенность из времени. Причем, процесс переманивания вещей как сталинский аналог художественного рынка продолжился до 1940-х годов: «шедевры» стали вымениваться, отниматься из других музеев, собираться с выставок, которые делались на деньги более богатых ведомств (Наркомтяжпром, РККА).

Поворотным моментом в обретении музеем авторского лица становится война. Именно в 1945 году, с открытием новой экспозиции, Третьяковская галерея репрезентуется как музей, собранный Павлом Третьяковым, что означало возвращение к гуманистическим ценностям истории как биографии людей²³. Так, галерея становится музеем с автором, со своей собственной историей, выключаясь при этом из истории перераспределения тысяч объектов, где доминировали не-человеческие агенты классификаций, рационализации и функциональности. Гораздо больше затруднений с публичной и внятной легитимизацией своей истории испытывал, например, ГМИИ, в прошлом — Университетский музей слепков Ивана Цветаева, который был расширен до Центрального музея западного искусства. Дальше эта внеисторичность через укорененность в истории усилилась включением в деятельность музеев внешних сил. Потеря исторических коллекций в результате немецких бомбардировок, а также легитимизация перевоза ценностей из Германии в качестве «компенсации», многочисленные запросы репатриации коллекций с начала Первой мировой войны до распада СССР — все это еще больше спо-

собствовало уходу от публичной истории музеев как машин по переброске предметов в условиях советских реалий.

Постистория музеев

Сейчас механизмы создания музеев осуществляются, в основном, через классическую колониальную рамку «национальный музей западного искусства» или, чаще, современного искусства на западный манер, где сам интерес к собиранию и демонстрации коллекций свидетельствует о геополитических амбициях наций. Китай в этом смысле достиг сюрреалистической виртуозности в массовом производстве подобных музеев. Другим, на первый взгляд, нейтральным, но от того еще более концептуально проблемным вариантом стало создание филиалов. Лувр Абу-Даби, пожалуй, — самый лапидарный пример. В России тренд на репликацию музеев через форму филиалов сосуществует с тенденцией легитимизировать публичную историю музея через обращение к его ле-



Антирелигиозная выставка в ГТГ, 1930.

гендарному основателю или коллекции. Это, безусловно, реакция на до сих пор не забытую акселерированную рационализацию музеев в довоенное время. Так, недавно открылся зал Георгия Костаки в ГТГ, а также мемориальная экспозиция братьев Третьяковых. За фигурой авторов в публичной истории музея теряется вся история алиенаций, рационализаций, переброски предметов, которая разыгрывалась десятки лет. С Третьяковыми ситуация особенно наглядная: с созданием мемориального музея произошло физическое разделение исторического собрания и функционального современного музея на два архитектурных организма и музейных типа.

Наконец, принципиальная возможность дигитализации коллекций повлияла на эпистемологию и репрезентацию современного коллекционирования в целом. Коллекционирование сегодня — заведомо ничем не

ограниченный процесс, который можно описать как проблему номинализма. Это особенно очевидно в музеефикации эмоциональных артефактов, в сборе вещей с мест массовой стрельбы или демонстраций. Так, архивируются вещи, которые являются одновременно единичными проявлениями эмоций и, материально, абсолютно идентичными предметами массового производства, например, мягкие игрушки. Практики массового архивирования снова, как и сто лет назад перед национализированными музеями, ставят проблему коллекционирования как отбора без самой возможности отбора. Digital формат такого архивирования (когда материальность артефакта эфемерна) в разы усложняет это отсутствие критериев отбора, поскольку нет никаких материальных и концептуальных пределов накопления. В России эта тенденция максимальной, тотальной дигитализации коллекций лишь усилила мотив бездонной внеисторичности музеев, как средства отвлечься от собственных потенциально конфликтных практик собирания.

Создание Госкаталога и тренд цифровизации обнажил дивергенцию конкретной, материальной истории музеев, как культурных учреждений, и истории объектов, которые попадают в эти музеи, проходя разные уровни анонимизации. Необходимость оцифровать все предметы коллекции — буквально дать музею лицо через все наличные предметы — соседствует с устойчивым игнорированием истории этих предметов. Гигантский каталог с чрезвычайно ограниченным поиском не содержит строчки о провенансе, артефакты существуют без истории, она снова переписана с чистого листа. Ее начало — в самом наличии предмета в коллекции или поисковой базе, других истоков у вещей нет.

Так, коллекционирование, и в исторической репрезентации российских музеев, и в глобальной современной практике, оказывается постоянным, ничем не ограниченным ростом вещей постистории. Они приобретают значимость не своим критерием уникальности (часть их родословной скрывается, замалчивается), а самим фактом актуальности, присутствия в базе данных, наличия в коллекции музея. Для эмоциональных артефактов эта историческая и культурная цен-



Роберт Капа. В Третьяковской галерее, 1947.

ность становится делом возможного, но ничем не гарантированного будущего: их так много, они настолько одинаковые, что нет критериев отбора в настоящем. Для «исторических» вещей в российских музеях только будущее дает — тоже, впрочем, ничем не гарантированную — надежду на их действительную историю, не только как вещей определенного места и владельца, но и как элементов механизма превращения музеев в функциональные машины.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ *Preziosi D. Collecting/Museum // Nelson R. S. and Schiff R. (ed.) Critical Terms for Art History. University of Chicago Press, 2003. P. 286–288.*
- ² *Брик О. Музеи и пролетарская культура. Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.–Л.: 1933. С. 82–83; Сундиева А. История одной декларации // Известия Томского государственного университета 300, № 1 (2007). С. 75.*
- ³ Доклад Заведующего Музейным фондом В.И. Ерыкалова на Музейной конференции. 1923 год. ЦГАЛИ СПб ф. Р-36, оп.1, д. 397А, л. 24.
- ⁴ *Малицкий Г. Наши культурные хранилища-гиганты // Известия, 9 мая 1922. С. 5.*
- ⁵ *Ананьев В. Институт истории искусств как центр музееведческой мысли Петрограда — Ленинграда конца 1910–1920-х гг. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 220–229.*
- ⁶ ГТГ. Отдел советского искусства. 1934. ОР ГТГ. Ф. 8 II. д. 563, л. 1.
- ⁷ *Зеленина К. Прения. Стенограмма доклада А.А. Федорова-Давыдова «О принципах музейного строительства (в связи с обследованием Третьяковской галереи и Музея западных искусств)». 10 июня 1930. АРАН. Ф. 358, оп. 2, д. 180, л. 41. О передачах во Владивосток: Петухов В. Художественный отдел Владивостокского государственного музея в 1929–1932 // Вестник ДВО РАН, 2007. № 3. С. 121–126.*
- ⁸ Отчет о деятельности Музейного фонда. 1 октября 1922 – 1 октября 1923. ЦГАЛИ СПб ф. Р-36, оп.1, д. 397А, л. 45–46.
- ⁹ Музейная комиссия Государственного Ученого Совета. Сентябрь 1924. ГАРФ. Ф. 2307, оп.1, ед. хр. 31, л. 94–94 об.
- ¹⁰ *Miller P. N. (ed.) The Museum in the Cultural Sciences: Collecting, Displaying, and Interpreting Material Culture in the Twentieth Century, Cultural Histories of the Material World. New York: Bard Graduate Center, 2021. P. 8.*
- ¹¹ *Gavrilova S. Redefining the Soviet Krayevdeniye: The Role of Spatial Science in the Soviet System of Knowledge Production // Journal of Historical Geography, № 75, January 2022. P. 14–23. Доступно по <https://doi.org/10.1016/j.jhg.2021.10.003>.*
- ¹² *Луппол И. Диалектический материализм и музейное строительство // Авангардная музеология. Ред. А. Жилияев. М.: V-A-C, 2015. С. 276–281.*
- ¹³ *Вольтер А. Отчет ГТГ. 1931–1932. ГАРФ. Ф. А-2307, оп.18, д. 31, л. 47.*
- ¹⁴ Материалы отдела Эпоха Капитализма. 1932. ОР ГТГ. Ф. 8II, ед. хр. 489, л. 1–2.
- ¹⁵ Архив Музея Архангельское. 16 мая 1927, д. 79фа, л. 17–18, 20, 124.
- ¹⁶ О проведении резкспозиции музеев. Январь 1933 // *Гиленсон А. (сост.) В помощь работнику музея: законы, распоряжения, разъяснения по музейному строительству. М.: Наркомпрос СССР, 1936. С. 12–14.*
- ¹⁷ *Очередные задачи музейного строительства // Советский музей, № 1, 1935. С. 7.*
- ¹⁸ *Постернак О. Музейная деятельность на территории Донского монастыря в 1920–1930-е гг. // Вестник ПСТГУ, № 4. М.: 2005. С.117–118.*
- ¹⁹ *Постернак О. Музейная деятельность на территории Донского монастыря. С. 132.*
- ²⁰ *Очередные задачи музейного строительства // Советский музей, № 1, 1935. С. 7.*
- ²¹ *Lorente J. P. The Museums of Contemporary Art: Notion and Development. Farnham; Burlington, VT: Ashgate Pub, 2011. P. 65–68.*
- ²² Стенограмма Заседания Художественного Совета при ГТГ. 31 октября 1934. ОР ГТГ. Ф. 8 II, ед. хр. 587, л. 35 об.
- ²³ *Замошкин А., Жидков Г. Новая экспозиция Третьяковской галереи // Советское искусство, № 9, 1945. С. 4.*

Мария Силина

Родилась в Москве в 1982 году.

Историк искусства. Кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор, лектор Университета Квебека в Монреале.

Автор книги «История и идеология» (2014), статей о музейном деле, истории искусствознания и культурной политики СССР. Живет в Монреале.



All
things being
equal...

Хэнк Уиллис Томас «All Things Being Equal...», 2010. Выставка «All Things Being Equal...» в Zeitz MoCAA, Кейптаун.

ДЭВИД ДЖОСЛИТ

Долг и историческое наследие. Искусство и глобализация

Современный глобальный музей, появляясь на новых территориях, выполняет функцию двойного геополитического опосредования. Он способствует, с одной стороны, привлечению глобального капитала, а с другой — встраиванию местного населения в общемировой порядок за счет формирования новой групповой идентичности. Из этого следует, что музей включен в менеджмент особого вида преобразований — выход глобального капитала на новые рынки и, соответственно, переход от добывающей экономики к экономике знаний.

Именно это и имеет в виду Александр Казеруни, представляя свою амбициозную программу создания новых музеев в Дохе и Абу-Даби. Строительство музеев помогает монаршим семействам Катара и Объединенных Арабских Эмиратов консолидировать политическую гегемонию внутри своих стран и поддерживать в них стабильность. Действительность такого рода мягкой силы, по его мнению, ярко проявила себя во время Первой войны в Персидском заливе, когда разграбление Национального музея Кувейта в 1990 году вызвало взрыв возмущения во всем мире. Сочувствие Запада помогло не только провести реставрацию вывезенных в Ирак произведений, но и получить постоянную военную помощь. Как вспоминает Казеруни, «“опыт Кувейта” подтвердил коммуникационный потенциал музеев и помог консолидировать западные культурные элиты для получения гарантированной военной поддержки. Именно это и предопреде-

лило позднее появление в Катаре и Абу-Даби программ развития искусств»¹.

Описывая тип музея, призванного генерировать подобную мягкую силу, Казеруни проводит различие между музеями, которые он называет «корневыми» (*musées-racine*), а это, как правило, музейные институции, основанные в 1970–1980-х годах для экспонирования археологических и этнографических коллекций, т.е. рассказывающих о регионе, и «музеями-зеркалами» (*musées-miroir*), которые начали появляться в 1990-е годы и призваны были с помощью зрелищных форм культуры содействовать глобальному нетворкингу, т.е. ориентировались скорее вовне, чем внутрь своих стран. Как рассказывает Казеруни, «появление “корневых” музеев соответствовало моменту апроприации шейхами с помощью нефтяной ренты политической репрезентации внутри своих стран; возникновение же “музеев-зеркал” совпало с кампанией по кооптации международной политической репрезентации за счет ренты культурной. Эти изменения шли параллельно с ростом значения в эпоху глобализации международной повестки во внутренней политике и с решительными действиями шейхов, направленными на последовательное сокращение участия своих граждан в политике»².

В музеях, которые я определяю глобальными, — к примеру, в Национальной галерее Сингапура, Zeitz MoCAA и M+ — два этих описанных Казеруни типа музея слились воедино. Отзеркаливание западных музеологиче-

* Настоящий текст является фрагментом книги: David Joselit *Heritage and Debt: Art in Globalization* – Boston: MIT Press Ltd, 2020. Публикуется с разрешения автора и издательства.

ских принципов и ожиданий как бы пускает корни в конкретных местах за счет своих архитектурных форм, но цели этих институций точнее выражает предложенная Казеруни модель музея-зеркала. «Корни», которые эти музеи пускают в своей локальности, как правило, символические, а не археологические или этнографические, и их региональные репрезентации в основном нацелены на западную аудиторию. В самом деле, Казеруни определяет музей-зеркало как «сделанный западными людьми для западных людей», а содержание его деятельности — как «отражение для целевой аудитории образа современного исламского мира, который она и ожидает увидеть»³. Казеруни бескомпромиссен в своем отрицании либерально-демократических притязаний новых музеев в Абу-Даби и Катаре и в своем утверждении, что хотя эти институции находятся на Ближнем Востоке, они ориентированы прежде всего на Запад⁴.

Он приходит к такому выводу по нескольким причинам. Во-первых, большинство сотрудников, вовлеченных в проектирование, концептуализацию и составление программ в музеях стран Персидского залива, — иностранцы. Ведь, например, в Эмиратах численность населения небольшая, и профессиональных кураторов, которые были бы в состоянии концептуализировать и поддерживать такую амбициозную музейную инфраструктуру, явно не хватает. И действительно, самый зрелищный из этих проектов — Лувр Абу-Даби — прямо заявляет о себе как об «универсальном музее», а его концепция была разработана совместно с Музейным агентством Франции (Agence France-Muséums) — консорциумом из тринадцати французских музеев, которые в течение десяти лет будут предоставлять произведения искусства во временное пользование новой институции, что даст ей время собрать собственную коллекцию. Лувр Абу-Даби приобрел также права на использование названия «Louvre» на тридцать лет⁵.

При этом несмотря на столь явное использование зарубежной легитимности, Лувр Абу-Даби, как и многие другие новые музеи, пустил символические корни в месте своего нахождения за счет отсылок к идеализированным образцам арабской архитектуры.

Спроектировавший новый музей французский «стархитектор» Жан Нувель говорил, что видит в нем «скорее городской квартал, чем здание <...>, а источником вдохновения послужил образ медины — белокаменной старой части арабских городов»⁶. Строившие же Лувр Абу-Даби в условиях неприкрытой эксплуатации рабочие тоже были иностранцами, но в отличие от архитектора и многочисленных кураторов-консультантов, приехавших из Европы, они были мигрантами из Южной Азии⁷. В результате такого разделения труда, давшего жизнь Лувру Абу-Даби, а также другим музеям и образовательным проектам в Эмиратах, в этот глобальный музейный проект вновь оказался вписан имперский взгляд на мир: европейцы руководят большими культурными институциями, которые строятся за счет эксплуатации труда угнетенных рабочих из Южной Азии.

Такие асимметричные трудовые отношения соотносятся с более общим утверждением Казеруни о том, что с точки зрения своей структуры новые музеи в странах Персидского залива являются западными институциями, которые расположены на глобальном Юге, но нацелены в основном на привлечение инвестиций, туризма и политической поддержки глобального Севера к выгоде местных элит. Тем не менее, такие музеи призваны опосредовать стремительные экономические и урбанистические изменения, а также геополитическую нестабильность региона за счет тщательной кураторской сборки такой версии исламской культуры и особенно ее современного характера, которая бы противостояла западным заблуждениям об исламе как о чем-то изначально агрессивном и архаичном, получившим широкое хождение после терактов 11 сентября 2001 года. В этом смысле новые музеи воплощают в целом успешные усилия со стороны государств Персидского залива, направленные на переход от экстрактивной экономики, в основе которой — добыча нефти, к более сложной роли культурно-политических медиаторов в регионе.

Утверждая, что музеи в странах Персидского залива, как и новые музеи в Восточной Азии и Южной Африке, создаются выходцами с Запада для западной аудитории, Казеруни высказывает предположение, что во-

преки утверждениям о том, что эти институции якобы дают голос культурам своего региона, культуры эти как были, так и остаются «культурами курируемыми». Для прояснения этой ситуации полезно воспользоваться различием между деколонизацией и деимпериализацией, которое провел Чэнь Куаньсин. Для него «деколонизация есть попытка ранее колонизованных вдумчиво проработать исторические отношения с бывшим колонизатором с точки зрения культуры, политики и экономики». В свою очередь, деимпериализация предполагает бескомпромиссную и фундаментальную трансформацию имперских ценностей и когнитивных структур, лежащих в основе отношений между колонизатором и колонизованным, даже если эти отношения уже подвергаются ревизии⁸. Чэнь настаивает, что деимпериализация столь же — и, вне всяких сомнений, даже в большей мере — нужна в Нью-Йорке и Париже, сколь и в Сингапуре или Кейптауне.

Бесспорно, новые музеи, о которых идет речь, предпринимают попытки посвятить себя деколонизации, как ее сформулировал

Чэнь. Они пытаются прорабатывать новые «исторические отношения с бывшим колонизатором», в основном, с помощью программ, предъявляющих независимый глобальный имидж или «бренд» и консолидирующих национальную и региональную идентичность для внутренней аудитории. Оба этих вектора предполагают пересмотр отношений с бывшими колониальными державами, то есть способствуют деколонизации, но, как мы смогли убедиться, они оставляют в целом нетронутой подспудную асимметрию кураторских отношений, то есть до деимпериализации дело не доходит.

Эти оставшиеся неизменными имперские отношения на выставках модернистского и особенно новейшего искусства проявляются в том, что критик Ли Вэнь Чой называет «этногеографическим» режимом знания, под которым он подразумевает обзорную выставку, сделанную с целью представления максимально возможного числа «этногеографических» позиций⁹. Обзорный подход характерен для международных биеннале, в которых географическое разнообразие предъявляет-



Музей современного искусства Zeitz MoCAA в Кейптауне.

ся без сопровождающей ее исторической глубины и производит лишь деисторизированную, вырванную из своей среды, синхроническую современную версию историко-энциклопедических амбиций универсального музея, даже когда она конструируется и презентуется на глобальном Юге.

Симптоматично поэтому, что первая групповая выставка в Zeitz MoCAA называлась «All Things Being Equal...» («При прочих равных...») ¹⁰ и открывалась одноименной работой афроамериканского художника Хэнка Уиллиса Томаса 2010 года. Работа эта представляла собой фразу «All Things Being Equal» в виде барельефа, набранного из отдельных, сделанных из полированного алюминия букв, блестящая поверхность которых отбрасывала рефлексы по всей стене. По замыслу Томаса работа эта должна была иронично намекать на рабство и сфальсифицированное структурным расизмом обещание, что «всё сущее» («all things»), в том числе рабы, то есть люди, превращенные в вещь, могут быть «равными». Однако помещенная рядом с этой работой вводная экспликация к экспозиции предлагала совершенно иную концепцию выставки, собравшей сорока одного художника из десяти стран Африки, Британии и США. «Эта наша первая выставка — читали мы в ней, — провоцирует множество вопросов, и самый запоминающийся — “Как я буду представлен в музее?” Смотрите сами. При прочих равных...»

Это самодовольное утверждение несет в себе все признаки неизжитых имперских ценностей. Ведь получается, что всё сущее («all things») становится равным, если его перенести в пространство музейного зала без каких-то серьезных или последовательных попыток выявить или изучить замаскированные такой исторической синхронизацией различия и несправедливости, например, в истории тех или иных африканских стран, той же ЮАР с ее наследием апартеида. В рамках этих имперских установок «курирующие культуры» принимают образцово-показательных художников из «курируемых культур», не отказываясь от привилегии составления некой целостной картины мира со своей, остающейся одной-единственной, точки зрения ¹¹. Деимпериализация кураторских отношений потребовала бы не просто

повышения инклюзии, дозволяемой представителям «курируемых культур», но трансформации самой природы их репрезентации или вообще фундаментального оспаривания легитимности притязаний на репрезентацию в принципе.

Одна из самых хорошо продуманных реакций на эту проблему возникла в результате активистской деятельности коренных американцев, направленной на восстановление прав на памятники материальной культуры коренного населения Америки, неправомерно присвоенные энциклопедическими музеями, университетами и другими учреждениями. Изъятие у законных владельцев, священные ритуальные предметы индейцев и человеческие останки отсекаются от систем знания коренных народов и часто инсталлируются нетактично, оскорбительно или кощунственно в глазах представителей коренных народов. С принятием в 1990 году в США Закона о защите захоронений и возврате культурных ценностей коренным народам (NAGPRA), благодаря которому возвращение памятников материальной культуры и человеческих останков приобрело широкий размах, произошли два значимых изменения в рамках явления, получившего название «индейская музеология» ¹². Первое — некоторые мейнстримные музеи начали экспериментировать с моделью так называемого совместного кураторства, приглашая представителей того или иного племени или рода для обучения кураторов институции смыслом и правилам этического обращения с памятниками культуры, находившимися в их ведении, чтобы по его итогам разработать способы показа коллекций, изначально учитывая точку зрения коренных народов. Еще более впечатляющих успехов добились в музеях и культурных центрах, принадлежащих самим коренным народам: возвращенные памятники теперь оказываются на попечении общин, из которых они происходят, и могут служить основой для сохранения и передачи наследия коренных народов будущим поколениям.

Второе изменение в индейской музеологии выразилось в том, что на смену «плоской» антиисторической современности, проявлениями которой стали этногеографические обзорные выставки, пришла модель,

более близкая концепции «survivance» Джеральда Вайзенора, т.е. выживания-через-сопротивление¹³ — форма культуры, предполагающая не просто выживание, а добытое в нелегкой борьбе право присутствия коренных народов Америки перед лицом последовательных попыток физического уничтожения их самих и их культуры. Как пишет Вайзенор, «“выживание-через-сопротивление” коренных народов есть активное ощущение присутствия в противопоставлении отсутствию, искоренению и забвению; выживание-через-сопротивление есть продолжение предания (stories), а не просто реакция, какой бы уместной она ни была. Survivance — больше, чем право на живучее имя»¹⁴.

Один из способов реализации концепции выживания-через-сопротивление, практикуемых музеями и культурными центрами коренных народов, в частности, Центром народа анишинабе «Зиибивинг», а также Национальным музеем американских индейцев в Вашингтоне, — помещать документацию современных сообществ коренных народов и их образа жизни рядом с «историческими» памятниками их материальной культуры, чтобы показать их взаимодополняемость, современность. Такие сопоставления не предполагают разграничений на старые вещи, запертые в прошлом, и живые сообщества, существующие в настоящем: предания (stories), зашифрованные в памятниках материальной культуры, содержат знания, благодаря которым культура коренных народов Америки и сохраняется в настоящем, чтобы обеспечить выживание-через-сопротивление.

С этой точки зрения, осовременивание не может восприниматься как нечто само собой разумеющееся. В условиях глобализации среди разнообразных и часто агонистических культур современность есть не просто общее «настоящее время», а в высшей степени политический процесс синхронизации. Мы должны рассматривать современность коренных народов Америки, да и других культур мира, как достижение с учетом системного физического и культурного геноцида индейцев, который во многом выразался в том, что их культуру как бы запирали в истории, символически отсекали от настоящего и буквально хоронили в прошлом.

Таким образом, проблема исправления асимметрии между «курирующими» и «курируемыми» культурами завязана на вопросы когнитивной справедливости, которые постоянно возникали в процессе синхронизации разных и даже несовместимых модернизмов, а также на проекцию взаимоисключающих притязаний на присвоенный «контент», которая есть краеугольный камень некоторых произведений глобального современного искусства. Как мы смогли убедиться, в институциях, где что-то выставляют — в музеях, на художественных ярмарках и биеннале (которые Тони Беннет назвал «выставочными комплексами»)¹⁵ — вопрос когнитивной справедливости возникает, когда «курирующие культуры» присваивают себе право представлять других и когда в противовес им эти другие заявляют о своем праве курировать культуру самостоятельно.

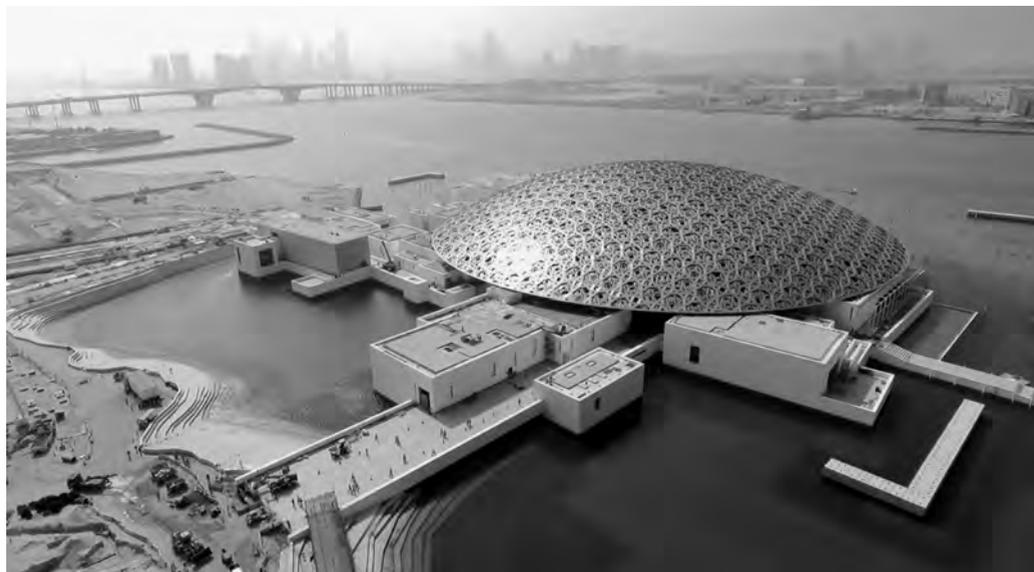
Борьба эта идет не только на территории искусства, потому что принцип, лежащий в основе курирования, кураторства, организует не одну глобальную культуру, но и в той же мере транснациональную торгово-финансовую систему. Курирование есть ориентированная на человека, «ремесленная» форма отбора, как бы утверждающая, что компенсирует дегуманизирующий автоматизм процесса, названного мной в другом контексте «эпистемологией интернет-поиска»¹⁶, в соответствии с которой знание производится посредством накопления обширных массивов контента за счет применения алгоритмов. Крупные корпорации — Google, Walmart, Amazon, — а также правительства национальных государств стали первооткрывателями новой формы «первоначального накопления» информации, которую они собирают у потребителей-граждан и затем обрабатывают для производства искусственного интеллекта из сырых данных, ценность которого заключается в способности с выгодой для корпораций предсказывать поведение потребителей и наблюдать за настроениями граждан, если речь идет о государстве.

При этом такое «кураторское» агрегирование не ограничивается только цифровой экономикой: все транснациональные корпорации извлекают прибыль, «курируя» труд и рынки за счет аутсорсинга для создания

экстерриториальных сетей (ассамбляжей), направленных на максимальное увеличение дохода. В финансовой сфере так называемые арбитражные сделки, когда прибыль получают за счет спекуляции на разнице в ценах на одни и те же финансовые «продукты» на разных рынках, аналогичны по структуре глобальному реди-мейду, смысл которого определяется взаимоисключающими требованиями ценности и авторизации, проецируемыми на него. Потребители, тем временем, «курируют» свои предпочтения и идентичности — выбирают, какой товар купить, и компонуют (курируют) бесчисленное множество профилей в социальных сетях, многие из которых, как, например, в Instagram или YouTube, являются визуальными. В резонансном эссе, написанном в 1994 году, политический теоретик Шелдон Волин дошел до того, что объявил: «Политическое лидерство есть управление коллективными желаниями, ресентиментом, гневом, фантазиями, страхами и надеждами и одновременно тщательный подбор (курирование) симулякров демократии»¹⁷. Интернет-поиск есть курирование по алгоритму, а курирование — форма поиска, как бы сделанная по индивидуальному заказу. То есть второе идеологи-

чески облагораживает первое. Глобализация «работает» на поиске, в рамках которого кураторские решения обещают возврат человеку агентности.

Но если сила кураторского отбора не ограничена только музеями, то и сила музеев не ограничена лишь символическим отражением или репрезентацией экономических или политических условий. Музей симулирует и авторизует основания, «корни» для определенного вида экстерриториальных курируемых ассамбляжей, который конструируется глобальным капитализмом за счет производства из распределенных сетей «воображаемых сообществ»¹⁸, или, точнее, изображенных, отображенных (imaged) сообществ. Такие изображенные сообщества суть «территории искусства», и создаются они за счет двойной операции. Сначала, как я уже говорил, институции, например, Национальная галерея Сингапура, M+, Zeitz MoCAA, заявляют, что представляют некий регион целиком, чтобы утвердить над ним символический суверенитет от имени космополитичных городов, где они расположены. Но затем эти же институции консолидируют сингулярную идентичность своего собственного места, генерируя и распространяя об-



Лувр Абу-Даби, Объединенные Арабские Эмираты.

разы своей спектакулярной монументальной архитектуры. Музеи обычно воспринимаются как организации, собирающие образы (в основном произведения искусства, но не только). Реже их видят генераторами образов¹⁹. Однако именно это качество во многом объясняет современный интерес к строительству музеев в мире.

Изучив результаты продвижения «городских брендов, формируемых за счет культуры» (culture-led brands), Беатрис Пласа, Пилар Гонсалес-Касими́ро, Пас Морал-Суасо и Кортни Валдрон пришли к следующему выводу: «Музей искусств может создавать брендинговый капитал за счет нарративов, ассоциаций и образов, формируемых как внутри, так и вне соответствующей местности. Сама архитектура — невоспроизводимое произведение искусства — придает бренду уникальность, тогда как каналы продвижения бренда, например, медийные, ускоренными темпами распространяют его воспроизводимые образы. Спрос на эти образы растет по мере их поглощения потребителями в силу увеличения отдачи от их полезного использования. Накопление образов питает растущий спрос на это место; спрос укрепляет бренд и в итоге привлекает “культурных” туристов»²⁰.

Международные музеи — это машины для накопления, генерирования и распространения образов: коллекции и временные выставки являются источником общеупотребительного спектакулярного «контента» музея; этот контент дополняют фотографии и селфи, в гигантских объемах создаваемые посетителями в музейных залах и публикуемые в соцсетях «на правах» бесплатной рекламы. На бытовом, хотя и не менее значимом уровне хорошо заметным элементом работы любого современного музея по широкому распространению своего бренда стал мерчендайзинг — в магазинах, с помощью адресных почтовых рассылок и в интернете. Например, нью-йоркский Метрополитен-музей открыл магазины в двух крупнейших международных аэропортах — имени Кеннеди (JFK) и «Ньюарк». То есть еще один способ ответа на вопрос, как музеи «управляют преобразованиями», состоит в том, что их (музеев) двунаправленная способность

трансформировать образы в места и места в образы наделяет их уникальной властью, с помощью которой они могут ретерриторизировать глобальные сети, причем не только физически, но и за счет потоков образов, то есть за счет территорий искусства.

Изображения манят нас, мы едем, делаем новые изображения, которые привлекают еще больше людей. Такая форма распространения и концентрации образов выходит далеко за рамки туризма. Пример: правительство Сингапура, реализуя проект «Renaissance City Plan», стремится мобилизовать искусство как необходимый инструмент привлечения и удержания высококвалифицированной рабочей силы международного уровня. В Сингапуре и других городах потоки изображений привлекают трудовые ресурсы. За счет формирования экстерриториальных образов и территориализации капитала формируются глобальные движущие силы. Музей теперь не просто репрезентирует глобальные процессы, он выступает актором стабилизации глобальных ассамбляжей, трансформируя их часто невидимые и разветвленные сети в привлекательные, насыщенные образами города.

Влиятельнейший теоретик двунаправленных отношений между образами и капиталом — Ги Дебор, объявивший в «Обществе спектакля», что «спектакль есть капитал на той стадии накопления, когда он становится образом»²¹. Согласно формулировке Дебора, образы отменяют жизнь, коммодифицируя ее, чтобы быть проданными живым людям в качестве товаров. Но его утверждение, что «спектакль есть капитал на той стадии накопления, когда он становится образом», предполагает более фундаментальную модель отношений, чем просто коммодификация. На определенном количественном пороге капитал начинает функционировать через образы и в качестве образов. С этой точки зрения образы — не просто товар, а особый медиум или средство выражения капитала: квалифицированную рабочую силу глобального города, например, привлекают качества хорошей жизни, образы которой демонстрирует этот город, тогда как эксплуатируемых мигрантов или рабочих из числа собственных граждан, построивших

такую spectacularную городскую инфраструктуру, физически прячут от обитателей и посетителей Специальных Символических Зон, привлекающих инвестиции в режиме военных городков или анклавов. В общем, для Дебора «спектакль — <...> общественное отношение между людьми, опосредованное образами»²².

С этой точки зрения, такое общественное отношение есть форма колонизации. «Спектакль, — пишет Дебор, — это стадия, на которой товару уже удалось добиться полного захвата общественной жизни»²³. В качестве агентов спектакля — настоящих фабрик образов — рассмотренные мной музеи и другие институции мира искусства, в частности, биеннале, художественные ярмарки, встроенные в более широкий механизм реколонизации, в рамках которого территории искусства легитимируют и облагораживают невидимые глобальные сети несмотря на попытки или, точнее, в рамках попыток развивающихся стран установить более равноправные отношения с метрополией — Западом. На смену территориальной колониальной экспансии держав Европы и Америки, длившейся с XVI до середины XX века, приходит экстерриториальная форма spectacularной колонизации, которая свойственна глобализации и осуществляется силами неолиберальных акторов, в частности, корпораций и космополитических элит.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Kazerouni A. *Le miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2017. P. 107. См. также: Sheikha Hussah al-Sabah *Rescue in Kuwait: A United Nations Success Story // Museum International* 50, no. 1, 1998, P. 38–42.

² Kazerouni A. *Le miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*. P. 200.

³ Ibid. P. 17, 15.

⁴ Ibid. P. 261.

⁵ Cotter H. *Louvre Abu Dhabi, an Arabic-Galactic Wonder, Revises Art History // New York Times*, November 28, 2017. Доступно по

<https://www.nytimes.com/2017/11/28/arts/design/louvre-abu-dhabi-united-arab-emirates-review.html>.

⁶ Noce V. *Exclusive Interview with Jean Nouvel, Architect of Louvre Abu Dhabi's Wondrous Building // Art Newspaper*, September 6, 2017. Доступно по <http://theartnewspaper.com/interview/the-architect-of-louvre-abu-dhabi-reveals-his-sources-of-inspiration>.

⁷ См. *The Gulf: High Culture, Hard Labor*, ed. Andrew Ross and Gulf Labor Coalition. New York: OR Books, 2015.

⁸ Chen K.-H. *Asia as Method: Toward Deimperialization*. Durham, NC: Duke University Press, 2010. P. 3.

⁹ Choy L. W. *On Being Curated // Begriffe des Austellens (Von A bis Z): Terms of Exhibiting (from A to Z)*. Berlin: Sternberg Press, 2014. P. 64.

¹⁰ Здесь буквально «Если всё сущее равно...» — прим. перев.

¹¹ На мой взгляд, неслучайно, что для международных биеннале характерна именно подобная обзорная форма. Даже если такие выставки структурированы вокруг какой-то номинальной темы, они все равно тяготеют к стиранию реальных исторических различий в пользу этномультимедиализма. «Имперской» силой здесь выступает неолиберализм, и возникает она из стремления рынка нивелировать произведения искусства, оценивать их по единой мерке — цене.

¹² Эми Лоунтри приписывает термин «индейская музеология» художнику и куратору Джерарду МакМастеру: он употребил его, «когда говорил о меняющейся выставочной стратегии NMAI (Национального музея американских индейцев)». См. Lonetree A. *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012. P. 187, note 86. В книге Лоунтри хорошо изложены три разные модели совместного кураторства: модель коллаборации между Историческим обществом Миннесоты и родом «Миль-Лак» народа оджибве, которую она назвала «гибридным народным музеем» (hybrid tribal museum), модель, которой следует Национальный музей американских индейцев в Нью-Йорке и Вашингтоне, постаравшийся в особенности на своей вашингтонской площадке включить в экспозицию современный опыт коренных народов Америки, и модель полностью народного музея (tribal museum), реализуемая Центром культуры и образа жизни народа анишанбе «Зиибивинг» в городе Маунт-Плезант, штат Мичиган. Для Лоунтри смысл «деколонизации» близок по значению «деимпериализации» Чэня, особенно

с учетом ее настойчивой позиции, заключающейся в том, что по-настоящему деколонизованный музей должен непосредственно работать с непростой историей физического и культурного геноцида, пережитого коренными народами Америки. По ее словам, «в народном музее основной функцией деколонизирующей музейной практики должна быть проработка непроработанного горя»¹⁷. Важные замечания о совместном кураторстве см. в: *Clifford D. Museums as Contact Zones*, и *Boast R. Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited // Museum Anthropology* 34, no. 1, 2011. P. 56–70; последний предупреждает о хронических «неоколонизальных» отношениях в рамках таких коллабораций. См. также авторитетный рассказ о коллаборативных исследованиях Рут Филипс в: *Phillips R. Re-placing Objects: Historical Practices for the Second Museum Age // Canadian Historical Review* 86, no. 1, March 2005. P. 83–110.

¹³ Здесь гибриды слов *survival* («выживание») и *resistance* («сопротивление») — прим. перев.

¹⁴ *Vizenor G. Aesthetics of Survival: Literary Theory and Practice // Survivance: Narratives of Native Presence*, ed. Gerald Vizenor. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008. P. 1. См. также *Vizenor G. Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

¹⁵ Тони Беннетт авторитетно утверждал, что музей как социальная формация возник в качестве способа регулирования населения в рамках фукольдиданской правительственности (*governmentality*). Поэтому для Беннетта «выставочный комплекс» есть режим знания, который также становится способом определения природы народа, которым правят: «Выставочный комплекс <...> довел до совершенства самоконтролируемую систему взглядов, в которой позиции субъекта и объекта могут меняться местами, и в которой публика (толпа) приходит приобщиться к идеальному и упорядоченному виду на саму себя, увиденную с доступной всем высоты властного контроля, и регулирует сама себя за счет интериоризации этого идеального и упорядоченного вида». *Bennett T. The Exhibitionary Complex // Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995. P. 69. Прим. перев.: если в русском обиходе словосочетание «выставочный комплекс» вполне распространено и обыденно, английское «*exhibitionary complex*» звучит, вероятно, более грозно и вызывает ассоциации скорее с военно-промышленным комплексом.

¹⁶ Я анализирую термин «эпистемология интернет-поиска» в книге «*After Art*» (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013; Русский перевод: *Джослит Д. После искусства*. М.: V-A-C Press, 2017). См. также мой текст «*On Aggregators*» // *October* 146 (Fall 2013). P. 3–18.

¹⁷ *Wolin S. Fugitive Democracy // Constellations* 1, no. 1, 1994. P. 13.

¹⁸ Эта концепция принадлежит Бенедикту Андерсону; см. *Андерсон Б. Воображаемые сообщества*. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2001.

¹⁹ Замечательный анализ отношений между музеем, фабрикой и движущимися изображениями см. в: *Штайерль Х. Является ли музей фабрикой? // Художественный журнал*, №79–80, 2010. Доступно по <https://moscowartmagazine.com/issue/17/article/240>.

²⁰ *Plaza B., González-Casimiro P., Moral-Zuazo P. and Waldron C. Culture-Led City Brands as Economic Engines: Theory and Empirics // Annals of Regional Science* 54, 2015. P. 183. В основу анализа авторами положен пример Музея Гуггенхайма в Бильбао, открывшегося в 1997 году, и который, как известно, хвалят за возрождение этого постиндустриально-го испанского города.

²¹ *Дебор Г. Общество спектакля*. Пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 1999. С. 31.

²² Там же. С. 23.

²³ Там же. С. 34. В английском переводе текста Дебора использовано слово «*colonisation*», тогда как во французском оригинале Дебор употребил слово «*osscuration*». — Прим. перев.

Дэвид Джослит

Родился в 1959 году.

Историк искусства, художественный критик.

Автор книг «*Бесконечная регрессия: Марсель Дюшан 1910–1941*» (1998), «*Американское искусство с 1945*» (2003), «*Обратная связь: телевидение против демократии*» (2007), «*После искусства*» (2012).

Живет в Нью-Йорке.

ТРЕТЬЯ ВСЕСОЮЗНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛОТЕРЕЯ 1968 ГОДА



покупайте лотерейные билеты

**за 50 коп.
выигрыш - произведение искусства
стоимостью**

до 10000 руб.

Материал иллюстрирован: Билеты Всесоюзной художественной лотереи разных лет.

Андрей Ефиц

Заимствованные изображения: практики распределенного коллекционирования

«Если бы только мы могли избавиться от понятия “собственность” в искусстве!», — писал в 1929 году автор романа «Любовник леди Чаттерлей» Дэвид Герберт Лоуренс. В своем эссе «Мертвые картины на стенах» для журнала «Vanity Fair» писатель описывал то неловкое положение, в котором находились те, кто не могли позволить покупку искусства, хотя и были к нему расположены, и те, кто уже заключил сделку. Первых оставляли сравнительно высокие цены, а вторые неизбежно попадали в плен собственного фетишизма — ведь, как отмечал писатель, общественные нравы не позволяют избавиться даже от самой дешевой картины так же легко, как от увядших цветов, обоев или одежды. Приемлемым для всех решением, по мнению Лоуренса, могло стать устройство пиктотек (pictuaries) по примеру библиотек, в которых каждый желающий, оставив депозит, мог бы оформить недорогую подписку на произведения актуального на тот момент искусства¹.

Мысль о недоступности искусства настолько укоренена в общественном сознании, что большинство практик, нацеленных на его демократизацию, идут обходными путями, не посягая на незыблемость оригинала. Распространение репродукций произведений в эпоху их технической воспроизводимости не ставит под вопрос тот факт, что в большинстве своем произведения искусства аккумулированы в государственных или частных коллекциях. Напротив, это воспринимается как наиболее целесообразная форма знакомства с искусством, позволяющая при должной популяризации познакомить с ним максималь-

ное количество граждан. Несмотря на критический потенциал, ситуацию не меняют и художественные практики, связанные с апроприацией или переоценкой статуса копии, сводящиеся к остроумным парадоксам воскресшего в 1980-х годах Вальтера Беньямина². Не оправдал надежд на демократическое распределение и рынок продажи произведений с помощью блокчейна, воспроизводящий соотношение сил на традиционном арт-рынке: объектом большинства сделок является дешевый цифровой лубок, при этом наиболее заметные работы и львиная доля от их продаж сосредоточены в руках нескольких крупных игроков³.

Сейчас словосочетание «art lending» главным образом ассоциируется с использованием произведений в качестве залога по кредиту, но во времена Лоуренса идеи аренды вовсе не носили утопический характер. Согласно работам Хорста Дитце, главного специалиста по истории художественного проката, о первых проектах подобных инициатив сообщалось в Германии еще в начале XIX века. Помимо Лоуренса, Дитце выделял еще одну авторитетную фигуру, выступавшую за аренду — хорошо известного еще в дореволюционной России критика и драматурга Германа Бара, писавшего о «прокатных музеях», которые могли бы замедлить слишком быстрое, по сравнению с литературой и музыкой, знакомство с искусством в режиме беглого осмотра на выставке⁴.

Данный текст не претендует на исчерпывающий обзор подобных опытов. Опираясь на немногочисленные исследования проката произведений искусства, я также рассмотрю

проводившуюся в СССР Всесоюзную художественную лотерею, объединяя эти практики как разные модели того, что я предлагаю называть распределенным коллекционированием, подразумевающим более массовый, изменчивый и случайный характер собственности — в противовес традиционному пониманию собирательства как деятельности конкретного владельца, будь то частный коллекционер, институция или государство.

Слово «распределенный» здесь отсылает к активизировавшимся в последние десятилетия дискуссиям о кризисе репрезентативной демократии и призывам обратиться к исконным фигурам демократии афинской — главным образом, к лотократии, власти жребия. Одна из наиболее заметных критиков современных политических режимов Элен Ландемор указывает на укоренившееся еще в XVIII веке отождествление демократии и выборов, которые в их нынешнем виде сводятся к делегированию власти олигархическим элитам, и призывает активировать регуляторные механизмы, служившие ядром афинской демократии⁵. Это самоизбирательность, то есть возможность афинян донести свою точку зрения на Народном собрании; жребий, по результату которого набирался имевший законодательную власть народный суд, выступавший сдерживающей силой для Народного собрания; и ротация, благодаря которой состав суда постоянно менялся.

Базовые процедуры афинской демократии были направлены на нейтрализацию того, что видит Ландемор и ее единомышленникам главной проблемой демократий современных — бюрократических экспертных институций и касты профессиональных политиков, которые с помощью харизмы, красноречия и богатства узурпируют власть, минимизируя участие в ней простых граждан. Как пишет философ Жак Рансьер, «жребий служит противоводием куда более серьезно и вероятному злу, чем правление некомпетентных — людям с компетенциями добиваться власти с помощью разнообразных происков»⁶. В качестве примеров и прообразов прямого участия граждан в политике Ландемор упоминает суды присяжных, референдумы в Швейцарии, обсуждение конституции в Исландии (2010–2013) и Гражданский конвент по климату во Франции (2019–2020).

Среди институтов, изолирующих граждан от участия во власти под видом их приобщения к ней, можно выделить и художественные собрания, которые благодаря риторическим уловкам вроде формулы «Искусство принадлежит народу» скрывают тот факт, что принадлежит оно ему очень ограниченно, не говоря уже о неравномерности этой принадлежности в центре и на периферии. Несмотря на кражи, растраты, пожары, скандалы с реституцией и другие беды, преследующие государственные и частные музеи и галереи, им, как и политикам, по-прежнему удается поддерживать образ своей экспертности и незаменимости. Аккумулируя и охраняя богатства в огромных коллекциях, большая часть которых обречена оставаться невидимой частью айсберга, они формируют представления о безальтернативности подобного устройства, обеспечивая их ссылками на наличие доступных лишь им специальных условий и компетенций. В отношении же, собственно, народа, действует презумпция незнания: в этой системе ему уделена роль вечного ученика, которого нужно просвещать и удерживать от желания что-то потрогать, разбить или пририсовать.

Возможно, предполагал Дитце, отчуждение публики от искусства и тем более от все новых экспериментов художников объясняется банальным отсутствием привычки обращения с ним в быту, в отличие от книг или пластинок, из-за чего человеку проще купить персидский ковер, чем гравюру. Обосновывая подобным образом целесообразность художественного проката, он перечислял и другие его достоинства. Для арендаторов он мог бы стать более осознанным и умеренным опытом потребления визуальных образов по сравнению с тем, что предлагают современные медиа, а художники, в свою очередь, могли бы установить более прямую связь со зрителем⁷.

Аренда: модель библиотечная

Немецкий художник румынского происхождения Артур Сегал (1875–1944), ставший пионером художественного проката, пришел к этой идее как раз в поисках прямого контакта с публикой. Как пишет Дитце, еще до Первой мировой Сегал, оказавшись в сложном финансовом положении, начал задумываться

о том, как преодолеть барьеры художественной коммерции: манипуляции торговцев, задиравших цены на произведения немногих успешных художников, не способствовали широкому интересу к искусству, а менее удачливому большинству, чьи работы копились в студиях, оставалось лишь искать экстравагантные способы выделиться на высококонкурентном рынке. Впоследствии Сегал также призывал к равной оплате для всех художников и отмене отбора на выставки, на смену которому, как он считал, должна прийти нейтральная развеска в алфавитном порядке.

Соображения Сегала обретали все большую актуальность после войны, когда в немецких городах стали образовываться союзы художников, пытавшиеся поддержать друг друга в условиях экономического кризиса и инфляции. Тогда же Сегал безуспешно связывался с различными галереями, призывая их выдавать произведения в аренду, и наконец, к 1925 году ему удалось воплотить свои планы. При союзе художников в Берлине был основан прокат, в котором каждый желающий мог взять в аренду произведение с ежемесячных выставок на срок от трех месяцев до года: работы были застрахованы и их доставлял на дом курьер, а художникам полагалась комиссия. В пламенной речи на собрании союза в 1925 году Сегал сетовал, что из-за восприятия искусства как объекта роскоши множество художников разочаровываются в себе и оставляют творчество, и заявлял о необходимости государственных библиотек для искусства, которое, как ему казалось, «не-

обходимо людям так же, как хлеб». Несмотря на широкое одобрение идеи проката, после публикации речи на Сегала со стороны художников посыпались обвинения в их эксплуатации, что сильно повредило его планам. Инициатива задумывалась как самоокупаемая, однако Сегалу не удалось привлечь значительного числа художников и субсидий, из-за чего она просуществовала лишь до 1927 года.⁸

Фигура Сегала на долгое время была забыта, однако сама идея получила широкое распространение в послевоенной Европе. В ряду инициатив, популяризовавших аренду произведений, Дитце, сам выступивший сооснователем берлинской Графотеки (1968), перечислял Общество друзей молодого искусства (1952) Франца Роха и Евы Пицш в Мюнхене, амстердамский Фонд изобразительных искусств (1955) Петера Кюйстра, поначалу развившего работы художников на велосипеде, и Художественную библиотеку (1957) Кнуда Педерсена в Копенгагене, в которой взять картину на три недели можно было по цене пачки сигарет⁹. Особенно активно прокаты, в том числе такие известные, как артотека при пбк в Берлине (1970), стали открываться в 1960–1970-х, встраиваясь в государственные программы популяризации культуры и поддержки современного искусства.

Типичный сценарий для большинства прокатных организаций — это превращение низовой инициативы художников и деятелей культуры в институционализированную платформу благодаря поддержке государства. В Германии и Франции артотеки преимуще-



ственно организовывались как подразделения библиотек, центров современного искусства, университетов и муниципальных культурных департаментов, а в Нидерландах они, как правило, имели форму некоммерческих организаций¹⁰, однако в любом случае ключевым фактором их развития было наличие госсубсидий, позволявших поддержать художников и выкупить у них работы для проката. Так, первые артотеки, появившиеся во Франции в 1960-х при домах культуры по инициативе тогдашнего министра культуры Андре Мальро, быстро пришли в упадок из-за нежелания художников сотрудничать с ними, и получили полноценное развитие уже в 1980-х, когда министерство культуры выделило субсидию на закупку фондов для проката¹¹.

Уже на протяжении многих десятилетий артотеки являются неотъемлемой частью культурного ландшафта, особенно важной для поддержки художников и знакомства аудитории с искусством в небольших региональных центрах. Чаще их коллекции составляют разного рода мультипли¹², и гораздо реже в них встречается живопись, скульптура или объекты. В артотеках можно найти работы таких известных художников, как Ники-де-сен-Фаль или Георг Гросс, но подавляющую часть составляют менее заметные имена. Хотя аренда часто покрывает лишь расходы проката на страховку и стоит меньше билета на выставку (иногда она и вовсе бесплатна), артотеки не стали альтернативой музеям и центрам современного искусства, и их популярность едва ли уместно сравнивать. «Вы что-то о них слышали, в общем понимаете, как они работают, но в целом они остаются немного загадочными», — это резюме из недавнего обзора деятельности французских артотек, кажется, наиболее точно описывает их нынешний статус¹³.

Рассрочка: модель коммерческая

Хотя идея Сегала и получила воплощение в сотнях артотек по всему миру, в свое время она провалилась. Отчасти причиной тому стало появление более успешного проекта — депутат Рейхстага и госсекретарь по культурным вопросам Генрих Шульце в 1926 году основал Немецкую ассоциацию художников и развил первоначальный замысел Сегала, заменив прокат возможностью купить произве-

дение в рассрочку. В результате ассоциации удалось выручить для художников огромную по меркам того времени сумму¹⁴. Сотрудничал с Шульце и Сегал — признавая большую реалистичность его идей, он, тем не менее, всячески подчеркивал свое неприятие понимания искусства как объекта собственности¹⁵. Так или иначе, в 1933 году, с приходом нацистского режима, ему самому пришлось эмигрировать, а годом ранее умер Шульце — из-за чего практики проката в Германии прекратили свою деятельность и возродились только через несколько десятилетий под влиянием зарубежных опытов.

Модель, сочетавшая прокат и рассрочку, впоследствии была успешно реализована в США уже после войны, в частности, в MoMA и LACMA. Созданию «Art Lending Service» в MoMA препятствовали проблемные вопросы, которые могли бы возникнуть и перед музейщиками сегодняшнего дня. «Что об этой идее подумают галереи и художники? Что скажут страховщики? Как юридически урегулировать передачу произведения из коллекции <...> неизвестным и, возможно, безответственным людям? <...> Станут ли временные владельцы заботиться о них должным образом? <...> Будут ли произведения потеряны, сломаны, украдены? Не будет ли доброе имя Музея современного искусства безнадежно скомпрометировано этой полезной, но, возможно, катастрофической затеей?»¹⁶, — перечислял возникшие в ходе дискуссий сомнения автор статьи. Тем не менее, прокат начал работу в 1951 году.

Важно учесть, что музей не предоставлял в аренду произведений из собственной коллекции, а выступал посредником для частных галерей и самих художников, курируя ассортимент проката. В списках встречались произведения признанных художников, например, мобиль Кальдера, небольшая картина Джакомо Тети или Поллока, но основную массу составляли работы молодых художников, которых музей поставил целью вывести на рынок. Сервис прежде всего был нацелен на воспитание вкуса к коллекционированию: по словам директора MoMA Рене д'Арнокура, будущим покупателям нужно было дать возможность пожить с произведением и таким образом избавиться от нерешительности¹⁷.

Пользователь, оформивший платное членство в музее, имел возможность взять произведение в аренду домой или на работу на 2–3 месяца и вернуть обратно, либо купить в рассрочку, причем стоимость аренды засчитывалась в качестве первого платежа. Цена аренды базировалась на страховой стоимости и была относительно невысокой, в большинстве случаев составляя 10% от нее¹⁸, и несколько дороже стоило откровенно коммерческое использование произведения — например, на ресепшене. В МоМА рапортовали об успехе сервиса, благодаря которому аудитория стала чаще посещать галереи и покупать работы. Сообщалось, что несколько человек брали картины в прокат для своих друзей, чтобы скрасить им пребывание в больницы палате. Наибольшей популярностью прокат пользовался у продвинутой городской публики: среди клиентов упоминались заводы и индустрия развлечений, домохозяйки и инженеры, рекламщики и преподаватели, врачи и архитекторы, юристы и банкиры, теле- и радиоведущие¹⁹.

В 1982 году прокат был свернут, что связывалось с временным закрытием музея на реконструкцию здания²⁰. Однако истинной причиной была невозможность поддерживать сервис на соответствующем статусу МоМА уровне с учетом роста цен на мировом художественном рынке²¹. Показательно, что после упразднения сервиса от него осталось лишь работавшее с корпорациями подразделение «Art Advisory Service», вплоть до 1996 года консультировавшее их относительно приобретения произведений и помогавшее им с временными выставками.

Лотерея: модель демократическая

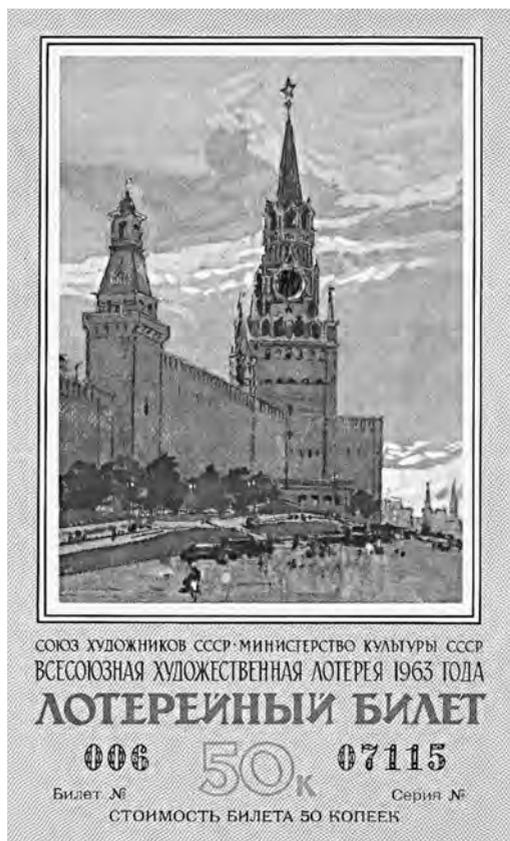
Доступность произведений искусства для рядовых граждан становилась очевидной и в СССР, куда стремительно проникал арт-рынок. Спустя год после знаменитого аукциона «Сотбис» в 1988 году, самым дорогим лотом которого стала проданная за 330 тысяч фунтов «Линия» Родченко, автор заметки в газете «Советская культура» напоминал читателям об одной из немногих возможностей обрести шедевр, требовавшей минимальных инвестиций. «Стоит ли завидовать людям, купившим много лет назад за бесценок картины ма-

лоизвестных тогда Кандинского или, скажем, Малевича?», — вопрошал он и тут же отвечал: «счастливым шансом» стать владельцем произведений, за право обладания которыми «будут “сражаться” крупнейшие музейные коллекции», было участие во Всесоюзной художественной лотерее²².

Возникшая еще в 1962 году лотерея была детищем Союза художников и Минкульта, призванным привлечь внимание к малоизвестным советским художникам и поддержать их материально. Похожие лотереи уже проводились в Российской империи и в СССР: так, еще в 1923 году Московский комитет помощи больным и раненым красноармейцам и инвалидам войны анонсировал лотерею, в которой разыгрывались картины Репина, Левитана и Серова²³. Однако впервые художественная лотерея проводилась с таким размахом. Формальным поводом для ее запуска стала серия публикаций в центральной печати: голоса художников, инициировавших проект, сопровождались высказываниями «снизу». «Раньше мы говорили: “любители живописи”, “любители музыки”, подразумевая определенную небольшую группу людей. Теперь весь народ наш — любители искусств», — сообщалось в статье в поддержку лотереи, сопровождаемой отзывами сотрудников Московского электромеханического завода Ильича²⁴.

На первой лотерее, проведенной в 1963 году, было разыграно 20 000 оригинальных произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, и в дальнейшем призовой фонд продолжал расширяться. В анонсах подчеркивалось отсутствие денежных призов и невозможность отказаться от выигрыша, а для придания веса лотерее на ней разыгрывались произведения признанных советских классиков, таких, как Сергей Герасимов, Владимир Серов, Мартирос Сарьян, и других²⁵.

На первоначальном этапе лотерея прежде всего позиционировалась как возможная обрести уникальное произведение, которое, хотя и выпало по воле случая, подчеркивало бы индивидуальность владельца. Выигрыш в лотерее противопоставлялся бытовому китчу — глиняному коту-копилке, фарфоровым слоникам и бумажным цветам²⁶. «Что греха таить, не только стены некоторых наших квартир, но и стены общественных зда-



ний зачастую украшают дешевые, во всех смыслах убогие поделки бойких копиистов и откровенных маляров от живописи. Периодическое проведение массовой художественной лотереи, мне думается, резко снизило бы ходкость подобного товара и повысило бы вкус ценителей искусства», — размышлял автор письма в редакцию «Правды»²⁷.

В анонсах первых розыгрышей акцент делался и на том, что впервые широким массам становится доступно столь значительное количество подлинников высокого качества²⁸: как писал автор «Гудка», «подлинные художественные произведения, а не просто украшательские безделушки займут свои места в квартирах любителей живописи»²⁹. «Где, кроме лотереи, достанешь сегодня подлинного А. Пластова, А. Дейнеку?»³⁰, — справедливо замечал другой журналист. Знакомство с подлинниками было призвано повысить эсте-

тическую сознательность граждан, а, возможно, и привлечь их к самостоятельному коллекционированию — ведь, как писал автор письма в поддержку лотереи, «приобретение произведений искусства — это проявление глубоко индивидуальных вкусов и эстетических потребностей»³¹.

«Семь миллионов меценатов», как назвала их автор статьи в «Огоньке», часто воспринимали себя не просто пассивными участниками розыгрыша, а заказчиками, требовавшими персонального отношения. «Мой билет №073 серия 12829. Скоро у меня день рождения. Я был бы очень рад, если бы на мой билет выпала картина Малахова или Мешкова. Я на вас надеюсь!»³², — шутил в книге отзывов посетитель предлотерейной выставки. По просьбам победителей первых лотерей был уменьшен размер разыгрываемых произведений — так, чтобы они оптимально смотрелись в интерьере: как сообщала статья в «Огоньке», художники «специально создают небольшие, особенно задушевные работы для своего единственного и самого замечательного из меценатов — советского народа»³³. Письма трудящихся в дирекцию лотереи сигнализировали о недостаточном высоком уровне работ³⁴, порванных эстампах и помятых холстах³⁵, а одна из победительниц и вовсе отправила картину обратно художнику³⁶. В ответ художники пытались объяснить, чем же хороша, к примеру, ваза, из-за которой выигравшая ее счетовод подверглась насмешкам односельчан³⁷. Из-за недовольства победителей после запуска лотереи был пересмотрен запрет на возврат выигрыша — выбрать эквивалент можно было в художественных салонах города³⁸.

Главный исследователь советских лотерей Евгений Ковтун справедливо пишет о невысокой популярности ВХЛ, которую неизменно сопровождали насмешки вроде шуток о колхознике, мечтавшем о гипсовой скульптуре свиньи, или художнике, выигравшем собственную картину³⁹. За рекламными статьями в печати, рисовавшими идеалистический образ встречи с прекрасным, скрывалась непрозрачная схема закупки произведений⁴⁰, позволявшая реализовывать государству невостребованные работы. «Здесь против каждого выигрыша не указана его стоимость. Почему? Существует такое понятие — историче-

ская ценность произведения искусства. Это значит, что с каждым десятилетием стоимость оригинального произведения увеличивается. Кто возьмется сказать, сколько будет стоить в 2000 году единственный экземпляр марки, изображающей человека в космосе и выполненной этим самым человеком?», — рекламировал выгодную инвестицию автор «Советской культуры»⁴¹. Вопреки его размышлениям, каждому произведению все-таки присваивалась стоимость, которую анонимно определял экспертный художественный совет, с 1967 года выезжавший для закупок в каждую из пятнадцати союзных республик. Как признавались в руководстве лотереи, отбор этот был не самым требовательным⁴², и судя по всему, при закупке приоритетом было количество, а не качество работ — так, за каждый розыгрыш могло быть разыграно лишь 5 произведений, оцененных в тысячу рублей⁴³.

Каковы бы ни были причины упадка лотереи⁴⁴, он становится заметен по публикациям в печати уже к 1970-м. Прежде всего, из розыгрышей исчезают имена звездных художников, точнее, в анонсах имена не указываются вовсе⁴⁵. «Основная масса ее выигрышей безымянна: «книга по искусству», «картина из серии 'Фрукты'», «ювелирное украшение» (какое, какой стоимостью?), «произведение из серии 'Искусство и быт'». Бюрократическим

холодом веет от этих безымянных «произведений из серии!»», — возмущался лотереей в 1984 году автор «Советской культуры», призывая ввести в призовой фонд произведения более высокого уровня⁴⁶. Организаторам куда более продуктивным казалось стимулировать продажу билетов мебельными гарнитурами, предметами обихода и туристическими путевками в города СССР и соцстраны, появившимися в призовом фонде уже в 1960-е⁴⁷. Эти уловки, равно как и наивная реклама, призывавшая инвестировать в будущих Малевичей и Кандинских, не помогли лотерее пережить приход рынка. В постсоветские годы, когда художественная лотерея окончательно приблизилась к своему закату, главным призом, вопреки первоначальной задумке, стал денежный выигрыш, а произведения скорее выполняли роль утешительного приза⁴⁸. Окончательно она была ликвидирована в 1997 году.

Рассмотренные выше практики едва ли смогли радикально пошатнуть статус собственности и составить сколько-нибудь значительную конкуренцию художественной коммерции, как об этом мечтали Лоуренс и Сегал.



По крайней мере, их создателям удалось сделать искусство более доступным для тех, кто им интересуется, помочь художникам и встроить эти механизмы в существующие реалии культурной политики. Примечательно, что критикуя современные политические режимы за псевдодемократию, уже упомянутая Ландемор вовсе не ставит под вопрос сам принцип делегирования полномочий и роль экспертов в политике или любой другой области, а, скорее, проблематизирует степень участия в ней граждан — полагая, что основой демократического управления должна стать диверсификация и разнообразие мнений. Прямое участие, ротация и жребий, наподобие того, что распределяет призы среди покупателей лотерейного билета, расцениваются ей, скорее, как надстройки, которые помогут разрешить вопросы, в которых экспертный «здоровый смысл» зашел в тупик.

Аналогичным образом, данные модели распределенного участия граждан в управлении художественными коллекциями не равны призыву «отнять и поделить». Учитывая то, как прокату, продаже произведений в распродажу и лотереям сложно оставаться устойчивыми без внешнего субсидирования, их, скорее, следует рассматривать как дополнение к системе государственных и частных культурных институций. В меньшей степени этот опыт актуален для музеев, хотя похожие примеры известны — так, Кливлендский художественный музей с 1918 года передавал произведения из неиспользовавшихся запасов во временное пользование больницам, домам престарелых и школам, что в том числе позволяло сократить расходы на хранение⁴⁹. Куда актуальнее рассмотренные модели для современного искусства: корректируя неравномерное распределение ресурсов, они поддерживают тех, кому не повезло сделать свою художественную практику финансово устойчивой, подобно тому, как механизмы афинской демократии отстаивали интересы уязвимых⁵⁰. Почти век назад Лоуренс предсказывал, что оптимальной формой проката произведений ему видится художественный кооператив — а заинтересованы в нем прежде всего должны быть художники, тысячи работ которых остаются в безвестности и теряют свежесть, пылясь в углах студий⁵¹.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Lawrence H. D. Dead Pictures on the Walls // *Vanity Fair*, vol. 33 no. 4 (1929). P. 88, 108, 140.

² См. подробнее: Беньямин В. Новые сочинения. М.: V-A-C Press, 2017.

³ New Study on NFTs Deflates the «Democratic» Potential for the Medium // *Hyperallergic*, December 3, 2021. Доступно по <https://hyperallergic.com/697239/new-study-on-nfts-deflates-the-democratic-potential-for-the-medium/>.

⁴ Dietze H. Kunstverleih — Warum? // *Art Libraries Journal*, vol. 12 no. 3 (1987). S. 19–20.

⁵ Здесь и далее я вольно ссылаюсь на одну из ее последних книг. См. там же обзор последних дискуссий на тему демократии: Landemore H. *Open Democracy: Reinventing Popular Rule for the Twenty-First Century*. Princeton: Princeton University Press, 2020.

⁶ Rancière J. *La haine de la démocratie*. Paris: La Fabrique Éditions, 2013. P. 49.

⁷ Dietze H. Kunstverleih — Warum? // *Art Libraries Journal*, vol. 12 no. 3 (1987). S. 20–22.

⁸ Dietze H. Arthur Segal: Picture Lending and an Artist's Life // *Art Libraries Journal*, vol. 15 no. 2 (1990). P. 10–14.

⁹ Dietze H. Champions of Picture Lending // *Art Libraries Journal*, 1985. vol. 18 no. 1 (1985). P. 34–38.

¹⁰ Frateschi C. Art lending organisations in Europe: a comparison of the French, the German and the Dutch experience. Paper prepared for the 7th International Conference on Arts and Cultural Management, Bocconi University, Milan, June 29 – July 2, 2003. Доступно по http://ernest.hec.ca/video/pedagogie/gestion_des_arts/AIMAC/2003/resources/pdf/C/C31-Frateschi.pdf.

¹¹ Petit C. Une artothèque à la bibliothèque: depuis quand et pour quoi faire? // *Bulletin des bibliothèques de France*, № 6 (2015). P. 104–115.

¹² Chevretil-Desbiolles A. Étude L'artothèque comme média. Les artothèques: une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition. Paris: Ministère de la Culture, 2016. P. 7, 49.

¹³ Paulhan C. Des utopies réalisées : histoire et géographie des artothèques aujourd'hui // *La Belle revue*, № 11 (2021). P. 38–43.

¹⁴ Dietze H. Champions of Picture Lending. P. 34–35.

¹⁵ Dietze H. Arthur Segal: Picture Lending and an Artist's Life. P. 12–13.

¹⁶ Goldstone H. H. Art Lending Service retrospective, 1950–1960: January 26 – March 20, 1960. Press release. Foreword // MoMA. Доступно по <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3364>.

¹⁷ The NYPR Archive Collections. Interview with Rene D'Harnoncourt, Museum of Modern Art Director. May 6, 1965 // WNYC. Доступно по <https://www.wnyc.org/story/interview-with-rene-dharnoncourt-museum-of-modern-art-director/>.

¹⁸ Alligott M. Rent to Own: The Art Lending Service of the Museum of Modern Art // Esopus, Issue 17 (2017). P. 118.

¹⁹ Goldstone H. H. Art Lending Service retrospective.

²⁰ MoMA Through Time. 1951: Rent to Own a Masterpiece // MoMA. Доступно по https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1950/rent-to-own-a-masterpiece/.

²¹ Alligott M. Rent to Own: The Art Lending Service of the Museum of Modern Art.

²² Бугаев С. Не упустите свой шанс // Советская культура, № 148, 14 декабря 1988, № 148. С. 2.

²³ Ковтун Е. Художественная лотерея // Петербургский коллекционер, № 2 (2016). С. 10.

²⁴ Художественная лотерея нужна // Известия, № 86, 10 апреля 1962. С. 6.

²⁵ Всесоюзная художественная лотерея // Известия, № 258, 29 октября 1963. С. 4.

²⁶ Смирнов Б. Счастливый билет // Известия, № 141, 13 июня 1964. С. 6.

²⁷ Васильев С. Художественная лотерея — это хорошо! // Правда № 99, 9 апреля 1962. С. 2.

²⁸ О Всесоюзной художественной лотерее // Советская культура, № 149, 12 декабря 1963. С. 3.

²⁹ Волков А. Главный выигрыш // Гудок, № 60, 11 марта 1964. С. 4.

³⁰ Старосельский Е. Несметные сокровища двенадцати хранилищ // Советская культура, № 135, 15 ноября 1968. С. 1.

³¹ Художественная лотерея нужна // Известия, № 133, 6 июня 1962. С. 4.

³² Попова Э. Счастливого вам билета! // Огонек, № 4, 1964. С. 9.

³³ Попова Э. Семь миллионов меценатов // Огонек, № 22, 1966. С. 8.

³⁴ Вторая художественная лотерея // Советская культура, № 147, 10 декабря 1964. С. 2.

³⁵ Имел несчастье выиграть... // Советская культура, № 54, 6 июля 1967. С. 6.

³⁶ Старосельский Е. Несметные сокровища двенадцати хранилищ.

³⁷ Смирнов Б. Счастливый билет.

³⁸ Имел несчастье выиграть...

³⁹ Ковтун Е. Азарт в стране Советов. Т. 2. Лотереи. М.: Олимп-Пресс, 2012. С. 215.

⁴⁰ Ковтун Е. Художественная лотерея. С. 13.

⁴¹ Старосельский Е. Несметные сокровища двенадцати хранилищ.

⁴² Ковтун Е. Художественная лотерея. С. 11.

⁴³ Там же. С. 12.

⁴⁴ Вероятно, сделать полноценные выводы об этом позволит изучение архива ВХЛ в РГАЛИ (Ф. 3382).

⁴⁵ Сравн. напр.: Третья Всесоюзная художественная лотерея // Советская культура № 135, 15 ноября 1968. С. 1; Всесоюзная художественная лотерея // Советская культура, № 3, 9 января 1976. С. 7.

⁴⁶ Рябикин Б. Купив лотерейный билет... // Советская культура, № 38, 29 марта 1984. С. 6.

⁴⁷ Ковтун Е. Художественная лотерея. С. 11.

⁴⁸ См. напр.: Художественная лотерея // Правда, № 218, 28 декабря 1993. С. 3; Художественная лотерея // Правда, № 237, 22 декабря 1994. С. 4.

⁴⁹ Röhrner B. Von Reproduktionsausstellungen zum Bilderverleih: Ideen- und Entwicklungsgeschichte von Artotheken in der DDR. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg, 2006. S. 32.

⁵⁰ Необходимая оговорка, вовсе не умаляющая ценности этих механизмов: общим местом является тот факт, что прав граждан не имели рабы и женщины, что значительно ограничивало долю населения, допускавшегося к управлению государством.

⁵¹ Lawrence H. D. Dead Pictures on the Walls. P. 140.

Андрей Ефиз

Родился в Калининграде в 1990 году.

Историк искусства.

Аспирант Европейского университета в Санкт-Петербурге.

В настоящее время работает над книгой

о просветительской деятельности

художественных музеев в 1920–1930-е годы.

Живет в Санкт-Петербурге.



Материал иллюстрирован: Выставка-интервенция «All of This Belongs to You», Музей Виктории и Альберта, Лондон, 2015. Виды экспозиции.

Нора Штернфельд

Художественные собрания как общее.

Кому принадлежат общественные собрания?

Рождение публичных художественных собраний в музеологии принято связывать с эпохой Великой французской революции. Именно в те годы принадлежавшие аристократии и духовенству художественные ценности изменили свой статус собственности. Частные коллекции были конфискованы и отданы в распоряжение общества: Лувр стал публичным музеем¹. Если ранее изъятые у собственников произведения были символами индивидуального могущества, то теперь они стали народным достоянием. Революция подвергла их де- и реконтекстуализации. С тех пор не подлежит сомнению, что общественные музеи и их собрания не только доступны для посещения, но и находятся во всеобщем владении. В Лувре, таким образом, публичность и собственность не мыслятся как нечто отделенное друг от друга.

Однако в нашей неолиберальной современности — и в этом заключается основная идея настоящего текста — понятие публичности начинает обособляться от понятия собственности и, в результате, утрачивает свой смысл, переиначивается. В нашем повседневном дискурсе нам и поныне кажется само собой разумеющимся, что частные собрания, архивы или научно-исследовательские центры обладают публичным статусом. При этом мы исходим из того, что публичность предполагает не только право открытого доступа, но и право общей собственности, а это сейчас и подвергается пересмотру. Ведь в течение последних двадцати лет мно-

гие институции постепенно лишались своего публичного статуса: их — вопреки столь модным в этот период дискуссиям о «публичных пространствах» и «публичных программах» — негласно приватизировали.

Первую часть данного текста я предполагаю посвятить проблемам и обязанностям, которые сопутствуют публичной собственности, а затем обращусь к одному из наиболее спорных аспектов приватизации: современным музейным практикам оцифровки. Как и в случае с материальными предметами, нет никаких оснований считать, что цифровые объекты (или, точнее говоря, цифровые копии) не должны принадлежать всем.

1. Что такое публичная собственность?

Перед тем как встать на защиту публичной собственности и требовать обобществления частного имущества, стоит задаться вопросом: кто является владельцем в случае публичной собственности? Другими словами: кому принадлежит общее? В 2015 году лондонский музей Виктории и Альберта инициировал выставку-интервенцию «All of This Belongs to You» («Все это принадлежит вам»), чтобы поведать широкой публике о возможностях, а также об ограничениях, связанных с участием в британской «Национальной коллекции». На фоне постколониальной критики название выставки звучит поистине жутко. Кто эти «You» («Вы»)? К какому со-

обществу здесь обращаются? Что у кого отняли, чтобы передать в собственность другому? О каких исключениях и о каком насилии здесь подспудно идет речь? Художница и музеолог антирасистских убеждений Белинда Казэм-Камински в своей видеоработе 2017 года «Unearthing. In Conversation» («Раскопки. Обсуждения») обращается, очевидно, к другим «You» и имеет в виду других «Мы». В своем перформансе она задействовала этнографические объекты и документы и обнаруживает в этом историческом материале нечто пугающее — в основании нашей традиции пребывает насилие. Вопреки очевидному расизму, который пронизывает атрибуцию, систематизацию, сбор и хранение этого материала, она находит в нем субъекта колонизации, устанавливает с ним контакт, налаживает связь, благодаря которой открывается память. В своем видео Белинда Казэм-Камински произносит:

«Это в память о тех, кто придет.

Это в ожидании тех, кто есть.

Это разговор с каждым, кто был.

Мы есть.

Впервые я встречаю вас во Франкфурте в 2014 году.

Я рассматриваю старый этнографический материал, фотографии, сделанные этнологом и его пособниками.

Я чувствую связь, нечто отзывается во мне: непосредственность колониальных воспоминаний, жуткая затянущаяся близость».

Об этой работе Рената Лоренц писала: «В фильме показан перформанс. Однако, когда исполнительница — сама художница — входит в кадр, места в театральном зале еще пустуют. Она говорит о “колониальной памяти”, о встрече, которая, очевидно, преисполнена для нее большого значения, и обращается к человеку или к группе на “ты”. Мы узнаем, что ей не дает покоя ряд исторических снимков, которые показывают австрийского этнографа Пауля Шебеста в 1930-е годы в Бельгийском Конго.

Звучащее в фильме “ты” обращено не столько к колонизаторам, сколько к жертвам колонизации, особенно к тем, с кем сфотографировался Шебеста. Одновременно складывается ощущение, что “ты” обращено и ко мне, как к зрителю, будто я тоже становлюсь частью этой встречи. Но кто конкретно этот “ты”, который упоминается в фильме?»²



Таким образом, здесь возникает радикально-демократический вопрос: раз музеи принадлежат всем, то кто есть «все»? Именно этот вопрос, как кажется, и есть динамо-машина радикально-демократического музея³, который должен направить нас к осмыслению истоков нашей исторической традиции. Подобное публичное собрание будет призвано не только выносить экспертную оценку собранному материалу, но и будировать дискуссию и разбирательство, конфликт и ассамблею. Нельзя найти ответы на вопросы — кто есть все, кому принадлежит общее и что есть общественность — не вскрыв стоящий за институцией властный порядок. Выходит, выставка «All of This Belongs to You» не так проста. Само ее название должно обратить наше внимание на нечто жуткое, что таят в себе художественные собрания (Лувра в первую очередь), — на историю насилия и экспроприаций, стоящих за музейными коллекциями — ведь буржуазная революция хоть и конфисковала имущество аристократии и духовенства в пользу «всех», но также лишила многих прав, колонизировала и ограбив обширные части света.

Итак, нам можно и нужно требовать обобществления общего, обобществления публичной собственности, а также и нашего участия в имеющих общественную значимость институциональных решениях, установлениях и нормативах, не уходя при этом от обсуждения того, что из этого общего оказалось исключенным и к каким последствиям это приводит. Ведь тот факт, что открытые музеи и их коллекции принадлежат всем, кажется нам очевидным, предопределен тем, что мы на этом настаиваем и за это боремся. Соответственно, исходя из радикально-демократической точки зрения, я предлагаю понимать художественное собрание местом институционально-критической рефлексивной практики.

2. Объединяя общее

Отсюда мы приходим к двоякому пониманию публичного: с одной стороны, оно возможно, если на нем следует настаивать, а с другой — оно предполагает новые демократические формы публичности, которые



будут подвергать ее децентрализации, включению в нее периферии и не оставят без внимания историю буржуазного насилия. И это именно то, что стоит сделать при работе с собраниями, потому что в них — даже там, где зияют пустоты — кроется противостояние истории и традиции. Эта работа по децентрализации сводится к тому, чтобы сделать архивы и собрания более понятными, открыть простор для альтернативных режимов прочтения и интерпретаций, а также для другого будущего, мечты о котором нередко адресуют вопросы прошлому.

В декабре 2015 года Центр искусств королевы Софии в Мадриде организовал конференцию «Архивы общего»⁴, на которой поднимались вопросы о демократизации институций, занимающихся консервацией, передачей и производством памяти. В случае с музеями это значит структурное преобразование, взятие на себя и перераспределение ответственности. В анонсе говорится следующее: «Конференция “Архивы общего” опи-



рается на понимание архива как средства современного политического действия. Она ставит своей целью определение способов, которые бы позволили задействовать низовые движения, придавшие новую актуальность практикам консервации памяти, новую значимость архивам и инновативный потенциал новому институционализму»⁵.

3. Общественные собрания в эпоху цифровой приватизации

«Выберите виртуальный тур по нескольким величайшим музеям и местам культурного наследия», — предлагает сайт Google Arts & Culture⁶. Под вкладкой «Виды музея» мы находим довольно много художественных собраний, оцифрованных и открытых публичному доступу. И здесь нам, видимо, снова мешает наше повседневное понимание публичности, упускающее из виду общее. Насколько публично частное предприятие? Как ни крути, ответ один: нисколько. В этом

смысле вопрос о публичной собственности в условиях цифровой приватизации становится еще острее.

Отцифровка собрания, и в самом деле, предполагает публичность — не в последнюю очередь по этой причине музеи и создают сегодня площадки для виртуальной экспозиции своих коллекций. Поэтому мы действительно можем воспринимать цифровизацию как коллективную работу по «знанию как общему», как производство публичности. Становится ясно, почему это является практической музейной необходимостью и неотъемлемой частью музейной работы в XXI веке. С точки зрения постцифровой культуры я убеждена, что границы между аналоговым и дигитальным давным-давно сняты. Вместо вопроса: «аналог или цифра?» — ставится совсем другой вопрос: «публичный или частный?» Феликс Штальдер прояснил эту альтернативу. Для него она звучит так: постдемократия или общее?

«Цифровая культура — пишет он — к сегодняшнему дню выработала два крайне несхожих пути политического развития. Один ведет к постдемократии и создает по существу авторитарное общество, в котором хоть и сохранится большое культурное разнообразие, а у людей останется возможность жить независимо, но при этом они утратят влияние на политические и экономические структуры, в которых будет развиваться их существование. В свою очередь путь развития общего приведет к обратному — к обновлению демократии, построенной на институтах, которые будут находиться за пределами рынка и государства. Фокус нацелен на соединение экономических, социальных и — что еще важнее — экологических измерений повседневности, предполагающее активное участие людей и использование ими цифровых данных»⁷.

Не следует понимать общее как просто-напросто кооперацию некой группы или части общестности, создающую совместными усилиями лишь еще одну форму коллективизированной частной собственности. Скорее, вопрос будет заключаться в том, как сама публичная собственность, к которой относится любая открытая коллекция, может быть понята как общее. Так что речь

идет о «музее с открытым кодом доступа», который хочет принести пользу всем. Как сформулировал на конференции в Мадриде художник Даниэль, перспектива, к которой мы стремимся — это «демократизация демократии путем отслеживания кода»⁸.

Перевод с немецкого ИЛЫИ ВЕРХОГЛЯДОВА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: *Pommier É.* Museum und Bildersturm zur Zeit der Französischen Revolution // *Schade S., Fliedl G., Sturm M.* (Hg.) Kunst als Beute. Zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten // *Museum zum Quadrat*, Nr. 8, Wien 2000, S. 27–43; а также: *McClellan A.* Inventing the Louvre. Art, Politics and the Vision of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris. Cambridge, 1994.

² *Lorenz R.* Unearthing. In *Conversation*. Доступно по <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/show/2427>.

³ См.: *Sternfeld N.* Das radikaldemokratische Museum // *curating. ausstellungstheorie&praxis*, Bd. 3, Edition Angewandte, Wien 2018.

⁴ Конференция «Archives of the commons», Museo Reina Sofía, Madrid, 11–12.12.2015. Доступно по <https://www.museoreinasofia.es/en/fundacion-comunes/archives-commons>.

⁵ *Prieto del Campo C.* Archives of the Commons: Knowledge Commons, Information and Memory. Доступно по https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/62_archives_of_the_commons_knowledge_commons_information_and_memory.

⁶ Доступно по <https://artsandculture.google.com/project/streetviews>.

⁷ *Stalder F.* Kultur der Digitalität. Berlin, 2016. S. 279.

⁸ Конференция «Archives of the commons».

Нора Штернфельд

Родилась в 1976 году в Вене.

Педагог, куратор.

С 2011 года член коллектива

«Freethought Collective» («Вольнодумие»).

Живет в Вене, Касселе и Гамбурге.





Материал иллюстрирован: Джон Рафман «Девять глаз Google Street View», 2008–2012.

Борис Гройс

Коллекционер как куратор. Коллекционирование в эпоху постинтернета

Есть много теорий, объясняющих, почему люди собирают искусство, но независимо от того, какие именно субъективные причины или желания мотивируют отдельно взятого коллекционера, его коллекция неизменно становится объектом пристального общественного внимания. Искусство публично, и рано или поздно любая коллекция предъясняется для всеобщего обозрения. В общественном же пространстве любая коллекция становится выставкой, а любой коллекционер — куратором. Одни коллекционеры стараются избежать этого момента — превращения коллекции в выставку. Другие строят частные музеи или дарят коллекции в музеи государственные, при этом беспокоясь, чтобы коллекции не рассеивались и продолжали демонстрировать личный вкус и выбор коллекционеров-кураторов. Именно за это, кстати, частных коллекционеров и кураторов нередко обвиняют в избирательности и навязывании публике своих предпочтений. В самом деле, история коллекций и выставок — это история борьбы с избирательностью за инклюзивность. Сегодня, однако, эта борьба, кажется, достигла финальной точки и потеряла актуальность. Причина — возникновение интернета.

В интернете нет кураторов. Здесь каждый может производить тексты и изображения и делать их доступными для всего мира. Действительно, благодаря интернету производство и распространение искусства стало делом относительно дешевым и доступным каждому. В принципе, любой, вооружившись фото- или видеокамерой может создавать изображения, освоив программы обработки

текстов, — добавлять комментарии и с помощью собственно интернета распространять результаты в глобальном масштабе без какой-либо цензуры или отбора. Поэтому на первый взгляд кажется, что интернет — это конец любой избирательности. Отношения между пространством музея или частных коллекций и интернетом, как правило, мыслятся как отношения между глобальным унифицированным пространством интернета и «маленьким» пространством музея как части маленького пространства всей арт-системы.

На практике, однако, интернет приводит не к возникновению универсального публичного пространства, а к трайбализации публики. Интернет — чрезвычайно нарциссический медиум. Он зеркало наших специфических интересов и желаний. Он нам не показывает того, что мы видеть не хотим. В интернет-контексте мы и общаемся только с теми, кто разделяет наши интересы и убеждения — политические или эстетические. Поэтому неизбирательность интернета — иллюзия. Фактически интернет функционирует за счет неявных правил отбора, в соответствии с которыми пользователи выбирают только то, что уже знают или с чем знакомы. Конечно, некоторые поисковики умеют прочесывать весь интернет. Но у этих программ тоже свои партикулярные цели, и контролируют их крупные корпорации, а не отдельные пользователи. Для пользователей интернет является противоположностью, скажем, городского пространства, где мы постоянно вынуждены видеть то, что не обязательно хотим видеть. Чаще мы пытаемся игнорировать эти нежелательные

изображения и впечатления, порой они провоцируют наш интерес, но в любом случае расширяют поле нашего опыта.

То же можно сказать о музее. Кураторский отбор позволяет нам увидеть то, что мы сами не хотели бы видеть, или даже то, что вообще нам неизвестно. Будучи государственной, публичной организацией, музей, если он функционирует должным образом, пытается преодолеть фрагментацию публичного пространства и создать универсальное пространство репрезентации, которое интернет создать не в состоянии. Музейные выставки интересны и релевантны, когда для них отбирают контент, темы из разных фрагментов интернета и социальных сетей. То же можно сказать о частных коллекциях и отдельных взятых выставках. Иными словами, в эпоху постинтернета «интересная» коллекция или выставка объединяет образы, знаки и документацию, описывающие художественную деятельность разных интернет-сред, как раньше «интересные» коллекции и выставки объединяли арт-объекты из разных частей света. Такой процесс коллекционирования, перемещающий вещи из первоначального контекста в новое искусственное пространство коллекции, часто критиковали за подрыв подлинности, а, следовательно, и фактического смысла произведений искусства, который может проявиться только в изначальном контексте этих произведений, где они были созданы. Рассмотрим несколько ярких примеров такой критики.

В эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1939) Вальтер Беньямин, как известно, определяет «экспозиционную ценность» произведения искусства как следствие его — искусства — воспроизводимости¹. И воспроизведение, и выставка суть действия, изымающие произведение искусства из его исторического контекста — из его «здесь и сейчас» — и запускающие его в глобальный оборот. Беньямин считает, что в результате этих процессов произведение искусства теряет свою «культовую ценность», свою функцию в ритуале и традиции и, следовательно, свою ауру. Здесь под «аурой» понимается включенность произведения искусства в свой изначальный исторический контекст. Вос-

произведенное или выставленное произведение искусства теряет ауру, так как его изымают из мира живого опыта, которому оно изначально принадлежало. Всякая копия отсылает к оригиналу, но по-настоящему не представляет его. То же можно сказать о выставленном произведении искусства: оно отсылает к своему изначальному контексту и ауре, но на самом деле не позволяет посетителю выставки воспринять ауру. Произведение искусства, освобожденное, обособленное от своей изначальной среды, остается «в строгом смысле слова» тождественным самому себе, но теряет свое историческое место и, следовательно, истинность. Здесь искусство, понимаемое как производство «видимых» произведений, которые можно выставлять и воспроизводить, обнаруживает свою глубокую неполноценность: по Беньямину, важнейшее измерение произведения искусства — его отношение к изначальному контексту — остается невидимым и, следовательно, невозпроизводимым и непригодным для показа на выставках.

Хайдеггер в эссе «Исток художественного творения» (1935–1936), написанном примерно в то же время, принял, как представляется, противоположную точку зрения. Он пишет, что все вещи мы воспринимаем как инструменты, служащие для достижения определенных практических целей². Пока мы просто используем эти инструменты, мы не замечаем их «вещности» и способа их использования. Искусство, по Хайдеггеру, есть носитель истины, потому что оно раскрывает мир, в котором мы существуем — именно за счет того, что позволяет нам созерцать вещи, которые мы используем, но на которые не обращаем внимания. Здесь, как представляется, художественное творение отражает свой мир и делает его видимым³. Но при этом Хайдеггер также считает, что художественное творение теряет способность раскрывать мир, когда его, в свою очередь, начинают просто как инструмент использовать арт-институции, когда искусство коллекционируют, везут куда-нибудь, выставляют и т. д. Хотя Хайдеггер пользуется другой лексикой, его диагноз не отличается от беньяминовского: художественное творение «истинно», только если оно сохраняет связь

с миром, который этим произведением изначально обладает, и оно теряет свою «истинность», когда изымается из первоначального контекста с целью включения в коллекцию или выставку. Хайдеггер описывает разницу, которая напоминает нам беньяминовскую — разницу между «культурной ценностью» и «экспозиционной ценностью». Он пишет: «Когда творение помещается в художественном собрании, размещается на выставке, о нем говорят, что оно выставлено. Но это выставление существенно отлично от выставления в другом смысле — от воздвижения: когда сооружают памятник, воздвигают здание, ставят на празднестве трагедию»⁴. Иными словами, Хайдеггер проводит различие между произведением искусства, вписанным в определенное историческое и (или) ритуальное пространство и время, и произведением, которое просто «выставлено» в каком-то месте, но которое можно в любой момент оттуда убрать, то есть произведением бесконтекстным, безмирным.

Но почему изображен может быть только непосредственный, локальный контекст произведения искусства, его конкретное «здесь и сейчас»? Почему невозможно определить его место в глобальном мире? Возможна ли «картина мира» (Weltbild), как ее позднее назовет Хайдеггер (см. ниже)? В на-

чале своих «Лекций по эстетике» (изданы посмертно в 1835–1838 гг.) Гегель утверждает, что время Bilddenken («образного мышления») закончилось, и поэтому в отношении своей высшей цели — представлять истину — искусство уходит в прошлое⁵. Уже в «Феноменологии духа» (1806–1807) Гегель настаивает на критике «образного мышления». Перед древними греками боги представляли в виде статуй, в виде образов. Но христианство научило нас не доверять образам, провозгласив, что Бог невидим. Гегель, однако, не считает, что искусство не может представлять истину как образ, потому что истина скрыта за поверхностью видимого, чувственного мира. Гегель не разделяет кантовского понимания истины как трансцендентной «вещи в себе» (ding an sich). Он считает, что истина пребывает в духе, «в себе и для себя сущем» (der an- und fürsichseiende Geist)⁶. Иными словами, мы находимся внутри истины, а не снаружи. Находясь внутри истины, мы ее не видим; мы можем только перемещаться внутри нее, следуя за движением самой истины, подчиняя собственное мышление правилам диалектической логики. Нашу социальную жизнь регулирует система законов. Наше отношение к природе определяется наукой. Мы можем понять закон и науку, мы можем их помыслить, но они не



показывают себя в виде образов. Производя искусство, однако, мы предъявляем собственное мышление в контексте внешнего, чувственного мира. Но наше мышление представляется там в «отчужденной» (entäußerten) форме⁷.

В сравнении с гегелевской позиция Хайдеггера гораздо более сложная. Он считает, что производство «картин мира» (Weltbilder) — не древний, а, наоборот, современный феномен⁸. В то же время по Хайдеггеру такое производство основано на онтологическом заблуждении: человек воображает себя субъектом, при этом мир перед ним предстает как объект, образ⁹. Однако эта иллюзия неслучайна: она основана на особом «положении» (Stellung) человека в современном мире. По Хайдеггеру такое положение определяется не столько современной наукой, как в свое время полагал Гегель, а, скорее, современной техникой. Современная техника создает рамку или «аппарат» (Gestell), позволяющий человеку позиционировать себя как субъекта по отношению к миру как объекту¹⁰. Однако, как говорит Хайдеггер, этот «аппарат» остается от нас скрыт — именно потому, что концентрирует

наш взгляд на мире. Итак, Хайдеггер говорит о Gestell как о «производящем и представляющем» (Her-und Dar-stellend) и упоминает в этом контексте «выставление статуи в ограде храма»¹¹. Иными словами, проблема Gestell начинает относиться к «выставке» (Ausstellung), понимаемой не как чистый акт представления, а как представление представления, как раскрытие, явление Gestell. То есть выставка не только представляет нашему пристальному взгляду некий образ, но и демонстрирует технику представления, внутренний «аппарат» и структуру Gestell, режим, в котором современная техника определяет и направляет наш взгляд, манипулирует им. В самом деле, когда мы приходим на выставку, мы смотрим не только на выставленные образы и объекты, но и размышляем о пространственных и временных взаимоотношениях между ними, их иерархиях, кураторских решениях и стратегиях, с помощью которых была сделана выставка, и т. д. Выставка прежде всего выставляет сама себя и только потом все остальное. В сущности, выставка выставляет Gestell — современную технику, которая позволяет нам видеть мир как «картину мира» (Weltbild)



и таким образом формировать «мировоззрение» (Weltanschauung). Иными словами, «мировоззрение» есть иллюзия, созданная с помощью техники, и как именно эта иллюзия производится и представляется, в точности демонстрирует «всемирная выставка». В результате «выставка» (Ausstellung) способна раскрыть наш Gestell, наше истинное положение в мире.

История современных международных ярмарок или «всемирных выставок» началась еще в 1851 году с выставки в знаменитом лондонском Хрустальном дворце — величественном сооружении из стекла и стали, которое было построено только для того, чтобы принять под своей крышей выставку, продлившуюся четыре с половиной месяца, — с мая по октябрь. В сфере искусства великие музеи — парижский Лувр, петербургский Эрмитаж или нью-йоркский Метрополитен, а также выставки вроде кассельской «Документы» или многочисленных биеннале претендовали и по-прежнему претендуют на то, чтобы представлять искусство всего мира. Здесь отдельные предметы изъяты из своего изначального контекста и помещены в искусственный контекст коллекции, в котором образы и объекты сталкиваются с тем, с чем «исторически», «в реальной жизни» не столкнулись бы. В контексте упомянутых коллекций мы видим, например, египетских богов рядом с богами мексиканскими или инкскими, которые никогда бы в своих мирах не «встретились» друг с другом, тем более в сочетании с утопическими мечтами авангарда, которые так и остались нереализованными в «реальной жизни». Такие изъятия из первоначального контекста и размещение в контекстах новых сопряжены с применением насилия, в том числе экономического, а также прямых военных интервенций. Таким образом, коллекции произведений искусства и выставки демонстрируют порядки, законы и торговые практики, регулирующие наш мир, а также разрывы, которым эти порядки подвержены — войны, революции, преступления. Эти порядки невозможно «увидеть», но можно явить в способе организации выставки, в том, каким образом искусство «заключается в рамку». Как зрители мы находимся внут-

ри этой рамки, а не снаружи. Мы сами как бы выставляем себя посредством выставки — самим себе и другим. Поэтому выставка — не объект, а событие. Иными словами, аура произведения искусства не просто теряется, когда это произведение изымается из своего изначального, местного контекста. Любое произведение искусства повторно контекстуализируется и в случае выставки обретает новое «здесь и сейчас» и, таким образом, место в истории выставок в целом. Поэтому выставку нельзя воспроизвести: можно воспроизвести только образ или объект, помещенный перед «субъектом». Однако выставку можно «реконструировать» (re-enacted), устроить заново (re-staged). В этом смысле выставка похожа на театральную мизансцену, но с одним важным отличием: на выставке посетители не задерживаются перед сценой, а входят на нее, становятся участниками выставки-события. Такая базовая характеристика выставки, в том числе выставки коллекции, релевантна и для эпохи интернета.

Произведения искусства, сделанные специально для интернета, приобретают, как правило, характер документального реализма. В интернете художники в основном комбинируют фотографии, видео и тексты, иными словами, они функционируют как журналисты-фрилансеры. Они используют средства производства и распространения контента, заданные интернетом, чтобы этот контент соответствовал его (интернета) протоколам — протоколам, которые обычно применяются для распространения информации. В этом смысле художники теряют свою традиционную роль «творцов форм». Они становятся контент-провайдером — документируют темы, которые не освещают мейнстримные СМИ. Документирование это в известной степени «субъективно», индивидуализировано и ведется с точки зрения, не свойственной мейнстримным СМИ. Таким контентом может быть некая ситуация — странная сама по себе, или, наоборот, слишком тривиальная для обычной журналистики. Это может быть документация забытых или замалчиваемых в публичной сфере исторических событий. Но еще это может быть ситуация, спродюсированная самими художниками — акция, перформанс или процесс,

иницированные внутри эстетической рамки и задокументированные авторами. Они могут быть абсолютно «вымышленными»: здесь процесс создания вымысла становится частью процесса документирования. Кумулятивный эффект от таких стратегий близок реализму XIX века, когда художники комбинировали конвенциональные способы репрезентации с индивидуальным подбором тем и их «субъективной» интерпретацией.

В этом смысле интернет предлагает решение для старого конфликта между искусством и средствами массовой информации. Уже в XIX веке основным источником информации, в том числе информации об искусстве, стали СМИ. Отдельные художники не могли конкурировать с ними. Вместо этого они сами стали темами, о которых рассказывали СМИ. То есть они постепенно стали «контентом», а СМИ работали в качестве поставщиков этого «контента». Процесс этот начался с художников и поэтов романтизма и активизировался в период исторических авангардных движений в начале XX века, например, как это было с итальянским футуризмом и ранним дадаизмом. Основным способом получения информации о художественных событиях авангарда было чтение о них в прессе и просмотр рисунков или фотографий, которыми пресса иллюстрировала свои сообщения. В то же время в рамках художественного производства «контент» со временем все же утратил свою доминирующую роль. Кульминация этот процесс достиг в абстрактном искусстве. Художники-абстракционисты считают содержанием своих произведений их форму. Функцию производства «контента» в традиционном смысле теперь взяли на себя журналистика и искусствоведение. Конечно, такая ситуация оказалась крайне неприятной для художников. Появление электронных средств информации и возникновение интернета изменили ее, дав художникам возможность снова стать поставщиками собственного контента. В интернете художники рассказывают о своей работе и освобождены от отбора и цензуры, которые навязывают им средства массовой информации. Искусство в цифровую эпоху поэтому неотличимо от журналистики — с точки зрения контента и искусство, и журналистика стали индивидуальными

и личными, хотя и остаются унифицированными по форме. Теоретики формализма XX века, например, Роман Jakobson, считали, что художественное использование коммуникативных средств влечет за собой приостановку и даже ликвидацию информации, контента; в контексте искусства контент оказывается полностью поглощен формой. Тем не менее, в контексте интернета форма остается одинаковой для всех сообщений, и контент поэтому становится защищенным от поглощения формой. Интернет на техническом уровне восстанавливает конвенции представления контента, доминировавшие в XIX веке. Художники авангарда протестовали против этих конвенций, так как считали их абсолютно произвольными и всего лишь культурно детерминированными. Но в контексте интернета такой бунт против конвенций больше не имеет смысла, потому что они вписаны непосредственно в информационные технологии.

Таким образом, искусство представляется в интернете как особый вид деятельности, как документация некоего рабочего процесса, имеющего место в реальном офлайн-мире. В самом деле, в интернете искусство функционирует в том же пространстве, что и военное планирование, туризм, движение капитала и т. д.; Google, помимо всего прочего, показывает, что в пространстве интернета стен не существует. Пользователь интернета не переключается с повседневного использования вещей на их созерцание: он использует информацию об искусстве так же, как и информацию обо всех остальных вещах в мире. Кажется, все мы стали сотрудниками какого-то бесконечного музея или галереи, а искусство однозначно документировано как разыгрываемое в едином пространстве профанной деятельности.

Конечно, в последние десятилетия художественные музеи и галереи начали выставлять художественную документацию перформансов, художественных интервенций или долгосрочных художественных проектов рядом с традиционными произведениями искусства. Но такое соседство крайне проблематично. Произведения искусства суть искусство — они сразу предстают таковыми. Поэтому их можно восторженно созерцать, эмоционально воспринимать, ана-

лизировать и т. д. Но документация искусства — не искусство: она лишь отсылает к художественному событию, или выставке, или инсталляции, или проекту, которые, как мы предполагаем, действительно имели место. Художественная документация отсылает к искусству, но искусством не является. Поэтому художественную документацию можно переформатировать, переписать, расширить, сократить и т. д. Ее можно подвергать манипуляциям, которые запрещены в отношении произведений искусства, потому что изменили бы форму самого произведения. Форма произведения искусства, однако, получает институциональную поддержку, потому что только форма гарантирует воспроизводимость и уникальность любого конкретного произведения искусства. И наоборот: документацию можно сколько угодно видоизменять, потому что ее уникальность и воспроизводимость гарантируется ее «реальным», внешним референтом, а не формой. Но даже если появление художественной документации предшествовало возникновению интернета как арт-медиума, только с возникновением интернета художественная документация приобрела законное место внутри искусства.

Как уже говорилось, современные художественные выставки используют интернет

тем же способом, каким раньше они использовали искусство местного производства. Такие выставки удаляют определенные документации с их первоначальных сайтов и комбинируют их так, что это начинает противоречить обычной топологии интернета. Здесь опять же удаление документации с первоначальных сайтов обнаруживает скрытый «аппарат» (Gestell) интернета. Выставка делает видимой собственную рамку и, таким образом, проявляет также топологию интернета как таковую. Конечно, каждая выставочная практика предполагает отбор, в том числе практика проведения художественных выставок. Но такой отбор одновременно является или, по крайней мере, должен являться антиотбором — трансгрессивным и, что самое важное, делающим политику исключения явной. Кураторский отбор релевантен именно тогда, когда переходит через локальные границы, будь то географические границы или границы каких-то конкретных интернет-групп или чатрумов. Здесь мы сталкиваемся с парадоксальным на первый взгляд феноменом универалистского отбора. Отбор является универалистским не тогда, когда включает всё и всех (all-inclusive). Отбор становится универалистским, когда раскрывает универсальную



практику формирования рамки (framing), универсального Gestell, определяющего и направляющего взгляд. И единственный способ раскрытия этого Gestell — изъять и переместить образы и объекты нашего мира, иными словами, сделать выставку.

Конечно, применение выставочных практик к документации интернет-искусства бросает арт-системе новые вызовы: интернет-документацию необходимо не просто перемещать, но и переформатировать. Коллекционер художественной документации становится ее куратором. Коллекционирование художественной документации не только помещает ее в реальное офлайновое пространство, но и придает ей определенную форму. Новая ориентация на смысл и коммуникацию не означает, что искусство становится нематериальным, что его материальность потеряла свое значение, или что его медиум растворился в сообщении. Верно обратное. Любое произведение искусства материально и может быть только материальным. Сам язык насквозь материален — как сочетание акустических и визуальных знаков. Передача информации в интернете — тоже материальный процесс, использующий в качестве медиума электриче-

ство, а в качестве материального инструмента — аппаратную технику интернета. Таким образом, можно увидеть равнозначность или, по крайней мере, параллелизм между словом и образом, между порядком слов и порядком вещей, грамматикой языка и грамматикой визуального пространства. Иными словами, любая документация, циркулирующая в интернете, может быть представлена в виде инсталляции с помощью различных медиа внутри выставочного пространства. Однако если отдельное произведение искусства может быть воспроизведено, выставка-событие может быть только задокументирована. Если такая документация публикуется онлайн, она начинает циркулировать в интернете. В результате обмен между музеем и интернетом приобретает характер обмена между документацией и инсталляцией: то, что было инсталляцией внутри пространства художественной выставки, становится документацией в интернете, и наоборот.

Тем временем, цель практики проведения художественных выставок остается той же — создавать «всемирные выставки» за счет комбинирования в одном выставочном пространстве традиционных арт-объектов



и различных видов художественной документации. Наше время характеризуется вновь возникшим напряжением между глобальным и локальным. Это напряжение породило режим функционирования глобальных рынков: какие-то виды продукции распространяются только локально, какие-то — глобально. То же можно сказать и о глобальном арт-рынке, на котором доминируют аукционные дома типа Sotheby's и Christie's, а также крупные международные галереи. Выставочная практика трансгрессивна и в отношении этого глобального сектора арт-рынка. Международные выставки типа «Документы» и некоторых биеннале показывают также искусство, не являющееся объектом глобальной торговли, но при этом имеющее международное и историческое значение — манифестирующее и осмысляющее современную эпоху. В этом смысле такие выставки продолжают традицию «великих» музеев прошлого.

Эти традиционные универсалистские музеи получали институциональную поддержку как от национальных государств, пытавшихся таким образом объединить население, так и за счет амбиций государств имперских, стремившихся интегрировать западные культуры. Сегодня создание такого универсального музея потребовало бы патронажа всемирного государства. Однако такого всемирного глобального государства не существует. Поэтому можно сказать, что сегодняшняя арт-система играет роль символического заместителя всемирного государства, так как отдает предпочтение частным и государственным (публичным) коллекциям, а также временным выставкам, претендующим на представление глобального искусства и культуры, то есть искусства и культуры несуществующего, утопического глобального государства. Наше время характеризуется отсутствием равновесия между политической и экономической властью, между государственными (общественными) институтами и коммерческими практиками. Наша экономика работает на глобальном уровне, политика — на локальном. Именно на этом стыке коллекционирование и курирование искусства играют принципиально важную политическую роль тем, что хотя бы частично компенсируют отсут-

ствие глобального публичного пространства и глобальной политики.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Немецкий культурный центр имени Гете, МЕДИУМ, 1996. С. 32–65.

² Хайдеггер М. Исток художественного творчества // Хайдеггер М. Исток художественного творчества. Избранные работы разных лет. Перевод А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. С. 113–117.

³ Там же. С. 157.

⁴ Там же. С. 141.

⁵ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В четырех томах; под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица. М.: Искусство, 1968–1973.

⁶ Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. С. 405.

⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. С. 19.

⁸ Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие (статьи и выступления). М.: Республика, 1993. С. 49.

⁹ Там же. С. 50–52.

¹⁰ Там же.

¹¹ Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие (статьи и выступления). М.: Республика, 1993. С. 230.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине.

Философ, эссеист, художественный критик и теоретик медиа. Преполагает в Нью-Йоркском университете. Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскрипtum» (2007), «Политика поэтики» (2012) и другие. Регулярно публикуется в «ХЖ». Живет в Нью-Йорке и Кельне.



Нисимура Ёхэй «Круглый голос», 2022. Коллекция художника.

Евгения Киселева-Аффлербах

Собиратели неуловимого

Искусство, которое вместе или вместо смотрения предлагает осязать, обонять или ощущать сообщение художника разными чувственными способами, представляет собой интересный вызов для музейного хранения. Слово для этого явления уже найдено — чаще всего используется термин «мультисенсорное» или «многосенсорное искусство», а вот практики его сохранения и документации все еще достаточно редки. Музей — институция, исторически ориентированная на зрительное восприятие и предназначенная для хранения артефактов. Но что делать, если эти артефакты не исчерпываются визуальным постижением и представляют собой, например, табачный пепел, запах прогорклого жира, мочи и нафталиновых шариков, как в работе Эдварда Кинхольца «The Beanery» (1965)¹, или пение голосов в темноте, когда зритель абсолютно дезориентирован относительно своего нахождения в пространстве, как в работе Тино Сегала «This Variation» (2012). Что, собственно, является предметом сохранения и коллекционирования?

Обе упомянутые работы находятся в собственности Городского музея Стеделейк в Амстердаме, но хранение подобных произведений искусства в целом не является самой распространенной практикой для художественных институций. Такие работы не вписываются в принятый шаблон классификации произведений искусства, преимущественно они попадают в категорию «смешанная техника», и в музейной базе их сложно отделить от объектов или многоканальных видеoinсталляций. Как со множеством не устоявшихся вещей, часто под одним понятием объединяются довольно разные явления. Так, под маркером «мультисенсорности» встречается: ольфаторное искусство (работающее с ароматом), искусство телес-

ных практик и перформанса (задействующее тактильность или осознание своего тела в пространстве), реляционное искусство, когда точкой взаимодействия может быть совместное принятие пищи или другие включающие практики (в том числе, все перечисленные выше). Как известно, в период первых экспериментов с чувствами и межчувственными сопоставлениями художники как раз и руководствовались невозможностью поймать и удержать неуловимые впечатления, вызванные сочетанием света, движения, аромата и прочих не визуальных элементов. Садакити Гартманн, Филиппо Томмазо Маринетти, Вольфганг Паален, Владимир Баранов-Россине и другие экспериментаторы с шумами, запахами и отблесками видели в своей работе способ ниспровержения традиции, в том числе практики кладбищенского упокоения произведений искусства в музейных коллекциях.

Поиски художественной ценности за пределами визуального восприятия и объектности произведения искусства являются одним из проявлений революции авангарда. «Смена инструмента»² — так обозначает задачу художника Василий Кандинский в своем комментарии к альбому «Звуки» (1912). Под «сменой инструмента» он подразумевает расширение зрительных возможностей за счет движения, звука и слова. Набор «инструментов», который имеет в виду Василий Кандинский, включает цвет, слово, звуковые, вкусовые и двигательные образы, которые выражаются в разных сочетаниях и параллелях. «Не похоже ли ощущение от треугольника на ощущение от лимона? На что похоже больше пение канарейки — на треугольник или круг, какая геометрическая форма похожа на мещанство, на талант, на хорошую погоду и т. д.»³ Концептуализация синестезии — одно из наиболее револю-

ционных завоеваний русского авангарда. Однако до наших дней представления о синестезии в основном дошли лишь в одном из узких своих проявлений — оптофонии и фонопсии — то есть визуально-звуковых сопоставлений. Это связано главным образом с прикладными возможностями коллекционирования зрительных и звуковых образов. На сегодняшний день механика сохранения живописи, рисунка или музыкальной партитуры гораздо больше укоренена в коллекционерских практиках, чем хранение вкуса или запаха. Поэтому все остальное многообразие синестезийных параллелей — вкусовое, ольфакторное, тактильное — сохранилось лишь в виде слов — литературы, мемуаров и воспоминаний. А как быть с движениями Льва Термена, редисом в петличке Казимира Малевича и запахами кабаке «Бродячая собака»? Редкость документаций и многообразие субъективных трактовок сделали эту область одной из наименее изученных в наследии искусства авангарда. Одной из доступных форм памяти здесь становится художественная реконструкция, оммаж, переосмысление, как в случае с синтетическим проектом Виталия Пацюкова, Михаила Погарского и Василия Власова «Желтый звук», проходившем в 2019 году в музее «Царицыно»⁴. Несмотря на преобладание работ в технике «эстамп на партитуре», присутствие таких инсталляций, как «Флейта-гнездо» М. Погарского, «Желтый шум» Д. Коноваловой-Инфанте, «Их дома на небесах» Л. Тишкова, обеспечило в проекте трансляцию духа синестезии.

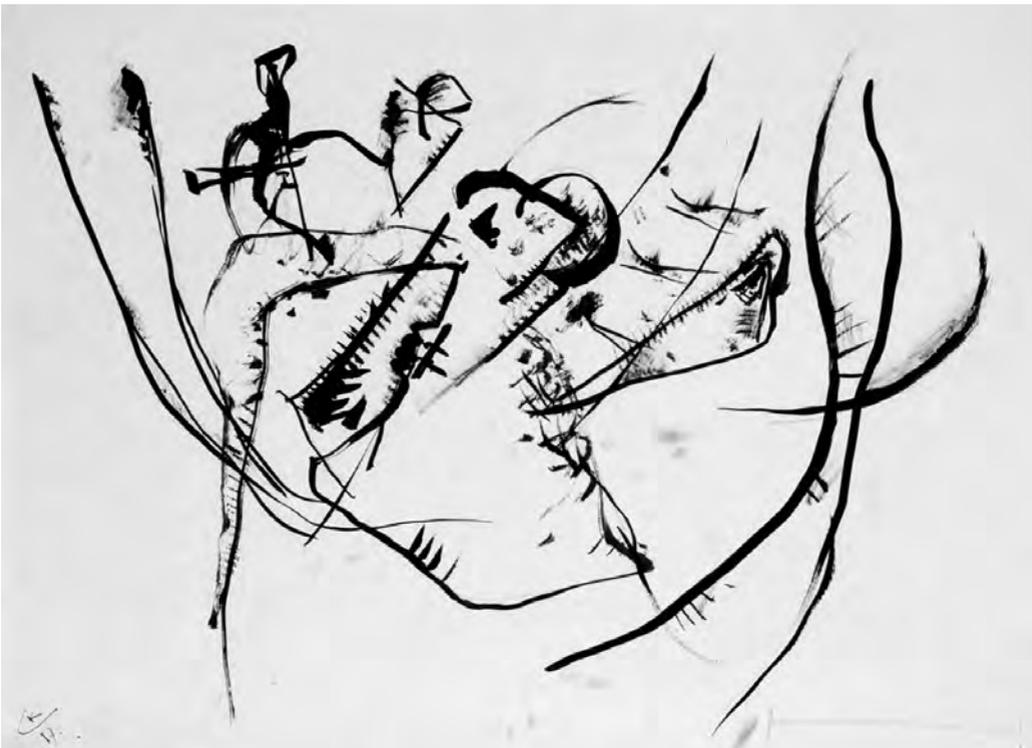
В искусстве второй половины XX века стремление к использованию мультисенсорных элементов связано с попыткой отказа от ретинального взгляда как формы тоталитаризма. С определенного момента ограничение искусства зрением представляется концептуальным анахронизмом и проявлением насилия. Преодолению тирании визуальности посвящена, например, мультисенсорная инсталляция Марка Камиля Хаймовица «Epoch Tyranny», сделанная им в 1972 году для лондонской «Serpentine Gallery». Работа заставляла зрителя «погрузиться» в звуки, запахи и другие телесные ощущения от соприкосновения с вещами. Войдя в пространство

инсталляции, зритель начинал неизбежно с ней взаимодействовать, расчищая себе дорогу, он обходил разбросанную одежду, иногда касаясь предметов, щурился от бликов диско-шара, вслушивался в звуки воды и вдыхал аромат увядающих цветов. Перефразируя Мориса Мерло-Понти, телесное чувство отвечает за нашу неотделимость от мира. В «Феноменологии восприятия», вышедшей в 1945 году, Мерло-Понти подвергает сомнению превосходство зрения над другими чувствами, а вместе с этим и независимость зрения от его телесной основы. Хотя зрение с его способностью распространяться на расстояние позволяет нам «похвалиться, что мы сами конституируем мир», тактильный опыт «плотно прилегает к поверхности нашего тела, мы не можем его развернуть перед собой, он не становится полностью объектом»⁵. Этот постулат глобально противоречит практике коллекционирования, затрудняя в отношении мультисенсорной работы выделение объекта уникальности, продажи и обладания. В данном случае предметом сохранения снова становится лишь документация и описание. Но даже документация в музейном обиходе представляет собой серьезный вызов в связи с отсутствием параметров каталогизации произведений, выполненных в необычной технике. По словам заведующей отделом кино- и медиаискусства ГМИИ им. А.С. Пушкина Алины Стуликовой, в процессе фиксирования мультимедийной работы для музейного хранения очень важно использовать максимально субъективные оценки: «Если вам кажется, что работа звучит, как капли воды, падающие в жестяной бак, это необходимо дословно указать в рекомендациях по экспонированию»⁶. Проект «Пушкинский XXI» ГМИИ им. А.С. Пушкина предпринимает один из первых в России опытов музейной классификации и сохранения объектов кино- и медиаискусства, на основе которого формируется новый общекультурный регламент документации. Помимо номера в госкаталоге экспонаты медиаколлекции Пушкинского получают каталогизацию по длительности, звуку, цветности, формату, исходным кодам исполняемых скриптов, стоп-кадрам, инструкциям по инсталли-

рованию и другим параметрам, которые еще совсем недавно не существовали в официальной системе каталогизации произведений искусства в России. В процессе поисков новых принципов каталогизации могут быть полезны многочисленные примеры из международной практики, такие, как Ircam, MoMa, ZKM и многие другие.

Ольфакторное искусство, работающее с ароматом, как с главным медиа, определилось в самостоятельное направление в середине XX века. Если не брать во внимание эксперименты начала XX века, где аромат мог выступать в качестве оформления выставки, то одним из первых произведений, концептуализирующих обоняние, можно считать работу «Smell Chess» (1965), созданную японской художницей Такако Саито, тесно связанной с движением Флюксус. Это произведение представляет собой обычную шахматную доску, где все фигуры имеют

одинаковый цвет, форму и фактуру, отличающаяся лишь запахом. Саито использует имбирь, тмин, анис, мускат, черный перец и другие распространенные пряности. Размышляя о балансе визуальности и умозрительности в таком виде человеческой деятельности, как шахматы, художница говорит об универсальном человеческом опыте и восприятии абстрактных идей. Кроме этого, работа имеет социальное значение. Придавая разные ароматы шахматным фигурам, Саито заставляет игроков определять статус пешки или ферзя посредством обоняния и заодно задает вопрос о возможности передвижения по социальной лестнице различно пахнущих людей. Во времена Флюксуса идея о восприятии искусства при помощи обоняния была достаточно революционной, однако в XXI веке она становится вполне практико-ориентированной. Сегодня, когда филиал Рейксмузеум Твенте в Энсхеде решает пока-



Василий Кандинский «Беспредметная композиция», 1917. Рисунок. ГМИИ им. А.С. Пушкина.



Михаил Погарский «Флейта-гнездо», 2019.

зывать работу Хермана де Вриза «54 килограмма лаванды», музей инфраструктурно готов принять на себя обязательство пополнять запасы сушеной лаванды до тех пор, пока растение источает аромат и пока эта работа находится в коллекции. То же самое и с «The Beanery» Кинхольца, когда музей берется обеспечить регулярную замену пивных и нафталиновых элементов для регулярного восприятия зрителем. Разве что мочу решили заменить другим элементом. Ее роль в хранении Стеделейк музея сегодня играет нашатырь. По словам сотрудников, в течение десяти лет, когда музей был закрыт на реновацию, многие посетители признавались, что больше всего им не хватает именно «The Beanery». Теперь эта работа доступна вновь.

Замена органических элементов на эквиваленты — часть хранительской техники в отношении мультисенсорных произведений. Хранители работ неоконкретиста Эрнесто Нето регулярно обновляют запас специй, насыпанных в эластичные части инсталляций, ольфакторный художник Петер де Купер заменяет синтетически созданные ароматы своих композиций согласно сохраненным формулам, Национальная галерея Шотландии, хранящая работу Йозефа Бойса «Батарейка Капри» (1985), берет на себя заботу менять регулярно загнивающий лимон, участвующий в произведении. В целом, музейные институции демонстрируют готовность хранить биологические элементы в виде рецептов и ароматы в виде формул. Каждый раз это зависит от подвижности локальных учредительных или спонсорских структур. В Пушкинском музее первым опытом экспозиции, использующей аромат не как элемент выставочного дизайна, а в качестве концептуальной части произведения, стала выставка «Котел алхимика. Осязательный взгляд и незрительное восприятие». В одном из залов, посвященном незрительным практикам восприятия, были представлены тактильные объекты японского художника Нисимурэ Ёхэя, который принципиально уравнивает оптическое и хаптическое. Скульптуры из необожженной глины, выполненные в древней ленточно-жгутовой технике, по замыслу автора нужно воспринимать обнимая. При этом каждый из объектов сочетает осязательные качества с другими сенсорными возможностями — «Круглый голос» еле заметно звучит, если приложить ухо к поверхности, «Разговор» распространяет едва уловимый запах можжевельника, кедра и амброксана, а «Свет глины» немного теплее, чем две предыдущие скульптуры. По мнению Нисимурэ, каждое из чувств может быть проводником эстетического чувства, а все самые тонкие переживания находятся за пределами очевидности зрения. Как это ни удивительно, но технически сохранение аромата не более сложно, чем хранение произведения в технике «холст, масло» — необходимы темнота и прохлада. Гораздо большей сложностью является институциональное и категориальное признание в каче-

стве произведения искусства, а также гибкость каталожных параметров.

Те музеи, которые, подобно Национальной галерее Шотландии, Стеделейк, Осмотеке Версаля и медиахранилищу Центра Культуры и Медиа в Карлсруэ (ZKM), не могут пока похвастаться стабильной инфраструктурой сохранения органически-сиюминутного, чаще всего прибегают к медиации, как способу передачи мультисенсорной составляющей художественного месседжа. Так, доктор Ребекка МакГиннес из Метрополитен музея в Нью-Йорке использует телесно ориентированные и мультисенсорные практики для работы с посетителями в спектре аутизма. Госпожа Акаки Нишиджима из Национального Музея Кюсю в Фукуоке задействует вес предметов для передачи ощущений в процессе музейной медиации. А госпожа Ротраут Кралл из Музея истории искусств Вены устраивает театрализованные представления перед картинами с использованием жестового языка и пантомимы. Все эти эксперименты демонстрировались в разные годы в Пушкинском музее в рамках Международного инклюзивного фестиваля. Этот проект, посвященный преодолению разных форм исключения — от социальной до пени-тенциарной, завершился в 2021 году изданием зина «Карта уязвимости»⁷, где встретились проекты разных подразделений ГЦСИ и Пушкинского, связанные с темой стигмы и изоляции. Мультисенсорная медиация в целом — одна из наиболее ярких и бурно развивающихся форм взаимодействия со зрителем в музее. Здесь очень много удачных и интересных примеров. Один из них — проект доктора Каро Вербеек «Clap to the beat of Piet», когда незрячие и слабовидящие посетители открывают для себя творчество Пита Мондриана через ритм джазовых композиций его времени. Переключение каналов восприятия из одной модальности в другую вполне соответствует духу абстракциониста-новатора. Можно предположить, что Пит был бы доволен. Ориентируясь на этот опыт, хочется продолжать. Особенно, когда закрыть глаза и не видеть окружающего — становится все более сильным желанием.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Verbeek C. Presenting Volatile Heritage: Two Case Studies on Olfactory Reconstructions in the Museum // *Future Anterior* 13(2), January 2016. P. 33.

² Сарабьянов Д., Автономова Н. Василий Кандинский: путь художника. Художник и время. М.: Галарт, 1994. С. 135.

³ Кандинский В. Опросный лист // Избранные труды по теории искусства. Т. 2. М.: Гилея, 2001. С. 64–67.

⁴ Желтый звук. Каталог художественного проекта под общей редакцией В. Власова и М. Погарского. М.: AVC Charity, 2019.

⁵ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Перевод с французского. Под редакцией И. Вдовинной, С. Фокина. СПб.: Ювента, Наука, 1999. С. 406.

⁶ Материалы дискуссионной программы «Медиа окна» в ГМИИ им. А.С. Пушкина (27–31 июля, 2022), записано автором. Доступно по <https://pushkinmuseum.art/events/archive/2022/ot-hers/mediawindows/index.php>.

⁷ Карта уязвимости. V Международный инклюзивный фестиваль ГМИИ им. А.С. Пушкина. Кураторы: Е. Рогалев, Е. Киселева. Доступно по https://pushkinmuseum.art/events/archive/2021/ot-hers/inclusionfest/17856_zine_vulnerability_map.pdf.

Евгения Киселева-Аффлербах

Родилась в 1978 году.

Куратор, исследователь.

Заведующая отделом междисциплинарных проектов ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Составитель сборников «Котел алхимика.

Осязательный взгляд и незрительное

восприятие», «Смотри изнутри.

Дмитрий Авалиани, Иван Ахметьев,

Герман Лукомников».

Живет в Москве и Берлине.



Аби Варбург в скальном ландшафте Галистео Басин, штат Нью-Мексико, США, 1896 © Warburg Institute London. Фото: Gotthold August Neef. Предоставлено автором текста.

Алексей Маркин

Деколониальный час-пик в музее: Аби Варбург, «Змеиный ритуал» и Бенинская бронза

**«Символ молнии и Змеиный танец.
Аби Варбург и искусство пуэбло»
МАРКК, Гамбург
04.03.2022–08.01.2023**

**«Бенин: украденная история»
МАРКК, Гамбург
17.12.2021–31.12.22**

В Гамбургском музее в Ротенбауме (МАРКК, бывший Этнологический музей) проходят две выставки — «Символ молнии и Змеиный танец: Аби Варбург и искусство пуэбло», рассказывающая о путешествии известного немецкого историка искусств Аби Варбурга в 1895–1896 годах по юго-западу США и его встрече с группой коренных народов пуэбло, и «Бенин: украденная история», представляющая «Бенинскую бронзу» из коллекции музея, которую по окончании выставки собираются вернуть Нигерии. Разбросанная в результате колониальной экспансии по всему миру, она была источником споров в течение десятилетий. Возобновившиеся в последнее время разговоры о деколонизации и антиколониальной практике в музеях и коллекциях вывели на передний план реституцию культурных ценностей. И вот музеи по всему миру не так давно

стали возвращать объекты из своих Бенинских собраний законным правопреемникам. И музеи Германии — не исключение: обе выставки в МАРКК являются примерами критического переосмысления колониального прошлого страны.

Деколонизация музея может включать различные аспекты: «культурная чувствительность» в обращении с музейными объектами, имеющими связь с историями насилия; реституция объектов, полученных неправомерным путем во время геноцидов, военных преступлений или попросту украденных; выстраивание критического экспозиционного нарратива. Последнее время особое внимание уделяется антирасистской кураторской работе, которая требует новых компетенций: знания постколониальных теорий, контактов с мигрантскими арт-сообществами или локальными/национальными му-



Общий вид выставки «Символ молнии и Змеиный танец. Аби Варбург и искусство пазбло», 2022. Фото: Алексей Маркин. Предоставлено автором текста.

дожественными и активистскими кругами. На пути музейной деколонизации могут возникнуть непреодолимые препятствия: если, как показали исследования Бенедикты Савой, само музейное сообщество выступает с охранительных, консервативных позиций, или если музейная инфраструктура попросту не финансируется в должной мере, становясь жертвой государственной политики жесткой экономии. В таких случаях важны активистские движения, которые последнее время привлекают общественное внимание. Примерами здесь могут служить союз «Нет Гумбольдту 21!»¹, выступающий против Гумбольдт-форума в Берлинском замке или движение «Деколонизуй это место» в Нью-Йорке.

Десятилетиями этнологические музеи критиковались за «трансформизм» — стратегии удержания власти через поглощение критики². В случае этих двух выставок МАРКК придерживается деколонизальной стратегии,

которую можно охарактеризовать выражением Мдины Тлостановой «кураторство как ассамбляж», — противопоставление деколонизального искусства и музейной коллекции³. Музейные художественные интервенции при поддержке кураторов имеют двойственный характер. С одной стороны, они расшатывают музейную систему изнутри и создают условия для деколонизальной перспективы для выставленных объектов, с другой — идут на компромиссы с арт-рынком и властью больших институций.

«Змеиный танец» и Аби Варбург

Аби Варбург (1866–1929) стоит у истоков иконологического метода в искусствознании и считается одним из важных культурных деятелей рубежа веков, который долгое время был недооценен. Только в 1970-е годы, после публикации Эрнстом Гомбрихом его интеллектуальной биографии, появилось множество новых исследований о нем и его открытиях. Важно подчеркнуть, что возвращение фигуры Варбурга важно не только его вкладом в науку и созданием уникальной библиотеки. Его возвращение еще и акт реконструкции гамбургской еврейской истории и символический антифашистский жест против забвения. Аби Варбург не дождался прихода к власти национал-социалистов, но многие его ученики и коллеги, гамбургские ученые и преподаватели, подверглись репрессиям и были вынуждены отправиться в изгнание.

Кураторы выставки — Кристина Чавес, куратор отдела Северной и Южной Америк МАРКК и профессор кафедры истории искусств Гамбургского университета Уве Флекнер — поставили себе задачу, с одной стороны, показать коллекцию предметов, собранную Варбургом в путешествии к народам пазбло, с другой, эта выставка должна была продемонстрировать прерывание колониального нарратива в музейной экспозиции. Выставка сделана с особым пиететом к Варбургу и не без причины. В немецкой искусствоведческой сфере фигура Варбурга занимает ключевую позицию и потому противниками реституции выдвигается как своеобразное противопоставление «постколониальной политике идентичности».

Путешествие в резервации на юге США сыграло важную роль в судьбе Варбурга. Поражение Германии в Первой мировой войне вызвало у него сильное психическое расстройство, и он вынужден был пройти лечение в различных психиатрических больницах. В 1923 году в больнице «Бельвю» он читает для друзей, врачей и пациентов свой знаменитый кройцлингенский доклад под названием «Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika», который должен был доказать его выздоровление и возможность вернуться к прежней жизни. Темой доклада являлся «Змеиный ритуал» народов пуэбло в Северной Америке. В качестве наглядного пособия Варбург использует фотографии из своего путешествия. Именно некоторые из этих фотографий и являются с точки зрения сегодняшней деколониальной перспективы непоказываемыми. Дело в том, что с 1915 года хопи не разрешают фотографировать «Змеиный ритуал». Ритуал является молитвой и содержит секретные знания⁴.

Аби Варбург, полный амбиций ученый, использовал все свое влияние, чтобы как можно лучше изучить культуру народа, считавшегося одним из старейших на тот момент. Он посещает Смитсоновский институт в Вашингтоне, заручается нужными письмами и в итоге получает всевозможные контакты

и поддержку на месте. Самого «Змеиного ритуала» он не мог видеть, но наблюдал другие танцы, например, «Буйвола и оленя» в Сан-Идельфонсо-Пуэбло и «Матачинес». Варбург активно покупал керамику и текстиль, но главное его увлечение — это фотоаппарат «Vuskeye Camera», который прост в использовании, так что Варбург сам может фотографировать. Его фотографии не всегда удачны, но главное — он далек от мысли, что не все должно попасть в его объектив. На одной фотографии двое мужчин, сопровождающие его армейский офицер и переводчик, придерживают волосы женщины-зуни, чтобы на фотографии лучше было видно ее лицо. На другой, которую мы не видим на выставке, потому что она подпадает под запрет, Варбург вместе с танзором хемис-качина на «Весеннем танце» в поселении Орайви. Он держит его за руку, чтобы продемонстрировать, что не боится смерти — согласно верованию, человек, увидевший танцора без «маски» (без «друга качины») во время исполнения ритуала, умрет⁵. Наверное, самая проблематичная фотография — на которой Варбург позирует с надеждой на голову священной и считающейся одушевленной «маской». В этот момент Варбург с религиозной точки зрения однозначно переходит все возможные «красные



Непоказываемые фотографии. Справа угадывается абрис фотографии Аби Варбурга вместе с танзором качина. Экспозиция выставки «Символ молнии и Змеиный танец. Аби Варбург и искусство Пуэбло» в МАРКК, Гамбург 2022. Фото: Алексей Маркин. Предоставлено автором текста.



Британские солдаты с награбленными сокровищами из бенинского дворца, 1897 ©The trustees of the British Museum. Предоставлено автором текста.

линии» религии хопи. Во время церемонии танцор и божество качина едины. Церемонии можно наблюдать со стороны, но нельзя нарушать.

В качестве доказательства того, что не все хотят быть зафиксированными на пленку, представлена фотография Варбурга, где на смазанном кадре видна спина убегающей в дом женщины⁶. Тем не менее, некоторые жители смотрят в камеру открыто и даже с улыбкой. Известно, что туристы, каким был и Аби Варбург для народа хопи, стали причиной конфликтов, что привело в 1906 году к разделению на два поселения. Жители, с одной стороны, жили с продажи своих традиционных товаров, с другой — хотели сохранить святость своих ритуалов, личное пространство и традиционный образ жизни. Проблема белых туристов накладывалась на колониальный гнет. Хопи, живущие и без того в суровых пустынных условиях, вынуждены были сопротивляться испанскому владычеству, позже экспансии США и «американизации». Их заставляли отдавать детей в школы-интернаты, где они теряли связь со своими культурами и насильственно ассими-

лировались⁷. В середине 1920-х годов давление властей дошло до того, что было предложено запретить исполнение «змеиного танца». Чтобы продемонстрировать его безопасность и представить как важную культурную практику, в 1926 году хопи исполнили ритуал перед пяти тысячной толпой на Капитолийском холме в Вашингтоне.

На фоне государственных репрессий против хопи доклад Варбурга, кажется, не несет опасности и принадлежит к чисто научной сфере. Тем не менее, Варбурга можно упрекнуть в десакрализации ритуала хопи, который стоит в центре их культурной самобытности. Для хопи «Змеиный ритуал» — это важнейший религиозный ритуал, молитвенный танец, направленный на вызывание дождя. «Гремучие» змеи, с которыми хопи танцуют, должны вызвать долгожданный дождь. Для Варбурга сакральность ритуала не играет большой роли, но важны символы: молния и змея. Полученные знания он вплетает в иконологию изображений и заключает, что современный американец не имеет страха перед природными силами, олицетворенными в змее. Как доказательство он показывает фотографию «дяди Сэма»: по улице идет бородатый господин в цилиндре, над ним по проводам бежит ток, который он не замечает, — «медная змея Эдисона» перестает быть чудом для современного американца⁸.

Варбург скупает артефакты, наблюдает повседневность в резервации, но упорно не замечает колониального вторжения белых в жизнь коренного населения. Для него — «эволюциониста» — народы пуэбло прежде всего — объекты исследования, которых он видит через призму все еще «расового знания» своего времени, между «человеком хватающим» (Greifmensch) и «человеком думающим» (Denkmensch)⁹.

Читая статью Эрхардта Шюттпелца «Под защитой изображений: кройцлингенский доклад Аби Варбурга о Змеином ритуале хопи», можно узнать, что элементы государственности хопи, существовавшие столетиями, во многом уникальны и представляют альтернативное безнасильственное социальное устройство. Антиколониальный активизм хопи, проявившийся в запрете фотографи-

ровать «Змеиный ритуал», по мнению специалистов, — один из первых примеров удачной кампании по защите прав на культурную собственность¹⁰.

Говоря о деколониальной перспективе этой выставки, можно отметить следующие черты. Во-первых, для работы над выставкой кураторы привлекли представителей коренных народов сразу из нескольких организаций — Хопское племенное ведомство, Хопская администрация культурного наследия, Племенное управление исторического наследия в Пуэбло де Сан Ильдефон-

со, Племенной совет Кочити Пуэбло¹¹. Таким образом, например, фотографии, которые вызвали основной протест, не показаны. Вместо них висят нарисованные картинки с силуэтами, по которым можно лишь угадать, о каких фотографиях идет речь. Священные атрибуты также представлены в виде силуэтов — «визуальных пустот», сделанных из твердого материала. Керамика из собрания Варбурга в МАРКК, которая не полностью пережила Вторую мировую войну, выставлена вместе с образцами более поздней керамики, так что



Аби Варбург: «Дядя Сэм», Сан-Франциско, 1896 © Warburg Institute London. Предоставлено автором текста.

можно проследить развитие керамики в регионе, разнообразие ее мотивов и форм.

Для современных художников и художниц народов пуэбло древняя керамика является источником вдохновения и эмпауэрмента. На выставке представлены темперная работа Михаеля Каботи «Качина идут» (1979), литографии Виктора Масаесва-младшего из серии «Земной алтарь» (1993), коллаж Матео Ромеро «Охотники за горшками номер 2. Кочити-Пуэбло» (2002), керамическая скульптура Роксаны Свентцелл «Представляющая» (2000) и литография Чарльза Фредерика Ловато «О красоте и женщине» (до 1985). Через интервенцию современного искусства создается впечатление, что культура народов пуэбло не стоит на месте и не зафиксирована в прошлом, но продолжает свое развитие и является прямым доказательством их жизни и сопротивляемости внешним угрозам и современным глобальным вызовам. Художницы и художники хопи следуют современным художественным трендам, в частности, вливаясь в искусства пост-интернета — о чем на выставке свидетельствует работа художницы Джейсон Гарсия (Оку Пин) «#KhaPoFeast» (Kha'po Owingeh = Св. Клара Пуэблинская), в которой соединяется традиционная керамическая роспись и рисунок, выполненный в стиле комикса. Изображенная женщина-хопи, в ритуальном головном уборе (таблита), который предназначен для кукурузного танца, делает селфи на фоне тучи с дождем. Туча изображена одновременно в виде традиционного символа облака, но по виду напоминает и разноцветные зерна кукурузы.

Кроме того, выставку сопровождают критические тексты, подписи и объемный каталог, которые все вместе дают возможность зрителю узнать контекст того или иного объекта или фотографии. В традиции колониализма и «расовых теорий» XIX века — в том числе и в «паратекстах» — могло скрываться расифицированное насилие колониальной бюрократии и ученых. В данном случае, наоборот, сделана попытка критически прокомментировать изображения и объекты, указать на их «культурную чувствительность», проблематизировать случаи музейной мисрепрезентации.

Бенин: украденная история

Вторая выставка «Бенин: украденная история» — на самом деле часть гораздо большего процесса реституции, проходящего в Германии. В каталожной статье директора музея Барбары Планкенштайнер «Обещание Германии возврата Бенинского собрания и Бенинский диалог» можно найти следующую информацию. На встрече группы «Бенинский диалог» 24 апреля 2021 года было объявлено, что немецкие институции — МАРКК, Фонд прусского культурного наследия, Государственные художественные собрания Дрездена, Музей имени Линдена в Штутгарте и Музей имени Раутенштраухов-Йостов в Кельне — готовятся к реституции бенинских объектов в Нигерию. Все пять музеев в целом обладают около 1200 объектами из Бенина, и начало их передачи намечено на конец 2022 года¹². Переданные объекты должны будут находиться в Музее западноафриканского искусства Эдо (EMOWAA), который проектирует архитектор сэр Дэвид Аджайе, известный своими постройками московской школы управления «Сколково» (2010) и Национального музея афроамериканской истории и культуры в Вашингтоне (NMAAHC) (2016).

В политической перспективе реституция — часть немецкого плана переработки наследия колониализма. «Aufarbeitung» — «переработка» (колониализма) — включена как в коалиционный договор в 2018 году между партиями СДПГ и ХДС, так и в 2021 году между СДПГ, Союз 90/Зеленые и СДП. Кроме того, «Немецкий центр утраченных культурных ценностей» в Магдебурге, начиная с 2019 года, предоставляет финансирование на провение исследований в колониальном контексте, а «Немецкий союз музеев» разработал правила обхождения с собраниями из колониальных контекстов.

По словам Планкенштайнер, группа «Бенинский диалог» была создана еще в 2010 году в качестве неформального музейного объединения, куда вошли некоторые институции с собраниями Бенинского искусства, музейные коллеги из Нигерии и представители королевского двора и где изначально работали с концептом «передачи в длительное пользование» — «Dauerleih-

gaben». В 2002 году вышла «Декларация о важности и ценности универсальных музеев», подписанная крупнейшими западными музеями¹³, которая аргументировала против реституции, чем показала неготовность музеев «глобального Севера» расстаться с краденым искусством. Сегодняшняя реституция — это развитие последних лет, которое можно объяснить большим давлением активистского движения и гражданских организаций.

На выставке и в каталоге можно найти много материалов о том, каким образом Бенинская бронза попала в немецкие музеи, как долго добивались ее возвращения и какое значение она имеет в самой Нигерии. После нападения штрафной английской экспедиции на город Бенин-сити в 1897 году дворец царя Оба Овонрамен был полностью разграблен. Отобранная часть скульптур и предметов была передана в Британский музей. Остальное продано с аукциона, чтобы покрыть военные расходы.

Первое требование о возврате ценностей, царских инсигний и тронного табурета Оба Акензуа II отправил британским колониальным властям еще в 1935 году. С тех пор попытки вернуть древние объекты многократно возобновлялись. Иногда удавалось сделать или купить копии за свой счет, в единичных случаях отдельные объекты были возвращены. Так, например, студенты колледжа им. Иисуса в Кембридже в 2016 году проголосовали за возвращение Бенинского петуха «Окукора», стоявшего в студенческой столовой. В 2021-м петух действительно вернулся на родину¹⁴. Знаковым событием для Германии стала передача Нигерии 1 июля 2022 года двух предметов: мемориальной царской головы (XVIII век) и рельефа царя (обы) с четырьмя слугами (XVI век) из собрания Этнологического музея в Берлине. При этом была подписана «Совместная Декларация о возврате “Бенинской бронзы” и двустороннем музейном сотрудничестве»¹⁵.

Предметы, попавшие в Германию, часто приобретались через посредничество первого директора Музея искусств и ремесел Гамбурга Юстуса Бринкмана, который, в свою очередь, находился в контакте с представителем торговой фирмы Н. Веу & Со. Фридрихом Эрдманом или другими част-

ными лицами. Провениенц-исследования, которые проводили Сильке Ройтер и Джейми Дау, показывают, что во многих случаях музеи приобретали изделия Бенинской бронзы у продавцов или фирм, не выясняя, каким образом эти артефакты у них оказались¹⁶. По сути, речь шла о торговле через посредников незаконно вывезенными предметами.

Выставка в МАРКК показывает все 179 предметов его Бенинской коллекции. Экспозиция разделена на несколько тематических частей, которые раскрывают колониальный контекст коллекции и политическое, религиозное и духовное значение объектов. Особую роль в создании бронзовых скульптур играли глобальные торговые связи между Бенинским царством и Западной Европой. Латунь, желтый металл, из которого отливались скульптуры, привозили в том числе из немецких городов по заказу португальцев, которые начиная с XV века активно тор-



Джейсон Гарсиа (Оку Пин) «#KhaPoFeast», 2021 © МАРКК. Фото: Пол Шимвег. Предоставлено автором текста.

говали рабами и оружием с Бенинским царем и даже становились наемниками в междоусобных войнах. Фигуры португальских солдат запечатлены в некоторых Бенинских рельефах и статуях. Один из торговых кораблей, который вез медные пластины в Западную Африку, был найден на дне Эльбы возле Виттенбергена в 1976 году. Предполагается, что корабль затонул в 1600 году в результате встречи с голландским патрульным судном. Нейтральный Гамбург возил оружие и продукты Испании во время Нидерландской войны за независимость¹⁷.

Выставка сделана интернациональной кураторской командой — Осаисонор Годфрей Эхатор-Обоги и Фелисити Боденштайн, а Бенинская бронза выставлена вместе с работами современных нигерийских художников и художниц — Фил Омодамвен, Осазе Аматесан, Минне Атаиру и Виктор Эхикаменор.

Эхикаменор представлен текстильной работой «Я Огисо, царь небес» (2017) из серии «Четки». Работа из этой же серии «Все еще стоит», изображающая обу, царя Бенина, была показана в этом году в Соборе Св. Петра в Лондоне, рядом с могилой адмирала Гарри Роусона, который возглавлял штрафную экспедицию на Бенин-сити.

Дебаты о реституции

Фельвин Сарр и Бенедикт Савой в докладе «Реституция африканского культурного наследия: на пути к новой реляционной этике» предостерегают противников реституции от приписывания им консервативной политики идентитаризма. Они выступают за новый виток отношений между западноафриканскими странами и Европой на равных.



Проф. Абба Иса Тижани (Национальная комиссия по музеям и монументам, Нигерия), д-р Карстен Бросда (сенатор по культуре Гамбурга, СДПГ), проф. Барбара Планкенштайнер (директор Музея МАРКК), Осаисонор Годфрей Эхатор-Обоги (кураторская команда), д-р Мартин Хоернес (генеральный секретарь фонда по искусству Эрнст фон Сименс) на выставке «Бенин. Украденная история», 2021. © МАРКК. Фото: Пол Шимвег. Предоставлено автором текста.

«Осмысление реституций предполагает, конечно, гораздо больше, чем только исследовать прошлое: прежде всего это значит строить мосты для будущих равноправных отношений. Реституции, производимые от диалога, многоголосия и обмена, ни в коем случае не надо понимать как пагубный акт приписывания идентичности или территориального фиксирования культурных ценностей. Наоборот, они приглашают раскрыть смысл объектов и дать “универсальности”, с которой они так часто ассоциируются в Европе, возможность быть испытанной в другом месте»¹⁸.

Но конфликта внутри искусствоведческого истеблишмента в Германии избежать все равно не удалось. Бывший коллега Савой по Гумбольдт-форуму, историк искусств Хорст Бредекамп стал одним из основных ее противников и написал разгромную статью «Почему идентитерное сумасшествие — наша наибольшая угроза», опубликованную в газете «Франкфуртер альгемайне», где он встает на защиту истории Этнологического музея в Берлине и Гумбольдт-форума и обвиняет постколониализм в антисемитизме и попытке «оспорить несравнимость холокоста». Бредекамп, придерживающийся традиции левого антирасистского и антиантисемитского дискурса, упрекает своего неназванного противника в идентитаризме, из которого он выводит стремление к чистоте — разделения этний и культур. В качестве прославленных имен для залов Гумбольдт-форума Бредекамп видит Аби Варбурга и Франца Боаса, которых он вписывает в антирасистскую (антиколониальную) еврейскую традицию собирания, противостоящую «тоталитарному презентизму»¹⁹.

Такое невероятное обострение темы колониального наследия музеев не могло быть оставлено без внимания. Ответ в той же газете написал исследователь Варбурга и член межинституционального исследовательского проекта «Бильдфарцойге» Мэтью Фольграф. Его критическая оценка раскрывает существенные противоречия в статье Бредекампа. Сначала он указывает, что Музей этнографии был местом официального собрания колониальных артефактов, а не альтернативным музеем «либеральной этнологии»,

как его представляет Бредекамп. Во-вторых, Фольграф переводит обвинения в идентитаризме на Бредекампа, который, по его мнению, делает из Варбурга и Боаса «человеческие щиты», чтобы спастись от постколониальной критики. В-третьих, цитируемое Бредекампом мотто «спасать, спасти, спастись» всегда относилось к объектам, а не к людям. Фольграф настаивает на необходимости «общего проекта регуманизации» вместо попыток спасти «святую историю немецкого универсализма»²⁰.

Разговоры о реституции происходят не только в Германии. Английские музеи имени Хорнимана²¹, имени Питта Риверса²² тоже участвуют в «Бенинском диалоге» и уже объявили о намерении возврата своих Бенинских коллекций. Британский музей, где находится около 900 Бенинских объектов, участвует в диалоге, но ему запрещено законодательно их отдавать²³. В октябре 2022 года «Бенинские бронзы» были возвращены Нигерии из собрания Смитсоновского института.

Несмотря на то, что в вопросе реституции видны неоспоримые подвижки, возврат Бенинских объектов, а прежде всего речь идет о праве на собственность, не обязательно означает их полную и одновременную отправку назад в Нигерию. В прессе указывается, что некоторые объекты будут снова выставлены в немецких музеях как уже нигерийские объекты в «длительном пользовании». Кроме того, на конференции «Бенинские бронзы. Глобализация колониальной кражи искусства» Барбара Планкенштайнер сообщила, что правительство Нигерии хочет, чтобы Бенинские объекты из MAPKK пока остались в музее (кроме нескольких). Эта информация соответствует и меморандуму, подписанному в 2021 году в Абудже, который юрист д-р Кваме Опоку там же на конференции критиковал за его непрозрачность. О таком решении нигерийского правительства можно пока только спекулировать. Очевидно, что запланированный музей EMOWAA еще не построен, но, помимо этого, известно и о внутривнутриполитических противоречиях в самой Нигерии. Хотя процесс реституции прежде всего — предмет межправительственных договоров, где нигерийскую сторону представляет комиссия по

делам музеев и памятников, тем не менее на коллекцию претендует и Оба Эвуаре II, который считает, что похищенная британскими солдатами царская собственность должна вернуться в его полное распоряжение²⁴.

Деколонизировать российские музеи?

Конечно, в военное время о деколонизации музеев в России сложно говорить. На данный момент нам всем нужно, прежде всего, «мирное небо над головой». Тем не менее, музеи несут свою долю ответственности за колониальное и имперское прошлое. Антрополог Шэрон Макдональд указывает, что обладание артефактами других культур для колониальных наций было доказательством собственных возможностей собирать и осуществлять контроль за пределами своих национальных границ²⁵, а, по словам археолога и антрополога Дэна Хикса, украденные объекты «вооружают» — «weaponised» — пространство музея для утверждения идеологии белого превосходства²⁶.

Последние годы в российской прессе время от времени появлялись статьи о реституционных требованиях. Так, например, в «Коммерсанте» можно было прочесть о нахождении ордена и цепи первого эстонского президента Константина Пятса в Оружейной палате²⁷, а совсем недавно в новостях прошла информация о польском запросе на возврат картин из Пушкинского музея²⁸. Безусловно, проблема реституции связана с общественным климатом в стране, дипломатией и интернациональной культурной политикой. Германия не просто отдает Бенинскую бронзу, но налаживает культурный диалог в перспективе на более интенсивный культурный обмен и взаимовыгодное экономическое сотрудничество. В настоящее время в российской ситуации, конечно, все выглядит безнадежно, но и прежде статья Владимира Мединского о реституции²⁹ не внушала больших надежд и замалчивала, что Россия помимо Германии должна тем странам, в которых реализовывала свои имперские амбиции.

Кроме того, европейская история колониализма представляется в общественном сознании часто слишком отдельно от российской. Да, Российская империя не имела колоний

в Африке, но имела культурные и экономические связи с европейскими колониальными метрополиями. Так, например, в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого хранятся Бенинские предметы, подаренные немецким коллекционером и колониальным исследователем Гансом Майером³⁰, а недавние исследования польских ученых показали, что «Völkerschau» — «человеческие зоопарки» — проводились и на российской территории³¹. Так что российским культурным институциям есть что «перерабатывать», и будем надеяться, что деколониальная перспектива будет реализована хотя бы в музеях постпутинского общества, которое захочет стать лучше и вновь наладить дружеские отношения с соседними странами.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гримме Г. «Как беременные бегемоты»: этнографические музеи и наследие европейского колониализма: дискуссионные темы // *Третьяковская галерея* № 1 (2021). С. 191.

² Sternfeld N. Erinnerung als Entledigung: Transformismus im Musee du quai Branly in Paris // *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien, 2009. P. 71–73.

³ Тлостанова М. Деколониальность бытия, знания и ощущения. Алматы, 2020. С. 83–84.

⁴ Fleckner U. «Fast kein Bild ist ohne Fehler...» Distanz und Distanzverlust in Aby Warburgs fotografischer Parxis // *Schlängentanz. Aby Warburg und die Pueblo-Kunst*. Berlin, 2022, P. 145.

⁵ Ibid. P. 144.

⁶ Ibid. P. 141.

⁷ В 1896 году, т. е. когда Варбург совершал свою поездку по США, 19 мужчин хопи провели год в Алькатрасе из-за сопротивления государственной политике ассимиляции.

⁸ Warburg A. Schlängentanz. Ein Reisebericht. Berlin, 1988. P. 58.

⁹ Risthaus P. „Rohe Zusammenstellung“: Aby Warburgs Bilderatlas und die Unterzeichnung der Lateranverträge // *Machthaber der Moderne. Zur Repräsentation politischer Herrschaft und Körperlichkeit*. Bielefeld, 2015. S. 57.

¹⁰ Schüttpezel E. Unter dem Schutz der Bilder. Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag zum Schlängentanz der Hopi // *Schlängentanz. Aby Warburg und die Pueblo-Kunst*. Berlin, 2022. S. 347.

¹¹ Plankensteiner B. Vorwort // *Schlangentanz. Aby Warburg und die Pueblo-Kunst*. Berlin, 2022. S. 11.

¹² Plankensteiner B. Das Versprechen Deutschlands zur Rückgabe von Benin-Sammlungen und der Benin Dialog // *Benin. Geraubte Geschichte*. Hamburg, 2022. S. 230.

¹³ Подписана также Эрмитажем.

¹⁴ Jesus College returns Benin Bronze in world first. Доступно по <https://www.jesus.cam.ac.uk/articles/jesus-college-returns-benin-bronze-world-first>.

¹⁵ First German Return of «Benin Bronzes», Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Доступно по <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/en/news-detail/article/2022/07/01/erste-deutsche-rueckgabe-von-benin-bronzen.html>.

¹⁶ Vgl. Reuther S. Die Anfänge in Hamburg. Justus Brinckmann und der Ankauf der ersten Benin-Bronzen für das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; Dau, Jamie: Provenienzforschung zur Hamburger Benin-Sammlung // *Benin. Geraubte Geschichte*. Hamburg, 2022. S. 165–197.

¹⁷ Wiechmann R. Auf dem Weg nach Westafrika. Kupferbarren, Musketten und Kanonen aus dem Schiffsfund von Wittenbergen // *Benin. Geraubte Geschichte*. Hamburg, 2022. S. 92–93.

¹⁸ Sarr F.; Savoy B. Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin, 2019. S. 16.

¹⁹ Vgl. Bredekamp H. Warum der identitäre Wahn unsere größte Bedrohung ist. Доступно по <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/postkolonialismus-schaedigt-antikoloniale-vernunft-17232018.html>.

²⁰ Vgl. Vollgraff M. Koloniales Erbe und liberaler Mythos. Доступно по <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/postkolonialismus-zur-debatte-um-das-humboldt-forum-17304959.html#void>.

²¹ Horniman to return ownership of Benin bronzes to Nigeria. Доступно по <https://www.horniman.ac.uk/story/horniman-to-return-ownership-of-benin-bronzes-to-nigeria/>.

²² The Benin Bronzes. Доступно по <https://www.prm.ox.ac.uk/benin-bronzes>.

²³ British Museum Act 1963.

²⁴ Gibbon K. F. Where will Benin bronzes go? Nigerian government, Edo Museum or Oba? // *Cultural Property News*, October 4, 2022. Доступно по <https://culturalpropertynews.org/where-will-benin-bronzes-go-nigerian-government-edo-museum-or-oba/>.

²⁵ Macdonald S. J. Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum // *Geschichts-*

kultur in der Zweiten Moderne. Frankfurt am Main, 2000. S. 127.

²⁶ Hicks D. *The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence, and Cultural Restitution*. Chicago, 2020. P. 222.

²⁷ Дудина Г., Кривошеев К., Марганова Д., Грицай Ю. Пропавший череп, украденные рубины и дневники Геббельса. На какие предметы из российских музеев претендуют иностранные государства // *Коммерсант*, 21.11.2018. Доступно по <https://www.kommersant.ru/doc/3805544>.

²⁸ Польша претендует на картины из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина // *The Art Newspaper Russia*, 15.09.2022. Доступно по <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220915-ezba/>.

²⁹ Мединский В. Как Германия пытается пересмотреть итоги войны с помощью реституции // *Российская газета*, Столичный выпуск № 18 (7776). Доступно по <https://rg.ru/2019/01/28/kak-germanii-rytaetsia-peresmotret-itogi-vojny-s-pomoshchiu-restitucii.html>.

³⁰ Электронный каталог МАЭ РАН пополнился коллекцией «Великий Бенин». Доступно по https://www.kunstkamera.ru/news_list/science/2018_01_12.

³¹ Онлайн-выставка «Staged Otherness», Dagnos aw Demski und Dominika Czarnecka, 2021. Доступно по <https://stagedotherness.eu>.

Алексей Маркин

Родился в Москве в 1979 году.

Художник, активист и историк искусства.

Соорганизатор семинара «Деколонизируй

восточную Европу!» и участник коллектива

Творческо-исследовательский кооператив

«Красная шпана».

На данный момент пишет дипломную работу

«(Анти-)расизм в Советском Союзе.

Изображения Черных людей

в 60-е и 70-е годы»

в Гамбургском университете.

Живет в Гамбурге.



Дан Пержовски «Щедрость, возрождение, прозрачность, независимость, надежда и, прежде всего, юмор», 2022. Фридрицианум, Кассель. Фото Николаса Веферса. Предоставлено documenta 15.

Виктор Мизиано и Станислав Шурипа

Lumbung-конструирование, или Пеннистая выставка

Виктор Мизиано: За свое уже более чем семидесятилетнее существование Документа смогла оформиться как традиция. Она выстроила свой формат, который очевиден как претендующему на ее художественное руководство куратору, так и приходящей на нее просвещенной публике. Если позволить себе очень схематичное обобщение, то описать его можно так. Во-первых, Документа — это цельный проект и этим она программно отличается от Венецианской биеннале, которая исходно была и до сих пор остается кластером разных выставок. С 1972 года каждый выпуск кассельской выставки характеризует персонализированное авторство, т.е. у нее всегда есть художественный руководитель. Он может привлекать к сотрудничеству других — сокураторов или консультантов, как это делали, начиная с Харальда Зеемана на Документе 5, почти все кураторы этого проекта. Однако, неизменно каждый выпуск этой периодической выставки ассоциируется с фигурой автора проекта. Признаться, и я сам ориентируюсь в истории Документы не по порядковым номерам ее выпусков, а по их кураторам.

Во-вторых, Документа всегда претендовала на показ исчерпывающей картины мирового искусства, сначала — интернациональной сцены, а теперь, со сменой терминологии, сцены глобальной. Разумеется, равная пропорция представительства разных регионов никогда не выдерживалась, каким-то регионам отдавалось большее предпочтение, а какие-то могли и просто отсутствовать. Но куратор проекта должен был эту диспропорцию всегда аргументировать, а его за это непременно критиковали.

В-третьих, начиная с Документы 1, ее создатель, Арнольд Боде, запрограммировал ее пятилетнюю периодичность, что по сравнению с Венецианской биеннале, а теперь и со всеми другими уже многочисленными биеннале, давало кассельскому проекту несравненно больше времени на подготовку. А это в свою очередь заложило в традицию Документы повышенные требования к проекту. От него здесь ждут особую концептуальную продуманность и теоретическую обоснованность. Отсюда — привлечение к обоснованию проекта интеллектуалов и философов, многостраничные каталоги Документы 10 и Документы 13, как и различные сопутствующие издания. Если миссия Венеции — показ актуального искусства, то Документы — диагностика эпохи.

Наконец, в-четвертых, повышенные требования к проекту предопределило то, что, диагностируя через выставочный показ эпоху, кураторы Документы неизбежно подвергали диагностике также и художественную репрезентацию. Документа — это всегда не только показ, но и разговор о выставке как таковой. Всегда — взыскание ее новых возможностей и саморефлексии.

Если взглянуть на Документу 15 сквозь этот фильтр, то первое, что бросается в глаза, — так это то, что на сей раз она отказалась от одного куратора-индивидуума и доверила проект художественному коллективу, индонезийской «*gunggura*». А ведь казалось, что именно это есть замковый камень всего кассельского форума. Если учесть, что традиционно учреждение Документы в 1955 году понималась как искупительный жест постна-

цистской Германии, как декларация ее возвращения к западным ценностям, то ставка на одного куратора всегда объяснялась присяганием на верность либеральному индивидуализму и преодолением общинного коллективизма фашистской идеологии.

Впрочем, сам факт приглашения к курированию не индивида, а коллектива может и не восприниматься как серьезное нарушение негласного кодекса Документы. Ведь «uanggru» хоть и группа, но это один творческий субъект, одна авторская подпись. Намного более радикальным выглядит то, что групповой куратор Документы 15 сделал в своем проекте ставку именно на коллективное творчество, т.е. привлек к участию преимущественно самоорганизовавшиеся коллективы, выведя таким образом за скобки индивидуальное авторство. Но и тут вопиющего нарушения кодекса, похоже, нет, так как интерес преимущественно к междисциплинарному и не индивидуальному типу творчества был обозначен кураторами как центральный пункт их идеи. А ведь любой проект — если это действительно проект — наводит свой исследовательский фокус на определенный круг явлений и на определенный тип художественного материала, отказываясь от многого, что в этот фокус не попадает. Именно так было на Документе начиная с ее пятого издания, когда Зеeman сделал ставку на художников перформативного действия и на тех, кого называл создателями «индивидуальных мифологий».

И надо сказать, что новая ставка Документы на групповое творчество, на производителей не выставочного продукта, а коллективных форм жизни как раз и отвечает тому пункту кассельского кодекса, который в моем перечислении следовал четвертым. Проект «uanggru» не только представил проблематику и художественный материал, который ранее с такой обстоятельностью никогда не показывался, но и поставил перед выставочным показом Документы новую задачу: как представить то, что было рассчитано не на экспонирование, а на проживание?

После этой пространной подводки поделюсь моим первым впечатлением от Документы 15. Обычно, как, думаю, и многие другие, я начинаю осмотр кассельской выставки с ее центрального павильона, с Фридрицианума.

Его первое входное помещение — такова еще одна негласная традиция кассельских выставок — ключ ко всему проекту. Кураторы Документы обычно пытаются подобрать к этому просторному залу особые работы, найти для него некое высоко метафорическое экспозиционное решение. Иногда это получается несколько вымученно — как на Документе 13, а иногда и крайне остроумно, как у Рогера Бургеля, который, оставив помещение фактически пустым, покрыл его стены зеркалами. Входящая на Документу публика видела саму себя, т.е. становилась здесь предметом экспонирования, что и в самом деле давало метафорический ключ ко всему проекту. Так вот, на этот раз, войдя в просторный холл Фридрицианума, я оказался среди шумной толпы, которая, как я убедился, посмотрев на уходящие вправо и влево анфилады залов, заполняла все пространства музея. Кругом шумно бегали дети, рисунки которых обычными кнопками были припилены к стенам, на стульях в кружок сидели занятые чем-то люди, на столах лежали материалы, результаты чей-то работы, которая, как казалось, вскоре продолжится. Во всем этом была захватывающая жизненная энергия, которую редко встретишь даже на самых удачных выставках. Рука моя невольно потянулась к телефону: захотелось кому-то позвонить и разделить с ним мой энтузиазм. Если бы я позвонил тебе, Стас, то что бы услышал в ответ?

Станислав Шурипа: Вероятно, я ответил бы восторженным восклицанием, и вообще мог бы оказаться неподалеку — затынутым во множество интеллектуальных аттракционов Документы 15. Я несколько раз возвращался в Фридрицианум — мне показалось, что происходящее там лучше ощущается, если уделить ему больше времени, чем обычно уходит на посещение выставки, — не спешить, даже если кажется, что все понятно. Сам опыт проживания, как ты точно определил тот тип восприятия, на который такие вещи рассчитаны, создает особое темпоральное поле, которое заметно отличается от привычного. Допустим, что «стандартная модель» восприятия искусства основана на том, что художник выделяет некую элементарную частицу смысла и размещает ее под микроскопом «белого куба», усиливающего слабые

эстетические эффекты. Тогда работы на выставках — это вспышки смысла, они могут вписываться в кураторский нарратив как звезды в созвездия — может, и произвольно, но в индивидуальном порядке, как единицы. Труд зрителя — регистрировать и дешифровать эти вспышки, одну за другой. Потом можно их связывать, интерпретируя кураторский нарратив, но в основе остается принцип «одна работа — одно высказывание».

Этот принцип счета, засчитывания за единицу, и есть основа того индивидуализма, который выставка во Фридрициануме стремится преодолеть. Это чувствуется уже на входе, у колонн, разрисованных Даном Пержовски (кроме него, на этой Документе почти не заметны привычные звезды глобальной сцены, что добавляет атмосфере легкости). Колонны покрашены в черный и исписаны его фирменными каламбурами и остротами. Каждая из шуток по отдельности может показаться более или менее глубокой, но все вместе они задают блуждающее «восьмерками» вокруг

колонн движение зрителя, так что перед входом нить твоего внимания наматывается на колонны, восприятие размазывается по ним, как будто его пропускают через валики какой-то отжимающей машины. После этого предварительного отжима попадаешь внутрь Фридрицианума. В фойе вручную нарисованные логотипы спонсоров выглядят с одной стороны трогательно, а с другой сам жест рисования лого вручную заряжен деколониальным отношением и отсылает к множеству визуальных практик в странах Глобального Юга.

В отличие от «стандартной модели» восприятия искусства, основанной на контрасте пустоты и вспышки смысла, Фридрицианум погружает в потоки смыслов и ассоциаций, которые множатся вокруг зрителя, как пена. Кому-то из коллег, судя по отзывам, это напомнило об их принадлежности к «колониальному Западу»; я не почувствовал отчуждения, хотя, конечно, некоторые аллюзии от меня не могли не ускользнуть. Тем не менее, эта пенность производит завораживающий эффект.

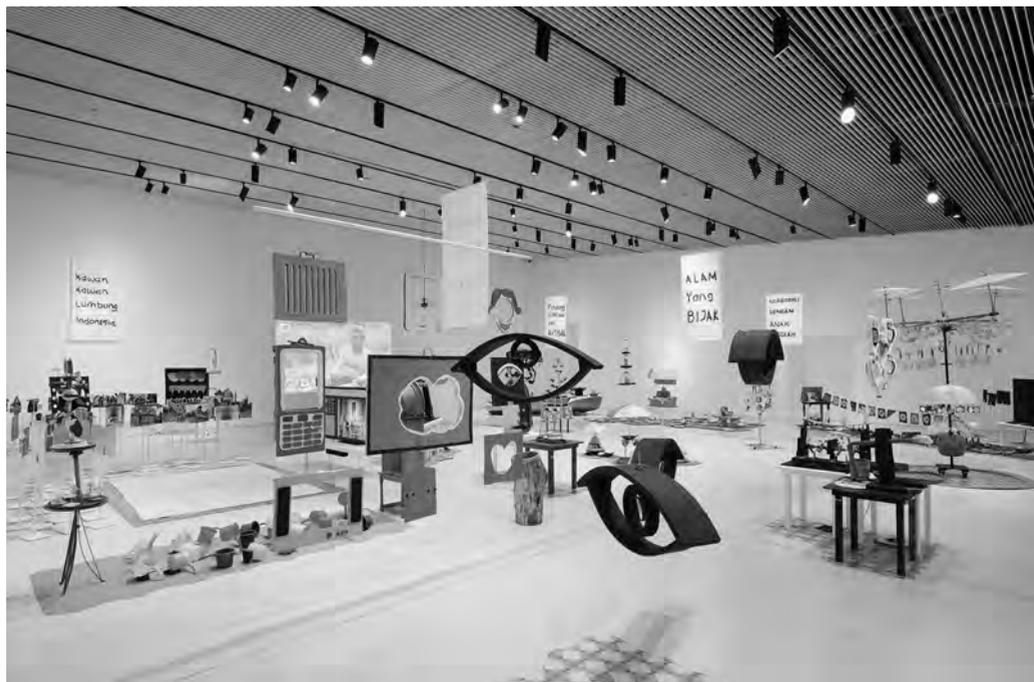


Baan Noorg Collaborative Arts and Culture «Ритуалы вещей», 2022. Инсталляция. Фридрицианум, Кассель. Фото Николоса Веферса. Предоставлено documenta 15.

В ней растворяется и то, что ты видишь, и твое движение, и само пространство белых кубов Фридрицианума. До такой степени, что ловишь себя на мысли: круговерть вещей, конструкций, людей, картинок, лозунгов и схем (они на этой Документе везде — на выставках, в каталогах, на улицах, — как общий знаменатель самых разных высказываний) делает стены музея немного излишними. Или, наоборот, стены делают этот лабиринт комнатным. Почему карнавал форм и смыслов буйно цветет только внутри, а снаружи — все тот же размеренный Кассель? Возможно, надо было открыть настежь двери и окна, а чтобы все желающие могли входить и выходить из них, построить вокруг Фридрицианума что-нибудь типа Нового Вавилона Константа Нивенхейса? Вытопанная лужайка перед музеем тоже контрастировала с разнообразием внутри. Над ней клубилась пыль, как над рынками животных в Магрибе. Мне живо представилось, что пространство между музеем и статуей

Фридриха заполняют верблюды и мулы, чьи крики и топот добавили бы размытости границам, проложенным городским пространством между искусством и жизнью.

Мне кажется весьма своевременным твое напоминание о том, что ставка на кураторский индивидуализм во второй половине прошлого века понималась как противовес фашистскому коллективизму и массовости. Антитоталитарные возможности индивидуализма задействовались еще и в поле послевоенной абстракции, где гений автора противопоставлялся безликой массе. «Стандартная модель» постминималистического искусства, основанная на контрапункте события смысла и белокубной пустоты, стала продолжением антитоталитарной культурной психополитики: автор старается не доминировать, а зритель в белой пустоте должен поддерживать открытость и восприимчивость к элементарным частицам смысла. Открытость зрителя — эстетический аналог толерантности и демократизма в общественных отношениях.



Agus Nur Amal PMTOH «Tritangtu», 2022. Мир братьев Гримм, Кассель. Фото Нильса Клингера. Предоставлено documenta 15.

Эта открытость и сейчас, к счастью, остается необходимым условием эстетического опыта. Но если Документа — это всегда диагноз эпохи, то сейчас ее ключевым мессиджем стал анти- или постиндивидуализм. Коллективное производство работ, их коллективизированное игровое восприятие, сами работы зачастую ускользают от «засчитывания за единицу»: устами «*guangguira*» Документа говорят нам, что индивидуализм сегодня слишком хорошо работает на авторитаризм. И не только на уровне безумных вождей; они тоже — симптом той гиперконцентрации власти, к которой приходит глобальное сетевое общество. Есть ведь и Маск, и Цукерберг, и другие олигархические «иконы прогресса», законно обладающие гигантской личной властью над временем и желаниями миллиардов людей.

Фашизоидное ядро индивидуализма критиковалось и раньше, достаточно вспомнить про «Анти-Эдипа» Делеза и Гваттари. Их концепция полифонической, мозаичной субъективности становится еще более актуальной сейчас, когда развитие нейрокогнитивных наук и искусственного интеллекта открывают новую форму сознания XXI века: облако или сеть. Сегодня это уже очевидно: наши «Я» (сколько бы их ни умещалось в одной психической системе) — это облака, включающие и мозг, и нервную систему, и внешние устройства, и коммуникационные сети, и другие облачные «Я». Кажется, что пока облачные субъективности открыты к взаимодействиям и обмену с другими, в том числе и нечеловеческими агентностями, остается надежда на то, что постиндивидуализм укажет выход из кризиса.

В. М.: Действительно, анти-индивидуалистическая повестка проговаривается «*guangguira*» совершенно программно и прослеживается, как на уровне политических деклараций, так и методологии кураторской работы и монтирования выставочного ансамбля. В первых же строках своей вступительной статьи в каталог они вводят понятие *lumbung*, позаимствованное из индонезийского крестьянского лексикона. На русский его можно перевести как гумно, хранилище урожая, совместно собранного сельской общиной для совместного же в дальнейшем использования. Отправляясь от этого понятия, они пы-

таются описать поставторскую концепцию кураторства, которое для них строится не на акте кураторского выбора — в первую очередь художника и его произведения, а на вовлечении в совместную работу. Отсюда и выставка для них не авторская драматургия, а именно гумно, где просто собраны результаты совместного труда.

То, как ты описываешь текстуру традиционной выставки — ее построение на «контрастах пустоты и всплеск смысла» — это и в самом деле точное наблюдение. Причем оно имеет отношение не только к выставкам, построенным на линейном повествовании, где эти контрасты разворачиваются в ходе однонаправленного осмотра экспозиции. Кстати, именно так строилась по преимуществу Документа 11 Окви Энвейзора! С еще большей очевидностью они просматриваются на монтажных выставках, т.е. на экспозициях, построенных на аффектации взрывных контрастов между произведениями, что делает уместным в этом случае термин Сергея Эйзенштейна — «монтаж аттракционов». И именно так по преимуществу строилась Документа 9 Яна Хута. В свою очередь Документа 12 Рогера Бургеля и Рут Новак узнает себя в том, что у Андрея Тарковского называлось «поэтическим монтажом», т.е. смысловые контрасты здесь строились не встык, не на встрече соседних в экспозиционном ряду произведений, а ритмическими лейтмотивами, прошивавшими всю экспозицию. При этом вспыхивающие и затухающие смыслы здесь были не только смысловые, но и образные, поэтические. Наконец, еще один характерный пример — это Документа 13 Каролин Кристофф-Бакаджиев. Она, как известно, в центре Фридрицианума, который в свою очередь есть центр ансамбля Документы, расположила зал, названный ею «Мозг», где экспонировались объекты — как художественные, так и нехудожественные, — смысловая связь между которыми была неочевидна. Не стану сейчас углубляться в интерпретацию кураторского замысла Каролин и привлекать уместные в данном случае идеи Квентина Мейясу, но обращу в данном контексте внимание на то, что всплески смысла здесь приобретали повышенную силу. Ведь произведения, вырванные из задающей смыслы содержательной канвы, предстоящие

в экспозиционной пустоте загадочными и метафизическими, заключали в себе потенциальную возможность любого смысла, т.е. были носителями гипертрофии смысла.

Спору нет, то, как организовано выставочное зрелище на Документе 15, не узнает себя ни в одном из — как описанных мною, так и проигнорированных — прецедентов. Из твоего же тоже крайне удачного описания этой выставки как «пенистой» следует, что любая диалектика контрастов ей не присуща. Удержись от соблазна поинтересоваться, держали ты тут в уме Слотердайка и его описание постиндивидуалистического общества через метафору «пены», ограничившись констатацией очевидного — пеннистая материя субстанционально однородна. Однако очевидно и то, что образующие пену пузыри обладают некоторой автономией. Отсюда каждое из произведений, образующих пеннистую выставку, наполняется смыслами не через сопряжение с другими работами, а через сопряжение с выставкой как целым. Именно так аграрная община и ведет свою практику: каждый идет по своей колее, а производственная целостность ей предзадана общей целью.

От себя же добавлю еще одно фундаментальное отличие Документы 15 от предшествующих ей выставок. Предложенный тобой для описания традиционной выставки «контраст пустоты и всплеск смысла» я бы дополнил контрастом «погружения и отстранения», позаимствованным у Виктора Шкловского. Речь в данном случае идет об особой логике зрительского освоения художественной экспозиции. Всплывающий в произведение проникает в его образный мир, отождествляет себя с ним, а затем, переходя к другой работе, отстраняет его, объективирует, осознает его как условность. Логика эта действительно работает при осмотре традиционных выставок и — хоть в каждом случае несколько по-разному, — но предполагалась всеми выпусками Документы. Однако на Документе 15 она, на мой взгляд, перестает работать по той простой причине, что представленный на ней материал не претендует на условность. Материал этот не репрезентативен в том смысле, что то, что мы здесь визуально осваиваем, что материально наличествует в экспозиции, не отсылает нас к некоей иной реальности, кото-

рой на самом деле не существует, так как она есть художественный вымысел. Основу Документы 15 составляют документы, свидетельства, если не сказать вещественные доказательства, некоего опыта, имевшего некогда место или же все еще осуществляющегося на наших глазах. В бамбуковых беседках «Rakghor — социальной кухни», т.е. в столовой, которую в качестве авторского проекта организовала группа из Бангладеш «Britto Arts Trust», мы поглощаем не художественную условность, а нечто осязаемое реальное, имеющее вкус и даже калорийность.

И тут мне хотелось бы поделиться еще одним впечатлением, а точнее, дополнить то, которое я приводил в своей предыдущей реплике. Просмотр выставки, как уже говорилась, я начал с Фридеричанума, где на первом этаже различные творческие коллективы проводили проекты воркшопного типа, т.е. некие дидактические инициативы, рассчитанные на все 100 дней проведения проекта и на участие в них местных жителей. Так случилось, что уже под вечер, завершая первый день своего осмотра выставки, я вновь оказался у стен Фридеричанума. Зайдя внутрь, я убедился, что его пространство пусто. Точнее, по нему по-прежнему сновали подростки, за ними все так же присматривали бдительные мамы, в нем продолжали свои дискуссии сидевшие в кружок группы, но толпа посетителей — а именно она, как выяснилось, вносила в это пространство столь захватившую меня утром энергию, — схлынула. Во всей этой активности, освещенной приглушенным искусственным светом, была какая-то унылая рутинность и будничность, напомнившая хорошо мне знакомые по советскому детству «дома пионеров» с их художественными, зоологическими, историко-архивными и прочими кружками.

Все это отнюдь не отменяет моего утреннего энтузиазма. Мне по-прежнему кажется, что проект Документы 15 добавляет важное и необходимое звено в историю форума, что он и в самом деле дополнил ее новым форматом выставочного показа. И увидеть это, сделать частью своего зрительского опыта было крайне полезно и стимулирующе. Но я все-таки задаюсь вопросом: захочу ли я еще раз увидеть подобную выставку? Поддается ли

этот формат — показ того, что по большому счету не предполагает показа, — воспроизводству? Дает ли он зрителю нечто большее, чем встречу с новым типом показа? То, что жители Касселя за сто дней работы Документы 15 потенциально могли обогатить себя новым знанием и опытом, не вызывает сомнения. Но доступен ли подобный опыт приезжающим в Кассель издалека и вынужденно ненадолго?

Попытаюсь сформулировать эти вопросы несколько иначе. Настоящая художественная практика сделала актуальным новый процессуальный, исследовательский, коммунистический тип продукта. И если его адекватность формату традиционной выставки не очевидна, то поддается ли выставка как таковая реформатированию, способному сделать пребывание в нем этого нового продукта органичным? Если да, то тогда можно поставить «*guangguira*» в вину то, что она, включив в Документу 15 подобные практики, реформу выставки не осуществила. Но возможен и другой вопрос. Не будет ли оправданным для этих новых практик разрабатывать другой, не выставочный тип показа? Если да, то можно задаться вопросом, не переходит ли тогда Документа в разряд явлений по-прежнему затребованных и влиятельных в современной культуре, однако имеющих академический статус. Типа классического балета и драматического театра?..

С. Ш.: Если Документа воспринимается как образец, воплощение канона — а такая амбиция явно просматривается на всем протяжении ее истории, — то, вероятно, за это время тенденция к некоторому забронзовению крепчает. Мне иногда кажется, что фасад Фридрицианума не просто так все больше напоминает какой-нибудь облдрамтеатр. Как связал тот же Пержовски: «следующим куратором Документы будет Documenta GmbH».

При этом Документа 15, похоже, стремится драматизировать напряжение между каноническим статусом и экспериментальностью. В основе происходящего две вещи: реляционистская эстетика и политика культурного разнообразия. Это канон, а эксперимент — нейрокогнитивная смычка города и деревни, *lumbung* как принцип культурного производства.

Lumbung ведь и является не чем иным, как разновидностью конструирования. Практики, образы, смыслы не прорастают друг в друга, а как будто бы «механически» складываются без композиции или какого-либо трансцендентного порядка. Конструирование — сквозной метод, идущий из начала прошлого века, от техники коллажа. К нашему времени конструируется все — не только высказывания, но и идеологии, идентичности, а уж выставки и подавно. *Lumbung* — метод радикального конструирования, где позиции авторов не столько просто ослаблены, сколько являются элементами, которые можно редактировать, менять, реконструировать.

Наслаивание, набрасывание информации, пространств, времен — характерная черта нашего времени. Пенистость смыслов, которую производит такое *lumbung*-конструирование, как раз и выражает эту множественность и избыточность производства данных, и в то же время нехватку субъективности, способной эти данные обработать, растущий разрыв между человеческими микромирами и машинным производством планетарной реальности. Это интересно, что ты упомянул Слотердайку. Сейчас я вспоминаю его впечатляющий труд про сферы и пузыри, и действительно — это похоже на вспененный *lumbung*. Отличие, наверное, в том, что для «*guangguira*» и их соратников пена — способ эволюции, освобождения, инкарнация утопического импульса. Слотердаик все-таки рисует эпическую картину нисхождения: у него, как и у средневековых немецких мистиков типа Иоахима Флорского — архетипические три царства, но в конце истории Запада — не святой дух в виде эдельвейса, а пена дней, пузырьки постмодерна.

Заметно, что Документа 15 пытается довести до логического предела идею реляционного, контекстно определяемого искусства. Отсюда и засыпание смыслов в отсутствие посетителей. Экспонаты превращаются во что-то наподобие декораций к фильму. Мне кажется, эта выставка доводит до нового предела метод реляционистского конструирования, а значит, и ее неработающий режим — тоже часть общей конструкции, которую можно просто добавить к режиму вовлеченности. Это тоже проявление онтологической однородности пены, характерной черты на-

шего времени, порождаемой распространением практик конструирования. С точки зрения напластования «больших данных», отсутствие — возможность представить себе присутствие. Такую разнородную мозаику «искусства» и «жизни», как на Документе 15, уже нет смысла повторять, разве что в каком-нибудь совсем другом контексте, на других руинах. Следов глубокой кураторской проработки материала было, действительно, почти не видно; скорее чувствовалось, что в роли куратора действуют художники. А поскольку это коллектив, наверное, возникло ощущение самодостаточности, что с одной стороны выглядит бодро, а с другой — все-таки не хватает теории, контекстов, невидимых структур, превращающих выставку в подобие организма. Тут вспоминается Документа, которую курировала уже упомянутая Каролин Кристофф-Бакарджиев: это было если не тело, то сад, где смыслы произрастали из неких собственных корней и почв. Хотя оптика являлась скорее городской или метрополитической, откалиброванной большой западной «историей Духа». В случае с Документой 15 наоборот: ее пузырчатость и сконструированность позволяет вписывать сельские режимы производства в социокультурную ткань когнитивного капитализма. И оптика, через которую «guggira» предлагает рассматривать происходящее, отсылает к деколониальной изнанке привычной нам «истории Бытия».

Эта интеграция сельскохозяйственных форм производства — и, соответственно, миропонимания — в сконструированную реальность глобальной власти метрополисов — пока еще только на уровне первых опытов. Поэтому сегодня она проходит в модальности ретерриториализации, как говорится, приземления. С одной стороны, наука и техника все больше опутывают «природу» паутиной знаний. С другой — сельскохозяйственное, деревенское видятся как источник темпорального сопротивления неолиберализму. Сельское время — медленное, вязкое и неоднородное, оно плотно связано с «природными» циклами и поэтому слабо поддается оцифровке. Причем начинается оно не где-то в деревне, а в нас, как только мы выпадаем из привычных городских ритмов и расписаний. Если, например, выключить телефон или интернет на

время, сразу чувствуешь, как меняется качество времени, а с ним и встроенность в мир, и опыт телесности: твои движения, взгляд, даже восприятие становятся другими.

Конструирование как способ производства смысла начинает разворачиваться в полную силу уже в XXI веке. Хотя изобретен принцип конструирования был примерно в то же время, что и конвейер Форда — в конце нулевых годов прошлого века, но его возможности по ускорению производства долгое время были скованы требованиями композиции, однородного порядка, бинарной логики. Известную формулу *less is more* можно расшифровать так: чем меньше бинарности, тем больше возможностей для конструирования. Конструирование — объектно-ориентированная методология: весь мир конструкций — это объекты. Поэтому слипание пузырьков смысла в пенные структуры, взбивание пены с помощью потоков — это и есть основные методы производства в эпоху плоских онтологий.

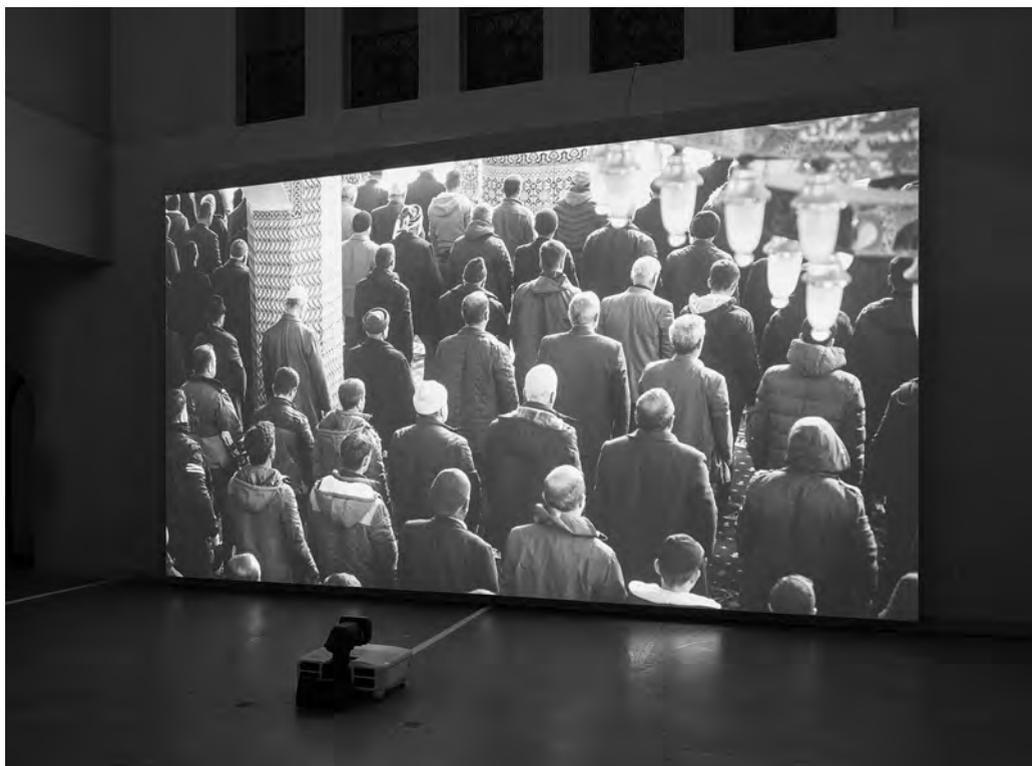
Киномонтаж стал развитием техник конструирования в *time based* искусствах. Эйзенштейновский «монтаж аттракционов» учит использовать возможности перенарезки времени для увеличения массы идентификаций, для создания новых единств и идентичностей. У Эйзенштейна хорошо заметно, как происходит его «приземление», как утопический конструктивизм, утрашившись собственных возможностей, стягивается к аттракторам-архетипам героев, полубогов и тотемных животных. У Тарковского нетрудно разглядеть финал этой утопической траектории психополитического монтажа. Я недавно пересматривал его «Жертвоприношение»; что-то в окружающей атмосфере наваяло. Финал с «в начале было слово», Бахом и Леонардо мне показался слишком «пропагандистским», вспомнил Эйзенштейн. И подумалось, что все-таки они противоположности — ведь для Эйзенштейна в начале было не слово, а скорее, образ, заражение через образ.

Время в фильмах Тарковского не задается революционным пульсом, а возникает из визуальной поэзии, ритмов и рифм, повторений, смещений и сжатий. Мне кажется, что время «Жертвоприношения» похоже на то, как его ощущает Мишель Фуко: время эпистем, нежных познавательных платформ, на которых

идут промышленный мимесис, рифмовка, рекомбинации слов и вещей, сжатие, растяжение и перенарезка пространств. Вдруг — раз, далекий атомный взрыв, посуда задребезжала в шкафу, и время социальных рифм, как по ленте Мебиуса, переходит во время исповеди персонажа, оставаясь при этом темпоральностью классического постмодерна, временем сконструированных сцен, которые просто иногда мутируют и перестраиваются во что-то другое, как интерьер дома в «Жертвоприношении» выворачивается в пейзаж, где люди слипаются, чтобы затем вывернуть пейзаж обратно в интерьер. Легкости переходов между внешним и внутренним у Тарковского способствует его, тоже довольно постмодернистская, духовность, которая, впрочем, в наше время уже не беспокоит и даже отчасти выглядит «снова великой» в качестве средства сопротивления корпоративизации и фи-

нансиализации реальности. Монтаж Тарковского напоминает о том, что свое постмодернистское ощущение времени Фуко узнал в геологическом «катастрофизме» Жоржа Кювье, палеонтолога начала позапрошлого века. Много маленьких рифм, а затем катастрофа. И другой порядок вещей.

В.М.: Ты вписываешь Документу 15 в широкую панораму когнитивных и общественных процессов. Но стал ли сам проект «ruangrupa» местом осмысления этих процессов? Или же он просто есть их симптом? Традиционная амбиция Документы — быть не просто выставкой, пусть и очень большой, но и платформой для широкой дискуссии, для высокоэкспертного обсуждения представленного проектом комплекса проблем. Отсюда блестящие кураторские инновации, например, Катрин Давид, которая на Документе 10 ввела программу ежедневных интеллектуальных событий,



Пинар Огренич «A it' /Avalanche / Lawine», 2022. Инсталляция. Музей земли Гессен, Кассель. Фото Николаса Веферса. Предоставлено documenta 15.

«100 дней. 100 гостей», и издала впечатляющих размеров том — «Das Buch», собравший тексты ключевых *maître-penseur* первых лет глобализации. Или же Окви Энвейзора, который на Документе 11 продолжил экспертную диагностику глобального мира на пяти «платформах», из которых выставка в Касселе была лишь пятой, а предшествующие четыре — интернациональными тематическими симпозиумами, состоявшимися в разных концах глобального мира и материалы которых дополнили каталог выставки четырьмя самостоятельными тематическими изданиями. Ты упоминал выставку Каролин Кристофф-Бакаджи на Документе 13, которая, кстати, на мой взгляд, уязвима для критики, но ведь частью ее проекта были сто брошюр с текстами, которые в конечном счете монтировались под одну обложку. Это издание ста текстов получило название «The Book of Books», будучи явной парафразой с «Das Buch» Катрин Давид не только названием, но и миссией. Именно Документа 13 предьявила миру искусства спе-

кулятивный реализм и его теоретические окрестности как интеллектуальный ключ к актуальной современности.

То, что Документу 15 трудно поставить в этот ряд ее предшествующих выпусков, заложено, как мне представляется, в самой основе проекта «guanggira». Из занятой ими перспективы — деколонизальной, антисистемной, антропологически-общинной — подобная интеллектуальная машинерия западных кураторов, видимо, кажется им чем-то чуждым и даже враждебным. Издание, которое сопутствует выставке — это, по сути, путеводитель с короткими текстами про представленные произведения и их авторов, а также со вступительной статьей кураторов. Статья эта хорошо выстроена, обстоятельно и эмпирично описывает их кураторскую методологию и структуру проекта, а используемый в ее начале термин *lumbung* получает развитие в виде вводимых по ходу разворачивания текста других специфических терминов, которые отдельным списком приво-



Фрагмент экспозиции выставки. Фридрицианум, Кассель, 2022. Фото Фрэнка Сперлинга. Предоставлено *documenta 15*.

дятся и расшифровываются на клапанах изданий. Эта локальная терминология и система отсылов текста находит свое подтверждение в составе участников выставки. Подавляющее большинство коллективов являются выходцами из стран — как сейчас принято говорить — Глобального Юга. Подобная кураторская селекция узнает себя в деколониальной программе «*guangra*», однако провоцирует меня на несколько ремарок.

Так, для начала, признаем, что деколониальный дискурс, поиски альтернатив современной художественной системе, интерес к культуре коренных народов, опыту коллективного творчества и прочее имеют место не только в странах Глобального Юга. Уже не первый год этот комплекс идей являет собой мейнстрим современной художественной культуры. Именно он и сделал возможным, что кураторство самой масштабной выставки современного искусства было предложено творческому коллективу из Индонезии, что программа, с которой «*guangra*» пришла в Кассель, была здесь принята и поддержана. Поэтому исключение из *interlokal* (пользуясь терминами «*guangra*») связей творческих коллективов и интеллектуального ресурса стран Запада выглядит концептуально мало мотивированным. По факту же это когнитивно обедняет проект и его результат, как и умаляет его отказ от наработанных Документой способов производства и распространения знания.

Более того, отождествление сетевой социальной повестки с некой локальностью или, точнее, с некоторыми локальностями фактически ее этнизирует. Закрепление форм жизни, которые были описаны «*guangra*» через понятие *lumbung*, за регионами, не знающими или прошедшими неполную модернизацию, фактически предполагает, что они недоступны опыту стран, находящихся сейчас в фазе постмодернизации. Отсюда они, по сути, лишаются глобальной значимости и исторической перспективы.

Возможно, эта кураторская установка «*guangra*» осознанно и неосознанно была мотивирована желанием реванша. На этот раз жертвой диалектики *inclusion-exclusion* (включения-исключения) стали художники не периферийных с точки зрения западных худо-

жественных центров стран, в чем Документу обычно обвиняют, а авторы из стран Глобального Севера. Результат же, как мне кажется, с точки зрения постколониальной теории выглядит достаточно уязвимым. Ставка Документы 15 не на продукт, а на формы жизни, в сочетании с ее географическим замыканием на мировой периферии и с дискурсивной слабостью проекта, подводит выставку к опасному соседству со сферой этнографического показа или даже с тем, что в Германии XIX века называли «*Völkerschau*».

И тут, как мне кажется, уместно вновь вернуться к проблеме репрезентации и вспомнить дискуссию, которая развернулась в конце 1980-х — начале 1990-х в связи с выставкой Жана-Юбера Мартена «Маги земли». Многие постколониальные теоретики упрекали тогда эту выставку в том, что, показывая материал традиционной неевропейской культуры в «белом кубе», т.е. в условиях, созданных западной современностью, она вырывает его из естественных для него условий и превращает в антропологический курьез, в предмет рассмотрения для неоколониального взгляда. Признаться, хотя с эпохи экспонирования злополучных «Магов земли» минуло более сорока лет, я не нахожу аргументов, которые бы сделали перенесение этой критики на Документу 15 неуместной. Я имею в виду Документу 15 не как проект и не как программу, а как экспонируемый результат.

Этот разрыв между программой и результатом у «*guangra*» предопределен, как мне кажется, их профессиональной наивностью, где под профессией имеется в виду современное кураторство в современной системе искусства. У меня нет сомнений, что можно сделать Документу, опрокинув на нее опыт крестьянской общины, но для этого нужно также хорошо знать и то, что такое Документа. А знания этого у «*guangra*», судя по их послужному списку и по простодушным репликам во вступительном тексте, нет. У меня, встроенного в реляционное кураторство 1990-х, не вызывают сопротивления и некоторые другие принципиальные для них кураторские установки. Так, из ключевого для «*guangra*» принципа *lumbung* они вывели делегирование приглашенным ими к участию коллективам полномочия на приглашение других

участников, а также предоставление художникам максимальной свободы для самопрезентации и отказ от строгих и считаваемых в экспозиции критериев выбора авторов и произведений. Однако все эти установки в европейском кураторстве последних пятидесяти лет имеют свою историю применения и осмысления, и при использовании нуждаются в особых навыках и тактиках. Надежда, что, собрав очень разных людей доброй воли с мировой окраины и лишив их тягостной кураторской опеки, можно запустить процесс, из которого стихийно сложится общее и осмысленное целое, — еще одно проявление наивности.

Наконец, наивной мне показалась и аффектированная декларация «guangguira», что они не предполагают стать частью проекта Документы, а хотят, чтобы Документа стала частью их проекта. Фактически они таким образом зачеркивают семьдесят лет художественной истории, лишив себя поучительно-удовольствия вступить в диалог с институцией, имеющей столь яркую и важную историю. А ведь референции и аллюзии на предшествующие выпуски Документы мы найдем в проектах почти у каждого куратора этой выставки. Игнорирование опыта современности наивно тем, что со времен «Магов земли» и в самом деле минула не одна эпоха. И сегодня уже трудно признать, что есть территории, к опыту современности никак не причастные. Сегодня, напротив, деколонизальная мысль настаивает не только на травматичности опыта современности, но и на равноправии разных его форм.

С.Ш.: Действительно, кураторской наивности «guangguira» не занимать. Наверное, ставка делалась на свежесть простого и чистого *lumbung'a*, без выстраивания концептуальной мета-архитектуры, по принципу, как ты точно сказал, опрокидывания опыта. Причем, от этого Документа 15 не перестала быть европейской. Пусть в своей работе «guangguira» и стремилась не опираться на колониальную оптику западной власти-знания. Тем не менее, как и их программное безразличие к духовно-историческим корням и спецификам Документы, этот принцип был разыгран посредством европейского культурно-политического инструментария, основанного на различении

того же самого и иного, а значит, и на производстве другого. И модернизация, и постмодернизация в западном контексте сопряжены с множественными процессами *othering'a*, то есть с производством все новых сцен и зрительских мест, кулис и занавесов, с расширениями того, что Майкл Фрид называл «театральностью». Поэтому сама наивность деклараций «guangguira» воспринимается как элемент привычной западоцентричной системы визуальных отношений. Мне показалось, что, сознавая неизбежность сравнения с упомянутыми тобой кураторскими шедеврами, «guangguira» постаралась нейтрализовать предстоящую критику заведомой ребячливостью, во многом игнорирующей, вместе с тем локализующей западную интеллектуальную традицию. При этом, такой подход оказывается созвучен и западной традиции, и отформатирован западными представлениями о публичной сфере как спектаклярно-сценическом пространстве.

Думается, налицо попытка, удачная ли — вопрос, ресайклинга утопического импульса через нарочито нескрываемую наивность. Результат этого подхода получился похожим не столько на законченное и продуманное многосложное высказывание о мире, искусстве, современности и смежных с ними вещах, сколько на значительно более легкую форму-предложение, приглашение к эксперименту. На сеть, включающую и множество до сих пор неразличимых узлов. Конечно, когда в театрализованной публичной сфере вдруг становятся слышны голоса *subaltern*, легко возникают конфликты форматов мессиджа и восприятия, или скандалы.

Это усиление процессов *othering'a*, полемическое заострение дружости усложняет логику объективации, ускользая от прямого столкновения с оптикой господства. В западном искусстве именно эти задачи и решались с помощью авангардистского по происхождению дискурса детскости. Детскость и есть заостренная наивность, посредством которой реализует себя иронический утопизм в искусстве. Она дает возможность ускользания от фронтального противостояния с господствующими форматами власти-знания. Эта игровая деконструкция сегодня воспринимается не просто как наследие дадаизма, а, ско-

рее, как способ непрямого сопротивления нейрочкапиталистическому окостенению мозгов. Детский мозг — наиболее пластичный, он способен на мгновенные связи, которые для взрослого почти недоступны. Детскость позволяет интегрировать в дискурс абсурдное, а точнее, размытые многовариантные логики, которые и дают возможность исхода из старого мира, скованного законами тождества, отрицания и исключенного третьего.

С одной стороны, каких-то интересных кураторских ходов не просматривалось. Да и заявления вроде «это не Документа 15, а Lumbung 1» звучат ребячливо и бесцеремонно. При этом, выставка мне показалась интересной не только как произвольное выражение актуальных тенденций, хотя и эта ее роль меня вполне вдохновила на размышления о духе времени. Наверное, все это можно рассматривать и как жест художника, в данном случае коллективного. Жест по-своему дерз-

кий, пронизанный детскостью, напоминающей даже о канонических вещах типа вечеринок в «Кабаре Вольтер» или «Моны Лизы с усами». Так авангардистский квази-инфантилизм заявляет о себе как о реинкарнации утопического импульса там, где он уже не находит в себе сил существовать в более серьезных модальностях. Проект «guangguira» оказывается хоть и не очень состоятельной кураторской работой, но при этом, наверное, — вполне действенным жестом в духе авангардистской доктрины шока.

Надо сказать, что и многие работы на выставке поддерживали этот дух утопически-инфантильных насмешек над общепринятым. Когда открываешь изданный в дополнение к каталогу Документы сборник материалов и вместо захватывающих теоретических текстов находишь там комикс Изабель Минос Мартинс и Бернардо Карвалью из Лиссабона, про то, как глазастая детская горка, огромный



Black Quantum Futurism & Time Zone Protocols «Как вы воспринимаете время?», 2022. Инсталляция. Франкфуртер ШТрассе / Фюнфенстерштрассе (подземный переход), Кассель. Фото Николаса Веферса. Предоставлено documenta 15.

веселый мухомор, болтливая птичка и задумчивый кораблик отправляются на экскурсию по музеям Касселя, по дороге дискутируя об общественной миссии искусства с компанией розовых улиток и застенчивым велосипедом, — то среди многообразных чувств, которые обычно вызывает неожиданное, обнаруживаешь и разочарование, если не некоторое раздражение. Оно, мне кажется, и есть поток того чувства обманутости, переходившего в ярость у первых зрителей «Папаши Убю» Жарри.

В экспозиции было немало таких работ, вызвавших во мне странную смесь противоречивых чувств — умиления, но и отчуждения, и в то же время восхищения и замороженности. Например, Агус Нур Амаль Пмтох из Джакарты. Его, наверное, сложно назвать профессиональным представителем поля искусства, скорее он — уличный рассказчик, мастер импровизированных баек, историй с мифологическим подтекстом, постсовременного фольклора, в котором коды и образы массового потребительского общества переплетаются с народной мудростью и критикой этого общества. Нур Амаль Пмтох провел гастроль на улицах Касселя, очаровывая местное население своими мифопоэтическими воззрениями на повседневность. Персонажами его историй часто становятся товары ширпотреба, домашняя утварь и другие детали быта. В развитие своих залихватских, полных иронии и даже теплого юмора перформансов Пмтох выстроил в зале городского музея лабиринт из изысканного вида скульптур, сконструированных из дуршлагов, одноразовой посуды, прищепок и тому подобного. Первое место Пмтоха в рейтинге моих фаворитов только укрепилось, когда я, прогуливаясь среди этих веселых, изящных и странных, немного сюрреалистичных объектов, вдруг почувствовал неожиданное (хотя и не совсем) сходство этой практики с воображаемым миром Иоанна Патмосского: там — семь ангелов, семь печатей, четыре зверя, двадцать четыре трона, а здесь — двадцать четыре прищепки, двенадцать чайников, семь радиоприемников, сорок восемь одноразовых стаканчиков.

Программная веселость была хоть и самой заметной, но не единственной тональностью

на выставке. Мне запомнился центр сбора историй о будущем, построенный «Black Quantum Futurism» из Филадельфии в одном из подземных переходов Касселя. И полнометражный документальный фильм Пинар Огренчи про жизнь курдов и армян в Мукесе, и политико-экологическое исследование Са Минхао и Чен Сианжуна в бывшем здании заводского цеха, и другие работы.

В какой-то момент почувствовалось, что у всей Документы 15 есть еще одно измерение. На поверхности — юмор, детскость, спонтанность. Постоянные призывы заводить друзей, играть и сотрудничать, но в то же время схемы, карты, алгоритмы, пусть и нарисованные быстро и весело. Вас постоянно призывают освободиться, сбросить оковы скуки и стереотипов, играть или «просто быть»; и тут же на каком-то уровне происходящее образует хоть и открытую, но все же довольно четкую функциональную структуру, маленькие прототипы которой угадываются уже в объектах-историях Агуса Нур Амаль Пмтоха. В этом смысле мне кажется, что Документу 15 можно рассматривать и как рефлексию одного из ключевых культурно-антропологических процессов нашего времени — машинизации человеческого через алгоритмизацию опыта, рождения автоматического общества на новом витке эволюции ноо-власти. Lumbung при нейрокапитализме будет работать тем лучше, чем сильнее станет власть искусственного интеллекта.

Виктор Мизиано

Родился в 1957 году в Москве.

Куратор, теоретик современного искусства, создатель и главный редактор «ХЖ».

Живет в Москве и Чистернино (Италия).

Станислав Шурипа

Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске.

Художник, куратор, критик и теоретик современного искусства, преподаватель Института проблем современного искусства. Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.