

ХЖЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Егор Софронов

Директор по развитию
Роман Селиван

Управляющий партнер
Сара Виниц

Комикс
Георгий Литичевский

Главный художник
Игорь Северцев

Дизайнер
Александр Ефремов

Корректурa
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Egor Sofronov

Strategic Director
Roman Selivan

Managing Partner
Sarah Vinitz

Comics
Georgiy Litichevsky

Art director
Igor Severtsev

Designer
Alexander Efremov

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Арсений Жилиев (Венеция)
Мария Калинина (Москва)
Лера Конончук (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Егор Рогалев (Санкт-Петербург)
Наталья Серкова (Москва)
Хаим Сокол (Тель-Авив)
Николай Ухринский (Германия)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Лондон)
Станислав Шурипа (Москва)

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Arseny Zhilaev (Venice)
Maria Kalinina (Moscow)
Lera Kononchuk (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Egor Rogalev (Saint Petersburg)
Natalia Serkova (Moscow)
Haim Sokol (Tel Aviv)
Nikolay Ukhrynsky (Germany)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (London)
Stanislav Shuripa (Moscow)

124-й номер
«Художественного журнала»
издан при поддержке:

cosmoscow
foundation

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.

Художественный журнал № 124

Производство пространства

«Производство пространства» — так называлась книга французского теоретика Анри Лефевра, показавшая, что пространство — феномен не только физический, материальный, но и социальный, и антропологический. Вступая во взаимодействие, в творческое сотрудничество, люди создают свои самобытные среды, означивая и поэтизируя их пространственный контекст. Так первые выставочные пространства — салоны — «чуть ли не с самого зарождения стали местом встречи — местом диспутов и разговоров людей одного круга, того, что мы сегодня называем арт-миром» (Ю. Тихомирова в «У колыбели модернизма...»). Подобные среды в условиях культурного андеграунда становятся своего рода «колоколом, в котором можно дышать на глубине» (А. Жилиев в «У колыбели модернизма...»). Отсюда следует и то, что исход, бегство от господствующего порядка есть не отказ от созидания. Напротив, «побег всегда... включает в себя совершенно разные области объектов, знаний, агентов и действий», «является ассамбляжем из практик преодоления границ, материальных объектов, пространств и людей», «предполагает возможность дополняться, пересобираться и актуализироваться вновь и вновь» (В. Капустин «Эскейпология»). Исход поэтому никогда не может быть бегством в никуда, но всегда направлен куда-то и всегда, оказываясь там, «трансформирует ландшафт», «собирает пространство в одну точку, кристаллизуя историю, растворенную в нем» (Т. Миронова «Слабые действия» как практика производства пространства...).

Именно эти созданные людьми пространства оказываются важнее и ближе им, чем те, которые были исходно вменены обстоятельствами. Здесь «общность между отдельными людьми существует не на уровне их заданных — естественных или унаследованных — идентичностей, объединяющих их с «такими же» людьми, что и они сами, а на уровне производства новых, искусственных идентичностей, которые могут идентифицировать только этих конкретных людей и никого более. И если на основе этих искусственных идентичностей возникают новые сообщества... такие сообщества строятся на солидарности — политической и стратегической, — а не навязываются природой или культурой» (Б. Гройс «Другие и такие же»). При этом искусственность этих пространств не должна маскироваться, выдаваться за нечто корневое и навеки данное, но напротив, вскрываться как нечто рукотворное и сотворенное. «Выставить их — значит раскрыть их, но не как чудо, а как терпеливый результат конструирования мест и моментов, когда можно будет сделать так, чтобы все могло себя показать» (Т. Гарсия «Не жест и не произведение...»).

Впрочем, границы этих сотворенных пространств отнюдь не глухие и непроницаемые. Напротив, люди могут создавать «сообщества для своих», укрываться в них, как в колоколе с кислородом, но оставаться при этом частью порядка вещей и его «авторитетного дискурса» (И. Будрайтскис, А. Юрчак «В перспективе критического наблюдателя»). Иначе и не может быть. Ведь «художнику необходимо находиться в обмене с внешним миром — так возникает напряжение и циркуляция идей» (Д. Филиппов «Пределы сообщества»). Справедливо, наконец, и то, что «производство пространства» остается все-таки неотторжимым от субстанции физической и материальной, что, собственно, делает его практикой социальной и поэтической. Ведь материальное измерение локализует пространство в месте, в его границах и пределах. А «там, где есть ограничение, там всегда есть недостаток, а где недостаток — там возникают политика, социальность и культура. Они и должны пониматься как следствия материальности» (А. Осмоловский «Место, территория, пространство»).

Все эти кажущиеся противоречия не должны нас озадачивать и пугать. «Главное, чему нас учит Лефевр: нужно постоянно удерживать вместе все эти форманты, потому что истина — не в каждом из них по отдельности, но в их продуктивных противоречиях, и что важен прежде всего общий принцип мышления, а не какой-то конкретный вывод, частность или формулировка» (Н. Ухринский «Производство пространства и искусство»).

МОСКВА, ФЕВРАЛЬ 2024

Журнал можно приобрести в Москве:
Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Книжный магазин «Фаланстер»
Книжный магазин «Циолковский»
Книжный магазин Primus Versus
Monitor booklbox
Музей современного искусства «Гараж» + онлайн
Московский музей современного искусства
на Петровке
Еврейский музей и центр толерантности
Интернет-магазин «Озон»

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

в городах:
Книжный магазин «Никто не спит», Тюмень
Книжный магазин «Пиотровский», Пермь
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»), Екатеринбург
Книжный магазин «Чарли», Краснодар
Центр современной культуры «Смена», Казань
Книжный магазин «Игра слов», Владивосток

6
БЕЗ РУБРИКИ
МЕСТО, ТЕРРИТОРИЯ, ПРОСТРАНСТВО
Анатолий Осмоловский

10
РЕФЛЕКСИИ
ТРАНСМУТАЦИИ, НАСЛОЕНИЯ, ПОБЕГИ
Станислав Шурипа

18
РЕФЛЕКСИИ
ДРУГИЕ И ТАКИЕ ЖЕ
Борис Гройс

24
ДИАЛОГИ
**У КОЛЫБЕЛИ МОДЕРНИЗМА:
САЛОН КАК МЕДИУМ**
Арсений Жиляев и Юлия Тихомирова

34
НАБЛЮДЕНИЯ
АБЭЦЭ
Сергей Гуськов

38
ПЕРСОНАЛИИ
НА ГРЯДКАХ ИСКУССТВА
Мария Калинина

44
ТЕОРИИ
**ПРОИЗВОДСТВО ПРОСТРАНСТВА И
ИСКУССТВО**
Николай Ухринский

56
ТЕОРИИ
ЭСКЕЙПОЛОГИЯ
Влад Капустин

66
ПРОЕКТЫ
**ДАННАЯ ИНФОРМАЦИЯ НЕ МОЖЕТ БЫТЬ
ПРЕДОСТАВЛЕНА**
Евгений Кузьмичев, Артём Филатов

72
ТЕОРИИ
**НЕ ЖЕСТ И НЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ:
ВЫСТАВКА КАК ПРЕДРАСПОЛОЖЕНИЕ
К ЯВЛЕНИЮ**
Тристан Гарсия

88
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ПЕРЕНАРЕЗКА ПРОСТРАНСТВА.
К КОИНСИДЕНТАЛЬНОМУ ОПТИ-
МИКШИРОВАНИЮ**
Алек Петук

96
ОПЫТЫ
**САД, ПОЛНЫЙ ЦВЕТОВ: О ПОДВЕДЕНИИ
ИТОГОВ И ТЕНДЕНЦИЯХ В ИСКУССТВЕ 2020-Х
ГОДОВ**
Наталья Серкова

106
БЕСЕДЫ
**В ПЕРСПЕКТИВЕ КРИТИЧЕСКОГО
НАБЛЮДАТЕЛЯ**
Илья Будрайтскис, Алексей Юрчак

118
ИССЛЕДОВАНИЯ
**«ПРЕСТАРЕЛЫМ КОРОЛЕМ ПРАВЯТ ЕГО
БОЛЕЗНИ»: АРКАДИЙ ДАВИДОВИЧ, ИОСИФ
ГИНЗБУРГ И ИСКУССТВО СОВЕТСКОГО
АФОРИЗМА**
Валентин Дьяконов

124
МОНОГРАФИИ
**БЕЛЫЙ ЛАНДШАФТ (НЕ)СВОБОДЫ
ЛАГЕРНЫЕ РИСУНКИ БОРИСА СВЕШНИКОВА
В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ КОЛОНИЗАЦИИ
РЕСПУБЛИКИ КОМИ**
Алексей Маркин

134
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ПРЕДЕЛЫ СООБЩЕСТВА
Дима Филиппов

140
ПЕРСОНАЛИИ
**«СЛАБЫЕ ДЕЙСТВИЯ» КАК ПРАКТИКА
ПРОИЗВОДСТВА ПРОСТРАНСТВА В РАБОТАХ
ДИМЫ ФИЛИППОВА**
Татьяна Миронова

148
ПЕРСОНАЛИИ
МЕТАФИЗИКА ЗАГОРОДНОЙ ПРОГУЛКИ
Андрей Фоменко

158
ОБЗОРЫ
**ЦВЕТ, ОДИНОЧЕСТВО И РИТУАЛЫ
ПОВСЕДНЕВНОСТИ**
Саша Грач

164
ВЫСТАВКИ
**УТОПИЯ И ТРАГЕДИЯ: НЕ/СОВПАДЕНИЕ В
ПРОЕКТЕ ГАННЫ ЗУБКОВОЙ «ЛОЖНОЕ
СОЛНЦЕ. ЛОВЕЦ»**
Лера Конончук

170
ВЫСТАВКИ
ТЕЛО КАК МЕСТО ТРАНСЦЕНЗУСА
Оксана Саркисян

Анатолий Осмоловский

Место, территория, пространство



Абсалон «Ячейка №5», 1992.

В детстве на стене перед моей кроватью родители повесили карту мира — чтобы я ее изучал, чтобы знал, где нахожусь. С тех пор для меня важна географическая точка моей локации.

О чем, собственно, свидетельствует это знание? Если отбросить всякую важную, но, так сказать, «параллельную» информацию — вроде национальности или гражданства — подобное знание есть знание о материальности нашего мира. О том, что человек обладает своим телом и тело это занимает в пространстве определенное место.

Надо сказать, что данный факт для абсолютного большинства людей не очень приятный, разочаровывающий или в лучшем случае — досадный. Человечество мечтает о мгновенном перемещении в пространстве, о преодолении всех и всяческих границ, о вездесущности. Напоминать о материальности — это утверждать естественные физические ограничения, опускаться с «небес» на «землю».

Но именно это напоминание — основа критической позиции. Забвение материальности, непонимание своих возможностей — фатально и довольно быстро может привести к коллапсу и смерти.

Это было главной идеей модернистов XX века. Ведь, в сущности, модернистское искусство в сердцевине своей — рефлексия

именно по поводу материальности нашего мира. Вначале над производением, потом над окружающим его пространством, а дальше — над социальным, политическим и культурным контекстами. Там, где есть ограничение, там всегда есть недостаток, а где недостаток — там возникают политика, социальность и культура. Они и должны пониматься как следствия материальности.

Впрочем, последние полвека мы жили совсем в другой реальности. Помните Бодрийера — «Войны в заливе не было»? Раньше ее называли «постмодернистской ситуацией», сейчас — «метамодернизмом». Однако суть все та же. Это была виртуализированная действительность, как бы не вполне настоящая, не вполне материальная. С мгновенными скоростями банковских переводов, социальными сетями и «дополненной реальностью». В ней любые географические карты отменялись. Так и говорили: дело ведь не в территориях, территории сейчас никому не нужны, все дело — в мозгах, в «человеческом капитале». Типа мечты воплотились. Помнится, году в 2019-м стало модно говорить о бессмертии! Ну то есть «крыша» окончательно поехала.

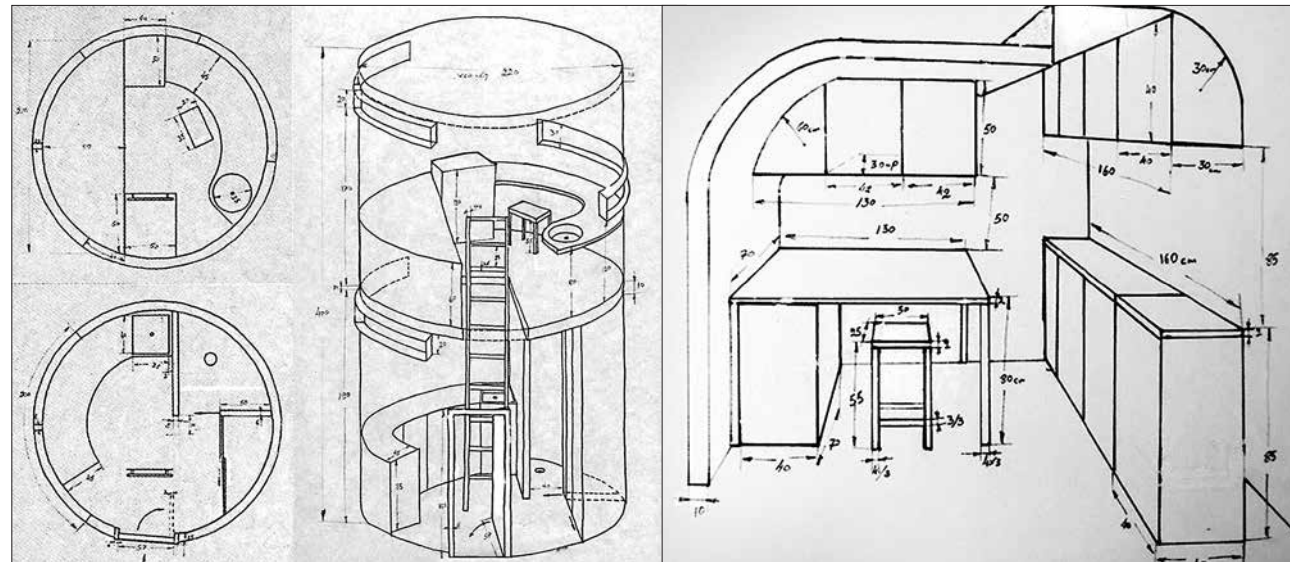
Знаменательно, что возврат в материальный мир был связан с эпидемией ковида. Вдруг выяснилось, что, пока болтали о



Абсалон «Утилизация», 1990. Инсталляция.

бессмертии, сократили количество обычных больниц, что скорая помощь не справляется, лекарств недостаточно и они неэффективны. Дальше — больше. Трагические события последнего времени показали, что военные действия происходят не в виртуальной реальности. Повторения нарратива «войны в заливе не было» не случилось. Что-то пошло не так... Что? Если говорить обыденным языком — мечты оторвались от собственного базиса. Давайте попытаемся абстрагироваться и посмотрим на нынешнее состояние не как на злую волю тех или иных политиков, а как на стихийное бедствие, случившееся из-за того, что вовремя не построили «плотину» требуемой высоты. Такой взгляд может очень многое прояснить. Прежде всего то, что «Реальное» всегда рядом с нами, о нем нельзя забывать, его необходимо опасаться (как минимум), а лучше — четко знать, где оно находится и в каком состоянии.

Есть еще один важнейший сюжет, особенно для искусства: беспрецедентное развитие средств репродуцирования — очередная иллюзия, опасное заблуждение. Когда Беньямин писал свое классическое эссе, фотография была еще черно-белая и только-только возникла звуковая кинематография. Сейчас репродуцирование может до мельчайших деталей повторять предметы материального мира. Как известно, изначально в цифровой реальности подлинника нет (для его возникновения необходимо было создать специальную технологию блокчейна), но в реальности аналоговый подлинник существует. Говорят, что технологии достигли таких высот, что способны повторить даже такие подробности, как рельеф живописной поверхности, то есть создать неотличимую человеческим глазом копию. Значит ли это, что идея подлинности исчерпала себя? Что материальный мир полностью репродуцируем? Ведь



Абсалон «Ячейка №5», 1992. Чертеж.

Абсалон. Интерьер ячейки. Чертеж.

это тоже была важная постмодернистская утопия.

Ответ на этот вопрос дает, как это ни парадоксально, как раз пространство. Даже если такая копия возможна, два предмета — подлинник и копия — занимают разные пространства. И это очень существенный момент именно для искусства. Потому что даже при абсолютной идентичности различие остается в месте, в нахождении в пространстве.

Поэтому пространство можно считать медиумом. В этом смысле важным, на мой взгляд, является творчество рано умершего и сейчас не очень известного художника Абсалона. Его по-модернистски стерильные скульптуры-пространства, которые

строились с учетом нахождения в них человека и удовлетворения его необходимых жизненных функций, представляют собой как бы «слепок» человеческого уникального места. Не социального, а материального. Возможно, его работы могут дать основу для современной художественной рефлексии.

Анатолий Осмоловский

Родился в 1969 году в Москве.

Художник, теоретик, куратор, основатель института современного искусства «База».

Живет в Москве.

Станислав Шурипа

Трансмутации, наслоения, побег



Анна Титова «Множество переопределяет город», 2021.

Пробуждение мест

Арт-мир состоит из мест четырех типов. Это места встречи искусства и зрителей, например, выставки или страницы публикаций. Вторая разновидность — места, где искусство производится и обсуждается, мастерские или социальные пространства. Есть еще и места внутри художественных нарративов и образов. Эти воображаемые, условные, намекаемые миры, инсценируемые и трансформируемые искусством, могут находиться как внутри, так и вне формальных границ работы. Да и сами границы подчас размыты и, скорее, похожи на перепады интенсивностей, пороги, ведущие в туманные поля контекстуального. Неявные локации контекстов составляют четвертое измерение пространственности арт-мира.

Четыре этих режима локализации сплетены и перемешаны, они взаимодействуют и конфликтуют, образуя пространственно-политические симбиозы, аффордансы и конвергенции. Пространственность арт-мира включает разнообразные сочетания физических, воображаемых и условных элементов, способных к актуализации и деактуализации, к частичному и теле-присутствию, к изменению собственной природы. Идентичность места может быть полностью проявленной и неизменной, или текучей, частичной, даже пунктирной, призрачной, как у спящих институций, рассеянных сообществ, неувиденных работ, — вещей, тоже играющих немаловажную роль в полифонической сети пространств. Ими отмечены входы (подчас заброшенные) в парал-

лельные реальности художественной жизни, линии ускользания, уводящие за общепризнанные горизонты событий.

Характер места определяется связями с другими местами, взаимодействиями, вписывающими его в сферу культурного производства. Пространство арт-мира включает эти обмены и переходы между воображаемыми, дискурсивными, социальными, психологическими и физическими локациями. Институциональные, медийные, производственные пространства перетекают одно в другое, питаются энергией актуализации воображаемого. Социокультурные среды слоисты, пористы и пронизаны капиллярами; локализация в них — это дисперсный процесс, распределение и рекомбинации уровней, форм и рядов. Освобождаясь от оков унитарности, место предстает множеством, созвездием мерцающих моментов, далеких и близких, контингентных и регулярных. Распыленное место, — сцена, среда, атмосфера, — может существовать и виртуально (в терминологии Жюль Делеза), пусть даже лишь слегка окрашивая чьи-нибудь воспоминания, ощущения, мнения, привычки восприятия или медиа-травмы.

Распыленные места сетцентричны, подвижны и изменчивы. Они легко взаимодействуют, образуя новые конфигурации и экспериментальные формы пространственности. Социальные пространства становятся собой в множествах культурных практик. Согласно Анри Лефевру, трансмутации мест — часть всемирно-исторического процесса город-

ской революции, последней фазы антропоцена, смещающей акценты от потребностей к желаниям, превращающей культуру в индустрию, потребление — в производство. Если городская революция заявляет о себе через производство пространств, то искусство — в трансформациях мест, выражающих превращения духа времени. Места могут состоять из материальных, воображаемых и условных компонентов. Это не просто пассивные физические вместилища вещей, экраны для проекций опыта или дискурсивные конструкции; в наши дни местам все легче являть собственный характер и идентичность. Технологическая эквивалентность контроля и коммуникаций наделяет пространственные среды восприятием, памятью, вниманием, — традиционными атрибутами субъективности.

Место возникает вслед встрече. Событие встречи меняет ситуацию, актуализируя ее ранее неразличимые компоненты, высвечивает многослойность привычного и очевидного, неотменимую загадочность «таковости» интеробъективного. Встреча связывает потоки: социальные взаимодействия, образы и опыт, коллективное и личное, внешнее и внутреннее меняются местами, и в этом узле происходит контакт миров: того, который был до нее, и того, который начинается после. Из этих сходящихся серий является продленное настоящее, охватывающее и прошлое, и будущее. Длительность открывает повторения различий; в них начинается поэтическое конструирование места через локализации взаимодействий. Рифмы состоят не только из слов; это созвучия разнородных элементов, включающие места, потоки, события и тела.

Поворот от первичного импульса к рифме — это переход между порядками реальности: от встречи-в-себе к ритмическому ветвлению совпадений форм на различных планах совершается поэтическая трансформация, метафора, неотделимая от жизни. В метафорах заявляет о себе ситуация интеробъективной квантовой спутанности, когда состояние

одной вещи обнаруживает смысл другой. Действие в социальном пространстве создает множество образов ситуации, усиливая одни ее черты и приглушая другие. Импульс, ведущий к возникновению локальной среды, способной развернуться в социокультурное пространство взаимодействий, — это поэтическая интенсификация реальности под действием метафоры. Озаренные созвездиями метафор, места встреч искусства и жизни открывают переходы между сингулярным, неповторимым, индивидуальным и общим.

Это общее понимание, восприятие, отношение, форма жизни и связывает социокультурную ткань, вписывая собственную локализацию в сеть других. Дух места заявляет о себе как идея, воплощенная в вещах, событиях, словах или делах, разлитая в воздухе, в многообразиях перспектив, точек зрения и когнитивных карт. Динамика, призыв или вызов, выраженный в пространстве, склонность актуализировать виртуальное напоминают способность перемещаться между мирами; такие идеи-атмосферы — важный элемент культурно-климатических систем. Главное обещание искусства состоит как раз в этой трансформации места его интеробъективным «духом». Открываемая встречей поэтическая сила общего актуализирует различия, которые в другой ситуации могли бы и не проявиться. До измерений, определенных и порядков, различие как интенсивность впервые проявляет себя в неожиданных изменениях качества реальности; Жиль Делез называет их «пространственно-временными динамизмами». Формы и свойства элементов ситуации начинают искажаться и подрагивать; рябь на поверхности вещей вдруг стягивается в вихрь, пространство пропитывается временем и вспыхивает сетями различий.

Пульсация первичной интенсивности содержит ключ к слабым силам пространственности, неразличимым в шуме массового производства и потребления. Эти силы, напоминающие о понятии thing-power у

Джейн Бенетт, исходят от почти неразличимых следов будущего, немного вопрошания малозаметных фрагментов обыденного об их виртуальных конфигурациях. Сила места заявляет о себе и в тех факторах, которые Майкл Фрид называл абсорбцией и театральностью, в способности притягивать и удерживать присутствие. Абсорбция (втягивание) и театральность (управление вниманием) являются свойствами не только произведений, но и многих других предметов. Возникая в отношениях вещей и мест, они создают пространственность из напряжений между внешним и внутренним. Абсорбция — это свойство «внутренних отношений», композиции и других форм эстетического массажа зрительского воображения. Театральность — про «внешние отношения», вписанность произведения в социальный, институциональный, архитектурный пространственный порядок.

Против симметрии

Как утверждает в «Производстве пространства» Анри Лефевр, пространственные конструкции являются главным участком общественного производства и способом существования коллективов. Становление пространственных отношений идет в трех режимах: социальные практики, пространство репрезентаций и репрезентации пространства. Они проходят сквозь три мира: материальный, мир коллективно разделяемых идей и мир внутреннего опыта. Границы между ними проницаемы и размыты, и время от времени происходят встречи контекстов, привычек и страт. Встреча активирует вещи, обыденное обретает глубину, повседневное становится «местом силы» в процессе трансформации, напоминающей проекцию одной искривленной поверхности на другую. В окрестностях встречи бурлит событийность — спонтанное, возможное, намеки, интонации, выразительность. Из нее являются различия, высвобождая силы условного и имплицитно-

го, видений и фантазмов, расчетов и надежд, неопределенности и риска.

Метафора разворачивает интенсивность в рифме. Повторение создает локализацию, часто распределенную; места в сетевом мире могут распыляться и пульсировать. Когда интенсивность загустевает, из повторяющихся действий возникает место и начинается ключевой для культурного производства процесс связывания социального, ментального и физического миров. Место становится ситуацией: активированное множественное присутствие разноприродных форм раскрывает себя в омывающих их инфопотоках.

Интенсивность — это различие-в-себе, единичная вот-ность, индивидуальность неповторимого, несопоставимая с наличными системами мер. Подобно черной дыре в центре галактики, она удерживает вокруг себя облака взаимодействий. Интенсивность начинается с нарушения симметрии, первоначального смещения. Как ни проводи разделительную черту в первоначальном хаосе, всегда уже оказываешься по одну из сторон. За первым нарушением симметрии следуют другие. Интенсивность появляется из этих столкновений, шоков, вызывающих к осмыслению. Медленный вихрь актуализации становится отправной точкой для сборки коллективного действия. Ассамбляж, как называют такие вихри Делез, прорастает в пространстве-времени, захватывая и случайное, и виртуальное, и ретроактивность, и темпоральную кристаллизацию. В нем нет цельности, сборка еще не затвердела и пока неразличима для машин счета, поэтому значение имеют не количества, а порядки.

Самопрорисовывание ассамбляжа происходит прерывисто, в смещениях и сдвигах: от первичного искажения данности, через проступление «непонятно чего» к саморазворачиванию в аутопойетическую сеть взаимодействий. Так возникает относительно устойчивая конфигурация, потенциально наделенная способностью отличать себя от не-себя, то есть



Анна Титова «Множество переопределяет город (Производство киборгов)», 2021.

самоощущением. На этом этапе ожидания перевешивают опыт, и это создает ощущение свежести, открытости будущему. Части новой конфигурации могут противоречить принятым правилам и регламентам, и ее работа с их точки зрения может выглядеть как дисфункция. Ситуация — это поток, постоянная изменчивость и многослойность, не равная самой себе. Ассамбляж возникает из фильтраций, замедлений, нарезок потока. При всем разнообразии подходов к сборке ассамбляжа, общим условием остается необходимость собираться, сопresentствовать, конструировать место как взаимосвязь возобновляемых взаимодействий. Сопresentствовать — значит объединять темпоральности и через социальные практики населять места образами.

Каждая работа создает собственный мир; чтобы ее понять, нужно заглянуть в него, вдохнуть его атмосферу. Этот виртуальный мир может быть дан как проект, модель, реконструкция, намек, симуляция, эхо или аллегория. Даже самая простая ситуация, например, фигуративная картина на стене музея, — это конфигурация разнородных пространств, переводящая их в многомерный место-цен-

тричный ассамбляж. Он состоит как раз из тех компонентов, о которых пишет Лефевр. Внутри картины — репрезентация пространства, снаружи — пространство репрезентаций и социальные практики. Смысл художественного высказывания образует бесшовную связь между этими тремя измерениями. Связь эта не умещается в рамки понятия об автономном произведении, поскольку включает и публику, и дискурс, и институции. Мгновенность перехода между внутренним и внешним — лучшее доказательство того, что в эстетическом опыте свершается истина бытия.

Место возникает как след события встречи, связывающий взаимодействия в сеть, способную отличать себя от окружающей среды и самовоспроизводиться. Момент растягивается и становится местом, детерриториализованным, подвижным, рассеивающимся и конденсирующимся по линиям взаимодействий. Некоторые из этих связей становятся транслокальными носителями дальнего порядка, зернами пространств, растущих за счет поглощения мест. Если место — пятно, то пространство — линия. Напряжение между сингулярным так-бытием мест и империализмом пространств реализуется и через конфликты, и через компромиссы. Места сопротивляются пространствам, порой не выдерживают, распыляются и меняют их, превращаясь в темпоральные облака ритмов, опыта, памяти, надежд, тревог.

Скромное обаяние решеток

Самоощущение сгущается, наступает фаза метризации. Поначалу место возникает как различие-в-себе, без связи с определенной шкалой или мерой. Случайности и сингулярности складываются в систему; локализации создают условия для обретения ею способности отличать себя от окружающего, внутреннее от внешнего. Внешние отношения должны соответствовать параметрам окружающей среды; дистанции, позиции, ориентиры, — пространственное форматирование интен-

сивности неизбежно сталкивается с проблемой адаптации к господствующим метрикам. Места интегрируются в пространство, интенсивности пересчитываются в протяженности и расширения. Локальные темпоральности с их неповторимыми напряжениями раскладываются в однородное пространство измеримых расстояний, масштабов и систем координат.

Метрика сковывает интенсивности, подавляя избыточное и спонтанное. Но не все, что укладывается в решетки количеств, обречено увяданию. Устойчивость и постоянство идентичности — качества, не столько онтологически предзаданные, сколько практически полезные, — без метризации недостижимы. Сеть взаимодействий изобретает место, и, устремляясь вовне, схватывается и застывает: отношения обретают форму. Метризация начинается с разбиения потока несвязных интенсивностей на серии, ряды, единицы, звуки, буквы. Качественное рассеивается в количественное: метризация переводит единичное в серийное, случайное в регулярное, интенсивное в протяженное. Шок встречи отзывается рифмой, намечающей ритмический рисунок, чтобы в нем раствориться.

Метризация, квантификация непрерывного и эластичного, колонизация реальности числами похожа на разлировку и перфорирование пространства-времени с последующей поляризацией и перекомпоновкой фрагментов. Такое (само)нарезание потоков на ритмизированные серии регулярных единиц Бернар Стиглер называет грамматизацией. Первичная интенсивность разливается и застывает, различие в себе раскладывается в систему. Вещи обретают меру: грамматизация задает сгусткам интенсивностей формальные параметры, превращая их в детали логического конструктора. Эластичные длительности костенеют, раскрываясь дистанциями, границами, расписаниями, алгоритмами, потоки превращаются в платформы. Из таких сериализаций и стратификаций возникают и память, и язык, и техника. Грамматизация — это исток

технологической мутации гоминид, известной как эволюция человека.

Место может выглядеть как практика, общество, институция. Любой предмет — это место для чего-то еще. Места — посредники между внутренним и внешним; до метризации они живут интенсивностями, резонансами и энергиями. Включение в системы мер и ценностей, регистрация аппаратами «состояния ситуации» (Ален Бадью) происходит во второй фазе индивидуации, когда оказывается, что быть собой — значит стать другим для других. Метризация вписывает подвижное облако вотности в принятые форматы, подавляя отклонения, овнешняя различия и подчиняя их тотализующему порядку меры, осушая ландшафты виртуального, расправляя складки, закоулки и наслоения, отрезая настоящее от прошлого и будущего.

В Новое время власть чисел над пространствами достигает новых максимумов в условиях промышленного капитализма. Возникает абстрактное пространство, так Лефевр называет основную форму фордистской реальности. Его метрика задается бинарными оппозициями: работа — досуг, публичное — частное, синие воротнички — белые воротнички, бетон — стекло. Бинаризация неизбежно ведет к господству чисел, формул, пропозиций. Абстрактное пространство вырастает из предшествующих форм пространственности, основанных на конфискации фрагментов не-человеческого мира. Некогда изъятые из примордиального пейзажа и объявленные священными рощи, реки и холмы с развитием капитализма поглощаются производимым его машинами, безразличным к нуминозному абстрактным пространством.

Воплощением пространственной абстракции стала функционалистская архитектура. Урбанизм XX века служит власти функций и формул, а не символов и мифов, как домодернистская архитектурная традиция. Гладкие поверхности, минималистские объемы и однообразные ритмы — это

пространственное эхо быстрого времени автомобилей, лифтов и эскалаторов. Классическая архитектура стремилась сообщить жизни символическое измерение, вписывая движение тел в пространственную иерархию на основе мифологического нарратива, изложенного с помощью стен, окон, ступеней и колонн; функционализм отвергает тяготение символов, перекодируя пространство в числовую позиционную систему, матрицу.

Это абстрактное пространство, в котором значение мест задается формулами функционального зонирования. Производство такого пространства основано на специализации, анализе и проектировании. Если общие места не считаются продуктивными, то власть-знание обходит их вниманием, оставляя им возможность превращаться в очаги субверсии. Абстрактное пространство полагает себя предсуществующим вещам, подобно набору коробок одна внутри другой или контейнеру, в котором каждая точка намертво схвачена декартовой тройкой чисел. Чистая объективность, ничего кроме расстояний: пространство современной картины мира не зависит от точки зрения, оно как будто представляет себя «всевидящему взгляду из ниоткуда», как Донна Харауэй называет оптику классической науки. Функционализм производит жизнь как машину, посвящая еду и сон уже не богам, а функциям, научным представлениям о потребностях.

Мистерии умной пыли

С точки зрения индивидов, а не классов и рядов, пространство предстает не столько количеством метров, сколько порядком отношений между вещами. По ту сторону абстракции оно рождается в отзвуках обменов, конфигураций и коллизий. Эластичное реляционное пространство являет себя в событиях единичных и неповторимых вещей. Оно не предшествует акторам, а возникает из их соположений и взаимодействий. Это реляционное пространство Лейбница, подавленное,

но не уничтоженное пространством Ньютона: текучая и неоднородная среда различий и напряжений, мембран, складок и сдвигов. Такова интеробъективность, многомерный спектакль взаимодействий вещей, чья авансцена — интерсубъективность социальных пространств. Интенсивность, энергия различий, определяющих идентичность места, связана с неопределенностью и нелинейностью. Неопределенность — это тень крипто-присутствия массивов данных, нереализованных сценариев, невостребованных версий будущего. Нелинейные и неравновесные процессы, подобные турбулентности, кипению или горению, характерны и для массовых нейрокогнитивных мутаций, сопровождающих развитие цифровых технологий и машинного обучения.

Разрушение — часть производства, уверяет метафизика истории. Нулевой цикл созидания — отрицание, снятие, покорение, переработка; идея креативного разрушения, приливов и отливов формообразования была одним из главных открытий XIX века. Метрополия обращает покоряемые окраины в ресурс: в колониальной перспективе разрушения на периферии — условие созидания в центре. Разрушаемому остается лишь смириться с превращением в ресурс и отходы. Фордизм верил, что итогом цикла созидание-разрушение должно стать единство на новом уровне, кульминация драмы прогресса. Сегодня разрушение — вещь-в-себе: ему можно дать имя, но невозможно понять. Это абсолютное разрушение, не знающий прогрессистских тормозов техно-нигилизм, чей принципал — оцифрованная масса, е-присутствие молчаливого большинства, социальная темная материя.

Фордизм испытывал священный трепет перед монотонной мощью промышленности и ненавидел то, что сопротивлялось превращению в ресурс. В XXI веке вера в станки уступает надежде на креативные возможности языка. Если в Новое время инженерное и магическое мышление — противополож-

ности, то в структурно-лингвистической парадигме они скорее дополняют друг друга. Лингвистическое производство традиционно полагалось делом кустарным, скорее близким магии, но с развитием цифровой техники его размах становится беспрецедентным. В искусстве этот поворот отмечен «постмедийным состоянием» (Розалинд Краусс). Новые медиа второй половины прошлого века, — перформанс, видео и инсталляция — лингвистически ориентированы: они работают не в воображаемом, а в социальном пространстве, организованном посредством языка. Искусство начинает пониматься в терминах лингвистики. Отсюда и логика дематериализации: если работа — знак, то ее смысл определяется не законами восприятия или «внутренней логикой медиума», а договоренностью. Из-за этой зависимости от лингвистических конвенций контекстно-зависимое искусство поначалу критиковали за театральность (Майкл Фрид): оно казалось похожим на актера, чей успех зависит от внимания публики.

Лингвистическое производство не ограничено гетеротопиями фабрик, как промышленное; оно охватывает всю жизнь общества. Язык везде: его ресурсы — различия, они виртуальны и потому неисчерпаемы. Различия возникают из интенсивностей, то есть из полноты бытия. Окружающая реальность производится коммуникациями, непрерывно, подобно конвейерам, встраивающими цепочки различий в коридоры бинарных оппозиций. Чтобы критически наблюдать такую лингвистически производимую реальность, искусство разработало множество методологий переозначивания, апроприации и культурного браконьерства. Переозначивание, вырезая предмет из контекста, актуализирует виртуальное и отмечает этим начало индивидуации, эмерджентного само-изобретения.

Индивидуальность места, вещи или личности — это процесс интенсивного различия, узел ритмов, ролей и трансдукций, динамика

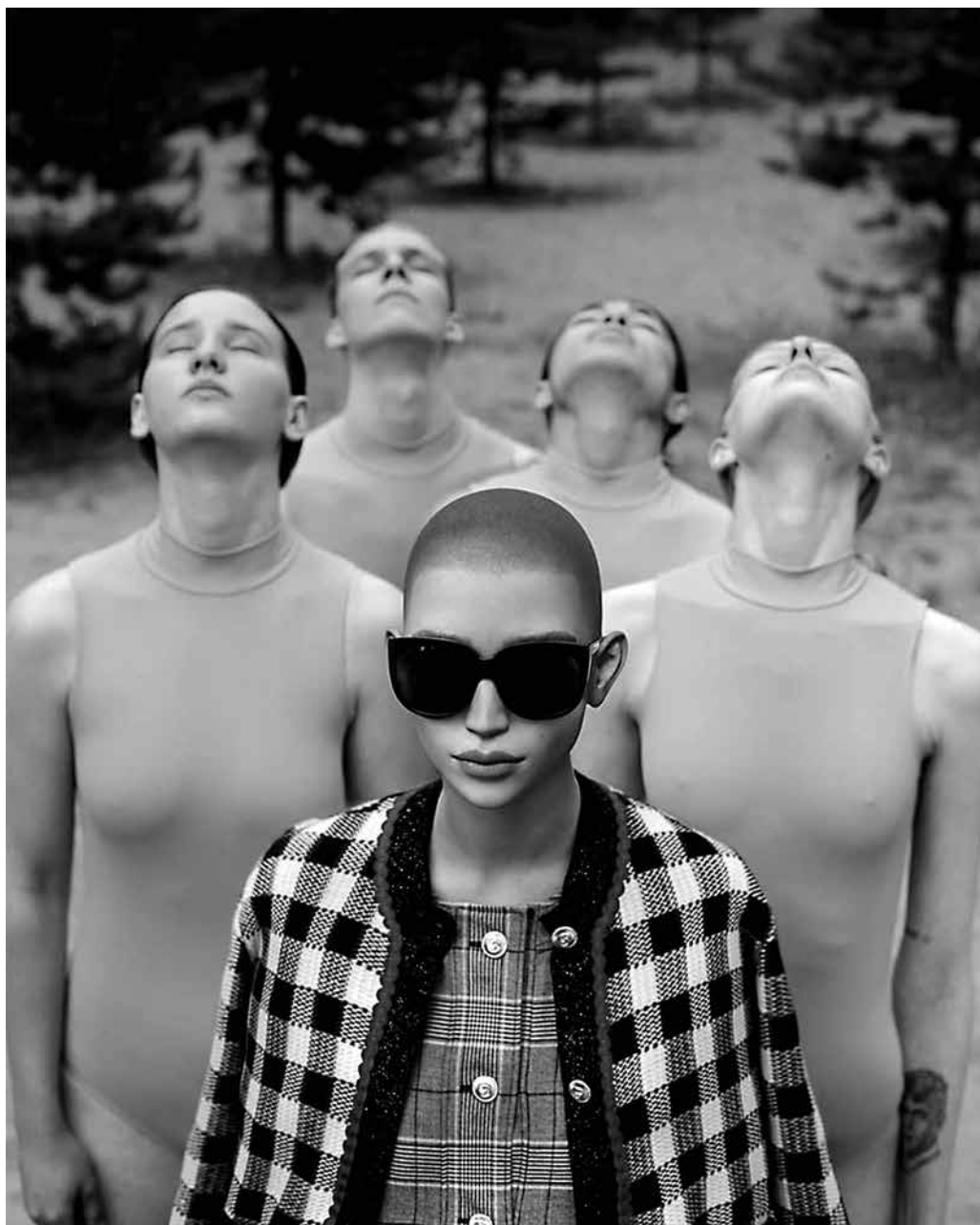


Анна Титова «Ритуалы сопротивления (Волшебный лес)», 2019.

отношений с окружающей средой. Вписывание в доминирующий пространственный порядок может иметь характер борьбы, игры или нейропластического танца. Технологии власти-знания форматируют и администрируют различия, локализуя их в лингвистически производимых ячейках социокультурной ткани. С ростом атмосферного давления интенсивное, доиндивидуальное, неявное и возможное могут оставаться собой только в линиях ускользания, оттенках неразличимости, микроутопиях распыленных мест. Неразличимость означает постоянное смещение; ее экологическая ниша включает места, существующие рассеянно, мерцая, ускользая от машин счета и алгоритмов распознавания. Если прошлое — наличная данность, то неразличимость на пороге актуализации становится формой жизни футуро-фантомов, неостывающих следов того, чего еще нет.

Станислав Шурипа

Художник, куратор, критик, теоретик современного искусства, преподаватель Института проблем современного искусства. Член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.



Кира Фаукс (Kira Faux. This Is Not)

Борис Гройс Другие и такие же*

Когда читаешь современные философские и художественные публикации, возникает ощущение, что основная проблема человека нашего времени заключается в его изоляции и отчужденности от других. Поэтому авторы таких текстов дают множество советов, как преодолеть границы индивидуальности и стать частью какого-нибудь сообщества. Сообщество может быть этническим, региональным или профессиональным, но каждый раз от меня так или иначе требуется чувствовать и практиковать солидарность с людьми, похожими на меня, такими же, как я. Общество понимается как мозаика, состоящая из сообществ: я должен быть предан своему сообществу и в то же время уважать сообщество людей, не похожих на меня — других.

Что бы кто ни думал обо всех этих требованиях и рекомендациях, они указывают на огромную дистанцию между нашим нынешним временем и, скажем, эпохой пятидесятых или шестидесятых прошлого столетия. Тогда людей интересовало не растворение индивида в сообществе, а напротив — его освобождение от непосредственного социального и культурного окружения — семьи, соседей, профессиональных связей. Человек стремился порвать с унаследованными культурными установками и сообществами, их исповедовавшими, стать для них другим. Сегодня желание порвать с собственным сообществом устарело. Устарел и дискурс об «идентично-

сти» как «скрытом я» или «истинном я», выходящим за рамки «я эмпирического». Этот дискурс был базовым для философии и искусства от романтизма до модернизма, но теперь ушел в прошлое. Сегодня «идентичность» парадоксальным образом понимается не как то, что идентифицирует отдельного индивида, а скорее, как то, что этот индивид делит с членами сообщества, к которому принадлежит. Что же произошло за время, отделяющее нас от экзистенциалистского мышления 1950–1960-х? Самый очевидный ответ — произошла натурализация (оестествление) и анимализация человека.

Понятие сообщества уходит корнями в религиозную традицию. В основе религиозных общин лежала общая вера. В эпоху Просвещения эти общины попали под огонь критики за чрезмерную замкнутость, слишком выраженное стремление идентифицировать своих по принципу исключения. В самом деле, зачем исключать из сообщества соседа, если он верит во что-то другое? В конце концов все мы люди, и именно это нас объединяет. Поэтому было решено, что религию и религиозные общины необходимо отвергнуть как нечто, что нас разъединяет. А объединяет нас «человеческое естество». Иными словами, объединяет нас схожесть тел, а не душ. Однако к настоящему времени дискурс об универсальном «человеческом естестве» тоже устарел. Сегодня говорят об индивидах

* Текст впервые опубликован в e-flux Notes 26 сентября 2023 года. Русский перевод публикуется с разрешения редакции и автора.

разных рас и гендеров, обладающих разными телами, а, значит, и разным естеством — не всегда похожими желаниями, интересами и т.д. Люди с разным естеством могут и должны практиковать принципы многообразия и терпимости по отношению друг к другу, при этом граница между «такими же» и «другими» сохраняется. Человек ведь может перейти в другую веру, но ему гораздо сложнее поменять гендер или расу.

Таким образом «переход» от души к телу и от религии к естеству, природе привел к появлению сообществ, гораздо более строгих, чем старые добрые религиозные общины. История религий показывает, что индивиды и даже народы и государства периодически меняли конфессиональную принадлежность. Сами религии тоже проходили через многочисленные трансформации: раскалывались, порождали новые толкования старых верований и даже радикально новые концепции. В отличие от них, расовые и гендерные различия оставались более или менее неизменными. Унаследованные локальные культуры тоже сохраняли относительную устойчивость на протяжении истории. Окультуренное тело гораздо инертнее души. Тело формируется за счет определенных кулинарных традиций, форм воспитания, семейных взаимоотношений и устоявшихся обычаев. Все это сложно изменить, тогда как религию поменять можно за одно мгновение — это хорошо видно на примере Савла, ставшего Павлом.

Однако в наше время мы говорим не только о сообществах, в основу которых положены схожие естественные характеристики или общее воспитание. Мы также говорим о сообществах фанатов Бейонсе или любителей шахмат. Такие сообщества нестабильны, потому что не имеют в основе каких-то устойчивых телесных или социальных характеристик. В эти сообщества легко попасть и столь же легко из них выйти. Подобные подвижные культурные объединения людей унаследовали базовое свойство религиоз-

ных общин: они дают шанс индивиду порвать с доставшимся им социальным окружением или общей идентичностью. Мужчина я или женщина, с темной или белой кожей, я могу определить свою идентичность как любителя шахмат или фаната Бейонсе. В юности у меня был друг; он вырос в рабочей семье в российской глубинке. Совершенно случайно он прочитал несколько русских переводов Рембо и был настолько ими впечатлен, что бросил родной город, семью и стал поэтом. Так называемый модернизм часто считают элитистским, а его поэзию и искусство — чужими для так называемых «простых людей» и их идентичности. Но «простые люди» тоже могут жить в противоречии с собственной идентичностью и средой. Время от времени и у них возникает желание порвать со своей идентичностью и социальным окружением и создать новую, другую идентичность, стать «другими» для своего «сообщества».

Сегодня мы много говорим об инклюзии, точнее, об инклюзии других в активную жизнь общества. Но реальная проблема заключается не в «других», а в «таких же», в тех, с кем индивид вроде как должен иметь общую идентичность. Всегда ли и везде люди любят своих «таких же» столь сильно, что готовы разделить с ними свою идентичность — самый интимный аспект существования? Мы знаем, что это не так. Желание порвать со знакомой средой как минимум столь же сильно, сколь и желание раствориться в ней. Индивид может стремиться к общей идентичности, но может — и к самоисключению, к тому, чтобы стать другим по отношению к собственной социально признанной идентичности и создать такую идентичность, которая была бы уникальной и реально идентифицировала бы ее носителя. В самом деле, считать, что индивидуальные идентичности обусловлены неолиберальным капитализмом — иллюзия. В реальности основная цель капитализма — стандартизация, создание массы одинаковых «таких же». «Реальная



Лил Микела (Lil Miquela. Brud)

идентичность» индивида — идентичность, определяющая данного конкретного человека и никого иного — может быть результатом лишь разрыва с капиталистической одинаковостью. Но тогда возникает вопрос: как добиться такого разрыва?

Ответ на этот вопрос дают исторические документы, накопленные в наших библиотеках и музеях. Вся мировая история вообще-то и является историей таких разрывов и разломов. Когда мы говорим об идентичности писателей или художников, мы обращаемся к созданным ими текстам и образам. Конечно, эти писатели и художники обладают определенной гендером и принадлежат к определенной расе. Но их творения не выражают эти общие «естественные» идентичности. Они даже не отражают собственную «культурную идентичность» их авторов. Стремясь быть исторически релевантными, такие авторы порывают со своим социальным окружением: часто такой разрыв принимает формы эмиграции. Так писатели и художники получают свободу создавать собственную идентичность — искусственную, не естественную. При этом, чтобы стать обладателем собственной уникальной идентичности, недостаточно просто написать книгу или картину по-новому или по-другому: созданное еще

нужно определить и защитить как «новое, иное и уникальное». Писатели и живописцы прошлого выпускали манифесты, ругались с современниками и протестовали против господствовавшего общественного вкуса. Они шли на любой возможный риск, иногда даже сопряженный с жизнью. Бытует мнение, что только общая идентичность, произведенная природой и традицией, и является «серьезной идентичностью», тогда как искусственные идентичности поверхностны. Причина такого суждения кроется как раз в нашей способности менять собственную искусственную идентичность и в нашей неспособности менять идентичность естественную. Мы думаем, что только то, что судьбоносно и неизбежно, является серьезным и истинным, в то время как все произведенное или выбранное — своего рода излишество, роскошь. Однако люди умирали за веру, идеологии, убеждения или из чувства долга. Иными словами, они умирали за идентичность искусственную, созданную ими самими, а не за естественную или культурно детерминированную. Мы не чувствуем ответственности за свое тело, которое дано нам природой. Не чувствуем мы ответственности и за условности и обычаи, в которых выросли. Мы берем на себя ответственность только за то, что сами сделали —



Имма (Imma. 3D Modeling Café)

за разрыв с природой и культурой, которые нас сформировали.

Это, конечно же, верно не только в отношении писателей и художников. Обычные трудящиеся тоже в процессе работы производят собственные идентичности. Иначе не возникло бы такого явления, как «рабочий класс». Но этот феномен не мог бы появиться без политического отстраивания рабочего класса от аморфного «третьего сословия». Каждый новый шаг промышленной революции порождал новые идентичности. Технологический прогресс создает условия для постоянного производства новых идентичностей и даже требует этого. Именно поэтому прогресс одновременно соблазнителен и страшен. Однако это не значит, что технологический прогресс — самодвижущийся процесс, производящий новые идентичности без какого-либо человеческого вмешательства. Новые режимы жизни, работы и, следовательно, идентичностей учреждаются посредством политической борьбы. Возникшие сегодня цифровой и сервисный пролетариаты отличаются от промышленного пролетариата XIX и XX веков. Их появление

требует новых политических определений и стратегий. Вместо этого многие возвращаются к «естественной» идентичности. Нас сбивает с толку, дезориентирует быстро меняющаяся классовая структура современного общества, поэтому мы ищем естественные идентичности, якобы остающиеся стабильными несмотря на исторические изменения.

Некоторые говорят: пусть женщины или люди, принадлежащие к одной расе, обретут новый вид солидарности на основе своей телесной идентичности и поверх классовых границ. Но такой призыв к идентичностной солидарности означает лишь то, что естественные идентичности начинают политизироваться. Иными словами, эти естественные идентичности используются как редимейды в современном политическом поле. Когда современные феминистки говорят, что хотят порвать с традиционной ролью женщин в семье и с подчиненной позицией женщин в экономическом и политическом поле, они превращают женскую идентичность в новый искусственный продукт и пытаются учредить этот новый продукт в политическом контексте. Так феминистки порывают с женщина-

ми, остающимися в своей «традиционной роли». Поэтому единственный способ писать историю женщин — писать историю феминизма, историю разрывов с женскими «такими же». Так, благодаря новому сочетанию технологий и политического действия становится возможным изменение гендера. Политика в самом деле столь же искусственна, сколь и технологии. Не существует «естественных» политических идентичностей, так же как нет «естественных» технологических изделий. Политизировать «естественную», унаследованную идентичность — то же самое, что взять вещь из повседневной жизни и поместить ее в музей. В результате такая вещь станет произведением искусства. Аналогичным образом, «естественная» идентичность, помещенная в политический контекст, становится политической идентичностью — идентичностью, которую человек может принять или отвергнуть, как и любую другую политическую идентичность. В этом случае индивида больше не определяет его заданная идентичность; вместо этого идентичность становится вопросом технологического изобретательства и политического выбора. Такую политизированную идентичность трансформировать столь же легко, как поменять профессию.

Искусственные индивидуальные идентичности, то есть произведенные технологически и политически, исторически различны, но режимы производства этих идентичностей имеют много общего. История человечества дает нам множество примеров разрыва со старыми идентичностями, породившими и до сих пор порождающими новые идентичности. Здесь я имею в виду разрывы технологические, а также политические. Старые идентичности могут быть очень разными, а новые — еще более разными, но разрывы, породившие такие идентичности, в основном очень похожи и даже однотипны. Иными словами, общность между отдельными людьми существует, но не на уровне



Полковник Сандерс (Colonel Sanders. KFC)

их заданных — естественных или унаследованных — идентичностей, объединяющих их с «такими же» людьми, что и они сами, а на уровне производства новых, искусственных идентичностей, которые могут идентифицировать только этих конкретных людей и никого более. И если на основе этих искусственных идентичностей возникают новые сообщества — религиозные, политические или художественные — такие сообщества строятся на солидарности — политической и стратегической, — а не навязываются природой или культурой.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине. Философ, эссеист, художественный критик и теоретик медиа. Преподает в Нью-Йоркском университете. Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскриптум» (2007), «Политика поэтики» (2012) и другие. Регулярно публикуется в «ХЖ». Живет в Нью-Йорке и Берлине.

Арсений Жиляев и Юлия Тихомирова **У колыбели модернизма: салон как медиум**

Юлия Тихомирова: В пространстве современного искусства Салон, по сравнению с Музеем, остается еще terra incognita: если музей концептуализирован и тематизирован, то с салоном дело обстоит сложнее. Мы не можем понять, что это вообще такое. Если ориентироваться на «расхожее суждение», то салон сегодня приобрел устойчивую негативную коннотацию: прилагательное «салонный» превращается в синоним оценочного суждения, салонное как некачественное. В принципе, когда говорят «музейное искусство», потенциально могут иметь в виду как некую высшую оценку, качество исторического уровня (Наполеон Бонапарт называл понравившиеся ему картины «музейным уровнем»), так и пренебрежительное «мертворожденное искусство» — искусство, сделанное по лекалам, не несущее в себе живого импульса. Второе оспаривается тем, что музей может быть площадкой подрыва тех самых лекал (не попали «Фонтан» Дюшана в музей, он не смог бы раскрыть все свои свойства). Но вот «салонное искусство» будто бы обречено на пейоратив. Салонное как мещанское, экзальтированное, женское (в том смысле, в каком категория женского представлена доведенной до гротеска, вроде «демонической женщины» Тэффи). Салонное как

усредненное, как китчевое в противовес авангардному. Я же попробую здесь наметить пути конкретизации понятия «салон», которая, по моей мысли, должна стать началом его апологии.

Так, салон может быть местом, топосом экспозиции, например, зал «Квадратный салон» в Лувре. А еще он может быть тем, что сегодня маркируют как «временная выставка», смотр современного искусства или смотр так называемых «старых мастеров». Интересно, что визуальный образ Салона неразрывно связан с феноменом шпалерной развески, с мельтешением искусства, которое может стимулировать драматургические столкновения расположенных рядом произведений. Шпалерная развеска — это иной, нежели «белый куб», модус смотрения и видения. Современному человеку он непривычен, современному искусству — чужд.

Также салон чуть ли не с самого зарождения стал местом встречи — местом диспутов и разговоров людей одного круга, того, что мы сегодня называем арт-миром. Таким перманентным вернисажем был «Салон корреспонденции» Пазна де ла Бланшери в конце XVIII века, призванный, цитирую самого Пазна, «освободить искусство и науки от тирании традиции...»¹. Забавно,

Материал иллюстрирован: Salon de Fleurus «Из "Автобиографии Алисы Б. Токлас"», Нью-Йорк, 1992–2014.
Фото Джош Уайт. Предоставлено Salon de Fleurus.

но то же название — Салон — имели выставки-смотры от Королевской Академии в Париже, так что конец XVIII века знаменовался противостоянием Салона и Салона. Салона официального и салона-фронды. Преимуществом Пазна были двухлетние интервалы официальных Салонов (пробораз сегодняшних Биеннале), в то время как «Салон корреспонденции» проводился гораздо чаще. И так, битва Салонов — это, в сущности, битва за современность. Оба Салона позиционировали себя как флагман современного искусства, хотя Пазн и собирал выставки «старых мастеров». Из всего, что написано о «Салоне корреспонденции», меня больше всего заинтересовала одна деталь: Бланшери додумался менять экспозицию прямо по ходу работы Салона. Условный месяц, пока длится Салон, экспозиция менялась, картины прибывали и убывали. Постфактум эта эфемерность, подвижность может считываться как метакомментарий к самому медиуму выставки.

В 1802 году, после заключения Амьенского мира, работники Лувра напечатали на английском и французском языках небольшим тиражом так называемую брошюру-«сувенир», в которой воспроизводилась развеска музея. Для чего? Предполагалось, что состоятельные люди захотят создать музей по аналогу Лувра в своих собственных апартаментах. Разве это не прообраз салонов, которые в России станут популярными в XIX веке? Это очень упрощенное понимание, но оно имеет место быть, — салон, как возможность частного высказывания об искусстве, демократизированный музей. В общем, с этого момента начинается история Салона как домашнего пространства для изящного времяпрепровождения.

Итак, моя основная мысль: все, что ассоциируется с салоном и воспринимается в негативном ключе — женскость, экзальтированность, частность, шпалерная развеска, кокетливый XVIII век, культура

праздных разговоров и любительства —, на самом деле его преимущества, то что делает его интересным. Как ты думаешь — возможно ли тематизировать «салонность» в современном искусстве или использовать Салон как медиум?

Арсений Жилев: Мой интерес к салонам возник 3–4 года назад, когда я вместе с Олей Шпилько начал придумывать выставку для Центра Экспериментальной Музеологии, которая должна была называться «Колыбель модернизма». Была идея использовать домашний салон в качестве «первосцены» модернизма. Поэтому французские академические салоны меня как раз волновали меньше всего. Хотя, конечно, был соблазн включить в рассмотрение «Салон отверженных» или даже по сути первую персональную выставку в истории — отпочковавшийся от международного салона в 1855 году павильон под вывеской «Реализм господина Курбе». Но все же нам хотелось уйти от важных для истории выставок, сделав ставку на то, что пока еще как часть истории не распознано. Я имею в виду домашние салоны как особую форму существования искусства, которая далеко не всегда укладывалась в формат выставки (exhibition), хотя к ней вполне можно было бы применить американский синоним «шоу» (show). У французского философа Тристана Гарсия в рассуждении об онтологии выставки show связывается с присутствием субъекта, который показывает нам что-то, в то время как в случае exhibition субъект исчезает, давая возможность объектам говорить о себе самостоятельно².

Последнее важно для понимания человека как объекта среди других объектов и в целом для практик выставления на обозрение чего-либо вне зависимости от агентности. Большой взрыв, в эхе которого мы живем, тоже похож на выставку в этом смысле. Салон, понятый как пространство живого диалога, например, квартирная

выставка, сопровождаемая неформальной дискуссией, — безусловно ситуация — события субъективностей. Она теплее, ближе или даже сама является «взрывом», учреждающей девиацией. У нее могут быть свои правила, но они преимущественно довольно условны и скорее направлены на ускользание от правил, дисциплин, иерархий, с которыми связано выставочное пространство. Это традиция, которая находит свое продолжение в жизнестроительстве или жизнестроительстве авангарда, в венском акционизме, эстетике взаимодействия. Я бы здесь отметил, что по крайней мере в последнем случае, равно как и в практике организации салонов, нет противоречия с принципами объектно-ориентированной онтологии. Для Грэма Хармана социальные скульптуры Йозефа Бойса ничем не отличаются от странных сюрреалистических объектов. Люди тоже могут стать удивительной коллекцией, «собором лиц» или же классной организованной «тусовкой». Только

организация эта чаще всего сложнее и попадает в очень живую пограничную серую зону или в «серый куб» (если использовать термин Клер Бишоп для танцевальных перформансов³), из которого может родиться не только модернизм, но и, возможно, любое новое, если верить, что оно всегда возникает между.

Проблемы мужчин-художников, сражавшихся за любовь изысканной публики академических салонов, меркнули на фоне почти полной исключенности женщин. К счастью, как часто случается, исключенность способствовала освобождению, вместе с рождением более радикальных форм дисплея и соответствующего искусства. У «колыбели модернизма» должны стоять женщины, они собирали людей, давали жизнь (чаще всего мужчинам). Здесь я, конечно, прежде всего ориентировался на парижский салон Гертруды Стайн, просуществовавший пару десятков лет на Манхэттене вплоть до 2010-х под присмотром «дворецкого», бывшего





югославского художника Горана Джорджевича⁴. Хотели мы также в каком-то виде реконструировать художественное бюро Надежды Добычиной, где показывали свои работы многие авангардисты и где среди прочего состоялась «Последняя футуристическая выставка картин "0,10"», и был показан «Черный квадрат». Меня заинтересовал и опыт советского андеграунда: от домашних чаепитий чинарей, уюта бараков Лианозова, до, например, салона «Нолев-ковчег», получившего свое шуточное название в честь важнейшей фигуры московского подполья 1960-х Юрия Нолева-Соболева. В дополнение мы пригласили открыть свои версии салонов Зденку Бадовинац, Марию Линд и Надю Плунгян.

Определяющими характеристиками салонов для нас было то, что они делались женщинами, зачастую без претензии на некую кураторскую, художественную позицию (то есть без претензии на власть,

на иерархию), в интермедиальном ключе, объединяя литературу, музыку, визуальные искусства и человеческое общение. Еще отметил бы гибридный статус пространства салона — где-то между частным и публичным. Возможно, отчасти нечто подобное присуще полукрытым чатам и некогда «пабликам» в социальных сетях. Наш проект начал готовиться еще до ковидных ограничений и больше затачивался на рефлексии альтернативной истории выставок, поиск новых экспозиционных форм. Мы были озабочены проблемами искусства, выставочным формализмом, так сказать. Но понятно, что в современных реалиях идея домашнего салона приобретает особое звучание. Как ты думаешь, можно ли сегодня использовать что-то из его советского наследия?

Ю.Т.: Салон как интермедиальное пространство — это очень продуктивная и современная тема. Московское молодое

искусство сейчас активно создает то, что получило в сообществе название «нон-профитные пространства»: художники и кураторы за свои деньги снимают небольшие помещения, зачастую не в самых престижных местах — рядом со складскими помещениями, офисами и всем таким прочим — и устраивают в них выставки. Среди подобных пространств можно выделить «K320», «masla lisse», «Spas Setun»... Общая черта большинства выставок такого рода — повышенное внимание к пространству экспозиции: не в смысле виртуозной выставочной архитектуры, а — напротив — в смысле интереса взаимодействия искусства с самыми непритязательными и «естественными» элементами помещения, вроде розеток, пучков проводов, трещин. Это искусство формализма, которое исследует формы взаимодействия с пространством как таковым, не только пространством искусства.

Твой интерес к «выставочному формализму» рифмуется с «пространственным формализмом» в современном московском искусстве. Ты, впрочем, историчен и действуешь зачастую как исследователь-искусствовед, художники же моего поколения в меньшей степени смотрят на выставочную историю и вообще на историю как таковую. Интересно в них то, что произведения ими понимаются не как изолированные «кунштюки», а в совокупности с пространством, когда последнее само становится медиумом. Нон-профитные пространства, создавая специфическую сеть на карте Москвы, на мой взгляд, особым образом развивают тему сети салонов неофициальной жизни Москвы в период 1960–1980-х. В отличие от частных галерей, заточенных на продажу и даже на «искусство на экспорт», на внешнюю презентацию, нон-профитные пространства заведомо герметичны и сфокусированы на внутренних проблемах. Попастъ в них можно только в те дни, когда там присутствует художник или куратор.

Манифестационно эстетическую парадигму почти никто из них не предъявляет — это также рифмуется с салонами, как домашними пространствами без притязаний на авангардную гегемонию и магистральную линию.

Есть и другая, менее «формалистская», сторона вопроса. Салон, даже в смысле выставок XVIII века, переменчив, гипертворимчив, капризен, его природа — нервическая природа современного искусства и, как ты акцентируешь, природа женского, вытесненного из конвенциональной истории искусства. Тем не менее я все же избегаю бинарных гендерных оппозиций, да и в принципе бинарных оппозиций, потому что, даже обращаясь к личному опыту, могу сказать, что все эти качества: экзальтированность, гипертворимчивость, любительство — присущи в том числе и мужчинам. Хотя соглашусь — важно отдать дань фигуре Хозяйки Салона. Это не столько женское, сколько «женское» в том смысле, в каком жеманен кэмп по Сонатаг. Помнишь, она как раз связывает природу кэмпа с XVIII веком. Салон — как пространство любительства, пространство, в котором важно оно само — это, на мой взгляд, тоже нечто с оттенком кэмпа. Поэтому «женское» здесь фигурирует не только как конкретные вытесненные истории, но и как дух (vibe). Музей презентует искусство, Салон — сам себя в качестве пространства.

Салоны во времена СССР играли важную роль. Государственные музеи не могли предоставить современным художникам даже иллюзию свободы, отчего им приходилось искать альтернативные пути коммуникации между искусством и зрителем. К тому же Салон, как пространство домашнее, нес некую защитную функцию. В Салон (ну или на квартирник — они здесь сближены) можно попасть только если ты отрекомендован, тебе назвали адрес, ты знакомый или знакомый знакомых — этот круг может

расширяться, но он значительно уже, чем круг приходящих в музей или на публичную дискуссию. Это, конечно, добавляет салону опасный шарм элитарности, в том смысле, что предполагает тайное сообщество. Известен прецедент трансформации Салона в Орден посвященных — это Южинский кружок, неформальный литературный и оккультный клуб, изначально бытовавший в качестве одного из московских богемных салонов, участников которого объединял интерес к эзотерическому мистицизму, но постепенно их идеи все больше сближались с идеями европейских правых, и их все сильнее увлекали трансгрессивные практики. Однако появление таких «тайных кружков» было обусловлено самим временем. Частный салон — это своеобразная фронда. Может ошибочно показаться, что Салон — пространство тотального эскапизма, но не стоит забывать, что Салоны эпохи романтизма (первая половина XIX века в России) — как раз место горячих политических дискуссий, формирования общностей. Иными словами, Салон во времена перемен становится защитой, комфортным пространством, которое позволяет развивать опасные темы, спорить и дискутировать, то есть эскапизм для Салона — не онтологическая характеристика. Создание альтернативного пространства дискуссии — это уже жест.

А.Ж.: Да, действительно, если салон равен кружку, то, безусловно, речь не может идти об эскапизме. В лучшем случае — об «одиночестве проекта» по Гройсу⁵. При этом, как и в «кружковые периоды» прошлого, говорить о безопасности не приходится. Весной 2022 года я перечитал книгу Кабакова о московском андеграунде 1950–1970-х. Она пропитана знакомым «оцепенением» перед возможным крахом, репрессиями, насилием и пр. Однако этот страх имеет более-менее четкие очертания. Для выстраивания андеграунда, сети салонов-кружков, определенных правил игры —

нужно время. Без кристаллизации определенной позиции, например, «подпольщика» с его особым кодексом чести, отношением к жизни, как и без ясной системы подавления, границ допустимого и недопустимого — ничего бы не было. Социальные формы должны успеть затвердеть. Если использовать метафору Владимира Сорокина, андеграунд — это колокол, в котором можно дышать на глубине. Колокол нужно отлить, нужен материал, опалубка, опять же время. Но и он не давал, конечно, никаких гарантий. Как-то Гройс мне в ответ на вопрос о стукачестве и предательствах в сообществе московских концептуалистов, сказал что со времен распятия Христа никто не может быть уверенным в своем круге и в его покровителях.

Современная ситуация очень подвижная. Она еще не успела оформиться, правила игры не очень ясны, она произрастает не из железной партийной дисциплины, а из сладкой ваты нулевых. Она структурно более мягкая, плющевая, амебоподобная. Современные возможности контроля, прежде всего цифрового, крайне высоки, но при этом само цифровое пространство похоже на салон, на пену — оно пузырится. Чаты, каналы, социальные сети продолжают жить в формате постоянного возникновения-исчезновения, почти не оставляя следов. И каждый живет в своем пузыре. Или, если угодно, «колоколе». Нынешняя ситуация слишком современна, слишком скоротечна, и к ней неприменимы категории, привычные для искусства XX века с его культом новизны, понятными типажми, «-измами». Для новизны нужен архив, а здесь мы можем потерять только так называемые цепи Маркова, которые пока ограничены памятью об одном, максимум двух словах. Это очень интересный мир, уже даже не жидкий, как было во времена постмодернизма, а именно пенный или даже газообразный. О, дивный пенный мир...



И сегодня можно с уверенностью сказать, что настоящий музей, архив существует только в госорганах, и, думается, именно спецслужбы будут издавать посмертную переписку салонных деятелей первой половины XXI века.

Ю.Т.: Салоны одновременно — дело очень камерное и проблематичное для государственной интенции к апроприации художественного высказывания. Если музей захватить легко, просто поставив на место директора «своего» человека, то с домашними салонами дело обстоит иначе: контролировать их чересчур сложно, трудозатратно и требует громоздкой системы коммуникации силовых структур. Понятное дело, если в салоне будет формироваться кружок декабристов 2.0, то на это обратят внимание. Но если это салон в понимании сообщества, изначально созданного на основе общего интереса к современному искусству, современной поэзии и музыке — то этот салон становится пространством

свободы, как бы пафосно это ни звучало. А где есть пространство без перманентного страха (не онтологического страха, сближенного с катарсисом, а страха ситуативного), там будет и творчество, и мысль, и дискуссия, и политика в смысле народной заинтересованности и равнодушия. Сопротивление мысленному анабиозу, оцепенению, кататонии. Салон — это «тихое сопротивление» официальному дискурсу и официальному искусству.

Что касается музеев и архивов, то современное искусство любит архивы, активисты тоже полюбовно копаются в архивах репрессированных, говорят пафосные речи про важность памяти. Однако, зловещую тень архивов тоже невозможно не замечать. Современной культуре следовало бы настоятельно или, по крайней мере, критически относиться к архивам. Под это подозрение попадает и музей, как институция регуляции и памяти. Очевидно, требуется альтернатива. Но какой салон может ее дать?

Вспоминаю стихотворение Виктора Кривулина про картину Фрагонара. Там суть в том, что работница завода в своей комнате в общежитии прикрепила на стену журнальную репродукцию «Туалета Венеры». «Стало как бы красиво, почти человечески стало...» — и потом — «здесь ночуют и завтракают, но здесь / не живут... ожидание сплошное: / завтра, может быть, завтра изменится весь / воздух сердца и мир за стеною». На первый взгляд, жуткая сентиментальщина, но акцент здесь на интенции к построению своего собственного Салона у работницы завода. Общажный Салон. Заводской Салон. Офисный Салон. Пинтерест доски с «вдохновением». Пробковые доски на стене в комнате у девочки-подростка. Комнатные алтари искусству. Собственно, это подрывает установку: Салон — нечто глубоко буржуазное, априори элитарное, недоступное «простому народу». Такие настенные коллажи — тоже шпалерная развеска, комнатная «Мнемозина». Приходят в гости и обсуждают доски, приходят в комменты в тг-каналы и обсуждают. Слово за слово происходит раскрепощение мысли, полет фантазии, освобождение духа от страха и ужаса, ненависти и паники. Салон — монада (модная монада). И даже окна задернуты складчатым тюлем. Каждый отдельный Салон замкнут на себе, своей тусовке, своем сообществе. Но можно же создать несметное количество Салонов! Заполнить Салонами все пространство РФ! Их и так много, а может быть еще больше. Знакомое нам выражение «каждый человек носит в себе Музей» отбрасывает тенью максимуму «каждая женщина носит в себе Салон». Множество Салонов — плюрализм, не уживающийся с тоталитарной/авторитарной интенцией к однородности и неразличимости.

А.Ж.: У меня, кстати, был интерес к народному спонтанному творчеству, которое выражалось в таких алтарях на рабочих местах или же местах отдыха. Я в нулевые много жил в различных сквотах, занимав-

ших бывшие московские заводы в процессе их трансформации в «арт-пространства». А позже даже немного поездил по оставленным предприятиям с целью поиска таких вот следов производственного искусства. Мои размышления в итоге оформились в экспозиции «Музей пролетарской культуры. Индустриализация богемы», где показывались реконструкции таких рабочих и домашних алтарей/коллажей. И там все продвигалось через социальные сети и то, что Саша Новоженова, помогавшая с дизайном выставки, называла «самострелы», то есть селфи для цифровой самопрезентации. Тогда еще не было такого феномена, как «инфлюенсир», которые зарабатывают на своих социальных сетях, но было очевидно, что практики самопрезентации соединяют методы концептуального искусства, оттачивают кураторское мастерство и учат упаковывать себя для продажи на рынке труда. Моя коллега Маша Чехонадских рассказывала, как у знакомой ее семьи в Старом Осколе попросили CV при устройстве на низкооплачиваемую работу уборщицы... Это изнанка, так скажем, «салонизации» — салон со знаком минус, когда тебя заставляют быть креативным, а некогда освободительный лозунг «каждый может быть художником» превращается в долженствование. Я же в то время взяла на вооружение лозунг — каждый творчески может не быть художником. Впрочем, это дела давно минувших дней...

Ю.Т.: Хочу все же внести коррективу в свой тезис о «спонтанных» салонах. В них для меня важно не то, что они репрезентируют «творческое» и «креативное» Я создателя салонов, а что они провоцируют заходящего в помещение обратить на себя внимание и стать подоплекой, фундаментом дискуссии. То есть для меня принципиальна провокативная сторона этих салонов. И только в разговорах, в дискуссиях, в спорах может быть свобода. В замкнутом на само-

любовании постулировании собственного «креативного Я», как ты отметил, заключение ловушка. Но и про более традиционные салоны мне есть что сказать, ведь в этом смысле важным кажется опыт салонов-мастерских: смотри об этом работу Виктора Пивоварова «Мастерская Кабакова» из альбома «Действующие лица» 1996 года. Так было и в мастерской Саши Повзнера, где в 2022 году на выставках тоже читали стихи, как и в 1960–1970-х. Это традиция, можно сказать.

Мастерские — идеальное место для эксперимента, для постоянного изменения — это потворствует возникновению Салонов, дружеских кружков. Опыт мастерской-салона позднего СССР в мейнстримном дискурсе называют «опыты самоорганизации», так? Но кажется, что это не совсем корректно, мне не нравится слово «организация», это, скорее, «сборище», «сообщество» без конкретной цели, вернее, существование и поддержание сообщества становится самоцелью. Вновь мотив автореферентности: салон, который создает только сам себя. Вот такие самоценность и самоцельность — это отличает Салоны от кружков более радикального сопротивления. Важный опыт — всевозможные философские и около-художественные семинары, например, как тот, что создавала Татьяна Горичева. Православный Салон. Ее религиозный кружок в квартире № 37 (потом: одноименный журнал) видится мне важнейшей точкой для осмысления Салонов. Интуитивно я вижу связь феномена «салон» и воцерковления интеллигенции в позднем СССР: имплицитный мистицизм, кружковость, камерность, романтизм в смысле физического сжимания ради метафизического расширения...

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Хаскелл Ф. Эфемерный музей. Картины старых мастеров и становление художественной выставки. СПб: Европейский Университет в Санкт-Петербурге, 2022. С. 44.

² Garcia T. Neither Gesture nor Work of Art: Exhibition as Disposing for Appearance // Garcia T, Normand V. (eds.), Theater, Garden, Bestiary. Berlin: Sternberg Press, 2019. P. 185. Русский перевод этого текста см. в настоящем 124 номере «ХЖ», С. 72-87.

³ Бишоп К. Черный ящик, белый куб: пятьдесят оттенков серого? // Художественный журнал, №103 (2007). С. 48–59.

⁴ В 1992 году Горан Джорджевич сделал в нью-йоркской квартире точную копию легендарного парижского «салона» Гертруды Стайн.

⁵ Гройс Б. Одиночество проекта // Художественный журнал, №48–49 (2003).

Арсений Жилев

Родился в 1984 году в Воронеже.

Художник, музеолог, один из организаторов Института Овладения Временем.

Живет в Венеции.

Юлия Тихомирова

Родилась в 2003 году в Московской области.

Художественный критик.

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

Живет в Москве.

Сергей Гуськов

Абэцэ

Независимых арт-пространств в принципе не существует. Любые «низовые инициативы» либо напрямую субсидируются фондами, галереями, коллекционерами, родственниками, меценатами, девелоперами, или госструктурами, либо обеспечиваются за счет финансовой зависимости их участников в других местах. Обычно, чем больше бравады и претензий на андерграундность, тем темнее и неоднозначнее административно-экономическая подоплека существования «самоорганизации». К тому же, оторванность от «большой земли» зачастую способствует взращиванию внутри таких инициатив маленьких диктаторов, рассказывающих направо и налево о «горизонтальности» и «свободе самовыражения» (которых в целом не существует в природе). Подобная риторика, кстати, — хороший маркер, чтобы быть настороже с деятелями, демонстрирующими свою якобы альтернативность существующему порядку.

Сам расцвет «самоорганизаций» в течение десятилетий глобального наступления неолиберализма, особенно в начале XXI

века, свидетельствовал, что они плоть от плоти данного социально-экономического уклада. Равно как и «независимые» медиа, «свободные» образовательные площадки и прочие (примечательно, что многие из этих инициатив нещадно критиковали «самоорганизации» за неолиберальную логику, хотя сами двигались в том же фарватере). Все они служили бессознательным орудием разрушения прежних форм социального взаимодействия. Громко осуждая слишком коммерческие, чересчур зависимые от государства или излишне косные и консервативные структуры, «самоорганизации» и иже с ними своим исходом и позой обиженной праведности не порождали ничего альтернативного сложившимся иерархиям, а только ухудшали положение работников в своих областях, укрепляя общую логику прекаризации.

Впрочем, золотые годы «низовых инициатив» (если, конечно, когда-либо так можно было выразиться применительно к ним) позади. Пафос причастных поостыл. И теперь только совсем уж неадекватные



64.

LES CITÉS OBSCURES
BRUCEL
SCHUITEN PETERZ

Benue Peters
Fransua Sjoiten

Бенуа Петерс и Франсуа Скойтен. Из комикса «Тайные города», часть вторая «Городская лихорадка», 2018. Шелкография. Предоставлено автором текста.

или наивные персонажи повторяют мифы об андеграунде, независимости и альтернативе. Так-то все всё понимают. Сейчас artist-run spaces и подобные образования стали привычным инструментом художественного процесса, раз уж — в том числе усилиями этих «низовых инициатив» — значительная часть старых ниш художественной жизни пришла в упадок или исчезла. И как явление, практически раскрывшее все свои возможности, понятное и испытанное со всех сторон, «самоорганизации» выполняют роль удобного карьерного трамплина для начинающих художников и укрытия для авторов среднего возраста от забвения и финансовых тягот.

У «низовых инициатив» имеется еще одна важная функция — лабораторная. Тут не важен ни возраст, ни статус, ни карьерные достижения участников. Главное, чтобы было место, где можно экспериментировать. Однако возникает одна серьезная проблема. Понятно, что такая цель в значительной мере вступает в противоречие с характером современного мира, где каждый чих транслируется в сеть и подвергается немедленной оценке. Причем подобная аттестация не знает золотой середины — только крайние формы. Либо обструкция, с унижением и низвержением, а зачастую и с переходом на личности. Либо до неприличия восторженное восхваление. Эксперимент же, по определению предполагающий возможность ошибки и неудачи, в таком паноптикуме лишен этого естественного и, как ранее казалось, неотъемлемого права. Что заранее влияет на настрой создателей лаборатории. Быть невидимым сегодня не получается, а чрезмерная видимость вредит эксперименту.

Художники могут отказаться от всего, кроме пространства. Таков нехитрый вывод из перипетий истории искусства. И в данном случае неважно, отсчитываем ли мы начало этой сферы деятельности от эпохи Возрождения или ранних этапов существования человека. Внутри ли, снаружи ли — пространственная логика определяет облик и структурные характеристики произведения: игры с перспективой и композицией (а также планом и кадром), модернистское создание новых форм, споры вокруг «белого куба» и выставочного формата, перемещение искусства в ленты документации и виртуальные миры... Интересно, что «самоорганизации» сейчас чаще, чем условно десять лет назад, структурированы как пространства, спейсы (в том числе онлайн-площадки), а не просто некие коллективы. К тому же, в нынешний период всемирного одичания человечества, стремительной деградации сложных, складывавшихся веками цивилизационных механизмов, художественная жизнь возвращается к базовым вопросам. И среди наиболее важных — о пространстве.

Живя без права на ошибку, балансируя между придирчивым взглядом коллег и непостоянством охватов сетевых публикаций с документацией, artist-run spaces пытаются сконструировать свое место в мире — одновременно мастерскую, галерею и лабораторию, а также порой дискуссионный клуб, арт-школу или кружок моделиста-конструктора. Эфемерный, созданный коллективным воображением образ собственной карманной вселенной, которая связана изменчивыми и запутанными тоннелями-червоточинами с другими такими же универсумами. Это состояние парадок-

сальной публичной замкнутости, в целом характерное для сегодняшних людей, действует на «самоорганизации» двояко. С одной стороны, создается иллюзия, что работать можно так, будто, по большому счету, ничего вокруг не происходит — предельно автономно, без оглядки на какие бы то ни было тренды и контексты. С другой стороны, если уж в те самые крошечные норы неожиданно просочится поразившее воображение нечто — подобное редкое, но меткое вторжение образов может резко и безвозвратно перенастроить всю оптику внутри artist-run space — дело случая.

Ничего вечного не существует. И «самоорганизации» не исключение. Любые artist-run spaces либо закрываются сразу после утраты постоянного финансового источника, потери удобного помещения,

раскола среди участников или общественно-политических катаклизмов в городе и мире, либо завершаются ответственным решением поставить точку в полностью раскрытом проекте. Обычно чем дольше цепляются за существование изжившей себя «самоорганизации», тем болезненнее она гниет изнутри. К тому же, такая вымученная жизнь после смерти порождает миазмы, которые могут распространяться вовне, поражая другие «низовые инициативы», если червоточины между ними оказываются достаточно проходимы для носителей подобного заражения. Нежелание закрывать дышащий на ладан проект — хороший сигнал, чтобы держаться подальше. Следует сойтись с духом и вывесить титр: конец!

Сергей Гуськов

Родился в Королеве в 1983 году. Журналист, художественный критик. Живет в Москве.



Из серии постеров «Пост (p)эволюционные эскерсисы» проекта «Культиватор», 2010 — по наст. время. Предоставлено «Культиватор».

Мария Калинина На грядках искусства

Если когда-нибудь и будет написана история экологической революции, то ее истоки нужно будет искать где-нибудь в шведской глубинке. Степень озабоченности по поводу загрязнения окружающей среды и использования природных ресурсов там столь высока, что меня поначалу это обескуражило. Тема экологии казалась мне неуместной и даже фетишизированной местной средой, особенно на фоне катастрофы, которая разразилась в феврале 2022 года. В Швецию я попала в составе коллектива из разных художников и кураторов в момент полной растерянности от происходящего, и, надо признать, многие из нас воспринимали ту поездку как последнюю вылазку за «стену», которая стремительно выстраивалась на наших глазах.

Изначально наша группа из России была любезно приглашена в Стокгольм для обмена опытом с коллегами и погружения в новый контекст, понятно, что все это планировалось до злополучных событий и последовавшего за ними «кенселинга». Разговоры внутри русскоязычного коллектива складывались в основном не об экосоциалистическом кризисе и даже не об искусстве, а о том, как вообще жить дальше, закрыть границу или нет, стоит ли уезжать и куда. Тонкое замечание Хаима Сокола, высказанное им в одной из социальных сетей, что «мы действительно никому не нужны и все наши капиталы исключительно в рублях» — звучало как откровение.

Не знаю, как другие, но я отчетливо ощущала страх, разлитый в художественном сообществе, именно перед перспективой не-

пременной маргинализации, смириться с которой и означало признать в собственной локальности и периферийности. Но возможно, само понимание периферии и локальности можно рассмотреть с иной точки зрения, воспринимая ее как важнейшую ценность? С этими мыслями я направилась в следующую точку своего скандинавского путешествия.

В полной мере перенастроить оптику и убежать от времени мне удалось не сразу. Только оказавшись на юге Швеции в резиденции «Культиватор», я смогла вырваться из всепроникающих паттернов столичного мышления. Приехав на поезде в город Кальмар, в центре которого находятся вокзал и тюрьма, а на отдалении возвышается величественный замок на берегу Балтийского моря, я вышла на небольшую платформу. Меня встретила Малин Линдмарк Вриман, одна из основательниц «Культиватора». Она сразу произвела впечатление человека вне регламента города, неся на своих высоких сапогах пыль свободных полей. Наш дальнейший путь лежал на остров Эланд.

Второй по величине остров в Швеции — «Каменная сковородка», как его называют местные жители, — представляет собой плоскую скальную плиту, на которой нашлось место памятнику Юнеско — единственной пустыне в Швеции. Изолированный и практически необитаемый на протяжении долгих веков остров несколько десятилетий назад перестал считаться таковым с точки зрения европейской бюрократии. В 1972 году самый длинный мост в Швеции соединил «бывший»

остров с материком, что привело к прекращению европейских дотаций в экономику Эланд. Но местная власть нашла выход — включиться в постиндустриальную игру по установке ветряков для продажи вырабатываемой ими электроэнергии за рубеж. Вся эта коллизия не вызывает восторга у местных жителей, однако придумать другую экономическую модель пока не получается.

Путь от Кальмара до Дайстада, где и расположен «Культиватор», занял около полутора часов, вокруг нас были только поля и традиционные деревянные шведские постройки сельского типа, выкрашенные в характерный «фалунский» красный цвет. Интересно, что само название деревни со шведского языка переводится как «место для окрашивания». Что примечательно — на острове множество небольших частных галерей и художественных ателье, поскольку в XX веке сложился миф об Эланде как о шведском Провансе, идеальном месте для создания живописного искусства. Во многом на этом мифе строится современная туристическая индустрия острова. Но именно маленький Дайстад и его жители предлагают самый радикальный эстетический опыт.

Вся деревня — это два тупика да пара улиц, от силы десять дворов, большинство из которых входит в сообщество «Культиватор». Это не искусственная творческая платформа, а органично сосуществующая связь между людьми, порождающая различные индивидуальные и коллективные художественные практики и формы жизни. Важно сразу отметить, что попадая в пространство «Культиватора», не получается жестко маркировать границу искусства и жизни. Да и само определение формата этого сообщества ускользает от привычных описаний.

По приезду нас встретил Матьё Вриман, муж Малин и со-основатель «Культиватора». Похожий на викинга-проповедника, с рыжей бородой, топором в руках и майке с надписью «Душа плотника», он сразу пригласил в

дом — красный, как и все прочие дома на острове. Завязался короткий разговор, не похожий на обычные городские ритуалы гостеприимства. Матьё спросил, как я добралась в Швецию, я ответила, что теперь путь в Европу осложнен и достаточно дорог на самолетах, поэтому пришлось использовать альтернативные виды транспорта. На что он тут же заявил: «Это же прекрасно! В вашей стране теперь станет чище воздух».

Если попытаться описать «Культиватор» совсем кратко, то может создаться обманчивое впечатление, что это лишь несколько фермерских экспериментальных хозяйств, объединенных родственными и дружескими связями. По факту — все верно, но по сути все гораздо сложнее: сами отношения и практика этих людей — переплетение искусства, фермерства, лесничества и множества других параллельных явлений в особый художественный биом. Сами участники сообщества так описывают свою идеологию: мы делаем искусство как фермеры, мы занимаемся фермерством как искусством.

Малин Линдмарк Вриман и Матьё Вриман до 2005 года базировались в Нидерландах. Как художники они сотрудничали с турецкими и марокканскими сообществами и даже создали кафе для межкультурного диалога — и это на фоне интенсивного роста правых консервативных настроений в обществе. В Амстердаме ощущалась острая нехватка ресурсов и возможностей для свободного художественного высказывания. Так, будучи городскими жителями, в середине нулевых они ощутили, что «скребутся по поверхности искусства», что и привело их к решению кардинально изменить свою жизнь. То есть желание оторваться от города было продиктовано попыткой найти более свободное пространство для искусства и жизни.

Как-то они решили навестить сестру Малин — Мию Линдмарк, — которая не так давно переехала в Дайстад и вместе с мужем уже управляла фермой. Так Малин и Матьё

увидели место, где, как им казалось, могли воплотиться их идеи об интеграции людей и искусства для обретения глубины и целостности существования. Самым поразительным для них стало осознание того, как мало они знали и задумывались о тех, кто живет на земле и обеспечивает продовольствием города. Здесь сплелись вопросы экономики, политики, культуры и каждодневной реальности, которую в городе мы воспринимаем как данность.

В итоге, они переехали к сестре в Дайстад, в старый и неотапливаемый дом, который начали реконструировать своими руками. Сейчас это уже большое хозяйство со стадом овец, лошадей, коров, ослов и небольшим курятником. Все эти животные тем или иным образом принимают участие в проектах и выставках «Культиватора». Центром жизни деревни является бывшая старая конюшня, которую они назвали «Домом животных», что на шведском созвучно с «домом культуры». В этом «ДЖ» проводятся регулярные выставки, фестивали, лекции, кинопоказы и прочее в том же ряду. Едва ли не в стойлах, топчась по высохшему навозу, выступают лекторы со всего мира, пока животные свободно гуляют по округе.

Но помимо жизни в деревне, художественная практика распространяется и на окружающие леса. Со стороны местных властей всегда существовал запрос на сохранение ландшафта острова в первозданном виде. Исторически земли фермеров разделяют не заборы, а каменные изгороди, собранные из местного сланца. В лесах особо строго ведется контроль способов очищения и поддержания порядка традиционными методами, так как тракторы и прочие технические устройства в большинстве случаев оставляют техногенные следы. И сейчас, наверное, самым известным произведением «Культиватора» является проект «Пейзаж», начатый в 2021 году и являющийся частью коллекции Музея Модерна в Стокгольме. Это небольшой уча-

сток заброшенного леса (всего несколько гектаров), который художники арендуют у государства и обязуются рекультивировать его традиционными сельскохозяйственными способами, тем самым стимулируя биоразнообразие на этой территории. Инструментом данного процесса является и художественная активность внутри участка, в результате которой он превращается в своего рода «парк скульптур» в самом широком смысле этого слова. Так, например, произведение Йонаса Рама (активного участника сообщества и фуд-активиста) «Viva Coleoptera» представляет собой разбросанные по лесу деревянные объекты с различными искусственно сделанными туннелями и проходами внутри, которые не бросаются в глаза на фоне деревьев и кустарников. Их «главный зритель» — разнообразные редкие виды жуков, для каждого из которых создается экосистема и убежище. Но и человек здесь не чужой. Так, в глубине леса можно найти открытую площадку — в своем роде лабораторию, — где участники «Культиватора» и их гости творчески работают с древесиной.

Для сообщества принципиальна практическая сторона искусства, так, например, чтобы попасть в пресловутый «лес искусств», необходимо пройти мимо общинного огорода, где с помощью биодинамических методик культивируются овощи и корнеплоды для всех участников кооператива. Важно подчеркнуть, экономическая составляющая здесь является этической — художники не используют современные удобрения и средства обработки урожая. Тем самым они обрекают себя на экономически нецелесообразную деятельность, что кажется иррациональным, если не учитывать контекст. В Швеции сельское хозяйство является убыточной сферой экономики для всех, кроме крупных хозяйств и корпораций, например, Arla. Фактически являясь дотационной сферой экономики, фермерство в Швеции как социальный феномен постепенно сходит на нет. Каждый фермер

оказывается перед выбором — заниматься сельским хозяйством как производством, или же рассматривать эту деятельность как «декоративную». В первом случае надо использовать пестициды или удобрения, в том числе из России, а, значит, существенно повышать ежегодный оборот, что оказывается невозможным для средних и мелких хозяйств. Фермеры вынуждены брать кредиты для повышения производительности и ежегодного прироста прибыли, но не могут конкурировать на рынке с корпорациями-монополистами — и прогорают. В случае же «декоративного фермерства» — вы получаете субсидии и дотации от государства и от ЕС на поддержание традиционного типа хозяйствования. Как говорят сами эландские фермеры, с которыми я общалась, — при таком раскладе вся их деятельность превращается в производство пейзажа для бюрократии, на что и намекает название вышеописанного проекта «Культиватора». Таким образом некрупные фермерские угодья впадают в зависимость от грантов, что неизменно приводит к деградации агрокультурного производства.

В этом контексте поэтика проекта «Культиватор» раскрывается совершенно с другой стороны. Уже невозможно назвать переезд в деревню эскапизмом в чистом виде, поскольку сама деятельность «Культиватора» активно включена в политическую повестку и работу местных властей. Многие из участников в прошлом были частью «зеленого движения» и одноименной партии, выступая на местной политической сцене. Сейчас же в связи с описанной выше социо-экономической ситуацией на Эланде, как и во многих регионах Швеции, растет, как на навозе, популярность праворадикальных партий и движений, что создает парадоксальную ситуацию изоляции «Культиватора» от местной власти. При этом они продолжают активную работу с федеральными властями и министерствами Швеции, желая построить мосты взаимодействия для фермеров и культуры.

По сути, «Культиватор» действует как политическое сообщество или небольшая внепарламентская партия.

Сами участники сообщества говорят, что занимаются сельским хозяйством, скорее, из экологических соображений, нежели из экономических. Их переживания по поводу экологии и климатическое беспокойство являются нескончаемым источником вдохновения, которым они заражают новых людей. Делясь доступом к практикам сельского хозяйства с горожанами, которых большинство среди гостей «Культиватора», они включают их не только в художественные процессы, но также в острую дискуссию о необходимости деурбанизации культуры.

Стоит отметить, что шведские деревни сильно отличаются от стереотипного представления, например, о российской деревне. Их распределение по территории острова Эланд равномернее и явно децентрализовано, более того, ощутимо проявляется постиндустриальная траектория развития. Например, появляются ветряки, а в бывшем помещении стеклянной мануфактуры открывается музей современного искусства. Само понятие сельской местности, во всяком случае на Эланде, требует специальных уточнений. Например, в небольшой деревне можно найти крупную так называемую «Народную школу» — характерная для северной Европы институция, представляющая собой промежуточный этап образования между средней школой и бакалавриатом для тех людей, которые не имеют возможности переехать в город. Но специфика эландской народной школы удивительна вдвойне — она специализируется на искусстве и оснащена на уровне крупных европейских университетов. Из всего вышеописанного можно понять, мое удивление от разницы между ожиданием и действительностью: ведь стереотипно мысля «художника в деревне» в российском контексте, мы представляем нечто совершенно иное.

Художественная практика «Культиватора» поражает своей контринтуитивностью. Понять его стратегию можно лишь при живом включении в их каждодневную рутину. Даже изначальный переезд из города не кажется очевидным решением, но лишь до того момента, пока сам не распробуешь. Времены переехали в деревню, чтобы расширить свои связи и больше общаться с людьми, а не наоборот. Как рассказывает сама Малин: «Здесь, в деревне, легче познакомиться, чем в городе. Поскольку почти вся коммуникация завязана на еде, сельская местность, как место производства, на самом деле является центром мира».

Если попытаться охарактеризовать модель того миропорядка, который выстроила семья Малин и Матьё и их друзья, то она основывается на крестьянской коллективности и солидарности участников. В деревне практически невозможно жить в одиночестве, как по экономическим, так и по практическим причинам. Тем самым, находясь в регулярной коммуникации на разных уровнях, «Культиватор» демонстрирует парадоксальность глубины и насыщенности социального взаимодействия вне города. Так, в проекте «Пост (р)эволюционные упражнения» (начатом в 2010 году) ключевой вопрос — «Что вы будете делать после Революции?». Художники дают на него ответ в серии черно-белых постеров, оформленных в стиле Уильяма Морриса и движения «Arts and crafts», на которых показывают собственный опыт создания новых жизненных практик, таких, как: «организовать вечеринку, чтобы познакомиться с соседями», «забыть о деньгах», «доить коров», «углублять отношения», «пересекать заборы», «ничего не покупать», «учиться у пожилых людей», «отказаться от технологий» и т.д.

Все это звучит утопично, особенно для российской аудитории. Однако по собственному опыту могу сказать, что предложенная модель вполне реальна. Погружаясь в практико-ориентированную художественную де-

ятельность, я все больше видела многослойных перспектив для построения искусства в будущем. Выход из мрака настоящего был увиден мной как возможность благодаря мозолям на фермерских руках. Подавленное состояние российского сообщества усугубляется институциональным устройством нашей сцены, напоминая настольную игру в монополию, где игроки, вырвавшиеся вперед, не оставляют шанса отставшим. Глубоко капиталистическая созависимость между членами этой игры не позволяет даже помыслить иную стратегию и форму взаимодействия.

Уезжая из Дайстада, я размышляла о парадоксальном опыте «Культиватора» как сообществе. То, как эти художники смотрели на фермерство, делало их взгляд на искусство совсем не похожим на обычную институциональную оптику. Понимая искусство как биом, Малин, Матьё и все члены их коллектива работают локально на периферии Европы, не воспринимая это как негативный фактор. Буквально возвращая художественные плоды, они распространяют свои идеи вокруг. А все их гости разносят опыт по миру, словно семена на подошвах сапог.

После Эланда я направились в Кассель, где пунктом моего назначения была Документа 15. Вызвавшая столь противоречивый отклик, концепция проекта остро попала в мое мироощущение после «Культиватора». И хотя кассельский проект базировался в основном на практиках художников Глобального Юга, он был созвучен моему опыту пребывания в Дайстаде — можно выйти за пределы устоявшейся системы искусства, благодаря контринтуитивным шагам по Земле.

Мария Калинина

Родилась в 1983 году в Москве. Куратор, член редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.

Николай Ухринский

Производство пространства и искусство

*Посвящается памяти
Бориса Борисовича Родомана
(29.05.1931–26.12.2023)*



Скульптура Роберта Индианы «Имперская любовь» (1966/2006) на фоне Берлина, 2023.
Фото Николая Ухринского. Представлено автором текста.

1 Прогрессивный идеологический праксис («Гегель»)

Фразой «производство пространства» мы обязаны Анри Лефевру — неортодоксальному марксистскому гуманисту. Амбиция его знаменитого одноименного труда — применить логику Карла Маркса к пространству и написать новый «Капитал», который будет основан на конкретной абстракции пространства, а не товара. Лефевр, таким образом, стал новым Марксом, развивая его логику по отношению к новому материалу и обстоятельствам, и в то же время дистанцировался от догматического марксизма. Он старался занять критическую позицию не только к сторонникам советского проекта и коммунистической партии Франции, но и к структуралистскому марксизму Альтюссера и апологетике «прямого действия» уличных протестов конца 1960-х годов. На мой взгляд, задача в целом удалась: «Производство пространства» — это трактат на стыке жанров, который, подобно первому тому «Капитала» Маркса или «Ориентализму» Эдварда Саида, стал общекультурным феноменом, задал новые направления мысли, практики и дисциплины, претендуя на перманентную актуальность, вызывая критику и споры, как раз из-за своей противоречивости, гибридности и мега-амбиции. В числе

прочего, все эти три книги очень влиятельны на поле искусства.

Как известно, первый том «Капитала» начинается с представления концептуальной, или «чистой» формы товара в качестве диалектического единства потребительной и меновой стоимости как разных форм жизненного цикла товара. В другой главе Маркс пишет о процессе метаморфоза товаров, когда стоимость, подобно куколке, становящейся бабочкой, скидывает одну форму, превращаясь в другую. Процесс этот идет с приращением величины стоимости и потенциально бесконечно, по кругу, обеспечивая циркуляцию стоимости и товарной массы: «процесс обмена товаров заключает в себе противоречашие и исключающие друг друга отношения. Развитие товара не снимает этих противоречий, но создает форму для их движения. Таков и вообще тот метод, при помощи которого разрешаются действительные противоречия. Так, напр., в том, что одно тело непрерывно падает на другое и непрерывно же удаляется от последнего, заключается противоречие. Эллипсис есть одна из форм движения, в которой это противоречие одновременно и осуществляется и разрешается»¹. В этом пассаже Маркс почти по-пифагорейски представляет нам геометрическую модель товара как эллипса

с двумя фокальными точками потребительской и меновой стоимости. Контур фигуры создается непрерывным движением точки, стремящейся «упасть» на один из полюсов, но эксцентриситет обеспечивает непрерывное движение вокруг двух центров подобно планете на сложной эллиптической орбите, и метаморфоз бесконечен, что гарантирует устойчивость контура фигуры, то есть циркуляции или обращения.

Эта емкая концептуальная схема является основой первого тома «Капитала». Можно представить, что ее начертание и медитативное осмысленное созерцание способно привести ученика к постижению смысла товара, стоимости, циркуляции и, наконец, капитала — подобно тому, как осмысленное начертание и созерцание квадратуры круга должно было привести пифагорейца к постижению сути вещей. Лефевр тоже строит свой трактат на построении и объяснении конкретной абстракции, но уже не товара, а пространства, и точно так же ее понимание открывает нам двери всей теоретической конструкции. Только теперь фокальных точек у фигуры не две, а три. Весь трактат Лефевра пронизан этой троичностью, которая повторяется в разных модусах: имен, характеристик, объяс-

нений, предикатов. Как хорошо известно, «пространство» у Лефевра состоит из трех фокальных точек: это «пространственные практики», «репрезентации пространства» и «пространства репрезентации». Но эти форманты или производительные силы пространства также представлены в книге множеством других способов. Например, по отношению к истории философии Лефевр видит свою задачу как сочетание Маркса, Гегеля и Ницше. При этом каждое имя редуцируется, становясь знаком соответственно социальной структуры, мысленной абстракции и непосредственной недискурсивной телесности. Проецируясь в современные Лефевру реалии, троика формантов становится марксистским структурализмом Альтюссера, языковыми играми постмодернистов и прямым действием студенческих бунтов 1968 года. В других местах трактата три форманта предстают как соответственно (пространство) «воспринимаемое», «понимаемое» и «проживаемое»; «социальное», «ментальное» и «физическое»; «социальная структура/труд/социальные отношения», «абстракция/знание/карта» и «природа/тело/жизнь»; «партикулярное», «общее» и «сингулярное»; (дискурсы) «пространства», «о простран-



Николай Ухринский «Концептуальная, или „чистая“ форма товара/стоимости как конкретной абстракции (геометрическая интерпретация Маркса)», 2023. Представлено автором текста.

стве» и «в пространстве». Всех их Лефевр критикует, каждого по-своему, именно через выстраивание троичной модели пространства, где истина и он сам как новый Маркс находятся между формантами — в целостности модели, которая работает диалектически, то есть через постоянное противоречие этих производительных сил. Понятно, что настаивание исключительно на одном из полюсов ведет к ограниченности и потере главного, точно так же, как у Маркса нельзя понять конкретную абстракцию товара, упуская из виду потребительную или меновую стоимость, или их постоянный диалектический метаморфоз.

В целом, Лефевр со своей задачей справляется и в определенном смысле становится «Марксом пространства». Все «Производство пространства» строится на начертании конкретной абстракции «пространство», которая точно так же, как и товар у Маркса, может быть представлена в емкой геометрической форме. Однако это амбиция философская, но на чем основано влияние Лефевра в художественном мире? Прежде всего, на той роли, которую он отводит

третьему форманту — «пространству пользователей», или пространству телесности и «жизни». Для него именно здесь находятся точки сопротивления. Если «репрезентации пространства», иначе «Гегель» или «пространство архитекторов и планировщиков» (т. е. первый формант), у Лефевра ассоциируются исключительно с авторитаризмом государства и подавляющей силой абстракции, а «пространственные практики», «Маркс» или «пространство труда» (второй формант) — с существующей социальной структурой, то есть капитализмом, то возможность освобождения трансформации этой структуры Лефевр, кажется, связывает почти исключительно с «пространством репрезентаций» (третий формант). Именно здесь можно найти пространства отдыха, удовольствия, телесности и игры, которые, ставя под вопрос монументальность традиционных пространств, созданных доминирующей социальной структурой и контролируемых абстракцией в их подчиненности задачам работы, предельно обостряют противоречия пространства как диалектической модели, обещая создать точки прорыва за пределы существующе-



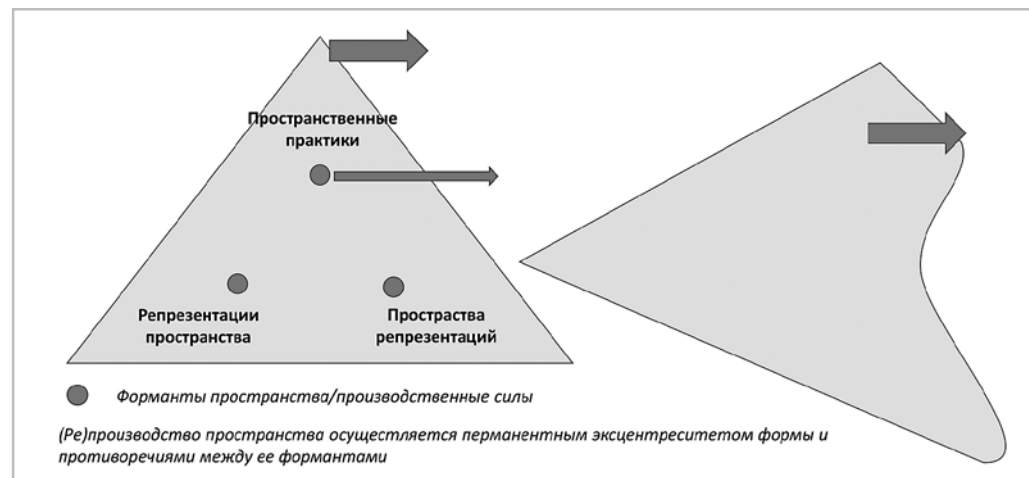
Николай Ухринский «Концептуальная, или „чистая“ форма товара/стоимости как конкретной абстракции (геометрическая интерпретация Маркса)», 2023. Представлено автором текста.

го. В теле содержится некий несводимый к рациональной дискурсивности остаток, поэтому из этой точки может возникать освобождающее искусство, основанное на игре, подобно тому, как Ницше говорил о языке поэтов, преодолевающем репрессивную абстрактную рациональность.

Таким образом, пути освобождения, постулируемые в «Производстве пространства», по сути сводятся к двум возможностям. Во-первых, некодифицируемое действие телесной «жизни» рядовых пользователей пространства, во-вторых, символическое интуитивное действие художника. Можно сказать, они соединяются, когда художник берет на вооружение практики повседневности, а каждый пользователь пространства становится осознанным художником по производству нового освобождающего пространства. Лефевр показывает художникам их центральную роль в прогрессивном производстве пространства и новые художественные стратегии, основанные на телесности, игре и апроприации пространства наперекор существующим социальным структурам и доминирующим репрезентациям. Конечно, здесь есть редукция возможностей

любой репрезентации к подавляющей властности, а также идеализация «жизни», понятой как непосредственная и недискурсивная телесность, столь свойственная для апологетов «поколения 1968», хотя, как говорилось выше, Лефевр вставал по отношению к ним в определенную критическую позицию. Нам важно отметить причину влияния «Производства пространства» в художественном мире, а она состоит в том, что, по Лефевру, разнообразные группы способны отклонять доминируемое государством и капиталом гомогенизированное пространство в своих целях. В результате пространство может быть эротизировано, театрализовано или драматизировано и возвращено к двусмысленности, а производство пространства в целом — пойти по все более прогрессивному и освобождающему пути. Здесь был справедливо увиден немалый простор для художественных практик, которые опять становились больше, чем искусством или искусством подлинным — а именно практиками жизни и освобождения.

Однако трактат Лефевра, точно так же как и Маркса, гораздо шире этого влияния и непосредственного вывода ка-



Николай Ухринский «Производство пространства в результате сдвига одного из формантов (геометрическая интерпретация Лефевра)», 2023. Представлено автором текста.

сательно освобождающей практики соответственно «пользователей пространства»/художников и пролетариата. Более того, можно различать левефрианскую троичную модель пространства и его специфический идеологически-активистский акцент на третьем форманте как освободительном — его собственной идеологической абстракции. Ведь «телесность», или «жизнь», противопоставляемая «абстракции», сама, будучи так концептуализирована, является редуцирующей абстракцией. Даже за пределами этого прочно укорененного в своем времени и, возможно, уже частично устаревшего акцента диалектическое понимание производства пространства, вводимое Лефевром, может многое объяснить нам относительно производства пространства в глобальном арт-мире сегодня. В частности, это вопрос производства геокультурных различий в постколониальной ситуации.

2 Институциональная социальная структура («Маркс»)

Производство различий является одним из самых устойчивых фетишей для современного искусства. Согласно Лефевру, абстракция гомогенизирует, и это негативная сила, с которой нужно бороться. Здесь важно понимать, что Лефевр жил в мире, который совершал переход от модернизма к постмодернизму, и для него абстракция уравнивалась с репрессивной силой государства и планировочными массовыми «безликими» решениями в городской ткани — будь то советский мастер-план или проекты ле Корбюзье. Прямое телесное действие пользователей пространства может противостоять этому и произвести различия. Так часто понимают призыв Лефевра, что в целом верно, однако его трактат гораздо сложнее этой схемы. В частности, Лефевр распознает различия индуцированные, редуцированные и произведенные.

Он признает, что капитализм сам успешно производит различия в рамках домини-

рующего способа производства. Например, когда загрязняющие производства выводят в менее развитые страны или когда побережье Средиземного моря трансформируется в пространство отдыха для индустриальной Европы. Здесь Лефевр рискует попасть в ловушку, потому что если пространство отдыха и развлечений производятся доминирующей системой, как же они тогда могут быть освободительными и такими важными, как он утверждает в другом месте? Из этого теоретического затруднения Лефевр пытается выйти, раскалывая различия на индуцированные, как созданные доминирующей системой, и произведенные — ведущие за пределы этой системы. Первые — это «партикулярности», «специфичности», «специализации» или «локализации», которые создаются системой подобно различным потребительным стоимостям. Однако в своих партикулярностях они не ставят систему под вопрос, потому что вписаны в существующий порядок через свою постоянную готовность испытать метаморфоз в меновую стоимость. Более того, их партикулярности или локализации как специализации именно для этого и производятся — чтобы занять свое место в общем порядке через метаморфоз. То есть это те различия, которые создают систему. Санкционированное пространство отдыха для рабочих так же необходимо для капитализма, как пространство труда или воспроизводства рабочей силы.

Подобно этому, в глобальном арт-мире сегодня воспроизводятся и создаются множественные геокультурные различия, связанные с политикой идентичности: за художниками как бы закреплены различные территории, обусловленные их наследием и происхождением, которые они репрезентируют на глобальном рынке арт-идентичностей через специфические художественные практики. Я называю усиление этого тренда «поворотом к гео-специфичности» в искусстве и культуре, однако критический анализ позволяет распоз-

нать здесь диалектику глобализации, о которой размышляли такие теоретики, как Дэвид Харви и Энтони Гидденс. В частности, Гидденс писал о «воссоздании локальности» — о том, что неизбежным диалектическим спутником гомогенизации пространства и разлокализации (displacement), вызванных глобализацией, является повторное размещение (reembedding). В то время как механизмы разлокализации или дистанциации выводят социальные отношения из конкретных пространственно-временных контекстов, в то же время они предоставляют новые возможности для их повторного размещения (reinserting). При желании здесь также можно узнать делезианскую диалектику де- и ре-территориализации. Таким образом, аргумент о «мире без границ» и гомогенизирующей глобализации оказывается просто неверным, точнее говорить о последней как о диалектическом процессе гомогенизации и дифференциации одновременно. И, как и в любой диалектической модели, противоречия нарастают, обещая слом системы.

У Лефевра эти производимые системой различия названы индуцированными, но как идеологу и активисту ему их недостаточно, и возникают различия «произведенные», как максимальные различия, которые пытаются выйти за пределы существующего. Нельзя сказать, что Лефевру удастся сделать это разграничение практически ясным. Он признает, что индуцированные различия часто сложно отличить как от произведенных (спасающихся от закона системы), так и от редуцированных — возвращаемых в систему принуждением и насилием и заменяемых дифференциальными знаками, так что произведенные различия с самого начала сводятся к знакам или вытесняются различиями индуцированными. Более того, случается, что контрпространство и контрпроект симулируют существующее пространство, пародируя его и демонстрируя его ограниченность, но при этом не вырываясь из

его тисков. Ситуация непростая: система генерирует различия, и часть из них может перейти в статус различий настоящих, т.е. выйти за пределы системы, но даже если такая задача будет осознанно поставлена, эти попытки постоянно будут редуцируемы к знакам различий, да и сами они остаются генетически порожденными существующим порядком, а значит, им сложно выйти за пределы его критики и пародии. Здесь в проекте «нового Маркса» Лефевра, как и в проекте Маркса настоящего, проявляется противоречие между диагностикой и идеологическим проектом. Обойти его можно попытаться с помощью идеологических конструктов, например, попробовав расколоть различия на «ложные» (индуцированные, внутрисистемные) и «настоящие» (выходящие за пределы). Ирония состоит в том, что «ложные» и являются пока только подлинно существующими и реальными, поэтому так легко привести их примеры, в то время как «настоящие» существуют пока только в идеологическом проекте, и описать их отличия от «ложных» удастся только весьма туманно и абстрактно. Ответ на вопрос: где тут голова (абстракции), а где ноги (реальности, или «жизни»), на которые нужно все поставить? — не так уж очевиден, если только не позволить себе убедиться в очередной раз, что существующая реальность — это гностическое покрывало Матрицы, за которым есть что-то «подлинное» и доступное для нас как людей. По Лефевру, абстрактное пространство вынашивает в себе семена нового дифференциального пространства.

В постколониальной теории и теории прогрессивного современного искусства на протяжении последних десятилетий мы наблюдали неоднократные попытки отделить производство «хороших» различий от «плохих» и расколоть глобализацию на «прогрессивную» и «консервативную». В частности, Эдуард Глиссан отличал «хорошую» мондиализацию от «плохой» глобальности, а Хоми

Бхабха — «прогрессивную» интернациональную культуру от мультикультурализма — аналог произведенных и индуцированных различий у Лефевра. Анна Мария Гуаш противопоставляет индигенность (indigeneity), предполагающую «визуальную суверенность», индигенизм (indigenism), остающемуся внутри оксидентализма и включающему мысль и эстетику коренных народов в глобальный мир искусства по принципу новейшей формы колониального эпистемологического, культурного и эстетического экстрактивизма. Многие художественные критики, в частности Ханс Белтинг, а также авторы круга журнала «Октябрь» говорят о «подлинно» глобальном, альтер-глобальном или космополитичном искусстве и истории искусств, — которые еще только предстоит создать, отличая их от реально существующего мультикультурализма, — редуцирующих подлинные различия (если использовать словарь Лефевра)². Как минимум со времен выставки «Маги Земли» (1989, центр Помпиду, Париж) художникам и теоретикам стало ясно, что мультикультурализм и сам факт включения различных незападных историй и эстетик не решают проблему, поскольку существующие институты глобального искусства опираются на термины и категории, в которых прошита гегемония³. Дифференциальное пространство Лефевра и «подлинно» глобальный арт-мир еще предстоит создать, тем не менее они прорастают изнутри существующего пространства и искусства, вынашиваются ими, как, по Марксу, капитализм вынашивает своего могильщика. Независимо от того, инвестируем ли мы собственные силы в этот процесс и где именно мы видим возможность усиления существующих противоречий (будь это телесные практики третьего форманта, борьба труда за свои права или альтернативные репрезентации и воображение), многие наблюдатели, в том числе не являющиеся марксистами, такие, как упоминавшийся Гидденс, отмечают диалектику глобализа-

ции. Мы видим это в глобальном нарастании конфликтности в результате усиления как попыток глобального контроля, так и локальных, деколониальных, партикуляристских и гео-специфических тенденций — то есть роста диалектических противоречий между двумя полюсами формы. Процессы в искусстве протекают симметрично. Противоречия выросли до такой степени, что сегодня мы уже говорим о явных признаках выхода институтов за свои пределы и их диалектическом метаморфозе, в частности — о нео-иллиберализме и постглобализации в многополярном мире⁴. Современное искусство действительно плюрализируется, распадаясь на множество гео-специфических проектов современного искусства, часто противоречащих друг другу. Это увязывается и с современной либеральной политической теорией, где теории ценностного плюрализма (value pluralism), агонистического либерализма и постлиберализма отмечают такую характеристику, свойственную всем понятиям социальных и гуманитарных наук, как «сущностная спорность» (essential contestability), заключающуюся в том, что понятия эти по самой своей природе подвержены конкурирующим интерпретациям⁵. Это означает, что и концепт современного искусства, артефактный и конвенциональный по своему характеру, предполагает его конкурирующие понимания, сформулированные в различных перспективах, в том числе пространственных и геокультурных. Лефевр не писал про глобальный арт-мир и постколониальное искусство, однако сама основа его мышления, а именно диалектическое понимание пространства с различными производительными силами, находящимися в диалектических противоречиях, позволяет развивать их продуктивный анализ. А его триада различий как индуктивных, произведенных и редуцированных («Маркс», «Ницше» и «Гегель» соответственно) эффективно работает применительно к институциям глобального арт-мира и предвосхищает

многие последующие разделения в теории искусства, в частности — на искусство мультикультурализма и искусство «подлинно» деклониальное.

3 Глубинный творческий процесс («Ницше»)

Действительно, кажется, оптика Лефевра помогает понять все еще находящиеся в процессе проявления результаты пространственного и культурного поворотов в искусстве. По их ходу искусство стало восприниматься частью специфических территориальных культур, в то время как и искусство и культура были опространствлены, превратившись соответственно в гео-ис-

кусство и гео-культуру. Как отметила историк искусств Парул Дэйв-Мухерджи еще в 2014 году, если мировая история искусства откажется от однополярной канонизации и обратит свой взор на незападные архивы, ей придется рассматривать множество упущенных историй, в которых пространство приобретет новый приоритет и станет источником новой темпоральности: не гомогенного времени, а конструкта, который обретает связность в рамках конкретной, локализованной или рас-положенной пространственности⁶. Собственно говоря, это и происходит на наших глазах на протяжении, как минимум, последних 50–60 лет. И лефеврианское диалектическое понимание



Двойной портрет философов Сократа и Сенеки. Римская копия III в н.э. греческого образца I в н.э. Мрамор. Новый музей, Берлин, 2023. Фото Николая Ухринского. Представлено автором текста.

производства пространства, где есть несколько полюсов-формантов и где репрезентации пространства, воображение, телесное и символическое действие играют столь большую роль, дает нам ценную методологию постижения и участия. На этом можно было бы и остановиться, но мысль Лефевра содержит массу ответвлений, интуиций, которые автор лишь обозначает и оставляет без особого развития. На их развертывании можно построить отдельную стратегию, подобно тому, как Дэвид Харви способен развивать фундаментальные мысленные конструкции из примечаний, сделанных Марксом вскользь в «Капитале». И в этом, кажется, Лефевру тоже удалось стать «новым Марксом». В качестве коды я хотел бы продемонстрировать продуктивную возможность такого отношения к трактату Лефевра и отметить одну его интуицию, которая мне кажется невероятно вдохновляющей, в том числе в свете всего вышесказанного.

Лефевр утверждает, что каждое живое тело есть пространство: оно производит себя в пространстве и оно же производит это пространство. Эта линия рассуждений ведет его в «глубокое» пространство, к онтологическим основам человеческой природы, символической и языковой деятельности. Однако развитие данной линии неконсистентно, складываясь из фрагментарных рассуждений и интуиций, распределенных по всему трактату. В частности, в паре мест Лефевр дает ссылки на Льюиса Кэрролла и «Симметрию» математика Германа Вейля, которые погружают нас в такую конечную реальность, где производство социального пространства неотделимо от развития живой телесности и рождения языка: дублирование (симметрия) подразумевает повторение, но оно также порождает различие, конституирующее пространство. Когда зеркало «реально», как это постоянно происходит в

сфере объектов, пространство в зеркале воображаемо — и (ср. с Льюисом Кэрроллом) локусом воображения является «Я». В живом теле, с другой стороны, где зеркало отражения воображаемо, эффект реален — настолько реален, что определяет саму телесную структуру высших животных. В другом месте Лефевр, пытаясь раскрыть «скрытые до сих пор» отношения между пространством и языком, как бы переводит их связь, согласную со здравым смыслом: возможно, «логичность», присущая артикулированному языку, с самого начала функционировала как пространственность, способная навести порядок в качественном хаосе (практико-сенсорной сфере), представленном восприятием вещей⁷. То есть, мышление и язык не просто вносят значение и «логичность» в хаотичный, лишенный смысла мир, но они делают это, с одной стороны, отражая «логичность» пространственной структуры живого тела, а с другой — сразу действуя пространственно и вовне.

Намечая эту линию, Лефевр сближается с теорией символических форм Эрнеста Кассирера, который понимал человека как «символизирующее животное», где процесс инвестирования себя в символические системы есть процесс прогрессивного освобождения человека от природного царства несвободы — его постепенный переход в управляемый и созданный им мир как символическую форму. Лефевр не только считает, что на современном этапе развития капитализма совокупное человечество перешло от производства товарного мира к производству пространства как тотальности (именно отсюда замена «товара» на «пространство» как базовой конкретной абстракции), но и признает, что наиболее эффективно присваиваемые (апроприруемые) пространства — те, которые заняты символами. Подобно Кассиреру, он находит онтологический источник символической деятельности в

глубине человека, в скрытом и почти священном процессе, в котором одновременно рождается тело, сознание и социальность: чтобы Эго появилось, оно должно предстать перед собой, а его тело должно предстать перед ним как вычтенное — а значит, извлеченное и абстрагированное — из мира. Будучи жертвой превратностей мира и потенциальной жертвой бесчисленных опасностей, Эго ретируется. Это «ретирование» из мира схоже с кассиеровским «освобождением» в управляемые символические формы. Процесс производства полон проекций, удвоений и аналогий: относительное и абсолютное — это отражения друг друга: каждое всегда отсылает к другому. Мы сталкиваемся с двойной поверхностью, двойной видимостью, которая подчиняется единому закону и единой реальности — отражению/преломлению. Максимальное различие содержится в каждом различии, даже минимальном. И здесь Лефевр цитирует Ницше: любая форма принадлежит субъекту. Это постижение поверхности зеркалом.

Именно такая трактовка, по мысли Лефевра, ведет нас в глубь третьего форманта к постижению сути «пространств репрезентации»: эта операция, неразрывно магическая и рациональная, устанавливает странное взаимодействие между (вербальным) развоплощением и (эмпирическим) повторным воплощением, между выкорчевыванием и реимплантацией, между специализацией в абстрактном пространстве и локализацией в детерминированной экспансии. Это «смешанное» пространство — еще естественное, но уже произведенное — первого года жизни, а позже — поэзии и искусства. Так, по Лефевру, протекает таинство подлинного производства пространства, человека и его мира, одновременно социального, телесного и символического. В какой-то момент аналогические связи между процессами рвутся, разделяются, и дискурсивная, управленческая и мено-

вая абстракция берет верх над жизнью во всей ее полноте. Лефевр стоит на позиции марксистского гуманизма, и для него решение состоит в том, чтобы вернуться к аналогической глубине подлинно человеческого символического производства и, тем самым, перестать наделять слишком большой властью какие-то конкретные символические формы, родившиеся в результате этого производства и теперь пытающиеся подчинить его себе «со стороны». Глубину этого понимания сложно переоценить, как и то значение, которое оно придает художникам и творческим людям как тем, кто способен почувствовать и понять всю глубину производства как символического процесса.

Итак, по ходу наших заметок, Лефевр и взаимное значение искусства и производства пространства предстали для нас тоже своего рода конкретной абстракцией с несколькими фокальными точками. Во-первых, это искусство как активистский прaxis, стремящийся производить «другие» пространства. Во-вторых, это институты и диалектика глобального художественного мира, предполагающая, что различия, связность и противоречия между ними постоянно нарастают по мере того, как искусство и культура все больше осознаются силами производства пространства. В-третьих, это «глубокое» производство или таинство символической функции человека. Подобно формантам в модели Лефевра, они позволяют подойти к искусству с разных сторон: со стороны определенного идеологией активистского праксиса («Гегель»), со стороны институтов глобального постколониального искусства и образуемой ими социальной структуры («Маркс») и, наконец, со стороны глубинного онтологического процесса творчества как подлинно человеческого состояния («Ницше»). И, пожалуй, главное, чему нас учит Лефевр: нужно постоянно удерживать вместе все

эти форманты, потому что истина — не в каждом из них по отдельности, но в их продуктивных противоречиях, и что важен прежде всего общий принцип мышления, а не какой-то конкретный вывод, частность или формулировка. И тогда вполне можно стать «новым Лефевром», подобно тому как он стал «новым Марксом».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Том первый. Книга 1: Процесс производства капитала. М: Государственное издательство политической литературы, 1952. С. 110–111.

² Bhabha H. The location of culture. London: Routledge, 1994. Guasch A. M. and Jiménez del Val N. Indigenism(s)/Indigeneity: Towards a Visual Sovereignty // REG|AC (Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo) 7 (1), 2020. С. 1–12. Guasch A. M. Globalization and Contemporary Art // Third Text online publication “Global occupations of art”, 2013. Доступно по <http://www.thirdtext.org/globalization-and-contemporary-art>. Belting H. From World Art to Global Art. View on a New Panorama // what's next? 011, 2013. Доступно по <http://whatsnext.net/011>. Baker G. and Joselit D. A Questionnaire on Global Methods // October 180, 2022. С. 3–80. Meskimon M.

Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination. Routledge, 2010. Belting H. Eine globale Kunstszene? Marco Polo und die anderen Kulturen / Belting H. Szenarien der Moderne: Kunst und ihre offenen Grenzen. Hamburg, 2005.

³ Подробнее см. Ухринский Н. Кабаков и глобальный арт-мир // Художественный Журнал № 123 (2023).

⁴ Hendrikse R. The Rise of Neo-Illiberalism // Krisis, Journal for Contemporary Philosophy 41 (1), 2021. С. 65–93.

⁵ MacIntyre A. The Essential Contestability of Some Social Concepts // Ethics 84 (1), 1973. С. 1–9. Lukes S. Essays in Social Theory. London [etc.]: Macmillan, 1977. Connolly W.E. The Terms of Political Discourse. Princeton University Press, 1993. Gray J. Post-Liberalism: Studies in Political Thought. New York and London: Routledge, 1993.

⁶ Mukherji P. D. Whither Art History in a Globalizing World // Art Bulletin 96 (2), 2014.

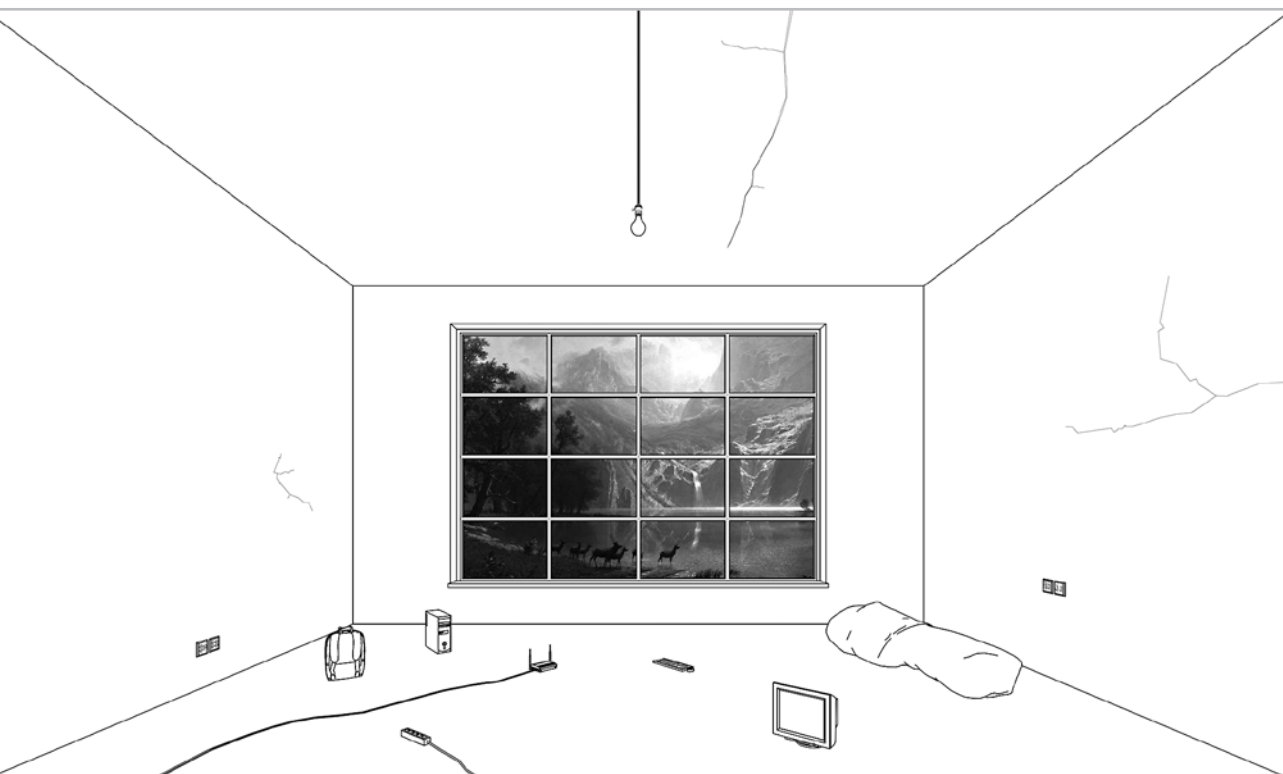
⁷ Здесь, как и в предыдущих и, особенно, последующих случаях отсылок и обширных цитат текста Лефевра дается вольный авторский перевод его мысли по изданию Lefebvre H. The Production of Space. Wiley-Blackwell, 1992.

Николай Ухринский

Родился на верхней Волге.
Географ, художник, куратор.
Живет в Германии.

Влад Капустин

Эскейпология*



Влад Капустин «Доступ к реальности». Предоставлено автором текста.

Возможно ли сегодня куда-нибудь сбежать? Каким будет побег и куда приведет? Будет ли он удачным? Сегодня эти вопросы все чаще мелькают в потоке информации на фоне кризиса, охватывающего мир. Фигура человека, бегущего от ужасов войны, экологических катаклизмов, эпидемии очередного вируса регулярно возникает на экранах наших смартфонов, эта фигура словно задает нам вопрос: «А вам есть куда сбежать?».

Дать глобальный ответ на этот вопрос могла бы некоторая теория/практика, которая изучает разнообразные формы побегов. И такая теория/практика действительно существовала, называлась она «эскейпология». Изначально, эскейпология — это разновидность иллюзионизма или искусство освобождения, в котором практиковались трюки с побегами. Эта практика была популярна в начале XX века. Исполнитель трюка с побегом, или эскейпологист должен был выпутаться из трудной ситуации: освободиться из цепей, снять с себя наручники, выбраться из клетки, спастись из горящего здания. Знаменитым эскейпологистом был Гарри Гудини, впоследствии ставший настоящим символом освобождения, выражающим легкость и неизменную страсть к побегу из, казалось бы, невозможных ситуаций. Сам термин «эскейпология» состоит из двух слов: «эскейп» и «логия», которые переводятся как «побег» и «наука», что, буквально, образует науку о побегах. Современность подсказывает, что именно подобной науки нам сегодня не хватает, и эскейпология

требует пересмотра и актуализации, чтобы стать действительно масштабной теорией/практикой освобождения.

Сборка

Какой должна быть теория, которая изучает освобождение? В какой-то степени, любая теория представляет собой модель или ограничивающую рамку, но существуют концепции моделей, которые в самом своем ядре заключают постоянное изменение и подвижность — это сборки или ассамбляжи, открытые системы. Жиль Делез, разрабатывавший теорию сборки, дал такое определение: «Что такое сборка? Это множественность, которая состоит из многих разнородных деталей и устанавливает связи, отношения между ними, по возрасту, полу, и правит — разными природами. Таким образом, единственное, что объединяет сборку, — это единство взаимодействия: симбиоз, “симпатия”. Важны не родственные отношения, но альянсы, сплавы; это не последовательности, линии происхождения, но инфекции, эпидемии, ветер»². Побег всегда множественен, он включает в себя совершенно разные области объектов, знаний, агентов и действий, поэтому эскейпология является сборкой в делезианском смысле. Эта сборка концентрируется на изучении ускользания от моделей, поиске разрывов и новых пространств. Сборка — это свободный выбор в соединении разнородных элементов, а любой побег является ассамблежем из практик преодоления границ, материальных объектов, пространств и

* Данный текст является частью исследования, проводимого в рамках Исследовательской Программы «Аудитории 2023». «Аудитория» — образовательный проект архитектурного бюро «Меганом».

людей. Сборка предполагает возможность дополняться, пересобиаться и актуализироваться вновь и вновь. Нельзя не отметить инструментальный характер любой сборки и ее направленность на действие. У эскейпологии, как у сборки, тоже есть свой набор инструментов, основные из них: диалектика свободы, воображение, игра.

Диалектика свободы

Диалектика свободы помогает увидеть побег как амбивалентное действие: с одной стороны, посредством побега мы стремимся освободиться, но с другой — сам побег грозит превратиться в эскапизм — явление, считающееся пагубной практикой, своего рода пленение иллюзией. Эскапизм можно назвать перманентным бегством, в котором имплицитно содержится несвобода, она проявляется в невозможности остановиться — в этом случае побег зашел слишком далеко. Эскейпология исследует линию, соединяющую два полюса: побег как освобождение и побег как несвобода. Освобождение же происходит не только за счет движения, но и за счет поиска своей остановки.

Воображение

Любой побег — это проявление воображения. Воображение — второй инструмент эскейпологии. Киара Боттичи в работе «От воображения к воображаемому и далее. К теории имажинальной политики»³ рассматривает воображение как политический инструмент и главный источник освобождения человека. Она указывает, что мы живем в эпоху кризиса воображения, и пытается найти выход из этого положения. Боттичи выстраивает свою теорию воображения, отталкиваясь от философии Ханни Арендт и Корнелиуса Касториадиса. Ханна Арендт разрабатывала теорию воображения как индивидуального качества, с помощью которого любой человек может стать свободным. Она считала, что воображение

лежит в основе наших действий, потому что способно делать присутствующим то, что в данный момент отсутствует. Эту способность можно еще назвать производством альтернативы. Каждый человек может представить себе все иначе и сделать этот образ в какой-то степени воплощенным — даже если он останется нематериальным, новый образ все равно изменит наше восприятие мира и даст возможность действовать по-другому.

Касториадис же осуществляет переход от воображения как индивидуального качества человека к воображаемому как коллективной структуре. Действия (индивидуальные и коллективные), такие, как труд, потребление, любовь, война — невозможны вне коллективной символической сети, в которую включены индивиды. Все общественные функции всегда имеют свои социальные значения (символы), в разных обществах они могут отличаться, но без символов как социальных значений невозможно определить ни одну социальную функцию. На этом уровне работает «социальное воображаемое». Касториадис считал, что социальное воображаемое двойственно: индивиды сами создают общество и символические сети, но в то же время те в ответ создают их.

Киара Боттичи считает, что сегодня нет смысла строго делить воображение на коллективное и индивидуальное — все мы регулярно оказываемся между этими позициями и можем между ними скользить. Такое подвижное воображение она называет имажинальным. Имажиналь — это движение между крайними понятиями, а также автономия, выраженная в том, что свободное индивидуальное воображение может подвергаться сомнению сложившийся символический порядок (воображаемое) и за счет индивидуального направленного стремления постепенно изменять его в нужную сторону. Имажиналь становится частью эскейпологической сборки: именно такое, автономное воображение нужно сегодня, чтобы ускользать от давле-

ния структуры и строить мир, где найдется место для каждого.

Игра

Гарри Гудини рассматривал свою деятельность как игру. Как эскейпологист, он видел ее целью изобретение новых побегов и воплощение их в жизнь. Более того, изначальная эскейпология является разновидностью иллюзионизма, а любая игра предполагает некоторое отношение с иллюзией. Как пишет Роже Кайуа: само слово «иллюзия» означает вступление в игру — *in-lusio*⁴. В чем же особенность эскейпологии как игры? Современный побег может быть игровым действием, а игра — это свободная и добровольная деятельность, источник радости и забавы. Игрок всегда вправе остановить игру и переключиться на новую или выбрать другую деятельность, то есть игрок чередует разные побег. Игра всегда производит обособленное пространство, которое выпадает из обычной жизни, в этом пространстве действуют другие правила и законы. По сути это отдельный, замкнутый, защищенный мир, поэтому игра часто становится тем местом, куда человек может сбежать на время.

Поиск разрывов и свободных пространств

Важная цель эскейпологии — поиск и изобретение новых, свободных пространств. Для того, чтобы свободное пространство сформировалось, необходим разрыв. Диалектика, воображение и игра работают с качеством, образованием и чередованием разрывов и внедрением в них новых пространств. Что представляет собой разрыв? Разрыв имеет негативную природу, он может предстать в виде нестыковки, противоречия, физически это может быть неучтенная территория, отверстие, скрытая лакуна. Разрывы любят скрываться во времени: оно может спрятать определенное пространство от глаз большинства, образуя таким образом вре-

менно-пространственный разрыв. Все, что ускользает от доминирующей системы контроля и не хочет быть посчитанным, имеет природу разрыва. Любой разрыв может заполниться новым пространством — физическим, виртуальным, воображаемым или символическим. Подобные пространства могут воплощаться в форме миров, ландшафтов, городов, зданий, комнат, игр, книг, картин.

Онтология Разрыва

Терра Инкогнита

Мы можем выстроить упрощенную историю разрывов. Еще несколько столетий назад мир не был замкнутым, можно было отправиться в путешествие и найти место, где никогда не ступала нога человека. Это время Первой Природы, отмеченное существованием *terra incognita* — неизвестной земли, наполненной множеством разрывов и лакун. В то время разрывы еще существовали физически, а главными искателями разрывов были пираты. Пираты открыли и заполнили множество разрывов, обычно они строили в них поселения, социальные устройства во многих из которых были близки, скорее, демократиям, чем авторитарным режимам. Одной из самых ярких легенд, выражающих потенциал разрыва и свободного пространства, является Либерталия, факт существования которой, равно как и обратное — что она лишь вымысел, не доказан. Согласно известным сведениям, Либерталия являлась утопическим пиратским государством, впервые упомянутым Чарльзом Джонсоном в книге «Всеобщая история грабежей и смертоубийств, учиненных самыми знаменитыми пиратами» (1724). Она была основана в конце XVII века на острове Мадагаскар, ее общественное устройство руководствовалось демократическими принципами, некоторые предводители даже пытались создать пиратский кодекс, который мог бы регулировать справедливое распределение благ и добычи между всеми членами общи-

ны. В XVIII и XIX веках ситуация радикально изменилась — земной шар становился все менее доступен и открыт для свободных перемещений, количество физических разрывов неумолимо сокращалось. Завершила этот процесс промышленная революция.

Вторая Природа

В 1790 году Ричард Аркрайт создал в Кромфорде первую фабрику современного образца, соединив паровую машину Джеймса Уатта (созданную в 1769-м) и прядильную машину Джеймса Харгривса (1764) в одну систему. Это стало отправной точкой процесса, который сегодня называется промышленной революцией. На протяжении всего девятнадцатого столетия шло строительство глобальной инфраструктуры, которая должна была опоясать земную поверхность и связать все точки земного шара. В конечном итоге, XIX век породил новый слой абстракции — Маккензи Уорк называет его Второй Природой: «Промышленность в некотором смысле более абстрактна, чем земля. Кусок земли — это то, что он есть, и это то, где он есть — топос. Промышленность же более подвижна и изменчива. Особенно после появления ископаемого топлива как источника энергии, промышленность возникает в более абстрактном топографическом пространстве, нуждаясь лишь в том,

чтобы быть в центре потоков энергии, труда и сырья. Именно в этом смысле можно сказать, что промышленность создает вторую природу: застроенную среду, которая уже не повторяет и формирует контуры и топос земли, а трансформирует их в абстрактную топографическую плоскость»⁵. Топографическое пространство отличается от пространства топоса тем, что в нем все точки связаны, но эта связь еще не так совершенна, поскольку подчинена локальному ландшафту и зависит от его формы и характера. Физический разрыв во Второй Природе — явление все больше не находимое, но творимое: стачки, бунты, революции — примеры искусственно созданных разрывов, свойственных XIX веку. Условный 1899 год можно назвать концом terra incognita и моментом, когда весь земной шар был поделен, связан и посчитан. В XX веке уровень Абстракции продолжил расти, и началось строительство Третьей Природы.

Третья Природа

Две мировые войны стали сильнейшим катализатором развития информационных технологий. Если телефон и радио появились в конце XIX века, то в XX веке была изобретена большая часть современной информационной инфраструктуры. Ключевые технологии информационного простран-

ства: телевидение (1928), технологии видеонаблюдения (1949), LED экраны (1962) и, наконец, Arpanet — первая сеть-проброобраз интернета (1969). Каким образом эти технологии в очередной раз изменили глобальное пространство земного шара и какие разрывы появляются на этом этапе? Все они в совокупности трансформировали модель топографического пространства в топологическое, в котором связь между точками практически совершенна и не зависит от локального ландшафта, его потоков и точек сбора ресурсов. Топологическое пространство позволяет нам физически находиться в самолете, а виртуально оставаться в своей квартире или в любой другой точке земного шара. Это мгновенное перемещение между точками стало главной особенностью пространства Третьей Природы, которая окончательно сформировалась к 1999 году, когда интернет проник практически в каждый дом.

В Третьей Природе разрывы имеют свою специфику — они виртуальны. Это могут быть скрытые сайты, неизвестные форумы, анонимные мессенджеры, поиском которых занимаются хакеры. Некоторые из них искусственно создаются хакерами как уязвимости в базах данных для добычи новой информации. В производстве нового на основе собранных данных проявляется потенциал и особенность разрывов Третьей Природы: Маккензи Уорк наделяет фигуру хакера онтологическим смыслом, считая, что именно хакеры создают возможность появления новых вещей в мире, не всегда великих или хороших, но новых⁶.

Замыкание мира

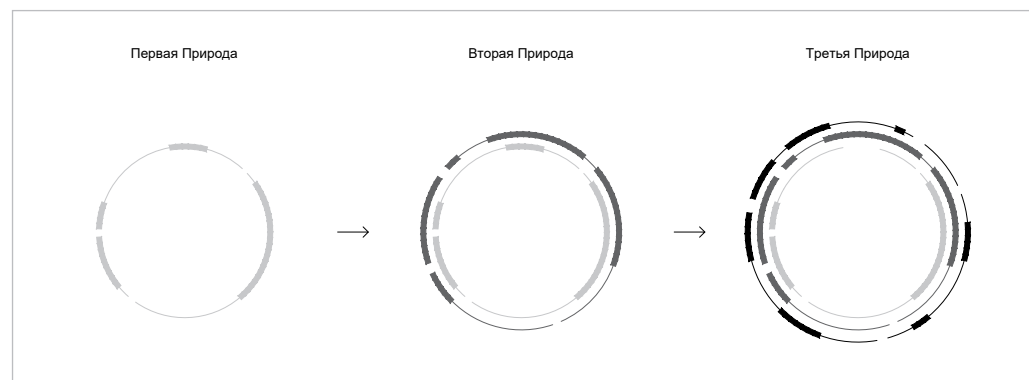
Развитие каждой Природы можно описать следующим образом: Абстракция проявляется постепенно, она возникает как череда островов, разрывы между которыми постепенно закрываются существующей системой контроля, в конце этапа образуется непроницаемая сеть производства нового

типа. Разрывы Первой Природы были материальными: это были лакуны в ландшафте, неизведанные земли, пещеры и острова. Вторая Природа предполагала искусственно созданные, но по-прежнему физические разрывы: стачки, бунты, революции. Разрывы Третьей Природы виртуальны: пиратские форумы, старые мессенджеры, подпольные сайты и хакерские взломы. Современность характеризуется тем, что разрывов остается все меньше, но именно разрывы лежат в основе освобождения. Эскейпология пытается понять, как искать или создавать разрывы в ситуации замкнутого мира и как с ними взаимодействовать. Для этого необходим анализ существующего мира и современного человека. Это даст нам возможность увидеть, какие формы побега у нас остались.

Внешнее внутри

Склонность к побегу

Побег как свойство присущ не только человеку — животные бегут от климатических изменений, техника пытается сбежать от стабильной работы, бытовые предметы стремятся потеряться в квартире. Но именно побег человека становится событием, которое является причиной и следствием глобальных перемен. Человеческий побег начинается с разрыва в самом человеке, в условиях замкнутого мира этот разрыв становится все более виден и актуален. Любой разрыв — феномен Границы, побег — ее преодоление сквозь разрыв. Схематически побег можно представить так: точка А, или место откуда хочется сбежать — Граница этой точки, которую нужно преодолеть через нужный разрыв, — нейтральное пространство, прохождение которого приближает к цели побега, или точке Б, — Граница точки Б, которую требуется пройти с помощью очередного разрыва — точка Б. Если описывать этот процесс на языке эмоциональных состояний — мы стремимся избавиться от ощущения потери, стес-



Влад Капустин «Схема эволюции Абстракции». Предоставлено автором текста.

нения, несвободы и обрести целостность, открытость и свободу. Первое состояние можно назвать утратой. Оно может быть обусловлено внешними обстоятельствами: потеря дома, смерть близкого человека, лишение средств к существованию, заключение. Но в человеке скрыта более глубокая, внутренняя утрата, которая и есть базовый онтологический разрыв нашего существования или человеческая незавершенность. Побег, причины которого во внешнем, не всегда ждет успех: есть вероятность не преодолеть Границу или не найти подходящую цель для бегства, существует опасность потеряться в нейтральном пространстве, но среди таких побегов можно найти и примеры благополучного исхода. Сложнее дело обстоит с внутренним состоянием утраты и возможностью побега от нее. Даже если он невозможен, эта внутренняя разорванность человека в определенном смысле делает его свободным, вопрос лишь в том — можно ли достичь полного освобождения и окончательно остановить бегство? Эту внутреннюю разорванность современного человека исследовал Сергей Хоружий, называя ее тягой к Границе.

Человек Границы

О Границе как центральном феномене человека Сергей Хоружий писал в работе «Очерки синергийной антропологии». Метафизика прошлого видела человека центром мироздания, он — цельный, стабильный, можно сказать, вечный. Но XX век подверг сомнению эту концепцию, антропоцентричность становится объектом критики: мир гораздо больше человека. Среди множества новых моделей описания человека возникает человек, утративший Центр, отныне он характеризуется Границей⁷. Все, что остается у такого человека — это тяга к Границе, преодоление ее и постоянное пересобирание себя. Человек Границы — это пластичная, плюралистичная сборка

человеческих проявлений: действий, материальных воплощений, мыслей и интуиций. Синергийная антропология исследует человеческие проявления, связанные с Границей, их можно назвать феноменами Границы или феноменами трансгрессии. Граница — это третий элемент, который одновременно разделяет и связывает между собой Человека и его Иное, то есть разнородную, многомерную реальность. При этом, Граница всегда множественна, у нее есть различные участки, ареалы, области, зависящие от Иного и его многообразия⁸. Важная особенность Границы заключается в том, что она всегда содержит в себе разрывы, нарушения, несовпадения, благодаря которым человек может пересобирать и изменять себя, как незавершенную сборку. Эта совокупность элементов и есть внутренняя способность человека к освобождению.

Символическая Функция и Освобождение

Способность к освобождению, которая формирует как человека, так и его мир, Эрнст Кассирер называл символической функцией. Если Аристотель считал человека прежде всего политическим животным⁹, то Кассирер полагал, что важная характеристика человека заключается не в его метафизической или физической природе, а в том, что он создает символические вселенные и является прежде всего животным символическим (animal symbolicum)¹⁰. Возрастающий уровень Абстракции Кассирер понимал как развитие символических форм, что равнозначно освобождению человека. В тот момент, когда человек сделал переход к культуре, он осуществил радикальный разрыв с миром чистой непосредственности. Рай чистой непосредственности закрыт, — констатирует Кассирер¹¹. И все, что остается человеку, — это продолжать бежать вперед и развивать свою символическую вселенную.

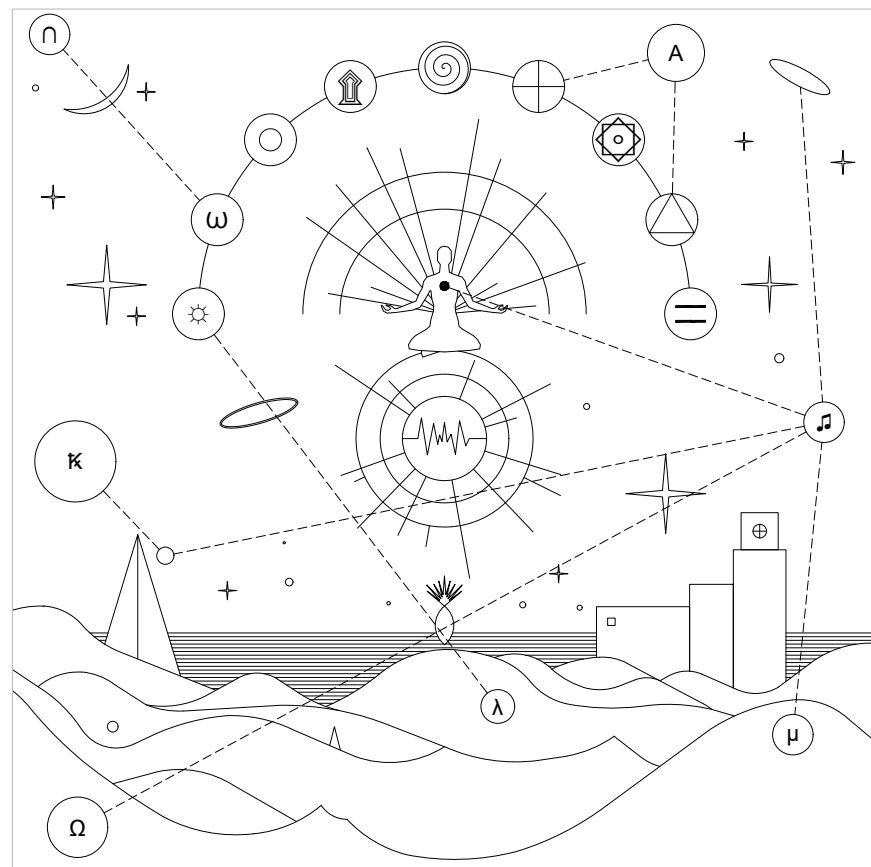
Целью освобождения является совпадение субъективного духа (внутренний мир человека) и объективного духа (внешний мир). Когда это произойдет, наступит состояние цельного Духа, что по Кассиреру находится бесконечно далеко в будущем и фактически недостижимо. Но приблизиться к этому времени можно за счет суммы всех возможных перспектив и символических систем о мире, которые сможет произвести человек.

Как устроена символическая функция? Наше сознание структурировано как репрезентация: чтобы понимать, запоминать и объяснять мир, мы непрерывно создаем сети референтностей. Например, я вижу дерево и могу сказать, что дерево — это растение, или красивый элемент пейзажа, или крона, дающая тень. Каждый раз выбранный объект объясняется через другие образы, сам при этом растворяясь в символической цепочке. Логический оператор символической функции можно записать следующим образом: X как Y. Это и есть своеобразный побег, который описывается Кассирером в философии символических форм. Символическая функция — это скольжение по сети референций, где первичными являются связь и отношение между символами. Она подвижна и постоянно расширяется. Для Кассирера символическая функция воплощает в себе прогресс и освобождение. Референция никогда не бывает прямой, она всегда косвенная и вытекает из референтной системы, где все элементы выводятся друг из друга: в каком-то смысле исходный объект должен быть утрачен, чтобы мы получили к нему доступ через символизацию. Символическая функция создает символические системы или миры, которые могут как объединяться в более крупные вселенные, так и распадаться на более мелкие. Любая символическая система не завершена, потому что реальность неисчерпаема. Завершить определение символической функ-

ции можно словами Кассирера: «Только во взаимном переходе от „представляющего“ к „представляемому“ и обратно возникает знание „Я“ и знание как об идеальных, так и о реальных предметах. Мы улавливаем здесь настоящий пульс сознания, чья тайна заключается именно в том, что каждое бичение этого пульса включает в себя тысячи соединений»¹². Символические миры — это постоянно растущие множества, их рост есть бесконечный побег человека к освобождению.

Мир как символическая система

Стремление создавать миры всегда было свойственно искусству, здесь можно обратиться к архитектуре, в которой практика производить миры и альтернативные пространства всегда была важным фронтиром. Архитектура часто фигурирует в историях о побегах. Как правило, она выступает на стороне антагониста и символизирует помеху для человеческой свободы. Мир архитектуры насчитывает богатую коллекцию символов заточения: Замок Иф, Алькатрас, Гуантанамо. Но иногда архитектура может оказаться на стороне протагониста и стать символом спасения, местом, куда хочется сбежать: Город Солнца Ивана Леонидова, Новый Вавилон Константа и Исход Рема Колхаса. Отличительной характеристикой этих проектов является то, что это утопии, и каждая из них предлагает свой вариант побега. При этом, ни один из этих проектов не стал доминирующей моделью для нашего мира. И в этой невоплощенности и множественности скрыт потенциал для освобождения. Архитектурные утопии — это прежде всего места для нашего воображения, они живут внутри нас как символические миры. Каждый мир по отдельности является слабым, и есть риск, что он может стать тоталитарной замкнутой системой, которая не подразумевает альтернативы. Эскейпология предлагает видеть утопии



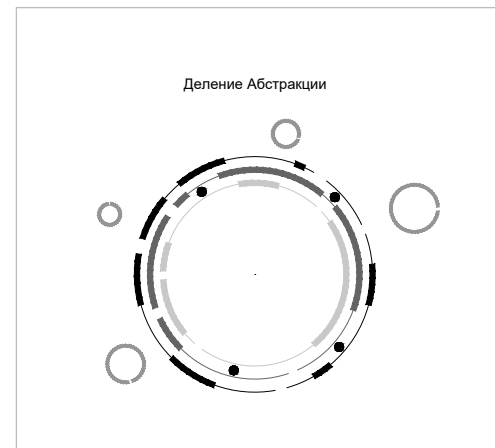
Влад Капустин
«Символическая
функция». Пред-
ставлено автором
текста.

как символические множества, между которыми можно свободно перемещаться и, в конечном итоге, продвигаться к коллективному утопическому горизонту, меняя наш, первичный материальный мир.

Пещеры

Сегодня эстафету создания альтернативных миров подхватила главная культурная парадигма современности и специфическая форма виртуальности — компьютерная игра. Игра колонизировала своих конкурентов в культурной сфере, она присвоила зрелищность кино, захватила иммерсивность театра и усвоила массовость телевидения, она активно использует средства архитектуры для создания своих уровней¹³.

Описывая современный мир, Маккензи Уорк — предлагает образ Пещеры (The Cave). Мир для Уорк это ячеистая структура, состоящая из бесконечного множества таких Пещер/Миров. Каждая Пещера — это отдельная игра в глобальном игровом пространстве мира¹⁴. Пандемия COVID-19 сделала решительный шаг в укреплении тотальности игрового пространства. В то время как очень многие сферы мирового рынка в результате длительных карантинов пострадали от вируса, игровая индустрия только выиграла. Самый большой скачок пришелся на время первых всеобщих локдаунов весной 2020 года: глобальные продажи игр выросли на 65 процентов. Игровое пространство производит фигуру



Влад Капустин «Деление Абстракции».
Представлено автором текста.

геймера, которая создает специфическую форму побега. Теория Геймера начинается с отмены реального мира за пределами Пещеры. Вопрос о побеге из Пещеры больше не стоит — геймер, как теоретик (его критическое воплощение), осуществляет побег через понимание природы игрового пространства как множественной символической системы, в которой он оказался. Разрыв, который создает геймер — это практика игры, все, что он может — это играть и двигаться между мирами, находя в них порой прекрасные, порой ужасные моменты. В этом скольжении мы можем увидеть следующий потенциальный этап развития Абстракции: он будет множественным — Абстракция начинает делиться.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Борхес Х.Л. Сад расходящихся тропок. М.: Азбука-Аттикус, 2021. С. 33.

² Deleuze G., Parnet C. Dialogues II. New York: Columbia University Press, 2007. P. 69.

³ Bottici C. From imagination to the imaginary and beyond: towards a theory of imaginal politics // Bottici C., Challand B. The Politics of Imagination. New York: Birkbeck Law Press, 2011. P. 16–36.

⁴ Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ, 2007. С. 57.

⁵ Wark M. The Vectoralist Class // e-flux journal #65, 2015. Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/65/336347/the-vectoralist-class/>.

⁶ Wark M. A Hacker Manifesto. Cambridge and London: Harvard University Press, 2004. P. 2.

⁷ Хоружий С. Очерки синергичной антропологии. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. С. 15.

⁸ Там же. С. 21.

⁹ Аристотель. Политика. М.: Азбука, 2021. С. 11.

¹⁰ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. С. 472.

¹¹ Кассирер Э. Философия Символических Форм. Том 3. Феноменология познания. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. С. 41.

¹² Там же. С. 160.

¹³ Wark M. Gamer Theory. Cambridge and London: Harvard University Press, 2007. P. 6.

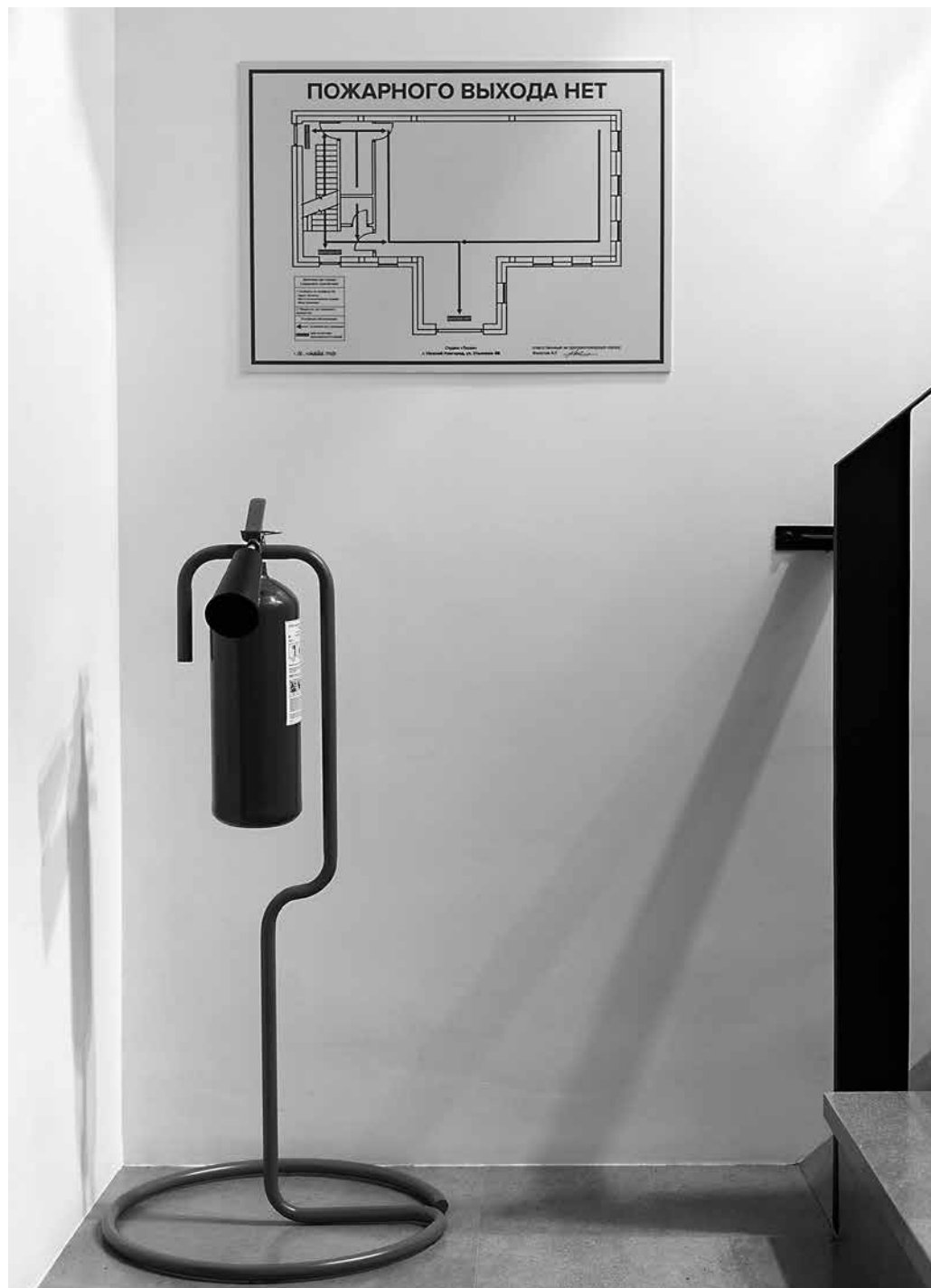
¹⁴ Ibid. P. 9.

Влад Капустин

Родился в 1991 году во Владикавказе.

Архитектор и исследователь. Преподаватель образовательного проекта «Аудитории».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Артем Филатов, Евгений Кузьмичев, Дмитрий Крылов «Будьте осторожны! Ваша неосмотрительность может быть чревата последствиями». Студия «Тихая», Нижний Новгород. 2023. Вид экспозиции. Фото Анатолия Козьмы. Представлено авторами текста.

Евгений Кузьмичев,
Артем Филатов

Данная информация не может быть предоставлена*

Способность мира реагировать на желание взаимодействия со стороны игрока и реалистичность этого взаимодействия закладывают фундамент способности виртуальных миров погружать нас в себя. Не каждый мир в отношении частных вопросов обязан избыточно отвечать на такие запросы, но сложно отрицать влияние туалета как архитектурной единицы на способность мира казаться чем-то большим, чем театральная декорация для драматического действия.

Мария Важенич, Артемий Козлов, Иероним К.
«Архитектуры видеоигровых миров. Уровень пройден!»

Проект «Будьте осторожны! Ваша неосмотрительность может быть чревата последствиями» — это ситуация, сконструированная для индивидуального опыта, в которой мы предлагали участникам обнаружить червоточины зла в повседневном бытовом окружении и рядовой халатности. Внимание проекта приковано к скрытым и неявным установкам, оказывающим влияние на человека.

До окончания проекта мы целенаправленно умалчивали содержательные подробности, связанные с нашей художественной мотивацией. Его название и риторика уподоблялись бюрократическому языку, избыточному громоздкими речевыми оборотами и канцеляритами. Потенциальному участнику сообщалось, что в здании студии «Тихая» введен режим особого осмотра пространства, в соответствии с ко-

торым необходимо будет соблюдать ряд правил:

1. ОБЩИЕ УСЛОВИЯ ПОСЕЩЕНИЯ

1.1. Режим особого осмотра пространства студии «Тихая» устанавливается на период с 21 октября по 3 декабря 2023 года.

1.2. Особый режим посещения действует по субботам и воскресеньям.

1.3. Посещение осуществляется исключительно по предварительной регистрации.

1.4. После прохождения регистрации коммуникация осуществляется посредством приложения Telegram по номеру телефона, указанному при регистрации.

1.5. Посещение осуществляется строго индивидуально. Сопровождение третьими лицами или сотрудниками студии не допускается.

* Авторы выражают благодарность Алисе Савицкой за помощь в подготовке текста.



1.6. Посетитель обязуется прибыть в студию «Тихая» в соответствии с датой и временем, на которые была оформлена регистрация. Посетители без регистрации или зарегистрированные на другие дату и/или время в студию не допускаются.

1.7. Началом посещения считается момент разблокирования входной двери. Блокирование и разблокирование двери происходит автоматически.

1.8. Время осмотра проекта ограничено временным интервалом в 15 минут, по истечении которых посетитель обязан покинуть здание.

1.9. В целях безопасности все помещения оборудованы камерами видеонаблюдения.

2. ПРАВА И ОТВЕТСТВЕННОСТИ ПОСЕТИТЕЛЯ

2.1. Посетитель самостоятельно определяет маршрут и имеет право заходить во все доступные помещения.

2.2. Посетитель принимает на себя ответственность за создание травмоопасных ситуаций в процессе передвижения по пространству и взаимодействия с присутствующими в нем предметами.

Режиссируя посетительский опыт, мы старались создавать ситуации различного взаимодействия с пространством и разнообразие условий для активных и пассивных сценариев. Придя к зданию студии в назначенное время и дождавшись разблокирования входной двери, участник оказывался среди торговых холодильников, кипящих чайников и вереницы проводов белого, серого, черного и желтого цветов. Создавая это пространство, мы исходили из того, что зритель привык видеть фотографии пустых выставочных залов, но не оказываться в них, поэтому лиминальность пустой студии «Тихая» неизбежно напоминала место действия бытового хоррора. Впереди участника ждал маршрут по трем этажам здания, включая подсобные помещения, туалеты и лестничные пролеты, где среди существующей инфраструктуры были размещены объекты-мимики, намеренно сломанные, дисфункциональные или парадоксальные. Вырванная из стены розетка, капающая батарея, огнетушитель с измененной этикеткой и другие предметы, не всегда очевидные и заметные, оказывались в нашем сюжете маленькими агентами влияния.

В книге «Биология добра и зла. Как наука объясняет наши поступки» Роберт Сапольски писал: «Устойчивая последовательность взглядов указывает на то, что политическая идеология — лишь одно из проявлений какой-то более общей, основообразующей идеологии. Как мы вскоре увидим, такое предположение помогает объяснить, почему у консерваторов чаще, чем у либералов, в спальне хранится запас чистящих средств». Отношение человека к предметам может многое рассказать о

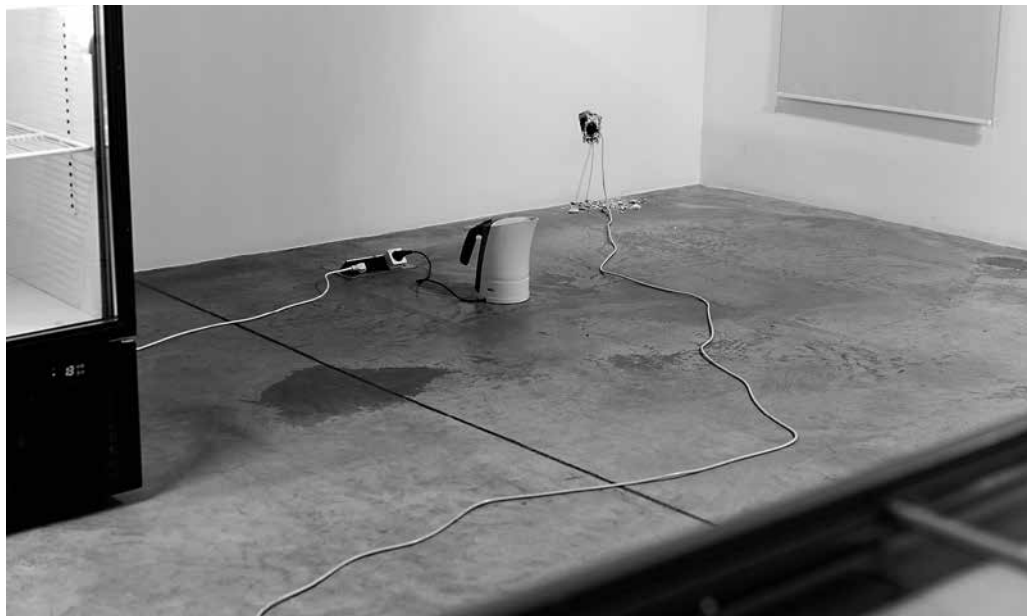


скрытых причинах тех или иных убеждений, паттернов поведения, поэтому мы тщательно наблюдали за каждым шагом наших участников и фиксировали диапазон реакций от скуки и раздражения до замороженного и медитативного созерцания, от беглого осмотра до внимательного изучения каждого уголка здания.

Проект мыслился как игровой. В него были включены игровые механики, цитаты и обращение к эстетике компьютерных игр. Так, с конца 2000-х годов геймдизайнеры стали использовать цветовую индикацию, подсказывая игрокам, на какие элементы нужно обратить внимание. В игровом пространстве можно было обнаружить ящик с желтой маркировкой или лестницу, полностью выкрашенную в желтый цвет. Заимствовав этот прием, мы сделали основным элементом навигации желтый провод, протянувшийся через все здание. Одним из пространств, в которое он заводил участника, было подсобное помещение, визу-

ально похожее на кладовку из The Stanley Parable (2013), культовой компьютерной игры, в которой создавалась, а затем деконструировалась иллюзия свободы выбора и владения ситуацией у игрока. В этой «комнате разработчика», как мы ее называли, в картонной коробке можно было обнаружить используемые нами элементы навигации — считыватель магнитных ключей, брелок, скотч и, конечно, все тот же провод.

Геймификация стала для нас частным случаем или разновидностью иммерсивности и дала возможность уделить внимание теме свободы воли и моральной ответственности внутри проекта. Со стороны нашу деятельность можно было принять за социальный эксперимент, в котором есть определенная конфигурация условий, участники и наблюдатели, а также средства наблюдения — камеры, которыми оборудовали все пространства. Однако в нашем проекте мы не стремились подтвердить



или опровергнуть эту гипотезу. Записи с камер видеонаблюдения мы не сохраняли, а таблица, в которой фиксировались действия участников, оказалась непригодна для интерпретаций — за сухими цифрами и комментариями не представлялось возможным различить персональные мотивации тех или иных действий. Не имея реальной исследовательской амбиции, какой обладал, например, стэнфордский тюремный эксперимент, наш проект остался сугубо художественным и не искушал возможностью сделать большие выводы на основе ненадежных данных.

Одиночество участника в проекте обусловлено не только важностью индивидуального опыта, но и необходимостью создать ситуацию скуки — заскучать вдвоем значительно сложнее! Вызвать скуку был призван не только общий сюжет, на проверку оказывавшийся простым и не увлекательным, но и отдельные элементы, построенные на бесконечном повторении: безостановочно кипятящие воду электрические чайники, непрерывно воспроизво-

дящаяся запись на аудиокассете, одинаковые огнетушители и эвакуационные планы, размещенные на каждом этаже здания. «Меня стимулирует само повторение: стимулирует скука, — писал Тимоти Мортон в книге „Род человеческий. Солидарность с нечеловеческим народом“. — Другой термин для этого — „томление“. Томление — это квинтэссенция потребительского опыта: меня стимулирует скука от постоянного стимулирования». Такое «томление» позволяет вытащить человека из привычной рутины и погрузить в те контексты, которые обычно ускользают от внимания в общем потоке информации, сосредоточиться на ранее незаметных, тривиальных вещах и обнаружить их скрытые свойства.

Игровая механика приводила участника к линейному разрешению проекта: на последнем этаже за закрытыми дверями обнаруживалась спальня, где рядом с кроватью, укрытой желтым постельным бельем, стоял кассетный магнитофон. На кассете tape loop, где магнитная лента склеена в кольцо для непрерывного воспроизведе-



ния звука, была записана музыка композитора Дмитрия Крылова. И образ комнаты, и музыкальное произведение отсылали к образу Save Room. В хоррор-играх и, в частности, в Resident Evil (1996) в таком помещении можно на время укрыться от опасностей, восполнить ресурсы и сохранить игровой процесс. Композиторы пишут для Save Room меланхоличные и успокаивающие темы, в то время как остальная музыка в игре призвана нагнетать страх.

Таким финалом проекта мы попытались довести индивидуальный опыт до настоящего личного переживания. Для части участников завершение оказывалось исчерпывающим, другие отправлялись исследовать пространство повторно в поиске дополнительных смыслов и объектов. 25% участников не смогли попасть в Save Room. На свои вопросы в чате Telegram участники получали универсальный ответ: «Данная информация не может быть предоставлена».



Евгений Кузьмичев

Родился в 1993 году в Санкт-Петербурге. Исследователь игр и историк искусств, автор Telegram-канала «гранитные кости». Участник кураторской группы «Маргинальный дизайн» (2017–2019). Сокуратор кабинета графики WöD (Санкт-Петербург, 2018–2020), сооснователь выставочного пространства stud (Санкт-Петербург, 2020–2022). Живет в Санкт-Петербурге.

Артем Филатов

Родился в 1991 году в Нижнем Новгороде. Художник, основатель и руководитель студии «Тихая». Лауреат Государственной премии в области современного искусства «Инновация» (2018, 2020). Художник года по версии ярмарки Cosmocosm (2023). Автор книги «Краткая история нижегородского уличного искусства» (в соавторстве с Алисой Савицкой; 2019). Живет в Нижнем Новгороде.

Тристан Гарсия

Не жест и не произведение: выставка как предрасположение к явлению*

Что является и что выставляется

Возможно, существуют культуры открытия (révélation) и культуры выставления (exposition), или, скорее, так: возможно, одна часть любой культуры основана на откровении (révélation), а другая — на выставлении (exposition).

Под «откровением» (révélation) мы будем понимать внезапное явление субъекту некоей идеи или реальности, некоего непосредственного присутствия¹. Такое явление вещи или объекта (языкового содержания, например, божественной заповеди, пророческого образа или чистого наличествующего ощущения) выдает себя за нечто непосредственное, лишённое посредников, естественное и спонтанное.

Под «выставлением» (exposition), в самом широком смысле этого слова, мы можем понимать любое длительное, сконструированное, опосредованное явление идеи (математической теоремы), присутствия или наличия (останков мертвого животного) или репрезентации (рисунка на стене). То, что выставлено, тоже является, но, в отличие от откровения (révélation), оно подает себя так, будто было подготовлено, организовано и специально устроено для того, чтобы предстать перед нами. А это предполагает набор средств, которые как приближают нас к явившейся вещи,

так и отдалают от нее: нас подводят к ней с помощью тех или иных приемов (определенного маршрута перемещения, игры света, контраста, экспозиционной драматургии) и с помощью тех же приемов заставляют сомневаться в ее явленности (нами манипулируют; все устроено так, чтобы мы увидели то, что увидели). С точки зрения средств то, что выставляется (exposé), выигрывает в честности по сравнению с тем, что является (révélé), но проигрывает в интенсивности с точки зрения целей: то, что выставляется (exposé), достовернее того, что является (révélé), но верим мы в это не столь сильно.

Однако необходимо серьезно относиться к возможности выставления — как к одной из возможностей жизни вообще и человеческого рода в частности, который постоянно работает с откровением (révélation), и против него. Без возможности быть выставленными (exposer) откровения (révélation) — которые слишком редки, кратковременны, индивидуальны, мощны, но при этом сомнительны — никогда не смогли бы найти путь к людям; чтобы что-то явить (в религиозном, художественном или научном смысле), рано или поздно мы должны решиться это предьявить, выставить напоказ, то есть мы должны согласиться создать возможность для коллективного явления (apparition) перед глазами других.

* Оригинал настоящего текста был опубликован в: Garcia T. Neither Gesture nor Work of Art: Exhibition as Disposing for Appearance // Garcia T., Normand V. (eds.), Theater, Garden, Bestiary. Berlin: Sternberg Press, 2019, P. 183–194. Перевод осуществлен с французского оригинала и печатается с разрешения автора.



Музей Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке (арх. Фрэнк Пойд Райт).

Выставить, чтобы организовать явление

Если в порядке гипотезы согласиться с существованием этих двух основных путей предъявления чего-либо в культурах — откровения (*révélation*) и выставления (*exposition*) — то под выставлением будет подразумеваться все то, что обеспечивает субъектам явление им вещей. Эти вещи могут быть абстрактными, как в математическом доказательстве, которое представляет собой набор процедур, позволяющих обеспечить явление истины, или конкретными, что нас, собственно, здесь и интересует. Представим себе упорядоченное явление — в ограниченных, иногда ритуализованных пространстве и времени — неких присутствий (минералов, растений, тел, артефактов) или репрезентаций (изображений, текстов, звуков), расставленных так, чтобы зрители могли их воспринимать, видеть, читать, слышать, а иногда и трогать.

Что бы ни утверждало религиозное, мистическое или эстетическое откровение, претендующее на интуитивное, спонтанное и непосредственное явление сознанию — а оно может быть именем Бога, видением Абсолюта, как и любовным чувством, обнаженной красотой момента, чистым присутствием

вещей, общим порядком реальности — выставка (*exposition*) доносит это до зрительного и интеллектуального восприятия субъектов, готовых эту рационализированную видимость воспринять, с помощью набора средств, не являющихся ни скрытыми, ни непосредственно очевидными — постаментов, рам, витрин, подвесных систем для картин, освещения и т.д.

Выставку во всех исторических трансформациях мест и способов ее проведения — от кунсткамеры как пространства аналогического (*analogique*)² до белого куба как пространства обобщенного (*générique*)³ — легко представить как трансцендентальную концепцию социально организованного явления вещей. Только определить ее — задача непростая.

Выставлять не значит показывать

Возможно, выставку лучше всего определять от противного, тщательно отделяя ее от двух других тесно связанных с ней понятий. Оправданным будет провести различие между актом *выставления* (*exposer*) и актом *репрезентации* (*représenter*) или показа (*montrer*).

Многие антропологические объяснения жеста, часто восходящие к работам Кондильяка⁴ и Руссо⁵, подчеркивали непосредственность жеста, в отличие от артикуляции речи. На стыке природы и культуры жест представляется наиболее спонтанным выражением сознательного и мотивированного живого существа, проецирующего себя на что-то, указывающего на это рукой, подбородком или простым восклицанием, пытающегося таким образом обратить внимание на присутствие чего-то отличного от себя, а также представить другим фрагмент окружающей среды, часть ландшафта, движущееся животное, источник звука, причину для беспокойства, хищника или, наоборот, добычу.

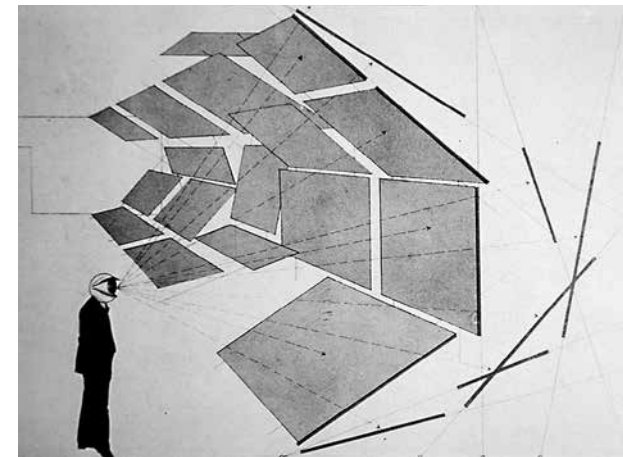
Избегая воспроизведения этого широко критикуемого⁶ описания жеста как непосредственного выражения, мы можем просто определить его здесь как усилие сделать

себя присутствующим и сделать присутствующим то, что уже присутствует. И в самом деле, любой жест предполагает игру на двойном ощущении присутствия: с одной стороны, присутствия объективного, присутствия чего-либо (дерева вдалеке, на которое я указываю), а с другой — присутствия субъективного, присутствия в чем-либо (в восприятии, в сознании, которое направляет себя и внимание других на дерево). Первое дискретно: либо дерево есть, либо его нет; второе непрерывно, интенсивно: субъективность может сделать себя более или менее присутствующей в чем-то, потому что ее внимание всегда может усиливаться или снижаться.

Это понимание жеста как двойного присутствия, возвращаясь к рассматриваемому вопросу, обязывает нас различать действие показывания (*montrer*) и действие выставления напоказ (*exposer*): «выставляя» горку камней, куски туши животного, сметенные в кучку кости или любой другой предмет, оставленный в качестве свидетельства, я, по сути, претендую на то, чтобы показать нечто, что переживает мой жест. Таинственным образом я добиваюсь того, чтобы вещь продолжала показывать себя и после того, как я уйду.

Чтобы что-то показать, я должен присутствовать, но чтобы что-то выставить, я могу — и даже в определенный момент должен — исчезнуть, стать отсутствующим.

Таким образом, в самом фундаментальном антропологическом смысле выставление чего-либо заключается в производстве жеста, который подразумевает исчезновение показывающего. Конечно, такой «маневр» предполагает, чтобы сначала там был некто показывающий, но одновременно — чтобы этого кого-то там больше не было: то, что было показано, теперь показывает само себя. То, что выставляется, — это не то, что показывают, а то, что показывает само себя, потому что оно было тщательно продумано и организовано для внимания аудитории, таким образом, для



Герберт Байер «Расширенное поле видения».

того, чтобы оно являло себя, его больше не нужно показывать.

Именно это отделяет выставку, акт выставления чего-либо, от жеста и делает ее похожей на репрезентацию.

Выставлять — не то же самое, что репрезентировать

Заманчиво расценить выставку жанром репрезентации. Как и любой образ, то, что выставлено, обозначает нечто, в то время как человека, который хотел обозначить это нечто, уже нет на месте, чтобы указать на него пальцем. А если предположить, что у репрезентации вообще существовала модель в реальном мире, то картина переживает модель и художника, аналогично и выставка существует и в отсутствие человека, который ее задумал. Значит ли это, что выставку образов следует считать образом, подобным другим образам, а выставку знаков — значением (*signification*), подобным другим значениям?⁷

Если да, то мы путаем порядки и совершаем ошибку, симметричную предыдущей (отождествлению жеста с выставкой).

Если репрезентация, например, неподвижное изображение — живописное или фотографическое — делает нечто присут-

ствующее отсутствующим (в данном случае речь идет о пространственном измерении, поскольку оно превращает трехмерное измерение в квазидвухмерное) с тем, чтобы это отсутствующее представить (ландшафт, лицо, силуэт, возможно, абстрактную форму или даже идеальность)⁸, то выставка никогда не представляет нам ничего, кроме того, что уже существует. Выставлять, как и показывать, — значит делать присутствующим то, что уже есть: природные образцы, артефакты, тела, движения, конфигурации и, возможно, образы...

Конечно, можно выставлять репрезентации, и именно это обычно и происходит в художественных музеях и галереях, только вот ошибочным будет вообразить, отдавшись своего рода метахудожественной иллюзии, что в этом случае мы репрезентируем репрезентации, создаем произведение из произведений. Нет, напротив, выставка представляет как тела, так и образы, а иногда и тексты, и идеи — в их полновесной материальности, в их неоспоримой наличности. Или, если сказать точнее — выставка дает возможность присутствия репрезентациям, ускользящим в идеальность, скрывающим то, что есть, чтобы указать на то, чего нет. С этой точки зрения, выставлять — значит возвращать к своему первоначальному присутствию объекты, которые стремятся сделать отсутствующим что-то из своего *hic et nunc* (здесь и сейчас). Выставляющий произведение художника должен каким-то образом, с той или иной степенью деликатности, разобрать, «распаковать» это произведение, чтобы дать ему возможность лучше проявиться. По этой причине выставка, даже поставленная на службу репрезентациям, показывая их — работает и против них, потому что она никогда не обозначает ничего, чего нет конкретно здесь, в данном пространстве и времени.

И именно это отдаляет выставку от понятия репрезентации, но приближает к понятию жеста.

Не показывать и не репрезентировать, а предрасполагать для явления

Суммируем сказанное: показ (жест) есть направленное отношение между присутствующим субъектом и присутствующим объектом; репрезентация (изображение, текст, музыка) есть направленное отношение между присутствующим объектом (цветами и формами, фонемами или знаками, частотами или ритмами) и объектом отсутствующим (фигурой, силуэтом, реальной или воображаемой сценой, которую мы описываем, чувством, которое вызываем). Между ними — то, что мы называем «выставкой», «экспозицией»: направленное отношение между субъектом, готовым к собственному отсутствию (тем, кто расставляет вещи), и присутствующим объектом (расставленными вещами).

Показывать

Присутствующий субъект ==представляет==> присутствующий объект

Выставлять

Отсутствующий субъект (или предназначенный к отсутствию) ==представляет==> присутствующий объект

Репрезентировать

Присутствующий объект ==представляет==> отсутствующий объект

От репрезентации, лежащей в основе любого искусства, выставка сохраняет возможность иметь дело с отсутствием, в отличие от жеста, всегда предполагающего полное и совместное присутствие субъективности и объективности. Но от жеста, в отличие от репрезентации, выставка сохраняет необходимое присутствие представленного объекта: экспонируемое изображение, таким образом, не является изображением изображения, репрезентацией репрезентации, а оказывается презентацией этой репрезентации, что есть нечто совсем другое.

Парадоксальное, на первый взгляд, следствие этого — выставка позволяет представленному объекту представлять себя в отсутствие представляющего его субъекта.

Мы полагаем, именно это определяет любую выставку, любой акт выставления чего-либо напоказ, начиная с простейших «конструкций», сделанных птицами или приматами из веток, хвороста, ярких предметов или сверкающих осколков⁹ и размещенных так, чтобы их было видно в отсутствие тех, кто их «сконструировал». Выставляющий — человек или кто-то еще — готовится к собственному исчезновению и стремится придать тому, что он выставляет, силу, чтобы выставить себя на обозрение к вниманию тех, кто придет смотреть. Нам кажется, что это совершенно иной импульс, чем репрезентация, которая стремится скорее указать на то, чего нет, и чем жест, который предполагает присутствие того, кто его делает.

Как только живое существо начинает что-то выставлять, независимо от того, что именно, оно готовит свое собственное исчезновение в глазах других; оно ловко скрывает свое существование и начинает предрасполагать то, что хотело бы показать, так, чтобы это нечто предстало перед нами как бы спонтанно.

Но как подготовить нечто к явлению? Это ключ к пониманию любой формы выставки, от первых кунсткамер до музеев изобразительного искусства, от анатомических театров до естественнонаучных музеев, от диорам до зоопарков, от салонов до сегодняшнего белого куба. Чтобы «предрасположить» нечто к тому, чтобы явиться, оно должно избавиться от предназначенности быть показываемым с тем, чтобы быть в состоянии показывать само себя. Поэтому становится необходимым организовать среду, пространство и время так, чтобы объект получил определенные качества, зарезервированные для демонстрации субъектности.

Выставка, таким образом, через расположение объектов основана на частичной (никогда не полной) передаче качеств от субъективности к объективности.

Чтобы лучше это понять, давайте рассмотрим три примера таких предрасположений.

Логическое предрасположение

Во-первых, существует то, что мы назовем *логическим предрасположением*, которое заключается в воздействии на логическую характеристику объекта либо путем аннулирования его сингулярности в пользу универсальности, либо путем аннулирования его универсальности в пользу его сингулярности. Что означает такая странная операция? Если предположить, что каждый объект являет собой одновременно и сингулярность (глыба кварца, сингулярно вырезанная в пространстве и времени) и универсальность (кварц — качество, общее для всех остальных глыб кварца), то логическое предрасположение любой выставки будет заключаться в изоляции той или иной из этих характеристик путем организации материальной и символической среды, которая заставит наше восприятие увидеть в этой вещи, например, в этой глыбе кварца, либо только чистую сингулярность, либо только чистую универсальность: вещь, одновременно уникальная и общераспространенная, должна раздвоиться в своем бытии, чтобы ее можно было выставить. В первом случае мы получаем операцию эстетизации, которая лежит в основе художественной выставки, поскольку вещь больше не рассматривается как нечто иное, чем неповторимая, незаменимая индивидуальность, которая является именно тем, чем является, и которая получает свою ценность — эстетическую и коммерческую — благодаря операции сверхсингуляризации и уничтожения общеуниверсальных характеристик: ни один писсуар не может заменить выбранный Дюшаном. В основе дюшановской «операции» и реди-мейдов в принципе¹⁰ лежит идея выбора объекта, что равносильно выбору и представлению чего-то (очевидно, банального) как строго сингулярного. Эта операция хорошо известна и была предметом анализа

Нельсона Гудмана¹¹. Но существует и обратная симметричная операция, когда выставка также позволяет очистить объект от всей его сингулярности, чтобы представить его только как образец¹²: так лев в клетке перестает быть этим конкретным львом, а становится львом вообще. Можно утверждать, что эта операция, в результате которой неодушевленный предмет или организм лишается своей сингулярности, чтобы предстать только в своей универсальности, лежит в основе научной выставки, где образец является главным персонажем: на ней все систематически предстает как типичная единица своего рода, вида, класса, которую легко заменить другой.

Таким образом, логическое предрасположение вещи позволяет произвести две симметричные операции, которые можно менять местами: для того, чтобы вещь нам явилась, она должна подвергнуться либо сингуляризации (и эстетизации), либо генерализации (и эпистемизации). Выставочная система переносит жест, навязывающий восприятие этой вещи как чистой индивидуальности или, наоборот, как простого образца (поскольку, показывая ее, я одновременно указываю, как ее следует воспринимать), на сам объект: назван ли он именем собственным (что сингуляризует его) или именем нарицательным (что делает его общепонятным), выступает ли он как представитель своего класса, есть ли у него автор, можно ли его заменить, сравнивают ли его с другими, расположен ли он в нарративной последовательности вместе с другими образцами или изолирован от них, подписан ли он?

Таким образом, благодаря классификационным, именовательным и расстановочным ограничениям объект логически «предрасположен» к тому, чтобы представлять себя либо как сингулярность, либо как образец, и, следовательно, быть предназначенным в первую очередь для нашего эстетического чувства или прежде всего для нашего знания. Однако это пока еще абстрактное предрас-

положение суть ничто без пространственного предрасположения вещи.

Пространственное предрасположение

Если говорить более конкретно, то в дальнейшем мы будем называть «перивидением» (*révivation* — видение вокруг) и проникновением те формы рационализации субъекта и, в частности, его взгляда, которые заявили о себе со времен появления первых выставочных систем, начиная с кунсткамер, и были предназначены чтобы предрасположить его либо войти в вещь, либо обойти вокруг нее. Раскрытая, как в анатомических театрах¹³, вещь — в данном случае мертвый организм — предъясняется таким образом, что ее внутренняя часть становится столь же доступной для нашего восприятия, как и внешняя. Вскрыть вещь и допустить в нее проникающий взгляд — значит предрасположить объект к тому, чтобы он показал себя, отказав ему в какой-либо интимности. Точно так же разместить объект в пространстве, что позволяет свободно перемещаться вокруг него, над ним и под ним, — значит «выставить» его для периферийного восприятия, которое снимает проклятие восприятия ограниченного, обреченного на единственную точку зрения¹⁴, чтобы лучше развернуть в пространстве все грани этой вещи.

«Перивидение» и проникновение суть, несомненно, простейшие операции по организации перцептивного пространства, которые позволяют субъекту жеста больше не показывать что-то из вещи, поскольку ее слепые зоны, равно как и внутренность, заранее подготовлены к возможному восприятию. Раскрытое таким образом, распластанное, плоское и лишенное теней, неживое или живое существо больше не нуждается в показе: оно как бы само раскрывается перед глазами, распаханное, обнаженное и цельное.

В этом смысле каждая историческая форма выставки должна быть переосмыслена как пространственный прием, предрасполагаю-

щий к восприятию вещи, открывающий тот или иной вроде бы запретный или перекрытый взгляд на вещь, как если бы эта вещь теперь давала нам доступ к себе со всех точек зрения, причем и в аспекте ее становления и вечности, движения и неподвижности.

Временное предрасположение

Все сущее следует рассматривать как событие, как нечто происходящее. Даже внешне стабильная глыба руды на самом деле — момент медленного процесса, в ходе которого камень под воздействием эрозии непрерывно и незаметно меняется. Это еще более очевидно в случае с живым организмом, который трансформируется и в конце концов умирает, а его плоть гниет и разлагается.

Чтобы выставить напоказ нечто инертное или живое, охваченное процессами непрерывных изменений, ощутимых или неоощутимых, необходимо предрасположить их к тому, чтобы они стали объектами, то есть сущностями, которые можно с течением времени вновь и вновь идентифицировать. Выставляя напоказ нечто находящееся в процессе становления, мы фиксируем его либо с помощью техники (бальзамирования, набивки, покрытия лаком и т. д.), либо организуя среду таким образом, чтобы обездвижить вещь, чтобы она при каждом новом посещении оказывалась тождественной сама себе — в витрине, в кунсткамере, в картотеке и классификациях вещь идентифицируется и представляется таким образом, чтобы казаться неизменной изо дня в день, из года в год.

Музеи — как замечали еще Пруст и Валери¹⁵ — стремятся искусственно увековечить вещи. Они выводят их из состояния становления, чтобы оставить навсегда тождественными самим себе.

Но современные выставочные приемы позволяют проделать и обратную операцию: захватить неподвижность, чтобы придать ей видимость движения, а иногда и жизни. Вслед за фенакистископом и другими устрой-



Юрий Альберт «Экскурсия с завязанными глазами I», 03.10.1998. Берлинская картинная галерея. Предоставлено художником.

ствами для создания оптических иллюзий самым мощным устройством для экспонирования неподвижных изображений с видимостью движения стал кинематограф. Но существовали и продолжают существовать другие техники искусственного «оживления» изображений и инертных объектов: драматизация освещения, натурные постановки диорам и использование вращающихся оснований. То, что на первый взгляд кажется объектом, всегда может быть преобразовано с помощью выставочного оборудования в видимость события. Приемы же, с помощью которых, по крайней мере со времен дада, пытаются пробудить мертвых в культуре, служат, как в театре живых мертвецов, для оживления объектов, умерщвленных в результате выставления на «культурный» показ, утверждая, что создают необратимые события, нечто неслыханное, возникающее, происходящее сейчас и здесь.

С одной стороны, выставка превращает живые события в инертные объекты, с другой — регулярно претендует на реанимацию этих инертных объектов и преобразование их в симулякры живых событий.

В обоих случаях акт экспонирования состоит из «как если бы», что предрасполагает

наше восприятие к рассмотрению событий, как если бы они были объектами, а объектов — как если бы они были событиями. Каким образом? Управляя временем. Выставить — значит навязать чему-то другую темпоральность, принудить сделаться только объектом или только событием, тогда как по своей природе оно было и тем, и другим: зафиксировать нечто, обездвижить его и обязать выглядеть все время одним и тем же, или, напротив, захватить стабильную сущность и заставить ее «переродиться» с иллюзией движения.

При этом, как ни парадоксально, мы ставим это нечто воздействовать на то, как мы его воспринимаем. То, что меняется, становится неуловимым как таковое и предстает перед нами под видом неподвижности и вечности; то, что остается как было, становится неуловимым как таковое и предстает перед нами под видом движения и длительности.

Таким образом, музей не перестает трансформировать становление и живое в симулякр вечности, а затем — из этого симулякра вечности культурных объектов создавать впечатление движения и жизни, и так далее¹⁶.

Это ключ к предрасположению к выставлению чего угодно: речь идет не просто о том, чтобы показать инертное так, как если бы оно двигалось, а движущееся так, как если бы оно было статичным, а о том, чтобы создать среду, в которой само бытие вещей во времени могло бы казаться противоположным тому, чем оно является, чтобы создать впечатление, что оно действует, и что это сама вещь действует, ибо стала субъектом. Как зрители, мы испытываем ощущение, что произведение в музее предлагает нам себя, что оно спонтанно оторвалось от времени, чтобы предстать перед нашим зрением неподвижным, одинаковым и вечным, или, напротив, что движущееся изображение движется и оживляет себя само.

Именно это в конечном итоге и означает «предрасположить»: сделать так, чтобы ка-

залось — то, что мы делаем с вещами, вещи делают спонтанно сами.

Перенос предрасположений

В основе выставки, таким образом, лежит частичный перенос между субъективностью и объективностью.

Чтобы субъект жеста (человек показывающий или люди показывающие) мог делать вид, что исчезает, чтобы показываемое его пережило, необходимо, чтобы этот субъект наделил его некоторыми своими качествами. То, что мы называем выставочным приемом, в своей наиболее конкретной форме, которую следует рассматривать от периода к периоду (архитектура, планировка внутреннего пространства, хронология, социальные правила, запреты, управление движением тел, температура, свет, видимость вещей и т. д.), по сути, является переносом определенных потенциалов с восприятия объектов на воспринимаемые объекты.

Вместо того чтобы проникать в материю вещей, мы делаем так, чтобы эта материя казалась проницаемой: мы предрасполагаем ее к проникновению взгляда. Вместо вращения объекта мы делаем его видимым со всех возможных точек зрения: мы превращаем его в калейдоскоп самого себя. Вещи таким образом как бы сами предстают перед чьим угодно восприятием. Они будто бы сами предлагают себя нам, потому что предвосхищают операции, которые нам придется проделать, чтобы проникнуть в них, очертить и обнаружить. Они открывают себя заранее, или, скорее, готовы это сделать.

Историческая форма выставки есть не что иное, как набор предрасположений, предвосхищающих и подготавливающих наше восприятие, приписывая их тем вещам, которые мы воспринимаем, — природным объектам и произведениям искусства, предлагающим себя нашему взгляду. Ведь что такое музей? Это набор социальных, пространственных, временных, логических и онтоло-

гических предрасположений (отбор публики, платный или бесплатный вход, регламентация посещений, монументальная архитектура и убранство, организация потоков посетителей, соблюдение дистанции по отношению к выставленным произведениям, запрет на прикосновение к ним, их возвышение, фронтальный показ, расстояние между произведениями, поза для созерцания — стоя или сидя, образовательные экскурсии, возможность виртуального посещения в режиме онлайн и т. д.¹⁷), которые частично освобождают зрителей от активности, чтобы сделать активными объекты их созерцания. Произведения, как нам кажется, в свою очередь, действуют пропорционально отказу от действия тех, кто их созерцает.

Потому что, как и при любом переносе, здесь есть два направления.

Если субъективность наделяет некоторыми из своих качеств выставленные объекты, то объекты, в ответ, предоставляют некоторые из своих атрибутов субъектам. Если на выставке нам кажется, что показываемые вещи становятся активными, отдающими себя, показывающими себя, предлагающими себя нашему взгляду, то это потому, что зрители-субъекты, которыми мы являемся, теряют по крайней мере часть своей способности творить и оказываются до некоторой степени предрасположенными как объекты. Наши движения, жесты и отношение управляются расположением этих объектов. Не бывает выставок без ограничивающего механизма, воздействующего на тела проходящих посмотреть, дисциплинирующего их и иногда заставляющего стоять на месте, когда они хотят двигаться, двигаться, когда они хотят остановиться, отойти назад, когда они хотят пойти вперед, не прикасаться, когда они протягивают руку. На тела зрителей это производит эффект восприимчивости, пассивности и, в целом, объективации.

Мирей Бертон в книге «Нервное тело зрителей», изучив связи между психоанализом,



Юрий Альберт «Экскурсия с завязанными глазами III», 15.07.2002. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Предоставлено художником.

психиатрией и ранним кинематографом, показала, как первые фильмы, которые люди смотрели стоя, без рассадки по зрительским местам, стали одомашненной формой кино¹⁸. Из-за опасений, возникших по поводу неких технических приемов, которые, как считалось, могли возбуждать нервозность тела, особенно женского, и вызывать приступы истерики в результате воздействия «подсвечиваемого» движения на ничем не ограничиваемые тела, зрителей в итоге рассадил по сиденьям, а сиденья оснастили подлокотниками. Это была не просто операция по созданию более комфортных условий, а глубокая трансформация среды, в которой демонстрировались фильмы, оказавшая воздействие на тела зрителей, сделавшая их более пассивными и, как считается, более спокойными, что благоприятствовало повествованию и созерцанию в ущерб визуальному шоку, мышечной и нервной реакции на изображения. Чтобы киноизображения больше и лучше воздействовали на зрителей, необходимо было уменьшить потенциал для действий этих зрителей.

Так всегда происходит с выставочной системой, которая, чтобы позволить вещам показать себя и за счет этого воздействовать на нас без необходимости эти вещи «активи-

ровать», должна уменьшить наш потенциал к действию, дисциплинировать наши тела, трансформировать наше отношение и перенести отнимаемое у нас на показываемые объекты и изображения.

Иллюзия спонтанеизма

По мере того, как изобретались и демократизировались современные музеи, разрабатывались системы демонстрации движущихся изображений, классифицировались природные объекты в рамках гигантских коллекций, становившихся достоянием общности, процесс переноса через выставку подвергся рационализации. Неизбежно возросло ощущение пассивности зрителя, отчужденности и лишения его потенциала действия, перенесенного на сами вещи и отнятого у акторов.

В истории выставочных форм, таким образом, возникла контр-история — история организованного бунта против переноса субъективной активности на объекты и дисциплинирования тел все более строгими системами выставочных площадок.

Происходящий на выставке процесс переноса, собственно, и привел к этому своеобразному бунту — модернистский проект вознамерился обратить его вспять, вернуть субъектам качества субъективности, а объектам — объективности. Следы этого проекта можно обнаружить в истории авангарда, на выставках русских конструктивистов¹⁹, в сюрреалистических интервенциях, а затем — в послевоенном акционизме²⁰, в театрализации выставочной презентации — так всякий раз, когда модернистский проект возрождается, возвращается также и стремление превратить выставку обратно в жест. Назовем это стремление спонтанеистским импульсом: вопреки уловкам любой выставочной системы (социальным ритуалам, конвенциям, запретам, пространственному расположению, фронтальности, ограниченной и регламентированной длительности) спонтанеистский

импульс стремится восстановить стертый выставкой суверенитет жеста. Он хотел бы вернуть субъекту-зрителю его активность, больше не подчинять его показывающему себя объекту и позволить ему снова активно воспринимать то, что ему показывает другой субъект (художник).

Но в этом случае стирается существенное концептуальное различие между показом (*montrer*) и экспонированием (*exposer*): чем больше нечто активно показывается, тем меньше оно экспонируется. В этом и заключается трагедия партиципаторного и организованного обращения к спонтанности. Пока нечто настаивает на том, чтобы выглядеть как выставка, оно становится ложным: жест — это не выставка. Либо выставка терпит поражение, порождая жест, ее отменяющий, удерживающийся до тех пор, пока есть субъект, который здесь и сейчас его осуществляет; либо выставка сохраняется, и тогда она не может претендовать на спонтанность жеста: она терпит поражение, потому что все равно зависит от механизмов медиации и ритуализации, поддерживающих ее в пространстве и времени за пределами жеста.

Художественная иллюзия

Другая реакция — носит противоположный характер.

Иллюзии спонтанеистской противостоит иллюзия, которую мы будем называть художественной: выставка вознамеривается стать произведением. В этом случае, чтобы разрешить конфликт, возникающий при переносе через выставочную систему между показывающим себя объектом и воспринимающим, т.е. пассивным зрителем, выставка претендует на то, чтобы сублимировать саму себя и самой стать репрезентацией, произведением искусства, чаще всего метапроизведением, репрезентацией репрезентации. Здесь сразу вспоминается проект Харальда Зеемана на кассельской «Документе» в 1970-е годы. Современная музеография поощря-

ет такое представление о выставке как о произведении искусства²¹, путая выставку с репрезентацией: то, что выставлено, что присутствует, удаляется и становится как бы отсутствующим. Акт экспонирования состоит, таким образом, в отрицании присутствия произведений и в отношении к ним как к набору знаков и признаков, подобных словам или словосочетаниям в большом предложении, так, чтобы в рамках выставки образы, изображения, картины, скульптуры, тела, расстановка работ и инсталляций рассматривались как новый материал для репрезентации более высокого порядка, строителем которой становится куратор: на произведения первого порядка накладывается произведение второго порядка — произведение критическое, которое, в свою очередь, выставляя нечто, репрезентирует себя и означает.

Таким образом, напряжение от выставочного переноса (*transfert d'exposition*), посредством которого объект показывает себя, снимается, поскольку объект теперь показывает нечто иное, чем он сам, и несет смысл, направляемый куратором зрителю, который, придя на такую выставку, оказывается как бы перед картиной картин или текстом текстов.

Но тогда выставка, ставшая произведением, низводит выставленные работы до уровня произведений первого порядка, сама оказываясь произведением второго порядка, и одновременно отменяет себя как выставку: она становится искусством²², но есть ли у нее для этого средства? Только при условии, что она больше не будет представлять себя в качестве выставки.

В обоих случаях теряется сам смысл, исходящий из фундаментального живого и антропологического импульса — смысл отдельной выставки жестов и репрезентаций: третьей возможности больше нет и больше нет собственно выставки. Она становится проектом спонтанности или, наоборот, метахудожественным произведением.



Юрий Альберт «Экскурсия с завязанными глазами XV», 19.10.2017. Национальная галерея, Лондон. Предоставлено художником.

Выставка как сконструированное открытие

Как сохранить простую возможность выставлять что бы то ни было, не впадая в спонтанеистскую иллюзию выставки-жеста или в художественную иллюзию выставки-произведения? В этом и заключается сложность современных выставочных систем, которые постоянно сталкиваются то с одним, то с другим из этих искушений. Художники, опасаясь, что их работы застынут в момент, когда их — эти работы — выставят, испытывают искушение превратить выставку в жест; кураторы, выставляющие эти работы, испытывают искушение превратить выставку в репрезентацию, чтобы тоже стать своего рода художниками.

Но чтобы сохранить выставку как таковую, мы, несомненно, должны постоянно возвращаться к третьей возможности — живой способности, особенно человеческой, показывать, не показывая, репрезентировать, не репрезентируя. Как? Во-первых, всякий раз подчеркивая, что выставка не мгновенна, что она сконструирована и никогда не сможет быть совмещена с идеализированной спон-

танностью жеста. Во-вторых, что выставка работает с реальным присутствием и никогда не материализует ничего отсутствующего, как это делают изображения, тексты и системы знаков. Прежде всего, тот, кто что-то выставляет, должен сделать видимым, заметным прием, с помощью которого он заставляет нечто явиться перед нами, одновременно готовя свое собственное исчезновение с места действия. Поскольку он предрасполагает к явлению один или несколько объектов, одно или несколько событий, частей природы, артефактов, произведений, тел и движений, не делая вид, что они показывают себя спонтанно, ему никогда не следует затушевывать используемый им социальный аппарат перемещения, драматургии и восприятия, но при этом важно, чтобы такой аппарат не оказался новым центральным объектом выставки. Чтобы осмотр выставки стал опытом (*expérience*), мы должны осознавать пути медиации, по которым нечто является перед нами, не делая их предметом восприятия, чтобы они оставались средством, а не целью.

В конечном счете эти средства, эти предрасположения всегда должны служить делу возникновения некоей идеи, присутствия, репрезентации. Ведь если выставка сводится к драматургии собственной драматургии, она теряет цель, заключающуюся в том, чтобы дать возможность нам, зрителям, узреть некое явление (*apparition*).

В этом и состоит высший смысл выставочного акта: позволить всему, что достойно интереса и что формирует наш эстетизм и наше знание, явиться и стать видимым, заметным. Таким образом, правильная выставка, сохраняющая возможность этой изначальной способности, рационализированной современностью, которая разделила ее на художественный и научный виды, на эстетику и эпистемологию, на драматургию незаменимой сингулярности вещей и драматургию образцов, всегда будет выставкой, искусственно предрасполагающей к откровению.

Цель любой выставки — возникновение чего-то, но посредством некоей системы или аппарата и поэтому без претензии на непосредственность, спонтанность или естественность: хорошая выставка — это продуманное и сконструированное откровение (*révélation*)²³.

Возможно, в этом и заключается тот отдаленный идеал, который, тем не менее, направляет различные формы выставок, не дающих себя свести ни к жестам, ни к произведениям, принадлежащих к другому жанру, который в любом случае проходит через всю историю витрин, галерей и музеев, в сознании всех тех, кто стремится материально произвести жест, выходящий за рамки субъективного и спонтанного, чтобы показать части природы, произведения человека, смеси, инертные объекты, живые или мертвые тела, акты, предлагая их нашему восприятию. Выставить их — значит раскрыть их, но не как чудо, а как терпеливый результат конструирования мест и моментов, когда можно будет сделать так, чтобы все могло себя показать.

Перевод с французского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В социальных науках трудно найти правильное определение понятия «откровение» (*révélation*). В то время как Эмиль Дюркгейм и Макс Вебер принижали роль откровения в анализе религиозного фактора, Уильям Джеймс уделял особое внимание природе такого «непосредственного опыта»: религиозные идеи предполагают «наличность непосредственного опыта как материала для своих исследований». *James W. The Varieties of Religious Experiences*, New York: The Modern Library, 102. P. 128. На русском языке: *Джеймс В. Многообразие религиозного опыта*. М.: Русская Мысль, 1910. Доступно по <https://chairflogicphiloscult.files.wordpress.com/2013/02/d0b4d0b6d0b5d0bcd181-d0b2-d0bcd0b6d0bed0b3d0bed0bed0b1d180d0b0d0b7d0b8d0b5-d180d0b5d0bbd0b8d0b3d0b8d0bed0b7d0bdd0bed0b3d0bed0bf.pdf> (С. 212).

² «С этой точки зрения исторический феномен кунсткамер весьма неоднороден. Но что, пожалуй, объединяет этот тип коллекций, так это общий теоретический и концептуальный фон. Наиболее всеобъемлющей эпистемологической рамкой и, следовательно, возможной матрицей для этих коллекций является аналоговая связь между микро- и макрокосмом». *Felfe R. // Schramm H. et al. (ed.) Collection, Laboratory, Theater. Scenes of Knowledge in the 17th Century*. Berlin/New York: 2005. P. 229.

³ См. *Lecomte J. Blank Space: About the White Cube and the Generic Condition of Contemporary Art // Garcia T., Normand V. (eds.), Theater, Garden, Bestiary*. Berlin: Sternberg Press, 2019. P. 223–233.

⁴ «<...> их взаимная торговля заставляла их придавать крикам каждой страсти то восприятие, для которого они были естественными знаками. Обычно они сопровождали их каким-нибудь движением, жестом или действием, выражение которого было еще более чувствительным. Например, человек, страдающий от того, что его лишили вещи, которая была ему нужна, не ограничивался криком: он прилагал усилия, чтобы ее заполнить, тряс головой, руками и всеми частями тела. Другой, тронутый этим зрелищем, устремлял свой взор на ту же вещь». *de Condillac E. B. Traité sur l'origine des connaissances, Seconde partie, Section première, Chapitre 1, §2*.

⁵ «Хотя язык жеста и звуковой язык равно естественны, однако первый легче и меньше зависит от условностей: глаз наш воспринимает большее число предметов, чем ухо, а в фигурах больше разнообразия, чем в звуках; к тому же они более выразительны и больше сообщают нам в меньший срок». *Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков... // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения*. М.: Гослитиздат, 1981. Т. 1. С. 221.

⁶ Жак Деррида замечает, что в такой антропологии жеста как непосредственного присутствия все, что дополняет этот жест через культуру, кажется уходом от первозданного присутствия (наличия): «наличие, которое всегда есть нечто природное, <...> должно было бы быть полностью самодостаточным». См.: *Деррида Ж. О грамматологии*. М. Ad Marginem, 2000. С. 296.

⁷ «Любая экспозиция чего бы то ни было, в той мере, в какой для нее отбирают, собирают, расстав-

ляют и komponуют объекты в определенном месте, помещает их в пространственный, чувственный, перцептивный и концептуальный контекст, который производит, если хотите, некую сигнификацию. И именно это производство сигнификации делает выставку средством коммуникации». *Jean Davallon et Emilie Flon «Le média exposition», §20, 2013*. Превратить выставку в средство коммуникации — значит забыть, что акт экспонирования, прежде всего, не есть образ, репрезентация или сигнификация (даже если и она может стать таковой), а есть, скорее, присутствие, наличие: экспонировать, выставлять что-то — значит, прежде всего, работать с присутствием, наличием, которое может быть присутствием, наличием знаков, а не с сигнификацией.

⁸ «Репрезентировать — значит, прежде всего, отсутствовать. Любая репрезентация — визуальная, звуковая или даже тактильная — предполагает работу по удалению присутствующей материи: образ есть трехмерный объект, сведенный к состоянию квазиповерхности, глубина которой уменьшена почти до ничего, а одна из сторон превращена в обратную». *Garcia T. In defense of representation // Picture Industry, 2016*.

⁹ См. пример атласного шалашника — птицы, украшающей свое гнездо яркими цветами и предметами.

¹⁰ Марсель Дюшан отказался это делать, и первое определение дал Андре Бретон в своем «Кратком словаре сюрреализма»: «Повседневный предмет, возведенный в ранг предмета искусства просто по выбору художника». *Breton A. Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: José Corti, 1938. P. 55.

¹¹ «Пока он лежит на дороге, — объясняет Гудман, — камень обычно не является произведением искусства, но он может стать таковым, если его выставят в художественном музее. В музее он демонстрирует некоторые из своих свойств, например, свойства формы, цвета и текстуры». *Goodman N. Languages of Art (1968), traduction de Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990*.

¹² Вот как Пьер Брюнель резюмирует критику концепции образца в контексте научных выставок, после чего встает на ее защиту: «Какова та реальность, которую призваны представлять музейные

предметы? Если мы посмотрим для начала на традиционные музеи естественной истории, то их классической задачей вплоть до последних нескольких десятилетий был показ реальности видов. Образчики этой реальности, которые ограниченные ресурсы позволяли выставлять или предоставлять в распоряжение исследователей, [так и] назывались — образцами (*spécimen*). В [толковом] словаре [французского языка] Robert это слово *spécimen* (корни которого уходят в 1662 год) в первом значении определяют следующим образом: “Особь, дающая представление о виде, к которому она принадлежит; единица или часть целого, дающая представление о целом”. Симмонсу не нравится это слово из-за его “аристотелевских или типологических коннотаций”, а также потому, что оно “обозначает репрезентативную часть целого”. Это возражение просто означает, что образец (*spécimen*) не является хорошим образцом, потому что может исказить реально существующий вид. <...> Любой ученый признает, что образец (*spécimen*), выбранный древними натуралистами в качестве “типичного”, часто был нерепрезентативен для своего вида. Но мог быть и репрезентативен. Независимо от того, был ли он репрезентативен или нет, он давал “представление” о группе особей, получивших научное видовое название. Поэтому слово *spécimen* вполне правомерно для обозначения образца, состоящего из одной особи. *Brunel P. // Le Naturaliste canadien*, vol. 129, № 1, 2005. P. 11.

¹³ «Проникновение во внутреннее пространство человеческого тела в процессе постоянного повторения также постепенно стремилось к последовательной систематизации». *Collection, Laboratory, Theater: Scenes of Knowledge in the 17th century*. P. 28.

¹⁴ Ссылаясь на эту концепцию Гуссерля, Поль Рикёр в примечании к своему переводу «Идей к чистой феноменологии и феноменологической философии» пишет (с. 132): «Мы перевели *Abschattung* как „набросок“, что примерно передает идею фрагментарного и постепенного раскрытия вещи». Умножая заранее доступные наброски вещи, «перивидение» конструирует и ускоряет это откровение.

¹⁵ Как заметил Адорно, Пруст и Валери, однако, понимают его совершенно по-разному: Валери сожалеет, что музей подобен мавзолею; Пруст видит в

нем условие для раскрытия (*révélation*) произведения в его сингулярности и вечности. *Adorno T. W. Valéry Proust Musée // Adorno T. W. Prismes: critique de la culture et société*. Paris: Payot, 1986. P. 161.

¹⁶ Это принцип «<...> институтов современного знания, таких, как музей, чей изолирующий принцип действует как диалектический реверс в „жизни“ объектов, который разодушевляет одушевленные сущности, а взамен оживляет „мертвые“ объекты”. *Normand V. Echiquiers et ronciers // Pierre Huyghe (catalogue d'exposition)*. Paris: Centre Pompidou, 2013.

¹⁷ О социальных последствиях музейной системы см.: *Bourdieu P. et Darbel A. Le corps nerveux des spectateurs*. Paris: Editions de Minuit, 1968.

¹⁸ Обобщая тезисы Мириам Хансен и Мариаграции Фанки, Мирей Бертон пишет, что «в первые годы существования кинематографа произошел также нелинейный и неорганизованный переход от телесного зрителя (патологического и „женского“) к зрителю интеллектуальному (когнитивному и „мужскому“). Изначально неопределенный, субъект «зритель» постепенно становится абстрактным — это итог попытки обратиться к кинообъекту и его производству и предвосхитить его. От зрителя бурного, плотского, рассеянного мы переходим к “классическому” зрителю (рационализированному, послушному, психологизированному), или, говоря иначе, после зрителя, мыслившегося прежде всего как тело (как нейрофизиологический, невропатологический субъект), кино в процессе институционализации делает ставку на зрителя психологического». *Berton M. Le corps nerveux des spectateurs*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2015. P. 34.

¹⁹ «Равновесие, к которому стремятся в галерее, должно быть простым (*elementary*) и способным меняться. Оно должно признавать существующие условия, социальные, пространственные, политические, и работать с ними. Свет, от которого зависит действие цвета, следует контролировать. <...> Как для концертного зала создается оптимальная акустика, так и для выставочного зала должны быть созданы оптимальные условия, чтобы все работы могли достичь одинаковой степени активности». *Lissitzky E. Exhibitions Rooms // El Lissitzky: Life-Letters-Texts*. London: Thames and Hudson, 1968. P. 366.

²⁰ Жест венского акционизма явно направлен против отчуждения выставки в репрезентации: «репрезентация — это репрессия». Оливье Ярхаус объясняет, как ей противостоит самопрезентация (тела телом), которая возвращается к непосредственному жесту самого тела против «буржуазного» дрейфа культурной выставки, которая становится репрезентацией, затем репрезентацией репрезентации... И исчезает в концептуальном отсутствии. См.: *Jahrhaus O. Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*. München: Wilhelm Fink, 2001.

²¹ И вот пример: «В рамках множества художественных практик были переосмыслены отношения между произведением и выставкой, в частности, при работе с выставкой как с медиумом или аппаратом. Результатом стало распространение способов управления или присвоения музейного пространства через исследование новых форматов и новых модальностей, но также через реактивацию более традиционных музейных систем (в частности, диорам или *period rooms* — помещений, в которых воссоздается обстановка определенной эпохи) или воссоздание исторических выставок в форме обновленных или переосмысленных реконструкций. Освобожденная от функции простого показа выставка становится произведением сама по себе». *Babin S. L'exposition mise en œuvre // esse arts + opinions*, № 84, 2015. P. 2.

²² Куратор и теоретик Росен Венциславов недавно заявил: «Мой тезис заключается лишь в том, что кураторство должно восприниматься как высокое искусство». *Ventzislavov R. Idle Arts: Reconsidering the Curator // Journal of Aesthetics and Art criticism*, 2014. P. 83. Нам не кажется, что этот тезис, вызвавший дискуссию со Сью Спейд, изначально ложен: поскольку его точка зрения конвенционалистская (кого мы называем «художником?»), все зависит от исторических условий и от того, кто в данный момент признается или не признается занимающим социальную функцию художника; но тогда мы упускаем из вида логику артикуляции между понятиями: если куратор становится художником, то он уже не может претендовать на роль куратора... Если выставка становится искусством (формой репрезентации), то это уже не выставка. Нельзя побе-

дить на всех фронтах, если не сделать эти понятия несовместимыми.

²³ Известный пример такого откровения, вызванного выставкой, пусть даже и негативного, — это откровение, предшествующее смерти Бергота в романе «В поисках утраченного времени» Пруста: «[О]дин критик написал, что в “Виде Дельфты” Вермеера (присланном гаагским музеем для голландской выставки), картине, которую Бергот обожал и, как ему казалось, знал в совершенстве, кусочек желтой стены (которого он не помнил) был написан так мастерски, что, подобно драгоценному произведению китайского искусства, загорался самодовлеющей красотой под устремленным на него взором зрителя. Бергот поел картошки, вышел из дому и отправился на выставку. Уже на первых ступеньках лестницы у него началось головокружение. Он бегло взглянул на несколько картин и испытал впечатление сухости и бесплодности этого надуманного искусства, которое ничего не стоило рядом с любым залитым воздухом и солнцем венецианским палаццо или простым домом на берегу моря. Наконец он очутился перед “Видом Дельфты”, который представлял себе более блестящим, больше отличающимся от всего, что было ему известно, но на котором, благодаря статье критика, впервые заметил маленьких человечков в голубом, розовую окраску песка и, наконец, драгоценное вещество совсем маленького кусочка желтой стены. Головокружение усиливалось; он приковывал взор к драгоценному кусочку стены, как ребенок к желтой бабочке, которую хочет поймать. “Вот так мне нужно было бы писать, — говорил он. — Мои последние книги слишком сухи, надо было бы положить больше красок, сделать свои фразы сами по себе драгоценными, как этот кусочек желтой стены». См.: *Пруст М. В поисках утраченного времени*. Книга V. Пленница. Перевод А. А. Франковского // Полное издание в двух томах. Том 2. М: АЛЬФА-КНИГА, 2009. Доступно по http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0050.shtml.

Тристан Гарсия

Родился в Тулузе в 1981 году. Писатель, философ. Автор нескольких романов и философских исследований. Преподает в Университете Лион-3. Живет в Париже.

Алек Петук

Перенарезка пространства. К коинсидентальному опти-микшированию*



Алек Петук, Юрий Петухов «Реэнактмент акции КД «Появление»», кадр из фильма-эссе «Петухов : петухов»
(Алек Петук, Анна Пронина), Москва, 2023. Предоставлено художниками.

Свобода мысли может состоять только в способности разума перейти от фрагментарного состояния к целостному.

Сэмюэль Беккет

Надо микшировать свой трек: все может быть нарезано и сшито наилучшим образом в лучшем из возможных миров.

Йозель Регев

В этом тексте под пространством понимается как пространство выставки, так и шире — пространство художественного высказывания. Прежде всего меня интересует российский художественный контекст последних пятидесяти лет — начиная с 1960–1970-х и по сегодняшний день художественный процесс тесно переплетен с системой андерграунда.

Борис Клюшников в тексте «Институты и воображение самоорганизации»¹, ссылаясь на Бориса Гройса, обращает внимание на региональную специфику выставочного пространства — отсутствие конвенционального для западного искусства модернистского «белого куба». Так, с 1960-х произведения отечественного современного искусства визуально сливаются с советской повседневностью:

«Начиная с Михаила Рогинского, в его работах “Дверь” или живописной работе “Кафель”, произведение искусства, собственно, неотлично от коммунального

быта. Мы не можем сразу признать разницу между произведением и обычными объектами — искусство не выходит в жизнь, но неотлично от жизни». «Поездки за город» группы «Коллективные действия» (КД), совершаемые с начала 1970-х годов — стратегия в определенном смысле вынужденная: в пространстве советских городов места для современного искусства нет, так как, согласно тогдашней господствующей идеологии, явление это чуждое, буржуазное по своей природе, и весьма вредное для советского человека. Но зато его много за пределами города — пространство здесь фактически безгранично и задается ситуативно. В ранних акциях «Появление» (1976) и «Лозунг» (1977) — Измайловское поле в Москве и холм в Подмоскovie остаются полем и холмом, художники не производят новое пространство, а посредством минимальных телесно-двигательных эффектов создают произведение искусства.

* Автор благодарит за помощь в написании этого текста Арсения Жилиева, Катю Смолянскую, Йозеля Регева, Юру Плохова, Анатолия Осмоловского, Леру Конончук, Андрея Монастырского, Виктора Мизиано, Светлану Баскову, Ирину Петракову и других.



«Коллективные действия»
«Ворот», фотодокументация
перформанса. Киевогорское
поле, 1985. Предоставлено
Андреем Монастырским.

В начале 1990-х, в уже новых политических, а стало быть, и пространственных условиях, когда казалось, что можно все², начинает выстраиваться система первых галерей и мест для показа современного искусства. Но именно в это время заявляют о себе московские акционисты, пространством для высказывания которых становятся не конвенциональные места для искусства, а не-места — городские площади и улицы. Следует отметить, что и в этом случае — это работа не по производству пространства, а акцентирование и настройка уже существующего. Как сказал бы французский философ Жиль Делез, размещение в рифленном поле³, которое уже расчерчено кем-то до нас. Между этими двумя практиками — концептуализм и акционизм — можно выявить существенное различие. Фактически они являются реализациями двух уклонов бытия. Здесь я буду использовать коинцидентальный инструментарий. Чтобы определить эти уклоны, необходимо обратиться к прочтению наследия Жили Делеза философом Йоэлем Ревевым. Он выделяет у французского мыслителя два модуса субстанции — трансгрессия и резонанс⁴. С резонансом связана практи-

ка концептуалистов — это всегда работа с множественным полем и множеством акторов, с которыми художник сосуществует и резонирует.

В этом отношении иконографична сороковая акция КД — «Ворот» (1985). В ходе акции художники вращали металлический ворот на Киевогорском поле в Подмоскowie. К вороту были привязаны шесть лесок, другим концом прикрепленные к деревьям по краям поля. Эстетической задачей этой акции было создать симуляцию гигантского водоворота. В момент начала акции природа решила подыграть авторам — пошел снег, который прекратился с окончанием самого действия. Таким образом, природа и действия художников вошли в резонанс. Можно сказать, что предыдущие 39 акций группы были подготовкой этого резонанса — прощупыванием полей внешнего.

Работы акционистов, напротив, всегда трансгрессивны, и раз за разом в них все более проступает угроза жизни. Своего пика трансгрессия достигнет в работах акционистов в 2010-е. Но, например, уже в акции 1993 года «Путешествие Нецециудик в страну Бробдингнегов» художник Анатолий Осмоловский, взобравшийся на па-

мятник Владимиру Маяковскому в Москве, начал потихоньку соскальзывать с бронзового основания и при неудачном стечении обстоятельств мог погибнуть. Более того, если любую акцию КД можно легко представить в современной нам России и, скорее всего, она пройдет незамеченной, то «Путешествие» сегодня выглядит чем-то невозможным и выходящим за границы установившегося социального порядка.

С середины 2000-х в России начинается институциональное строительство. Осмоловский в логике трансгрессии радикального меняет художественную стратегию и переходит к «автономии искусства» — как будто готовит художественные объекты к нарождающимся «белым кубам».

Такие резкие ходы и пересборки характерны для всего творческого пути Осмоловского. Каждые 7–10 лет он словно перерождается, перекраивает сам себя и выходит на «сцену» с новой радикальной программой.

Концепция автономии искусства разрабатывается Осмоловским с опорой на «Эстетическую теорию» Теодора Адорно. В первом программном номере альманаха «База» утверждается произведение искусства, которое сильнее любого контекста — оно само его утверждает и, в конечном итоге, в какой-то степени изменяет⁵. Эта позиция кажется несколько идеалистичной и утопической, но в этом-то и заключается трансгрессивная сила Осмоловского, — в способности утверждать невозможность.

В 2010-е стала усиливаться популярность неинструментальных представлений о художественной автономии, свойственных правой мысли⁶, что объяснялось появлением таких проектов, как «TZVETNIK»⁷. Искусство подобных инициатив связано прежде всего с работой цифровых платформ, и главным модусом его воздействия является телесно-визуальный аффект. Пространство для экспонирования работ, циркулирующих в

этих агрегаторах искусства, предоставляя транснациональные цифровые гиганты.

Именно в это десятилетие, с появлением крупных институций, как альтернатива им, начинают активно развиваться самоорганизации. Между этими двумя модусами производства искусства — между большим и малым, сильным и слабым, институцией и самоорганизацией — возникает антагонизм (традиционный для искусства авангарда) и противостояние. В 2019 году Борис Ключников, осмысливая сложившуюся ситуацию и пути выхода из нее, пишет упоминавшийся выше текст «Институты и воображение самоорганизации», в котором радикализирует тезис о материалистической диалектике Мао Цзэдуна «на месте единицы должно быть два», утверждая — «один равно двум». По мысли Ключникова, институты и самоорганизации суть одно и то же — они представляют один уклон и являются частями глобальной системы искусства. Возможность же некоторой трансформации — изменения статуса кво, — закладывается в произведение искусства и работу художника.

«Художник не должен либо просто критиковать институт (смотрите, кто дает им деньги!), либо самоорганизовываться и идти в палатку, уложившись рядом с институцией. Но он может работать внутри этого института и выискивать в нем альтернативные способы взаимодействия. Подобного рода начинания существуют, но я не знаю, насколько они осмыслены. Это художники, которые не концентрируются на воображаемом противоречии между самоорганизацией и большими институтами. Они работают с большими институтами, но при этом остаются внимательными к тому, как их можно использовать в обход их центральной логики. На мой взгляд, это гораздо более продуктивно. Потому что самоорганизации зачастую делают объекты, которые являются своего рода тестовым демо-режимом перед началом институциональной работы».



Ирина Петракова «Три возраста идеи», фотодокументация перформанса. Москва, 2018. Предоставлено художницей.

Резюмируем тезис Ключникова: художнику следует не производить новое пространство, а перенастраивать старое. Здесь опять будет уместен тезис Делеза о расположении в рифленном поле. Этот текст в свое время вызвал большой резонанс и полемику в поле российского искусства, можно сказать, поляризовал его. Что же касается меня, благодаря этому тексту я критически осмыслил собственную художественную практику и больше начал работать с институциями, с опорой на их инфраструктуру.

С 2019 года мы глобально пережили два перелома. Если пандемия COVID-19 привела к доминации дигитальной машины⁸, то произошедшее 24 февраля 2022 года — не просто спровоцировало в мире новый перекос, а как будто сломало его нормальное функционирование. Философ и искусство-

вед Питер Осборн, в тексте «Современное искусство — это постконцептуальное искусство»⁹, показывает, что искусство с точки зрения диалектики места/не-места реализуется четырьмя различными способами: опространствливание, текстуализация, архитектурализация и транснационализация. 24 февраля четвертый способ, транснационализация, блокируется, и, как результат, и само современное искусство, которое исходит из мировой глобальной экономики, систем биеннале, сложных логистических цепочек и т.д., оказывается несостоятельно. Какие-то художники отказывались от практик современного искусства как такового и от своего художественного статуса, искусство казалось чем-то неуместным, многие в корне меняли свою практику и/или локацию. В пиковые моменты этого внешнего воздействия некоторые левые за несколько дней становились правыми, либералы — почвенниками и наоборот.

В ту первую неделю после 24 февраля мы собрали совет Коинсидентального Института¹⁰ — нам требовалось прояснить ситуацию и принять резолюцию относительно тех действий, которые мы должны были предпринять. В начале марта 2022 должен был стартовать второй сезон трансдисциплинарного семинара «К-фитнес» в Образовательном центре ММОМА. Я хорошо помню эти моменты — каждую секунду ты чувствовал_а непреодолимое давление внешнего. Можно было заметить и испытать, как аффект от работы этих странных сил проходит через тело каждого и никого не оставляет равнодушным.

Тогда мы приняли решение проводить семинар в полном объеме, с производством отдельных итоговых работ и их публичным показом. Внешний мир казался зыбким¹¹, и все, что у нас оставалось в тот момент — это знание, основанное на коинсидентальной философии, современной метафизике, искусстве и архитектуре, а также сообщество, образованное вокруг этого знания и практик.

Итоговый показ второго сезона «К-фитнес»¹² прямо передает то напряжение, которое мы испытывали, хотя отдельные перформансы — посвященные собственной проблематике — напрямую, кажется, не были связаны с глобальными процессами. В этой множественности взглядов и отдельных работ (авторами которых являются не только художники и художницы) и удерживается вместе то, что называется современным или дизъюнкцией темпоральностей.

В этом меняющемся мире, который, похоже, находится только в начале радикальных трансформаций, тезис Ключникова «идите в институции» кажется релевантным и работающим. Его слабая сторона заключается в том, что непонятно, как менять мир — идти по пути исправления, а не случайной трансформации, которая неизвестно к чему может привести.

И сам Борис обращает на это внимание в последнем абзаце текста:

«Интересно, что современное искусство нас всех изменило, но мы точно не знаем как».

И здесь как раз на помощь приходит материалистическая диалектика совпадений, которая, вслед за «философией 89»¹³, возвращает в метафизику вопрос об основном конфликте и возможности его разрешения, как некоторого позитивного преобразования, а не просто мутации тела без органов, как предлагает Борис. Собственно, в его тексте это и остается под вопросом, пока как смутная интуиция.

Главный работающий протокол внутри коинсидентальной теории и практики: радикальный ти-джеинг или перенарезка временных рядов¹⁴. Этот неологизм образован из синтеза понятий времени (англ. time) и DJ. DJ (диджей) — это тот, кто микширует треки, чтобы возник нужный в данный момент субъекту/зрителю/пользователю звуковой опыт. Ти-джей, или тайм-жокей, оперирует временными рядами, как DJ пластинками, для того, чтобы создать наилучший мир (по



Вася Краснаярова «Комната крика». К-фитнес 2 сезон, ММОМА, 2022. Перфомеры Катя Смолянская, Катя Улитина, Ксения Тихомирова, Филипп Мохов, модератор Алек Петук. Фото Павла Подурского. Предоставлено Коинсидентальным Институтом.

крайней мере для самого себя) — по аналогии с лейбницевским богом, сшивающим из лоскутов лучший из возможных миров.

Чтобы это лучший мир стал возможным, необходимы правила опти-микширования, верного сочетания базовых атрибутов субстанции, — минимального проникновения и максимального прилегания. Эти сочетания каждый раз требуют нового исчисления, чему посвящен целый раздел коинсидентальной теории — исчисление сред¹⁵.

В этом отношении важен опыт художественных групп 1970–1990-х по перенарезке пространства и организации его для художественного высказывания. В этом ключе на московский концептуализм можно смотреть как на ключ к атрибуту максимального прилегания (или резонанс), а на московский акционизм — к минимальному проникновению (трансгрессия). Важно также, что сама коинсидентальная методология способна сшивать в необходимых пропорциях эти две практики, образуя тем самым различные смешанные среды, а следом — исчислять их



Обсуждение по результатам второго дня исполнения итоговых перформансов. К-фитнес 5 сезон, Дом культуры «ГЭС-2», 2023. Фото Варвары Андреевой. Предоставлено Коинсидентальным Институтом.

характеристики.

Если рассматривать те практики, которыми мы занимаемся в 2020-х на базе Коинсидентального Института — они, безусловно, преемственны практикам предыдущих поколений. Но единицей группового усилия здесь является уже не акция, а, скорее, семинар или образовательная программа.

В качестве иконографического примера можно сослаться на трансдисциплинарный семинар «К-фитнес», который в своей структуре увязывает курс лекций, ридинги, телесные практики и итоговые перформансы отдельных участников и участниц. Все эти семинары публичны и существуют при институциях современного искусства.

По заветам Пьера Юига, каждый такой семинар — динамическая цепочка, проходящая через различные форматы¹⁶. При этом каждый из участников или участниц вправе выбрать свой трек внутри такой динамической ситуации: ходить только на лекции, или только семинары, делать художественную работу, или удерживать все. Искусство же прошлого в рамках этих учебно-эстетических треков воспринимается нами, прежде всего, как знание, которое можно приме-

нить, перезапустить и/или передать другому. Следует сказать, что каждый индивид (монада) работает со своим собственным треком именно с позиции ти-джеинга и опти-микширования¹⁷.

Здесь также стоит обратить внимание, что сама теория радикального ти-джеинга связана с одной из трансцендентальных категорий, а именно — временем. Ее генезис связан с аллегорией писателя Виктора Пелевина о поезде, в котором пассажир переходит из вагона в вагон, из состава в состав и таким образом меняет свою жизнь. Чтобы не углубляться в метафизику, приведу простой пример из исполнительского искусства. Вы играете простой музыкальный пассаж из трех-четырех нот и замечаете, что вторая нота сыграна неверно. Вы переигрываете — на этот раз все выходит как надо. Для осуществления этого микро-ти-джеинга необходимы два фактора: правильный тайминг и правильное расположение пальцев в пространстве, вы, собственно, должны попасть пальцем именно на ту клавишу в нужное время¹⁸. Закончу цитатой из текста Йоэля Регева «Радикальный ти-джеинг», но немного скорректирую, добавив в скобках пространственную форму:

«Мы можем взять в свои руки средства смещения времени (пространства) и использовать их наилучшим образом в каждой конкретной ситуации; мы можем обучиться этому и обучать других; мы можем освободить самих себя и сделаться взрослыми, дав свободу опти-миксической машине (пространства) и времени.

Надо микшировать свой трек: все может быть нарезано и сшито наилучшим образом в лучшем из возможных миров».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ключников Б. Институты и воображение самоорганизации // Сайт Гете-Института. Доступно по <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/sup/dso/22153291.html>.

² Одна из первых акций московского акционизма «ЭТИ-текст» (1991 год, группа Э.Т.И.) была сделана на Красной площади в последние месяцы существования советского государства. Ее организатор Анатолий Осмоловский чудом избежал уголовного наказания.

³ Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. М.: Астрель, 2010. С. 805–806.

⁴ Подробнее см.: Перев Й. Кризис резонанса: Делез и онто-экономические основания актуальной ситуации. Доступно по <https://youtu.be/TrLqLNZC2Pk>.

⁵ См.: Осмоловский А. Направление произведения. Передовое искусство нашего времени // База, 1/2010. С. 168–170.

⁶ С некоторой долей автоматизма писал этот абзац. В контексте российского искусства платформу «Цветник» принято прочитывать именно справа, с точки зрения, например, ситуации альт-райт и ее критики. На самом деле все несколько сложнее, и разбору таких платформ следовало бы посвятить отдельную статью или лекцию, и как раз коинсидентальный инструментариум здесь очень бы подошел.

⁷ По иронии судьбы платформа закрылась в день, когда я сел писать первые наброски к этому тексту.

⁸ Терминология, применяемая медиа-теоретиком Маттео Пасквинелли.

⁹ Осборн П. Современное искусство — это постконцептуальное искусство. Часть 2. Spectate. Доступно по <https://spectate.ru/osborn1-2/>.

¹⁰ Коинсидентальный Институт — трансдисциплинарный исследовательский коллектив, занимающийся координацией теоретических и практических усилий групп, которые работают с совпадениями. Основан в 2020 году философом Йоэлем Регевым, художником Алексом Петуком и архитектором Юрой Плоховым. В 2022 году к команде присоединилась дизайнерка Катя Смолянская.

¹¹ Он таким и остается.

¹² Доступно по <https://youtu.be/7o5qipSx2Do>.

¹³ Философия 89 — специфический термин, введенный Йоэлем Регевым, в первую очередь для описания ситуации в философии, связанной с работами таких мыслителей, как Ален Бадью, Славой Жижек и Жан-Люк Марион. См.: Перев Й. Невозможное и совпадение: о революционной ситуации в философии. Пермь: Гиле Пресс, 2016. С. 22–91.

¹⁴ См.: Перев Й. Радикальный ти-джеинг. Пермь: Гиле Пресс, 2021.

¹⁵ Исчисление сред — методология философа Йоэля Регева, описывающая материальный мир как констелляцию базовых первожестов: прилеганий и проникновений, различное сочетание которых образует различные среды (ухабистость, твердость, разрыв и проч.). См.: Перев Й. Введение в исчисление сред // Логос, №5, Т. 30, 2020. С. 1–23.

¹⁶ Baker G. An Interview with Pierre Huyghe // October, Vol. 110, 2001 Vol. 110. P. 80–106.

¹⁷ В этом тексте мы не будем подробно останавливаться на онтологии, эпистемологии и дистрибутивности современного произведения искусства. См. об этом: Перев Й., Петук А. Кто я — крот или змея? Направление произведения знания // Логос, №1, Т. 34, 2024. №1. Том 34. С. 193–217.

¹⁸ Здесь стоит отметить несколько академический характер этого примера. Сделан он для наглядности и понятности. Сам я близок к атональной и шумовой музыке, которая из другой системы ограничений. Но и в такого типа музыке я также пользуюсь методологией ти-джеинга. Подробнее как-нибудь в другой раз.

Алекс Петук

Родился в 1984 году в Ухте. Художник, музыкант и к-инженер. Инициатор создания Коинсидентального института. Живет в Москве.

Наталья Серкова

Сад, полный цветов: о подведении итогов и тенденциях в искусстве 2020-х годов



Материал иллюстрирован документацией выставки Филиппа Саймона «DIESEL-ONLY» в галерее «Schiefe Zahne», Берлин, 2023. Фото Юлиана Блума. Предоставлено художником и Schiefe Zahne.

Сейчас мы наблюдаем значительные изменения в мире. Развязываются конфликты, происходит ощутимый политический разворот вправо. Все это вызывает сильнейшую тревогу и опасения по поводу будущего. Искусство в этих условиях не может следовать прежним парадигмам — подходы к его созданию, распространению и рецепции уже начали меняться, и нарождающиеся в этом поле тенденции только усилятся в ближайшие годы. В этом тексте я хотела бы обозначить происходящие в современном искусстве трансформации — те, которые можно разглядеть уже сейчас, — а также обозначить возможные в ближайшее время стратегии — в странных и часто страшных условиях нового мира. Мне кажется важным поговорить об этих изменениях из перспективы мутирующих сообществ — то, как меняется логика их организации и общее направление действий, может многое сказать о мире вокруг нас. Любое сообщество есть, по сути, отдельно взятое дискурсивное пространство, со своей структурой и топологией. Создавая, разрушая, развивая сообщества, мы создаем и меняем пространства вокруг себя — те самые часто неосязаемые, плохо уловимые, ускользающие пространства взаимодействия и нахождения между — между смыслами, языками, художественными высказываниями, между друг другом.

Этот текст-наблюдение призван очертить то, как создавалось сообщество вокруг проекта TZVETNIK, и нацелен дать прогноз, как может выглядеть художественное сообщество в перспективе ближайших лет. Вопрос сообщества очень тесно связан с эстетической рамкой, которую такое сообщество выстраивает вокруг себя, поэтому я также дам абрис формальных и концептуальных ходов, которые художники использовали в течение последних лет и к которым приходят сейчас, на новом витке. В своем размышлении я буду отталкиваться от личного опыта, полученного за последние годы. Ведь нет ничего продуктивнее для оценки своего текущего положения, чем сравнение пространства, которое ты создавал и которым был окружен до, с тем, которое стремится быть созданным и обволакивает тебя прямо сейчас.

С 2016 года мы с моим коллегой, художником Виталием Безпаловым развивали проект TZVETNIK. Этот проект задумывался как сайт-агрегатор, объединяющий на своей платформе, на наш взгляд, самое передовое, экспериментальное, неожиданное, интересное искусство со всего мира. Мы не претендовали на объективность, скорее, с самого начала выступали как наблюдатели и кураторы, отбирающие в свой проект то искусство, которое соответствовало нашим

личным критериям. Как теоретик, в диалоге с Виталием я стремилась осмыслить и сформулировать эти критерии, а также дать описание искусству, которое мы промоутировали. А это, помимо прочего, был именно промоушен — показывая в подавляющем большинстве случаев совсем молодое искусство, мы помогали ему выходить на более широкую аудиторию и в принципе становиться видимым за пределами узкого круга коллег начинающего художника или куратора. Возвращаясь к теоретическому осмыслению «цветникового» искусства, как его спустя некоторое время начали называть, могу сказать, что за семь лет работы, в течение которых было написано множество статей, даны десятки интервью и осуществлены кураторские проекты в России и Европе, нам удалось очертить контуры искусства, с которым мы имели дело. Как ни парадоксально, но наше стремление к теоретической обработке тенденции не было подхвачено ни в России, ни в мире. По причине, вероятно, требующей отдельного осмысления, это экспериментальное искусство, производимое условно после 2016 года (года, в котором был окончательно институционализирован его предшественник и последний на данный момент «-изм» — пост-интернет искусство), не получило ни обширной теоретической базы, ни названия. И если причины первого не до конца ясны, то причины второго — отсутствие названия, принимаемого и используемого большинством сообщества, включенного в производство и рецепцию такого искусства — на сегодня более-менее понятны, и я обозначу их ниже. Конечно, попытки придумать подобное название и тем самым обозначить контуры движения происходили, но ни одна из таких попыток не завершилась удачным и органичным внедрением нового понятия. Я, со своей стороны, стремилась говорить, скорее, о качественной парадигматической смене в искусстве в целом, и исходя из этого писала о «цветниковом» искус-

стве как о примере уже не современного, но пост-современного искусства. Однако, для того, чтобы закрепиться, такое обширное и совсем не новое определение нуждается в веских основаниях и действительной, совсем не теоретической смене парадигмы далеко за пределами искусства, а это, в свою очередь, требует времени и зависит не только от нас. Так или иначе, 1 января 2024 года проект TZVETNIK был закрыт.

Закрытие проекта было взвешенным решением с нашей стороны. В течение последних двух лет мы остро ощущали, видели и попросту испытали на себе, как ломалось хрупкое равновесие в мире, неизбежно приводящее к разлому как в дискурсивном поле тонких теоретических настроек и эстетических схватываний, так и в поле непосредственной прямой коммуникации с коллегами. Новые условия, в которых мы все вдруг оказались, за очень короткое время сделали нерелевантными как формально-концептуальные ходы, разработанные художниками в рамках «цветниковой» эстетической рамки, так и сами обстоятельства, в которых такое искусство производилось и воспринималось. Сообщество, формировавшееся на протяжении семи лет, оказалось фрустрировано тем, что предлагал ему новый мир. Конечно, не все из произведенных работ оказались на обочине. Мы могли бы рассуждать таким образом, если бы искусство развивалось линейно и, подобно какой-нибудь технической дисциплине, было способно четко описать собственный вектор движения. Вместо этого, наблюдая за его пористой, пенящейся структурой, правильнее сказать, что большинство из открытий, произведенных в период последних семи лет, сегодня требуют не забрасывания, а скорее рефлексии и слома. Подходы, которые мы наблюдали и анализировали, трансформируясь, уже становятся основанием для создания эстетических ходов, соответствующих текущему положению дел, и эти новые ходы я также опишу ниже.



Для начала обозначу ключевые эстетические особенности того искусства, с которым мы работали в рамках проекта. Так как я довольно подробно описывала каждую из них в отдельных текстах, здесь я сделаю что-то вроде короткого резюме, чтобы очертить общую рамку. Первый момент — то, с чего началась наша рефлексия этого искусства семь лет назад — это особенность, заключающаяся в его онлайн-показе. Мы обозначили это как режим Gallery Fiction — художники имитируют галерею там, где ее до этого не было: буквально любая локация, неважно, цифровая или физическая, начинает выполнять роль среды для показа искусства. Искусство не столько критиковало прежний галерейный формат, сколько беззастенчиво эксплуатировало его в своих интересах, до предела расширяя его границы. Конечно, многие проекты включали в себя прямую рефлексию галерейного показа искусства, к примеру, немецкий дуэт двух художников New Scenario. Однако, в целом, ход художников заключался в отрицании и критике не столько самой по себе галереи как белого куба, сколько тех ограничений, которые прежний белый куб им навязывал.

Являясь продуктом мира, в котором господствует интернет, это искусство существо-

вало в онлайн, находило там своего зрителя и, в конечном итоге, производилось для того, чтобы быть представленным, в первую очередь, онлайн. Взгляд зрителя встречался с объектом через экран монитора — это делало контекст, в котором существовало это искусство, очень подвижным и живым, а от самого искусства требовало качеств, необходимых для успешного существования в интернете. По этой, в частности, причине, интерес художников сдвигался от текстов, описаний и вообще сложно организованных концептуальных высказываний, включающих формальный элемент скорее как необходимое дополнение к исследованию, к производству визуально-ориентированного искусства, которое было способно произвести эффект без каких-либо долгих дополнительных разбирательств по поводу его содержательности. Отсюда — появление всевозможных «странных» объектов (это искусство двигалось параллельно с существовавшим на тот момент живым интересом к теориям спекулятивного реализма), визуально избыточных, часто абсурдных, объектов-мемов — в целом, таких образов, которые способны остановить на себе ваш взгляд. Отсюда же — новые способы работы с текстом и новые способы выстраивания смысла высказывания в целом. Не

будучи зависимыми от текстовой доминанты, художники могли позволить себе обращаться с текстом и смыслом исключительно произвольно. Яркие эксперименты с необычными названиями проектов и отдельных работ, с их описаниями могли создать ощущение поверхностности этого искусства. Однако, я склонна считать это скорее альтернативным способом производства смысла, ни в чем не уступающим прежним, институционально принятым и всем знакомым.

Нацеленность на онлайн-показ и восприятие документации как финального медиума, позволяющего увидеть отдельные объекты и целые выставочные проекты, смещало властную диспозицию между копией и оригиналом. Безусловно, физически созданный объект оставался инструментально важен (к примеру, его по-прежнему можно было продать или повторно выставить физически), однако встал вопрос о полноценности и специфичности эстетического опыта, получаемого от просмотра фотографии объекта — опыта, который в течение всего предшествующего художественного дискурса воспринимался как кастрированный и принципиально уступающий опыту непосредственного контакта с искусством. При этом, может показаться странным, но это искусство было наполнено именно физически созданными объектами — чаще всего небольшими, из доступных и недорогих материалов, удобными для транспортировки и показа в небольших или отдаленных физических пространствах. Это лишний раз подчеркивало, что, с одной стороны, это была история, создаваемая молодыми авторами, не располагающими бюджетами на дорогостоящее производство; с другой, указывало на принципиальную важность мобильности такого искусства — ведь небольшие объекты проще отправить почтой, чтобы принять участие в дружественном проекте; с третьей, говорило о том, что интернет в качестве медиума не интересовал художников как нечто, требующее рефлексии — цифровая среда в

конечном итоге просто выполняла роль инструмента, способного распространять информацию об искусстве того или иного автора, и художники пользовались этой средой, учитывая и подсвечивая ее особенности.

Логично, что при такой ярко выраженной направленности художников в сторону онлайн-показа медиумы распространения и, как следствие, инструменты легитимации этого искусства сместились от галерей, музеев и прочих классических форматов институций в сторону онлайн-агрегаторов. Агрегаторы, одним из которых выступал TZVETNIK, с аудиторией в десятки тысяч человек, позволяли этому искусству находить своего зрителя, а художникам — развивать свою институциональную карьеру. По сути, агрегаторы в этих условиях играли роль новых институций — проводя кураторский отбор, они наделили себя полномочиями легитимировать те или иные художественные проекты, и их внушительная аудитория поддерживала такой консенсус. Однако, важным отличием от прежних видов институций здесь было то, что агрегаторы являлись низовыми инициативами, не привязанными к крупным институциям и, по сути, не скрепленными ни с одной из них никакими обязательствами. Это позволяло кураторам агрегаторов (конечно, я, в первую очередь, пишу о нашем собственном опыте) выстраивать свою эстетическую парадигму, не зависящую от крупных игроков профессионального сообщества, а их экспертиза подкреплялась не иерархизированным, спущенным сверху позволением делать свою работу, а лояльностью аудитории, гонящей кровь по этой онлайн-системе. Несмотря на это, те музейные и галерейные институции, которые стремились держать руку на пульсе происходящего, поддерживали этот консенсус легитимности агрегаторов, что в перспективе значило для кураторов этих ресурсов выход на уровень вполне классической институциональной работы. По сути, агрегаторы стали альтернативной властью в художественном

поле, что стало играть немалую роль в том, как выглядело искусство, которое они поддерживали. Многие перечисленные выше эксперименты с формой и высказыванием, которые производили молодые авторы, либо не были заметны прежним институциям разной степени масштаба, либо не поощрялись ими. Таким образом, вся инфраструктура, в которую были включены и которую, в свою очередь, развивали агрегаторы, в определенном смысле характеризовалась как низовая, горизонтальная, не зависящая от крупных игроков экспериментальная площадка, хорошо приспособленная для производства и показа проектов самого разного рода.

В эту инфраструктуру включились десятки тысяч художников по всему миру, сотни artist run пространств и небольших галерей, десятки номадических проектов. Отношения внутри среды, не подкрепляемые высшими авторитетами или спускаемыми сверху бюджетами, формировались на основании доверительной, неформальной коммуникации, взаимного уважения и взаимной выгоды от совместной работы. Не ограниченная искусственно и не нацеленная на властный передел ресурсов, эта среда довольно легко принимала в себя новых игроков, разрастаясь скорее горизонтально, чем бюрократически. Это позволяло говорить (а мне — писать) о ризоматическом характере этой среды, о ее принципиальной открытости — как дискурсивной, так и эстетической, а также о демократизации режимов производства, показа и рецепции искусства в условиях доминирования такого институционального формата. Все это, в частности, также являлось одной из причин того, почему этому движению оказалось невозможно дать какое-либо название, в отличие от крупных художественных направлений текущего и прошлого веков. Строго говоря, это не было движением, нацеленным на установление какой-то специфической эстетической нормы — безусловно, определенные формализованные эстетические критерии здесь су-

ществовали, но они играли скорее вспомогательную роль, подсвечивая то, насколько тот или иной художник включен в предлагаемый формат коммуникации и производства искусства. Другими словами, это указывало, в первую очередь, на попытку установить альтернативный привычным в профессиональной среде способ выстраивания коммуникации и художественного производства, определяемый возможностями интернета как глобального места встречи, общения и показа. В частности, именно это заставляло меня говорить о разворачивании режима постсовременного искусства: речь шла не о приеме, встраивающемся в привычную парадигму художественного производства, а о принципиально другой технологии такого производства. Для меня ситуация складывалась абсолютно по Марксу: способы производства определяли эстетическую парадигму, а не наоборот. Если и говорить здесь об эстетическом, то правильнее всего это будет делать, используя данное понятие в своем расширенном смысле: как совокупность специфического опыта, получаемого от взаимодействия с искусством — такого опыта, который включает в себя все — от факта нахождения и просмотра картины в сети до процесса ее обсуждения с коллегами по цеху.

На наших глазах вырос инфраструктурный пузырь, внутри которого было комфортно перемещаться и интересно разглядывать замысловатые пластические формы и дискурсивные образования. Однако, ситуация, которая разворачивается сейчас, в первой половине 2024 года, заставляет говорить о том, что парадигма, развивавшаяся и успешно функционировавшая на протяжении семи лет, больше не отвечает той реальности, в которой мы все сегодня оказались. Описываемый выше способ выстраивания сообщества был возможен в ситуации, пока сама модель глобализации оставалась по видимости рабочей — то есть до тех пор, пока крупнейшие игроки капитализма (а это — те же

страны, что являются крупнейшими игроками, выстраивающими международную инфраструктуру современного искусства) сохраняли по отношению друг к другу статус-кво. Нарушение статуса-кво и ковровое развязывание конфликтов, которое мы наблюдаем последние годы, указывает на то, что капитализм входит в новый виток своего роста, который будет сопровождаться острыми кризисами, значительными человеческими жертвами и дискурсивными разрывами внутри сообществ. В этих новых условиях способы производства смысла и образа больше не могут ориентироваться на ценности горизонтального безопасного взаимодействия, принципиальной открытости, стремления к расширению и обогащению за счет новых участников, а также солидарности по ключевым этическим и политическим вопросам. Там, где каждый участник взаимодействия оказывается в ситуации неопределенности, подозрения или враждебности со стороны коллег, а также в ситуации общего кризиса инфраструктуры (неизбежно вызываемого общим политико-экономическим кризисом), остро ощущается необходимость выстраивания новых логик развития и укрепления сообщества, так как прежние логики оказываются больше не релевантны. Мы можем по-разному относиться к происходящим событиям, многие чувствуют себя обманутыми или фрустрированными. Как бы то ни было, мы оказались на пороге значительных перемен, и язык искусства, всегда остро схватывающий любые колебания, обязан обновляться исходя из новейших поступающих вводных.

Я вижу необходимость задать сейчас следующие вопросы. Как в ситуации жестких дискурсивных разрывов может выглядеть художественное сообщество? Какими характеристиками оно будет обладать? Насколько большим оно может стать? Какие ценности будет разделять? За счет чего будет существовать именно как сообщество? Какое искусство произведет? Куда в целом может

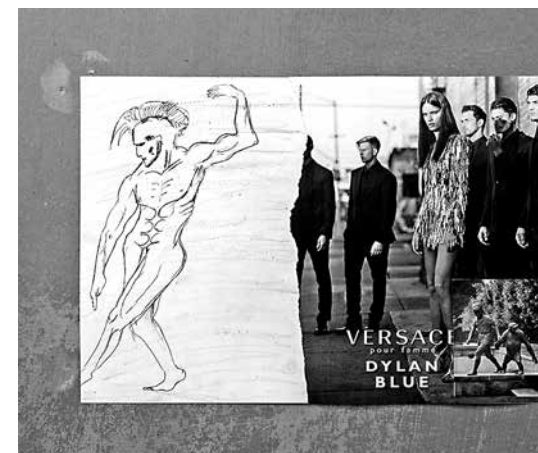
направиться траектория развития описываемого мной искусства?

Ниже я попробую дать краткие ответы на некоторые из этих вопросов. Разумеется, вариантов развития событий гораздо больше одного, но так как этот текст был заявлен мной как строящийся вокруг моего непосредственного опыта, я продолжу свое размышление, исходя из ситуации, в которую встроены как я сама, так и мои коллеги, и которая требует ответа, соразмерного возможностям нашего профессионального положения.

Сегодня глобальность постепенно уступает место локальности. В ситуации дискурсивных разрывов в глобальной сети логичным образом происходит дискурсивное усиление на местах. Сообщества 2020-х — это такие сообщества, которые концентрируются в локальных зонах и разрабатывают собственные языки. Уже наблюдается тенденция к ослаблению тяготения к крупным центрам производства культуры — не столько на физическом, сколько на идеологическом уровне. В периоды, когда происходят системные пересборки, преимущества близости к метрополиям, если сам ты при этом оказался выходцем с других территорий, становятся совсем не очевидны. Локальная инфраструктура в России, принимая на себя удар, в целом, подготовлена к усилению творческой активности на местах. Не без влияния как нашей работы, так и работы наших коллег за последние годы в Москве и за ее пределами сформировалось сообщество людей, понимающих, как возможно осуществлять процесс производства искусства, справляясь либо собственными силами, либо минимально взаимодействуя с институциями разной величины. Небольшое, но все же обнаружимое количество artist run пространств, которое открылось за последние годы и чьи создатели и участники получили ценнейший опыт самостоятельной, часто международной работы, свидетельствует о способности художественной среды к росту и развитию. При этом важно заметить, что речь ни в коем

случае не идет о какого-либо рода автаркии — текущее активное поколение, выросшее в интернете, с трудом оценит сам принцип подобного рода автономного существования. В этом смысле довольно нецелесообразно проводить аналогии между текущим положением и тем, что происходило, скажем, с независимым, андеграундным искусством в Советском Союзе. Для нас практически отрезанные от мира поколения советских нонконформистов — настолько же жуткий, насколько далекий пример. Господствующая в мире технология не оставляет места отсоединению от движущихся во все стороны потоков информации — и это обещает достаточно благоприятную среду, ориентированную как на разработку самостоятельных форм высказывания, так и на выстраивание коммуникации с коллегами по всему миру и налаживание уже обновленных связей.

Период кризиса, каким бы тяжелым и затяжным он ни был, почти всегда является плодотворным временем для того, чтобы развивать горизонтальные взаимодействия, выстраивая новые иерархии, и создавать новые институции. В этом смысле ценности дружественной, уважительной коммуникации и сотрудничества, описанные мной выше, не теряют своей актуальности и сейчас — просто их вектор смещается на более точечную, концентрированную локальную работу. Также важными остаются принципы профессионального подхода к работе и глубокой заинтересованности в результате: в ситуации пересборки привычных ценностных координат сплочение сообщества на основе, как бы это ни звучало, любви к своему делу может стать необходимым клеем сообщества и достаточным основанием для приложения своих профессиональных усилий. Сообщества дробятся и становятся малочисленнее, но это может стать причиной появления более концентрированных сред, способных к более точной формулировке собственных творческих методов. Их присутствие в интер-



нете так же останется на высоком уровне и продолжит играть роль преобладающего фактора при разработке эстетических ходов и образов, но уже несколько иным способом. Художники по всему миру сейчас еще глубже погрузятся в цифровую медиа-среду — и станут еще изощреннее пользоваться всеми предлагаемыми ей возможностями, еще жестче и злее сливать с ней свое искусство. То, что было эстетическим ориентиром при создании искусства — мемы, странные, абсурдные, кричащие изображения и сообщения, социальные сети — теперь само начнет втягиваться в орбиту искусства, подвергаясь все более неуловимой и парадоксальной обработке со стороны авторов. За счет этого художественный язык продолжит свое расширение, и нам будет предъявляться то, на что зритель снова будет реагировать вопросом: «И это (хорошее) искусство?..». Если шесть лет назад я писала о смелости, которую нужно иметь, чтобы осознать, что твое искусство может соседствовать в поисковике с рецептами яблочных пирогов, то сегодня художник, скорее, сам загорится желанием завести сайт (или телеграм-канал?) с рецептами, каким-то образом сделав это полноценной частью своей художественной практики. Такие слияние и травестия станут прямым следствием разрастания медиа-пузы-

рей и ощущения потери контроля над происходящими вокруг событиями. Последнее мы все в той или иной степени испытываем уже несколько лет и, судя по всему, будем испытывать еще довольно долго.

Все выглядит таким образом, что сообщества 2020-х станут прямыми наследниками наработок, созданных в 2010-е годы, но будут использовать их уже в обновленном формате. Судя по всему, методы производства и показа искусства, сама эстетическая рамка — все это в ближайшие годы сильно радикализуется, а хорошо подходящие для таких целей слияние и травестия будут происходить не только в отношении интернет-контента. Уже сейчас можно наблюдать, как художники, которые делали очень яркие и релевантные времени вещи во второй половине 2010-х годов, сейчас поворачиваются в сторону других эстетических ходов. Мы можем проследить начинающий набирать обороты тренд на рефлексию всего того, что традиционно либо совсем не входило в контекст современного искусства, либо занимало в этом контексте далеко не завидное положение. Речь идет о работе с консервативными жанрами и стилями, как будто любительским искусством, а также в целом всем тем, что раньше мы бы охарактеризовали либо как не-искусство, либо как искусство очень плохого сорта. В целом такая тенденция довольно понятна. С одной стороны, художники последних 10–12 лет, задававшие главные модные тренды в индустрии, ушли довольно далеко в своих экспериментах с пластической формой и выразительным языком в целом. Но предельно «странному» искусству, стержень которого заключался в полемике и извращении привычных всем подходов, нужно двигаться еще дальше — и здесь становится понятно, что нет ничего страннее, чем начать работать с самыми что ни на есть «плохими», «неправильными», «пустыми» методами производства образа и высказывания, а именно —

рефлектировать салонные, ярмарочные и любительские эстетические режимы. Обращение к «пустому» искусству кажется мне потрясающе любопытным трендом — на мой взгляд, это более чем красноречивый тезис со стороны художников, этим они как будто говорят: опустели все прежние, уже ставшие академическими методы производства искусства, они больше не работают для текущего поколения и нового контекста, а значит, не являются более содержательными и верными, чем те, которые вы до этого высокомерно отрицали. Такие новые ходы как будто в очередной раз прощупывают на прочность дискурс современного искусства, издевательски предъявляя ему то, от чего он десятилетиями так упорно стремился себя отделить.

С другой стороны, обращение в указанную сторону, нравится нам это или нет, вторит общему консервативному повороту, который мы в последние годы наблюдаем во всем мире. Такая ситуация требует реагирования, и подобно тому, как Джефф Кунс и Дэмиен Херст тридцать лет назад реагировали на рождение глобального рынка своими избыточными, кричащими, дурновкусными, по тогдашним меркам, работами, превращая менеджмент образов глобального капитализма в свой творческий метод, так и теперь художники честно и без прежних модернистских дистанций будут говорить об актуальном состоянии дел. Третья причина этой тенденции заключается в том, что в период колебаний и пересборок ценностных координат оказывается вполне логичным задаться вопросом о том, какие способы производства искусства окажутся приемлемы сегодня. Так, самое радикальное искусство ближайших лет будет стремиться взволновать наши самые сокровенные культурные guilty pleasures, показывая нам все то, от просмотра чего мы раньше испытывали хорошо знакомое смешанное чувство глубинного наслаждения и стыда. Безусловно, все это также (снова, как

и в 1990-е) ведет к неприкрытой, больше не сопровождаемой неловкостью и стеснением художников, коммерциализации их искусства. Тренд на производство коммерчески дружелюбного искусства — результат все того же включения в актуальные дискурсивные игры, напрямую и без дистанции, которая по существу еще оставалась продуктом модернистского мышления, ориентированного на обособленное, отделенное от остального мира существование искусства и всех тех, кто его производит. Отдельно хочется подчеркнуть, что в организацию этой новой эстетической сборки включились те художники, которые еще совсем недавно создавали «цветниковое» искусство. Это является ярким указанием на то, что эпоха «измов» уходит в прошлое, и художники больше не причисляют себя к некоему единственному направлению, живущему условные пять-семь лет. Вместо этого они выступают в роли медиаторов, упаковывая актуальные дискурсивные образования в эстетические высказывания, релевантные меняющему контексту. Художник перестает по-модернистски быть заложником одного стиля или метода: теперь он — пористый, подвижный персонаж, пропускающий через себя новое и обрабатывающий это подобно хорошо настроенной машине.

Изменения, описываемые мной в этом тексте, пока еще слабо заметны, но уже можно разглядеть первые ростки будущих тенденций. Новая, пугающая фаза, в которую переходит экономический и политический мир, уже оказывает заметное влияние на происходящее в культуре. Сейчас — подходящее время для того, чтобы подводить итоги работы предыдущего периода и делать стратегический прогноз на новый период до конца 2020-х годов. Мы входим в стадию, когда необходимо отрефлексировать все то, что происходило в искусстве в последние годы, чтобы лучше понять, куда искусство будет двигаться дальше, и чтобы быть в состоянии соучаствовать в этом движении. Как и мир

вокруг, искусство уже начинает проявлять тенденцию к эстетической радикализации, и такое движение в том или ином виде проявится и в том, как будут выстраиваться и взаимодействовать новые художественные сообщества — новые дискурсивные пространства коллективной работы.

Важно уловить, что разрывы внутри глобальной сети художественного сообщества несут в себе не только потерю. Эта ситуация снимает напряжение между центрами и периферией, перемещает направления каналов энергии, ресурсов и сообщений, способствует появлению самостоятельных, интересных и концентрированных дискурсов на местах. Оставаясь подключенными к сетям коммуникаций, эти дискурсы смогут быть видимыми и защищенными от авторитарного закуривания и стагнации. Проекты, подобные TZVETNIK'у, заложили почву для их развития, показали методы более демократического, низового выстраивания художественных проектов, сообществ и институций. То, что будет происходить далее, окажется прямым наследником этих наработок, но вместе с тем сделает шаг вперед, эстетически синхронизируясь с режимом нового капиталистического передела. Сейчас нам всем важно продолжать наблюдение за происходящим и стараться скорее уловить и проанализировать, а не критически отбросить то, что покажется нам диким и неприемлемым в отношении привычных нам способов делать искусство. А такого, судя по всему, в ближайшее время будет действительно много.

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске. Философ, теоретик искусства, сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK (www.tzvetnik.online), основатель Школы современного искусства Цветник. Член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.



Семен Файбисович «Мальчик». Из цикла «Подмосковная электричка», 1986. Предоставлено художником.

Илья Будрайтскис, Алексей Юрчак

В перспективе критического наблюдателя

Илья Будрайтскис: Я бы хотел начать разговор с обсуждения позднесоветской ситуации и ее концептуализации в твоей книге «Это было навсегда, пока не кончилось». Ты пишешь, что в позднем Советском Союзе идеология находилась в ситуации распада, и на ее место пришел авторитетный дискурс. В рамках этого дискурса истина идеологии не могла быть названа или определена. Именно это делало возможным подвижное положение обычного человека, воспроизводящего доминирующий дискурс изнутри самых разнообразных жизненных ситуаций, в которых переопределялось значение осуществляемых практик. Пустота идеологии задавала нормативную рамку, с которой люди себя соотносили, и эта рамка оставалась гуманистической, просвещенческой и социалистической в самом общем смысле слова.

В своей книге ты споришь с подходами, описывающими советское общество в терминах двойного сознания — параллельного сосуществования двух реальностей, одна из которых требовала полного идеологического соответствия, а другая открывала пространство для циничного поведения. Эту линию продолжают, например, авторы круга «Левада-Центра», указывая на позднесоветские корни цинизма девяностых и нулевых. Как работает твоя критика теории «двойного сознания» и всеобщего цинизма в отношении постсоветского общества?

Алексей Юрчак: Безусловно, пользоваться историческими параллелями важно, но проводить прямую связь между циничной личностью и человеком первого постсоветского десятилетия проблематично как с аналитической, так и с этической точек зрения.

Советский человек не был абсолютным циником. Почему? В поздний период СССР от человека требовалось воспроизводить форму идеологических ритуалов, которые пронизывали всю ежедневную ткань существования. Но это не означает, что исходный, когда-то заложенный смысл подобных ритуалов был полностью утрачен, и все подобные практики превратились в пустую бессмысленность. В некоторых случаях это действительно было так, но в основном чисто формальное участие в советских ритуалах позволяло сохранить важность многих социалистических ценностей и оставаться в принципе приверженным им. Поэтому советские люди могли одновременно критиковать государственную номенклатуру и продолжать относиться вполне серьезно ко многим этическим нормам социалистического общества и действовать соответственно им. Более того, многие из этих этических норм не обязательно воспринимались как социалистические — они были просто частью здравого смысла. А «социалистическими» они стали выглядеть уже ретроспективно, через призму перестроечной критики, пост-

советских рыночных реформ и либеральной идеологии. В советское время окружающая реальность была проникнута некой важной само собой разумеющейся идеей, которая заключалась в том, что человек живет не только ради себя или своих близких, но и для некоего общего блага. Хотя для многих в советское время идея «социализма» с его заявленными идеологическими целями представлялась смехотворной, да и само слово «социализм» для большинства было запятнано номенклатурной речью, тем не менее идея о том, что смысл жизни связан с общим благом и лучшим будущим, оставалась важной основой нравственной ткани общества. В период распада СССР и последовавших за ним преобразований поменялись не просто законы, цены или институты государства, но и то, что антропологи иногда называют «космологией» мирового устройства — то есть, огромный набор базовых видов здравого смысла, ориентиров, отношений и понятий, включающих даже восприятие времени и пространства, отношение с окружающими людьми, способы саморефлексии, понимание того, что является ценностью человеческой жизни, и т.д.

История реально существовавшего советского общества оказалась практически вытеснена постсоветским нарративом о циничном *homo soveticus*. В действительности советское общество было намного более сложным; его базовые этические ценности нельзя свести к повсеместному цинизму или идиотизму, характерным для карикатурного *homo soveticus* и карикатурных райкомовских секретарей. То, что советские люди были вынуждены постоянно участвовать в официальных ритуалах и высказываниях советской системы, и то, что делали они это в основном на число формальном уровне, не особо вникая в идеологические смыслы, давало им возможность наделять свою жизнь множеством важных и совсем не циничных смыслов и взаимоотношений с другими людьми. При

этом внутри советского общества возникало множество разнообразных видов социальнойности, сообществ и сред, которые официальным языком не описывались. В книге я их называю сообществами «своих» — то есть, сообществами, в которых люди узнавали друг друга как своих не просто по общим интересам, а по схожим этическим ценностям и схожим отношениям с окружающими. Например, «карьерист» или человек, для которого материальные блага стояли на первом месте, большинством не ощущался как «свой». Понимание свободы в те годы для подавляющего большинства не было напрямую связано с личным интересом, «здоровым эгоизмом» или стремлением к экономической независимости. Это касалось как «обычных» людей, так и диссидентов, например. Вместе с тем, реформы государственной экономики в 1980-е годы — хозрасчеты, кооперативы, индивидуальная трудовая деятельность и т.д. — начали подготавливать почву для совсем другого понимания свободы — свободы от ответственности за других и от ощущения долга перед окружающими. При демонтаже Советского Союза в конце 1980-х — начале 1990-х именно эта идея свободы — свободы от ответственности за других — начала доминировать в публичном дискурсе. Ее представляли как «естественную» черту человека, которую просто задавили в советское время.

Девяностые годы для огромного количества людей стали годами моральной и личностной ломки. Именно поэтому я упомянул изменения на уровне «космологии» мироустройства. В кризисе оказалось то, что для многих являлось базовой этической ценностью и что имело прямое отношение к тому, как человек воспринимал «смысл жизни». Например, ощущение того, что мы все ответственны перед окружающими и перед будущим (это ощущение не обязательно было формулировать так, как я это делаю сейчас — оно, скорее, ощущалось на уровне непроговоренной нормы), вдруг оказалось чем-то

наивным, признаком незрелости, тяжелым наследием патерналистского государства, в котором люди забыли, что за свою судьбу каждый должен нести сугубо личную ответственность, и что в жизни всегда будут победившие и проигравшие. По крайней мере, так это описывал пришедший к власти либеральный дискурс. Социалистическая идея поменялась на прямо противоположную, согласно которой единственным способом быть «свободным» человеком — это никак не зависеть от других и не быть им ничем обязанным. Такое понимание личной свободы интересным образом наложилось на идеи изменения социально-экономической структуры общества, которые молодые экономисты принесли из западного неолиберализма. Эти идеи вполне стыкуются между собой, ведь главным философским основанием неолиберализма является не столько экономика, сколько идея общества как совокупности индивидуумов, каждый из которых ответственен только за себя.

И. Б.: Здесь возникает проблема, ведь в западном неолиберализме тоже есть определенная нормативность. В этой системе координат рынок осмысляется как моральная реальность, в рамках которой важно не только следовать личному интересу, но и воспроизводить условия свободы, ненасилия и невмешательства. По этой причине представители Чикагской экономической школы не уставали повторять, что предприниматель является носителем моральной нормы: вести бизнес — значит не просто зарабатывать деньги, но осознавать себя в качестве образцовой модели поведения в обществе. В постсоветской ситуации речь шла скорее о том, что рынок просто выпускает наружу некую природу человека, которая не подразумевает моральной ответственности.

Это создает новую ситуацию для понимания проблемы цинизма в обществе. В своей книге ты критикуешь немецкого философа Петера Слотердайка за его идею «диффузно-



Семен Файбисович «Поэт Лев Рубинштейн». Из цикла «Московский метрополитен им. Ленина», 1987. Предоставлено художником.



Семен Файбисович «На перроне», 1987. Предоставлено художником.

го цинизма» как нового правила поведения, которое захватывает западное общество с 1970–1980-х годов. Тем не менее, у Слотердайка есть важная мысль: если раньше циничное отношение скрывалось как отклонение от нормы, то затем оно становится здоровым смыслом большинства и обретает нормативное качество. Можно ли в данном случае провести аналогию с постсоветской эпохой? Особенно с периодом рубежа тысячелетий, когда современный порядок получает более-менее завершённые черты реальности, отличной от Советского Союза.

А. Ю.: Как я говорил ранее, постсоветское общество переживало очень мощную ломку на уровне космологии — не просто на уровне отношения к понятию истины, а в масштабе взаимоотношений между людьми. Люди стали терять друзей, у них резко менялся (и часто сужался) круг общения, исчезало свободное время, пропадали многие блага, которые раньше воспринимались как данность, а потом вдруг превратились в товар (напри-

мер, жилье). Резко поменялась и структура времени как общего понятия (того, что в социальных науках и философии называют «темпоральностью») — например, советская темпоральность была обращена в будущее, причем эта ориентация времени проявлялась не только на уровне общества в целом и не только в идеологии партии, но и в жизни конкретных людей, в их понимании своего личного будущего, своих планов и т.д. Независимо от того, как ты относился к «построению коммунизма» (даже если безразлично или негативно), сама структура поступательного движения к чему-то более совершенному в будущем, заложенная в фундамент коммунистического проекта, стала органичной частью советской повседневности и воспринималась как нечто само собой разумеющееся. В 1990-е годы эта темпоральность мироустройства была разрушена. Жизнь резко поделилась на ограниченные отрезки времени, в которых личное планирование более не осуществлялось в контексте естественной общей траек-

тории, направленной вперед, а делалось с прицелом на «здесь и сейчас». Такая фундаментальная ломка темпоральности, с одной стороны, воспринималась многими как освобождение, а с другой — болезненно сказалась на структуре повседневности и на жизни многих людей. Мне кажется, эта связь перемен 1990-х с мощным экзистенциальным насилием не позволяет описывать тот период, как переходный к слотердайковскому субъекту, для которого идеологический цинизм — норма поведения. Но насчет рубежа тысячелетий ты, вероятно, прав — результатом первого постсоветского десятилетия, или способом совладать с травмой перехода от советского общества, действительно стала нормализация циничного отношения к любому высказыванию и к истине как таковой.

И. Б.: Важно отметить, что Слотердаик — философ, а не антрополог. Он не столько описывает конкретную социальную реальность, сколько размышляет о месте критической мысли, которая ставит норму и здоровый смысл под сомнение, обнаруживая скрытый истинный план происходящего. Слотердаик считает, что в ситуации всеобщего цинизма дистанция между критикой и ее объектом схлопывается. Критическое суждение больше не несет разрушительного оппозиционного заряда, а наоборот — включается в интеллектуальный рацион массовой культуры и становится элементом нормализации и примирения. В первую очередь его интересовала судьба философии, теряющей свою позицию критики существующего порядка вещей.

В постсоветской ситуации произошло нечто другое. Нельзя сказать, что критика была включена в ежедневное потребление и стала элементом примирения с реальностью. Специфический цинизм постсоветского общества уже в 2000-е годы носил более материалистический и индивидуализированный характер: как ты точно подметил, существование человека сжималось до масштаба его личной жизни, поэтому отсутствовало

представление об общей темпоральности, в которой могли функционировать механизмы нормализации критики. По этой причине постсоветский цинизм определялся более очевидным и примитивным представлением, согласно которому любое частное мнение не имеет ценности, так как за ним стоит только личный интерес.

Актуальная идеология российского государства также основана на понимании интереса как первичного фактора — любые высказывания о нормах и ценностях являются его производными. Отсюда вытекает следующая проблема: если за каждой идеей стоит определенный интерес, это удивительным образом придает ей качество истинности, потому что она соответствует чему-то действительно существующему и обретает реальную почву, связанную с интересами конкретной группы. Если представить всю Российскую Федерацию как такую группу, то идеологическое послание неожиданным образом становится обоснованным: страна ведет борьбу за свои групповые интересы, используя все доступные методы, включая манипуляцию фактами и искажение истины. Это соответствует циничной картине мира, и здоровый смысл на уровне частной жизни достаточно органично перетекает в способность принимать государственную идеологию всерьез.

А. Ю.: Если говорить про актуальную государственную идеологию, то следует вернуться к обсуждению 1990-х. Возникновение капитализма в России было уникальным, потому что в отличие от западных обществ здесь капитализму предшествовал социализм. Возникновение капитализма включало резкую критику советского строя, что, как мы с тобой уже сказали, привело к идеологической атомизации, эрозии идеи социальной ответственности — не просто социальной справедливости, а социальности как таковой.

Представление о личной причастности к обществу оказалось под вопросом, правда,



Семен Файбисович «Станция метро "Кировская"». Из цикла «Московский метрополитен им. Ленина», 1988.

не было разрушено до конца. Я все это ощущал и наблюдал лично. До недавних событий я проводил в России очень много времени, каждый год по несколько месяцев — практически жил на две страны. И я постоянно замечал элементы социалистической реальности, присутствующие в российской жизни — не только на уровне культурных и художественных проектов, но и в контексте вполне рыночного потребления. Тривиальный, казалось бы, пример, но он дает возможность разглядеть большее — во многих ресторанах в российских городах есть так называемая «детская комната», где дети (без всякой дополнительной платы) могут проводить время, играть, смотреть мультфильмы, даже заниматься с художниками, пока взрослые сидят за столом, бегать к ним за стол и обратно в это большое и хорошо оборудованное детское пространство и т.д. Это уникальное явление, которого в западных странах про-

сто нет — даже в социал-демократически настроенных Финляндии и Швеции его не представить (в лучшем случае детям могут дать карандаши, чтобы они порисовали не выходя из-за стола). Только лишь понятием рыночной эффективности это изобретение не объяснить. Мне кажется, что это один из примеров постсоциалистического капитализма, в котором пересекаются принципы индивидуального капиталистического потребления и социалистической идеи создания общего пространства, которое к рыночной эффективности не свести.

Как мне кажется, ты имел в виду логическую структуру высказываний сегодняшней системы и то, как в них формируются разные истины. Я думаю, что устройство этого дискурса сегодня можно проанализировать по аналогии с советским — если темпоральность советского дискурса была направлена в будущее, то в сегодняшнем доминирует

термин «традиционные ценности». Это интересный термин, который интерпретирован неочевидным образом — он не просто отсылает к историческому прошлому и к культурным традициям (пусть даже вымышленным) конкретного исторического периода, но к прошлому, которое лежит вне истории. Это прошлое, в котором сформировалось некое человеческое естество (традиционная ценность), не поддающееся историческим изменениям. Сегодняшние высказывания про Россию как уникальную цивилизацию, несмотря на обилие исторических аллюзий, тоже организованы подобным образом — не как отсылка к историческим периодам, а как отсылка в прошлое за пределами истории.

Согласно этой логике, в этом прошлом сформировалась человеческая нормальность, или естество, которая далее меняться не может, если только ее не сломать специально. Все актуальные действия оправдываются апелляцией к сохранению этой нормальности, или естества. Можно в этой логике говорить про разные явления — семейные ценности, сексуальные практики, родной язык, исконные земли, государственное устройство, культурные скрепы, культурный код и т.д. — но, независимо от переменных, общая структура этого нарратива остается неизменной и абсолютно отличной от советской. В СССР центральной идеей была возможность изменения человеческой природы, причем на более справедливых и постепенно меняющихся принципах. Человек был явлением историческим, способным совершенствоваться. А сегодняшняя охрана традиционных ценностей подразумевает, что человеческое естество меняться не может, а любые изменения в этой области являются заведомо проявлением насилия. Если стоять на этих позициях, то защита человеческого естества выглядит как жест, способный легитимировать любые действия, поскольку он направлен на защиту самой базовой человеческой истины.



Семен Файбисович «Автопортрет / Движение». Из цикла «Рейсовый автобус», 1983. Предоставлено художником.

И. Б.: Я согласен с таким определением российской идеологии: она действительно построена на представлениях о некой неизменной сущности и напоминаниях о событиях прошлого, указывающих на то, кем ты являешься на самом деле. Текущая политическая система использует идею судьбы, неподвластной переменам. Сегодня ей следует Россия: итог пути страны скрыт во мраке, но траектория исторического движения известна, безальтернативна и предопределена массивом бессознательно живущего в нас опыта предков. Советский проект, напротив, исходил из того, что будущее можно и нужно менять, и в этом заключается его радикальное отличие от актуальной российской идеологии: в случае СССР сознательный человек подчинял себе бессознательную судьбу и преодолевал свою «сущность» через открытие в себе новых качеств. Об этой драме внутренней борьбы старого и нового внутри советского человека хорошо пишет Йохен Хелльбек в книге «Революция от первого лица».

В связи с этим важна роль культуры, которая понималась как процесс обретения под-

линного себя через преодоление актуальных условий. В этом просвещенческом понимании истина лежит по ту сторону реальности, ее можно обрести через сознательное коллективное усилие. Идея культуры в СССР была очень сильной, и она действовала на самых разных уровнях. Думаю, это один из элементов ускользающей советской нормы, которая крепко вросла в действительность, и с ней связано позднесоветское развитие неформальной художественной среды, а также музыки и литературы. Через культуру осуществлялась личностная трансформация опыта, благодаря чему она занимала центральное место в человеческом мироощущении: это не какая-то область жизни, которой можно просто интересоваться, а ключевое звено человеческого существования, через которое открывается доступ к высшим истинам и ценностям.

Постсоветский период, особенно 2000-е годы, предельно от него отличается, он меняет само представление о культуре. С одной стороны, она превращается в атрибут неизменной сущности, потому что не развивается и полностью определяется изначально заложенным «культурным кодом». С другой — культура становится объектом потребления, связанного с теми большими темпоральными изменениями, о которых ты говорил. Культуре отводится специальное место, она подчиняется утилитарной цели личного воспроизводства и достижения задач, которые хороши для индивида, но неизвестно, насколько подходят для других. Таким образом, культура — как большая идея — исчезает.

Это сильно сказывается на культурном производстве с точки зрения инфраструктуры — оно превращается в государственно-частное партнерство, построенное по жестким неолиберальным принципам, лишенным идеи социального прогресса. Как в этих условиях можно помыслить культурную деятельность, отличную от задач личностного роста и индивидуального воспроизводства?

А. Ю.: Это очень важный вопрос, потому что в сегодняшней ситуации сложно делать критическое высказывание. Тем не менее идея социальной ответственности не разрушена до конца, она все же продолжает воспроизводиться. Я думаю, это опять-таки связано с важным социалистическим наследием. В текущих условиях главное, что художник может делать — это поддерживать пространства и виды публичности, которые не сводятся к тому нарративу, который мы описали. Так или иначе эти социальные пространства сохраняются в музеях, выставочных залах, в виде общественных мероприятий и дискуссий. Необходимо не дать исчезнуть пространствам для совместного критического рассуждения (например, просто обсуждения художественных проектов или текстов), в которых могут формироваться общие этические ценности, не совпадающие с доминирующей точкой зрения, согласно которой каждый человек ответственен лишь за себя и является носителем predetermined сущности. Для этого не надо делать откровенные политические высказывания. Культивировать идею совместной публичности и поддерживать совместный критический дискурс — я думаю, это главные задачи художника сегодня.

И. Б.: Этика малых сообществ, о которой ты говорил, относится к позднесоветскому периоду, в рамках которого художественные и музыкальные контркультурные сообщества несли мощный моральный заряд и создавали прообраз утопических отношений, соотносимых с официальной гуманистической нормой. Можно ли говорить об этой этике отношений сегодня? Конечно, условия сегодняшней российской реальности в большей степени пронизывают повседневную жизнь человека. Борис Гройс рассказывал, что большую часть рабочего времени в Советском Союзе он проводил во «внутренних командировках», которые оформлял на рабочем месте, и затем занимался неотчужденной интеллектуальной деятельностью.

В текущих условиях стратегия параллельного существования в утопической реальности затруднена, потому что для подтверждения общественной ценности своих усилий необходимо продаваться на рынке, определяемом жесткими правилами, которые включают в том числе демонстрацию идеологической лояльности. Внутри частного пространства можно делать все, что хочешь — но как только ты выходишь на рынок, нужно соответствовать его правилам, которые в современной России формулируются государством. Таким образом, этический выбор в пользу неформального сообщества в настоящий момент является гораздо более серьезным, чем это было в советское время, которое позволяло одновременно оставаться в общем социальном пространстве и вести параллельную культурно насыщенную жизнь. Насколько это возможно сегодня — большой вопрос.

А. Ю.: Мы упираемся в отсутствие общего рецепта, поэтому надо смотреть на каждый конкретный случай в отдельности: следует вспомнить Фуко и его концепцию заботы о себе, подразумевающую сохранение этического, которое не направлено исключительно вовнутрь, а всегда должно быть понято в конкретном контексте. Можно обратиться к примеру недавней «голой вечеринки» Насти Ивлеевой. Я не говорю про официальную реакцию на нее, а про мероприятие как таковое — просто оно оказалось на виду благодаря официальной реакции. Так вот, такого рода мероприятия призваны показать самим его участникам и окружающим их, что они «свободны» вполне конкретным образом — свободны как от ответственности за происходящие события, так и от необходимости любых моральных оценок. Именно поэтому им важно проявить себя «скандально» и вместе — сделать это в полуобнаженном виде, сниматься в определенных позах, перформативно показывая себе и другим, насколько они свободны от мира, где циркулируют те или иные моральные оценки. Для них вечеринка,



Семен Файбисович «Северные огни». Из цикла «На остановке», 2007. Предоставлено художником.

ее дресс-код и поведение, которое он подразумевает, являются способом подтвердить свою моральную свободу от окружающей реальности. Это свобода как отсутствие ответственности — то есть, полная противоположность той свободы, о которой мы говорили.

Как себя вести художникам, которые вынуждены продаваться на рынке? Каждому конкретному случаю свойственны разные степени внутренней свободы: в одной ситуации можно сделать требуемое высказывание, а затем его аннулировать другим публичным действием, в другой — не участвовать в прямом высказывании. Есть разные способы, но все они требуют исходить из себя как морального субъекта, ответственного не только перед собой, и не только перед своим сообществом или своим племенем, но перед миром и людьми вообще.

И. Б.: Чтобы прояснить: произошедшее на этой вечеринке нельзя оценить как то, что ты называешь внаходимостью в книге «Это было навсегда, пока не кончилось».

А. Ю.: Во-первых, я хочу напомнить, что термин «внаходимость» — не мой. Я заимствовал его у Михаила Бахтина, но наделил его несколько расширенным и измененным

смыслом (об этом подробно написано в моей книге). Так вот, я столкнулся с тем, что с появлением моей книги многие стали использовать термин «внеаходимость» как синоним «внутренней эмиграции». Это неверное толкование. Внутренняя эмиграция была распространенным позднесоветским понятием, которое, как мне кажется, искажало реальное положение вещей. Это понятие было частью традиции описания советского социализма в «бинарных» терминах — как разделение не «них» и «нас», на «официоз» и «нонконформизм» и т.д. Внутренняя эмиграция, согласно такой системе описания, представляла собой некие автономные пространства свободы, в которые человек «эмигрировал» (как если бы он эмигрировал за рубеж) и был свободен в них от государства. Такое описание советской системы искажает ее, и в своей книге я пытался от него уйти. Поэтому вместо «внутренней эмиграции» появилось понятие внеаходимости. Это способ существования не изолированно от системы (что невозможно), а внутри системы, при котором человек участвует во многих неизбежных идеологических практиках и ритуалах системы (ходит на собрания, пишет отчеты, голосует и т.д.), но делает это чаще всего формально, что изменяет смысл этих практик. Это позволяет человеку существовать внутри системы, как ее участник, и одновременно вне системы, за пределами ее смыслов — это одновременное состояние внутри и вовне и есть внеаходимость. Внеаходимость — это отнюдь не циничное отношение с системой. Напротив, многим такое взаимоотношение позволяло даже оставаться приверженным социалистическим ценностям и одновременно критиковать систему за ее формальность и показуху.

Что касается «голой вечеринки» — она никак не соотносится с этим способом взаимоотношения с государством именно потому, что на ней провозглашается чисто циничное отношение — утверждение полной независимости от любых моральных принципов

и способности продавать себя, благодаря свободе от ответственности. Напротив, в советское время внеаходимость помогала человеку оставаться этически ответственным субъектом.

И.Б.: И в этом отличие внеаходимости от цинизма. У меня последний большой вопрос. Как известно, самая цитируемая часть твоей книги — это ее название. Большинство людей реагирует на него, потому что оно само по себе создает определенное настроение и атмосферу надежды — это представление о том, что все когда-нибудь кончится, даже если сейчас кажется бесконечным. Интересно, что твое исследование оказалось возможным, потому что «это закончилось», и люди, которые давали тебе интервью, оценивали свой опыт ретроспективно; именно такой взгляд позволил прийти к важным выводам.

Сегодня также присутствует некоторый флер вечности, в том числе при обсуждении ценностей и неизменной сущности культуры, и это ставит исследователя в сложную позицию. Необходимо говорить о том, что происходит здесь и сейчас, но возможный итог происходящих событий неясен. Он открыт, и неизвестно, какую итоговую ценность обретут этические автономные культурные пространства, о которых мы рассуждаем. Насколько сложной является эта ситуация в сравнении с опытом, которым обладали люди до начала перестройки и конца Советского Союза?

А. Ю.: Надо начать издалека. Вошедшие в книгу интервью являются важной частью исследования, но работа отнюдь не строилась только на ретроспективных размышлениях. В первой главе я подробно пишу о том, что да, мое исследование стало возможно благодаря ретроспективному взгляду на поздний СССР, благодаря тому, что распад СССР уже произошел. Когда я начал исследование в середине 1990-х, люди были в шоке от недавно произошедшего распада страны. Многим было очень важно разобраться в том, что же случилось.

Когда я дал объявления в газеты, что я собираю материал для исследования этой темы, меня буквально засыпали звонками. Однако мне было важно не только поговорить с людьми про закончившееся советское прошлое, но и собрать материал из самого советского прошлого среди таких же людей — материал из того времени, когда никакого обвала СССР еще никто не ожидал. Мне требовались дневники, письма, черновики статей, стихи, тексты любительских песен, комсомольские отчеты, фотографии, домашние фильмы и другие материалы из эпохи позднего социализма. Я хотел поставить эти два вида материалов в диалог друг с другом — «материалы-современники» из советского времени и «ретроспективные материалы», описывающие советское время уже из постсоветских девяностых. В этих двух видах материалов советская действительность представала по-разному, и, что важно, ни первое, ни второе описание не являлось более правильным, поскольку они писались из разных перспектив. Важен был именно диалог между ними.

Сравнивать этот подход с методом анализа текущей российской ситуации не совсем корректно. Одна из причин, по которой в 1970-е годы казалось, что «это было навсегда», заключалась в общей идее, которую олицетворяла фигура Ленина. Ни смерть Брежнева, ни даже смерть Сталина не означала конец СССР, поскольку Ленин оставался неизменной истиной, от которой все плясало. Но когда наконец поставили под сомнение Ленина, в самом конце 1980-х — начале 1990-х, все стало рушиться.

Сегодня нет фигуры, подобной Ленину в советской идеологии — фигуры, которая стояла бы за пределами идеологической структуры и олицетворяла не поддающуюся сомнению истину независимо от того, критикуют Сталина, Хрущева и Брежнева или нет. Сегодня истина ассоциируется со вполне конкретной живой фигурой и ее конкретными высказываниями — и нет другой истины,

стоящей над ней. Поэтому сегодня ощущение вечности отличается от советского. Например, одновременно с ощущением, что «это все надолго», есть ощущение, что это «вот-вот закончится». Такого в советское время точно не было. Поэтому, например, сегодня столько рассуждений изнутри самой системы о том, что она собой представляет, как она может измениться, может ли она распасться или нет и т.д. Рефлектировать по поводу советской системы изнутри, до начала перестройки, было практически невозможно. Проблема заключалась не только в том, что для этого не хватало социологических данных, а и в том, что не было точки наблюдателя, необходимой для перспективы на всю систему. Эта точка наблюдателя появилась лишь в процессе перестройки и обвала страны. А сегодня наоборот — перспектива критического наблюдателя есть, а ощущения того, что система эта навечно, ни у кого нет. Вот главное отличие.

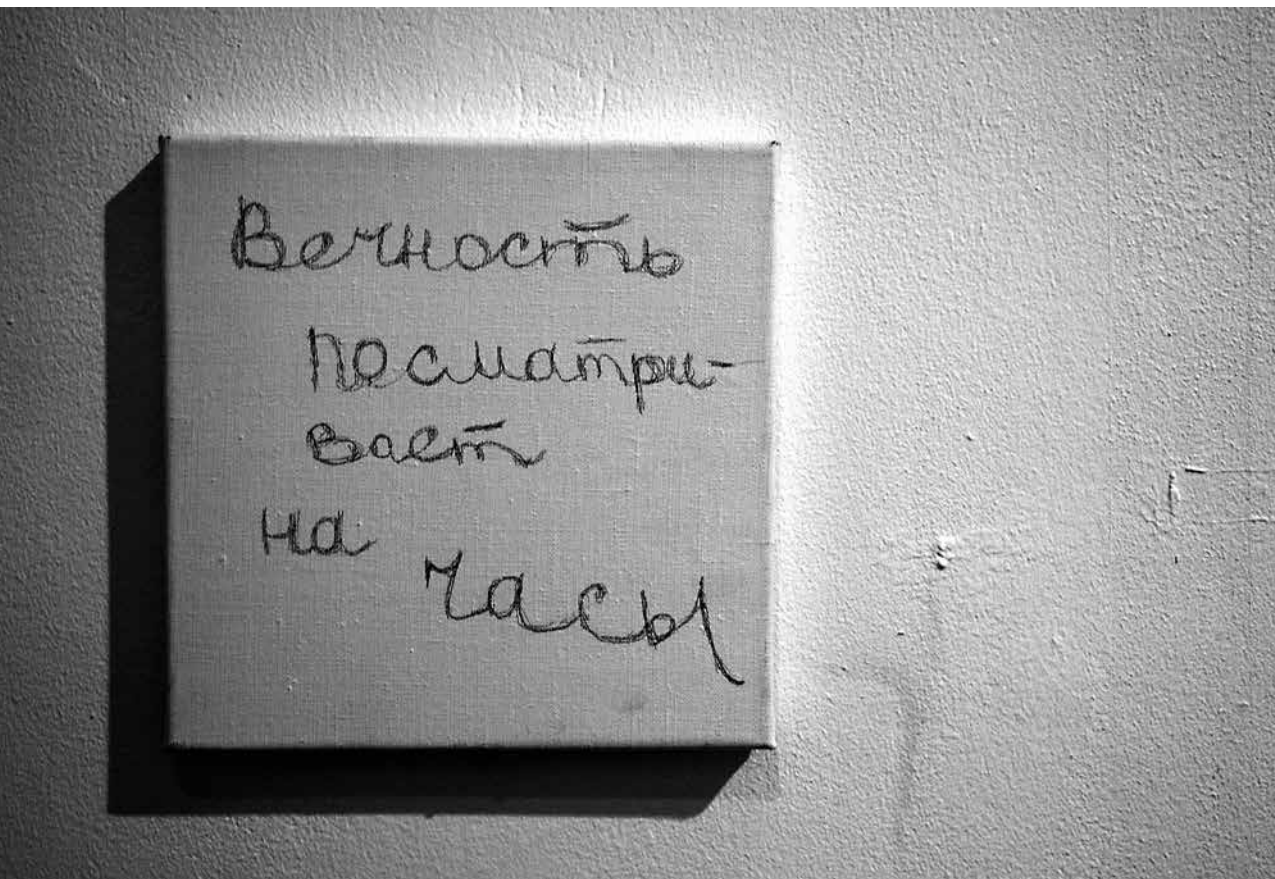
Над материалом работал МАТВЕЙ СЕЛЯКИН

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве. Историк, теоретик, публицист. Преподаватель «Шанинки» (Московской высшей школы социальных наук), читает авторские курсы в ряде других образовательных институций. Член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.

Алексей Юрчак

Родился в 1960 году в Санкт-Петербурге. Теоретик культуры, антрополог. Профессор кафедры антропологии Калифорнийского университета Беркли (США). Автор многих исследований, в том числе книги «Это было навсегда, пока не кончилось» (М.: «НЛО», 2014). Живет в Беркли.



«Великий гений всех времен и народов Аркадий Давидович, или воронежский романтический концептуалист», Центр современного искусства, Воронеж, 2019. Вид экспозиции. Фото: Николай Алексеев. Предоставлено автором текста.

Валентин Дьяконов

«Престарелым королем правят его болезни»: Аркадий Давидович, Иосиф Гинзбург и искусство советского афоризма

«Яйцо, проклюнутое птенцом, не нуждается в починке», «Кто привык беседовать с небом, тому неважно, что о нем думает потолок», «Романтики есть самые практичные люди, а практичные люди есть самые безнадёжные романтики». Эти и другие афоризмы московский художник и писатель Иосиф Гинзбург (1938–2016) пытался опубликовать в 1970-е годы. Он посылал их известным советским литераторам Аркадию Стругацкому, Павлу Антокольскому и другим, тщательно документируя разговоры, которые он вел с ними по телефону.

В 1977 году Аркадий Давидович создает в своей комнате и коридоре коммунальной квартиры Музей афористики, полностью покрывая стены своими изречениями, среди которых — «Престарелым королем правят его болезни», «Да, я проспал эпоху, зато с какими женщинами!» (по свидетельству Давидовича, это его первый афоризм), «История — это сатира на человечество в хронологическом порядке». К моменту своей смерти в 2021 году Давидович создал тысячи афоризмов, и в недавней публикации его наследия их пришлось организовать в алфавитном порядке, по первой букве каждой фразы. Гинзбург и Давидович, совершенно независимо друг от друга, обнаружили, что афоризмы являются идеальным медиумом для их практики, и этот выбор,

как мне кажется, является важным маркером эпохи позднего социализма. Кроме того, судьбы Давидовича и Гинзбурга несколько усложняют разговор о «внеаходимости», начатый Алексеем Юрчаком в своей уже почти классической книге «Это было навсегда, пока не кончилось». По ряду причин, Давидович и Гинзбург страдали от вынужденной внеаходимости. При этом, маргинальное положение относительно официальных и неконформистских кругов превратило их в «находки» для постсоветского поколения концептуальных художников.

Следует подчеркнуть, что качество их письма я в этом тексте рассматривать не буду. При жизни они редко, если вообще когда-либо, публиковались. Важно также отметить, что основной корпус произведений этих авторов известен нам только благодаря усилиям ряда современных художников, родившихся после 1980 года, которые «открыли» Давидовича и Гинзбурга, способствовали их известности через совместные проекты, участвовали в мифотворчестве, которым они занимались. Именно «маниакальный» аспект их художественного творчества привлек новое, постсоветское поколение. Эта маниакальность имеет черты тотальной концептуальной практики, хотя и пересекается с ней только в объемах и устойчивости творческо-



Иосиф Гинзбург в своей квартире. Предварительные квартирные просмотры к Всесоюзной независимой выставке, весна 1975 г. Фото Валентин Серов. Предоставлено Глебом Серовым.

го производства. Исторически Давидович и Гинзбург стали для молодых художников тем же, чем Малькольм де Шазаль, маврикийский художник и писатель, основатель унизма, философии универсальной связи всех со всеми, был для Андре Бретона и круга сюрреалистов, то есть — дополнительными ветвями канонической истории послевоенного искусства, через которые историю можно было бы рассказать по-другому¹. В случае с Давидовичем художники Кирилл Савельев и Роман Дмитриев, тоже уроженцы Воронежа, встретили афориста на улице, включили его в свой артхаусный фильм «Гомункул» (2015), снимали видеоролики для YouTube, делали посты в социальных сетях и другой контент до 2019 года, когда Давидович решил полностью взять повествование под свой контроль. Еще большую известность Давидовичу принес другой воронежский художник, Арсений Жилев, который, в свою очередь, интегрировал Давидовича в дискурс бессмертия и «русского космизма» и даже составил ему некролог под видом сотрудника вымышленного Института Освоения Времени². В 2019 году Жилев курировал выставку Давидовича в воронежском Центре современного искусства и разработал бота на базе искусственного интеллекта, который создавал афоризмы в стиле Давидовича³.

Траекторию Иосифа Гинзбурга тоже поменял активный молодой художник — Ян Тамкович. Познакомившись в 2010 году, они начали обмениваться автоматическими рисун-

ками, разговаривать и сотрудничать в других проектах вплоть до того, что Тамкович решил сменить фамилию на «Гинзбург» и попросил старшего художника усыновить его. Для Яна Иосиф был порталом в альтернативную историю советского неофициального искусства, и общение с ним было связано с чувством маргинальности Яна в контексте современной арт-сцены в Москве. Сейчас Ян Гинзбург хранит архив Иосифа Гинзбурга и иногда использует его в своих галерейных и музейных инсталляциях. Он также подготовил несколько публикаций об Иосифе Гинзбурге, в том числе заметки о восприятии его афоризмов советскими писателями⁴. Оба посредника лишь частично заинтересованы в установлении достоверных фактов о своих старших протезе, предпочитая взаимодействовать с их персональными мифологиями.

Что интересно, и Жилев, и Ян Гинзбург не воспринимают старших художников как проводников «аутентичности» в рамках экзотизации Другого. Наоборот, для них писательские и художественные проекты Давидовича и Гинзбурга ультрасовременны постольку, поскольку служат частичной децентрализации сложившегося в искусстве пантеона. Давидович, Гинзбург и некоторые другие современники (например, Владимир Пятницкий) принадлежат к подгруппе художников-аутсайдеров в ландшафте советской нонконформистской культуры. Они были на обочине в большей степени, чем их психически адаптированные коллеги. Как евреям, им

Ян Гинзбург «Совпис», галерея «Основа», Москва, 2019. Фото: Дмитрий Ветров. Представлено автором текста.



также приходилось сталкиваться с институциональным и бытовым антисемитизмом: одним из ранних воспоминаний Аркадия Давидовича является пугающий слух, распространившийся в его родном Воронеже зимой 1953 года, о том, что Сталин собирается насильно эвакуировать всех евреев в Сибирь (настоящее имя Давидовича, кстати, Адольф, что в сочетании с национальностью не могло не приносить дополнительных проблем)⁵. В то же время Давидович и Гинзбург занимали уникальную позицию относительной свободы от художественных и политических мейнстримов столичного подполья. В целом их практику можно рассматривать через призму истории психического здоровья и психиатрии, а также истории юмора и, шире, остроумной короткой прозы в Советском Союзе.

Брежневские годы были плодотворными для советского юмора, как официального, так и политического. До этого, в сталинскую эпоху, контроль над общественной сферой делал шутки либо опасными, либо беззубыми, поскольку за анекдоты могли дать и реальный срок. Как отмечает историк юмора Кристи Дэвис, «гораздо больше политических шуток, похоже, было создано в менее репрессивные годы, 1956–1985 годы, постепенно достигая пика в начале 1980-х годов, в последние годы брежневской эпохи»⁶. В 1967 году в «Литера-

турной газете» был создан юмористический раздел «16-я страница», который дал возможность публиковать легкую сатиру и юмор различным художникам и писателям, включая Давидовича и, в более широко известном примере, Вагрича Бахчаняна, который использовал газету для получения дохода при создании сатирических антисоветских коллажей (эмигрировал в США в 1970-е годы). Юмор институционализировался различными способами, одним из которых были сборники шуток различных специалистов (физиков, математиков и, конечно же, писателей), выпускавшиеся с 1966 года. Юмор перпендикулярен необходимости вынужденной социализации и лояльности, поскольку «шутка — это нечто, что открывает новые связи нейронов»⁷, как замечал психолог Эдвард де Боно.

В ту же эпоху получила распространение и другая форма короткой прозы — афоризмы. Этот жанр возникает в эпоху романтизма как следствие увлечения романтиков эстетикой фрагмента. Как писал философ Фридрих Шлегель, «фрагмент, подобно небольшому произведению искусства, должен обособляться от окружающего мира и быть как бы вещью в себе, — как еж». Короткая форма получает все более широкое распространение с развитием средств массовой информации, где броский заголовок «обманывает



Аркадий Давидович (крайний справа) в кругу своих поклонников, конец 1970-х. Архив Алексея Горбунова.

читателя, пронося банальные сантименты в сознание с помощью Троянского коня за-влекательной фразы»⁸, как замечают Костас Бойопулос и Майкл Шелкросс в предисловии к недавней книге статей об истории афоризмов. Авангардные художники Европы и России использовали это свойство медиа и адаптировали свои манифесты под формат коротких, рубленых фраз.

В сталинскую эпоху, когда Давидович и Гинзбург были молодыми, сборники афоризмов публиковались редко. Это можно спекулятивно объяснить монополией на мудрость, когда последнее слово в вопросах «жизни, вселенной и всего остального» остается за главой государства. Однако к середине 1970-х годов сборники афоризмов стали обычным явлением в каждом доме, а сама литературная форма привлекла внимание множества профессиональных и непрофессиональных авторов. В архивах крупнейших библиотек России отмечается заметное увеличение сборников афоризмов, охватывающих либо преимущественно европейскую историю жанра, либо посвященных одному автору (Лихтенберг, Монтень, Ларошфуко и др.). Польский писатель Станислав Ежи Лец становится героем для значительной части образованного класса, которая рассматривает

его сарказм как инструмент для мысленного путешествия между искренними (и частными) индивидуальными ценностями и требованиями работы и социального взаимодействия. Например, Иосиф Гинзбург начал писать афоризмы после того, как перевел несколько высказываний Леца.

Некоторые отклики, зафиксированные Гинзбургом в его заметках, четко свидетельствуют о популярности жанра. Например, критик Аршаруис Аршакуни отмечал, что видел «много разного рода таких сборников», а прозаик Юрий Сотник говорил, что «сейчас многие пустились писать афоризмы, благо есть сбыт». Некоторые советские граждане составляли свои собственные списки великих высказываний великих людей. Это, конечно, пример анекдотичный, но мой дед заполнил несколько тетрадей любимыми короткими цитатами, тщательно выписывая их разноцветными чернилами. Афоризм стал важнейшей читательской привычкой эпохи застоя. Внимание Давидовича и Гинзбурга в каком-то смысле подчеркивает важность этого жанра, точно так же, как количество непрофессиональных архитектурных проектов, поданных на конкурс для Дворца Советов, показывает важность проекта для массового сознания. Афоризм также обеспечивает авторскую позицию, существующую в плоскости, перпендикулярной актуальным вопросам политического настоящего во всех его противоположных векторах.

В политическом смысле афоризм — это высказывание ровно такой длины, чтобы его можно было понять по-своему и не видеть в нем однозначную позицию. Кроме того, афоризм — это литературный *contretemps*, если верить Деррида, позволяющий его авторам пережить зафиксированную текстом смерть (у Деррида — Ромео и Джульетты)⁹. Афоризм как художественная практика привлекает аутсайдеров Гинзбурга и Давидовича тем, что позволяет расположиться на верхних этажах культуры, неподвластных времени и суду

«Великий гений всех времен и народов Аркадий Давидович, или воронежский романтический концептуалист», Центр современного искусства, Воронеж, 2019. Вид экспозиции. Фото: Николай Алексеев. Предоставлено автором текста.



истории. Давидович и Гинзбург — далеко не единственные сторонники «аутсайдерской афористики». Тем не менее, они являются наиболее заметными представителями художественных практик позднего социализма, выходящих за рамки сложившихся представлений о двоемыслии или вненаходимости, ровно потому, что не добились успеха и известности как в официальной среде, так и в тех системах видимости, которые складывались в андеграунде.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Подробнее об афоризмах Шазалья см. Geary J. *The World in a Phrase: A Brief History of the Aphorism*. New York: Bloomsbury, 2005. P. 186.

² Жилыев А. Некролог. Печатается на правах рекламы // Artguide.ru, 04.03.2021. Доступно по <https://artguide.com/posts/2187>.

³ Великий гений всех времен и народов Аркадий Давидович, или Воронежский романтический концептуалист. Доступно по <http://vcsi.ru/shows/velikiy-geniy-vseh-vremen-i-narodov-arkadiy-davidovich-ili-voronezhskiy-romanticheskii-kontseptualist/>.

⁴ Гинзбург И. Простите за откровенность // Artguide.ru, 22.05.2019. Доступно по <https://>

artguide.com/posts/1751.

⁵ Конобеевская Н. «Да, я проспал эпоху — зато с какими женщинами!» // Такие дела, 29.10.2018. Доступно по <https://takiedela.ru/2018/10/da-ya-prospal-yepokhu-zato-s-kakimi/>. Last accessed 11/29/2023.

⁶ Davies C. *Humour and Protest: Jokes under Communism* // *International Review of Social History*, 52 (2007). P. 293.

⁷ Цит. по: Lauchlan I. *Laughter in the Dark: Humor Under Stalin* // Alastair Duncan (ed.), *Le rire européen/European Laughter*. Perpignan University Press, 2009.

⁸ Boyiopoulos K. and Shallcross M. *Aphoristic Modernity: 1880 to the Present*. 1st

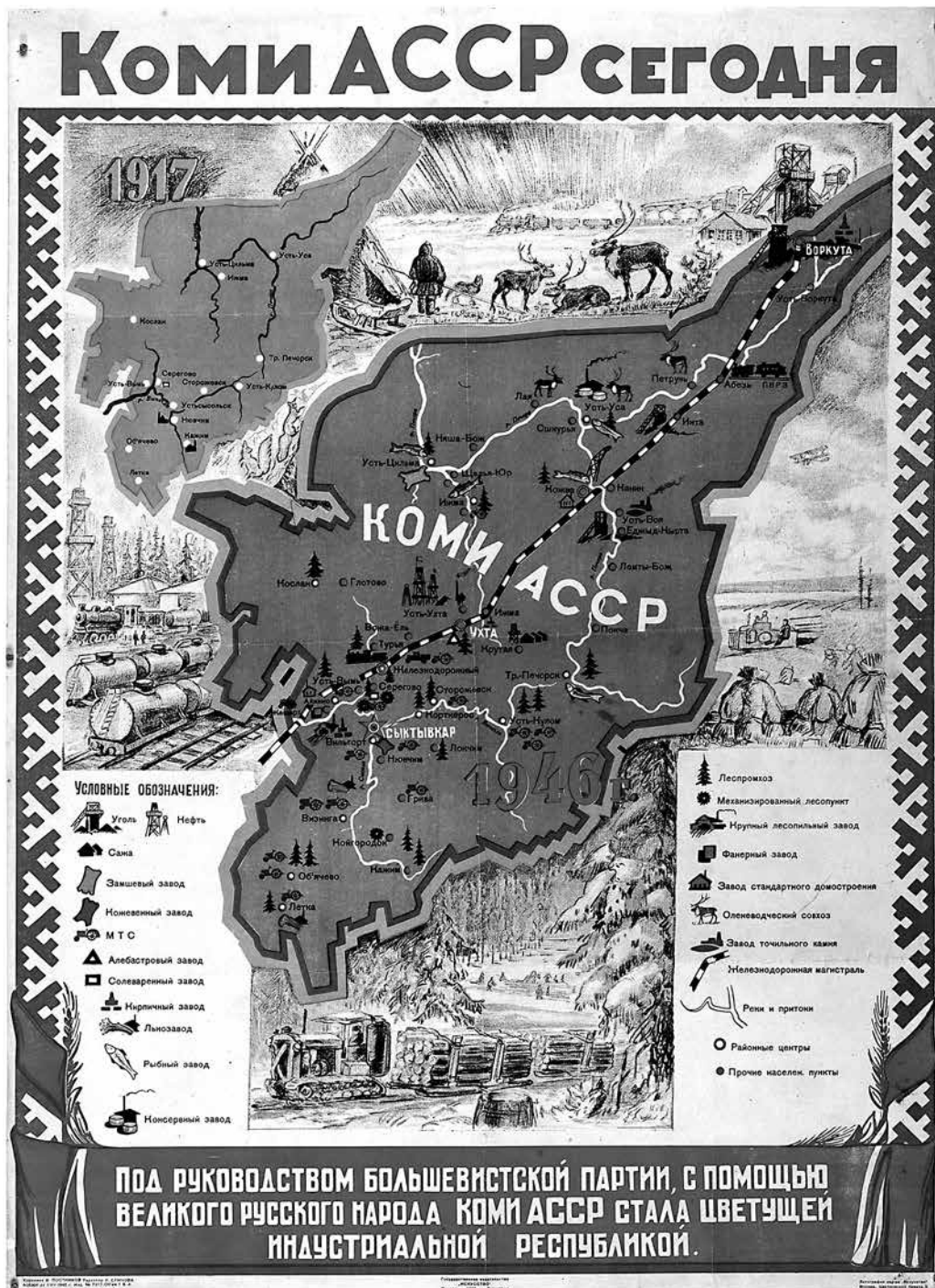
Валентин Дьяконов

Родился в 1980 году в Москве. Критик, куратор. В настоящее время резидент программы Core при Музее изящных искусств (Хьюстон, США).

Алексей Маркин

Белый ландшафт (не)свободы

Лагерные рисунки Бориса Свешникова в контексте советской колонизации Республики Коми



Виктор Постников «Коми АССР сегодня», 1946. Плакат. Государственное издательство «Искусство». Предоставлено аукционным домом «Литфонд».

В феврале 1946 года девятнадцатилетний студент Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ) Борис Свешников был арестован по обвинению в антисоветской пропаганде и отношении к группировке, планировавшей покушение на Сталина, и приговорен к восьми годам заключения (1946–1954). Первый год Свешников провел в московской тюрьме, а после — вместе с сокамерником по МИПИДИ Львом Кропивницким, проходившим по тому же сфабрикованному делу, — был этапирован в Ухто-Ижемский ИТЛ в Коми АССР. После двух лет «общих работ» — рытье траншей для прокладки нефтяных труб и рубка леса в тайге — Свешников был настолько истощен, став практически «доходягой», что был признан временно нетрудоспособным и отправлен в госпиталь. Здесь его ждало спасение в лице лагерного фельдшера, а на свободе — художника, поэта и переводчика Аркадия Штейнберга, обвиненного в «антисоветской агитации в военной обстановке». После короткого «экзамена» по рисунку Штейнберг помог Свешникову устроиться ночным сторожем в лагере инвалидов поселка Ветлосян в пригороде Ухты, что дало ему возможность выжить, а ночами работать в стол¹. Лагерные рисунки Свешникова стали одними из самых известных произведений искусства, созданных непосредственно в ГУЛАГе. Они хранят-

ся во многих музеях и частных коллекциях в России и за рубежом.

Документальный фильм «Город, который построил ээк», рассказывающий об истории ГУЛАГа в городе Ухта, заканчивается фразой: «Все города в Коми, кроме самой столицы, и многие поселки, и железнодорожные станции возникли на основе лагерей. Эти печальные страницы нашей истории нам надо знать и помнить». Сегодня в Ухте от лагерей практически не осталось и следа, а вот нефть и уголь добывают в Республике Коми до сих пор. Доходы от их добычи исправно наполняют местный и федеральный бюджеты², но постоянные нефтяные разливы губят на годы вперед экологию республики. В 1994 году в Усинске произошла самая масштабная экологическая катастрофа на суше, которая попала в книгу рекордов Гиннеса³. В Коми происходят десятки нефтеразливов ежегодно по причине изношенности нефтяных трубопроводов и оборудования⁴. Мог ли Борис Свешников в конце 1940-х и начале 1950-х представить, как сложится история этих мест и какую роль его труд и труд других заключенных сыграет в сталинском колониальном освоении Севера?

По мнению немецкого историка искусств Мартина Варнке, результаты политических решений проявляются даже в самом простом облике ландшафта⁵. И, на мой взгляд,

некоторые рисунки Свешникова можно интерпретировать не только как изображение преступлений в ГУЛАГе⁶ или мечты художника о свободе — «пространство его снов»⁷, но и как его реакцию на меняющиеся условия жизни и природу этих мест в процессе советского колониального продвижения на Север. То есть как на политические ландшафты — свидетельства колонизации этих мест. Такой взгляд может помочь преодолеть «колониальную амнезию» и видеть не только страдания и смерть многих узников и узниц ГУЛАГа, но и то, что колонизация принесла с собой, а именно — экономическую эксплуатацию природы и ресурсов, ведущую подчас к экологическим катастрофам мирового масштаба и культурному доминированию центра над периферией, когда местная культура, и прежде всего культура коми, остается один на один с преодолением последствий сталинских репрессий.

Советский сюрреализм?

Александр Эткинд в книге «Кривое горе», посвященной трансформациям памяти о сталинских репрессиях, главу о Борисе Свешникове назвал «Советский сюрреализм»⁸. Эткинд подмечает, что у Свешникова некоторые детали исторически верны, например, архитектура лагеря, а другие — фантастичны. Однако, искажения эти связаны не только с деталями, но и со своеобразным «монтажом» изображенных сцен. Эффект «монтажа» проявляется, когда Свешников, например, помещает современных ему персонажей из лагерной действительности в «типичную» голландскую или немецкую архитектуру или, наоборот, люди в старинных европейских костюмах попадают в пустынный «северный» ландшафт. Для оценки общего характера свешниковских работ Эткинд обращается к эссе Вальтера Беньямина о сюрреализме (1929), который тот написал после посещения Москвы в 1926 году. По его мнению, если «эссе Беньямина пронизано высокой революционной надеждой», то в лагерной

графике Свешникова революция ведет к разочарованию⁹.

Отмечаемую многими зачарованность Свешникова западной художественной культурой можно связать с идеей Алексея Юрчака о «воображаемом Западе» — вымышленное пространство, рожденное из искаженных представлений советских людей о современной им капиталистической культуре, а также идеализации прошлого. Сам Свешников в интервью отзывался об искусстве модернизма негативно, что в целом препятствует вписыванию его искусства в какое-либо модернистское направление¹⁰. Отрицание современности Свешниковым могло быть следствием разочарования советским проектом, который реализован среди прочего и рабским трудом заключенных ГУЛАГа и одновременно актом сопротивления послевоенной ждановской политике борьбы с «низкопоклонством перед Западом», начавшейся после того, как Сталин в 1946 году отчитал главного редактора журнала «Ленинград» за обилие переводных произведений¹¹.

О сюрреализме и абсурде применительно к работам Свешникова говорит искусствовед Галина Ельшевская. Ее определение «рисуночной свободы» Свешникова базируется на несходстве его работ с представлениями об искусстве 1950-х. Речь идет не о европейском сюрреализме как художественном направлении, а, скорее, определении творчества Свешникова как контркультурного по отношению к советскому мейнстриму. Абсурдность Свешникова для Ельшевской — это перенос фантазий из гравюр Жака Калло на российские просторы. Свой тезис она раскрывает через обозначения различия между «не нашими» сюжетами рисунков и неуловимо «нашими» просторами¹². Ельшевская обращает внимание и на ландшафтные панорамы Свешникова — огромное небо, бесконечный пейзаж, незначительность человеческих фигур на фоне грандиозной природы. Она настаивает, что работы Свешни-

кова — не стилизация, не упоение прошлым, не постмодернизм, но свобода от времени и стилистического детерминизма. Кроме того, различие «сюрреализма» Свешникова и европейского сюрреализма — принципиально важно. Ведь европейский сюрреализм — это не только художественные приемы, но и постколониальная история, связанная с культурной апроприацией. И это касается не только сюрреализма, но и дада, кубизма, экспрессионизма. В то время как эстетика работ Свешникова имеет прямо противоположное происхождение — апроприация европейского искусства. Отсюда феномен его лагерных рисунков в советском искусстве логично отнести к окцидентализму. В западной постколониальной теории много пишут об ориентализме, описанном в одноименной книге Эдварда Саида, — о европейской идее Востока, о взгляде европейцев на Восток, но у Свешникова — взгляд из европейского Северо-Востока на европейский Запад.

Художник идеализирует мир западноевропейского искусства, что дает ему шанс убежать от советской гулаговской реальности, но реальный Запад или Европу не знает — он может его себе только представлять. Это воображение не в силах оторваться от гулаговской реальности и становится гибридным. Окцидентализм часто понимают как враждебное или критическое отношение к западной культуре — из-за ее культурного и вместе с тем политического доминирования. Но так не всегда. Свешников присваивает западные ценности и культуру, чтобы вообразить другую жизненную реальность. Своего рода добровольная протестная мимикрия и гибридизация себя культурой европейского Другого. Европейский гуманизм становится последним прибежищем художника и противопоставляется той абсурдной и преступной советской колониальной политике, где «дешевый» труд узников и узниц ГУЛАГа должен служить на благо будущего единого советского народа.

Но у протестного гулаговского европоцентризма есть и побочный эффект — «колониальная амнезия». Может ли нам помочь в другом понимании истории и истории искусств лагерное творчество Бориса Свешникова? Можем ли мы, постсоветские потомки, вспомнить, что на самом деле тогда произошло? Думаю, да. Для этого надо прежде всего ответить на вопрос — что именно скрывается под мимикрией в работах Свешникова? Это не просто воображаемое пространство беглеца в мир свободы — равно «белого поля», «белого эпоса», «белых пятен» или «белых невольников», где белое — маркер отличия от всего небелого. То есть белый цвет при такой концентрации начинает нести в себе дополнительный смысл. С одной стороны, белый цвет — цвет жертвы, а с другой — «расового» различия, при котором забываются, и тем самым исключаются «небелые» жертвы колонизации, или народы, утратившие после колонизации право распоряжаться землей предков. Ведь в советском нарративе отрицания расизма есть большая «слепая зона», о которой пишет российский антрополог Виктор Шнирельман. По его мнению, в сталинских формулировках сохранялся латентный «расовый» дискурс, который находил свое отражение в пропагандистских клише во время депортаций¹³.

Безлюдье и воля

Название выставки Бориса Свешникова, открывшейся в 2020 году в Музее Мемориала, повторяло название эссе Андрея Синявского «Белый эпос». Эссе было напечатано в литературном альманахе «Аполлон-77», который Михаил Шемякин издал в Париже во время холодной войны. Синявский пишет о лагерных рисунках Бориса Свешникова, но перерабатывает, очевидно, и свой опыт заключения. Удивительно, но он на первый план выводит именно белый цвет¹⁴. Если говорить о лагерной графике Свешникова, то оригиналы отнюдь не на белой бумаге, а,

скорее, на пожелтевшей. Белизна у Синявского таким образом скорее метафорическая, ассоциирующаяся с белизной снега и пустотой чистого листа и пространства, противопоставленная темноте штриха и письма. Приводя в действие фантазию, Синявский создает собственное литературное пространство со своей поэтикой и стереотипами. Такое пространство по смыслу опасно приближается к колониальному нарративу, ориентализируя пространство «Белого эпоса» как вневременное, ставшее лишь проекцией для творчества.

«<...> просыпаясь и вновь засыпая над чистой страницей, которая между тем, не спеша, заполняется реденьким текстом с лохматыми тенями встречаемых мужиков, бредущих не замечая меня, в ушанках и полушубках, по проселочной дороге, под вечерующим небом, укрыв, как младенцев, за пазухой, новенькие, ледяные пол-литры»¹⁵.

Искусствовед Игорь Голомшток, наверное, — самый последовательный друг и ценитель творчества Бориса Свешникова. Но для Голомштока Свешников прежде всего художник, переживший ГУЛАГ, его поздних работ он мало касается, в основном сводя все к анекдоту с коллекционером Георгием Костаки — Костаки как-то предложил Свешникову за работу 1000 рублей, деньги довольно большие, а художник в ответ попросил 200 рублей, то есть в пять раз меньше. Снижение цены Игорь Голомшток интерпретирует как страх перед возможным новым уголовным преследованием¹⁶.

Отца Голомштока репрессировали, и он, будучи ребенком, провел несколько лет в Магаданской области, так что знал о лагерях и заключенных не понаслышке. К тому же его отчим с 1939 по 1943 год работал начальником на колымском золотодобывающем прииске. Голомшток совершал путешествия на Север вместе с Андреем Синявским в 1958 году и позже без него. Описание их путешествия на моторной лодке можно сравнить

со знаменитым романом Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (1902), с той разницей, что вместо слоновьих бивней их интересовали христианские древности. Голомшток называет это место «иконным Клондайком»¹⁷. Перед эмиграцией он попадает и в Республику Коми, где его восхищение вызывает безлюдье и воля¹⁸. Это безлюдье и воля перекликаются и с настроением упомянутого эссе Андрея Синявского.

Гораздо более определенно высказался Михаил Розанов, политзаключенный, писатель, исследователь ГУЛАГа, рассказавший в книге воспоминаний «Завоеватель белых пятен» (1951) о своем заключении сначала на Соловках, а потом в Ухтпечлаге с 1930 по 1941 год, в самый разгар колонизации. В 1941-м Розанов, будучи бойцом «Оборонстроя», попал в плен, в результате чего оказался за границей. После немецкого плена он остался в освобожденной от нацистов Германии и написал книгу, которая вышла в издательстве «Посев» (Лимбург, ФРГ). Розанов, как и Синявский, отсылает к белому — только уже с более конкретной привязкой к рабскому положению советских заключенных. Само название — «Завоеватель белых пятен» — словно родом из т.н. эпохи «Великих географических открытий» — западноевропейского колониализма. Белые пятна здесь и белые заснеженные пустые пространства Севера, и еще неизведанное или неразведанное богатство недр Республики Коми. Название одной из глав не допускает никаких двусмысленностей — «Воркута — столица белых невольников», отсылая читателей напрямую к невольничьим рынкам трансатлантической работорговли и подчеркивая «расовую» белизну советских заключенных¹⁹.

Заполярный Донбасс

В 1935 году режиссер Эдуард Волк снял немой документальный фильм «Штурм Ухты» на ленинградской кинофабрике — яркий пример кино-репрезентации советского колони-

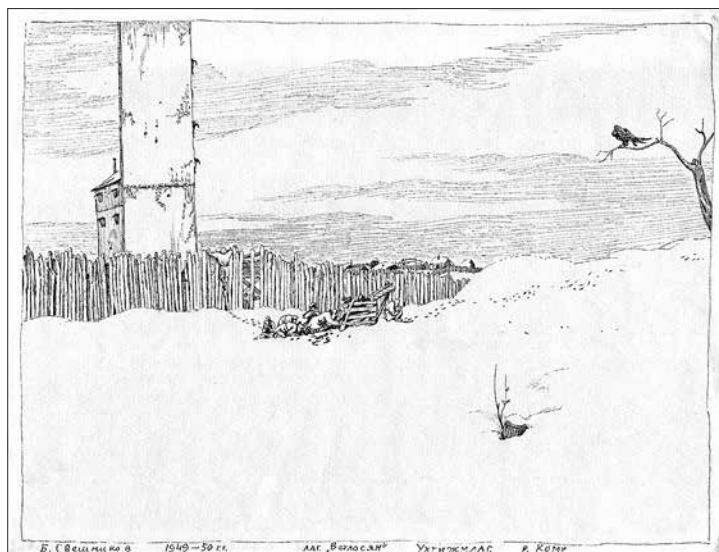
ального движения на Север. «Штурм» на тот момент еще «Северного края»²⁰ показан как подвиг и пропагандирует успехи советской индустриализации. Кадры кинохроники сопровождаются идеологическими слоганами: «Север будет побежден», «Ухта отдает нефтяные сокровища», «Тайгу и тундру мы превратим в индустриальный край», «Под руководством ОГПУ построим новый заполярный Донбасс». К другому, еще дореволюционному, колониальному проекту на Юге страны советские документалисты обращались неспроста. В Воркуте, на самом севере Коми, в 1934 году началась разработка Печорского угольного бассейна, на котором впоследствии работали десятки тысяч заключенных, в том числе с оккупированных территорий стран Балтии, Польши, Украины и Германии²¹.

Фильм заканчивается панорамным видом из-под крыла самолета, где земля покрыта нефтяными вышками и рядами домиков. Советская политика экстрактивизма не только организовала добычу полезных ископаемых, но и заселяла освоенные земли. Изначально на «отвоеванных» у тайги и тундры территориях «селили» в основном «перекованных» заключенных и спецпереселенцев. В фильме есть фрагмент, говорящий об этом метафорически. Группа заключенных выкорчевывает гигантский пень из земли и тащит его к оврагу. До и после этого момента в интертексте появляется пояснение: «Преступники выкорчевывали пни, а пни выкорчевывали преступность», раскрывая двойной смысл выкорчевки.

Результаты первого десятилетия создания автономной республики демонстрирует плакат «Коми АССР сегодня» 1946 года, выполненный художником В. Постниковым. На плакате изображена карта Коми с указанием населенных пунктов, природных богатств, железной дороги, проходящей через всю республику. Ее дополняет инфографика — три информационные картинки с экспортными ресурсами, которые, как мы знаем, до сих

пор играют большую экономическую роль: нефтяные вышки и железнодорожные цистерны с нефтью; угольная шахта, паровоз с вагонами, груженными углем; заснеженная тайга и трактор, везущий заготовленный лес. Слоган внизу гласит: «Под руководством большевистской партии, с помощью великого русского народа Коми АССР стала цветущей индустриальной республикой». Красный национальный орнамент по краям плаката, фигура оленевода и чум репрезентируют собственно народ коми. Все надписи на плакате сделаны на русском. Язык коми и их современная культура никак не представлены. Все богатство республики визуально редуцировано до богатства ее недр и фиксации ее географических границ. Главное идеологическое послание — превосходство СССР над имперской Россией: на плакате есть также изображение карты 1917 года, где указаны только два завода на всю территорию и значительно меньшее количество поселков по сравнению с 1946 годом.

В 1930 году председатель ОГПУ Генрих Ягода — один из подталкивавших колонизацию — писал во внутриведомственной записке о необходимости реорганизации лагерей в «колонизационные поселки», чтобы разгрузить тюрьмы и ускорить колонизацию²². Но уже через несколько месяцев с началом операции ОГПУ по «раскулачиванию» ситуация изменилась: десятки тысяч репрессированных семей массово депортировали в разные концы страны. Важно отметить, что колониальный контекст часто исчезает из поля зрения исследователей Свешникова. Контактывали ли заключенные с местным населением? Понимали ли они отведенную им роль? О контактах с местным населением пишет Розанов. В одной из глав он упоминает, что заключенные выменивают спирт на мясо у оленеводов, при том, что алкоголь продавать строго запрещалось²³. В другой главе он сообщает, что местное население работало тоже на ГУЛАГ, снабжая его про-



Борис Свешников
«Без названия (Доходяги)»,
1949–1950.
Из коллекции общества
Мемориал / НИПЦ
«Мемориал».



Василий Надеждин. Общий вид поселка и предприятий Ветлосьяна. Панорама с двух сторон, 10.09.1957. Из коллекции МУ «Историко-краеведческий музей с кабинетом-музеем А.Я. Кремса» МОГО «Ухта».

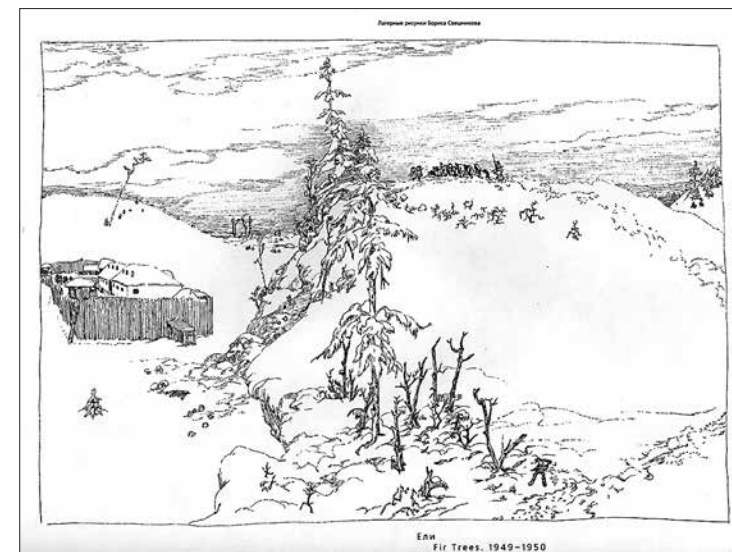
довольствием²⁴. Как бы то ни было, в текстах о Свешникове в большинстве случаев отсутствует история коми и происходит фиксация на страдании самого художника в ГУЛАГе. В то время как начиная с 1936 года коми-интеллигенция также попадает под сталинские репрессии. Показательна история писателей-коми, которые еще в 1920-е годы участвовали в политике «зырянизации» (комизации) и которых теперь репрессировали по национальному признаку, фабрикаруя дела об изменах и заговорах²⁵.

Культура сопротивления

София Чуйкина в статье о выставке «Право переписки» (2015) в московском «Мемориале» пишет со ссылкой на книгу Александра Эткинда «Кривое горе» об осмыслении и моральном сопротивлении насилию²⁶. Сопротивление в ГУЛАГе могло иметь разный характер, в том числе восстаний и побегов, которые карались, как правило, одним — смертным приговором. Но актом сопротивления могла стать и отправка (секретного) послания своим родным из заключения. Именно это сделал Борис Свешников, когда через Людвигу Сею, бывшего латвийского дипломата, переправил свои рисунки на волю.

Важно отметить, что на данный момент местонахождение далеко не всех лагерных рисунков Свешникова известно. Некоторые можно найти в открытом доступе в интернете, но изучить их из-за качества изображения в должной мере не всегда возможно. Большая часть собрания работ Свешникова находится в Художественном музее Зиммерли. Одна из первых искусствоведческих публикаций о хранящихся в этом музее работах принадлежит американскому исследователю

Борис Свешников
«Ели», 1949–1950.
Местонахождение работы
неизвестно. Изображение
отсканировано из каталога
«Борис Свешников.
Лагерные рисунки».
М.: Мемориал, Звенья,
2000.



Мэтью Бейглу. Бейгл говорит прежде всего о шоке, который пережил художник при столкновении со смертью в лагере²⁷. Свешников, по его мнению, отдает предпочтение своему воображению, нежели изображению реалий лагеря²⁸. Но так ли это на самом деле? Большинство исследователей отмечают сходство его пейзажей с западноевропейской графикой, но, как я писал выше, подмечают и определенную двойственность. Свешников работает пером и имитирует таким образом гравюры старых мастеров. Некоторые персонажи и детали имеют привязку к визуальной истории Западной Европы. В его пейзажах много неба и пространства, а фигурки людей по размеру невелики, что создает впечатление преобладания природы и определенной «пустоты» мироздания — прием, которым пользовались и старые мастера. Художник работает с разными планами — холмы на горизонте или строения на холме, извивающиеся дороги, ведущие в глубь листа. Все это задает различные масштабы в рисунках, и зритель может видеть глубокую перспективу изображенного ландшафта. Рисунки Свешникова можно сравнить с фотографиями Василия Надеждина. Василий Надеждин отпра-

вился в ГУЛАГ прямо с фронта в 1942 году «за неосторожные слова в адрес Сталина»²⁹. И после отбывания срока остался в Ухте, став «фотолетописцем» региона. Фотографии Надеждина сделаны в 1957 году, спустя три года после того, как Свешников освободился. На одной из них мы видим пригород Ухты. Фотография, сделанная с небольшого холма, открывает перспективу на частные дома, дорогу и обширные просторы, которые отчасти напоминают рисунки Свешникова, поэтому даже если он и не рисовал с натуры, очевидно, что окружающий ландшафт проникал в его воображение.

К несовпадению с реальностью на рисунках Свешникова можно, скорее, отнести изображение заборов. Если мы посмотрим на другие надеждинские фотографии поселка Ветлосьян, то заборов вокруг Свешникова было предостаточно, но заборы на его рисунках часто другого рода, нежели на фотографиях. Свешниковские заборы преобразуются в частоколы — они встречаются на очень многих рисунках, в том числе и на его рисунке под условным названием «Доходяги» 1949–1950 годов из собрания музея Мемориала. Такие частоколы можно видеть на

картинках, изображающих остроги казаков, которые колонизировали Сибирь и окружали им свои первые поселения.

Одна из самых пронзительных лагерных работ Свешникова — «Ели». По центру рисунка изображена гора, поросшая елями. Справа от нее лагерь, огороженный частоколом. Наверху на горе вохровцы гонят заключенных по этапу, в самом низу, под горой, распластано одинокое тело погибшего (застреленного?) гулаговского узника. Возвращаясь к политическому ландшафту, можно сказать, что Свешников в этом рисунке объединяет историю советского колониализма и трагедию отдельного советского заключенного. Содержательно эту работу можно сравнить с картиной Уильяма Тернера «Невольничье судно» (1840), где на фоне парусника и прекрасного заката из воды показываются многочисленные руки тонущих людей. На переднем плане ножка тонущей Черной невольницы с цепью на щиколотке, которая делает, кажется, последний взмах перед тем, как окончательно исчезнуть под водой. Тернер рассказывает историю корабля «Зонг», команда которого в 1781 году при перевозке рабов из Ганы на Ямайку утопила десятки мужчин и женщин, чтобы впоследствии потребовать за них страховую выплату. Невозможно доподлинно узнать, ориентировался ли Свешников на картину Тернера, но очевидно, что мотив гибели узника — заключенного ГУЛАГа и невольницы — сближает эти произведения. Такие таинственные переклички известны не только у Свешникова, но и у других художников. Однако их интерпретация требует каждый раз отдельного анализа, чтобы понять, идет ли речь об эмоциональном усилении пережитого из своего собственного опыта или о создании более абстрактного символа угнетения и сопоставления масштаба трагедии советского ГУЛАГа с мировыми историческими событиями, которые неминуемо окажутся в конфликте с другими культурами и политиками памяти.

Безусловно, Свешников отражает советский колониальный проект не напрямую и, может, даже не до конца осознавая. Он документирует прежде всего свою драму и драму советских заключенных. Его «белые» воображаемые ландшафты перекликаются с северными видами, которые у Свешникова предстают уже заселенными, застроенными или огороженными, но в отличие от пропагандистских советских изображений, салютующих о достигнутых результатах, работы Свешникова — через их окцидентализацию — кажутся остранными. Они напоминают о тех людях, которые здесь погибли, но и фиксируют пространство недосказанного. Меланхолия работ Свешникова накладывается на современную ситуацию, где, с одной стороны, результат индустриализации ведет к экологическим катастрофам, а с другой — советская колонизация — все еще фактор, определяющий культурную жизнь республики. Ситуация постсоциализма в таком контексте по-прежнему является тяжелым наследием, которое еще далеко не полностью осознано и переработано.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Перельмутер В. А началось все с лагерного фельдшера. О том, как в ГУЛАГе один художник спас искусство и жизнь другого // Новая газета, 29.11.2017. Доступно по <https://novayagazeta.ru/articles/2017/11/29/74726-a-nachalos-vse-s-lagernogo-feldshera>.

² В Коми в 2021 году получили рекордный доход от налогов, который по словам главы региона Владимира Уйбы составлял 371 млрд рублей. См.: ТАСС, 22.06.2022. Доступно по <https://tass.ru/ekonomika/15002567>.

³ Брицкая Т. Нефть движется в Арктику. В Республике Коми — экологическая катастрофа // Новая газета, 14.05.2021. Доступно по <https://novayagazeta.ru/articles/2021/05/14/neft-dvizhetsia-v-arktiku>.

⁴ Куликова Ю., Кругликов К. Жизнь в нефти. Репортаж из таежных сел Республики Коми, окруженных буровыми скважинами // Новая газета, 04.02.2022. Доступно по <https://novayagazeta.ru/articles/2022/02/04/zhizn-v-nefti>.

⁵ Warnke M. Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur. München: 1992. S. 14.

⁶ Genocchio B. Face to Face With Stalinist Horrors // The New York Times, 26.09.2008.

⁷ Голомшток И. Борис Свешников. Лагерные рисунки // Голомшток И., Осипова И. (сост.) Борис Свешников. Лагерные рисунки. М.: 2000. С. 6.

⁸ Эткинд А. Кривое горе. Память о непогребенных. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 125.

⁹ Там же. С. 125–126.

¹⁰ Baigell R., Baigell M. (Ed.) Soviet Dissident Artist. Interview after Perestroika. New Brunswick: 1995. P. 93.

¹¹ Шишкова Т. Внеждановщина. Советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 232.

¹² Ельшевская Г. Без названия // Сопроводительные тексты к фотомеханической копии альбома Бориса Свешникова 1958 года «Серебряный ветер. Листы альбома 1958 года». Рабочие материалы. М.: 1995. Архивный документ в Музее современного искусства «Гараж». Доступно по <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D16043>.

¹³ Шнирельман В. Научный расизм — советский и постсоветский // Современный расизм: идеология и практика, под ред. В. А. Шнирельмана. М.: 2022. С. 16–18.

¹⁴ Синявский А. Белый эпос // Аполлон-77. Париж: 1977. С. 281.

¹⁵ Там же. С. 283.

¹⁶ Голомшток И. Занятия для старого городского. Мемуары пессимиста. М.: 2015. С. 83.

¹⁷ Там же. С. 91.

¹⁸ Там же. С. 97.

¹⁹ Розанов М. Завоеватель белых пятен. Лимбург: 1951.

²⁰ На момент создания фильма его события происходят в Северном крае. Северный край до-

декабря 1936 года входил в состав РСФСР со столицей в Архангельске.

²¹ В 1953 году в шахтах произошло Воркутинское восстание, в результате которого погибли 53 заключенных.

²² Записка заместителя председателя ОГПУ Г. Г. Ягоды о переводе заключенных лагерей на поселение (12 апреля 1930 г.) // История сталинского ГУЛАГа, конец 1920-х — первая половина 1950-х годов. Карательная система: структура и кадры (ред. Н. В. Петров). Т. 2. М.: 2004. С. 80.

²³ Розанов М. Покаяние. Коми республиканский мартиролог жертв массовых политических репрессий. Т. 8, часть 2. Из книги «Завоеватель белых пятен». Сыктывкар: 2006. С. 52. Доступно по https://pokayanie-komi.ru/f/martirolog_tom_8_chast_2.pdf.

²⁴ Там же. С. 176.

²⁵ Втюрина Л. Писатели — жертвы репрессий // Маршаковка, 26.10.2017. Доступно по <https://www.ndbmarshak.ru/ournews/127/>.

²⁶ Чуйкина С. Как рассказать о ГУЛАГе языком исторической выставки: «Право Переписки» в московском «Мемориале» // Laboratorium vol. 7 no. 1, 2015. С. 168.

²⁷ Baigell M. Boris Sveshnikov // Painting for the grave: the early work of Boris Sveshnikov. New Jersey: 2008. P. 13.

²⁸ Там же. P. 28.

²⁹ Владимиров Е. Пятидесятые, освоение Севера. Василий Надеждин // Регион, 09.08.2021. Доступно по <https://ourreg.ru/2021/08/09/pjatidesjatye-osvoenie-severa-vasilij-nadezhdin/>.

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». Живет в Гамбурге.

Дима Филиппов

Пределы сообщества



Выставка в заброшенном цеху Алтайского ГОКа, 2023.

Письмо с предложением написать текст для данного номера «Художественного журнала» застало меня в дороге — я ехал на поезде из Махачкалы в поселок Эльтон. Осенняя московская погода уже давно забылась, как забылись и люди, являющиеся частью художественного сообщества. В пути возникает ощущение других задач, для решения которых необходима иная степень концентрации.

Еще вчера, пробегая по ярмарке современного искусства, то тут, то там встречал восторженных коллег с бокалом бесплатного коктейля, с которыми еще недавно обсуждали несовершенства и несправедливость, широкими мазками покрывая за недостаточность поставленных целей и неубедительность реализации. Прокручиваю ленты социальных сетей с публикациями коллег, не перестающих транслировать эмоциональный накал о происходящих в разных частях мира событиях. Сейчас, в этом поезде, вместе с тремя случайными молчаливыми мужчинами, все это видится в ином свете.

Я совершаю поездки на озеро Эльтон с 2018 года. Это соленое озеро почти идеальной круглой формы посреди степи, неглубокое, с чистой линией горизонта, лишь изредка прерывающейся небольшими постройками и вышками связи в одноименном поселке. В отличие от находящегося по соседству озера Баскунчак, где идет активная добыча соли и гипса, Эльтон остается практически нетронутым — здесь основным предприятием является санаторий грязелечения. Впервые я поехал на озеро с тремя коллегами, с которыми имел опыт коллективной практики в различных регионах России. До этих поездок

мы уже активно занимались созданием выставок в разных локациях Москвы — от бывших заводов и квартирных галерей до пустырей на окраинах и дворов в самом центре города. Идея расширения географии представлялась нам в какой-то степени революционной — увидеть страну, ее территорию как единое поле для работы. Выбирать место сердцем и ехать проверять себя. Так нам удалось съездить в мой родной город Горняк в Алтайском крае. Там помимо хождения по округе с фотокамерами, параллельно пародируя художников лэнд-арта, мы сделали выставку в местном краеведческом музее — удивительный опыт взаимодействия с людьми, местом и возможностями. Затем была поездка в Калининградскую область, и вот, наконец, озеро Эльтон. На нем наша коллективная практика таких поездок оборвалась. Это неудивительно — собрать устойчивый коллектив, который существовал бы на собственные деньги и тратил силы на вещи, не до конца понятные самим участникам — на поверку это означает отдать свои силы идее, смысл которой мы сами не могли до конца понять. Нами двигало желание иного опыта. Это желание казалось больше, чем противоречия, различия отношений к тем или иным вопросам. Чтобы вербализировать эту идею, требовалось усилие, на которое никто из нас в полной мере не оказался способен, а в тех редких попытках обличить идею в форму мы сталкивались с противоречиями характера большего, чем художественные задачи. Само желание, казалось, теряет смысл, как только оно начинало превращаться в текст, приобретать очертания художественной стратегии. Приходилось

выбирать — что для нас главное. Налаживать связи, в конечном итоге встраивать себя в существующую линию развития искусства, что демонстрировало бы наше согласие с ней, — к этому мы были не готовы.

Как это ни парадоксально, но коллектив может обрести устойчивость в недостаточности усилий и размытой цели. Как только идея обретает четкую форму, сразу выявляются различия. Приходится искать компромисс, искажающий изначальные импульсы каждого участника, что не может не сказаться на результате. Стоит смириться с тем, что в большинстве случаев люди лишь на время, порой очень непродолжительное, сходятся в своих интересах — до тех пор, пока эти интересы не сталкиваются. Отсутствие концентрации и точной постановки задач позволяет выживать, но этого недостаточно для создания качественного различия. И пусть основные вопросы художник решает самостоятельно, группа предоставляет возможность встретиться с себе подобными и проверить на практике устойчивость выбранной линии.

Дорога настраивает на поиск идеи. На горизонте угадываются образы, их упрощенные формы из-за удаленности приобретают иные очертания, хаотичное нагромождение указывает на порядок, который предстоит разгадать. Читая изменения линии горизонта, идея начинает приобретать контуры. Вдалеке угадывается отражение другого опыта.

Существует распространенное мнение, что сама практика, процесс — и есть цель. Это звучит довольно убедительно и имеет критический заряд по отношению к малоподвижным результатам художественной деятельности, которые можно наблюдать на условной выставке в привычном выставочном пространстве. Но в глубине своей эта идея работает на поиск отличия, противопоставление своей деятельности и деятельности других художников. Она является лишь средством. Заявление процесса как результата —

прежде всего свидетельствует о желании найти отличие от старых идей.

Процессуальность предполагает разрыв с необходимостью оценки результатов работы художника, что несет в себе опасность создания среды, где факт существования и функционирования уже достаточен. Возникает вопрос об изменении художественных практик, способе жить и реагировать на образ современности, который навязывается с разных сторон. Встает вопрос — насколько выбранный способ функционирования уместен в текущий момент времени и возможно ли продолжать работать таким же образом, как 5, 10, 20 лет назад? Но не исключено, что достаточно самого факта сохранения площадки или группы. В сегодняшней действительности способность существовать автономно представляется важной ценностью, к которой пришли альтернативные художественные пространства и организующие их художники. Идея автономности — одна из немногих, прошедших проверку временем. Проблема в том, что эта автономность имеет ценность прежде всего для явления или пространства. Для художников же это может иметь обратный эффект — их практика купируется отсутствием внешнего взгляда, выхода за пределы группы. Художнику необходимо находиться в обмене с внешним миром — так возникает напряжение и циркуляция идей.

Мир на обочине дороги живет своей жизнью. Он как звено, соединяющее точки А и Б. Рациональное восприятие пространства — восприятие его как носителя ресурса, возможности для жизни, как гектаров земли, которые можно купить или взять в аренду. Пока землю и небо не научились менять местами, территория больше политического режима, который ее пытается контролировать.

Образ разрушения

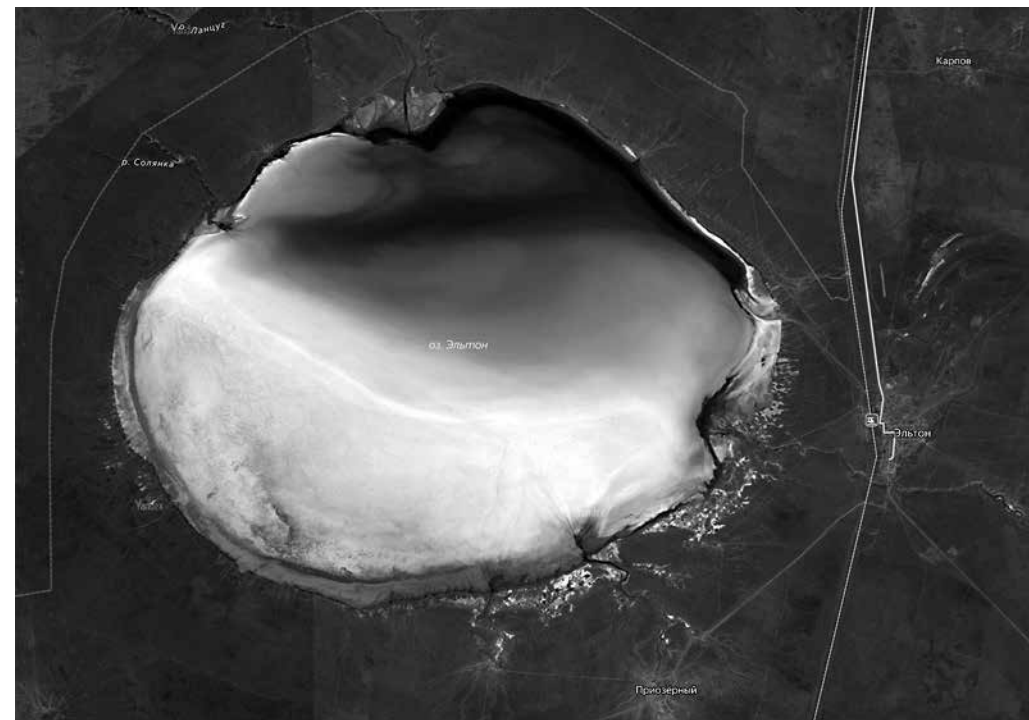
Прошлым летом, в очередной свой приезд в Горняк я довольно много времени провел на месте бывшего Алтайского горно-обогатительного комбината. Его территория вме-

сте с хвостохранилищами по площади почти сопоставима с самим городом. Их соседство представляет проблему — отсутствие достаточной рекультивации продолжает создавать экологические риски, решение которых требует ресурсов и воли на всех уровнях власти. Некоторые процессы в этом направлении происходят — часть построек сносят, заваливают входы в шахту, берут пробы грунта и почвы. Эти процессы идут крайне медленно, ни о какой экономической заинтересованности вопрос не стоит. Сегодня это место представляет проблему, а не способ обогащения.

Здесь одномоментно представлено время жизни самой земли и история ее освоения за последние 80 лет. Хотя первым делом в глаза бросается раскиданный мусор и разруха, красота обнаженной земли побеждает ощущение катастрофы. И дело не только в

чувстве возвышенного, которое дарит горнопромышленный ландшафт. Постепенно здесь возникает новая жизнь — редкие конторы селятся в еще не разрушенных зданиях. Эти процессы идут медленно, тем не менее некоторые из них вносят существенное изменение в образ места. Появление скотобойни привлекло сотни коршунов, а вместе с тем придало ветру новое качество — трупный запах стал еще одним фактором, наравне с бродячими собаками, встречи с которыми стараешься избежать.

В одном из разрушающихся цехов я расположил небольшие объекты — схемы пейзажей, где горизонт изредка нарушается одинокими вертикальными линиями. Делать здесь подобие выставки было не обязательно — но это место мне сильно напомнило первое пространство галереи «Электрозавод».



Озеро Эльтон и поселок Эльтон.



Экспедиция на Эльтон, 2018.

За время существования галереи мы сменили три локации. Все они находились на местах бывших предприятий и НИИ в Москве. Люди, получившие контроль над этой недвижимостью, нанимали управляющую компанию и выжимали последнее из разрушающихся цехов и лабораторий. Эти места доживали свою жизнь, вмещая в себя организации и людей, готовых платить деньги и терпеть неудобства. Лишенные глупости арт-кластеров, они, казалось, убедительнее описывают реальность происходящих изменений, где главный критерий ценообразования заключается в расположении земли относительно центра, а возможность получения прибыли становится единственным принципом управления.

Возникновение и существование крупных институций за счет эксплуатации земли и ресурсов проявляет целый комплекс противо-

речий. Безразличие к земле, но любовь к обладанию территориями и ресурсами. Нельзя сказать, что эти процессы относятся только к России. Невозможность соотносить свой опыт наблюдения за пространством с тем, как функционирует система искусства, до сих пор вызывает неразрешимые внутренние вопросы.

Через обращение к земле можно рассмотреть критику институций не в качестве несправедливой иерархии, а как недостаточность поставленных целей и их воплощения. Критикуя институции, необходимо анализировать мотивы их возникновения, то, каким образом происходит забывание и подмена самой задачи искусства.

При повторном посещении мест возникает глубина впечатления. Образы одного угадываются в другом. Так формируется собственная, альтернативная география — ряд территорий, работа внутри которых дает возможность проверять и уточнять художественные идеи. Удержание мест во внимании

длительное время превращает их из полигонов для работы в соавторов.

То, что происходит в этих пространствах, может стать обретением контуров художественного языка. Задача художника состоит не только в том, чтобы создать систему знаков, но и найти способ соотносить эту систему с текущим состоянием общества. Пространство по определению хранит в себе возможность узнавания, и его язык доступен каждому, но он недостаточно проявлен, наделен ценностью — это и требует художника с его взглядом. Качественное различие может возникнуть тогда, когда сами участники осознают свое место, распознают через себя состояние, в котором здесь находится проект современного искусства. В этом случае отдельные произведения могут отойти на второй план, уступая место удержанию пространства.

Глубинные мотивы работы художника можно определить через удержание пространства от разрушения.

На Эльтоне я всегда останавливаюсь у одной казахской семьи. В этот мой приезд я застал их за организацией похорон своего родственника, погибшего на войне. Человек пошел добровольцем — какими мотивами руководствуясь, мне неизвестно. Было что-то рутинное в обсуждении деталей — ожидалось большое количество людей. Конечно, говорили о том, как мужчина погиб, чувство-

валось и осуждение войны, перемешанное с уважением к конкретному человеку.

Путь до озера лежит через степь — около пяти километров нужно пройти пешком. Граница озера слабо проявлена, она больше напоминает плавный градиент. Постепенное увеличение концентрации соли в земле меняет тип и интенсивность растительности, затем поверхность полностью обнажается. Чаша озера устроена таким образом, что изменение глубины практически не ощущается.

На поверхности рапы изредка встречаются насекомые, которые не смогли выбраться и покрылись кристаллами соли. Со стороны основного подъезда к озеру люди выкладывают камнями название городов, откуда они приехали. Чаще всего — это ближайшие населенные пункты, но порой можно прочесть топонимы, о существовании которых даже не знал.

В этом на первый взгляд скудном пейзаже появляется ощущение избытка, готового принять противоречия, возникающие между искусством и жизнью. Те усилия, которые необходимо для этого приложить, представляются несоизмеримо меньше возможного результата.

Дима Филиппов

Родился в 1989 году в г. Горняк, Алтайский край. Художник. Соорганизатор галереи «Электростанция». Живет в Москве.

Татьяна Миронова

«Слабые действия» как практика производства пространства в работах Димы Филиппова



Дима Филиппов «Без названия», 2022.

Художественные практики работы с ландшафтом часто попадают в рамки оппозиций и устоявшихся категорий: центр — периферия, личная память — общая история, постсоветский контекст, индустриальные руины. Другими словами, на произведения и выставочные проекты накладывается уже готовая сетка понятий и отношений, которая сводит работу к одной генеральной идее. Тогда личная история оказывается инструментом создания мифологии художника или территории, а обращение к характеристикам региона или его сложному прошлому затмевает пластические свойства работы и закрывает возможность для критики. Однако обращение к территориям и ландшафтам представляет более сложную систему отношений. В этом контексте интересно посмотреть, как художники работают с пространствами в зазоре между оппозициями и категориями центра, периферии, власти, памяти. Примером такого взаимодействия может стать художественная практика Димы Филиппова, последовательно исследующего территории разных регионов России.

Среди последних работ Димы Филиппова есть серия фотографий, на которых можно

увидеть руку, бросающую в пейзаж горсть земли¹. В течение нескольких поездок, или сессий, как называет их сам художник, он использует прием повторяющихся однообразных действий. Его интересует, что попадет под руку в момент съемки, то есть что можно захватить из пейзажа и использовать для работы. Обращаясь к этому жесту, Филиппов ищет способы отойти от привнесения внешних материалов в работу с местом, чтобы сфокусироваться на том, что уже заложено в него. Разные территории: Эльтон, Сахалин, Алтайский край, Дагестан — и одинаковое действие, каждый раз по-разному в разный момент. То земля уже брошена, то рука только занесена для броска. Кажущаяся однообразность жеста показывает, как устроены отношения художника с пространством. Подход Филиппова подразумевает не просто механическое повторение действия, но включение свойств места непосредственно в структуру произведения.

В книге «One place after another» Мивон Квон выделяет несколько стратегий работы с местом. Одна из них предполагает, что место становится частью произведения и влияет на внутреннее устройство работы².

В свою очередь произведение влияет на изменение восприятия места. Это мы можем наблюдать, когда просматриваем фотографии Филиппова и видим, как его действие изменяет границы пространства.

Какими свойствами наделено это действие? Во-первых, оно осуществляется в определенном типе ландшафта. Во-вторых, художник выбирает «слабое» действие, которое практически не оставляет следов и не привносит ничего извне. Такие действия иногда могут оставаться незаметными для зрителя. В-третьих, художник стремится к созданию не объекта, а ситуации. В основе его взаимодействия с территорией лежит идея производства отношений, как внутри одного места, так и между разными местами. С этим связано, например, увлечение картографией и создание собственных карт, балансирующих на грани реальных и воображаемых мест. Подобные примеры можно увидеть на выставке в Краеведческом музее Локтевского района в рамках проекта «Экспедиция 17», а также на выставке проекта «Войти и разрешить» на «Фабрике». Там художник прямо на полу выставочного зала обозначил места, найденные во время прогулок по району, соединив их с событиями, художественными действиями и созданными на улицах работами.

В тексте мы подробнее рассмотрим, как каждый из упомянутых аспектов художественной практики Филиппова формирует отношения с пространством. Все работы сделаны в рамках путешествий, то есть являются частью процесса погружения в территорию и представляют практику создания искусства здесь и сейчас³.

«Посмотри, эти места снова так похожи на наши»

Понимание пространства в работах Филиппова лучше всего иллюстрирует идея сессий, которую вводит сам художник. Сессии подразумевают поездки, которые совер-

шаются несколько раз в год, с целью полностью погрузиться в работу с местом, не включаясь ни в деятельность организатора площадки «Электрозавод», ни в собственные проекты, и выстроить отличную от привычной повседневности, состоящую из прогулок, художественной практики, съемок. В таком случае, территория сессии становится местом, насыщаемым по мере освоения его художником, а условный центр — не-местом, где реальная художественная практика подвергается осмыслению и показу.

При этом, не каждая территория может стать площадкой для освоения. «Посмотри, эти места снова так похожи на наши», — эта фраза из работы Филиппова «Движение людей» во многом определяет выбор территорий, интересных для художника.

Дима Филиппов родился в Горняке, небольшом шахтерском городе в степи в Алтайском крае на границе с Казахстаном. Отец художника работал на шахте до ее закрытия в 1990-е годы. Точкой отсчета своей практики художник считает поход с отцом на руины шахты, который зафиксирован на пленочных фотографиях (часть работы «Очерк об отце»). Руины здания, больше напоминающего греческий храм с колоннами по периметру, как бы воплощали судьбу отца, потерявшего работу на фоне распада Советского Союза. История маленького человека, выброшенного ходом событий как бы на периферию мира, оказала влияние на восприятие этого места и на то, как художник видит пространства в целом.

Пустынность степей вокруг города, кажущаяся невыразительность ландшафта и ощущение застывшего времени⁴ сформировали определенную систему пейзажа, с которым художнику интересно работать. В этой системе открытая линия горизонта подчеркивается вертикалью руин, остовов шахт, остатков рукотворных сооружений. Соединение вертикали и горизонтали организует пейзаж и позволяет свести его к набору зна-



Экспедиция на озеро Эльтон. 2018. Фото Димы Филиппова.

ков. У Филиппова выработана своя знаковая система, которая становится частью его работ и внедряется в графику, фотографии, инсталляции. Она состоит из изломанных абстрактных линий, фигур людей, упрощенных форм, напоминающих силуэты шахт, дым из труб котельных.

Однако не только формальные качества места играют роль. Общее ощущение безвременья, широты пространства, соединенное с личной историей, повлияло на выбор мест для работы. Среди постоянных территорий возникает тот же Горняк, а также соленые озера Славгорода и Эльтона. На Эльтоне велась крупнейшая добыча соли в советский период, а сейчас поселок балансирует между обжитым и покинутым. Подобный пейзаж позволяет встроиться в него с помощью знаков, жестов, объектов, поэтому Эльтон стал постоянным местом выездных сессий.

А вот с Кенозерским национальным парком не сложилось. В рамках выездной рези-

денции, организованной шведской группой «Raketa», Филиппов запустил цветной дым в старой котельной в селе Усть-Поча. Однако пейзаж русского севера оказался более насыщенным, поглотив художественное высказывание и оставив только один пласт: размышления о территории, затерянной среди озер и лесов. Несмотря на эффектность жеста — розовый дым на фоне воды и серых деревянных домов, — место захватывает все смысловое пространство.

На этом примере можно увидеть, что выбор мест всегда неслучаен, а связь с родным городом — не жест сентиментальности, но последовательная стратегия поиска подходящих для исследования ландшафтов. Что делает их подходящими? Скупой визуальный язык — они не должны быть перенасыщены знаками и образами, напротив — оставлять пустоты, свободное пространство, что позволяет художнику встраиваться в ландшафт и делать видимой скрытую в нем историю. Большинство территорий удалены от Мо-



Дима Филиппов «В поисках слона. Встреча», 2017.

сквы и пограничны. Но эта пограничность интересует художника не в качестве иллюстрации к колониальным отношениям между центром и периферией, а потому что оставляет место для художественного действия.

Поиск удаленных от центра мест связан с желанием Филиппова создавать что-то вне рамок институциональной системы и художественного сообщества, и отсылает к институциональной критике как направлению, возникшему именно в среде художников, ставивших под вопрос сами условия существования искусства. Работа с пространствами может рассматриваться также и через связи с практиками лэнд-арта, Нэнси Холт или Ричарда Лонга, для которых были характерны почти незаметные вторжения в пейзаж, раскрывающиеся при определенном угле зрения и в определенных условиях. Сам художник говорит, что для него так же важны практики московских концептуалистов и, в частности, «Поездки за город»

КД. Выстраивание воображаемых связей с историей современного искусства накладывается на личную историю художника, что позволяет пересматривать уже сложившиеся практики исходя из современных культурных и политических контекстов.

Unproductive presence

Какие действия могут встроиться в подобные пространства? В предисловии к книге «Sustainable art» польская историк искусства Анна Марковска предложила понимать практики современного искусства через концепцию *unproductive presence*⁵. Это предполагает смещение внимания с производства объектов, инсталляций, скульптур на создание ситуаций, отношений между местом и зрителем, между людьми и сообществами. И на первый план выходит место как таковое с его социальными, историческими и политическими контекстами.

Идеей такого присутствия через бездействие был наполнен проект «Экспедиция»⁶, инициированный группой художников и ис-

следователей (Дима Филиппов, Иван Егельский, Илья Романов, Сергей Прокофьев, Николай Онищенко, Татьяна Миронова) и посвященный изучению территорий, а также коллективному проживанию и созданию работ на местах. Художники организовали экспедиции в Горняк в Алтайском крае, в Калининградскую область, на озеро Эльтон.

В этих поездках на первый план выходило столкновение специфики территорий, часто пограничных, со сложным прошлым и неопределенным настоящим, и коллективной повседневности, наполненной порой бесцельными перемещениями, общими шутками и изучением окружающего пространства. В процессе таких перемещений художники создавали объекты, иногда лишенные авторства, оставляя их как следы повседневной практики исследования территории.

В рамках одной из «Экспедиций» была сделана фотография, на которой вырезанный из бумаги человеческий силуэт снят на фоне штатива для камеры. Игра с масштабом превратила маленькую фигуру в степи в человека на луне. Другим примером стала серия фотографий, сделанная уже в самостоятельном путешествии Филиппова. На снимках появляется силуэт слона из картона, встроенный в зимние пейзажи Алтайского края. Он возникает как фигура, отсылающая к детскому воспоминанию художника и соединяющая личную историю и историю пространства вокруг.

Подобные «слабые действия», зафиксированные на фотографиях и видео, никак не меняют пространство, но организуют наш взгляд и изменяют наше восприятие. Без фигур это просто бесконечный почти монохромный пейзаж, но фигура «собирает» его и дает возможность увидеть то, что скрыто.

Постепенно Филиппов отходит от привнесения в ландшафт предметов извне. Одни из последних его фотографий запечатлевают момент, когда рука художника бросает горсть земли, травы, камней. Как



Дима Филиппов «Без названия. Гилевское водохранилище», 2021.

будто процесс тот же самый — определить границы пространства, указать на него. Указать в том смысле, что мы по ту сторону кадра увидим не только линию горизонта, но и историю, растворенную в этом месте. Но при этом, происходит отход от внешних средств. Художник встает в позицию наблюдателя, подмечающего определенное место и создающего ситуацию, в которой оно станет видимым для зрителя и раскроется в социальных, культурных и политических контекстах.

Слабые действия как практика создания монументов

Работы Филиппова переосмысливают лэнд-арт практики, соединяя их с чертами устойчивого искусства. Он работает с локальной и личной историей, обращается к повседневности через фиксацию небольших, порой незаметных действий, а также старается «не навредить», используя материалы, найденные прямо на месте. Таким образом, взаимодействие с ландшафтом расширяется, захватывая не только географию, но и более широкие контексты. Его жесты делают видимой историю, скрытую в руинах фабрик, пустынных пейзажах.



Дима Филиппов «Без названия». 2022.

Примером создания пространств истории становятся работы, сделанные в рамках поездок на Эльтон. В поездке с группой «Экспедиция» художник установил флаг из фольги на окраине озера. Такой заметный объект подчеркивает пустынную окружающего ландшафта и его неопределенное состояние. Сейчас на Эльтоне не ведется активная добыча соли, но там находится лечебный санаторий. Филиппов встраивает свои объекты в пейзаж, как будто устанавливая монументы неопределенности.

Другой пример — работа с лентой. Художник использовал ленту как инструмент, который позволяет проявить характеристику места. Например, в Горняке он снимал движение ленты на фоне руин шахты. А также применял клубки ярких ниток, бросая их в снег. Контраст фактур и материалов: цветной ленты, ниток и холодных заснеженных конструкций — дает возможность увидеть место не замершим во времени, но

хранящим определенные следы прошлого.

Подобные действия позволяют рассматривать себя как практики создания монументов. Но эти монументы устанавливаются не в местах памяти, а, скорее, наоборот — выбранные Филипповым пространства можно описать как неопределенные, не имеющие четкости истории. Они зависли между прошлым и настоящим, и хрупкие объекты, такие, как флаги или ленты, позволяют зафиксировать эту неопределенность, перепрочитывая саму форму монумента.

Организация взгляда как производство пространства

В основе практик работы с пространством лежит идея организации взгляда. Здесь можно вспомнить концепцию выставочного пространства Жана Даваллона⁷, которая в большей мере связана с музейными проектами. Однако он предлагает идею производства выставочного пространства

как соединения физического и смыслового. Бросание земли в пейзаж или установка флага на холме производят новое пространство, насыщая образами и жестами географическое место. В них пересекается абстрактность пейзажа, состоящего только из неба и озера, из земли и неба, и одновременно конкретность художественного действия — броска, шага, установки объекта.

Практика Филиппова направлена на производство пространств внутри тех ландшафтов, с которыми он работает. Этот особый тип пространств отличает балансирование между вымышленным и реальным, между абстрактным и историческим. Это видно на примере того, как художник соединяет собственные личные истории, например, воспоминание о слоне, узнаваемые образы флага и неопределенные пейзажи, иногда сведенные к одной только линии горизонта.

Стратегия работы художника сочетает определенные типы мест и слабые и почти незаметные действия, которые позволяют увидеть нечеткий статус территорий. В рамках одной из поездок на Эльтон художник оставил красный карандаш в соленом озере. Постепенно день за днем карандаш покрывался кристаллами соли, превращаясь в подобие стелы посреди озера. Этот жест очень ярко иллюстрирует, как практически невидимое для окружающих действие трансформирует ландшафт, соединяя нарочитую несерьезность работы с материалом и контекстом существования территории.

Дима Филиппов предлагает делать видимыми зазоры и пустоты пейзажа, не выносить суждения, а проявлять характеристики мест, наполненных следами советского прошлого и неопределенного настоящего. Его сессионные работы собирают пространство в одну точку, кристаллизуя историю, растворенную в нем.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Dima Filippov (инстаграм). Доступно по <https://www.instagram.com/dimavpoiskahslona?igsh=MXBxNnXa3ZwMm51MQ=>.

² Kwon M. One place after another: site specific art and locational identity. Cambridge: The MIT Press, 2002.

³ Unpublished Writings // Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. Flam J. Berkeley. 1996.

⁴ Филиппов Д. Зависшая идентичность. Доступно по <https://garagemca.org/event/hovering-identity-a-meeting-with-the-artist-dima-filippov>.

⁵ Markowska A. Can a definition of art limit itself to the wish to reconstruct the world based on better principles // Sustainable art facing the need for regeneration, responsibility and relations. Poland, 2015.

⁶ Экспедиция 17. Егельский И., Миронова Т., Онищенко Н., Романов И., Прокофьев С., Филиппов Д. 2019.

⁷ Davallon, J. The semiotic power of exhibition spaces. Towards a new conception of museum displays? // HERMES (France). 2011 (1). P. 39–44.

Татьяна Миронова

Родилась в 1992 году в Москве. Исследовательница современного искусства, соорганизатор проекта «Место искусства». Кандидат искусствоведческих наук, преподавательница НИУ ВШЭ. Живет в Москве.

Андрей Фоменко

Метафизика загородной прогулки



Егор Плотников «Вечерняя прогулка», 2017. Предоставлено автором текста.

Сталкиваясь впервые с картинами Егора Плотникова¹, испытываешь двойное дежавю. С одной стороны, места, подобные тем, что на них изображены, — заснеженные или зеленеющие поля, обочины дорог, лесные опушки, берега мелких речушек и другие малопримечательные ландшафты — ты видел множество раз, выезжая за город, а то и в черте города, в каком-нибудь парке или на пустыре в окрестностях торгового центра. С другой — эти картины не так уж сильно отличаются от тех — разве что меньшего размера, — которые пишут студенты и выпускники художественных вузов (Плотников — один из них: он окончил Суриковский институт) — чаще всего на пленэре, реже в мастерской. В системе традиционного художественного образования пейзаж занял место, немногим уступающее по значимости штудии человеческой фигуры — основе академического искусства. Передача эффектов пространства и освещения стала существенной частью той школы, которую проходит начинающий художник. Когда-то, в конце XIX века, пейзажный жанр сыграл важную роль в становлении модернизма, в низвержении иерархии жанров и освобождении живописи от литературы. Но в наши дни пейзаж, особенно такой — реалистический, сосредоточенный на достоверном изображении определенной местности, — обесценился. Он не исчез бесследно, нет; напротив, в каком-то смысле он живет всех живых — чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в любой художественный салон,

или на очередную выставку Союза художников, или на просмотр результатов пленэрной практики в художественном училище или институте, — но оказался вытеснен на обочину художественного процесса, в сферу, которую русские формалисты именовали «художественным бытом», понимая под этим множество рудиментарных эстетических форм, отживших свой век². Правда, как утверждали те же формалисты, историческая опала не бывает окончательной: вытесненные в сферу быта, эти формы вполне могут возродиться, обновиться, обрести новую актуальность — при определенных условиях.

Похоже, именно это происходит в картинах Плотникова: реабилитация реалистического пейзажа, его выведение из области художественного быта, а заодно — из музея. В интервью художник с глубокой симпатией отзывается о русской пейзажной живописи второй половины XIX века от Саврасова до Левитана (этот ряд имен можно было бы продолжить, включив в него русских импрессионистов и советских художников) — традиции, которую он подхватывает. «Пейзаж — действительно самый „музейный“ жанр, — говорит он, — но в какой-то момент я нашел для себя одну из основных задач: реабилитировать его в области современного культурного пространства»³. При этом, находя применение своим «бесполезным» в контексте современного искусства навыкам, Плотников сохраняет «бытовые» черты жанра. Его картины не пытаются завлечь зрителя ни интересными

сюжетами, ни эффектным исполнением; артистизм им чужд; кажется, такие картины могли бы написать среднестатистический выпускник факультета живописи. И хотя это впечатление обманчиво, оно играет не последнюю роль при восприятии этих картин.

Но кое-что странное в них все же есть — и именно эти странности, по всей видимости, позволяют Плотникову «оправдать» пейзаж в глазах современного искусства. Для этого он прибегает к таким способам экспонирования своей живописи, которые заостряют внимание на размещении картин, изображающих фрагменты фиктивного пространства, в реальном пространстве выставки, или пространстве зрителя, а также на физических параметрах живописного медиума и, соответственно, условности изображения. Он делает это, например, оставляя автореферентные лакуны — белые полосы или круги — в изобразительном поле (в ряде работ последних лет, например, в серии «Вычитания» [2021–2022]), или превращая картину в трехмерный объект наподобие скульптуры (цикл «Фрагменты пейзажа №№1–4» [2018]), или помещая маленькую работу в несоразмерно большую раму («Незначительное» [2016]), или включая в живопись неявные цитаты из истории модернистского и авангардного искусства — глухой забор, похожий на скульптуру Ричарды Серры («Соседний участок» [2017]), фундамент недостроенного дома, отсылающий к горизонтальным работам Карла Андре («Хорошее предложение» [2014]), или мельчайшие перебои в однородной среде, наводящие на мысль о деликатных и эфемерных лэнд-артистских интервенциях.

Однако излюбленным способом пространственной контекстуализации живописи, делающей из нее часть инсталляции, служат у Плотникова скульптурные дополнения. В большинстве случаев они представляют собой полностью белые (реже — окрашенные) человеческие фигуры из папье-маше, установленные на таких же белых постамен-

тах в непосредственной близости от холстов (хотя есть среди них и более автономные скульптурные группы, которые, тем не менее, опосредованно соотносятся с картинами в пространстве выставки) — в положении, превращающем их в зрителей живописных работ или, скорее, самих видов, на них запечатленных. Их роль двусмысленна. Обнаруживая границу между разными способами репрезентации, они подчеркивают условность картинной формы, но устанавливая связь между живописью и скульптурой, укрепляют ее способность воспроизводить реальность, словно пытаются передать разные аспекты этой реальности путем суммирования: то, что не под силу живописи, делает за нее скульптура; там, где иссякают способности скульптуры, в дело вступает живопись.

Тут мне хочется сделать небольшое отступление и рассказать об одной игрушке (хотя игрушка — не совсем подходящее слово), которая была у меня в детстве, когда мне было лет шесть, и которая меня прямо-таки гипнотизировала. Она представляла собой картинку, вырезанную из какого-то детского журнала и наклеенную на лист картона для придания прочности. Картинка изображала погруженный в загадочный полумрак лесной кинотеатр, где в глубине сцены находился экран — пустой белый прямоугольник, строго параллельный плоскости листа, в центре которого он был нарисован, а перед ним, на переднем плане, лицом к экрану и спиной ко мне расположились звери — зрители этого кинотеатра. В верхней и нижней кромках киноэкрана были проделаны прорезы, позволявшие продеть в них бумажную ленту, разделенную на прямоугольники того же размера, что и экран, каждый из которых представлял одну из сцен или кадров «фильма», демонстрируемого публике. Сцены были, разумеется, статичными, но их можно было менять, протягивая ленту, что привносило в просмотр картин некий намек на темпоральность настоящего фильма. Одним словом — развле-

чение из серии «сделай сам» — архаическое интерактивное зрелище, технически бедное и полагающееся на способность воображать и домысливать.

Спустя годы я задумался над тем, чем лесной кинотеатр так пленял меня, и пришел к двум примерно равноценным, равно убедительным вариантам ответа. Оба указывают на преодоление границы между реальным и воображаемым, но, так сказать, в разных направлениях. (1) Поскольку звери смотрели тот же фильм, что и я, это наделяло их физической реальностью, выводило из фиктивного мира в тот, где существовал я сам. Такое объяснение приходит в голову прежде всего, но мне ближе другое: (2) поскольку я смотрел тот же фильм, что и звери в своем фиктивном лесу, и вместе с ними, я и сам неявно перемещался в иллюзорную реальность картинки, во второй ряд зрительного зала, оказываясь одним из них. Можно было бы предположить, что за моей спиной, на следующем уровне многочастной mise en abyme, сидит другой, невидимый мне кинозритель, обладающий несколько более высокой степенью реальности.

Такова двойная мораль лесного кинотеатра, которую мне хочется соотнести с работами Плотникова: либо картинная реальность более реальна, чем кажется, либо физическая реальность фиктивна. Так или иначе, граница между ними размывается. Это не просто умозрительное заключение: на выставке Плотникова «Пустое место» в нижегородском Арсенале (2018) у меня появилось ощущение, что представленные на ней работы — а помимо больших пейзажей она включала маленькие этюды и скульптуры, походившие на фрагменты разрозненной диорамы и довольно прихотливо распределенные в экспозиционном поле, — вместе намечают карту какого-то по большей части невидимого пространства; что переходя от одной работы к другой, я одновременно преодолеваю километры виртуального ландшафта. Если картины редуцировали

пространство, вычитая из него определенные измерения (глубину, а также движение), то на виртуальном уровне эти измерения как бы восстанавливались — зато редукции подверглось его предметное и видимое наполнение.

Не являются ли фигуры созерцателей элементами этой многосложной картины (частично видимой, частично нет), которые обособились, одновременно обретая физический объем? А может быть, наоборот: они медлят на пороге картинного мира, в полушаге от того, чтобы раствориться в нем? Возьмем, к примеру, одну из недавних работ Плотникова — «Большие перспективы» (2021), где семь фигур странным образом выстроились в шеренгу перед картиной с изображением дороги, тянущейся вдаль посреди поля. Странность заключается не только в том, что созерцатели смотрят в затылок друг другу (для сравнения — в «Сестрах» [2013] две фигуры стоят плечом к плечу, так что ни одна из них не мешает другой обозреть вид), но и в том, что их размеры уменьшаются в геометрической прогрессии по мере приближения к картине — или, если угодно, увеличиваются по мере удаления от нее. Между тем смысл приема очевиден: разница в размере фигур имитирует линейную перспективу живописной картины, которая при переходе в трехмерное пространство скульптуры выглядит абсурдно чужеродной. Физическое пространство выстраивается по правилам фиктивного, подчиняется его конвенциям. Можно назвать фигуры созерцателей внешними агентами картины, внедренными в трехмерное пространство, или ее проекциями, имея в виду как буквальное, физическое значение этого слова, так и переносное, психологическое: перенос во внешний мир или на внешний объект внутренних свойств, или желаний, или страхов субъекта. Субъектом тут выступает сама картина, присваивающая себе функцию зрения. Не картина подчиняется моему взгляду, а мой взгляд — картине; не картина встраивается в пространство зрителя (как



Егор Плотников «Большие перспективы», 2021. Инсталляция. ММОМА. Предоставлено автором текста.

мы думали поначалу), а пространство зрителя — в картину. Или, как пишет художник на своем сайте, «произведение искусства начинает смотреть само на себя»⁴. Не этим ли объясняется, хотя бы отчасти, магическая атмосфера, окружающая эти работы, — самодостаточностью картинного мира, который будто и не нуждается во мне, зрителе, либо включает меня в свое пространство наряду с другими элементами? А когда я отворачиваюсь или ухожу, продолжает существовать сам по себе, никем помимо «внутренних» наблюдателей не видимый.

Судя по ранним картинам Плотникова, первоначально эти вертикальные фигуры буквально принадлежали миру картины, то есть были написаны на холсте. В живописи 2012–2013 годов это были цитаты из Малевича — условные персонажи, безликость которых будто намекала на взгляд картины, направленный внутрь самой себя. Затем фигура отделяется от холста (промежуточным вариантом служит серия белых рельефов):

эта его часть словно выносится вовне и тем самым становится более реальной, но вместе с тем и более эфемерной, поскольку платой за трехмерность оказывается утрата многоцветности: эти фигуры причастны автореферентной белизне загрунтованного холста, на которую мы часто наталкиваемся в других картинах Плотникова.

Эта белизна напоминает также о классической абстракции — об архитектурах того же Малевича или гипсовых рельефах Бена Николсона, вдохновленных пустынными пейзажами Корнуолла. Однако у живописно-скульптурных инсталляций Плотникова имеется и более очевидный прототип, а именно пейзажи Каспара Давида Фридриха, часто включающие в себя фигуру подобного зрителя, изображенного со спины на переднем плане картины, обычно в самом ее центре. В немецком языке существует специальный термин для обозначения этого приема, прочно ассоциирующегося с искусством Фридриха, — Rückenfigur (буквально «фигура [показанная]

со спины»). Внимание такого персонажа поглощено открывающимся перед ним величественным горным или морским видом. Похожую фигуру мы видим в «Вечерней прогулке» (2017) Плотникова, живописная часть которой демонстрирует тоже довольно Фридриховский по духу заснеженный пейзаж с привычно пустым передним планом и поросшей кустарником насыпью (слабое воспоминание об устремленных ввысь елях и крестах немецкого романтика), тянущейся строго параллельно линии горизонта. Столь явная отсылка побуждает к сравнению: не являются ли пейзажи Плотникова, независимо от наличия перед ними скульптурной Rückenfigur, современной версией возвышенной природы — версией общедоступной, демократичной? Однако нужно отметить и различия. У Фридриха, как показал Майкл Фрид, всюду обнаруживается тонкая игра между двусторонней симметрией и отклонениями от нее: в целом симметричное построение включает ряд различий между левой и правой сторонами картины, которые намекают на априорную способность человека ориентироваться в пространстве (Фрид опирается на статью Канта «Что значит ориентироваться в мышлении?»), а значит — делают пейзаж проекцией самого субъекта, его созерцающего⁵. У Плотникова подобные различия существенной роли не играют, как не играют ее и столь важные для Фридриха вертикальные акценты — горные пики, высокие деревья, башни соборов и мачты кораблей. Да, в поле зрения часто оказывается какой-то ориентир — уходящая вдаль тропа, ограда или нечитаемый знак — последняя уступка нашему стремлению найти нечто примечательное, чтобы ухватиться за него взглядом, который в противном случае будет бесприютно блуждать вдоль линии горизонта. Мы цепляемся за малейшие шероховатости в визуальном поле, как за соломинку: мелкие, несущественные различия — вот что тут замечается. Но в целом складывается впечатление, что «видеоискатель», выделив-

ший для нас этот конкретный вид, вполне мог сместиться влево или вправо — ничего бы не изменилось: все то же поле, или опушка леса, или песчаный пляж с рассеянными тут и там малозначительными деталями. Заострив это различие, хочется сказать: если субъект Фридриха ориентирован в пространстве и мире, то субъект Плотникова — дезориентирован, и, возможно, не будет большой натяжкой добавить, что он дезориентирован не только в пространственном, но и в экзистенциальном смысле: заброшен на равнину бытия, где нет привычных антропоцентрических координат, важность которых для нас осознается тем острее.

Мне вспоминается рассказ казахского художника Ербосына Мельдибекова, детство которого прошло в предгорьях Таласского Алатау, о том, как, впервые оказавшись в степи, он испытал почти физическое головокружение, не обнаружив вокруг никаких вертикальных ориентиров: мир утратил различия, и ему казалось, что небо готово опрокинуться на землю. Можно сослаться и на менее драматичный, более обыденный опыт: когда мы во время прогулки по лесу или в незнакомой нам части города вдруг понимаем, что двигались не в том направлении, как нам казалось, что наш внутренний компас нас подвел; и мысленная карта, запечатленная в нашем сознании, моментально рушится, перед тем как перестроиться. Это слегка тревожное и вместе с тем волнующее ощущение мира, в котором разные направления равнозначны, в котором нет левого и правого, впереди и сзади — то есть наших субъективных проекций.

Думаю, что указания на подобную дезориентацию имеются в картинах Плотникова, и что, более того, он напрямую ее тематизирует. Я имею в виду не только бедность и преобладающую горизонтальность его пейзажей, но и часто возникающие в них широкие недифференцированные красочные поля. В упомянутой выше «Вечерней прогулке» это покрытая снегом равнина на переднем плане;

в других случаях — песчаные пляжи, поросшие травой поля, грунтовые дороги и реки. Хотя их укорененность в порядке репрезентации (формалисты сказали бы — «мотивировка») сомнений не вызывает, знаковый слой истончается здесь настолько, что становится практически неразличим: наш взгляд, перемещаясь на такой участок ровно окрашенного холста, словно проваливается в никуда. Своеобразными пластическими автокомментариями к этой пустоте (теперь — буквальной) служат скульптуры «Провал» (2017) — с двумя персонажами, созерцающими дыру в собственном постаменте, и «Без названия» (2017) — с фрагментом водопропускной трубы под дорожной насыпью.

Этот коллапс различий напоминает об эстетической категории возвышенного в описании Беркли, Канта или — ближе к нашему времени — Лиотара. В отличие от прекрасного, которое имеет ясные границы — как внешние, так и внутренние, — возвышенное границ лишено, либо эти границы нами не схватываются в силу огромности и необозримости явления, превосходящего способности представления⁶. Другими словами, возвышенное дезориентирует. По словам Канта, «возвышенна природа в тех ее явлениях, созерцание которых заключает в себе идею ее бесконечности»⁷, — бесконечной протяженности или безграничной мощи. Именно такие образы величественной и грозной природы (или сопоставимых с ней по масштабу произведений человеческих рук) демонстрирует нам — а также созерцателям внутри самой картины — Фридрих. По сравнению с ними ландшафты Плотникова выглядят более чем приземленно — настолько, что использование по отношению к ним понятия «возвышенное» кажется смехотворным. Что возвышенного в занесенном снегом пустыре или безлюдном пляже? Вспоминается фраза Андрея Платонова из разряда тех, что не знаешь, в пору ли тут смеяться или плакать: «Русское овражистое поле в шесть часов октябрьского утра —

это апокалипсическое явление, кто читал древнюю книгу — Апокалипсис»⁸. Вот и Плотников будто делает возвышенное близким⁹. Такое возвышенное, как сказал бы Барнетт Ньюман, открывается здесь и сейчас, посреди повседневного опыта, свободное от «помех в виде памяти, ассоциаций, ностальгии, легенд, мифов или что там еще у вас имеется»¹⁰.

Я, конечно, неспроста привожу в этом контексте цитату из Ньюмана — и не только потому, что вертикальные белые полосы в последних работах Плотникова похожи на знаменитые ньумановские «застежки» (zips). Эффект распрямления и дематериализации, который вызывают широкие красочные планы картин Плотникова, напоминает мне визуальные эффекты абстракции — прежде всего живописи цветового поля и стилистически родственных форм беспредметного искусства 1950-х годов от Марка Ротко и Ньюмана до Эда Рейнхардта, Хелен Франкенталер и Мориса Луиса. В их работах мы тоже сталкиваемся с тем, что материальность основы (вполне очевидная, не скрываемая) в какой-то момент — например, при изменении положения зрителя перед холстом — уступает место иллюзии неопределенной пространственности, лишенной тактильных ассоциаций и пространственных опор (никаких «ближе» и «дальше», «здесь» и «там») и тем самым вызывающей ощущение дезориентации. Для описания этого эффекта Клемент Гринберг использовал такие понятия, как «оптическая иллюзия» и «цветопространство». Надо ли напоминать, что к настоящему времени эта «оптикалистская» эстетика дискредитирована практически в такой же степени, как и реалистический пейзаж? Она была подвергнута критике сначала в контексте неоавангарда 1960-х годов, а затем — критического постмодернизма 1980-х, развенчавшего ее обещания автономии эстетического опыта и сомнительные метафизические коннотации. Эта двойная критика, казалось бы, надежно препроводила искусство «оптической иллю-

зии», не говоря уже о формалистической теории и критике, в область «художественного быта». Но, как мы помним, «художественный быт» — не столько ад, сколько чистилище. И живопись Плотникова видится мне как плод союза этих двух эстетических аутсайдеров — реалистического пейзажа и оптикалистской абстракции, физического и метафизического, — союза, заключенного в тени восторжествовавших художественных форм.

Однако почти всякое значительное искусство не только осуществляет работу на уровне самого искусства, вступая в диалог с предшественниками, преобразуя те или иные конвенции или подводя итог определенной традиции, но и открывает некую сферу опыта, выходящего за рамки искусства, — показывает нам что-то уже знакомое, подручное, такое, что, возможно, уже занимает значительное место в нашей жизни, но остается незамеченным. «Я это уже видел, — думаем мы. — Это со мной уже было, и не раз». Плотников придает форму опыту прогулки — самому привычному способу нашего контакта с природой, понятой как среда обитания, в которой сменяют друг друга времена года со всеми их приметами — повышением и понижением температуры, выпадением осадков, цветением и увяданием растений, изменением красок и т.д., которую мы делим с другими биологическими видами и которая отчасти окружает городское пространство, отчасти проникает в него. Это последнее размечено четкими и устойчивыми маршрутами, не имеющими значения сами по себе; они лишь связывают между собой конкретные пункты: дом, учеба, работа, торговый центр и т.д. Прогулка же предполагает некоторую бесцельность, то есть проживание пространства как такового, пространства, приобретающего «сплошной» характер: в нем проявляются невидимые интервалы, немаркированные промежутки, бесполезные детали. Опыт прогулки — это опыт намеренной и контролируемой дезориентации, готовности отклониться



Егор Плотников «5 км вдоль океана. № 5», 2015.
Предоставлено автором текста.

от кратчайшего пути от пункта А к пункту Б. И этой своей бесцельностью и актуализацией неосознанного (пространственности пространства и временности времени) прогулка напоминает произведение искусства. Большая часть нашей жизни определяется прагматически выстроенными маршрутами, но остается универсальная сфера опыта, выходящая за ее рамки, и это — загородная (или даже городская) прогулка.

Когда-то тема прогулки как способа проведения досуга сыграла заметную роль в становлении модернизма: достаточно вспомнить «Женщин на берегу Сены» Курбе и «Завтрак на траве» Мане, загородные виды Моне и пикники Ренуара, «Купальщиков в Аньере» и «Воскресный день на о-ве Гранд-Жатт» Сера, походы Сезанна по окрестностям Экса и Ван-Гога — среди полей Арля и Овера. Есть мнение, что это был опыт раскрепощающей бесцельности, освобождения от гнетущих ограничений мира труда — возможность, доступная главным образом представителям среднего класса. «Поразительно, как много в раннем импрессионизме картин, изображающих неформальное и непринужденное общение, завтраки, пикники, пешие и лодочные

прогулки, выходные дни и отпускные путешествия. Эти городские идиллии не просто объективно показывают формы буржуазного досуга 1860–1870-х годов — самым выбором сюжетов и новыми эстетическими приемами они отражают концепцию искусства как сферы сугубо индивидуального удовольствия, независимой ни от каких идей и побудительных мотивов, и предполагают культивацию этих радостей как высшее царство свободы для просвещенного буржуа, отказавшегося от официальных убеждений своего класса», — писал Мейер Шапиро¹¹. Этот опыт, доведенный до крайней степени аскетизма, общедоступный и одновременно избавленный от последних примет социального, от всякой мишуры, вызывающей ассоциации со сферой коммерциализированных развлечений, с туристическими аттракционами, с ассортиментом товаров и услуг, и воскрешает Плотников в своих тихих и немногословных картинах.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В моем случае это произошло в 2018 году, на выставке «Пустое место» в нижегородском ГЦСИ. Настоящая статья — во многом результат тех впечатлений.

² «Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей. По составу быт — это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника... „Художественный быт“ поэтому, по функциональной роли в нем искусства, нечто отличное от искусства, но по форме явлений они соприкасаются» (Тынянов Ю. Литературный факт // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1976. С. 264).

³ В том же интервью Плотников говорит: «Мы продолжаем жить в нем [природном пространстве]: на небе бегут облака, дует ветер, падает снег, текут реки. Конечно, пространство меняется, и изменения зачастую неочевидны. Сегодняшний пейзаж похож на левитановский, но все-таки он другой: дорога очищена от снега грейдером, оттого создается совсем другой след; вместо ко-

локольни — вышка сотовой связи <...> Пейзаж — действительно самый „музейный“ жанр, но в какой-то момент я нашел для себя одну из основных задач: реабилитировать его в области современного культурного пространства» (Художник Егор Плотников: «Главный персонаж моей выставки — это каждый из нас» // Enter. Доступно по <https://entermedia.io/people/hudozhnik-egor-plotnikov-glavnyj-personazh-moej-vystavki-eto-kazhdyj-iz-nas>).

⁴ Егор Плотников: биография. Доступно по <http://egorplotnikov.pro/ru/page-about-me>.

⁵ Fried M. Orientation in Painting: Caspar David Friedrich // Fried M. Another Light. New Haven and London: Yale University Press, 2014. P. 111–149.

⁶ «Прекрасное в природе относится к форме предмета, которая состоит в ограничении; напротив, возвышенное может быть обнаружено и в бесформенном предмете, поскольку в нем или посредством него представляется безграничность, к которой, тем не менее, примысливается ее тотальность...» (Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собрание сочинений в восьми тт. Т. 5. М.: Чоро, 1994. С. 82).

⁷ Там же. С. 93.

⁸ Имеет смысл процитировать этот абзац из «Эфирного тракта» (1927) целиком: «Русское овражистое поле в шесть часов октябрьского утра — это апокалипсическое явление, кто читал древнюю книгу — Апокалипсис. Идет смутное столпотворение гор сырого воздуха, шуршит робкая влага в балках, в десяти саженях движутся стены туманов, и ум пешехода волнует скучная злость. В такую погоду, в такой стране, если ляжешь спать в деревне, может присниться жуткий сон» (Платонов А. Эфирный тракт: Повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2011. С. 49).

⁹ Недавно кантовское различие прекрасного и возвышенного было подвергнуто критике (на мой взгляд — справедливой) в книге Грэма Хармана «Искусство и объекты», где он пишет в частности: «На самом деле ООО [объектно-ориентированная онтология] вообще не проводит различия между прекрасным и возвышенным. Скорее можно было бы сказать, что аллюзивный реальный объект имеет черты того и другого.

Для ООО, как и для Канта, прекрасное всегда проявляется в случае конкретной вещи, вопреки другому тезису Канта, который я отвергаю и согласно которому прекрасное заключается скорее в нашем суждении, нежели в самом объекте. И для ООО, и для Канта мир обладает неисчерпаемой глубиной, никогда не принимающей полностью осязаемую форму. Что мы отрицаем, так это то, что существуют два разных вида опыта — опыт прекрасного и опыт возвышенного. С объектно-ориентированной точки зрения эстетика должна одинаково трактовать яблоки в натюрморте и ужасающую мощь цунами» (Harman G. Art and Objects. Medford, MA: Polity Press, 2020. P. 47). Предположу также, что с этой точки зрения прекрасное и возвышенное оказываются двумя моментами одного опыта, сопрягающего конечную и вполне «осязаемую» вещь с ощущением «неисчерпаемой глубины», что позволяет сохранить относительное различие между ними.

¹⁰ Newman B. Sublime Is Now [1948] // Newman B. Selected Writings and Interviews. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 173.

¹¹ Schapiro M. Abstract Art // Schapiro M. Modern Art: The Nineteenth and Twentieth Centuries. New York: George Braziller, 1977. P. 192. Чуть выше на той же странице читаем: «Само существование импрессионизма, который превратил природу в приватное, неформальное поле чуткого видения, меняющегося вместе со зрителем, сделало живопись идеальным царством свободы; он привлек многих, кто чувствовал неудовлетворенность занятиями и моральными стандартами среднего класса, которые становились все более сомнительными и отупляющими по мере утверждения монополистического капитализма». Мысль Шапиро подхватывает Томас Кроу, связывая с опытом досуга происхождение модернистской абстракции: «Чтобы более чем очевидные визуальные свидетельства — не только диссонирующие элементы пейзажа вроде бросающихся в глаза фабрик Аржантея, но и слишком многочисленные примеры несбыточности обещанного счастья, — не вступали в противоречие с предвкушением радостей досуга, художники систематически

концентрировались на почти неуловимых оптических явлениях <...>. Эти явления стали — в значительной степени благодаря импрессионизму — привычными знаками пространств досуга и туризма, сулящих неожиданные и яркие переживания, но как оптические „факты“ они настолько переменчивы и расплывчаты, что их невозможно удержать в сознании и зафиксировать как некий ментальный образ. В итоге мы не в состоянии с уверенностью сопоставить версию художника с закрепленным в нашей памяти визуальным опытом. Неизбежно приблизительная и неверифицируемая регистрация этих эфемерных впечатлений в картине приводит к появлению больших участков холста, где изобразительность отступает на второй план и где торжествуют жест, цвет и форма — события живописи как таковой» (Crow T. Modernism and Mass Culture in the Visual Arts // Crow T. Modern Art in the Common Culture. London: Yale University Press, 1996. P. 23–24).

Андрей Фоменко

Родился в 1971 году в Сургуте. Историк и критик современного искусства, переводчик, эссеист. Автор книг «Архаисты, они же новаторы» (2007), «Монтаж, фактография, эпос» (2007), «Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства» (2011). Главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства РГГУ (Москва). Живет в Санкт-Петербурге.

Саша Грач

Цвет, одиночество и ритуалы повседневности



Маша Сомик «Красный угол», виды экспозиции, 2023. Предоставлено автором текста.

В данном обзоре я рассматриваю, как три современные художницы в своих выставках по-разному решили вопрос организации пространства, как выбранный ими интуитивно способ взаимодействия с героем произведения и со зрителем формировал поэтику: собственное, органичное только данному автору, звучание.

**Маша Сомик «Красный угол»
«Мастерские на Покровке»,
мастерская художницы, Москва
1.09.2023–20.09.2023**

В сентябре 2023 года в «Мастерских на Покровке» проходила выставка Маши Сомик «Красный угол».

Само название — «Красный угол» — заставляет вспомнить «Черный квадрат» Малевича — на выставке «0,10» художник, впервые его представляя, повесил картину в «красном углу». Но сама Маша Сомик, рассказывая об этой своей работе, не называет в числе важных эту связь. Она говорит о двух вещах — о цвете и вере. И то, и другое для нее — о любви и возможности быть пронизываемым для жизни. Идея создания «Красного угла» родилась у нее во время путешествия по Армении, где повсюду встречались хачкары, обязательный компонент которых — крест. Он и стал одним из главных формообразующих элементов выставки на По-

кровке. Что же касается красного цвета, то он для художницы — цвет горячего, любящего сердца, цвет не только влюбленных, но и просто неравнодушных. Для Маши он находится в неразрывной связи и с символом веры, и с символом любви. С тем мощным желанием жить, с той либидиальной энергией, которая раз за разом побеждает энергию влечения к смерти.

Из описания красного Маши Сомик: «У этого сердца так много любви, что все вокруг становится красным. Красным до предела. Этот красный больше не резкий, он просто уверенный, точный, прямолинейный и обволакивающий. <...> Этот красный очень притягательный. Красным цветом отмечены люди в любви. В любви к себе, к миру, к жизни».

Выставка включала в себя две опции просмотра: ночной и дневной. Днем на белых стенах контрастно выделялись красные фигуры, живопись и замысловатые кресты. Ночью включалась подсветка — вся комната наполнялась ярко-бордовым светом. Так зритель встречался с красным на красном. На стенах, кажущихся теперь бархатистыми, пронзительно выделялись продолговатые, на манер готических распятий, кресты.

Во время своего партисипаторного перформанса Сомик дарила зрителям частичку красного, выраженного в:

— ритме (исполнив с Леной Окрух вокально-хореографическую композицию, постро-

енную на ритмичном суфийском повторении слов «Красная сила»);

— авторских объектах — крестах с зеркалами;

— а также в прикосновениях щека к щеке, оставлявших яркий след краски на коже (художница предварительно наносила красную краску на свою щеку).

Выкристаллизованный чистый цвет, запечатленный в форме, тексте, пении и движении. Так «Красная сила», охватывая залы, не только создавала пространство, но способ мыслить его и ощущать себя в нем.

Лена Колесникова

«Выставка на необитаемом острове»

Дикий пляж под Новороссийском

30.10.2022

Лена Колесникова — архитектор по первому художественному образованию — прежде всего известна своими работами, связанными со способами организации жилищ. Выставка «Художник на необитаемом острове», состоявшаяся в конце октября 2022 года на побережье Черного моря, на диком пляже неподалеку от Новороссийска, — фантазия на тему совсем иного пространства и самоощущения героя в нем.

На гальке у самой кромки воды размещалась вертикально стоящая лодка, построенная по чертежам художницы, образуя некое подобие эдикулы. В ней, напоминая эмблематическую скульптуру, стояла Лена Колесникова, облаченная в рейверскую шубу поверх кожаного плаща, и читала зрителям дневник героя, оказавшегося на необитаемом острове. Это история некого человека, который в результате катастрофы — крушения самолета или корабля — точно неизвестно, оказался на необитаемом острове. И теперь ему надо просто выжить — задача, с которой он никогда раньше не сталкивался и даже не задумывался об этом. Неожиданно помощь приходит со стороны океана — с приливами волны выбрасывают на берег разные вещи, сохранившиеся после крушения. Среди них он находит самое необходимое: еду и пресную воду. И начинает продумы-

вать план спасения — ему надо добраться до материка, а для этого нужно построить плот. Очередной прилив выносит на берег краски, герой злится и недоумевает — в данной ситуации краски ему кажутся вещь абсолютно бесполезной, даже абсурдной. Но потом что-то меняется, и он решает остаться на острове и устроить выставку. В его дневнике рассуждения о проблеме выживания сменяют размышления о том, какими будут его картины, как они будут экспонироваться, кто будет на них смотреть (чайки и крабики?)...

Перед лодкой-эдикулой горел костер, раздуваемый сильнейшим в тот день ветром, гулявшим по побережью. А на костре варился рыбный суп, что-то похожее на том-ям, которым Лена Колесникова угощала гостей, разливая его по пиалам, изготовленным из скорлупы кокоса. А ложками служили створки раковин мидий с прикрепленными к ним найденными на берегу палочками.

Лена, говоря про эту работу, акцентирует внимание на том, что мы не знаем, кем был герой до попадания на остров. Но, несомненно, остров сделал его художником. Она считает, что в каждом человеке есть потенциал художника, который при тех или иных обстоятельствах может раскрыться. И тут, конечно, сложно не вспомнить о Йозефе Бойсе. Но для Лены эта параллель не слишком важна, она снова и снова возвращается к разговору об эскапизме. Эскапизм, прежде всего от капиталистических реалий: океан предоставляет ее герою все необходимое для жизни, и ему остается только творить. Но за ширмой этой идиллии скрываются другие не менее важные для художника вопросы: о кураторах, критиках, галереях и зрителях.

Выставка Лены Колесниковой «Художник на необитаемом острове» — это выставка о другой выставке, которую, в силу обстоятельств, мы не видим. Она говорит: «Вот представь, я тут читаю дневники своего героя, а он где-то там, на необитаемом острове, один, готовит свою выставку».

Это работа о том, как пространство влияет на человека, и как человек, согласившись на порыв его преобразовать, становится



Лена Колесникова «Выставка на необитаемом острове», 2022. Предоставлено автором текста



Александра Бобкова «И у ночи будет край», 2022. Предоставлено автором текста.

больше себя самого. «Художник на необитаемом острове» — это также о связях художника с арт-сообществом и способе быть встроенным в него. Способе встроить саму возможность быть художником в пространство своей жизни.

Александра Бобкова
«И у ночи будет край»
«Мастерские на Покровке»,
мастерская художницы, Москва
22.04.2022–24.04.2022

Саша Бобкова летом живет в доме, в глухой деревне, где собирает старинную утварь, антиквариат, диковинные ткани и вышивку, кружево, превращая их в части своих работ. Ее жизнь сильно привязана к ритуалам и ритмам: выпекание хлеба на закваске, создание украшений, работа с материалами, требующими скрупулезности и терпения. Этот уклад жизни, а также уют устроенных ею интерьеров, создают пространство в том числе и Сашиних выставок.

«И у ночи будет край» — вторая часть дилогии, посвященной дому, состоянию счастья, силе, преодолению.

Саша Бобкова берет в качестве литературной составляющей книгу «Ритуалы бедствия: антропологические очерки». И символически воспроизводит в своей работе один из старорусских ритуалов.

Первое, что встречает посетителя при входе — аромат сена. Он исходит из комнаты, где вдоль стен под деревянным навесом уложены стога, на которых стоят кровати с лежащими на них персонажами. По сло-

вам Саши Бобковой, персонажи — олицетворение наших негативных эмоций: страх, тревога, гнев, зависть, стыд, ревность. Кроватки, на которых они покоятся, сделаны из антикварных материалов в соответствии с характером каждого образа. Испытывая то или иное чувство, а после символически располагая их в пространстве выставки, художница как бы извлекает их из вытесненного, делая видимыми и осязаемыми.

Над большей частью пространства нависает балдахин из серебряного елочного дождика. Каркас его сплетен из тонких гибких ветвей, на которые нанизаны цветные и джутовые ленточки. В ясный день балдахин раскачивается, и по стенам разбегаются солнечные зайчики. Саша Бобкова говорит, что этот объект символизирует «Запугу» — древний русский ритуал, который выполняли, когда над деревней нависала опасность. Тогда жители обходили вокруг деревни, совершая определенные действия. Согласно верованиям, после совершения «Запуги» опасность обходила это место стороной.

Саша Грач (Александра Николаева)

Родилась в 1990 году в Чебоксарах.

Поэт, филолог, художник книги (art-book).

Работает учителем. Живет в Москве.

Лера Конончук

Утопия и трагедия: не/совпадение в проекте Ганны Зубковой «Ложное солнце. Ловец»

Ганна Зубкова
«Ложное солнце. Ловец»
Музей современного
искусства «Гараж»
26.10.2023 — 30.01.2024
куратор: Александра Обухова

В 2015 году художница Ганна Зубкова нашла небольшой архив советского номенклатурного философа Георгия Курсанова (1914–1977). Он был, как и большинство самостоятельно организованных архивов, неупорядоченный и непричесанный: туда входили вырезки газет с упоминанием Курсанова, письмо из Сорбонны министру образования СССР Жданову по поводу возможной командировки советского философа, его наброски античных статуй, репродукции известных картин и лирические этюды. Хотя документы аккумулировались Курсановым в личное собрание каким-то интуитивным способом, в них возможно было выделить два основных акцента: институциональное признание его исследования истины (объявления о лекциях, статьи в печати) и усилия по художественной (живописной) переработке мимолетного, как цветение, и одновременно долгоигра-

ющего, лелеемого европейской культурой, античного наследия.

В 2023 году архив Георгия Курсанова с подачи Зубковой стал частью архива Музея «Гараж». А сама она представила в музее — в рамках программы Garage Archive Commission — свой метаархив, собираемый в течение нескольких лет. Архив философа выступил для художницы как хронотоп, то есть многомерная пространственно-временная карта, в которой координатами стало время и место создания документов, а также их связь с тем, что Зубкова называет европейскими и советскими мифами. Стартом для процесса картографии послужило здание РГГУ и филиала Пушкинского музея — Учебного художественного музея им. И.В. Цветаева, где когда-то находилась Высшая партийная школа. Эта переключка — между местом воспроизводства сначала



Материал иллюстрирован: Ганна Зубкова «Ложное солнце. Ловец». Музей современного искусства «Гараж», 2023. Вид инсталляции. Фото Алексея Народицкого. Предоставлено Музеем современного искусства «Гараж».

номенклатурной риторики, а позже стандарта европейского академического искусства — показательным образом совпала с содержанием Курсановского архива, дав начало длинной цепочке параллелей и совпадений, которой художница будет следовать в течение шести лет своего исследования-путешествия.

Сама экспозиция состоит из линейно выстроенной серии фотографий и четырех экранов с видео. Фото — копии архивных или сделанные на смартфон, в том числе скриншоты — фиксируют топографические и временные сцепления. Образцы античной скульптуры Цветаевского музея приводят Зубкову на Парос, где находился рудник мрамора для греческих статуй; периферийный остров находит своего двойника в Екатеринбурге, восточной границе Европы, где также добывали мрамор и куда приезжал с лекциями Курсанов. Мысль о геополитических границах перемещает художницу на Север — в Воркуту, один из центров системы ГУЛАГ; путешествие оканчивается в городе-призраке Рудник, где также производилась добыча — не мрамора, но угля советскими заключенными. Обнаруживая связи, например, ордерной системы от Пароса до столицы Заполярья, планов-проектов городов, объединенных идеей счастливого будущего и воплощаемых в жизнь жертвой подневольных работников, оптико-метеорологического феномена под названием «ложное солнце» и ускользания солнца от схватывания видеокамерой, Зубкова не стремится выявить их со всей очевидностью, представить некоторую всеобъемлющую карту. Для нее экспозиция в «Гараже» — лишь одно из (когнитивных) сгущений в ходе долгого исследовательского процесса, которое удобно рассмотреть через медальность экспозиции.

Например, это не первый раз, когда фото, сделанное на телефон, или скриншот

становится в работе Ганны Зубковой картографическим инструментом. В 2014 году они с соавтором Екатериной Васильевой с раннего утра до позднего вечера несли с севера на юг Москвы тяжелую железную балку. Перформанс «Революционная ось» был данью противоречию, заключенному в понятии «революция»: одновременно резкой смене курса и обороту вокруг оси. Как и в нынешнем проекте, здесь тематизировались физические и идеологические соприкосновения границ, проживался — не без ощущения преодоления — путь и фиксировалось совпадение: «революционная ось» проходила ровно через Площадь Революции. Зубкова также вела трансляцию на свою страницу в соцсети, где в режиме реального времени публиковала фотографии и скриншоты геолокации: горизонтальное путешествие сквозь Москву дублировалось вертикальным фотопотоком, который, с одной стороны, добавлял виртуальное измерение картирующему импульсу, с другой — служил (помимо видео) инструментом самоархивации.

Элемент самоархивации выступает драйвером и организующим принципом и в проекте «Ложное солнце. Ловец» — как фиксация пути и ветвления интуиций, наложение его на заданные архивом ориентиры. В этом смысле работа близка, конечно, к практике Тациты Дин: невозможно не вспомнить «Безбилетную пассажирку» (Girl Stowaway) 1994 года, видео, в котором Дин также отталкивается от документа — случайно найденной фотографии девушки, которая в 1920-х «зайцем» отправилась в путешествие на корабле из Австралии в Англию. В расследование Дин вводит регистрацию собственного поиска, то есть включает в архив себя. А на одноименной выставке занятым образом помещает ложные совпадения — например, пластинку Дэвида Боуи «The Jean Genie» — оммаж Жану Жене, омонимичный имени героини,



а также обложку книги самого Жене «Караул Смерти». Тацита Дин одна из первых в 1990-х активно продумывает новые способы создания архива и работы с ним, в какой-то степени материализуя то, что Фредерик Джеймисон назвал «когнитивной картографией». То есть не просто демонстрируя архив, а выявляя идеологически (политически, культурно) обусловленную нейроспецифику взаимоотношений с архивом и данными в широком смысле. В этом контексте последовательность картинок без подписей (лишь с нумерацией) у Ганны Зубковой также представляет собой и идею пути, и образ второй памяти почти каждого из нас — фотооблако смартфона.

При этом путешествие Зубковой — это также не просто цепочка совпадений, которая устанавливала бы (в рамках запущенного архивом Курсанова хронотопа) идеологические связи между эпохами и краями европейского континента через призму индивидуальных, технически опо-

средованных познавательных возможностей. «Ложное солнце. Ловец» построено на бесцельной телеологии (оксюморон этого выражения выведен намеренно): попытка запечатлеть закат. Причем закат, на мой взгляд, не является здесь метафорой «заката Европы» или любого из сотен значений, закрепленных за ним в поэзии. Скорее, если уж выбирать художественный прием, он является метонимией самой поэзии: бесцельным поэтическим жестом, ценным самим по себе. «Ложное солнце» отсылает не просто к оптическому эффекту, создающему видимость удвоения солнца на небе — но и к невозможности поймать солнце в объектив видеокамеры: время, указываемое в приложении, в выбранных Зубковой пограничных локациях, постоянно вводит ее в заблуждение. На пяти экранах, расположенных по диагонали друг к другу (так, чтобы не перекрывать друг друга в потоках света) демонстрируются статичные видео, безуспешные по-



пытки снять закат, включая похожее на абстрактную анимацию Рихтера — из шахты. Другими словами, несовпадение здесь отвечает за поэтическое, которое, будучи трагическим, является несовпадением по своей сути (стоит хотя бы вспомнить рассинхронизацию Ромео и Джульетты в конце пьесы Шекспира; или самоубийство Эгея, не дождавшегося прибытия корабля Тесея из-за того, что увидел на горизонте черные паруса).

Проект Зубковой балансирует на границе между утопией и трагедией, под которой можно понимать не только крах в современном мире проектов, близких возрожденческим идеям Томмазо Кампанеллы, но и вечное напряжение между знанием/философией и поэзией — которое часто проблематизируется в рамках разговора о «художественном исследовании». Что делает поэтическое/трагическое в этом исследовательском поиске? Оно, на мой взгляд, прерывает поток информации.

То есть дает когезию, связность формы, но одновременно доступ к бесформенности. Или, по словам Саймона О'Салливана, к продуктивной встрече с хаосом¹.

Так или иначе, работа Ганны Зубковой в ее последней итерации/сборке примечательна довольно точной взаимообусловленностью предмета, методологии и (промежуточного) итога, которые в свою очередь продиктованы современными социально-материальными условиями — что я считаю сутью художественного исследования. В качестве ее методов действительно можно назвать картографию, путешествие (художница скромно — не без самокритики — называет себя «туристкой»). Но при этом ее медиумом (в том смысле, в котором его понимает Розалинда Краусс — постмедийным медиумом²) можно определить не/совпадение, которое и связывает предмет, метод и материальное выражение ее исследования. Отправная точка и одновременно движок картирования —

архив партийного философа Курсанова — интересен, с одной стороны, тем, что не совпадает со спецификой принявшего его архива «Гаража», сфокусированного на нонконформистах. С другой — будучи хранилищем индивидуального извода теоретизации истины в привязке к институтам ее производства (газеты, журналы, конференции), сопоставленным с результатами бесцельных художественных импульсов (натюрмортами и репродукциями), он запускает цепочку зеркальных отражений в том, как действует художница и что она обнаруживает. Совпадение отвечает за утопию (с подмоченной репутацией), несовпадение — как писала выше, за трагедию. Но так или иначе они вплетены друг в друга. Так, что венец ее путешествия, недостроенный детский садик на окраине Рудника — проваленное обещание будущего — не/совпадает с обещанием на месте провала, схватыванием луча солнца тканью в отсутствие художницы³.

Напрашивающийся вопрос — об отношениях исследования и истины — художница решает по-своему. Зубкова не отрицает и не отбрасывает стремление к истине, выражаемое советским философом, хотя вскрывает то материально-идеологическое основание, на котором оно вырастает, отслеживая его жестокие и нелепые пространственно-временные преломления. Это стремление к истине в ее ситуации превращается в отстаивание фрагментарности знания и опыта, перформативном характере утопического по своему характеру познавательного движения, для которого необходимы точки-сгущения: поэтическая бесцельность, трагедийный облом, привет хаосу.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ O'Sullivan S. From Stuttering and Stammering to the Diagram: Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice // *Deleuze Studies*, December 2009, vol. 3, No. 2: P. 247–258.

² Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедийности. М.: Ad Marginem Press, 2017.

³ Занятно, что другая известная работа упомянутой Тациты Дин тоже посвящена закату, а также, как и «ложное солнце», оптико-метеорологическому эффекту, и все это через модальность не/возможности. Ее видео «Зеленый луч» (2001) призвано зафиксировать последний луч заходящего за горизонт солнца, который при определенных погодных обстоятельствах видится как зеленый. Фильм о созерцании, терпении и мимолетности времени, конечно, по сути своей романтичен, как и многие другие работы Дин. Тем еще, что восстанавливает в правах устаревавшую технологию: цифровая камера не схватывает зеленый свет, который запечатлевает в итоге целлулоидная пленка.

Лера Конончук

Родилась в 1990 году в Москве. Культуролог, художественный критик, куратор. Старший научный сотрудник фонда V–A–C и Дома культуры «ГЭС-2». Исследует модальности знания в художественных практиках. Член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.



Ато «Лифтинг со сдвигом вправо». Виды экспозиции. Предоставлено автором текста.

Оксана Саркисян

Тело как место трансцензуса

Ато «Лифтинг со сдвигом вправо»
Москва, Галерея
«Колокольников 17»
Куратор: Александра Ярчевская
24.11.2023–3.12.2023

Тело оказывается проекцией на внешний мир, как тот, в свою очередь, проектирует через него свои органы и гармонии... Магические анатомии человеческого тела, которые в изобилии представлены в эпических текстах древнейших культур, являются такими совмещенными проекциями. И это тело, можно сказать, не собранно, т.е. не центрировано по «духу», «сознанию» или «единству Я», все его органы и части включены в игру подобных проекций и соотносимы в своем постоянстве только с единым планом Космоса.

Валерий Подорога
«Феноменология тела», 1995

Общее правило: если в пространстве (x, y, z) свободные частицы, передвигаясь под действием внешних сил, соединяются между собой в смысловую форму через схематический рисунок, то получается гермафродит. Данное правило применяется как к живой, так и к неживой материи.

Ато Альберт
«Гермафродит», 2006

Выставку-энвайронмент Ато (Альберта Атояна) «Лифтинг со сдвигом вправо», состоявшуюся в ноябре-декабре 2023 года, можно охарактеризовать как новую главу большого и «революционного» художественного проекта, разворачивающегося, как такому проекту и следует, на значительной дистанции и от пространства постсоветской художественной академии, и от статусных институций российского современного искусства. Возраст, сложная вязь культурно-генетических линий и многолетнее творческое затворничество исключают возможность сколько-нибудь отчетливо увидеть Ато в свете «политики идентичностей», характерной для сегодняшней институциональной среды. В 2011 году Ато написал художественный манифест «дада 2011 маразме. Переходный период». В 2024-м, на фоне множатся катастроф, критическая и одновременно эпическая поэтика Ато, наконец, стала излучать вонне свою долго концентрировавшуюся вирулентность. Поэтому, видимо, Ато смог без труда собрать вокруг себя группу из семи кураторов, которые, вопреки сложившемуся канону, коллективно изучают корпус работ одного художника, погружаясь в его имманентную

логику. И хотя выставку «Лифтинг» курировала одна из участниц кураторской группы, все приняли в ней посильное участие.

В основе выставки «Лифтинг» лежит тематический цикл «Гермафродит», начатый Ато еще в начале нулевых и представляющий собой художественно-антропологическое исследование разрушения/деформации образов тел, а также определяющих их инфраструктур, в постсовременном мире. Распространившуюся в России еще в 1990-е практику телесного лифтинга Ато трактует как проявление социального импульса, влияние которого захватывает горизонт не только человеческих тел, но также пространственных сред и артикулируемых культурой смыслов. В своем курсе лекций по феноменологии тела (тех же 1990-х годов) Валерий Подорога призывал «мыслить тело и телесный опыт, в который мы вовлечены как чувствующие и живые существа», ориентируясь на искусство, чтобы таким образом успешно преодолеть неизбежные в научном политическом анализе редуктивные объективации. Размышления Ато о пластике (морфологии) чувственно-механических объектов напрямую не связаны ни с одной философской теорией XX века, хотя в известном смысле перекликаются с интерпретацией телесности художниками дада/сюрреализма. Тело как место столкновения культурных конструктов исследуется Ато прежде всего с опорой на художественную интуицию и чувственный опыт. В «Лифтинге со сдвигом вправо» художник делает акцент на человеческой телесности, плоти, коже, органах и членах, подвергающихся трансформации-переработке под влиянием стандартов красоты и идеологий, медийных образов тела и систематически подавляемых желаний. «Лифтинг» в данном случае — частный, но крайне показательный симптом принципа агрессивного усовершенствования плоти в соответствии с коммунально-рыночно формируемыми «маркерами идеальности». Метафорически

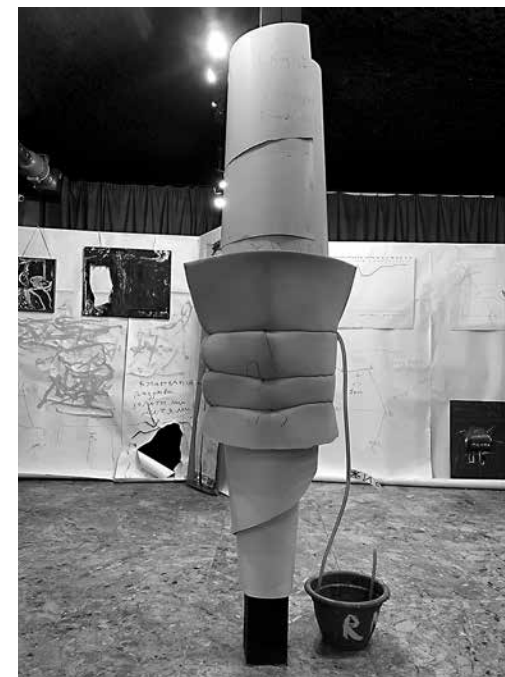
эта процедура распространяется также на благоустройство городских публичных пространств, джентрификацию заброшенных фабричных зданий, дизайнерский апгрейд товаров и т.д. В этом смысле «лифтинг» перерастает у Ато в цивилизационный тренд планетарного значения. Открывающий выставку перечень услуг, набросанный Ато на картонке в его характерной скорописной манере — «отрезаем, пришиваем, сверлим, долбим...» — можно отнести к широкому спектру ситуаций: это размышление над механической объективацией, парцелляцией и принудительной «оптимизацией» всего, составляющего жизненный мир современного человека.

В «Лифтинге», как и в других своих экспозиционных интервенциях, Ато придает большое значение контексту и специфичности места, обыгрывая их в сценографии выставки. «Энвайронмент» — более подходящее обозначение жанра выставочных жестов Ато, чем «инсталляция», предполагающая четко артикулированную систему отношений между элементами и возможность (если не прямо ожидаемую перспективу) музеефикации произведения в качестве многокомпонентного арт-объекта. Основная часть объектов Ато, созданных на площадке в ходе монтажа «Лифтинга», была потом просто уничтожена. В отличие от более программных станковых артефактов (своего рода лабораторных журналов живописно-пластических экспериментов), выставочные объекты служили опредмеченными метафорами «одноразовости» сегодняшней человеческой плоти, доведенной до уровня упаковки и носителя сиюминутных манипулятивных сообщений.

Пространство галереи «Колокольный 17», где проходила выставка, напоминало фойе любительского театра: темный потолок со специальными театральными софитами, эффектная, декорированная под руину, кирпичная стена, барная стойка, кофейные

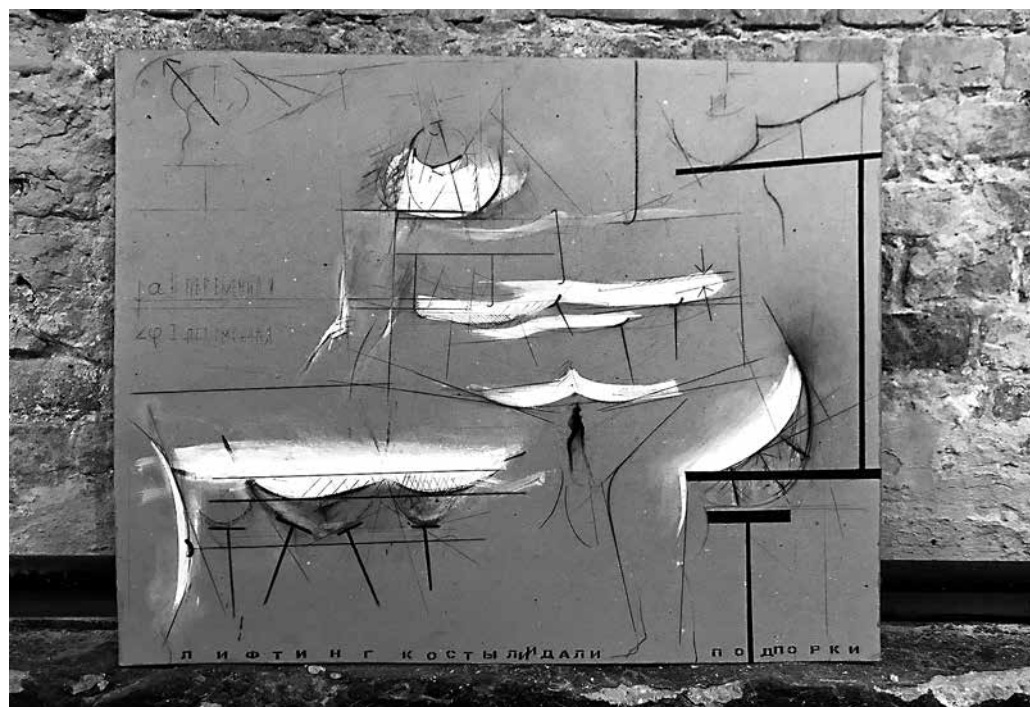
столики, мягкая мебель — все это, казалось, располагало к театрализации высказывания. Но художник свое решение сознательно выстроил как пластическую и содержательную оппозицию по отношению к теплоте уюту зала, предназначенного для душевных «встреч с прекрасным».

С помощью найденных материалов и минимальных текстовых маркеров Ато превратил полуподвальный зал в гротескное подобие ресепшн-зоны районного салона красоты или приемного отделения клиники пластической хирургии. Камерная галерея вблизи густонаселенной Сретенки очень подходила для этой цели: легко было представить, что по соседству, в таких же полуподвалах, работают настоящие салоны красоты, сауны, фитнес-клубы и тренажерные залы. Одним из ключевых элементов художественной интервенции стала ширма из белых листов ватмана, местами прорезанных и сшитых золотыми нитями, которая застенчиво прикрывала уголок с импровизированными анатомическими схемами и графиками процедур. Здесь зрители могли с непроизвольной дрожью осмотреть атрибуты карательной медицины, сопровождаемые схемой с подписью «диаграмма подготовки принуд. спры н ц е в а н и я» (орфография автора). Над мягкими диванами, использованными для инсценировки «ресепшн-зоны», скотчем были приклеены картонные таблички с набитыми по трафарету сообщениями: «ортопедический диван: коррекция ягодичных мышц» и «спец кресло: омоложение губ / бонус протезирование зуба мудрости». Одним из центров пространственного ассамбляжа стал собранный вокруг колонны скульптурный объект, демонстрировавший процедуру введения силикона в грудь и удаления избытков жира из брюшных тканей. Роль покрытого складками живота исполнял стянутый проволокой кусок старого пожелтевшего поролон, из которого торчал полупрозрачный силиконовый шланг — по



нему, согласно идее автора, в ведро с «запатентованным логотипом» «R. Mutt» откачивался жир.

Помимо объектов и трансформаций интерьера, сделанных специально для выставки, в композицию «Лифтинга» вошли работы, выполненные Ато в разной технике в разное время на протяжении последних двадцати лет. Каждый артефакт этой серии считывается как след того или иного телесного движения: что-то покрыто или расцвечено мазками или пятнами краски, что-то составлено, обмотано, процарапано, надрезано, испещрено надписями, сделанными карандашом или тушью. Каждое движение воплощает и несет энергию перформативного жеста, присутствующего не только в живописной экспрессии линии и цвета, но также в концентрированной фактурности найденных мусорных объектов и материалов (проволоки, кружев, картона, фанеры, поролон, силиконовых трубок, металлического противня и т.п.). «Скорпись» включает фрагменты



графиков, формул, схем и текстовых экспликаций. На каком-то уровне восприятия артефакты Ато уподобляются алхимическим формулам, закодированные послания которых, тем не менее, остаются неразрывно вплетенными в телесно-физическое измерение существования вещей и людей.

По мере знакомства с работами становится понятно, что предметом внимания художника являются не цельные тела, а моменты телесности, которые представлены у него как находящийся в становлении рой элементов, резонирующих с понятием «частичного объекта» в психоанализе. Беспорядочно стыкуясь в абстрактной геометрической трехмерности, они составляют некое внеличностное и внеобразное тело, которое Ато определяет как «энергетически пустую», бесполоую форму — «Гермафродит». Пересборку тел под воздействием на них образов и желаний (всегда внешних) Ато исследует со скрупулезностью патологоанато-

ма. Полученные в результате таких «герменевтических вскрытий» медицинские карты задают структуру его живописных работ, которые, следовательно, правомерно рассматривать как метафорические тела. Изломы фрагментированных фигур и аффектированные органы-функции, не складывающиеся в организмы, сопровождаются диаграммами и обрывками математических расчетов, указывающих на переподчинение телесности стерильным формулам взаимодействия абстрактных физических сил и масс.

Экспрессивная энергия полуабстрактных цветовых композиций Ато раскрывается в присущей им специфической динамике. Подчиняясь ей, зыбко намеченные фигуры деформируются, растопыриваются и давят на периметр картинной плоскости, как будто разрывая ее изнутри. Так, на картине «Малое стекло» 2006, ставшей частью центрального триптиха выставки, голова едва узнаваемой человеческой фигуры прижата

костылем и упирается в верхнюю границу изображения. Хребет ломается и переходит в ребро, выдавливая телесную оболочку в плоскостную живопись. Как поясняет сам художник, синяя краска по правому краю — это выпавшие кишки, а стрелка обозначает мочевой пузырь. Внизу можно обнаружить намеченные красочными мазками фрагменты голени со стопой. В центре — разрыв живота, а на условную линию горизонта красной краской нанесена надпись «вагина». Единственный элемент пейзажа на этом полотне, помимо «горизонта» — дым Капотнинского НПЗ в нижнем правом углу холста. В результате обычное разделение между фоном и фигурой в картинах Ато становится почти неразличимым. Показательна в этом смысле работа, отсылающая к античному архетипу тела: «Венера Азовская», изображенная выходящей из моря где-то в окрестностях Мариуполя. На узком и длинном куске холста, небрежно прибитом канцелярскими скобами к картону, лишь сильно присмотревшись, можно распознать фигуру, «высушенную» почти до состояния линейной схемы, подобно фигурам Джакометти. У нее, как и у Венеры Милосской, отсутствуют руки, но также отмечено дробление сосцов. На уровне груди даны формулы с подсчетами физических сил и энергий разрыва. Присутствуют некоторые «реалистические» детали: сдвиг ступней в сторону моря и гигиенический мотив подмывания, как будто взятый из жанровой живописи. Ато вписывает эти ветвящиеся нарративы прямо в живописную плоть работы с помощью карандашных надписей, расположенных в нижнем правом углу, рядом со схематичными набросками дюшановского писсуара и слона на костылях Дали. Гротескная образность времен Первой мировой обретает здесь второе дыхание в сопоставлении с современным историческим фоном.

Выставка «Лифтинг со сдвигом вправо» стала второй выставкой Ато после длитель-

ного «молчания», и ее можно рассматривать как часть серии, объединенной общим мифопоэтическим нарративом. В нем реальность существования современного человека представлена как растворение в процессах глобального производства и переработки нечистот — не только физиологических, но и информационных. И если в первом живописном энвайронменте — февральском проекте «Анубис двинулся на север, брызгая слюной и мочой» в галерее «Бомба» — Ато развернул масштабную пространственно-временную картину, то в «Лифтинге» фокус его внимания переключился на тело как объект систематического насилия и эпицентр «подрывных инноваций».

В заключение стоит привести комментарии еще двух участников кураторской группы Ато — Никиты Спиридонова и Сергея Ситара, — каждый из которых обращает внимание на преемственность этой выставки по отношению к февральской выставке «Анубис», и на проявляющиеся таким образом смысловые контуры работы Ато как большого «матавыставочного» проекта.

Никита Спиридонов: «В “Анубисе” тесная проходная комнатка с надписью “Пыточная” фиксировала для московского зрителя слияние двух реальностей: травматичной/медийной и репрезентативной/галерейной. Помимо маркирования бокса как “Пыточной”, в узкой комнатке мы обнаруживали ведро, подписанное желтой краской “R.Mutt” (как свидетельствовала текстовая экспликация, ведро было предназначено для “последнего желания приговоренного спокойно поспать” — прим. ред.), виселицу, оргстекло с небольшим рисунком художника и наклейкой логотипа Сбербанка, инструменты и решетчатую дверь в следующее, почти неразличимое в темноте пространство с надписью “Подсобное хозяйство. Разведение кур и свиней”. Получалось, что Ато не воспроизводит сиюминутный новостной нарратив, производя его драматическое

усиление за счет контрастности и суггестивности пространства “Бомбы” (полууиннированного бывшего бомбоубежища времен холодной войны), но подчеркивает буднично-банальный характер своей “Пыточной”. Пытки у Ато соседствовали с домашним хозяйством, приравнивались к привычности ритуалов кормления-выживания всех потребителей-участников информационного ландшафта. Тело, как встреча этих инфопотоков, материализовалось в текучести телесных отходов в живописной поэтике: и именно в “Пыточной” смотровые вышки высокого модернизма преодолели гравитацию символического, напрямую выводя нас в телесно-осознательное измерение».

Сергей Ситар: «Препарированное, стерилизованное и тотально монетизированное человеческое тело становится у Ато воронкой или точкой завершения, в которой сворачивается обычное историческое время политических событий, оппозиций и противоборств. Это стремительное свертывание

позволяет услышать и осознать присутствие времени совершенно другого онтологического плана — если угодно, времени мессианского, которым может быть, например, зедльмайровское “истинное настоящее” (“Искусство — истина”, 1958) или агамбеновское “время конца” (“Оставшееся время”, 2000). Звучание и свет “времени конца” приостанавливают все привычные мыслительные и телесные расположения — именно поэтому в них, среди прочего, по-новому предстает и вся предшествующая история искусства, в которой, как теперь выясняется, это время простирается всюду и длится всегда».

Оксана Саркисян

Родилась в 1968 году в Москве. Историк искусства, критик, куратор. Живет в Москве.