ХЖ Художественный журнал
Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Егор Софронов

Директор по развитию
Роман Селиван

Технический директор
Александр Шер

Помощник редакции
Айшан Насибова

Комикс
Георгий Литичевский

Главный художник
Игорь Северцев

Дизайнер
Александр Ефремов

Корректура
Николай Гладких

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов *(Лондон)*
Максим Иванов *(Берлин)*
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)*

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Egor Sofronov

Strategic Director
Roman Selivan

Technical Director
Alexander Sher

Editorial Assistant
Ayshan Nasibova

Comics
Georgy Litichevsky

Art director
Igor Severtsev

Designer
Alexander Efremov

Proof reading
Nikolai Gladkikh

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov *(London)*
Maxim Ivanov *(Berlin)*
Maria Kalinina *(Moscow)*
Lera Kononchuk *(Moscow)*
Ivan Novikov *(Moscow)*
Alexei Penzin *(London)*
Egor Rogalev *(Saint Petersburg)*
Natalia Serkova *(Moscow)*
Haim Sokol *(Tel Aviv)*
Nikolay Ukhrinsky *(Germany)*
Maria Chehonadskih *(London)*
Kety Chukhrov *(London)*
Stanislav Shuripa *(Moscow)*

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

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

ART MAGAZINE OFFICE:

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

В оформлении обложки использована работа «GeniusLoci» из проекта Игоря Северцева «БытОписание. Снимая маску» 2024 г. Объект — картонный диспенсер с алюминиевой маской латинского гения места. Форма снята бытовой фольгой Cuki Alluminio 16м.
Артефакт: фонтан-саркофаг римской эпохи с медальоном Медузы Горгоны, которую поддерживают два путти с распростертыми крыльями, был частью внутреннего двора Palazzo Altieri, передан в «общественное пользование» в 1874 г., расположен у задней стены дворца на улице Via S. Stefano del Cacco, 00186 Roma RM.

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

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

cosmoscow foundation

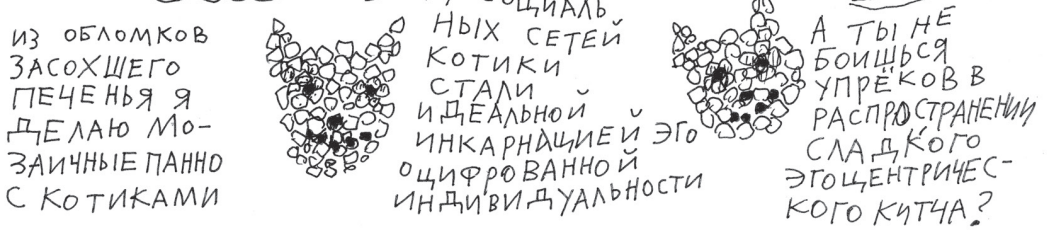
ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ
№ 0110896 от 7 июля 1993 г.

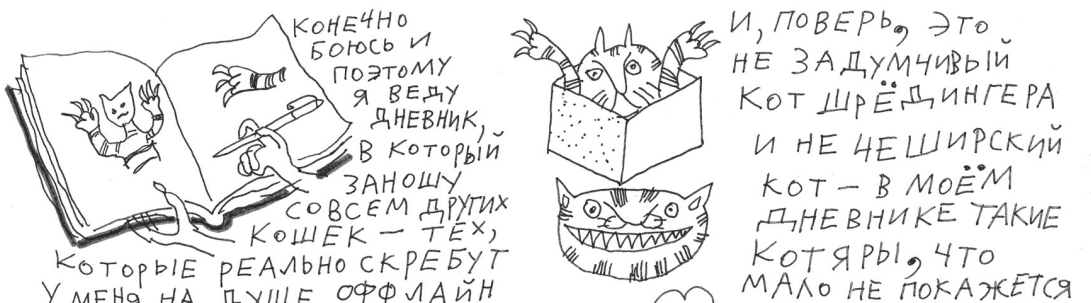
ArtMagazine126_001-.indd 1 15.08.24 19:33

Макарошки и котики

комикс © 2024 ХЖОРАЛ.









ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

ArtMagazine126_001-.indd 2 15.08.24 19:33

Художественный журнал №126

Автофикшн

Термин «автофикшн», а применительно к художественным практикам «визуальный автофикшн» возник сравнительно недавно. Принято считать, что первым его использовал французский писатель Серж Дубровский в аннотации к своему роману 1977 года «Сын». И то, как он характеризует этот тип повествования, говорит о том, что «авто» в нем явно превалирует над «фикшн»: «Если собираешься рассказывать о своей жизни, никаких пряток быть не должно, никакого фигового листочка — обнажай себя, только оголенное сердце и тело, или просто замолчи...» Из этого следует, что «автофикциональное подразумевает обращение к личному опыту, но, в отличие от автобиографического нарратива, не ставит цель… последовательно и точно изложить события. Гораздо важнее процесс, невозможный без перформативной работы с реальностью» (А. Кузнецова «Коллективное тело автофикционального»). А раз «автофикциональная речь всегда перформативна… то благодаря этой особенности письмо или художественный объект получают "телесное" измерение вместе с его уязвимостью, флексибильностью и пограничными состояниями» (Т. Сохарева «Как автофикшн стал тотальным»). Если же сказать иначе, биография и ее архив суть то, «к чему прикасалось тело. В том числе взглядом» или же все то, «что прикасалось к телу» (Х. Сокол «Краткие тезисы к (авто)биографии»). Как настаивают люди искусства: «У художника все еще есть его тело и движение этого тела, есть время, которое он проживает, и пространство, его окружающее, и, наконец, есть предметы, которые это пространство заполняют» (Е. Гранильщиков «Касаясь стопами своего настоящего»).

Впрочем, справедливым будет признать, что будучи порождением «современного культурного мейнстрима» и его симптоматики — «демократизации медиа, эго-культуры и глорификации всего, что исходит из личного опыта, жизни на виду и запроса на аутентичность, триумфа терапии и селф-хелпа», «автофикшн» является «общностью очень разных произведений, помещаемых под его зонтик» (Л. Кононучук «Заступницы»). Так, тематизируя персональный опыт, художник может стремиться «уйти от контактов с миром внешним», «основать собственный мир», где «он будет… единственным жителем свободного полиса… за границей контроля клептократических режимов» (В. Жданов «В тихие волны прочь от вас...»). Но в тоже время программное предъявление в искусстве «своего места, позиции, идентичности»», «демонстрации все более личных, интимных переживаний» есть форма «самопрезентации, даже когда нечего предъявить». Ведь «без попадания в агрегаторы, соцсети, публикации документации хоть где-нибудь» художника «будто и нет» (С. Гуськов «Все ждут личного»).

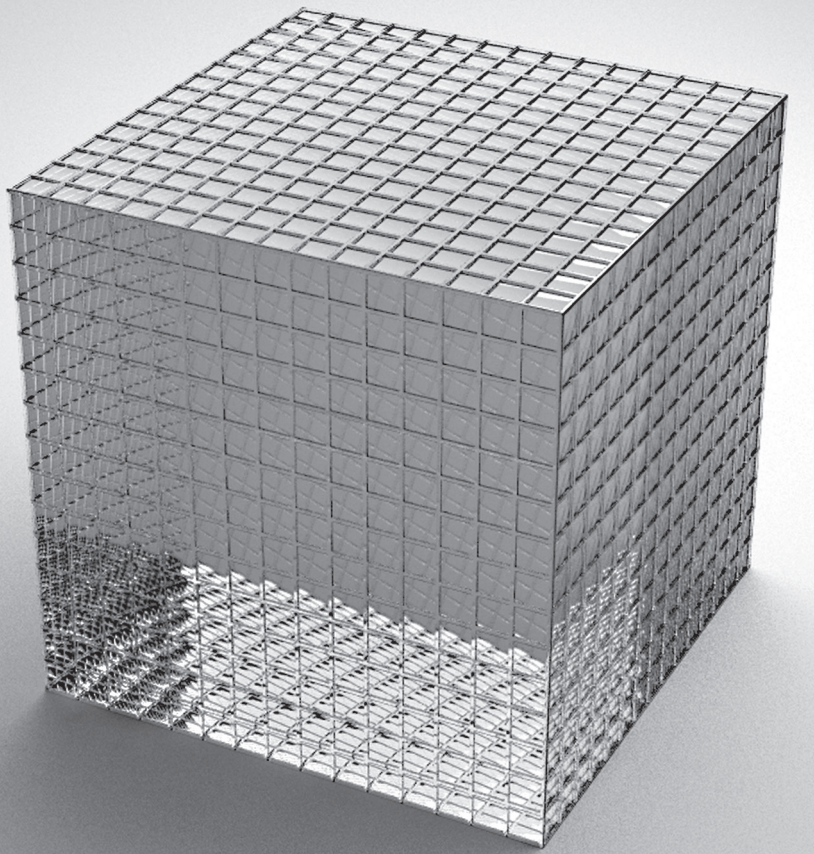
Наряду с этим, если «автофикш» — это замыкание на себе, то производным от этого должно быть игнорирование другого, как и игнорирование истории. «Иногда, — признается художник, — мне говорили — что "это уже было"… но меня это совершенно не смущало… Мне было важно пережить самому этот опыт, почувствовать все на собственной шкуре и после самому сделать определенные выводы» (А. Кузькин «Я бы хотел рассказать вам о себе»). Но в тоже время, оставаясь на едине с собой, индивид открывает «свою хрупкость и одинокую инвалидность» и осознает, что «творчество возможно именно благодаря этой онтологической инвалидности, а не вопреки ей» (Д. Галкин «(Не)Порочный круг тревоги…»). Автофикшн поэтому может быть понят как форма самотерапии, когда в письмо «сбрасывается напряжение, недовольство, страхи, тревоги и множество сочиненных молитв». Но выясняется, что терапия эффективнее тогда, когда в письме больше «фикшн», а не «авто». Ведь в этом случае автор «думает не только о себе, но хоть сколько-то о других. Художественный текст всегда учитывает читателя и заигрывает с ним» (И. Болотян «Идеальный дневник…»). Уязвимость делает субъекта зависимым от другого, нуждающимся в его заботе, что делает его «устойчивым перед окружающим миром, охваченным культом индивидуальности и автономности» (А. Володина, М. Пророкова «Автотеории и автонарративы…»).

Эти и другие внутренние противоречия практики автофикшна подводят нас к объяснению столь высокой затребованности этого творческого формата — он «усложняет и интенсифицирует наш опыт переживания субъективности в эпоху, зараженную идеей поиска себя в постоянно меняющемся (в основном к худшему) мире» (Т. Сохарева «Как автофикшн стал тотальным»).

МОСКВА, ИЮЛЬ 2024

ArtMagazine126_001-.indd 3 15.08.24 19:33

ХЖ Художественный журнал
Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:
Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Книжный магазин «Фаланстер»
Книжный магазин «Циолковский»
Книжный магазин Primus Versus
Monitor book\box
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

ArtMagazine126_001-.indd 4 15.08.24 19:33

6
БЕЗ РУБРИКИ
КРАТКИЕ ТЕЗИСЫ К (АВТО)БИОГРАФИИ
Хаим Сокол

10
ИССЛЕДОВАНИЯ
КОЛЛЕКТИВНОЕ ТЕЛО АВТОФИКЦИОНАЛЬНОГО
Аня Кузнецова

18
СИТУАЦИИ
ИДЕАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК. 2012 ГОД
Ильмира Болотян

28
АНАЛИЗЫ
ПИСЬМО ВОКРУГ ПУСТОТЫ: СОФИ КАЛЛЬ И ИСКУССТВО «ПОСЛЕДНЕГО РАЗА»
Ксения Кононенко

34
РЕФЛЕКСИИ
ДОЧЕРИ ЗЕРКАЛА: К КРИТИКЕ АУТОФИЛОСОФИИ
Жанна Долгова

42
АНАЛИЗЫ
АВТОТЕОРИИ И АВТОНАРРАТИВЫ КАК ПРАКТИКА РАСПРЕДЕЛЕННОГО ОПЫТА
Александра Володина, Марыся Пророкова

54
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
МУНАДЖАТЫ МАХИРЫ: Ә Ә, Ө Ө, Ү Ү, Җ Җ, Ң Ң, һ һ
Яния Михалина

60
АНАЛИЗЫ
ЗАСТУПНИЦЫ
Лера Конончук

68
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
КАСАЯСЬ СТОПАМИ СВОЕГО НАСТОЯЩЕГО
Евгений Гранильщиков

74
СИТУАЦИИ
КАК АВТОФИКШН СТАЛ ТОТАЛЬНЫМ
Татьяна Сохарева

80
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
Я БЫ ХОТЕЛ РАССКАЗАТЬ ВАМ О СЕБЕ
Андрей Кузькин

88
ЭКСКУРСЫ
DAILY ART
Злата Адашевская

100
ТЕНДЕНЦИИ
ВСЕ ЖДУТ ЛИЧНОГО
Сергей Гуськов

106
ОПЫТЫ
(НЕ)ПОРОЧНЫЙ КРУГ ТРЕВОГИ, ИЛИ О ПЛОТНОСТИ ИНТИМНОГО БЫТИЯ
Дмитрий Галкин

114
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
В ТИХИЕ ВОЛНЫ ПРОЧЬ ОТ ВАС. ДОБРОВОЛЬНОЕ ИЗГНАНИЕ И Я-ГОСУДАРСТВО
Виктор Жданов

120
ЭССЕ
КОНЕК
Андрей Фоменко

132
IN MEMORIAM
КУНГ-ФУ — ЭТО ВАМ НЕ МАРКСИЗМ: ЛИБО ТЫ ИМ ВЛАДЕЕШЬ, ЛИБО НЕТ
Иван Новиков

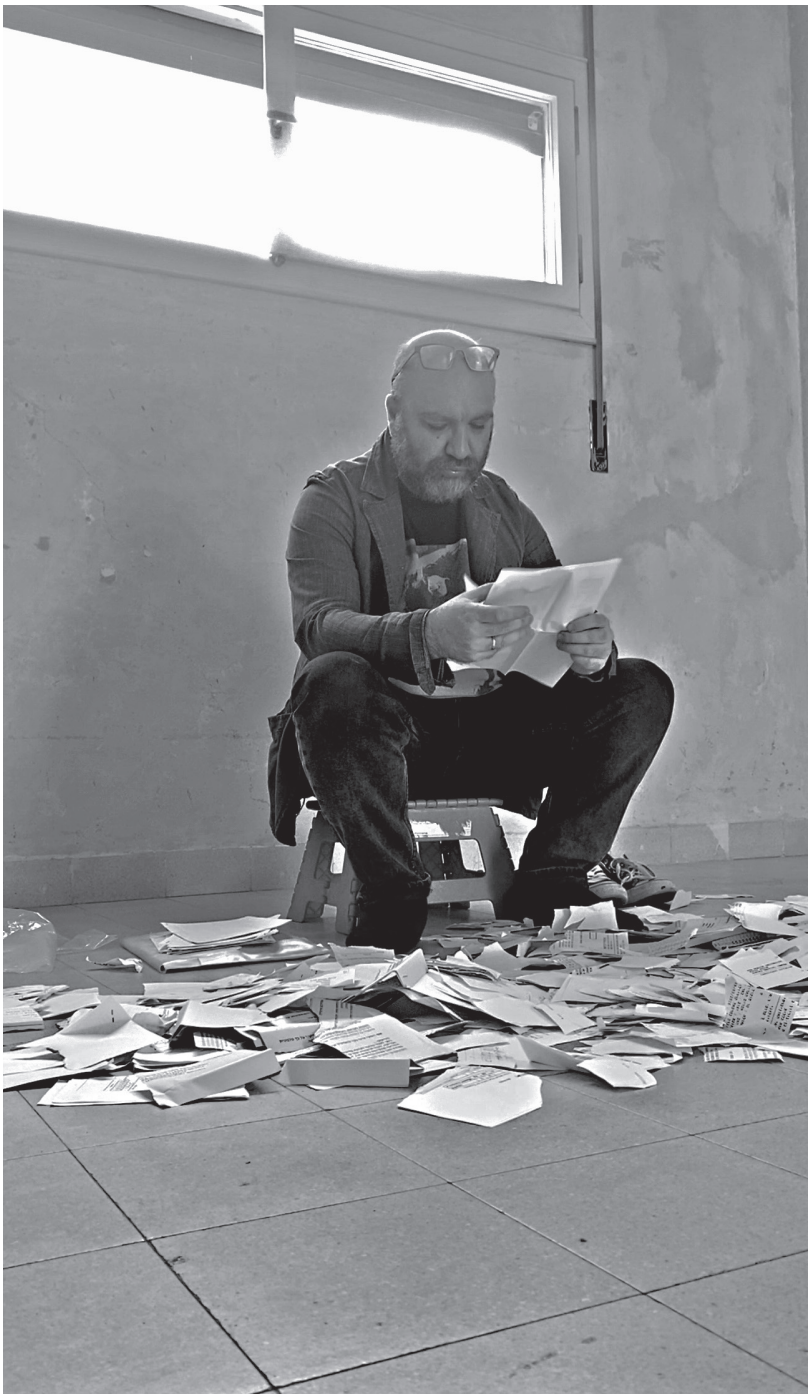
136
КНИГИ
К СЕБЕ И ОТ СЕБЯ: ЗАМЕТКИ О ТЕКСТАХ, НАПИСАННЫХ ХУДОЖНИКАМИ
Александра Воробьёва

146
ВЫСТАВКИ / БЕСЕДЫ
«МНЕ ХОТЕЛОСЬ ЭСТЕТИЗИРОВАТЬ СЛАБОСТЬ»
Наталья Конюкова и Ирина Кулик

152
БИЕННАЛЕ
60-Я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
Максим Иванов

166
БИЕННАЛЕ
ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ НА ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ
Николай Ухринский

ArtMagazine126_001-.indd 5 15.08.24 19:33



Материал иллюстрирован документацией перформанса Хаима Сокола «Прощание (Ташлих)», состоявшегося в рамках персональной выставки «Птица на подоконнике» в Либлинг хаус (Liebling House), Тель-Авив, 2024. Фото Шифры Каждан. Предоставлено Хаимом Соколом.

Хаим Сокол

Краткие тезисы к (авто)биографии

1. Писать биографию, как всемирную историю.

2. Писать всемирную историю, как автобиографию.

3. Писать о себе, как о ком-то другом.

4. Писать о ком-то другом, как о себе.

5. Биография — жизнь + письмо. Перекодирование хроноса в топос письма.

6. Письмо — индексальный знак. Тело — его референт.

7. Почерк как выражение психосоматики.

8. В почерке пульс, сила или бессилие мышц, перхоть в волосах, запах изо рта, сексуальное возбуждение или немощь, энергия или усталость, молодость или старость.

9. Тогда зоеграфия — возможно, более точный термин.

10. Кардиограмма — как биография. Анализ крови — как биография.

11. Графика и графия — однокоренные слова.

12. Писать и рисовать — значит рассказывать телом.

13. Писать — значит изображать свою жизнь.

14. Биография начинается с записи имени. Имя — графический двойник человека.

15. Кто напишет биографию безымянных?

16. Кто даст имена тем, кто не родился?

17. Автограф как автобиография.

18. И наоборот.

19. Автопортрет как автобиография.

20. Искусство как автобиография.

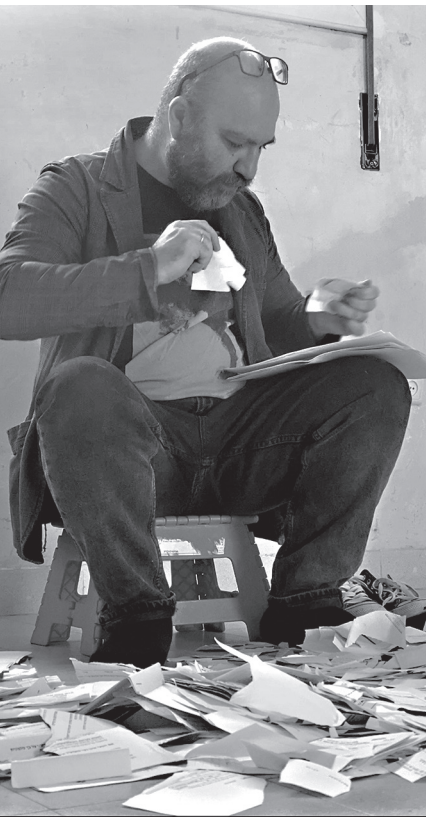
21. И наоборот.

22. Малевич не менее автобиографичен, чем Шагал.

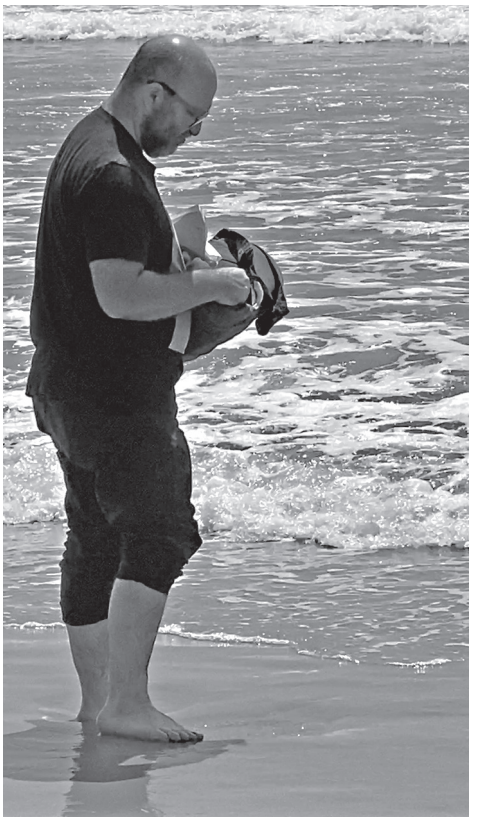
23. Подпись моей сестры и моего отца практически идентичны. Моя подпись практически неотличима от подписи матери.

24. Я расписываюсь на двух языках.

ArtMagazine126_001-.indd 7 15.08.24 19:33







25. Мы больше не пишем от руки.

26. Мы по-прежнему ставим подписи на документах и произведениях искусства.

27. Запись 70 имен в начале книги «Исход» предопределила ход истории на тысячелетия. Определила мою биографию.

28. Отсутствие записи определяет судьбу миллионов.

29. Искусство начинается с умения вспоминать.

30. Вспоминать — значит свидетельствовать.

31. Свидетельство как воспоминание. Воспоминание как свидетельство.

32. Тело как свидетель. Тело как свидетельство. Пот, кровь, сперма, кожа, внутренние органы, секреции, кости, боль в животе.

33. Архив — все, к чему прикасалось тело. В том числе взглядом.

34. Созвездия — это архив.

35. Пейзаж — это архив.

36. Изображенный пейзаж — архив в квадрате.

37. Архив — все, что прикасалось к телу.

38. Значит, дождь — это архив.

39. Снег — это архив (кто-то бы здесь написал «песок»).

40. Все бывшие любовни_ки_цы — это архив.

ArtMagazine126_001-.indd 8 15.08.24 19:33



41. Архив — это письмо.

42. Архив — это книга.

43. Свидетельствовать — значит писать.

44. Свидетельствовать — значит читать.

45. Свидетельствовать — значит сочинять.

46. Сочинять — значит вспоминать.

47. Вспоминать — значит представлять себя кем-то другим.

48. Вспоминает тело.

49. Умение — память мышц.

50. Неумение — память души.

51. Камешек, брошенный в воду, — архив.

52. Случайный камень, выбранный из множества других, его тяжесть в руке, бросок, взгляд, провожающий полет камня, солнце, ладонь, прикрывающая глаза от солнца, всплеск, круги на воде, вода.

53. Это и есть биография.

54. Воспоминание.

55. Кто напишет биографию дома — камень, измельченный в цемент, руда, из которой отлита сталь, песок, из которого сделано стекло, архитектор, строитель, люди, жившие в нем когда-то, пилот, сбросивший на этот дом бомбу, или бомба?

56. Воображаемые линии, проведенные между случайными объектами, образуют созвездие.

57. На иврите слово «жизнь» (хайим) — существительное множественного числа.

Хаим Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске. Художник. Член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Тель-Авиве.

ArtMagazine126_001-.indd 9 15.08.24 19:33



Арт-группа «Малышки 18:22» «Хорошая девочка», 2024. Вид экспозиции в галерее «Masters Digital», Санкт-Петербург. Фото Александра Погребняка. Предоставлено автором текста.

ArtMagazine126_001-.indd 10 15.08.24 19:33

Аня Кузнецова

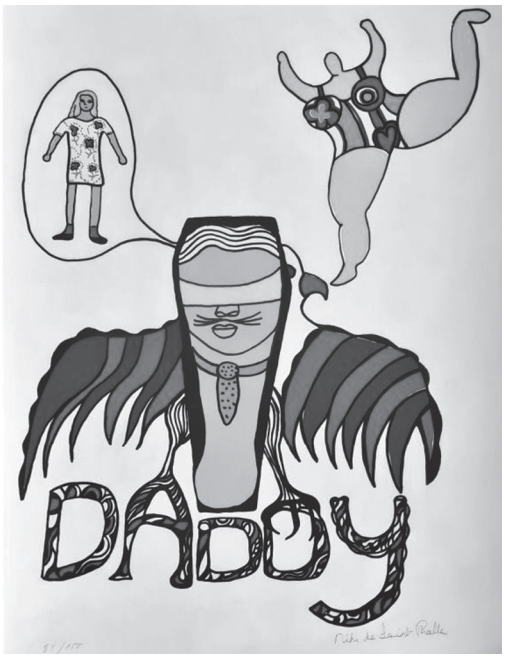
Коллективное тело автофикционального

В 1973 году французская художница Ники де Сен-Фалль вместе с режиссером Питером Уайтхедом выпустила фильм «Папа». Картина длится полтора часа и состоит из двух частей: напоминающей документальную, показывающую отношения внутри нуклеарной семьи, и трансгрессивной, посвященной символическому разрушению отцовской фигуры. По странной близости между отцом и дочерью, напряженной недосказанности реплик закадрового голоса («Что ты делаешь, папочка? Мне хочется плакать! Мамочка не видит»[1]) и диалогам героев — тема домашнего и сексуализированного насилия считывается почти сразу. На протяжении фильма несколько раз возникает одна и та же сцена: Ники де Сен-Фалль расстреливает большую гипсовую мужскую фигуру, прикрепленную, по-видимому, к зданию старой часовни[2]. Закончив свое действие, художница говорит: «Мама, мама, у меня чудесные новости. Наконец… наконец… Папа умер!»[3].

Спустя несколько лет после выхода «Папы» появится термин «автофикшн», использованный писателем Сержем Дубровским в аннотации к своему роману «Сын» (1977). Дубровский понимал «автофикшн» как «вымысел абсолютно достоверных событий и фактов», «доверивший язык авантюры авантюре языка, за пределами синтаксиса романа», противопоставляя его автобиографическому нарративу, который считал привилегией «важных деятелей этого мира»[4]. На тот момент европейское и американское феминистское искусство уже несколько лет активно обращалось к личному и теме перформативного пересобирания «я». Фильм «Папа» основан на детском опыте де Сен-Фалль, столкнувшейся с насилием в семье. Есть и другие примеры: произведения Луиз Буржуа («Разрушение Отца», 1974) и Мэри Келли («Послеродовой протокол», 1973–1979), фильмы Шанталь Акерман; о влиянии личного опыта на свое искусство говорили Адриан Пайпер и Ли Краснер.

Рассмотрение визуального искусства как автофикциональной практики — относительно новое явление: одним из первых термин «визуальный автофикшн» использовал Йост де Блоис в статье 2007 года[5]. Работы де Сен-Фалль, глубоко личные и эмансипаторные, обычно рассматриваются как феминистские, но не как автофикциональные, хотя между этими понятиями есть пересечения. Автофикциональное подразумевает обращение к личному опыту, но, в отличие от автобиографического нарратива, не ставит цель прийти к логическому заключению — то есть последовательно и точно изложить события. Гораздо важнее процесс, невозможный без перформативной работы с реальностью, ее акторами и субъектом высказывания. Перформанс здесь может пониматься в терминах Джудит Батлер: индивидуальность, связанная с социальными ролями, воссоздается в символическом поле. Например, позицию

ArtMagazine126_001-.indd 11 15.08.24 19:33



Ники де Сент-Фалль «Папа», 1973. Аукционный дом Artsy. Предоставлено автором текста.

жертвы, навязанную патриархатной системой, де Сен-Фалль преодолевает, разрушая отца (как собственного, так и коллективного), возвращая себе агентность. Фигура отца, оставаясь связанной с личной историей художницы, поддается более широкой интерпретации: отец — не только конкретный мужчина, злоупотребляющий властью, насилующий дочь и жену, но также носитель правых взглядов, увлеченный милитаризмом, богатый владелец имения, требующий подчинения. Отец — не просто отец, он — Патриарх, Бог, Творец, Художник, Закон, Война, образ тотальной катастрофы, несущей насилие и угнетение. Отмечая собирательность этого образа и потенциал к трансформации субъекта в процессе творчества, художница говорила: «…Кем была эта работа? Папой? Всеми мужчинами? Низкими мужчинами? Высокими мужчинами? Толстыми мужчинами? Моим братом ДЖОНОМ? Или она было МНОЙ? Выстрелила ли я в себя во время РИТУАЛА, чтобы умереть и переродиться? Я была бессмертна! Буйство красного, желтого и синего на белоснежной поверхности превратило работу в пространство СМЕРТИ и ВОСКРЕШЕНИЯ. Я стреляла в собственное насилие и в НАСИЛИЕ времени…»[6]

История детства де Сен-Фалль перестает быть частной: соотнесение личного опыта с социальным и политическим контекстами позволяет говорить «я» и показывать «себя», подразумевая «мы», «нас». Коллективность — важная черта феминистского искусства, в основе которого, по выражению исследовательницы Анны Нижник, лежит «отказ от собственной личности и потребность вписаться в проект, общий для всех»[7]. Эта идея раскрывается в серии работ де Сен-Фалль «Тир», из которой вырос фильм «Папа»: художница собирала предметы для ассамбляжей, развешивала на них мешочки с красками, по которым стреляла из винтовки, приглашая присоединиться всех желающих. Сравнивая снимки этого процесса с кадрами работы Джексона Поллока над абстракциями, искусствоведка Николь Л. Вудс указывает, что в отличие от него художница отказалась от индивидуалистской фигуры творца, приглашая к сотворчеству. «Мы стреляли по очереди. Это было потрясающее чувство — стрелять по картине и наблюдать, как она становится новым существом»[8], — говорила сама де Сен-Фалль.

Проблематизируя фигуру художника и концепцию авторства, де Сен-Фалль также ставила под вопрос понимание произведения искусства как завершенной целостности — предмета, вещи. Процесс ее интересовал больше, чем результат. Заменяя форму временем, отказываясь от объекта в пользу акта, художница разрывала связь с каноническим представлением об искус-

ArtMagazine126_001-.indd 12 15.08.24 19:33



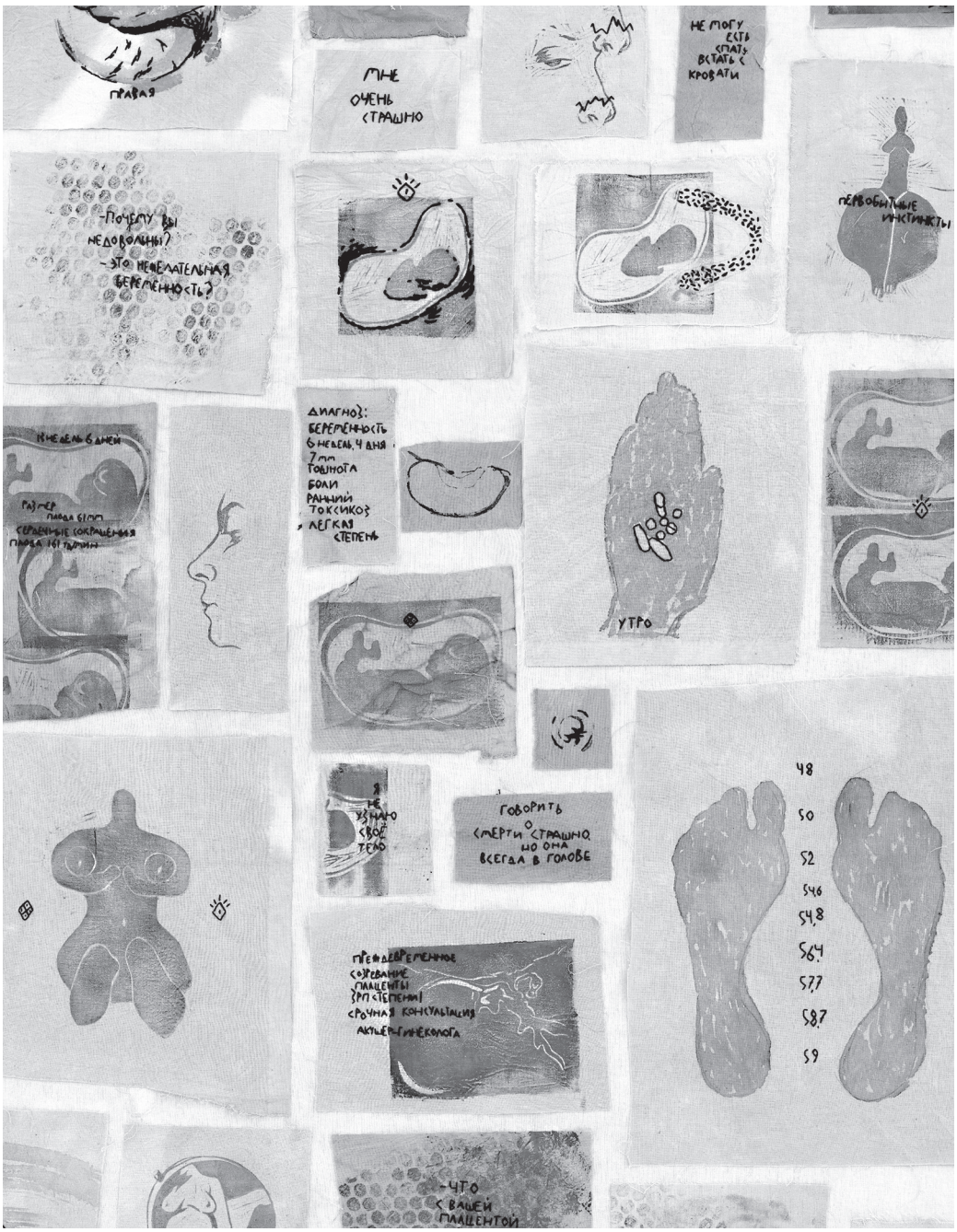
Луиз Буржуа «Разрушение отца», 1974. Инсталляция в музее Форлиндена. Фото Люси Ф. Фермей. Предоставлено автором текста.

стве как законченном произведении, имеющем ценность и стоимость: перформанс, в отличие от объекта, едва ли можно повесить на стену в гостиной. В этом подходе, помимо критики фетишизации искусства, актуализируется процесс его создания/существования/восприятия: подобно изменениям, которые претерпевает любой опыт в ходе его постоянного переосмысления в различных дискурсах, изменяется и работа, которая этот опыт передает, — не только через проговаривание или показывание, но и через форму.

Похожим образом с формой работают и автофикциональные тексты, порывая с установкой на последовательность, структурированность письма. Их авторы обращаются к фрагментарности, различным модусам и стилистикам, экспериментируют с прозой и поэзией, включают в письмо теорию, визуальное искусство и опыт других, тем самым встраивая свою работу в более широкий, часто социальный контекст. Такие тексты обнаруживаются в русскоязычной литературе: например, роман «Руки женщин моей семьи были не для письма» поэтессы Еганы Джаббаровой (2023) о взрослении небелой девушки в России. Этот текст о детстве и юности самой авторки, с ранних лет сталкивавшейся с проявлениями национализма. И тем не менее, применив интерсекциональную линзу, к этому тексту легко подключиться благодаря его телесности — именно тело, которым мы все наделены от рождения, в романе Джаббаровой обладает потенциалом для кооперации, солидарности.

Критики, негативно отзывающиеся об автофикциональных писательских стратегиях, как правило, стоят на позиции «автофикшн — это автор и только автор»[9]. Подобное утверждение противоречит основ-

ArtMagazine126_001-.indd 13 15.08.24 19:33



Анна Самойлова «Одеяло», 2022. На выставке «Немолоко» в ММОМА. Фото Анастасии Остриковой. Предоставлено автором текста.

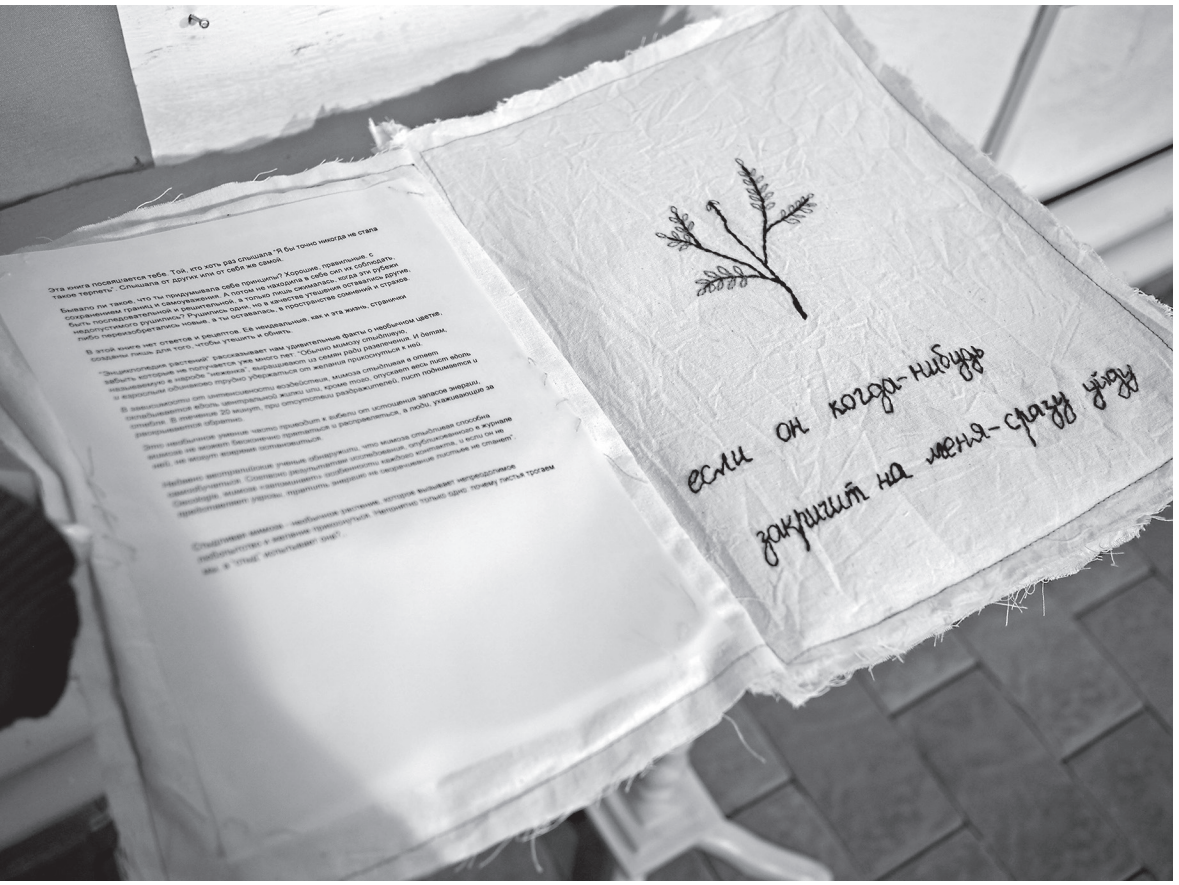
ArtMagazine126_001-.indd 14 15.08.24 19:33

ной идее жанра: субъект автофикционального высказывания словно рассматривает свое отражение «в зеркале "другого"»[10]. Только так автобиографическое может стать художественным. Рассмотрение Я через других невозможно без дистанции, без чуткости к опыту этих других — читателей, разделяющих или не разделяющих переживание автора. Если перенести эту установку на некоторые русскоязычные тексты, выходящие сегодня, можно понять, почему их критикуют за главенство авторской позиции, авторского Я. Подключиться к чужой истории, даже если она напоминает собственную, сложнее, если автор не вписывает ее в контекст: событие зависает в пустом пространстве, где нет места другим.

Коллективность автофикционального высказывания может строиться не только на включении других акторов в свою работу, как это делала Ники де Сен-Фалль, но и на помещении личного опыта в контекст, более широкий, чем индивидуальная история. Этим контекстом может стать как обращение к социальному и политическому, так и сама художественная стратегия (то, какой язык выбирает автор, или форма, к которой прибегает художник). Так, «Рана» (2021) Оксаны Васякиной лишь по первому впечатлению кажется предельно прямолинейной — более внимательное вчитывание позволяет обнаружить сложноустроенность смысловых пластов, детальную проработку образов, благодаря чему текст одинаково интересен «искушенным» и «неискушенным» читателям. Луиз Буржуа неспроста выбирает форму паука для скульптур «Мама» (1999): бессознательная арахнофобия имеет ту же природу, что и страх вновь оказаться в клетке утробы.

Изобразительный автофикшн в России встречается реже, чем текстовый, но отдельные его примеры, благодаря включению авторами других в свои работы тем или иным способом — приглашением к сотворчеству, межтекстовостью или формой, — заслуживают упоминания. Так, практики творческого объединения «Наденька», основанные в том числе и на личном опыте: на выставках «Текстильная библиотека Наденьки» (2020) и «Нежность как стратегия» (2021) девушки обращались к своим историям о детстве и семье. При этом их работы предполагают взаимодействие со зрителем — например, анкетирование: на выставке «Глава 50762, в которой Наденька задает вопросы» (2014) посетителям предлагали заполнить бумажные анкеты. Интересно и то, что проект вышел из швейного кооператива — формы добровольного объединения для достижения общих целей. Другой пример — работы художницы Анны Самойловой. Пережив сложную беременность и роды через кесарево сечение, пришедшиеся на время эпидемии ковида, она сделала выставку «Немолоко» (2022), в рамках которой обратилась к языку форумов для беременных, перенося его на ткань с помощью вышивки. Сталкивая вышивку как традиционное занятие, во время которого женщины собирались вместе и пели, и интернет-язык, Самойлова создает произведение, в котором объединяющим разные на первый взгляд сообщества становится опыт беременности. Показателен и художественный метод группы «Малышки 18:22»: внимание к проблемам социального неустройства, выражающегося в деталях повседневности вроде трещин на асфальте, художницы привлекают с помощью понятных и даже стереотипных представлений о красоте — блестки, губная помада, розовый цвет. Заимствуются поп-культурные коды, которые легко считываются. Зрителю не нужно быть искусствоведом, чтобы подключиться к этому искусству — стразы и яркие цвета цепляют сразу. Таким образом «Малышкам» удается привлечь больше людей с

ArtMagazine126_001-.indd 15 15.08.24 19:33



Творческое объединение «Наденька» «Глава 50762, в которой Наденька задает вопросы». Вид инсталляции на выставке в галерее «Левая нога», Омск, 2018. Предоставлено художницами.

разными опытами. Их работы, обращенные к личному, поднимают вопросы связи частного и публичного: в 2021 году художницы превратили собственную квартиру в галерею.

Желание поделиться личным опытом и сделать его частью художественного высказывания вполне понятно. История современного искусства показывает, насколько разнообразными могут быть художественные практики, исследующие личное. Но главное, они демонстрируют возможность отказа от индивидуалистического высказывания. Произведение, основанное на личном опыте автора, который не преследует цель вписать индивидуальное в более широкий контекст, рискует приобрести статус сакрального, недоступного, не поддающегося рецепции. Автофикциональное, работающее в первую очередь не со своим Я, а с Я, включенным в пространство других, показывает: в фокусе произведения — не личность художника, а граница, где личное вступает в диалог с коллективным.

ArtMagazine126_001-.indd 16 15.08.24 19:33

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] «What are you doing, Daddy? I want to cry! Mommy can't see» — здесь и далее перевод Анны Кузнецовой.

[2] Конец фильма «Папа» *Ники де Сен-Фалль*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qTuZWZG1W_8.

[3] «Maman, maman, j'ai une merveilleuse nouvelle. Enfin… enfin… Papa est mort!»

[4] *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. № 103. 2010. С. 112–140.

[5] *Bloois J.* The artists formerly known as… or, the loose end of conceptual art and the possibilities of 'visual autofiction' // Image & Narrative. № 19. 2007.

[6] «…WHO was the painting? Daddy? All men? Small men? Tall men? Fat men? My brother JOHN? Or was the painting ME? Did I shoot myself during a RITUAL which enabled me to die by my own hand and be reborn? I was immortal! The new bloodbath of red, yellow, and blue splattered over the pure white relief metamorphosized the painting into a tabernacle for DEATH and RESURRECTION. I was shooting at my own violence and the VIOLENCE of the times…» Цит. по: *Woods N.* Pop Gun Art: Niki de Saint Phalle and the Operatic Multiple // Art Expanded, 1958–1978, edited by Eric Crosby with Liz Glass. Vol. 2 of Living Collections Catalogue. Minneapolis: Walker Art Center, 2015.

[7] *Нижник А.* Восстание вещей: о феминистском искусстве // Художественный журнал. № 105. 2018. С. 60–65.

[8] «We [would take] turns shooting. It was an amazing feeling shooting at a painting and watching it transform itself into a new being». Цит. по: *Woods N.* Pop Gun Art.

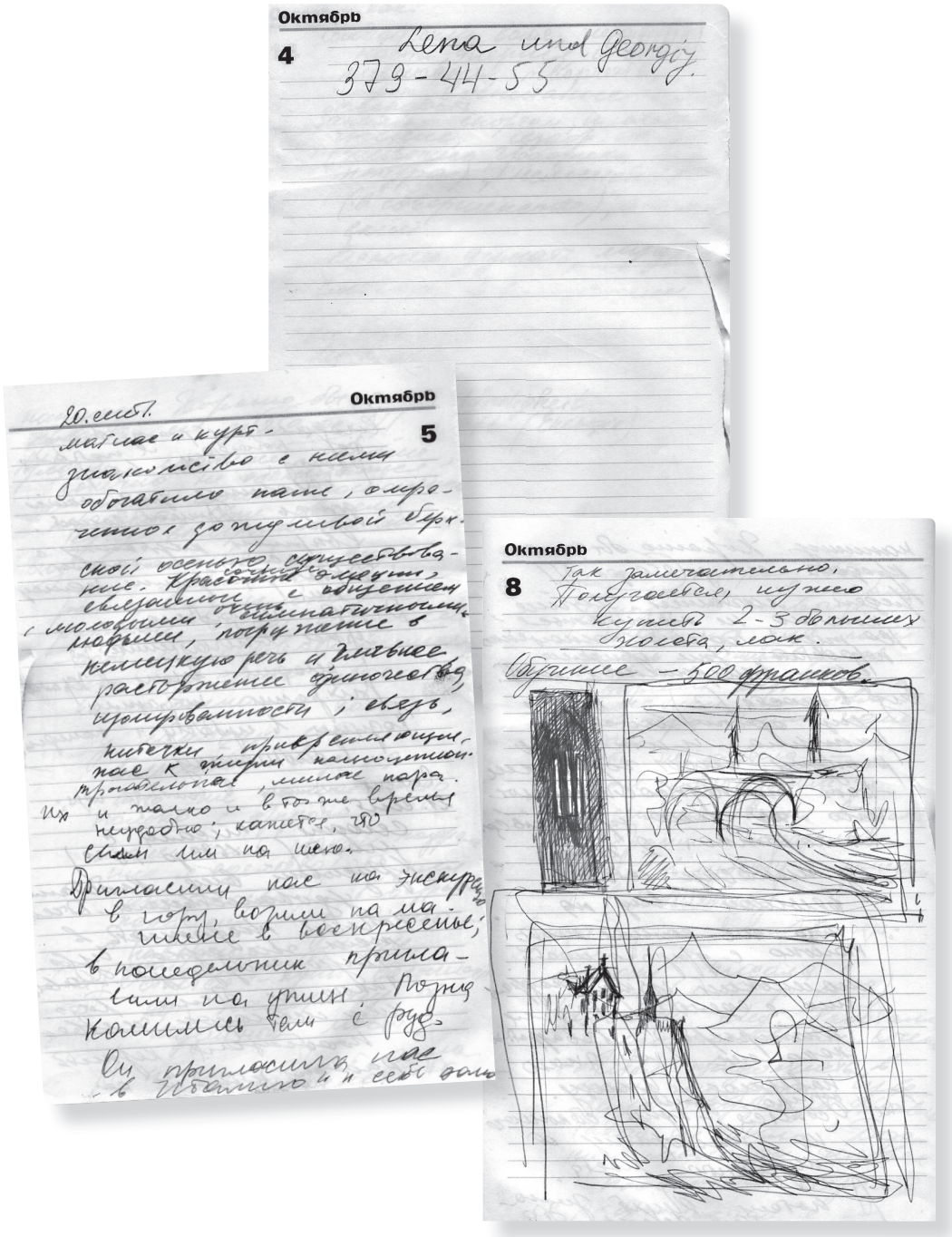
[9] *Куприянов Б.* Почему автофикшн не нужен // Горький. 17.02.2022. URL: https://gorky.media/context/pochemu-avtofikshn-ne-nuzhen.

[10] *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: autofiction.

Аня Кузнецова

Родилась в 1998 году в Новомосковске. Гендерная исследовательница, магистр филологических наук Российского государственного гуманитарного университета. Сокуратор «кружка гендерных свобод» и соредактор журнала FEMINIST ORGY MAFIA. Живет в Москве.

ArtMagazine126_001-.indd 17 15.08.24 19:33



Материал иллюстрирован: Елена Ковылина. Дневниковые записи во время поездки в Швейцарию, 1994. Предоставлено автором текста.

Ильмира Болотян
Идеальный дневник. 2012 год

В 2012 году я поступила в Институт «База» Анатолия Осмоловского ради лекций Олега Мавроматти о перформансе. По скайпу в первый же день Олег дал студентам ожидаемое задание: придумать перформанс. Мне тут же стало ясно, что я сделаю, когда мне исполнится семьдесят лет, если доживу, но я об этом никому не рассказала.

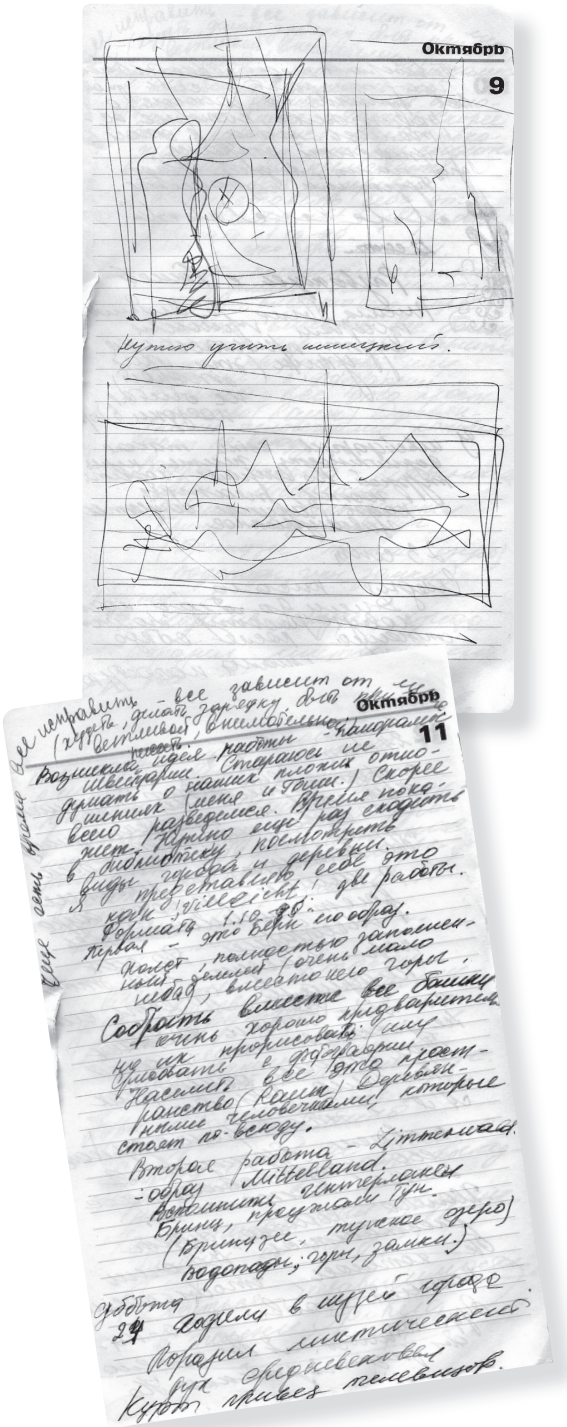
С тринадцати лет я веду дневники. Сама идея — фиксировать свою жизнь — привлекла меня еще во втором классе. Как хорошей ученице, мне подарили в школе книгу, название которой я навсегда забыла. Помню только, что героями были девочка и лошадь. И девочка вела дневник. Моя мама тоже что-то записывала в тонкие тетради, читала мне, а потом нещадно рвала на мелкие кусочки.

Буквально на днях я листала книгу Анни Эрно «Возвращение в Ивто» и возмущалась тому, с каким, как мне показалось, самолюбованием она выставила свои фотографии и школьные табели. Я не знала, что книга выступала своего рода комментарием к более раннему роману Эрно «Стыд» (романами их вынуждены называть издатели, на деле же — это, скорее, длинные эссе). Для меня, как не читателя Эрно, все эти подробности ее биографии были малоинтересны. Особенно возмутили две фотографии: 1961 года, где юная Эрно снята с обнаженными ногами (я не понимала — что они говорят о ней как о писательнице); и 1963 года — Эрно в своей комнате, одну из стен которой украшает цитата из Клоделя: «Да, мне известно, что появление мое на свет неслучайно — во мне есть нечто, без чего миру не обойтись».

В 2009 году на одной из психологических сессий меня, работающую редактором сериалов на телевидении, осенило, что я — художник. С того дня я вела дневник практически каждый день — и так до 2019 года, пока однажды не осознала, что вся моя психотерапия была бесполезной. Увидеть это помогли, конечно, те же исписанные тетради. Какой бы год я ни открыла, я обнаруживала, что проблемы, ошибки, заблуждения повторялись, и мы с терапевтом Д. занимались только тем, что каждый раз обсуждали их так, будто не сталкивались с ними ранее. Я верю, что мы оба не помнили реальность. Дневники же не просто помнили, но разоблачали все мои старания вырваться из замкнутого круга постоянного несчастья, который сейчас привычнее называть депрессией.

Когда-то дневники спасали меня в весьма кризисных ситуациях. Первый роман

ArtMagazine126_001-.indd 19 15.08.24 19:33



«Tuberculum», выросший из моих больничных записей (однажды пришлось провести в клинике практически целый год), вошел в шорт-лист премии «Дебют» в 2005 году. Смертельная болезнь была превращена мной в символический капитал, признание, которым я не смогла воспользоваться. Я не понимала, что делать с художественными текстами, я хотела писать только о себе и для себя.

В дневниках сотни страниц сброшенного напряжения, недовольства, страхов, тревог и множество сочиненных молитв, в которых я упрашивала Бога помочь мне то с выставкой, то с деньгами. «Если вдруг кто-то что-то купит, то это будет явное чудо (поэтому 10% обязательно надо будет отдать в храм или на благотворительность)», — фиксирую я в 2015 году, собираясь на какой-то маркет. Через несколько месяцев я буду делать феминистскую выставку, финансируемую одним фондом, и ничего никуда не пожертвую. В 2019 году мне диагностировали депрессию, и дневники мне не только не помогли, но усугубили ощущение полной безнадежности и бессмысленности всего, что я делала как художник (художница).

Интересно, если бы я писала статьи, рассказы, повести, романы вместо того тотального саморефлексивного объема текста, который оставила в дневниках, мне было бы лучше? Ведь это означало бы, что я думаю не только о себе, но хоть сколько-то о других. Художественный текст всегда учитывает читателя и заигрывает с ним. Особенно, если он притворяется «авто-» (автофикшн, автоархеология, автоэтнография…).

Эрно в книге показывает переписку со своей школьной подругой. Я использовала свои подростковые дневники и переписки, чтобы вспомнить девяностые и написать, наконец, после двадцатилетнего перерыва второй роман — «Дочь трак-

ArtMagazine126_001-.indd 20 15.08.24 19:33

ториста»: наши с приятельницами специфические словечки, наивные фантазии и мечты, разборки и объяснения в любви. Я довольно сильно переработала документальный материал. Это было легко, приятно, давало ощущение свободы — чего не было в бесконечной фиксации реальной жизни.

Но вот они, документальные свидетельства того времени, лежат в коробке из-под обуви. А что, если бы я просто опубликовала все как есть? Как это сделала Анни Эрно. Не важно, что она признанный автор с Нобелевской премией. Ведь изначально Эрно — девочка из среднего класса католического пансиона, описывающая в большинстве текстов, как она преодолевала стыд за свое происхождение. Считается, что читатель может идентифицировать себя с ней, пережить стыд и, может быть, снова обнаружить его в вытесненном и забытом, ну а приставка «авто-» в этом поможет. Я же делаю сейчас все, чтобы никто никогда не узнал, что было на самом деле.

Сравните:

— Это роман о двух девочках-подростках, одна из которых влюблена в другую. Действие происходит в середине 1990-х годов в маленьком подмосковном городе…

— Когда мы познакомились, мне было 15, а ей — 17. Я еще и с мальчиками не встречалась, а у нее уже был опыт с девушкой, правда, не сексуальный…

В 2012 году я придумала перформанс, который сделаю, когда и если мне исполнится семьдесят лет. Я должна сидеть в обычном белом кубе в традиционной для всех перформансистов белой одежде и читать свои дневники с самого начала, с 1993 года, с моих тринадцати лет. Без комментариев. Без драматизации. Без каких-либо маркеров. Соглашаясь с тем, что людям скучно и не хочется проводить столько времени на выставке, что они входят и выходят, переговариваются и не слушают. Именно так я представляю себе Страшный суд. «Дела наши осудят нас»[1]. И слова.

Откуда в некоторых из нас возникает потребность хранить, тщательно фиксировать собственную историю, даже если она банальна и непритязательна? Мы все когда-то хранили фотоальбомы, а сейчас сливаем сотни снимков в социальные сети. Кто не рассматривал однажды свою личную ленту, отмечая изменения, окружение, обстоятельства? Ряд изображений как будто утверждают преемственность, устойчивость одной конкретной личности (меня/себя/тебя), несмотря на те самые изменения, окружение, обстоятельства.

Дневник — это одна из форм для осознания своего тождества на протяжении многих дней и лет. Не является ли бесполезность моей психотерапии всего лишь свидетельством того, что человеку невозможно измениться вне действия и огромной работы? (Или вовсе невозможно?) Как осознают себя люди, у которых нет никакого шанса увидеть себя со стороны? А на протяжении долгого времени? Понять что-то, что ты помнишь одним образом — всего лишь твоя фантазия, потому что — вот, в дневнике есть запись, рассказывающая о событии иначе. А та ситуация, которую ты помнишь как повод гордиться собой, на самом деле комична и унизительна. В моменте записи ты еще упиваешься иллюзией, но накопленный опыт не даст тебе шанса сделать это снова.

Нет дневников — нет о тебе и истины. Ты постоянно себя обманываешь, ты не знаешь и никогда не узнаешь, кто ты есть.

Как много дневников было порвано и уничтожено? В перформансе после прочтения я должна буду закрашивать белой краской страницу за страницей, пока от свидетельств моей жизни не останется ни-

ArtMagazine126_001-.indd 21 15.08.24 19:33

чего, кроме груды слипшейся бумаги.

В том же 2012 году Лиза Морозова сделала перформанс «Исподнее», где ходила босиком по битому стеклу и зачитывала свои дневники. Жест, похожий на тот, который я планировала вынашивать так много лет, стал образом той обнаженности и уязвимости, демонстрировать которые я так боялась и продолжаю избегать.

Однажды я уже осудила писательницу Крис Краус за то, с каким мазохистским упоением она разоблачает не только свою героиню, но и саму себя[2]. Самопрезентация ее героини раздражала, а это прямо говорило, что я чувствовала в ней нечто, что было и, возможно, до сих пор есть во мне: упоение своим унижением, хвастовство своей откровенностью, полная концентрация на себе… У (авто)героинь Эрно нет того зашкаливающего самоунижения (не путать с самоиронией), как у героини Краус. Тем не менее, ее реплики в сторону вызвали во мне ту же реакцию. В «Обыкновенной страсти» она вдруг задает себе вопрос: «Неужели только меня тянет туда, где мне сделали аборт?»

(Авто)героиня отделяет себя от других, одновременно заставляя женщин-читательниц, переживших подобный опыт, вступить с ней в диалог или спор:

— Я понимаю, меня тоже тянет туда…

— Только тебя тянет туда, где ты сделала аборт. Ты особенная. Пожалуйста, продолжай упиваться своей ошибкой/смелостью/трусостью (мы все знаем, что ты имела в виду).

Дневники якобы пишутся «только для себя», а потому их формат позволяет автору зафиксировать то, что никогда не будет произнесено публично. Но кто я, чтобы не взять пример с таких величин, как Арно или Краус? Вот свидетельства моего упоительного саморазоблачения. Идея самотождественности, как гарантия наиболее полной реализации личности, имеет право на существование, если ее реализует личность. Я же могу предложить только отрывки становления идентичности художника. Из больших текстов выбрала только те фрагменты, где встречалось слово «искусство». За 2012 год их оказалось всего семнадцать.

19.02.12. Сегодня собеседование в Институте «База». Мне показалось, я подошла. И если так — то это синхронность чистой воды. Потому что я очень мало знаю о современном искусстве.

18.03.12. Осмоловский ответил на мое письмо! Суть его следующая: желание овладеть мастерством — хорошо, но само по себе владение мастерством ничего мне не даст. Более того, может помешать, потому что современное искусство — это эскизность, а не совершенство форм. Если я верно его поняла, мне стоит и дальше изучать рисунок, но помнить, что это не сделает меня художником. Кстати, очень захотелось заняться живописью.

8.05.12. Осмоловский отметил опасность для молодых художников личных проектов: когда используется собственная биография, это делает художника беззащитным, а окружающими воспринимается как агрессия (кто он такой, чтобы тыкать мне в нос свою биографию?). Идеальное произведение искусства — это «постав»: ставишь на стол, отходишь — всем все понятно. Без слов. Тут я соглашусь, но считаю, что каждому нужно пройти этот этап. И я как раз кайфую от того, что, наконец, могу открыто использовать свою биографию. Это то, что мне всегда было интересно. Нужно наиграться в это и идти дальше.

10.05.12. Проект с домохозяйками не оставляет меня. Ведь можно даже настрочить курс «Современное искусство для домохозяек», сделать программу на ТВ (тут вообще большие возможности) и т. д. Конечно, в рамках блога может и не покатить… Ведь домохозяйки занимаются

ArtMagazine126_001-.indd 22 15.08.24 19:33

творчеством, либо чтобы заработать этим (тогда они ориентируются на вкусы покупателей), либо — в качестве арт-психотерапии (тогда они не захотят выходить из зоны комфорта), ну и есть те, кто хотел бы заниматься Искусством, но пока не видит возможностей. Пожалуй, для них этот курс был бы интересен. С другой стороны, не профанирую ли я тем самым искусство? Это надо проверять.

20.05.12 […] Занятие вчера тяжело прошло — Баскова и Бохоров требовали от нас интенсивности и напряжения. И только Анатолий говорил, что искусство должно быть в кайф, иначе нет смысла. Я согласна с ним. Поэтому — никакого насилия.

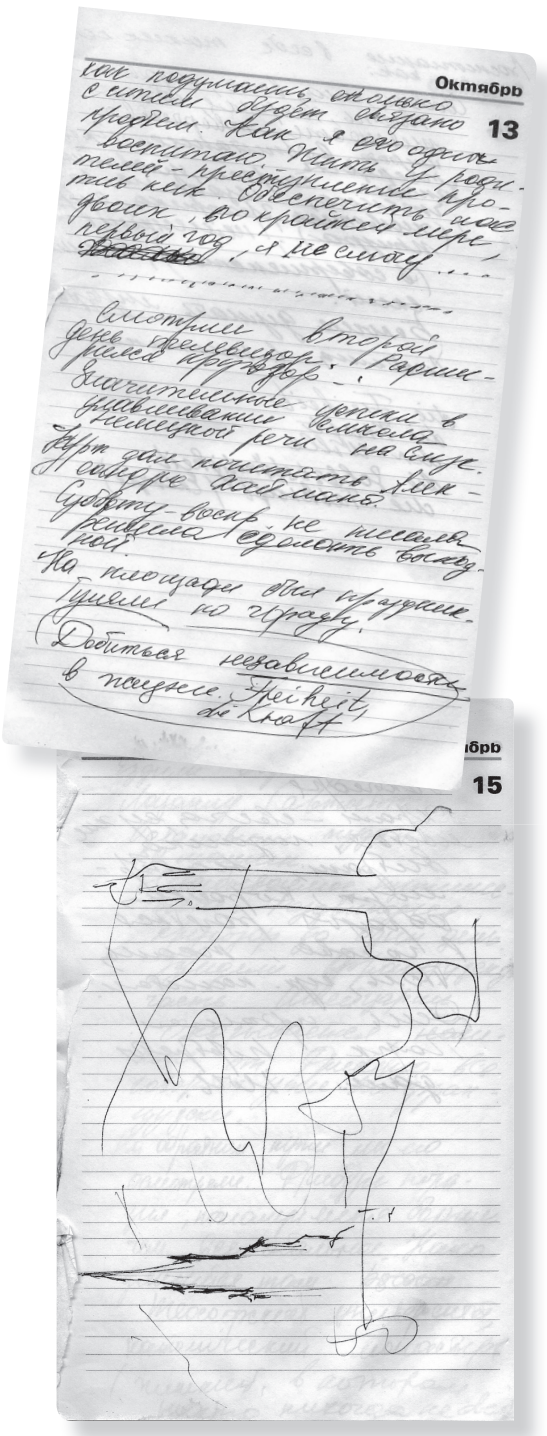
29.05.12 […] Бохоров вчера критиковал нас за отсутствие явной критической позиции. Он говорит, что искусство — это поле боя. Все поле боя! Где мне отдохнуть? Видимо, не здесь.

28.06.12. Сейчас быстро пролистала «Артхронику». Как же хочется и за границу на год по гранту, и чтобы давали гранты на проекты… Господи, пусть у меня все это будет.

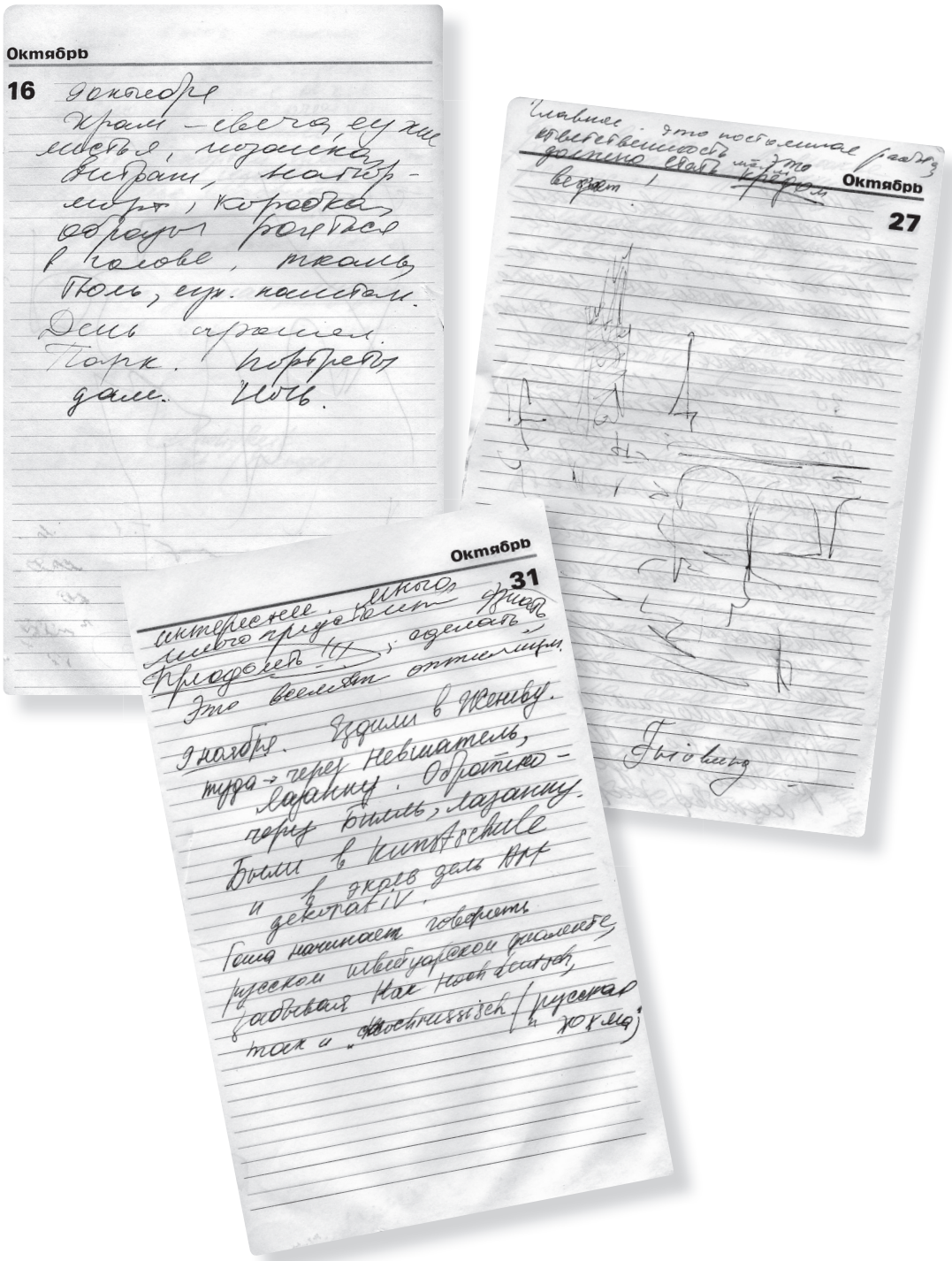
Живопись сейчас не в цене, а я все равно буду ее изучать.

Один молодой художник корежит книги. Прием очень старый, но он попал на биеннале. Надо делать, что делается, но при этом четко осознавать свою миссию. А уж попадет ли она во время или нет — кто знает? Главное — знать ее и быть последовательной. Не зарыться в быт, а освятить его. Не святой водой — это магия, а превратить в искусство. И прежде всего — превратить в искусство свою жизнь. Все это у меня было, но после болезни и религиозного неофитства, увы, прошло… Остаться наедине с собой, разобраться — вот что мне нужно…

23.07.12. Творческие способности от Бога, творить — благо, но можно творить из разных источников. Искусство амбива-



ArtMagazine126_001-.indd 23 15.08.24 19:33



ArtMagazine126_001-.indd 24 15.08.24 19:33

лентно. С формой это никак не связано. По духу христианское может быть каким угодно по форме. Вызов, эпатаж — это не значит нехристианское. Христос вел себя более чем вызывающе. И Евангелие — эпатажная вещь. Вопрос — от какого духа твое искусство? Апостол говорил/писал о даре различения духов, но это дар. Этому нельзя научиться.

30.09.12. […] Кстати, Бохоров на встрече сказал мне, что если я хочу заниматься современным искусством, то никакой офисной работы быть не может, что мне нужен спонсор, а еще лучше — сдавать двухкомнатную квартиру… Он шутил отчасти, но, по сути, он прав и озвучил мечты многих.

05.10.12. Современное искусство в России — дико серьезная вещь — очень хочется уже расслабиться. А надо:

— придумывать объекты для выставки;

— заниматься ремеслом;

— читать статьи на английском;

— определиться с миссией, наконец.

Современное искусство — его объекты — всегда содержит в себе «что-то еще», и это «что-то еще» — я поняла сегодня — это идеология. Какая у меня идеология? Как над этим работать? Надо думать. […]

Мне предлагается вписаться в институции, которые мне не симпатичны и «гнать продукт». Если я не вписываюсь — я вне художественного контекста. Вне грантов и денег. Меня это совершенно не устраивает. Получается, меня загоняют в какое-то стойло. Опять! Все-таки институциональная критика — мой конек. Из всех видов художественной деятельности современное искусство казалось самым независимым (классическая живопись, иллюстрация, дизайн, декор зависят от заказчиков). И вот… «Артхроника» говорит мне, что и в современном искусстве полно заказчиков. Впрочем, и Микеланджело, и Рафаэль творили на заказ — эксплуатировали свое мастерство… Да многие художники творили на заказ (почти все). И только художники актуальные были сами по себе, а потому бедствовали. Хорошо, что я все это вовремя осознала. Я думаю о таких вещах, а у меня нет еще никакого мастерства (кроме критики). Я легко могу придумать какую-нибудь подделку под современное искусство (чем и занимаются «новые скучные»), но зачем множить сущности? Правильно еще Журба вчера сказала (со слов Т.), что все наши объекты не от нас, не из себя — они из головы, потому что нужно принести что-то на занятие. Настоящее же обладает «аурой» — воздействием на душу посредством визуальных средств.

16.10.12. Аня Мрктчян[3] из фонда VAC посмотрела мой скетчбук и сказала: «Это очень красиво. Но я не понимаю, почему это современное искусство?» Просто красоты им мало.

28.10.12 Осмоловский произнес фразу, которая меня добила: «Нужно создавать эксклюзивные ситуации. Вы не можете тупо ходить на работу, а по вечерам писать картины. Так современное искусство не делается».

29.10.12. Господь сказал: «Искусство либо приближает конец мира, либо отдаляет его».

Как это возможно — отдалить конец мира? Какими-то красками и холстом?! — спросила я. «Не красками и холстом, а истиной, заложенной в произведении искусства. Тайное сделать явным — вот о чем искусство».

По-моему, это удивительная вещь. Могла ли я сама додуматься до этого? С этой точки зрения, мои работы ни о чем, в том смысле, что они не несут некоего высказывания о мире, некой правды, они действительно говорят только обо мне. О том, что меня интересует — краски, линии и т. п., но без истины все это — только краски и линии…

ArtMagazine126_001-.indd 25 15.08.24 19:33

3.11.12. Мы поговорили о том, что не все в мире должно иметь пользу. Что Бог от щедрости Своей создает избыток, одно из Его имен — Красота, что нет никакой необходимости в том, чтобы цветы были красивыми, чтобы драгоценные камни сияли и т. д. «Нужно позволить себе такую роскошь — жить праздно и в красоте», — сказал отец А. Как и Бог, Который, создавая мир, не раз удивлялся и радовался, как «весьма хорошо» Он это делал. А еще отец А. привел пример: женщины на монастырской кухне порой так украшают блюда, что к ним жаль прикасаться. Эта красота будет разрушена за несколько минут, в ней нет смысла, пользы — это просто красиво. Искусство может быть разным — как пророческим, так и просто красивым, указывающим на другой мир, Бога (красота в церкви, например). Итак, я в один миг избавилась от стыда за свои «несерьезные работы» — это просто красота, которая идет изнутри, сотворчество с Богом, чтобы я, сотворив, тоже могла сказать «хорошо весьма».

20.11.12 [...] Зафиксирую то, что было в «Базе» вчера. Я пришла только со скетчбуком и с головной болью. Короче — не подготовившись. Но Анатолий, как ни странно, был ко мне очень внимателен — он пролистал мой скетчбук, и ему понравились больше графические работы, чем цветные, а еще больше — с калькой. Но он сказал, что тогда мне нужно сделать тысячу таких работ — чтобы возникло ощущение тотальности, либо делать нонспектакулярное искусство: например, человек входит в белую комнату, а там в уголке «растет вот такая фигня» (это он про фрагмент моей работы), а на другой стене — вот такая фигня, и т. д. В общем, они с Бохоровым отметили, что мастерство есть, прием найден, теперь нужно мое решение, что я с этим делаю. [...]

04.12.12. Господи, если есть в Москве преподаватель, который не только умеет рисовать, но и современное искусство понимает, знает тенденции и может этому научить, пошли мне такого человека. Аминь.

22.12.12. Вчера была важная встреча с Д. [...] Д считает, что наше общество сейчас крайне расщеплено и движется к еще большему расщеплению: русский — не русский, плохой — хороший, черное — белое… Середины не существует. То, что я рассказала ему про систему СИ, наводит его на мысль, что совершенно также расщеплены и люди этой системы (+ он еще судит по письму Осмоловского ко мне): высокое искусство — низкое, коммерческое — не коммерческое и т. д. Мизиано берет деньги у премии «Инновация», но на банкет не идет. И много др. примеров.

Соответственно, их стратегия обучения — расщепить нас. Из этой серии высказывание: «Вы не можете работать в офисе, а вечером делать искусство». Соответственно, востребованы будут художники с расщеплением (у которых есть только два полюса и которые не цельны): Pussy Riot сидят в тюрьме и одновременно не против попасть в список самых желанных женщин мира; Жиляев — левый художник и одновременно не прочь сниматься для «Эсквайра» и т. д. Комфортно себя в этой среде могут чувствовать только люди с расщеплением. [...] Нормальные невротики типа меня — что они там будут делать? Моя стратегия — стратегия нормального, все это время я занимаюсь тем, чтобы интегрировать все свои части и стать цельной. До конца это в современном мире, скорее всего, невозможно, но невозможное человекам возможно Богу. Я не мечусь между двух полюсов, хотя расщепление у меня есть (достаточно вспомнить мою параллельную жизнь в Израиле), для меня существует серое, а также цветное и полутона. Кроме того, и в своем творчестве я занимаюсь именно интеграцией. В ненавистном мне метро я из горизонтальной

ArtMagazine126_001-.indd 26 15.08.24 19:33

плоскости вдруг выхватываю архетипическое, либо «улыбку Бога», либо нечто, что делает это метро менее ненавистным — а потом, в рисунках, я и вовсе преобразую этот мир, тем самым интегрировав его. А зачем интегрировать ненавистное? Тут я от себя добавлю, что это, по сути, исполнение заповеди «избери жизнь», ведь все сущее, кроме греха — часть Божественной воли, и метро в том числе (это мне уже Д. подсказал). Если оно существует, то не без воли Бога, и отвергать его на основании того, что оно мне не нравится, странно. В горизонтали наше общение м. б. очень неприятным, но есть общее, то, что нас объединяет.

Я занимаюсь поиском общего, в то время как все современное искусство занимается расщеплением. Конечно, это — схема, схема никогда не описывает всего, но она помогает понимать мир. На Западе система СИ интегрирована: «СИ есть, и оно полезно и важно для общества». Здесь же СИ никому, по сути, не нужно: оно повод для расщепления (ситуация с Pussy Riot), в то же время художники только и могут, что действовать именно так — иначе не заявишь о себе. Замкнутый круг. Это секта. Современная искусство — непопулярная секта.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Канон покаянный ко Господу нашему Иисусу Христу.

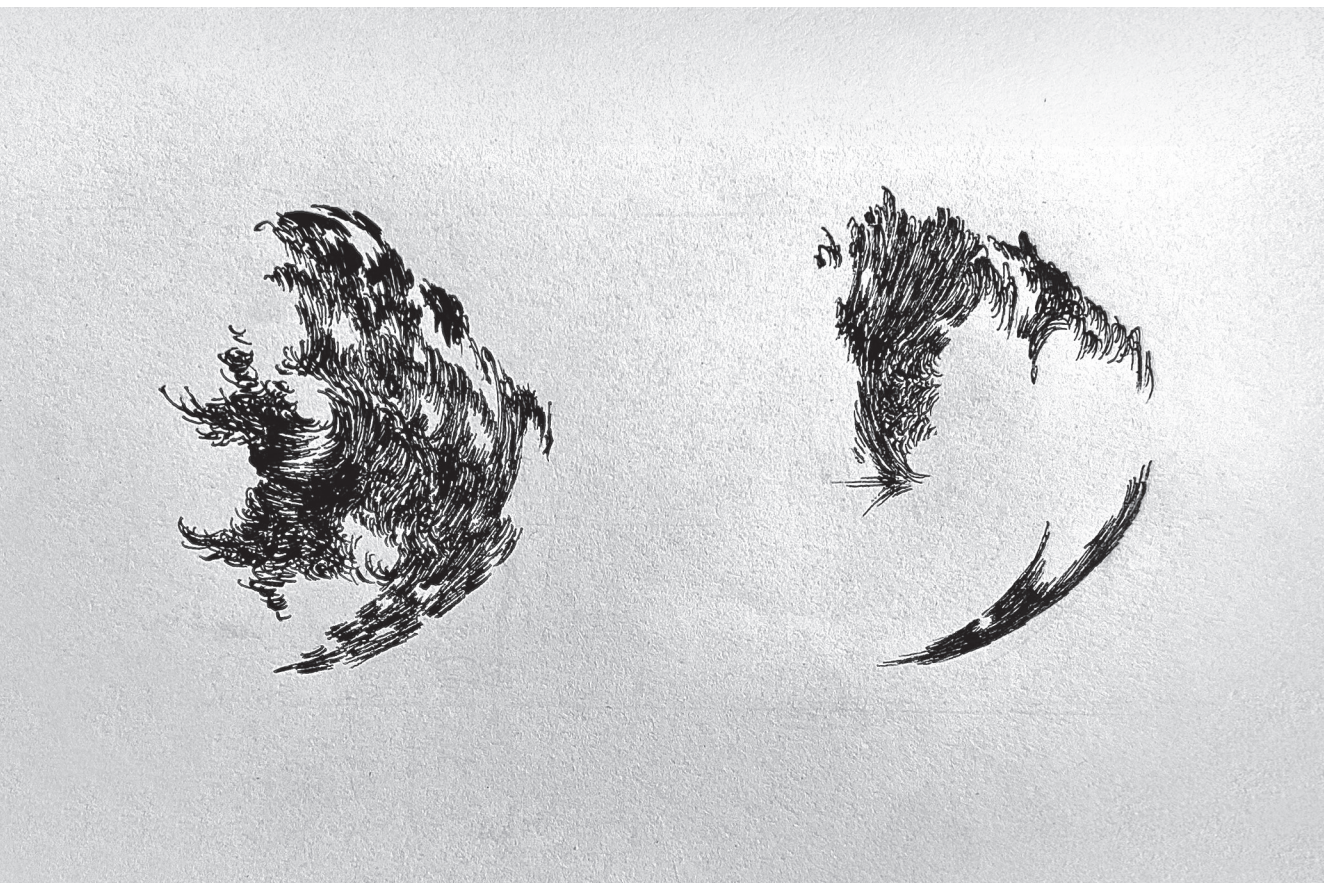
[2] *Болотян И.* Зависть к Dick, или Почему из любви не сделаешь арт-проект // сиг.ма, ф-письмо. 26 марта 2020. URL: https://syg.ma/@lolita-agamalova/ilmira-bolotian-zavist-k-dick-ili-pochiemu-iz-liubvi-nie-sdielaiesh-art-proiekt.

[3] Мария Мкртычева, чье имя было воспринято тогда с искажением.

Ильмира Болотян

Родилась в 1980 году в Чувашии. Художник, куратор, писательница, кандидат филологических наук. Создательница телеграм-канала «Между искусством и театром», посвященного визуальным перформативным искусствам. Живет в Москве.

ArtMagazine126_001-.indd 27 15.08.24 19:33



Материал иллюстрирован рисунками Кати Хасиной. Предоставлено автором текста.

ArtMagazine126_001-.indd 28 15.08.24 19:33

Ксения Кононенко

Письмо вокруг пустоты: Софи Калль и искусство «последнего раза»

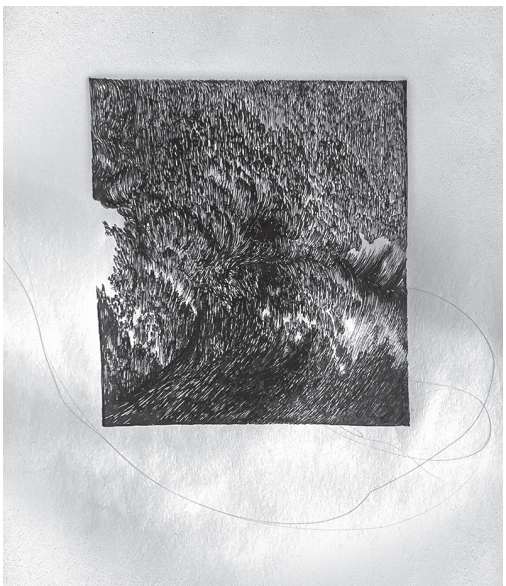
Во французском языке существует игра слов между «la lettre» и «a litter» — «письмо» и «мусор». Лакан, увлекшись этой игрой и не особо оглядываясь на этимологию, выворачивает звучание слова «letter» как бы наизнанку, возводя его к латинскому «litura» — «стирание». Льюис Кэрролл пишет «literature» с двумя «t», то есть «litterature», благодаря чему в слове обнаруживается слово «мусор» (litter). Письмо, литература обязаны отходам. Ведение дневника мы порой определяем как «выписывать себя». В этом выражении слышится намек на то, что что-то в этом письме проходит через мусор, через отброс, через отбрасывание. Дневник — это одновременно и самое интимное, и внешнее по отношению к субъекту, экстимное письмо. Дневниковое письмо — его повторяющийся стиль и настаивание на самом себе — может мыслиться как форма излечения, но в сердце его лежит поэзия, художественный акт.

Художнику дано поведать что-то о травме человеческого бытия, не переходя на сторону смысла, когда он свидетельствует о точке прекращения речи, дискурса, о моменте, когда язык терпит крах; и субъект более не представим для другого его средствами, а является уникальным для каждого узлом влечений. Это зона травмы. Когда мы приближаемся к ней, «я» исчезает; остается лишь травма/разрыв/лишение/нехватка и живое тело. Этот узел — самая глубокая достижимая точка и вместе с тем самая отдаленная. Субъект в ней не узнает себя.

Эта точка — остановка любой речи, зона, где дискурс терпит крах. Но она также порождает сдвиги в субъективном дискурсе. Она функционирует как слепое пятно в языке. Это слепое пятно на горизонте каждого анализа. И это также то, вокруг чего организуется вся художественная работа. Ибо художник — это тот, кто никогда не принимает данную реальность как саму собой разумеющуюся, постоянно возвращаясь к ней. Это — вне места, бессмысленное — прозвучит в речи, глубоко ее пронизывая, каждый раз сообщая субъекту стиль. Это слепое пятно проявится в произношении, заставляя каждого говорить на своем, особенном, языке. По стилю легко узнать писателя или художника. «Распознавание» стиля — основа художественной экспертизы. Очевидно, что необходимо, чтобы художник постоянно сталкивался со своей реальностью. Его жест оставит след только в том случае, если он заглянет в себя, поймет что-то в себе вне слов.

Следуя за Лаканом, мы подходим к искусству не с точки зрения биографии автора или его самоопределения как художника, а с позиции объекта, который он создает и который несет (или не несет) след участия в производстве. Анализ, как и процесс творчества, —

ArtMagazine126_001-.indd 29 15.08.24 19:33

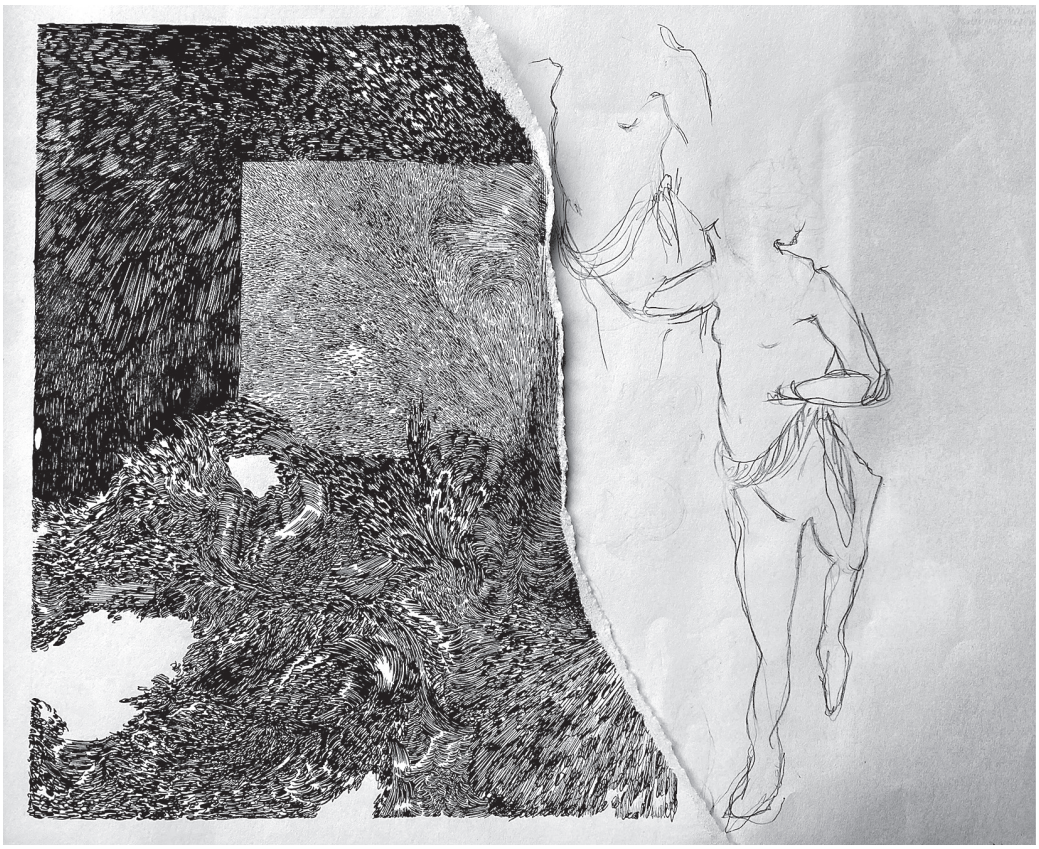


непрерывная операция номинации вокруг той точки, где речь прекращается, приближая субъекта к его абсолютно уникальной реальности.

В тексте «Понятие траты» 1933 года Батай определяет поэзию в экономических терминах, как, по сути, расходы, то есть «жертву» в смысле «творения через утрату»[1]. Именно для того, чтобы вместить пустоту и дать ей место, поэт создает объект «стихотворение», писатель — книгу, живописец — картину. Это намерение управляет любым художественным творчеством. Это процесс противостояния реальной потере, изоляции, вырезания, придания формы, возвращения, вечного возвращения. Процесс создания из пустоты чего-то задевающего. Расчищая путь к влечению, отвергая эстетические и моральные нормы, поэт/писатель/художник видоизменяет границы недосказанного, вписывает нечто невозможное к высказыванию. И когда ему это удается, он достигает эффекта — передает что-то из реальности опыта. Лауреат Нобелевской премии по литературе Имре Кертес говорит, что необходимо «ранить читателя, задевать его кожу, а не вызывать просто кивок головы или сострадание».

Художница Софи Калль воспринимает свое творчество как своего рода аналитическое или психотерапевтическое лечение. В интервью «The Guardian» она говорит: «Если работа терапевтическая, то это побочный эффект, за который я благодарна»[2]. Ее радикально субъективные произведения, фиксированные на слежке, письме и повторении, выходят за рамки личных переживаний в пространство искусства. Она работает с дневником как с абстракцией, тем самым совершая акт разрыва, нацеленный на переживание травмирующих слов. И таким образом изживает травматичное ядро дневниковой записи через художественный жест, обращенный к другому. Наиболее показательны для понимания метода Калль работы, которые катализировали болезненные разрывы. Так, «Изысканная боль» (Douleur exquise, 1984–2003) в стилистике расследования рассказывает о разрыве любовной связи и представляет собой буквально интимный портрет боли, пережитой художницей. В 1984 году Калль отправилась в трехмесячную поездку в Японию. По пути она должна была встретиться в Нью-Дели со своим любовником, но он телеграфировал, что не может приехать, так как попал в аварию. Каждый день своего 92-дневного путешествия Калль писала, как с нетерпением ждет встречи с ним. Если в настоящее время выражение «Douleur exquise» используется для обозначения специфической боли при переломах костей, то в XII веке термин «exquise» означал самые изысканные исследования. Рассказы Калль сопровождаются фотографиями места травматического отсутствия: номером отеля с красным молчащим телефоном на кровати. Однако в последний д лефон все же зазвонил и возлюбленный сообщил ей, что их отношения закончены… Эти письма, маркированные «92 дня до несчастья», «91 день до несчастья» и т. д., стали книгой, также включающей в себя

ArtMagazine126_001-.indd 30 15.08.24 19:33



самые травматичные воспоминания других людей — женщины, которая родила мертвого ребенка; мальчика, узнавшего о смерти своего отца, — которые были ответом на вопрос художницы «В какой день я страдал сильнее всего?». «Их истории действительно имели побочный эффект: они сделали мою боль управляемой», — признавалась Калль. И по мере того, как боль отступала, письмо истончалось почти до полного исчезновения.

Общая суть проектов Софи Калль — это отсутствие, нехватка того, чего не было или больше нет: разрыв, исчезновение, утрата, траур, другими словами, дыра в речи, в символической цепочке. Романтический разрыв, внезапное исчезновение, потеря объектов — от адресной книги до глаза — изображения, искалеченные во время гражданской войны в Испании; опустевшее после кражи картин пространство музея Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне. Речь не идет о возвращении этих утраченных объектов «посредством искусства». Искусство Калль — это искусство смещения и замены незаменимого. Она помещает на место того, чего нет или больше не существует, новый элемент, который занимает пустое пространство, не заполняя его: картина, пропавшая в музее, кладбище, надгробие, космос. Это искусство следа, которое не позволяет найти ни одного объекта. Она закапывает их, как в проекте «Рахиль, Моника» (Rachel, Monique, 2014) закопала портрет своей матери и ее драгоценности на Северном полюсе; она запирает их, как и секреты пар, хранящиеся у них дома в сейфе, — в «Здесь скрываются секреты посетителей

ArtMagazine126_001-.indd 31 15.08.24 19:33



кладбища Грин-Вуд» (Here Lie the Secrets of the Visitors of Green-Wood Cemetery, 2017). То, что создает Софи Калль, — это следы отсутствия: предметы, воспоминания, слова, которые проявляются в этой операции как следы наслаждения, чужого, отброшенного, мусорного, банального.

В работах Софи Калль стирается граница между внутренним и внешним. Книга «Все» (Tout, 2015) — набор открыток, в которых отражено все творчество художницы, — в своем роде портфолио Софи Калль, в котором каждая из работ сопровождается авторским коротким текстом. Французский психоаналитик Мари Элен Брюсс говорит о Софи Калль, что она увлечена созданием «экстрактов»[3]. Банальные слова и предложения, раз произнесенные и повторяемые, извлекаются из своего контекста. Метод позволяет возвести банальное выражение до достоинства стихотворения, фонетического и визуального одновременно. Это сублимация, а не идеализация, это излечение, а не наслаждение страданием от слов.

Брюсс уточняет, что стиль Калль включает не только элемент банальности, но и случайность. Если первое является центральным, то второе — его дополнением. Поиск случайного — следование «неизвестным или незнакомцам» или обращение к ним — отсылает к фразе Лакана на конференции в Балтиморе: «Жизнь — это нечто текучее»[4]. Цепляясь на какое-то время за незнакомцев, чужих в ее жизни, Софи Калль инсценирует этот дрейф. Отдаваясь ему, она населяет и поворачивает тривиальность, пока та не раскрывает свою ценность как судьбу. Когда художница обращается к другим, стремясь к точке, где речь умолкает, — как, например, «банальное расставание», — она возводит отсутствие смысла в творческий акт, «истощая боль».

Ее работа — это триумф воли. Желание «сделать себя», говорить из самого своего существа. Речь идет о создании нового, а не о желании признания своей ценности Другим. Ее работы — не автофикшн и не дневник переживаний и их интерпретации. Это не дневник слов, но дневник реальности, буквальности — материальности языка. Ее искусство — это искусство, не нуждающееся в интерпретациях, оно больше не трансформируется в смысл. Из этой изысканной боли, исследования «Всего» открывается, что нет другой гарантии бытия кроме самой себя, кроме самого акта — одновременно «вне досягаемости и в пределах досягаемости». Внешнее и внутреннее одновременно. Выставленный на Венецианской биеннале в 2007-м и позже в Государственной библиотеке Франции проект Калль «Берегите себя» (последняя фраза

ArtMagazine126_001-.indd 32 15.08.24 19:33





письма бывшего возлюбленного художницы) рассматривает заботу как способ справиться с невыносимым — через изымание себя из травмы с помощью работы с бессмыслицей акта. Предложив другим женщинам интерпретировать это письмо и ответить на него вместо нее, тем самым позволяя им пройти через точку отсутствия, Калль дает искусству дневника новое измерение, где возможно справиться с несоразмерной утратой с помощью фиксации самого акта происходящего.

В одном из своих интервью Калль говорит что она «одержима последним разом»[5]. Последний раз как последняя точка, которую мы не можем понять, точка, поставленная другим, экспроприируется без лишней интерпретации. Эта точка — метафора, расставание, но иногда и смерть, отдаляется от наслаждения отбросом, страданием как работой художника, высвобождая место новому «последнему разу», который обязательно случится и обязательно закончится.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Батай Ж.* Понятие траты. Пер. с фр. П. Хицкого // *Батай Ж.* Проклятая доля. М.: Гнозис, Логос, 2003. С. 183–205.

[2] *Jeffries S.* Sophie Calle: stalker, stripper, sleeper, spy // The Guardian. 23 September 2009. URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/23/sophie-calle.

[3] *Brousse M.-H.* «Hors d'atteinte, à portée de main». L'art à l'époque de l'inconscient réel // Lacan Quotidien n° 614. 5 décembre 2016. URL: https://lacanquotidien.fr/blog/2016/12/lacan-quotidien-n-614.

[4] *Lacan J.* De la structure comme immixtion d'une altérité préalable à un sujet quelconque. Conférence à Baltimore, 1966 // La Cause du Désir. № 94 (2016/3). P. 7–17.

[5] *Brousse M.-H.* «Hors d'atteinte, à portée de main». L'art à l'époque de l'inconscient réel.

Ксения Кононенко

Родилась в 1992 году в Тюмени. Психоаналитик, последовательница Новой лакановской школы, поэт, независимый исследователь. Создатель телеграм-канала «Окно в комнате», посвященного психоанализу, искусству и смежным дисциплинам. Слушательница магистратуры по психоанализу Парижского университета VIII в Сен-Дени. Живет в Париже.

ArtMagazine126_001-.indd 33 15.08.24 19:33







Материал иллюстрирован кадрами из фильма Сирилла Шейблина «Unrueh», 2022.

Жанна Долгова

Дочери зеркала: к критике аутофилософии

1.

Аутофилософия построена на пересечении любви к себе, мышлению в себе и одновременной необходимости себя же через любовный жест вычесть, сохранив ангажированную, но опустошенную, затронутую самостью мысль-жизнь. Удается ли это совершить средствами одной только философии, пусть даже и подвергнув ее неестественному скручиванию по направлению к себе: движение, одновременно в ней глубоко заложенное и невозможное?

Берусь утверждать, что нет: и внести себя в мышление, и изъять из него невозможно без воссоздания визуальной логики самой мысли. Мысли, что встречает свой материальный субстрат на пределе видимого зеркально мира, отражаясь в теле как форме-жизни — не нейтральной, вовлеченной в существование позиционально и оптически-политически, естественно сладостно и травматически.

Философ Дэвид Кишик, которому принадлежит этот привлекающий и противоречащий термин, соблазнен концептом формы-жизни Джорджо Агамбена, который он хочет применить, преодолевая: «Я хочу вычесть себя»[1]. На стыке биоса и биографии, литературного и теоретического, огибая собственно автотеорию, он ищет пути писать философию себя, неминуемо сталкиваясь с невозможностью выделить логический и материально-плотный элемент себя из формы: ни очертить, ни утратить.

Почему неминуемо? Попадая в архивную и, казалось бы, реакционную художественную ловушку истинности высказывания, референциального в отношении опыта, ловушку «полной речи» — «романы постепенно уступят место дневникам и автобиографиям, которые могут стать пленительными книгами, если только человек знает, как выбрать из того, что он называет своим опытом, то, что действительно есть его опыт, и как записать эту правду собственной жизни правдиво»[2], — он невольно проблематизирует родовые тупики и черты жанра, что обостряются в необходимо запрашиваемой извне артикуляции позициональности, которая для философии, структурно вытесняющей тело, все еще является видимой проблемой.

Как обратиться к себе так, чтобы самость (отойдем от термина субъективность, материально его расширив) стала интенсивным мыслительным местом, а не местом бесплодного удвоения и умножения? Как обнаружить себя не риторически, а структурно, но и не игнорируя идеологичность излишней абстракции, вплетая ее в эпистемически-политизированную пластичность?

Как (аутофилософски) мыслить себя, учитывая, с одной стороны, что когито глубоко сплетено с логикой видимого, разворачивается подобно собственному образу, неполному, неприкасаемому, но накрепко схваченному, с другой — что автотеория обладает политической эпистемологиче-

ArtMagazine126_001-.indd 35 15.08.24 19:33



ской значимостью, а с третьей — что в узле видимого-мыслимого есть материальный элемент, его функционирование обеспечивающий? Элемент, из которого могут быть развернуты ленты феминистской критики в отношении феминистски же фертильного, ангажированного жанра.

2.

Теория объекта а — одного из главнейших лакановских концептуальных созданий для психоанализа, обретаемого в зеркальности в качестве скрытой причины движения, (повторения в) жизни, находимого в совершенной утраченности — указывает на присутствие мыслительного в визуальном. Более чем присутствие, их глубокая связь: телесная индивидуация обретает себя и мир для мышления в форме, дарованной зеркалом, в этом изысканном и шокирующем обмене теряя тело[3]. Проприоцептивный смысл которого застревает на полпути, тревожа и умозрение, и ощущение: тело выбивается за границы само-чувства, но не попадает в разум, оставляя в видимом неизгладимые материальные запятнанности: минус фи кастрации, бросающее вызов беспечной прозрачности саморефлексии в визуальном поле. Теперь уже не только мыслительное, но и немыслимое в визуальном.

Первую послелакановскую феминистскую критику соотношения мысли и образности, смысла и плоти произвела феминистский философ Люс Иригарей. Заметив, как оптическое колонизировано маскулинным в качестве подобного, одного и того же, не впускающего в онтологию отличающееся. Отличающееся для нее существовало как раздвоенная в самой себе форма, приверженная своей логике: фемининная морфо-логика. Фемининная оптика, по Иригарей, — это гинекологическая зеркальность, где зеркало, отражая, касается[4]. И оптика, и логика, и плоть для нее были выстроены как онтологические контрструктуры маскулинному отвержению фемининного в бытии, они полностью (за исключением своей вовлеченности в борьбу за права) были укоренены в западной философской мысли, в ее провоцирующей истерически интенсивной критике. Эта страсть и теоретический контекст мысли Иригарей, время, которому ее мысль принадлежала, делали ее своеобразно зависимой от идеи женского субъекта как контрлогики, контрформы субъекту классическому. Идеи, матрицей которой является лакановское половое различие, примарно прописанное в области смысла[5].

В иной логике сополагает визуальное и мыслительное художница, теоретик и аналитик Новой лакановской школы Браха Эттингер, переписывая идею различия зародышевидно: не женщина отличается от мужчины, но все они отличаются от женщины, от которой первоначально материально неотделимы, но отличны. Различие становится двойным, обретая, как говорит Эттингер, форму мыслительного аппарата, распределенного между двумя: Ж/Ж, Ж/М. В визуальном она видит докогнитивное: фрагментированные следы матричной встречи, где субъективность переходна и раздроблена, включая частичные я и не-я. Теория матричного взгляда — это теория фемининного в визуальном, теория не единично утраченного объекта, материально поддерживающего своим исчезновением одиночное бытие, травмированное и соблазненное отделением, но теория ублажающей и расцарапывающей своим возвращением связи. Связи, формирующейся на пересечении рождения мысли из сырого аффективного телесного материала при посредничестве материнского тела-психики и эроса стереоскопического внимания, пробуждающегося в видимом[6].

Кинотеоретик Джоан Копжек лакановской парадигме наиболее верна, но и она

ArtMagazine126_001-.indd 36 15.08.24 19:33





переопределяет оптическое, подчиняя его фемининному, тоже понятому как различие, проводимое через смысл. Понимая взгляд классически, как содержащий аноморфозу кастрации, она все же расширяет его через концепцию женской сублимации, проделывая в нем дополнительную дыру. Сублимация Копжек тождественна наслаждению (взгляда) и очерчивает метафорическую остановку с целью включения тела в смысл, точку выстегивания, где пристежка означающего падает, открывая пространство артикуляции материального, изысканно не размещающегося в смысле, создающего скручивание внутри Символического, извив[7].

3.

Однако статус объекта а в нынешнем состоянии лакановской клиники претерпевает изменение: некогда теория объекта-причины желания уступила место теории сексуации, теперь же происходит обратный ход. Множественные критики лакановской клиники и матрицы его теории, те материально-смысловые вопросы, что ставят в своем телесном бытии, схваченном в значении, анализанты разворачивают теорию анализа в сторону артикуляции его Реального, не колонизированного Воображаемым и Символическим. Фаллос утрачивает былое значение, а вместе с ним и привычный способ проводить половое различие — и это небывалые ранее изменения лакановских концептуальных пространств. Фаллос теперь более гетероклитический, отсылающий к подвижной витальности, чем различающий, как отмечает психоаналитик и лакановский функционер Жак-Аллен Миллер[8]. Господствующее лакановское означающее теряет власть в Символическом, «сдаваясь материальности и Реальному»: различие теперь проходит более через объект а, через наслаждение, чем через пол, каким мы привыкли его в записи видеть. Вместе с трансформацией способа различать изменяется и оппозиция пола, становясь небинарной: все — не-все, где множество все составляют формы субъективной жизни, взятые через запятую, а не-все содержит в себе утраченное бинарное означающее, которое поддерживает оппозицию и существование всего символического, но отвязано от привязки к женскому полу[9].

Психоаналитик и философ Габриэл Тупинамба осуществляет масштабную критику лакановской идеологии как институции, эксклюзивно блокирующей и критику, и справедливое распределение доступа диспозитива анализа, и диалог дисциплин, и новое знание. Артикулируя проблемный

ArtMagazine126_001-.indd 37 15.08.24 19:33

узел клинического, концептуального и критического, он вносит в пространство аналитического дискурса жестоко вытесненное (и не совпадающее предметно и концептуально, как отмечает Луи Альтюссер) из него политическое, делая это радикально иным, чем Славой Жижек, образом[10]. Если Жижек заставляет эмансипационно служить лакановскую диалектику диалектике гегелевской на поле политической философии, вскрывая идеологизированность и ангажированность желанием (Далай-лама и мальчик: пососи мой язык), то Тупинамба политическое проблемно располагает внутри самого пространства анализа: психоанализ не политичен сам по себе, и потому не идеально подходящий инструмент для критики господствующей идеологии, но он действует так, что затрагивает и создает властные, иерархизированные отношения внутри своего поля как такового, психоанализ имеет свою ярко выраженную позициональность, которую через эпистемологическую аррогантность отрицает. Политическое возникает эпистемологически, внутри самого знания и внутри отношений акторов-носителей этого знания: будучи неевропейским мужчиной-аналитиком, происходящим из контекста с историческим опытом диктатуры, Тупинамба представляет собой актуальный тип чувствительности к политическому, к тому, по какому критерию происходит редукция, к тому, какие различия участвуют в производстве других различий. Политическое по Тупинамба — это также узел тела, тревоги и идентификации в бытии и наемном труде: обморок активиста перед рабочим собеседованием в здании, в которое накануне он кидал протестные камни[11].

4.

Начала жанра самосочинения состояли в апеллировании к психоанализу эмпирически-лигвистически. Серж Дубровский, создавая и теоретически описывая новый жанр, самосформированный на стыке собственной биографии и сочинительства, обращался к себе посредством означающих, добытых им в аналитическом опыте. Означающие, носителем которых он был, попадали в роман, создавая там законы и траектории движения смысла: опыт был им редуцирован к локализации в означающем и лингвистически же, не содержательно служил самосочинению. Обращение к себе в рамках небывалого ранее жанра, литературного места, которое Дубровский артикулировал и высветил, было структурным, не тематическим, однако же оно было лингвистическим[12].

Но что если вообразить структурное обращение как жест и динамику ауто материальным, а не лингвоцентрическим?

Не-философ Катерина Колозова, ссылаясь на не-философа Франсуа Ларюэля, утверждает, что психоанализ, как и марксизм, — минимально концептуальные дисциплины (сводя их вместе, в отличие от Альтюссера), поскольку разомкнуты в опыт, в прожитое. Поскольку содержат прямой материализм травматизма и радости, заставляющий концепт себе сдаваться, превращая его в аффективный и строгий — в чудовищный[13].

Материя как категория была дискриминирована в истории философии. Люс Иригарей и другие феминистские философы искали и ищут пути ее вновь-появления. И те небывалые изменения в концепции пола, что недавно затронули психоанализ, являются по сути подтверждением уже совершенных Брахой Эттингер феминистских открытий внутри дискурсивного поля — но теперь в области широкой клиники и зависящей от нее, сообщающейся с ней теорией. Знание в Реальном, а не только лишь в Символическом, которое она выделяла через концепцию матричности, в том числе матричного взгляда, знание, зависящее

ArtMagazine126_001-.indd 38 15.08.24 19:33



от материальности телесной модальности наслаждения, означает политики пола, но реализуемые не путем отвоевания значения, а путем его утраты для фаллического: «именно фаллическое означающее должно вращаться»[14].

Ускользающая в смысле материальность себя, динамизм самокасания, которые дают знать о своей сложной топологии в концепции взгляда, должны быть затронуты в целях эпистемических политик письма и политик материи. Равно как и должна быть затронута позициональность — иная материальность, социальная, природная, политическая, расширенная. Тупинамба указывает на подобную позициональность, смыкая эмансипаторные теоретические абстракции анализа и его жизненную политическую ограниченную контекстуальность, застревающую все больше в неолиберальном социальном субстрате. А феминистские философы указывают на стигму материи. Психоанализ же «как он есть» (до эмансипаторной его критики) говорит о сомнении и смещении: децентрации, анаморфозе кастрации, означающей зависимость от мира и других в своей конечности и включенности, в своей соположенности и вовлеченности.

5.

Розалинд Краусс в эссе «Безумие взгляда: для Юбера Дамиша, во всех смыслах», написанном для каталога выставки «Лакан. Когда искусство встречается с психоанализом» в Помпиду-Мец, создает краткую вневременную историю лакановских глаза и взгляда: саморефлексивная модель самосозерцания, свойственная классической ренессансной перспективе, артикулирующей когито в визуальном, лаканиански критикуется, будучи противопоставленной ее анаморфотной альтернативе, что находит место исчезающему бессознательному в поле зрения: минус фи кастрации, одновременно и крайнее искажение, и точечное отображение идеи отсутствия[15].

«Автопортрет в выпуклом зеркале», как удивительная модель альтернативного самосознания, рассмотрен ею как один из первых примеров воссоздания такой

ArtMagazine126_001-.indd 39 15.08.24 19:33

формы индивидуального опыта, где оптика выявляет игру исчезновения, возвращения и искажения, свойственную децентрированному бессознательным когито.

Позиция Краусс при этом является в свою очередь элитистски безвременной: лакановская теория взгляда, некогда ангажированно кинотеоретически и феминистски значимая, сейчас не является работающим инструментарием критики, письмо смещено в сторону позициональности и материальной процедуральности этики, однако же ничто не мешает возвращение в него психоаналитической теоретичности после критики пола и эпистемологической аррогантности вообразить.

Как могла бы выглядеть анаморфотная альтернатива сегодня? Альтернатива, затрагивающая проблематику когито в визуальном, визуального в когито и того, чем может быть самосозерцание — в мысли как форме-жизни, жизни, неотделимой от формы, — в материальности телесных процессов, процесса письма или искусства образа.

Фильм Сирилла Шейблина «Unrueh» (2022) выстраивает саморефлексию созерцания, материально значимо вплетая элементы собственной биографии в слой сочинения: фильм о пребывании Петра Кропоткина (его исполняет филолог и сосоздатель «Фаланстера» Алексей Евстратов) в сообществе швейцарских часовщиков-анархистов (режиссер — их потомок), где он узнает от ангажированной влюбленностью и политическим требованием работницы кооператива, как устроено время и часовой механизм. Шейблин выстраивает самосознающее оптическое-политическое, где однако же есть место исчезновению и искажению взгляда: его очень обобщенный пейзажно-политический план, не сфокусированный на протагонистах и человеческих сюжетах, маньеристски, создавая изогнутую полость для мысли, содержит в себе остранение, но не классическое брехтианское остранение смысла, а остранение, впаянное в материю — в актерский перформанс, в перформативную силу самого материального мира, природы и вещей.

Режиссер в качестве перспектив — политических, эстетических, биографизирующих, архивирующих, воссоздающих, повествующих (круг героинь в пышных исторических, «рефлексивно надетых» платьях, вводящих в начале фильма протагониста в повествование через перформативно небрежный рассказ о нем) — чувствительно проявляет присутствие разных взглядов, что, наслаиваясь друг на друга, сбоят, но артикулируют стереоскопическое внимание, чем за пределами видения и является взгляд.

Тонкая перформативная рамка колеблется, являя и обнажая «голые жизни» (в значении минимальных перформативных форм, где жизнь бытийственную, реальную слизывает прилив жизни исполнительской и обратно) актеров и других людей, принимающих в создании искусства участие, — тех, что так же ждут колебания.

Перформативное визуальное тоже колеблется: кадр цифровой сверхобщий, всеобщий, ничего не кадрирующий, а включающий исполнителей и сюжетность свободно парящими на границе кадра и смысла, задевающими эту границу е — как пространства, так и значения, и документально-небрежно, естественно, и предельно формально, вычурно включенными в него.

Эта актуальная анаморфоза — визуальное феминное в когито.

6.

Феминное затрагивает визуальное, но не так, как ранее: теперь — исходя из материальности минимального концепта

ArtMagazine126_001-.indd 40 15.08.24 19:33

пола. Записи о минимальной кастрации как различии не через фаллос, а через объект а, через материю, а не через нарочитое означивание.

Вопросы значения как такового отжили: мы более анахронично не спрашиваем «Кто есть женщина?», но сквозь оптику сделанного речью, а не сказанного мы концептуализируем, как фемининное действует, акторствует.

Оптичность самосозерцания смыкается с материальностью и родовым желанием жанра, как отмечает Тупинамба касательно психоанализа, апеллируя к Алену Бадью (но слова внутри психоаналитического интенсивного поля играют иначе, своенравно, открывая маскулинное наслаждение в родовом), — это касание предела теории, выявление беспредельности[16]. Фемининное наслаждение в родовой черте жанра самосочинения, возможно, будет звучать как появление небывалого ранее, самоформирование полости там, где этого не существовало.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Кишик Д.* Self Study: заметки о шизоидном состоянии. М.: Ад Маргинем, 2024. С. 64–75.

[2] *Эмерсон Р.* Доверие к себе // Эмерсон Р. Нравственная философия. М.: АСТ, 2001.

[3] *Лакан Ж.* Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я // Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество, Логос, 1997. С. 7–15.

[4] *Иригарей Л.* Этика полового различия. М.: Художественный журнал, 2004.

[5] *Irigaray L.* Speculum of the Other Woman, trans. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

[6] *Ettinger L. B.* Matrixial Gaze and Screen: Other than Phallic and Beyond the Late Lacan // Matrixial Subjectivity, Aesthetics, Ethics, ed. Pollock G. London: Palgrave Macmillan, 2020. P. 241–287.

[7] *Copjec J.* Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

[8] *Brousse M.-H.* Le trou noir de la différence sexuelle. URL: https://institut-enfant.fr/orientation/presentation-du-theme/le-trou-noir-de-la-difference-sexuelle.

[9] Там же.

[10] *Тупинамба Г.* Желание психоанализа. Опыты лакановского мышления. М.: РИПОЛ классик, 2024.

[11] *Tupinambá G.* Politics in the Clinic // e-flux journal. Jule 2022. URL: https://www.e-flux.com/notes/481007/politics-in-the-clinic.

[12] *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. № 3 (103). С. 29–41.

[13] *Колозова К.* Концепты, сдающиеся материальности и реальному // Художественный журнал. № 105. 2018. С. 87–91.

[14] *Ettinger L. B.* Matrixial Gaze and Screen. P. 274.

[15] *Krauss R.* The Madness of the Gaze: for Hubert Damisch, in every light // October. No. 185. 2023. P. 188–195.

[16] *Тупинамба Г.* Желание психоанализа. С. 327.

Жанна Долгова

Родилась в 1985 году в Россоши. Художница, писательница, психоаналитик в становлении. Живет в Санкт-Петербурге.

ArtMagazine126_001-.indd 41 15.08.24 19:33



Материал иллюстрирован: Клэр Каннингем «Give Me A Reason To Live» («Дай мне повод остаться жить»), 2015. Танцевальный перформанс.

ArtMagazine126_001-.indd 42 15.08.24 19:33

Александра Володина,
Марыся Пророкова

Автотеории и автонарративы как практика распределенного опыта

Всегда ли персональное высказывание, формирующее некий идентичностный образ в медиа-пространстве, формируется как коллективный нарратив (нарратив, разворачивающийся одновременно в нескольких плоскостях: визуальной, аудиальной и когнитивной) или как особая форма коллективной памяти? Возможно ли об этом нарративе, или, если угодно, о персональном проекте, говорить как о потенциально достоверном, корректном, истинном, правдоподобном? Валерий Подорога в работе «Топология страсти: Мераб Мамардашвили и современность философии», создавая портрет Мамардашвили как философа голоса, а не письма, говорит о разрывах, неизбежно имеющих место в процессе перевода живой речи в текст через расшифровку стенограммы: «точка подлинности» в этом процессе всегда будет смещаться между различными смысловыми маячками на карте будущего текста. Такой текст будет спроектирован, он будет продуктом перекодировки, слепком живой речи. Такова ли опосредованность живой речи по отношению к голосу, записанному на аудио, к выступлению, существующему в видеоформате, или в последующей обратной связи со стороны свидетелей этого сообщения?

Можно сказать, что субъектность в пространстве репрезентации складывается из пересекающихся и дополняющих друг друга переводов. Это и перевод, который производит сам актор, выбирая интенсивность, модальность, эмоциональную окраску высказывания, комбинируя сообщения между собой, бережно или, напротив, небрежно относясь к их сочетаемости. «Речевое пространство, — пишет Подорога, — имеет тенденцию к разрастанию, вовлекая благодарных слушателей, и порой совершенно неважно, насколько речь понятна: важно, что она пережита слушателем как понятная. В таком случае, манера говорить, дикция и ритм речи, жесты, сама фигура говорящего и позы — "психотелесный облик" — все это вместе оказывается источником суггестии»[1].

Структура нарратива и техники, благодаря которым нарратив приглашает к согласию, солидаризации, подключению или раз-отождествлению, тоже позволяют речевому пространству разрастаться и распределяться между разными слушателями или читателями. Нам было бы интересно предложить здесь несколько заметок о том, благодаря каким жанровым, структурным, медийным, аналитическим и «психотелесным» приемам нарратив может функционировать как разделенный и распределенный. Важно, что под разделенностью мы здесь понимаем не полную идентификацию аудитории с представленным образом, идеей или историей, но более сложные процессы соотнесения с ними — через уточнение, консонанс, использование услышанного в качестве метода исследования собственного опыта или окружающего мира.

ArtMagazine126_001-.indd 43 15.08.24 19:33



Темпоральность архива

Инструменты, с помощью которых автор осуществляет перевод собственного сообщения для других, конвертируют это сообщение, также участвуя в переводе: различные платформы имеют специфические ограничения — объем публикуемого текста или длительность видео, возможность сопроводить выкладываемые в сеть фотографии музыкой и таким образом закрепить у аудитории «правильную» (то есть соответствующую задумке автора) ассоциацию, особенности интерфейса и т. д. И, наконец, еще один демиург в создании нарратива — свидетельствующая аудитория, непосредственно участвующая в создании коллективного образа, через формирование его как своего рода архива.

Этот прижизненный архив представляет собой одновременно динамическую и статичную совокупность сообщений, неоднородных и неупорядоченных, фрагментарно воспринимаемых. Архив будет состоять из коллективного удерживания цифровых свидетельств, но такой архив по умолчанию не имеет возможности быть целостным, монолитным. Утраты в ткани воспоминания в одном месте будут компенсироваться наличием фрагмента сообщения в другом. Искажения, неизбежно возникающие в ситуациях запоминания, интерпретации и передачи сообщения, будут порождать многообразную нюансировку ткани архива. «Посмертный архив снимает в гегелевском смысле проблему архива прижизненного, они меняются местами, один, фактически, исчезает в другом, прижизненный в посмертном»[2]. Вводя различия между архивом прижизненным и посмертным, Подорога говорит о многослойности, возникающей, когда совокупность высказываний автора, одобренных им для публикаций, то есть для распространения среди аудитории, пересекается с новой волной высказываний — тех, что впоследствии выходят к аудитории с помощью распорядителей наследия автора.

Сообщения и их интерпретации, составляющие целостное тело архива, сообщаются одно с другим через различные вариации и повторения, наложения и расслоения. В этом смысле образ-нарратив напоминает партитуру музыкального произведения: партии рождают мелодику, каждая из коих может быть прослушана самостоятельно, однако ритмический рисунок и гармоническая окраска ста-

ArtMagazine126_001-.indd 44 15.08.24 19:33

новятся возможны лишь во время одновременного воспроизведения всей партитуры.

Здесь уместно вспомнить размышления Леви-Стросса о «Болеро» Равеля: «Даже если Равель определял "Болеро" как инструментальное крещендо и предпочитал видеть в нем всего лишь экзерсис по оркестровке, ясно, что творение таит в себе совсем иное; в анализе произведений искусства — идет ли речь о музыке, поэзии или живописи — нельзя продвинуться достаточно далеко, если прислушиваться к словам их авторов, даже если они верят, что создали именно это. Итак, даже произведение, построение которого на первый взгляд кажется таким прозрачным, что не требует никакого комментария, ведет свой рассказ как миф, одновременно в нескольких планах действительно очень сложной истории»[3].

Подобная партитура мифа неизбежно поглощает и вписывает в себя различные потоки сообщений в процессе формирования сетевого образа. В ее пространстве происходит разметка разрозненных фрагментов нарратива. И здесь происходит то, что можно назвать компрессией — колебания частот, отклоняющиеся от каноничного звучания чистой ноты, из сочетания которых складывается консонанс, выравниваются, выстраиваются в общую линию непротиворечивого нарратива.

Этот необходимый консонанс, к которому стремится множество голосов, участвующих в создании нарратива, по биомеханике своего синергетического взаимодействия напоминает тот, к которому приходит слаженный хор во время исполнения канона: «пропоста», или музыкальная фраза, являющаяся ядром произведения в этом жанре, поддерживается «риспостой», или ответом, который представляет собой ту же музыкальную фразу, но воспроизведенную с некоторой временной задержкой. Количество голосов в каноне может быть бесконечным, и именно их пересечения, нахлестывания и запаздывания создают необычный для уха эффект: мы слышим одну и ту же мелодию, но разворачивается она в различных временных пространствах. Все мгновения оной, распадаясь на сочетающиеся и расходящиеся линии сообщений, в конечном счете формируют общее поле музыкального рассказа.

Взяв за теоретическую основу идеи постмодернистской философии, классики нарративной практики сделали идею подобного «полифонического» переплетения темпоральностей, голосов и элементов частью терапевтического праксиса. В частности, форматы резонансных откликов или откликов «внешних свидетелей» (метод, заимствованный нарративной практикой из лексикона антрополога Барбары Мейерхоф, исследовавшей связь жизненных историй и идентичности) и коллективных документов предполагают, что созвучие опыта разных персон, коллективов и сообществ становится плодородной почвой для снижения негативных эффектов изоляции и капсулирования пережитого.

Коллективный документ может быть частью терапевтического процесса и создаваться в ходе групповой нарративной беседы или медиации: участники, обменивающиеся резонирующими друг с другом историями, впечатлениями или размышлениями, могут фиксировать их результаты в письменном виде, чтобы по завершению беседы обращаться к получившемуся документу как инструменту самоподдержки. Совпадения и различия в формулировках позволяют расширить собственную оптику, взглянуть на индивидуальную историю чужими глазами, солидаризироваться с высказываниями других или же легитимизировать собственный опыт через рамку доброжелательного «эха». Также коллективный документ может служить манифестом, составленным в процессе общего размышления на волнующую участников тему и распространяться среди лиц, заинтересованных в концептуализации или легитимизации определенного опыта в качестве инструмента, направленного против чувств исключенности, маргинализованности и изоляции. «Точкой сборки» подобного документа может быть любой аспект опыта, в котором

ArtMagazine126_001-.indd 45 15.08.24 19:33

персона может ощущать горе, одиночество или недопонятость окружающими (миграция, пережитое насилие, жизнь с каким-либо заболеванием, сложности родительства и др.), либо испытывать желание быть услышанной или же хотеть поддержать других через рассказ о своем опыте.

«Мы собрались вместе с намерением спросить себя и друг друга, какие традиции мы хотели бы посадить, чтобы они дали ростки, улучшающие нашу жизнь, — чтобы жизнь в наших сообществах становилась лучше. Сейчас мы составляем этот документ в надежде, что наши голоса будут услышаны, получат признание, что создадутся отношения поддержки. Мы надеемся, что то, что мы здесь скажем, окажется полезным для других женщин, оказавшихся в подобных ситуациях»[4], — так начинается коллективный документ собрания женщин в Гелатао; эти формулировки отражают полифонический этос нарративных форм, роднящий их с практиками автотеории и автоэтнографии. Основатель нарративного подхода психолог Майкл Уайт также подчеркивает значимость отказа от вовлечения в прямолинейный дуализм «чувств» и «смыслов»[5], и этот отказ становится возможным через легитимизацию индивидуального опыта, пространство для которой возникает в практике «присоединения» к опыту других через созвучие различных элементов автобиографических описаний.

Документация откликов и свидетельств в этом отношении представляет собой довольно необычные архивы. По крайней мере, если сопоставлять их с институциональными и кодифицированными архивными практиками. «Партитура» таких архивов (коллективных документов, общинных обсуждений, свидетельств, автонарративов и т. п.) не подчиняется формализованному порядку привычного архива, подразумевающему последовательное линейное развертывание и полноту охвата той или иной области знания. Их порядок, скорее, «анархивный». Хэл Фостер в своем знаменитом тексте об архивном импульсе в современном искусстве делает занятную оговорку в скобках, замечая, что, «возможно, правильнее было бы говорить об "анархивном импульсе"»[6]. Здесь имеется в виду акратическая логика подобных коллективных нарративов (или личных нарративов, приглашающих членов сообщества к подключению и участию в рассказывании и размышлении). Идея «анархива» вдохновила многих художников, теоретиков, писателей и рассказчиков. Философ Брайан Массуми, участвуя в одном из подобных проектов, тоже обращался к понятиям из теории музыки в своем стремлении описать специфику анархивных практик. Он называл их «репертуаром следов, оставленных совместными художественно-исследовательскими событиями»[7]. Однако важно, что эти следы не фиксируют прошедшее событие, но сохраняют сопричастность ему и могут быть развернуты в цепочки новых событий и смыслов, и в этом отношении содержат большой потенциал развития, если сообщество заинтересовано в сохранении этих следов. Это, соответственно, означает и немалый потенциал переводимости на разные языки, медиа и способы мышления и действия. Коль скоро следы не мертвые отпечатки, а живые знаки соприсутствия, они вполне могут быть переозначены или перенесены в другие контексты. Это делает анархив динамичным, изменчивым пространством или даже, предполагает Массуми, техникой производства процессов.

Терапевтический и в широком смысле политический праксис «распределенной идентичности» нарративной практики близок тем эффектам, которыми обладают автотеория и автоэтнография как литературные формы, работающие на преодоление разрыва между концептуализацией опыта и попыткой зафиксировать сложностные, флюидные фрагменты индивидуального. Иными словами — осуществить тот «перевод», о котором мы говорили ранее. Ниже мы постараемся раскрыть эту мысль.

ArtMagazine126_001-.indd 46 15.08.24 19:33



Практики автотеории

Автотеория как художественное — и не только — средство выразительности позволяет выстроить автонарратив, который рассказывает о чьем-то конкретном пережитом опыте и в то же время предлагает несколько разных возможностей с ним солидаризироваться. Здесь «солидарность» нам важно понимать не столько как согласие и поддержку, сколько как совместное состояние или действие. Чтобы заняться чем-то вместе, нужно вооружиться общим методом, общей логикой или общим чувством, и в автотеоретической рефлексии мы можем найти все эти три составляющие.

Этот способ письма соединяет два, казалось бы, разных подхода: автобиографический рассказ и конструирование теоретического метода (а точнее, микрометода) или объяснительной схемы. Такая смесь жанровых стратегий нам уже неплохо знакома — к примеру, по многим текстам Ролана Барта. В книге «Camera Lucida» он, размышляя о своей авторской позиции, пишет, что «"раскачивался" между двумя языками, экспрессивным и критическим»[8], причем французское слово «expressif» здесь, пожалуй, лучше перевести как «выразительный» — в том же смысле, в каком выразительным является художественное произведение, не столько анализирующее нечто внешнее ему, сколько выражающее и проявляющее нечто доселе непроявленное. Впервые термин «автотеория» для описания подобной стратегии письма появляется в 1997 году в книге Стейси Янг «Перемена слова/мира: речь, политика и феминистское движение». Янг обнаруживает истоки этого жанра в женском письме, в том числе в активистских манифестах и лозунгах. Их авторки разрабатывали новые дискурсы свидетельствования и размышления о замалчиваемом опыте, формах и контекстах жизни, субъектностях, для описания которых не подходят существующие художественные и публицистические языки. Неслучайно концептуализация автотеории происходит в девяностые и нулевые годы, когда оптика нового материализма и аффективного поворота в философии и социально-гуманитарных науках позволяет укрепить эти новые дискурсы — а автотеоретическая рефлексия, в свою очередь, оказывается полезной для укрепления материалистической оптики, также нуждающейся в новых способах письма о теле, об опыте, о коллективном чувстве.

ArtMagazine126_001-.indd 47 15.08.24 19:33

Автотеоретические тексты могут тяготеть к художественной литературе или к академической работе, а могут быть частью многосоставного художественного проекта или авторской художественной стратегии, но в той или иной форме в них присутствует критический и аналитический импульс. Повествование и теоретизирование объединяются в перформативной практике письма, а в качестве отправной точки выступает «сырой материал», или «первотекст»[9] телесного переживания. Размышляя изнутри этого переживания (и вместе с ним), авторы создают, обрабатывают и проверяют свои теории, иногда обращаясь и к уже существующим концепциям и исследовательским инструментам (которые тоже могут служить материалом для теоретизирования, а не только терминологической рамкой).

Автотеорией называют свои тексты известные писатели Поль Пресьядо и Мэгги Нельсон, а исследовательница литературы и культуры Мике Баль использует это понятие в заглавии статьи, в которой выстраивает концепцию миграционной эстетики на основе того, что узнала из рефлексии о своих собственных документальных фильмах[10]. Многие другие авторы мыслят свою работу сходным образом, размечая карту близких к автотеории подходов. Часть из них акцентируют в своих текстах художественную составляющую: здесь можно упомянуть множество примеров автофикшна и его поджанров, которые, как считается, берут свое начало в 1970-е годы в текстах Сержа Дубровского и Реймона Федермана, характеризовавших свои литературные подходы как autofiction и surfiction соответственно[11], а также других авторов. Сегодня одно из самых значимых и популярных произведений автофикшна — это, пожалуй, книга Одри Лорд «Зами: как по-новому писать мое имя», которая носит подзаголовок «биомифография»; в 1982 году, когда она впервые вышла, вымысел и мифологизация жизненных историй, по всей видимости, ощущались как нечто довольно проблематичное и вызывающее (не противоречит ли «вымышленность» самой идее автобиографии как свидетельства о жизни?). С течением времени, впрочем, читатели постепенно освоились с разными режимами вымысла, что позволяет оставить в стороне противоречие между вымыслом и свидетельством (в самом деле, а бывает ли вообще объективно истинное свидетельство?) и обратить внимание на потенциал смешанных жанров, вооруженных как критическим, так и художественным инструментарием.

На другом «полюсе» автотеории можно расположить тексты с более ярко выраженной аналитической составляющей, балансирующие на границе со строгим академическим письмом. Последовательно противостоя претензиям существующих научно-философских дискурсов на универсальную объективность, писательницы и исследовательницы начиная с 1980-х годов разрабатывают позиционные теории (standpoint theories). Их особенность — динамика их возникновения: зарождаясь из перспективы той или иной конкретной позиции (то есть восприятия мира в той или иной проживаемой ситуации), они сохраняют связь с этой ситуацией даже на уровне теоретических абстракций и конструируют методологические подходы, справедливые, эффективные и чуткие именно для этого конкретного контекста.

Между упомянутыми полюсами располагается множество разнородных и разножанровых текстов, собирающих архив следов личных историй и в то же время обращенных вовне, к другим голосам и историям, которые могли бы опереться на эти созвучные им (но не тождественные) нарративы. Так, помимо эстетического удовольствия от чтения, автотеоретические тексты могут служить разным целям. Во-первых, они позволяют авторам рассказать о своем опыте, с которым может по-разному соотнестись читатель. Во-вторых, дают возможность авторам, которые не обладают достаточным символическим капиталом в институциональном и/или академическом

ArtMagazine126_001-.indd 48 15.08.24 19:33



поле, «взять голос» для самостоятельного высказывания и вернуть себе, переприсвоить те или иные важные понятия, истории и ценности сообщества, которые были затерты в повседневном употреблении, искажены или вовсе отняты (что часто случается с культурными формами миноритарных групп)[12]. В-третьих, автотеория эффективна как практика противостояния разного рода эксплуатации, например, культурной апроприации или эксплуатации данных (последняя нередко происходит в социологических, антропологических и художественных исследованиях, когда собранные исследователями данные по правилам научной строгости отчуждаются от информантов, которые эти данные предоставили; информанты, как правило, не могут ни влиять на дальнейшую судьбу своих данных, ни заявить право на свою причастность к этой информации и к самому исследованию[13]). Наконец, в-четвертых, аналитическая рефлексия в автотеории и автоэтнографии не только помогает лучше понять свой проживаемый опыт, но и сконструировать благодаря размышлению о нем новые концептуальные или даже методологические подходы (что в дальнейшем может развиться в позиционную теорию), новые идеи и техники (письма или действия), которые можно масштабировать, переносить на другие контексты и использовать как инструменты коллективных практик в сообществах и как основу для солидарности в совместных разговорах о проживаемых опытах.

Все эти перечисленные задачи в той или иной степени актуальны для многих областей современного искусства, и в особенности для «disability art» (что можно не вполне изящно и точно перевести как «искусство инвалидности», то есть такое искусство, в котором инвалидность проблематизируется и осмысляется) и crip-теории (слово «crip» здесь как раз является ярким примером переприсвоения людьми с инвалидностью пейоратива «cripple», «калека», которое раньше использовалось в их адрес). Автотеории нередко представлены в текстах художниц и художников, стремящихся отрефлексировать свой ненормотипичный телесный опыт как условие художественной практики или, может быть, даже как выразительное средство. Их тексты автобиографич-

ArtMagazine126_001-.indd 49 15.08.24 19:33

ны и манифестарны; при этом авторы часто сознательно выстраивают их вопреки или вне политики идентичности (чему как раз способствует автобиографичность и интимность высказываемого, благодаря индивидуальности проживаемого опыта не укладывающаяся в устоявшиеся идентитарные рамки). В то же время авторство в disability- или crip-письме в силу своей специфики может «нарушать правила авторства»[14]: не следовать принятым конвенциям письма и не годиться для публикации из-за социальной радикальности, экспериментальности форм (например, это может быть рассказ на жестовом языке, записанный на аудио, что делает его практически не дешифруемым) или процессуальности и особой темпоральности (когда длящееся событие опыта не может быть зафиксировано и задокументировано иначе как в гибкой «анархивной» форме). Именно поэтому автонарративы художников, работающих в области disability art, нам здесь особенно интересны: disability- и crip-оптика высвечивают то, что любой нарратив и любая коммуникация так или иначе могут «хромать» и не предлагать целостного и полного описания опыта представителей той или иной идентичности. Репродуцирование, воспроизводство и пере-рассказывание, даже самое точное, неизбежно создает помехи. А проблематизация инвалидности и ненормотипичности позволяет поместить помехи и неточности в центр внимания, не отмахиваясь от них, а концептуализируя и исследуя. Таким образом, эта оптика позволяет глубже разобраться в устройстве и функционировании нарративов как таковых.

Поскольку даже нормативные нарративы, тексты и образы порой «хромают», то может ли неточный, ненормотипичный, не совпадающий с самим собой нарратив все равно быть распознан как убедительный, и может ли некое сообщество соотнестись с ним? Рецепция и читаемость этих текстов показывают, что это действительно возможно — за счет того, что автотеории художников и художниц с ненормотипичным телесным опытом не только предлагают автобиографический нарратив, но и конструируют аналитический микрометод размышления (размышляя не вопреки, но вместе с помехами и ошибками). Автотеоретические тексты можно использовать, уточнив для своего собственного материала, благодаря тому, что «презумпция помехи и неточности» допускает вольную интерпретацию и перестройку высказанных идей, а также благодаря ориентированности в первую очередь на объединяющие людей цели, а не на сходство или тождество их идентичностей, их «природы» и опытов. И сами автотеории, и практики их уточнения и реструктурирования можно описать через понятие «разотождествления» (disidentification — термин в толковании, предложенном теоретиком Хосе Эстебаном Муньосом[15]). Разотождествление подразумевает неустанное вопрошание и уточнение существующих культурных нарративов и образов (словно повторение фразы «да, это так, но не совсем»), размещая динамический образ себя в пространстве между узнаванием и производством. Эти практики уточнения конституируют и содержательные, и формальные характеристики автотеоретических текстов художников с ненормотипичным телесным опытом, что мы можем увидеть в нескольких примерах.

Beyond critique: тексты художниц и художников

Особенно интересным в этом отношении видится известное эссе Парк МакАртур и Константины Завитсанос под названием «Гильдия храбрых бедняжек» (заголовок напрямую отсылает к названию британской благотворительной организации, созданной в XIX веке для помощи детям с инвалидностью). Афористичный и поэтичный язык этого текста располагает его где-то между привычных жанровых границ, однако он вполне органичен для художественных стратегий обеих художниц. МакАртур создает инсталляции и тексты как средства размышления о структу-

ArtMagazine126_001-.indd 50 15.08.24 19:33

рах и практиках заботы, без которых невозможна ее повседневная жизнь как человека с инвалидностью. Темы приватности и взаимозависимости интерпретируются ею порой неожиданным (для условно нормотипичного зрителя) образом: она заостряет и реконтекстуализирует нормативы установки пандусов для инвалидных колясок в общественных местах, списки дел для «поддерживающего сообщества» (группы людей, помогающих ей с ежедневными рутинами), медицинские практики нормализации «больных» тел и т. д. Концептуальное искусство Завитсанос также посвящено проблемам заботы, зависимости, ненормативной телесности. В эссе «Гильдия храбрых бедняжек» художницы пишут о специфических отношениях и сборках, возникающих в процессе праксиса заботы; в их оптике «зависимость» теряет свои негативные коннотации и парадоксальным образом маркирует устойчивость перед окружающим миром, охваченным культом индивидуальности и автономности. Уязвимость и взаимозависимость свойственны любому человеческому опыту, хотя и не всегда очевидны; художницы говорят: «Мы никуда не денемся. Не потому, что мы не можем двигаться, а потому, что мы движемся вместе с другими и через других, и на самом деле именно наше движение (которое часто припечатывают словом “маломобильность”) и создает сообщество, а не сообщество инициирует движение. В основе ненормотипичного (nonconforming) тела лежит нередуцируемая социальность телесной деформации»[16]. Краткие инструкции к перформансам, перемежающие фрагменты эссе, состоят именно из этого — из описания действий и взаимодействий. Инструкции, просьбы и сценарии, обращенные к зрителю, к читателю или к помогающему союзнику, работают и как художественный прием в других работах художниц, и как метод композиционной организации эссе, и как этический посыл, и как исследовательская оптика (наглядно показывающая механику взаимодействий, формирующую пространства и сообщества заботы).

Итак, если наше самоощущение распределено и не вполне «умещается» в привычные рамки, то как его выразить? Возможно, через анархивный, прерывистый, неточный автонарратив. Он не столько повествует, сколько перформирует критику доминирующих нарративных структур (преимущественно последовательных и упорядоченных) и в то же время критику доминирующих дискурсов о нормальности, здоровье, продуктивности и независимости. Такая «критическая забота»[17] (то есть забота как инструмент критики) кажется нам интересным концептуальным материалом, который предлагают художницы. Disability-автотеория в этом случае может расширять границы критики (идти за ее пределы, «beyond critique»[18]) за счет иного проживаемого телесного опыта, обуславливающего выбор и художественных форм, и специфики письма, и логики рассуждения. У нее больше возможностей, чем у критики с позиции «объективной нормальности», которая заперта в рамках того же языка, который населяют критикуемые дискурсы.

Схожую задачу размышления о прерывистых, неполных и неточных структурах (в искусстве, в теории и в жизни) решает Джеррон Херман в своем эссе «Атлетичность отдыха». Тема текста вдохновлена личным опытом перформера и хореографа с инвалидностью, чья художественная практика — отчасти вынужденно, отчасти добровольно — происходит в ином ритме, чем привычный режим работы артистов, танцоров и художников с жестким таймингом, изматывающими репетициями и т. д. Вообще, тема отдыха и непроизводительности — частый мотив социальной критики в работах художников и активистов с опытом инвалидности, который размечает их противостояние неолиберальной капиталистической логике, призывающей к максимальной производительности и активности как универсальным принципам. Такие призывы нередко обосновываются

ArtMagazine126_001-.indd 51 15.08.24 19:33

благородным стремлением к устойчивости, связности и прочности (consistency), однако через описание своей практики Херман показывает, что к этим ценностям можно приблизиться и другим путем — например, благодаря идее повторения. Специфическая телесность перформера вынуждает его делать паузы и чрезвычайно внимательно относиться к отдыху; это внимание пронизывает всю его практику, благодаря чему он мыслит отдых как часть проектной работы, а точнее, как часть события искусства: художественное событие начинается еще до того, как оно явлено на сцене или даже на репетиции («настоящий труд, который я проделал, предшествовал моему выходу в пространство "перформанса"»[19]). Событие начинается еще до того, как оно перформируется (что может быть справедливо и для события искусства, и для события заботы, и для события жизни, и подтверждения этому многие из нас могут обнаружить и в своем собственном проживаемом опыте, вне зависимости от нашего здоровья и социального статуса). Повторение актов внимания и пауз конституирует художественное событие и творческий труд художника, но также и сам текстовый автонарратив: его композиция тоже основана на повторах важных фраз-тезисов. «Прочность, — пишет Херман, — это повторяющийся жест, например, попить воды или найти время на передышку перед кризисом. Я учусь этому, создавая танец, и вы должны обучиться этому, чтобы создавать мир»[20].

Вдумчивый читатель, конечно, заметит здесь экологический подтекст (в расширительном понимании экологии как теории и практики взаимоотношений внутри сред и миров). Проблематика распределенного опыта и тема экологии сегодня часто развиваются рука об руку, в том числе и в автотеории людей с инвалидностью. Наш последний пример замечательно иллюстрирует это через композиционную структуру нарратива: поэт и писатель Илай Клэр в книге «Блестящее несовершенство: борьба с исцелением»[21] перемежает автобиографические, публицистические и теоретические заметки маленькими зарисовками-интерлюдиями о природе и эмоциональном взаимодействии с ней. Лишь к концу книги становится ясно дополнительное значение этих зарисовок. Автор много пишет о том, что люди с инвалидностью часто воспринимаются как неодушевленные и не-вполне-человеческие создания; и те, и другие в общественном восприятии почти лишены внутреннего мира (interiority) и полноценной личности — подобно растениям или другим природным объектам. Эта неявная, скрытая за поэтическим слогом параллель между не-вполне-человеческим опытом людей и других созданий, во-первых, привносит важный вклад в современный экологический дискурс, а во-вторых, как нам кажется, служит укреплению связности и прочности сообществ заботы. Автотеоретический текст, несмотря на свою гибкую, нестройную структуру, тем не менее тоже сохраняет внутреннюю связность и прочность и потому видится чрезвычайно удачной и «продуктивно непродуктивной» формой околохудожественной выразительности.

Мы попытались рассмотреть автотеорию как форму, существующую одновременно в нескольких плоскостях: художественной, исследовательской, а также в сфере помогающих практик. Она во многом перекликается с автоэтнографией, форматом коллективных документов, standpoint theories и различными самоисследовательскими проектами. Потенциал автотеоретического подхода кажется особенно интересным в описании опыта, зачастую непознаваемого другим(и) и недоступного им — в disability art и crip-теории, развиваемой людьми с опытом инвалидности. Благодаря своей гибкости автотеоретический текст создает пространство для осмысления индивидуального опыта через такие процедуры, как переприсвоение, называние, свидетельство, разотождествление, «возвращение голоса», и для перепрочтения идентичности в процессе обмена и солидаризации с опытом Другого.

ArtMagazine126_001-.indd 52 15.08.24 19:33

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Подорога В.* Топология страсти: Мераб Мамардашвили и современность философии. М.: Канон+, 2020. С. 69.

[2] *Подорога В.* М. Фуко. Археология современности. М.: Канон+, 2021.

[3] *Леви-Стросс К.* Болеро Мориса Равеля. URL: https://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/klod-levi-stross-bolero-morisa-ravelja-51-91-kb.

[4] Коллективный документ с собрания женщин в Гелатао. URL: https://narrlibrus.wordpress.com/2010/01/29/guelatao. См. также проекты: https://collectivedoc.wordpress.com/, https://dulwichcentre.com.au/projects.

[5] *Уайт М.* Нарративная практика. Продолжаем разговор. М.: Генезис, 2023. С. 178.

[6] *Фостер Х.* Архивный импульс // Художественный журнал. № 95 (2015). С. 54–73.

[7] *Massumi B.* Working Principles // The Go-To How-To Book of Anarchiving. Montréal: The Senselab, 2016. P. 6.

[8] *Барт Р.* Camera Lucida. М.: Ad Marginem, 1997. С. 4.

[9] *Fournier L.* Sick Women, Sad Girls, and Selfie Theory: Autotheory as Contemporary Feminist Practice // a|b: Auto|Biography Studies. Vol. 33 no. 3 (2018). P. 644.

[10] Мике Баль понимает этот термин двояко, тематически и аналитически: и как исследование культур мигрантов и социальных отношений, и как размышление о съемке фильма как реляционной практике встречи. (*Bal M.* Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics // A Companion to Contemporary Documentary Film. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd, 2015. P. 124–144).

[11] Подробнее об этом см.: *Муравьева Л. Е.* Критика и вымысел: опыт автофикшна. Серж Дубровский и Реймон Федерман // Вопросы литературы. 2023. №1. С. 63–83.

[12] *Gagnier R.* Feminist Autobiography in the 1980s // Feminist Studies. Vol. 17 no. 1. 1991. P. 137.

[13] Подробнее об этом см.: *Rice C., LaMarre A., Changfoot N., Douglas P.* Making Spaces: Multimedia Storytelling as Reflexive, Creative Praxis // Qualitative Research in Psychology. No. 17(2). 2020. P. 222–239.

[14] *Mills M., Sanchez R.* Introduction: On Crip Authorship and Disability as Method // Crip Authorship. N.Y.: New York University Press, 2023. P. 2.

[15] *Muñoz J. E.* Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1999.

[16] *Zavitsanos C., McArthur P.* The Guild of the Brave Poor Things // Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility. Cambridge, MA: MIT Press, 2017. P. 241. URL: https://queertheoryvisualculture.files.wordpress.com/2018/02/mcarthurzavitsanos_guild-of-the-brave-poor-things.pdf.

[17] Термин предложен в одноименной статье: *Chamberlain C.* Critical Care: the Art of Park McArthur // Artforum. Vol. 59 no. 2. October/November 2020. P. 151–162.

[18] *Zavitsanos C., McArthur P.* The Guild of the Brave Poor Things. P. 236.

[19] *Herman J.* The Athleticism of Rest // Art Papers. Summer 2023. URL: https://www.artpapers.org/glossary/the-athleticism-of-rest.

[20] «I'm learning that to prepare a dance, you have to prepare a world» (Там же).

[21] *Clare E.* Brilliant Imperfection: Grappling with Cure. Durham, NC: Duke University Press, 2017.

Александра Володина

Родилась в 1988 году в Москве. Кандидат философских наук, научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН. Живет в Москве.

Марыся Пророкова

Родилась в 1991 году в Москве. Кандидат философских наук, младший научный сотрудник сектора аналитической антропологии Института философии РАН. Создательница лектория «Repubblica Verde», нарративный практик. Живет в Москве.

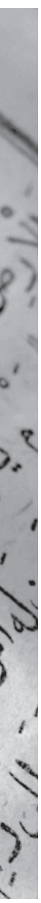
ArtMagazine126_001-.indd 53 15.08.24 19:33



Яния Михалина «Мунаджаты Махиры», 2024. Кадр из фильма. Предоставлено художницей.

Яния Михалина

Мунаджаты Махиры: Ә ә, Ө ө, Ү ү, Җ җ, Ң ң, h h



Карт әни[1] Мәхирә оставила в наследство сундук домоткани с неизгладимыми от долгого лежания складками, красный шелковый платок, который она никогда не носила, потому что он красил все, чего касался, и мунаджаты.

Мунаджаты (с арабского — молитва шепотом) — жанр исламского религиозного песнопения, внутренняя беседа с собой и богом. Не случайно, что наряду с баитом — песнью, повествующей об исторических событиях татарского народа, мунаджаты стали хранителями поколенческой памяти. Частный и сокровенный характер этой поэтической формы, ее абстрактный, медленно поддающийся изменениям посыл, открытость к интерпретации, меланхоличное (моңлы) содержание с необходимостью вытекают из хронически хрупкого положения коренных языков и субъективностей, их несущих, на волго-уральской земле. В водовороте следующих друг за другом колониальных режимов ислам претерпевал многое — от законодательного отчуждения до идеологического забвения и внутренних кризисов. Устная традиция оказалась наиболее органичным и живучим медиумом, сплетающим личную и коллективную память, оживающую и утверждающую себя в настоящем через каждое исполнение.

Принятие ислама на нашей земле в X веке было мирным. Одно из народных преданий гласит, что религия пришла с врачевателями. После того, как пришлый мусульманин излечил патшу Волжской Булгарии и его жену от страшного недуга, который «лечили всеми лекарствами, которые были на свете»[2], весь город, последовав за знанием, принял ислам. Топоним «Булгар» — арабизированная форма местного слова балар (биляр), «ученый человек». Широкое распространение получил ханафитский мазхаб[3], наиболее толерантный к коренным культурам и верованиям, открытый к интерпретациям в контексте современностей/ contemporaneities. Возможно, потому что его основатель Абу-Ханифа проживал на окраине исламского мира эпохи.

Синкретичное лицо татарского ислама вытачивалось под влиянием народных практик, татарского языка, самого надежного дневника истории, который, не забывая об арабско-тюркских корнях, хранит в себе и следы тесных контактов с соседними народами, а также, не в последнюю очередь, свидетельствует о значимом присутствии женщин на разных этапах его истории: женщин-правительниц, женщин-духовных наставниц, женщин-реформаторок, женщин-воительниц, женщин-целительниц, женщин-хранительниц народной памяти.

После завоевания Казанского ханства Москвой в XVI веке коренное население было отселено вглубь, подальше от больших рек и поселений. Многие существующие татарские деревни основаны в то время, и раз-

ArtMagazine126_001-.indd 55 15.08.24 19:33

витие татарской интеллектуальной традиции не в последнюю очередь происходило в сельском контексте. Деревня Олы Урсак (Большое Русаково), в которой девочка Мәхирә, дочь Бибимәхмүсы, родилась в 1897 году, расположена в отдалении от волго-уральских исламских центров своего времени. То, что она родилась женщиной, и женщиной бедной, также учредило траекторию ее жизни в пространстве татарской культуры. Эта спираль децентрации лишь делает мунаджаты, которые вы вот-вот прочтете, еще более драгоценным, невозможным и тем не менее реальным событием.

Тексты и напевы баитов и мунаджатов не принадлежат конкретному историческому лицу, они не вписываются в западные рамки категории авторства, с завидной регулярностью сводящие субъективность к субъекту. В исламской интеллектуальной мысли место концепции «оригинальности» занимает традиция интерпретации мотивов, которые принадлежат культуре, что в конечном счете отражает принципиальное отличие — даже не в восприятии автора как такового, а в топологии инстанции Я: не противопоставляя индивидуальное тело традиции, мунаджаты тем не менее являются предельно личным жанром. Я, которое хранит, интерпретирует и исполняет мунаджаты, вписывает себя в межпоколенческое духовное пространство стойкости, желания и заботы. В нем язык — тел — предельно историзирован и не существует отдельно от голоса, тела, земли.

Мәхирә исполняла свои мунаджаты богу, себе и своим детям — Хәрису, Диләфруз, Фәриде, Исхаку, Госману, Габбасу, Мәймәне, Мәйсәре, Әсхәту, Әхмәту, занимаясь домашним хозяйством, работая в поле или укладывая детей спать. По крайней мере, так это рисует мое воображение: я никогда не видела свою карт әни, которая ушла на тот свет за десять лет до моего рождения. Но каждый, кто соприкоснулся с ней на этом свете, говорит о Мәхире как о любящей и светлой женщине, несмотря на ее непростую жизнь, перфорированную потерями. Татарской крестьянкой прошла она две мировые войны. Ее первенец, Хәрис, в 19 лет погиб от удара молнии, работая в поле, а трое детей — двойняшки Мәймәнә и Мәйсәрә и малыш Исхак — не дожили до пятилетнего возраста. Она пережила пересменку колониальных режимов — российско-имперского на социалистический, — сумев пронести религиозные и коренные практики через устное и вестиментарное наследие (домоткань с неизгладимыми от долгого лежания складками). Коммунизм для Мәхиры был абстрактным словом, которое она не могла ни понять, ни прочесть: в одночасье тысячи татарок ее поколения стали безграмотными после изменения графической основы татарского языка с арабицы на латиницу, и затем на кириллицу.

Мунаджаты Мәхиры были записаны ее дочерью Диләфруз апа, старшей сестрой моего дәү әти[4] Әсхәта. Дети Диләфруз не говорят по-татарски, потому что во Вторую мировую войну девятнадцатилетней женщине-солдату без знания русского пришлось нелегко: отделенная стеклянной стеной языка, девушка даже не сразу поняла, что наступил день победы. Диләфруз выучила русский и впоследствии говорила со своими детьми, Мударисом и Венерой, только на этом языке. К сожалению, после ее смерти они не разговаривают с друг другом, не сумев мирным путем поделить квартирку у казанского зоопарка, в которой Диләфруз апа и ее муж Солтангәрәй абый прожили всю свою жизнь. Мой дәү әти, Диләфруз апа и ее муж покоятся на одном кладбище. Моя мама и дәү әни[5] уже купили себе места по соседству.

Перевод одновременно непосильная и необходимая задача. Я использую соединительную черту в местах, в которых выбор одного слова был бы неминуемо усеченным решением. Моя переводческая

ArtMagazine126_001-.indd 56 15.08.24 19:33

настойчивость в сохранении множественного — результат долгих разговоров с дәү әни Флерой, которая ничтоже сумняшеся противопоставляет словарные смыслы своей собственной чувственной истории языка. Потому русский аналог зачастую позаимствован из русскоязычного репертуара моей дәү әни. Сознательно и бессознательно я подписываюсь под этими выборами: ее поколение практически не смешивает в речи татарский и русский, они существуют параллельно. И потому концепция перевода как перекрестного опыления, практикуемая в западных и западно-ориентированных контекстах, для нее затруднительна. Ее поколение татар — первое массово заговорившее на русском языке. Аналогии дәү әни расплывчаты, просты, условны, ситуативны. Вероятно, все дело в том, что русский язык был знаком ей с детства — она выучила его на улице, общаясь с русскоязычными сверстниками.

Многие представители моего поколения, имеющие татарское происхождение, владеют татарским весьма ограничено — это «кухонный», «детский», «безмолвный» язык (понимают, но не говорят). Сейчас, став матерью сына, который принадлежит к еще большему количеству культур, языков и колониальных контекстов, пришло время передать мой татарский, как бы деформирован он ни был. Лучшее время не наступит никогда — мы уже опоздали на целую жизнь. Традиция апроприирована правыми вертикальными силами, силящимися заморозить ее, канонизируя титульные контексты и формы. Нам[6] все равно, потому что мы знаем, что в первую очередь традиция — это место для интерпретации, для наслаждения, для сопротивления, для любви. Она принадлежит всем и каждому одновременно, во взаимной инклюзии этих двух форм принадлежности, свидетельствуя о нестабильности категорий собственности, на которые мы привыкли опираться. Некоторые



Яния Михалина «Мәхирә», 1897–1984–2024. Предоставлено художницей.

строки этих мунаджатов могут быть найдены в других деревнях, на оборотах фотографий, двойных листочках из школьных тетрадок, во снах других внучек. Хранительницы мунаджатов не могут и не должны быть сведены к индивидуальной концепции авторства. Гостеприимные хозяйки, а не правообладатели, соратницы истории, а не ее создатели. Пока живут мунаджаты, будет жить необходимая вариация, различие, сходство, новизна, повторение, революция, коллективность, тайное послание правнучке, которая не обладает тем, чем обладали ее предки, но чему она, несмотря на дистанцию, неизменно принадлежит.

Мәхирә, җаным, спасибо тебе за то, что завещала мне слова, которые говорят через тебя, через себя, сами за себя, в пространстве, в котором мы обе можем расположиться, несмотря на время, которое разделяет нас навсегда.

ArtMagazine126_001-.indd 57 15.08.24 19:33





Яния Михалина, «Мунаджаты Махиры», 2024. Кадры из фильма. Предоставлено художницей.

Әсхәт һәм Флера, Гөлнара / *Асхат и Флера, Гульнара.*

Мин сезгә әнкәйнең әйттә торган мөнәҗәтләрен язарга булдым әле килер. Бер көн сездә безнен кебек картаерсыз, буш вакытларыгыз күп булыр. Шунды искә төшерен әнкәйнең мөнәҗәтләре әйтерсез аллагы боерса / *Мне захотелось записать для вас мунаджаты матери. Однажды, как и мы, вы состаритесь, и у вас будет много свободного/пустого времени. Тогда вспоминайте мунаджаты матери и начитывайте их с божьей помощью.*

Диләфруз апа / *Диляфруз апа*

1 «аяк астында чокыр бар / карап бас бата күрмә / бу дөньяга гашыйк булып / иманыңны сата күрмә» *(у ног яма / смотри не погрязни / влюбляясь в мир / смотри не сторгуй свою веру)*

2 «Мәүлет ае кадерле ай / җыелыйшик без туганнар / ходаем насыйп әйләсен / җәннәт эчендә урыннар» *(месяц Мавлида месяц дорогой / давайте соберемся с родными / быть может, бог уготовит нам / места в глубине рая)*

3 «Фатыйны гыйбадәт кылган / Мәдинәкәй шәһәрендә / безгә шәфәгать кылыр ул / Кыяметкәй көннәрендә» *(Фатима молится / в городе Медина / это поддержит нас / в Судный день)*

4 рушан йөзле, татлы сүзле / ул хәзрәти Гайшә / бер хөрмәне 3кә бүлеп / ятимнәргә ул өләшә *(лучезарное лицо, ласковые слова / хазратка Аиша / делит финик на три части: раздать сиротам)*

5 тәнемнең кызуы бетәр / йөземнең нурлары китәр / иман белән ал җанымны / миңа шул рәхмәтең җитәр *(у тела закончится тепло / свет покинет лицо / возьми мою душу и веру / другой благодарности я не жду)*

6 әй ходаем Кәримханнан / 4 нәрсәне сорыйм сәннән / берсе дәүләт берсе җәннәт / берсе иман берсе рәхмәт *(дорогой бог Карим хан / я прошу у тебя четырежды / о пропитании/государстве / о рае о вере о благословении)*

7 Рәсүлулла фраклары / зөбәрҗәттер тояклары / укыйк намаз, әйтик тәһлил / без бу дөнья кунаклары *(в этом мире мы гости)*

8 Рәсүлулла ятим иде / ятимнәрдә иде күзе / ятим балаларны күрсә / сыйпап (китәр) үтәр иде үзе *(Расулулла сирота / присматривает за сиротами / увидев сирот проходя мимо / погладит их по голове)*

9 Рәсүлулла бәйрәм көнне / урамнарга чыгып йөргән / агач төбендә утырган / бер ятим баланы күргән *(во время праздника Расулулла / вышел на улицу / сел под деревом / увидел ребенка-сироту)*

10 ходаемны оныттырма / гадидилгә юлыктырма / авызымны җаным чыкканда / иманымны оныттырма *(не забывай о боге / чтоб миновать неверного / когда уста твои покинут душу / не забывай о вере)*

ArtMagazine126_001-.indd 58 15.08.24 19:33



11 җир астында бер өем бар / түшәгем һәм ястыгым юк / кайтып килеп йөрер идем / ачып чыгар ишегем юк *(под землей есть один дом / но нет в нем большой татарской подушки и перины / я бы приходила и уходила / но нет в нем двери чтобы ее открыть)*

12 алып килерләр бер таяк / буемнан үлчәү алырга / юктыр бәнем сабыйлары / артымнан җылап калырга *(принесут палку / чтобы измерить мой рост после смерти / нет у меня маленьких детей / чтобы бояться смерти)*

13 юл буендагы печәнне / юлаучылар аты ашасын / үлем ачысы бик ачы / ходаем үзе ташламасын *(пусть сено которое растет у дороги / съедят лошади путников / горько умирать очень горько / надеюсь бог не оставит меня одну)*

14 сәдәхамны өләшегез / кәфенемне җүләгәнгә / юктыр бәнем ризалыгым / гәйбәтемне сөйләгәнгә *(воздавайте садаха / когда шьете мне кафян/платье смерти / моя душа не будет довольной / если про меня станут говорить плохое)*

15 бәнемнең бер мәксүдем бардыр / гилмимдин нәфкәм артыр / зиһенемне рушан әйләп / бәхетле кыйл тагаләлла *(одной душе одно тело)*

16 кеше хәлен кеше белмәс / янар бәгыре уты сүнмәс / хәсрәттән кеше үлмәс / әҗәлләре ирешмичә *(люди тщатся понять друг друга / пламя беспрестанно пожирает душу / люди не умирают от горя / их должен настигнуть смертный час)*

17 агач башындагы кошны / тотыйм дисәң тотып булмый / китеп барсаң ки ят җиргә / кайтыйм дисәң кайтып булмый *(не говори что хочешь поймать птицу с верхушки дерева / а то не поймаешь уходя в чужие края / не говори что хочешь вернуться домой / а то не вернешься)*

18 укыйм микән, җитәр микән / бу гәмнәрем бетәр микән / җылый-җылый гәмәл кыйлсан / ходай кабул итәр микән *(читать ли мне или хватит уже / закончится ли когда-нибудь мое горе / прочитанную сквозь слезы / примет ли бог мою молитву)*

19 мөнәҗәтләр яза-яза / каләм тоткан кулым тала / сагышланып яза-яза / хәҗәт сүзем төшеп кала *(выписывая мунаджаты / устает рука что держит ручку / выписывая тоскую / нужные слова пропускаются не вспоминаются не приходят)*

20 әй агач яшең күпме / кыйлган яфрагың күпме / бәнем тик хәсрәтем күпме / диеп сурдым ки агачка *(ох дерево сколько тебе лет / сколько листьев ты потеряло / сколько в моей душе горя / спрашиваю я у дерева)*

21 чыгып карыйм тулган айга / зарый кыйлам бер ходайга / зарый кыйлам бәхетем тарга / сабырлык бир тагаләллам *(вышла смотрю на полный месяц / молюсь одному богу / молюсь хотя бы о небольшом/узком счастье / дай боженька терпения)*

22 сабырлыкны ходай сәүгән / сабырсызны ләгин сәүгән / үзеңнең рәхмәтең белгән / сабырлык бир тагаләлла *(бог дал терпимость / черт дал нетерпимости / своим благословением / бог дай терпения)*

***

ялгышларын гәеп итмәгез *(не вините за ошибки)*

я переписывала этот текст с латиницы, которую никогда не изучала

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Прабабушка (тат.).

[2] *Татар Халык Ижаты.* Риваятьлэр хэм легендалар. 5 том. Татарское книжное издательство, 2015. С. 26.

[3] Школа интерпретации Корана.

[4] Дедушка (тат.).

[5] Бабушка (тат.).

[6] «Мы» — не академический экивок, а воплощенное пространство близких субъективностей, пересекающих время и пространство.

Яния Михалина
Родилась в 1994 году в Казани.
Художница и исследовательница.
Докторантка Тронхеймской академии искусств. Живет в Осло.

ArtMagazine126_001-.indd 59 15.08.24 19:33



Дора Гарсия «Любовь с препятствиями», 2020. Rose Art Museum, Университет Брайденса в Уолтеме, Массачусетс, США. Предоставлено автором текста.

Лера Кончук

Заступницы

Кажется, уже можно привыкнуть к тому, что «автофикшн», пережив и в нашей стране бум популярности, стал сегодня раздражителем, к которому зачастую не хотят принадлежать даже те, кто сам пишет автофикшн. Возникнув как маркетинговый неологизм на оборотной стороне обложки книги Сержа Дубровского «Сын» в конце 1970-х, канонизированной как родоначальница жанра, автофикшн и сегодня является частью языка коммерческого продвижения и пиара — возможно, более, чем определяет специфику или общность очень разных произведений, помещаемых под его зонтик. Тем не менее, кое-что общее у них есть — попадание в ситуацию современного культурного мейнстрима: демократизации медиа, эго-культуры и глорификации всего, что исходит из личного опыта, жизни на виду и запроса на аутентичность, триумфа терапии и селф-хелпа. Критика автофикшна в основном и исходит из критики современной культуры, которая проявляется в автофикциональных текстах со всей возможной полнотой. Ниже я приведу наиболее оригинальные, на мой взгляд, примеры такой критики — и все же постараюсь им возразить.

Американская исследовательница Анна Корнблу в своей недавней нашумевшей книге «Непосредственность, или стиль слишком-позднего капитализма» (2023) рассматривает автофикшн как по меньшей мере воплощение тупика современной культуры[1]. Как и Джеймисон, Корнблу концептуально проблематизирует современную культурную логику; правда, в отличие от своего учителя, выдвигает только один принципиальный характеризующий эту логику «стиль». Согласно Корнблу, современная культура зиждется на отказе от медиации, репрезентации и интерпретации, то есть от всякого опосредования. Доминирующая культура — это культура вовлечения, быстрого реагирования, интерактивности, втягивания, быстрого и крепкого захвата внимания, которые базируются на диспозитиве непрерывной циркуляции. Она приводит в пример обширное число культурных феноменов, которые свидетельствуют об имманентизации феноменологического опыта, приватизации перспективы (вечное POV), чрезвычайной важности атмосферы и аффекта, эффекта присутствия и экспрессии: от фильмов братьев Сафди, в которых используется колоноскопическая камера, и сериала «Дрянь» («Fleabag»), где между главной героиней и зрителем будто нет четвертой стены, до теорий витализма, плоских онтологий и ООО, в которых критика отрицается в пользу метафизики близости, интимности и плоскости. «Непосредственность» впитала в себя многие изводы теории конца XX века: «расположенное знание», подозрение к большим нарративам, триумф личного опыта, перевод политики в этику, продвижение автоэтнографии в разных дисциплинах и так далее.

ArtMagazine126_001-.indd 61 15.08.24 19:33



Дора Гарсия «Любовь с препятствиями», 2020. Rose Art Museum, Университет Брайденса в Уолтеме, Массачусетс, США. Предоставлено автором текста.

Автофикшн в этом смысле — прямое литературное воплощение этой «неопосредованности» и занимает в книге Корнблу чуть ли не главное место.

Автофикшн, с одной стороны, утверждает отказ от медиаторов в виде границ (как минимум, жанровых, но также границ между фикцией и реальностью, письмом и письмом о письме, писательницей и читательницей — и многих других), производя бесконечный флоу, нестабильность, которые рассматриваются как нечто самоценное, но на деле плоть от плоти, по Корнблу, эпистемы экономики циркуляции. Авторы афористически, эротически-ревелаторно артикулируют свои идиосинкразии (здесь образец, конечно, Мэгги Нельсон), читатели их отражают, а затем сами садятся писать. С другой, даже будучи отчасти фикцией, это всегда нарратив «из опыта», что делает феноменологию ультимативным горизонтом знания. Нефильтрованная аутентичность становится мерилом истинного, и как таковое воспринимается лишь то, что мы можем соизмерить с личным опытом, что дает контакт «кожа-к-коже».

Художественно обсуждаемая Корнблу проблематика была разыграна в недавнем фильме «Американское чтиво»[2]. Его основной конфликт заключается в том, что главный герой — темнокожий профессор литературы — никак не может получить признание за свои труды, поскольку предпочитает писать о древнегреческих текстах, а не о тяжелой судьбе черного в Америке. В фильме гомерически смешно передан запрос на представление книжной индустрией «аутентичных» голосов из гетто, которых ищут преимущественно белые издатели — и им на потребу симулируют темнокожие выпускники хороших университетов. Однако фильм не дает однозначного решения конфликта: мы видим несколько альтернативных концовок, одна нелепее другой.

Корнблу же не ограничивается оглушительной критикой в адрес современной культуры, отказавшейся от репрезентации и интерпретации в пользу непосредственности. Она призывает к их реабилитации: например, через возвращение в литературу третьего лица (сама она, кстати, в своей

ArtMagazine126_001-.indd 62 15.08.24 19:33

книге не использует местоимение «я», уже ставшее привычным в академических текстах, а возвращается к строгому научному «мы») — то есть к логике внеиндивидуального, которое искало бы общие места, а не фокусировалось на персональных конфликтах. Ее триада силы — «масштабирование» (переход от конкретного к абстрактному), «внеиндивидуальное» и «приостановка» (в циркуляции и обмене). Спекуляции, фантазии и проекции — через плотную сетку репрезентаций — необходимы для того, чтобы обнаружить общность там, где она просто непредставима, то есть не является непосредственно вытекающей из прожитого «опыта». В качестве довольно неожиданного примера она приводит сериал «Наследники», в котором безличностность выражается в том, что мы не идентифицируемся ни с одним из персонажей, а эмпатия не является основанием зрительского режима. Камера фокусируется на пространствах и даже мебели, подчеркивая связи и взаимоотношения; камера, дистанцируясь от группы персонажей, исследует их именно как группу, как полиморфного субъекта, подключая зрителя к социальной структуре фирмы и нестабильным альянсам между игроками.

К похожим выводам приходит Эрика Балсом, когда реабилитирует «наблюдение» как продуктивную стратегию во время так называемого «коллапса» реальности. Она цитирует Ханну Арендт, для которой «подготовка к тоталитаризму успешна тогда, когда люди теряют контакт с другими людьми», а также «способность различать фикцию и реальность»[3]. Доступ к реальности, по Балсом, возможен через аккуратное, внимательное наблюдение. В качестве образца такой работы с реальностью она приводит, например, фильм Либби Д. Кон и Дж. П. Сниадеки «Народный парк» (2012). Камера, установленная на уровне кресла-коляски, движется через толпу людей в китайском парке, фиксируя все сложные детали парковой повседневности. Хотя путь очевидным образом является результатом кропотливого исследования хореографии парка со стороны режиссеров, которые простроили путь камеры с полным знанием дела, он дает вместе с тем, говорит Балсом, доступ к случайному, контингентному. Такие «наблюдательные» проекты не претендуют на аутентичность: скорее, они делают нечто видимым — в случае «Народного парка» сам нечеловеческий автоматизм захвата изображения.

Иными словами, культуркритика педалирует дистанцию, говоря о необходимости отстраненного, опосредованного взгляда на контрасте с эмпатогенерирующим POV или мимикрией под реальность (сюда Балсом записывает, например, постинтернет-эстетику).

Конечно, сложно не увидеть, сколь элитарен такой подход. Но проблема не столько даже в этом — в конце концов, любая элитарность так же легко превращается в мейстрим, и мы плачем уже по новому поводу, — сколь в целом ошибочном представлении, например, что камера в «Наследниках» препятствует идентификации с героями. Не препятствует. Вряд ли какие бы то ни было отдельные технологические или нарративные возможности и трюки могут поставить «стоп» на современной тотальной технологически-информированной структуре чувствования, замешанной на культуре селебрити, слухов и фанатства. Зрители гуглят биографии актеров, подписываются на них в соцсетях, разбирают луки персонажей, имитируют их, пишут о них фанфики, в конце концов, проникаются к ним симпатией и оправдывают самые идиотские и неприглядные их поступки. Более того, знаменитости, включая актеров, режиссеров и продюсеров, сами способствуют вовлечению через демонстрацию того, что происходит на съемочной «кухне». Невозможно просто взять и «вернуть» взгляд Бога (пусть и выраженный

ArtMagazine126_001-.indd 63 15.08.24 19:33

через глаз машины). Имманентизация — некоторая данность, с которой нам необходимо работать; мы не сможет отказаться от нее некоторым волевым жестом или приемом рефлексивной технологизации взгляда.

Личный опыт не должен быть горизонтом знания, но он может быть использован стратегически. Странно, что Корнблу касается только тех примеров автофикшна, которые вписываются в ее теорию — графомана Кнаусгаарда, невыносимой в своем эгоистическом лиризме Мэгги Нельсон и смехотворно буржуазной Рэйчел Каск. И совершенно игнорирует те случаи, где индивидуальное «я» предстает как, в первую очередь, социальное, классовое и историческое, как, например, у Анни Эрно. Скажем, сюжет ее «События» разворачивается вокруг попытки решить проблему нежелательной беременности в ситуации запрета абортов во Франции в 1960-е годы; авторское «я» выступает здесь не как транслирующее уникальную жизненную историю, а как то, что простраивает, по выражению немецкого поэта Дурса Грюнбайна, масштабный «социологический эпос»[4]. Или «Тело каждого» Оливии Лэнг, где личная история автора (со своим странным для русского слуха образованием в фито-медицине) — лишь точка входа масштабную, полную парадоксов и противоречий, растянутую на половину двадцатого века картину о взглядах на тело, сексуальность и болезнь, в которой сплетаются жизненные и теоретические траектории Вильгельма Райха, Сьюзан Сонтаг, Кэти Акер, Аны Мендьеты, Агнес Мартин, Малькольма Икс, Филипа Гастона и Нины Симон. Российский автофикшн в этом смысле также стремится уйти от индивидуальных идиосинкразий в пользу простраивания различных нарративных стратегий вокруг непроговоренных, замалчиваемых тем — в первую очередь опыта насилия. Остроумные, дерзкие, прямо-таки юмористические «Рассказы» Натальи Мещаниновой — пример стилистической изобретательности, меткого глаза и сражающей наповал структуры повествования, которые превращают сокрушающий личный опыт в проблему каждого, в общественное дело — оставаясь при этом великолепным литературным явлением.

В свое время меня удивило, сколь большое место в автофикшне занимает искусство и его анализ. Можно, впрочем, объяснить это тем простым фактом, что большинство вовлеченных в этот жанр зарубежных писательниц принадлежат к среднему классу и артистическим/богемным кругам, а значит, общение с художниками и посещение галерей является неотъемлемой частью их повседневности. Многие из них и так пишут тексты об искусстве (как та же Лэнг, Крис Краус, Кэти Акер, Маккензи Уорк, Мэгги Нельсон, Поль Пресьядо и другие). Искусство — это тусовка, «клика», которая, как и другие highbrow-сообщества, порождает вокруг себя волны слухов и сплетен. Вряд ли книга Крис Краус «I Love Dick» выстрелила бы столь сильно, если бы описанные в ней персонажи не были известными культурными теоретиками. Издательница «No Kidding Press» Саша Шадрина в одном из подкастов объясняла выбор новых книг для перевода на русский тем, что ей отрадно было видеть авторов как некоторую тусовку, как они мелькают в книгах друг друга. В этом, конечно, видится современная логика подглядывания, селебрити-фолловинга — которая обосновывает не только издательский выбор, но в целом интерес ко многим автофикшн-авторам.

Однако такая трактовка, на мой взгляд, не может быть единственной. Что показательно, художественные произведения становятся важными и в книге «Роза» Оксаны Васякиной: рассказывая о своей тете, медленно умирающей от туберкулеза, Васякина рассматривает картины с чахоточными больными и останавливает внимание

ArtMagazine126_001-.indd 64 15.08.24 19:33



Дора Гарсия «Любовь с препятствиями», 2023. M HKA, Антверпен. Предоставлено автором текста.

на работе Нестерова с хрупкой изнуренной темноволосой девушкой, которая держит в руках розу — давшую роману название. Она также обращается к работам голландской художницы Берлинде де Брёйкере, проводя параллели между ее скульптурами из розового воска, обмотанными состаренной тканью, и собственными текстами, которые, как ткань, оборачивают слепки с ее жизни. Вряд ли можно обвинить Васякину в использовании искусства как маркера клики: здесь действует совсем иная логика. Произведения искусства работают в автофикшне как медиаторы — те самые, которых, по мнению Анны Корнблу, автофикшн лишен. Посредники, которые позволяют вывести в надличностное нечто неартикулированное субъективное, но также придать смысл индивидуальному опыту. Писательницы выстраивают цепочки из таких медиаторов — это, разумеется, может быть не только искусство, но и другие тексты, персоналии. Делёз в своем маленьком тексте «Intercesseurs» (рус. — «Защитники», англ. — «Mediators») как раз говорит о том, что в любом творческом процессе необходимо сконструировать себе защитников, «фиктивных или реальных, одушевленных или неодушевленных», которые помогут выразить то, что выразить сложно или невозможно[5]. Так, Краусс в «Пришельцах и анорексии», описывая опыт фиаско, провала, истончения, растворения, истлевания, фейла придает форму своему опыту, говоря не только от своего имени, но подключая к этому Симону Вейль, Пола Тека и Ульрику Майнхоф. В автофикшне нередко демонстрируется, как опыт проживается героинями опосредованно — через намеренный выбор заступников и союзниц, через трансисторическую общность теоретиков, писательниц, художников, активисток — а также продукты их труда. Да и разве мы делаем не так же в академических текстах,

ArtMagazine126_001-.indd 65 15.08.24 19:33



Дора Гарсия «Любовь с препятствиями», 2023. M HKA, Антверпен. Предоставлено автором текста.

выстраивая опоры из имен и тезисов в свою аргументацию?

Изабель Грав, как никто другой убедительно показывавшая в своих книгах и статьях, каким образом искусство вписано в господствующие условия и одновременно способно их отвергать, в 2021 году выпустила мемуары, состоящие из ее заметок 2014–2017 годов[6]. В коротких текстах, служащих ей в качестве «разогрева» перед основной писательской практикой, она фиксировала свое состояние после смерти обоих родителей, а также другие личные и социальные процессы того времени, от Брекзита, прихода к власти Трампа и #metoo до волос на теле, социальной изоляции после пятидесяти, отношений с дочерью, фильмов Петцольда и необходимости носить обувь на каблуках. В этом тексте узнаваемым образом переплетаются личное, политическое, искусствоведческое и эстетическое, и, что характерно для автофикшена, здесь есть оговорка: «"Я", которое говорит на этих страницах, действительно мне довольно близко, однако оно же мне и чуждо». За два года до выхода книги Грав выпустила номер «Texte Zur Kunst», посвященный автофикшну, где в диалоге с медиа-теоретиком Бриджит Вайнгард прошлась по всем болезням жанра, которые говорят о его участии в современной эго-культуре, связи с цифровой экономикой и самомаркетингом[7]. И тем не менее автор, по моему мнению, лучшей книги об отношениях искусства и рынка[8], а также глубокого труда о неоднозначном положении живописи сегодня[9], все же вписывает себя в его историю, причем через самую легкомысленную вариацию — сборник заметок.

В этом проявляется диалектический подход Грав, который она транслировала и в «Высокой цене», основной тезис которой заключался в том, что искусство является рефлексивно-рыночным жестом — осознающим собственную вовлеченность в рыночные процессы. В «Заметках» Грав показывает, как она сама оказывается субъектом, жизнь, привычки и размышления которого заданы господствующими условиями, распределяющими желание и внимание. Так, например, выглядит ее признание в любви к люксовым брендам, артикулированное желание познакомиться с Джеймсом Фран-

ArtMagazine126_001-.indd 66 15.08.24 19:33

ко, да и в целом нескрываемое старание понравиться читателю. Во всем этом, впрочем, нет никакой позы — или, наоборот, обнажающей откровенности. Скорее, в осцилляции между скорбью, абзацем о родительском собрании, пассажем об академической мизогинии и ксенофобии в СМИ мы видим ее перенятую у (хороших) произведений искусства рефлексивно-рыночную позицию: ее указание на собственное участие в соблазнах и перверсиях гегемонного экономически-либидинального режима, но все же отказ следовать его правилам до конца. В ее полнокровном воспроизводстве автофикциональных тропов просматривается — в миниатюре — противоречие, которое стало основным предметом ее теоретических исследований.

Совершенно неудивительно, что Грав заинтересовалась автофикшном. Как и искусство, автофикшн дает обещание неотчужденной жизни и труда: границы между своим и чужим, собой и миром, фактическим и желаемым, индивидуальным опытом и телом культуры оказываются размыты. Мы знаем, что это обещание неисполнимо или оборачивается своей темной стороной. Но самые удачные произведения, на мой взгляд, не отказывают этому утопическому желанию: они движутся в самую его глубь, чтобы использовать для целей, которые не укладываются в главенствующую «культурную логику».

Можно согласиться с Корнблу в том, что современному «стилю» не хватает опосредования, интерпретации, медиации. Но тогда работа с искусством — в частности, тот образец выстраивания рядов из заступниц и союзников, которые так часто фигурируют в автофикшне и которые, в свою очередь, являются частью (экономической, идеологической) системы и, благодаря собственной символической независимости, позволяют вообразить из нее выход, — становится пусть и пунктирной, но траекторией эпистемологической эмансипации.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Kornbluh A.* Immediacy: Or, The Style of Too Late Capitalism. London; New York: Verso, 2023.

[2] Прекрасный анализ фильма с позиций критики аутентичности представила Инна Кушнарева. См. *Кушнарева И.* Когда интеллигентный — «Американское чтиво» Корда Джефферсона // Сайт журнала «Сеанс», 2024. URL: https://seance.ru/articles/american-fiction/.

[3] *Balsom E.* Rehabilitating Observation: Lens-Based Capture and the «Collapse» of Reality. Лекция в рамках фестиваля Sonic Acts, 2017. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ji5TStaeBr0&t=1207s&ab_channel=SonicActs.

[4] Сайт Нобелевской премии. URL: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/bio-bibliography/.

[5] *Делез Ж.* Переговоры. 1972–1990 / Пер. с фр. В. Ю. Быстрова. СПб: Наука, 2004. С. 163.

[6] *Грав И.* В другом мире. Заметки 2014–2017 годов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.

[7] *Graw I., Weingart B.* Between You and Me. A Correspondence on Autofiction in Contemporary Literature Between Isabelle Graw and Brigitte Weingart // Texte Zur Kunst. № 115, September 2019.

[8] *Грав И.* Высокая цена. Искусство между рынком и культурой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

[9] *Graw I.* The Love of Painting. Genealogy of a Success Medium. Berlin: Sternberg Press, 2018.

Лера Кончук

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.

ArtMagazine126_001-.indd 67 15.08.24 19:33



Евгений Гранильщиков «Без названия (дом)», 2024. Найденная фотография, цифровая реставрация. Предоставлено художником.

ArtMagazine126_001-.indd 68 15.08.24 19:33

Евгений Гранильщиков

Касаясь стопами своего настоящего

Две испуганные лошади несутся галопом на фоне горящах ангаров, в стороне за пожаром наблюдают растерянные люди. Эту фотографию (40x30 см) я случайно нашел на воскресном Marché aux Puces (блошином рынке) в городе Клермон-Ферран, в регионе Овернь, когда покупал старые рамы для своих будущих работ.

Найденное изображение попало ко мне в довольно плохом состоянии: сильно выцветшее, некогда глянцевая поверхность была испещрена множеством трещин, некоторые фрагменты изображения отсутствовали… Очень похоже на любительскую фотографию, возможно, сделанную случайно, без художественного замысла — просто документация события. Но мы не можем ничего сказать ни о времени, ни о месте. Что стало причиной этого пожара? Что было до и после него? В каком году он случился? В какой стране?

Технически фотография была снята с небольшим движением камеры, следующей за бегущими лошадьми (смещением слева направо). Именно поэтому в кадре все немного смазано, в то время как силуэты лошадей воспринимаются сравнительно четко и как будто чуть отделены от этого сновидческого пейзажа.

Я отсканировал снимок и сделал цифровую реставрацию, стараясь вернуть цвет и контрастность. Фотография напоминала мне кадры из фильмов Лав Диаса. А когда я долго ее рассматривал, мне начинало казаться, что эту сцену я уже когда-то видел, что она — фрагмент моего собственного воспоминания…

Я сделал широкоформатный принт (145x112 см) и повесил его на стену, а позже, на открытии моей выставки в Париже, знакомые и друзья размышляли — как именно это изображение воздействует на нас и почему оно так настойчиво пытается стать частью наших воспоминаний?

Иногда искусство похоже на сложение песен: когда-то давно в детстве ты услышал мелодию или напев и вот теперь сидишь посреди парижского лета, и к тебе вместе с резким запахом мочи прилетает жалкий кусочек прустовского воспоминания, фрагмент, который ты даже толком не можешь напеть, но почему-то кажется, что в нем — в этом отрывке — квинтэссенция музыки и в целом искусства. Волшебная комбинация нот, навеянная штанами парижского бомжа. И это что-то такое, что ты должен непременно доработать — восстановить в памяти структуру, построить заново целое, как уче-

ArtMagazine126_001-.indd 69 15.08.24 19:33

ные в каких-нибудь старых фильмах воссоздают организм из одной только клетки.

Думаешь ли ты тогда о современности? О том, чтобы быть каким-то специально современным художником? Ты цепляешься за обрывок — как будто это бесценный фрагмент телефонного номера, который написала хрен знает чем на твоей руке внезапно появившаяся на берегу Сены девушка, и теперь ты, вспотевший, в метро по дороге домой смотришь на эти смазанные мокрые цифры и, как горячую картошку в руках, перебрасываешь в своем уме варианты.

Если современность представить в виде игры в дартс, то ты хотел бы промахнуться. Но современность — это влечение. И, говоря о чем-то предельно личном, мне хочется находить неприличные сравнения.

Где бы я ни был, в какой бы дальний край меня не заносила жизнь, я продолжаю думать, что я на своем месте. Что-то должно гореть и поддерживать изнутри, какие-то застрявшие в животе, непереваримые слова. «Делай что должно», — сказал мне Ваня, записывая свое часовое голосовое сообщение. Это было в декабре 2022 года, и с тех пор слово «должно» резонирует во мне. Если подытожить в цифрах, то, обнаруживая себя на излете июня 2024 года, я имею на своем европейском счету достаточную сумму, чтобы прожить здесь еще год, и полностью расписанный грядущими проектами блокнот. И несмотря на это, я переживаю второе худшее время в своей жизни. Время, когда это важное состояние для моего дела — счастье — я потерял и теперь счастлив как-то иначе, не так первобытно, как прежде, а как бывали счастливы люди в XIX веке в России, которые всю жизнь чего-то ждали — то второго пришествия, то следующего запоя. Слово «должно» — это о призраках, живущих с тобой в одних пространствах, с нераспакованными чемоданами, готовых в любую минуту отправиться с тобой куда угодно. И пока я с ними в сговоре — все идет нормально. Если я помыл посуду и не разбил ни одного предмета — все идет нормально. Если поймал в воздухе упавший со стола карандаш — все идет нормально. Наша сигнальная система настроена. Так что если что-то пойдет не так, я сразу об этом узнаю.

Мыло

Точно не помню, в какой момент своего первого года жизни во Франции я стал вертеть на языке это пыльное выражение из прошлого — «еще раз так скажешь, и я тебе рот мылом намылю». Я спрашивал своих французских друзей, знают ли они о чем идет речь? Оказалось, что знают.

Этот перформанс я снимал специально для выставки, которая должна была открыться в декабре 2023 года в галереях «Dina Vierny» и «Pal Project». И вот такой текст я написал к этой работе:

«В своем видеоперформансе я обращаюсь к странному ритуалу, который симптоматично возникает в тоталитарных режимах. Промывание рта мылом — жестокая и унизительная форма наказания, применяемая к детям, которых обычно обличали в сквернословии или лжи.

Этот процесс представляет собой символическую очистку языка, при которой взрослый выступает в роли социального цензора.

В видеоперформансе я воспроизвожу эту процедуру. Сопротивляясь агрессивным ударам мыла, я пытаюсь говорить о важных вещах: о войне, политике, насилии, ксенофобии. Я пытаюсь говорить, но я не могу закончить ни одной фразы».

Когда я прилетел во Францию, я стал писать музыку. Из десятков набросков, появившихся за два года, были закончены всего несколько.

Авангард говорил о телесности письма и слова, звука и музыки. Я искал те, быть может, всего несколько нот — их правиль-

ArtMagazine126_001-.indd 70 15.08.24 19:33



Евгений Гранильщиков «SOAP», 2023. Видеоперформанс. Предоставлено художником.

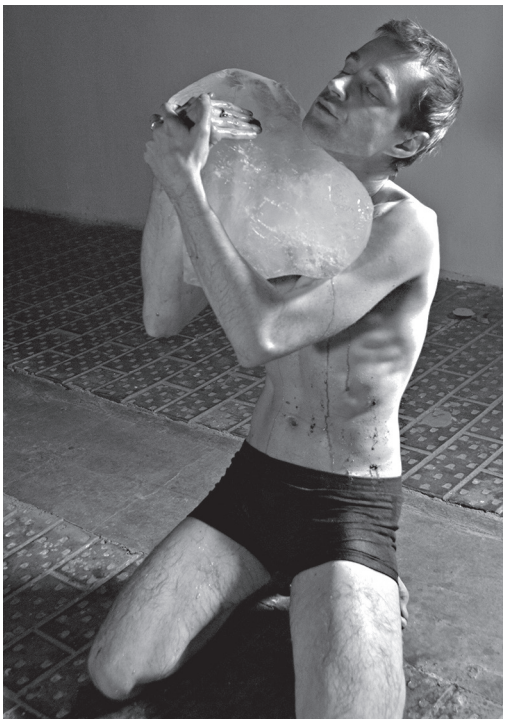
ную последовательность, — которые стали бы физическим продолжением ландшафта, который окружал меня здесь во Франции. Мне хотелось найти эквивалент, вторую часть уравнения после знака равенства. Для этого понадобился год. Последние месяцы перед выставкой я жил в 11 округе Парижа, недалеко от Пер-Лашез. Я записывал на телефон мелодии, которые извлекал из детского пианино, приобретенного на блошином рынке. Иногда я играл мелодии, написанные полгода назад, иногда сочинял что-то новое, импровизировал или делал вариации. Одна из таких вариаций стала частью работы «SOAP».

Новая серия

Эта серия изображений — с пустынными пейзажами и блуждающими по кадру надписями, похожими на субтитры, — технически представляет собой фотоколлаж. Здесь художник продолжает внимательно наблюдать за взаимным, можно сказать, химическим влиянием друг на друга изображения и текста. Эти пейзажи достаточно минималистичны и абстрактны; они были сняты во время путешествия по региону Нормандия во Франции, но подобные виды можно встретить почти в любой стране, имеющей выход к океану или морю. Другими словами, непосвященный зритель не может с уверенностью сказать, где были сняты эти пейзажи, в них нет каких-то определенных географических маркеров.

Тексты, размещенные словно субтитры на изображении и буквально звучащие вместе с ним, взяты из блокнота художника, исписанного английскими фразами. Некоторые из них напоминают предложения из школьного учебника английского языка, который художник изучал в первый год жизни во Франции. Фразы накладываются на пейзаж, их смысл меняется. Они начинают влиять на изображение, а изображение, в свою очередь, подчеркивает природную неоднозначность языка. Эта комбинация простых элементов похожа на путевой журнал или на нетипичную форму дневника, в котором рассказывается об опыте эмиграции и отношении художника к новым языкам и изображениям. «Я стараюсь не смотреть на это как на метафору», — пишет художник и как будто сразу же признает невозможность это осуществить в полной мере. В его «Новой серии» все превращается в мир знаков и неслучайностей. Это

ArtMagazine126_001-.indd 71 15.08.24 19:33



Евгений Гранильщиков «Лед», 2022. Видеоперформанс. Предоставлено художником.

напоминание о том, что все изменилось. И вещи, слова и даже пейзажи поменяли свои значения.

Лаконичные перформативные жесты

Искусство и художники находят себя в катастрофах. И в катастрофах же себя переизобретают. Так делали художники, бегущие от Первой мировой войны. Новый искалеченный язык искусства.

Но для меня все изменилось вместе с эпидемией ковида. В самом начале 2020-го я должен был за несколько месяцев воснять свой второй полнометражный фильм, но вместо этого просидел все лето на кухне в Москве, на Проспекте Мира, играя на укулеле.

Статичное пространство с застывшим временем и одиноким телом, которое в этом пространстве движется и оборачивает время вокруг себя, как простыню.

Запертый в четырех стенах, я искал новую форму выражения, а именно — искусство, которое стремится быть жестом.

Я пытался свести все к одному лаконичному перформативному жесту — так появилось название для серии видеоперформансов, которые я начал снимать в 2020-м и продолжаю снимать до сих пор.

Раньше я снимал фильмы. В них играли актеры, участвовали друзья. Я писал для них тексты. Наверное, именно в пандемию я понял, что больше не могу делегировать концепты. Все, что я хотел бы сказать, — отныне я должен говорить лично. Или не говорить, а показывать, изображать, проигрывать, исполнять. В конце концов, у художника все еще есть его тело и движение этого тела, есть время, которое он проживает, и пространство, его окружающее, и, наконец, есть предметы, которые это пространство заполняют.

Лед

В этом видеоперформансе я, преодолевая боль и холод, теплом своего тела пытаюсь растопить большой кусок льда. Перформанс длится восемь с половиной часов — время, в течение которого ледяная глыба превращается в небольшой кусочек, размером с карамельку, а затем исчезает.

Когда я ехал ночью в такси домой на Мосфильм, где в тот момент жил, я был рад, что после этой работы не осталось никаких объектов — только темные пятна на руках и груди, воспоминания и видеодокументация. Объект, с которым я провел более восьми часов, исчез. Позже я смонтировал документацию в 11-минутное видео.

Последняя часть

Я вернулся в Париж в самом конце июня, чтобы начать новые съемки. Я искал каки-

ArtMagazine126_001-.indd 72 15.08.24 19:33



Евгений Гранильщиков «Artist's Film», 2024. Кадр из фильма. Предоставлено художником.

е-то следы, изменения, проступающие на лице города, который готовился к Олимпийским играм. Искал это в людях, фактурах, сюжетах, искал ровно неделю, а потом сломал обе ноги, провел сутки в госпитале и пересел на кресло-каталку.

Тем вечером, выписавшись из госпиталя, я увидел Париж как-то иначе. И не только Париж. Раньше я много думал о прошлом и о будущем — полгода о прошлом, полгода о будущем. А потом снова — о прошлом и будущем. В день, когда я сломал ноги, я выпал за пределы этой утомительной бинарной системы. Упав с высокой стены, я коснулся стопами своего настоящего. Переломы обеих ног на мгновение примирили меня с современностью. После выписки я провел целый день в ожидании возле госпиталя, пока, наконец, мой друг Stephane не встретил меня и не отвез на кресле-каталке до самого дома. Я словно плыл на каноэ — через Бастиль к Пер-Лашез — само течение жизни толкало лодку куда-то вперед. Я чувствовал, как буквально из ниоткуда высвобождается время. Никаких проектов на ближайшие месяцы. Только — медленное скольжение на каноэ…

Евгений Гранильщиков
Родился в 1985 году в Москве. Мультидисциплинарный художник, работает с видео, графикой, инсталляцией, звуком и перформансом. Живет в Клермонт-Ферране и Париже.

ArtMagazine126_001-.indd 73 15.08.24 19:33



Материал иллюстрирован: Анастасия Богомолова «Пусть я вырасту моей любимой травой», 2013–2023. Арт-галерея Ельцин-центра, 2023. Фото Любови Кабалиновой. Предоставлено автором текста.

Татьяна Сохарева

Как автофикшн стал тотальным

За последние годы замысловатый сплав мемуаров, поэзии и теории искусства стал ведущим направлением в литературе, порой рождая на стыке воображаемого и реального чудовищ, тем самым провоцируя дискуссии — а что, собственно, с автофишном не так? Насколько обязателен элемент гипертрофированно эксгибиционистской репрезентации телесности? И если смотрение на чужие страдания получило теоретическую рамку благодаря Сьюзен Зонтаг, то чтение о личных жизненных коллизиях все еще опирается на расплывчатые метафоричные объяснения первого своего адепта — французского писателя Сержа Дубровского, автора романа «Сын» («Это должно быть правдиво и тотально, иначе не стоит и браться. Если собираешься рассказывать о своей жизни, никаких пряток быть не должно, никакого фигового листочка — обнажай себя, только оголенное сердце и тело, или просто замолчи…»).

Спустя годы то, за что критики еще без малого сорок лет назад ополчились против автофикшна — размытые жанровые границы, известная доля претенциозности, граничащая с неизбывным нарциссизмом авторов, беллетризация автобиографического опыта, — стало его магистральной линией. Сегодня автофикциональность из жанра превратилась в тенденцию, которая захватила массу областей — от теории (theory fiction) до современного искусства (visual autofiction), перемешав персонажность и автобиографичность, опыт художественного осмысления травм и тропы, свойственные жанровой литературе, особенно детективу и полицейскому роману. Мы можем припомнить массу примеров от «Моей жизни» поэтессы Лин Хеджинян — опыта транспонирования биографического нарратива — до расследования убийства родной тети Мэгги Нельсон («Красные части: автобиография одного суда») и философского автошикшна Дэвида Кишика, замаскированного под исповедь шизоидного субъекта («Self Study: заметки о шизоидном состоянии»).

Одна маргиналия таким образом вобрала в себя черты других пограничных, выпадающих из тотальных нарративов явлений литературы и искусства. Именно в образе Франкенштейна автофикциональность ворвалась в пространство визуального, став для современных художников весьма продуктивной критической стратегией. Но если у литераторов обращение к этому жанру ассоциируется с проверкой на прочность собственной самости, то художники все чаще с его помощью испытывают подлинность системы, внутри которой функционируют автор и произведение.

Первые опыты в жанре автофикшна в литературе, становление которого приходится на 1970-е годы, редко ассоциировались с условным «женским» письмом, как это происходит сейчас, скорее, их вотчиной был опыт репрезентации травмы и довольно болезненные метания в области множественных идентичностей. Ведущей опорой этой тенденции послужило, например, эссе Дубровского «Почему новая критика? Критика и объективность»

ArtMagazine126_001-.indd 75 15.08.24 19:33





(1966), удивительно созвучное концептуалистским исканиям в визуальном искусстве того же периода и проблематизирующее понятие fiction. Тогда на него в первую очередь обрушились критики-структуралисты, в частности Жерар Женетт и Филипп Лежён, разработавший теорию автобиографического жанра, от монополии которой и решили ускользнуть Дубровский и его последователи. В визуальном искусстве эта тенденция не получила столь масштабного теоретического осмысления, но проблематику жанра в себя вобрала — в особенности черты «трансгрессии между миром реальным и вымышленным», как это верно сформулировал писатель Винсент Колонна. Ярким примером подобных процессов служит поздняя работа «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975), французского философа, представляющая собой смесь романа, дневника и критики собственной жизни.

Отношения автофикшна с концептуальным искусством, впрочем, не так просты, как кажется на первый взгляд, потому что, как правило, речь идет о вторжении в нарратив фигуры рассказчика с его реальной опознаваемой биографией. Таким образом в искусство позиций, которое занято исследованием отношений и инфраструктуры художественного производства, возвращается субъектность и субъективность. Эта обратная сторона беллетризации хорошо прослеживается в искусстве Марселя Бротарса. Создав свой воображаемый музей, знаменитую инсталляцию «Музей современного искусства, отдел орлов», и выдавая себя за его директора, художник подверг инверсии саму идею институциональной критики. Не столько и не только европейские музеи как «храмы искусства» колониальной эпохи оказались объектом насмешки Бротарса, сколько фигура художника-куратора, своей нарциссической волей объявляющего: «Это не произведение искусства». Образ автора, критика и персонажа слился в этой работе воедино и стал более значимым, чем свойственная концептуалистам тяга к насмешничеству и атака на институты современного искусства.

Похожие хитросплетения персонажности и авторства наблюдаются и в творчестве Виталия Комара и Александра Меламида, которые еще в 1970-е изобрели новый способ ускользания от взгляда тоталитарной системы через образы выдуманных художников. Аватарами соц-артистов стали абстракционист Апеллес Зяблов, якобы слывший пионером беспредметной живописи еще в XVIII веке, и реалист начала XX века Николай Бучумов. Зяблов был осужден за вольнодумство. Перипетии его

ArtMagazine126_001-.indd 76 15.08.24 19:33





биографии подробно описывались в вышедшей 1982 году статье-мистификации, замаскированной под искусствоведческий очерк с разбором и репродукциями двух «найденных» работ мастера и документацией XVIII века. Бучумов потерял глаз, яростно споря с неким художником-модернистом, после чего писал пейзажи, основополагающим элементом которых служил собственный нос художника. Стратегии художественной литературы в этих работах — в особенности в создании фальшивых документов и писем — возвращают в визуальное искусство проблему определения художественной идентичности автора и авторства в целом.

Но если Комар и Меламид в своей мимикрии исповедовали более традиционный для истории культуры принцип маски, то Илья Кабаков пошел дальше, заметив в статье «Художник-персонаж» (1985): «"Художник-персонаж" не ориентирован на производство "шедевра". Его главным произведением, предметом его постоянного внимания становится он сам, вся его деятельность в качестве персонажа, понимаемая им как единое целое, как единый продукт всей его жизни». И далее: «Персонаж очень близок ко мне, он почти я сам…» Беллетризация и включение в художественное высказывание реального и воображаемого «Я» — стратегия, которая была очень близка Кабакову. Его главное изобретение на этом поприще — художник Шарль Розенталь, авангардист, погибший под колесами автомобиля на Монмартре в 1933 году, который «создал» более семи десятков произведений. Такого рода элементы автокритики прослеживаются во многих произведениях Кабакова, но достигают апогея в образе этого художника-палимпсестиста, имеющего дело лишь со вторичными концептами и дискурсами. Розенталь служит ему признанием тупиковости идеи нового в нонконформистском искусстве, поэтому грань между ним, реальным Кабаковым и Кабаковым-автором этого персонажа так тонка и проявляется разве что на метонимическом уровне.

Впоследствии «Я»-персонаж будет не раз являться на сцене современного искусства как часть эстетической и критической стратегии — например, в искусстве Маурицио Каттелана, для которого жанр автопортрета стал ведущим к концу 1990-х годов. Художник множил собственных двойников и аватаров разными способами: оклеивал стены галереи выполненными из латекса масками, снятыми со своего лица, просил полицейских составить свой фоторобот, ориентируясь лишь на описания друзей и

ArtMagazine126_001-.indd 77 15.08.24 19:33



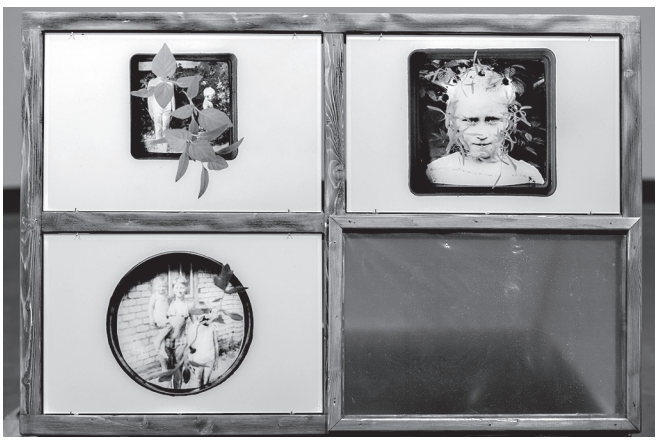


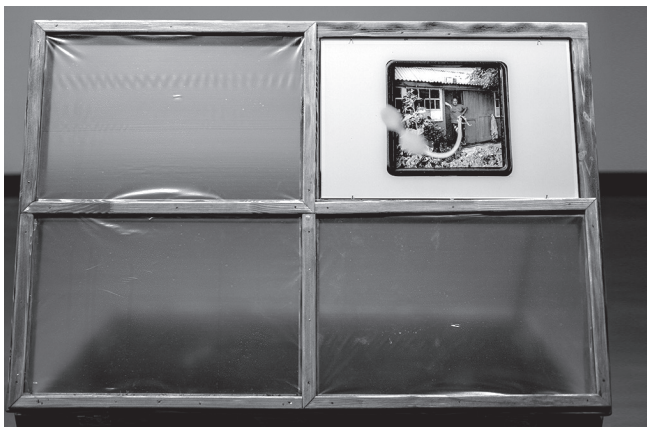
коллег, и, наконец, породил персонажа по имени Чарли, детскую версию себя, который мчался по Арсеналу на трехколесном велосипеде, сшибая с ног посетителей Венецианской биеннале в 2003 году. Отчасти через эти проекты Каттелан гипертрофировал основную идею автофикшна, усложнив самоидентификацию с помощью множественных воплощений — похожих и непохожих друг на друга и на своего создателя. С повествовательной точки зрения «Я»-произведения продуцируют процесс непрерывной (само) регистрации, рождения и разрушения субъективностей, которые в итоге и становятся объектом исследования.

Еще одной важной оптикой, в равной мере захватившей литературное творчество и визуальное искусство в контексте автофикциональности, выступает memory studies. Этот ракурс на самом деле более прозрачен и выкристаллизован теорией литературы, которая имеет дело с ненадежным рассказчиком, начиная с традиции романтизма. Однако, попадая в пространство визуального, привычные тропы переживают ряд мутаций, требующих другого категориального аппарата. Вспоминание как стратегия письма тоже имеет множество оттенков. В этом смысле очень любопытен опыт Анни Эрно, недавней нобелиатки и последовательницы Пьера Бурдье, сформулировавшей в романе «Место в жизни» концепт «униженной памяти» и «плоского письма». Для писательницы в автобиографическом нарративе — будь то история взаимоотношений с отцом из рабочей среды или становление женщины в 1960-е годы — всегда на первый план выходит надличностный, социологический, материал, который вторгается в повествование в виде фрагментов чужой речи, документов, архивов. Она не мыслит личное вне социального, сколь бы проникновенны и интимны не были воспоминания. Поэтому автофикциональность прозы Эрно, как это ни парадоксально, проявляется через потерю своего «Я» и растворение его в коллективном опыте.

Похожим образом с автобиографическим материалом работает художница Анастасия Богомолова, которая в проекте «Пусть я вырасту моей любимой травой» (2013–2023) буквально проращивала растения сквозь «воспоминания» — письма бабушки, повествующие о дачной жизни, семейные фотографии, зарисовки. Реконструируя таким образом опыт своей семьи, тесно связанный с возделыванием земли, она следила за постепенным разложением и уничтоже-

ArtMagazine126_001-.indd 78 15.08.24 19:33





нием объектов личной памяти: «Я», семья, история растворялись в «равнодушной природе», которая продолжит сиять и ослеплять нас, несмотря на наши усилия по сохранению «священного хлама». В этом и подобных проектах художница вступает в сложные отношения с объективной картиной реальности: насколько воспоминания были правдивы, если через них буквально пророс лопух? Кто в данном случае оказывается подлинным автором произведения? Автофикциональность в этом контексте становится инструментом постмедиального искусства, в рамках которого критическая позиция вырабатывается на пересечении реального «Я» и «Я» воображаемого.

Но если в англоязычной среде выясняют, где границы между автофикшном и другими, более «весомыми», жанрами, то в российском контексте все еще задаются вопросом — а зачем все это нужно? Мы описали лишь малую часть стратегий работы с автофикциональностью в пространстве литературы и современного искусства, но важно также проговорить еще один момент — автофикциональная речь всегда перформативна. Именно благодаря этой особенности письмо или художественный объект получают «телесное» измерение вместе с его уязвимостью, флексибильностью и пограничными состояниями. Все это усложняет и интенсифицирует наш опыт переживания субъективности в эпоху, зараженную идеей поиска себя в постоянно меняющемся (в основном к худшему) мире. И визуальное искусство с его озабоченностью разными формами социального опыта получает через автофикциональность утерянную как авторами, так и институтами способность отстраниться от метапозиции, так долго и муторно вырабатывающейся западной культурой. Это особенно важно в контексте, когда единственным говорящим субъектом оказывается тот, чья речь затруднена или запрещена, словом, невозможна по многим дистопическим причинам.

Татьяна Сохарева
Родилась в 1993 году в Москве. Филолог, литературный и художественный критик. Живет в Москве.

ArtMagazine126_001-.indd 79 15.08.24 19:33



Андрей Кузькин (сместно с Осипом Кузькиным) «Вместе». Перформанс. ЦТИ «Фабрика», Москва, 03.06.2010. Фото Н. Шамфаровой. Предоставлено автором текста.

ArtMagazine126_001-.indd 80 15.08.24 19:33

Андрей Кузькин

Я бы хотел рассказать вам о себе

Я помню, что в школе на уроках литературы разбор каждого произведения начинался с «предпосылок» и «прототипов». То есть рассматривались вопросы — почему автор решил написать этот роман, рассказ или повесть и с кого в реальной жизни он списывал своих героев? Часто слушать о «предпосылках» и «прототипах» мне было гораздо интересней, чем читать сам роман. И фигура собственно «автора» привлекала меня куда больше чем то, что он сделал. То есть произведения воспринимались мной не сами по себе, как нечто законченное и абстрактное, а как иллюстрации к биографии, к судьбе, к жизни, в конце концов, человека их породившего. Иначе — не «автор» рассказывал мне «истории», а «истории» рассказывали мне «автора».

После школы я учился в Полиграфическом институте на художника-графика. В Полиграфе было две кафедры — РЖИК (рисунок, живопись, композиция) и ХТОПП (художественное и техническое оформление печатной продукции), которые всегда находились в некоторой конфронтации друг с другом, иногда явной, иногда скрытой. По сути, эти две кафедры были как два полушария мозга и олицетворяли два диаметрально разных отношения к искусству. РЖИК (со всеми оговорками) воплощал модернистский подход: настоящий художник — это творец, говорящий с Богом, — ему плевать на контекст, на зрителя, на все, что происходит вокруг. ХТОПП, наоборот, — машина анализа, структурирования и рефлексии. Художник должен учитывать контекст и среду, в которой работает. Ориентироваться на зрителя, конечного потребителя и заказчика. Другими словами, ты должен понимать — что, для кого и зачем ты делаешь. Все это естественным образом как-то отложилось у меня в голове.

После института с 2001 по 2005 год я работал графическим дизайнером, а в свободное от работы время рисовал для себя картинки гуашью. Тогда я не делал (и не хотел делать) никаких выставок, так как понимал, что мои картинки не являются сообщением для зрителя. Я полностью отдавал себе отчет в том, что, показав их публике, я не получу отклика и по-прежнему останусь таким же одиноким, как и был. И зачем тогда их показывать? Какой же смысл я видел в этом рисовании? И видел ли его вообще? Да, видел.

Были моменты, когда, глядя на тот или иной объект, человека, пейзаж, я испытывал нечто сравнимое с ощущением правды или истины и это чувство было для меня суперважным. Мне хотелось для себя как-то сохранить эти моменты. И вот, увидев на прогулке нечто, что вызывало у меня внутренний трепет (пьяного мужика в трамвае, подсвеченную фонарями улицу, заворачивающую за угол дома, или еще что-то), по возвращении домой я начинал это рисовать. Естественно, у меня ничего не получалось, то есть у меня не получалось передать то ощущение, ту эмоцию, которую я испытал, — я был не доволен собой, но картинка, пусть и убогая, сохраня-

ArtMagazine126_001-.indd 81 15.08.24 19:33

лась. И глядя на нее по прошествии времени, я мог восстановить чувство и эмоцию, которые испытывал раньше, — не передать другому, а именно вызвать у самого-себя — только для этого мои картинки тогда и годились, поэтому я и говорю, что делал их исключительно для себя. Конечно, я слукавлю, если скажу, что совсем их никому не показывал. Показывал двум–трем близким друзьям. И показы эти всегда сопровождались рассказыванием историй — то есть, чувствуя недостаточность и вялость изображения, я всегда нагружал его текстом, описывающим то, что послужило поводом для создания картинки, что я тогда чувствовал, где был и в каком состоянии, — другими словами, в этих рассказах я обозначал «предпосылки» и «прототипы» своего весьма посредственного «творения», тем самым превращая их в иллюстрации к рассказам. И благодаря этим комментариям картинки вроде как приобретали большую ценность и больший смысл, а я рассчитывал на лучшее понимание со стороны своих близких друзей.

Еще, наверное, нужно сказать, что я рос в семье художников: Евгения Гора (моего отчима) и Ольги Лозовской (мамы), которые, как и я, закончили Полиграфический институт, а мой родной отец — Александр Кузькин — тоже художник и однокурсник Лозовской и Гора — умер молодым от порока сердца в 1983 году, когда мне было всего 3 года. Евгений Гор, который воспитывал меня лет с шести, — художник-модернист, считающий, что искусство для настоящего художника важнее жизни (то есть обычная бытовая жизнь — это некая досадная помеха творчеству, которую надо переносить стоически) и что посредством искусства можно говорить о сакральном, божественном. Поводом для его работ часто становятся системы мироустройства, основанные на религиозной философии. Ольга Лозовская — художник–реалист, тонкий график, правда, закончивший свою артистическую карьеру в конце 1990-х годов. Какие же основы и какое мировосприятие было заложено в меня в детстве родителями?



Андрей Кузькин «Сегодня». Акция. Московская область, поселок Нахабино, 01.12.2012. Скриншот из видео Юлии Овчинниковой. Предоставлено автором текста.

ArtMagazine126_001-.indd 82 15.08.24 19:33





Андрей Кузькин «Основной вопрос». Перформанс. Галерея «Триумф», Москва, 10.10.2013. Фото К. Романова. Предоставлено галереей «Триумф».

Во-первых, это культ трагедии, страдания и смерти — то есть хорошие, добрые слова, слова сочувствия и уважения в моей семье говорились исключительно о мертвых, бедных или глубоко несчастных людях. Эти люди приводились в пример, они как-бы искупали своим страданием и смертью мелочность всех остальных, живущих просто так, счастливо, без особых страданий и размышлений о смысле своего существования, о его конечности. Иначе — живые и не страдающие люди воспринимались моими родителями такими наивными глупцам, не осознающими катастрофичность своего положения.

Во-вторых, убеждение, что деятельность художника — единственно достойное и осмысленное занятие в жизни. Это не произносилось прямым текстом, но как-бы подразумевалось, было само собой разумеющимся. Видимо, эта установка вытекала из первой, поскольку в этой парадигме смерть человека обессмысливала всю его предыдущую жизнь, а искусство — это то, что имело шанс остаться после твоей кончины и сохранить что-то важное от тебя и твоего времени.

Вся эта концепция подогревалась на вечном огне скорби и памяти о моем рано умершем отце-художнике. Вполне естественно, что со временем я стал соотносить себя с ним и думать, что и моя жизнь, как и его, может неожиданно оборваться и что я до сих пор не сделал ничего стоящего, имеющего хоть какой-то смысл с точки зрения семьи и, честно говоря, и моей собственной точки зрения, поскольку никакой другой точки зрения у меня тогда не было. Проще говоря, я хотел, чтобы меня любили, а чтобы меня любили, мне нужно было стать «страдающим, бедным, несчастным, а желательно и мертвым художником». И я им стал. И меня полюбили. Моя жизнь удалась?

Но как же это произошло?

Пережив в 27–28 лет серьезный экзистенциальный кризис, связанный с мучительным расставанием с любимой женщиной, я бросил дизайнерскую работу и решил стать свободным художником. Что это значило

ArtMagazine126_001-.indd 83 15.08.24 19:33



для меня и что изменилось в моем восприятии искусства со времен гуашевых картинок 2001–2005 годов? Какие цели и какие задачи я тогда перед собой ставил?

Основным изменением, пожалуй, стало то, что искусство было для меня теперь не самоцелью, а инструментом.

Это был способ рассказать другим людям о себе, поделиться мыслями, чувствами, эмоциями относительно вещей, которые мне казались важными. И, главное, мне хотелось быть услышанным, найти в зрителе симпатию и отклик. Я не хотел больше оставаться один на один со своими страданиями, бессмысленностью и смертельным ужасом. Для меня было важным говорить правду, не скрывая своих неумений и недостатков. И разговор этот всегда велся от первого лица. Искусство также было для меня средством оставить след и сохранить себя во времени.

Эти цели определяли и способ выражения. Я начал работать с контекстом, с пространством, просчитывать реакцию публики на то или иное мое действие. В этом мне помогало дизайнерское образование, полученное на кафедре ХТОПП.

То есть первичным все равно оставалось сильное чувство, но оно перерабатывалось рефлективной машиной в удобоваримую форму, опирающуюся на контекст и конкретную ситуацию. Каждый раз, придумывая что-то (инсталляцию или перформанс), я пытался представить себя на месте случайного зрителя – посмотреть на собственный труд чужими глазами, представить реакцию этого зрителя, его эмоцию, поскольку она была для меня важна — мне было необходимо заставить зрителя чувствовать то же, что чувствовал я. Тогда я говорил, что одна и та же «картина», выставленная в разных местах, будет являться разными произведениями, по-разному воздействовать на зрителя и в каждом случае нести иную смысловую нагрузку.

Я стал много заниматься перформансом. Преформанс для себя я определял как искусственно созданную точку в пространстве и времени, в которой аккумулируются мои мысли и чувства, обычно размазанные по жизни. Перформанс был искусственной агрессивной средой, где эти мысли и чувства проверялись. С помощью перформанса можно было всерьез задать себе и публике вопросы, которые по-другому задавать не получалось. Я шел по пути максималистских обобщений — то есть, с одной стороны, я оставался собой — художником Андреем Кузькиным, присутствующим и делающим здесь и сейчас что-то, с другой — во время исполнения перформанса я был представителем человеческой расы, который задает извечные вопросы о боли, страдании, смерти, времени, забвении и бессмысленности всего на свете. Как правило, само действие и являлось ответом на будоражащие меня вопросы.

Иногда про мои работы мне говорили — что «это уже было», имея в виду, что что-то подобное уже делали другие художники, но меня это совершенно не смущало. Я отвечал — да, это было, но меня тогда не было. То есть мне было важно пережить самому этот опыт, почувствовать все на собственной шкуре и после самому сделать определенные выводы.

Начиная с 2009 года, параллельно с достаточно жесткими телесными перформансами, основанными на размышлениях о страдании и бессмысленности человеческой жизни (ходил 5 часов по кругу в застывающем цементе, лежал голый, исписанный названиями всевозможных человеческих болезней, вырезал скальпелем у себя на груди вопрос «Что это?»), я занимался лепкой человеческих фигур из хлебного мякиша. Эта практика, как и перформансы, была связана с телесностью, с мыслями о бренности тела. Хлеб отсылал к христианскому символизму — говорил о теле как тюрьме души, а также был связан с российской тюремной традицией лепки из хлебного мякиша. Те-

ArtMagazine126_001-.indd 84 15.08.24 19:33





Андрей Кузькин «Времянка-1 (Путешествие с доской)». Акция. Подмосковье, лес между поселками Нахабино и Аникеевка, 23.06.2021. Зрители-участники: Антон Алейников, Константин Атаманюк. Скриншоты из видео К. Атаманюка. Предоставлено автором текста.

лесность воспринималось мной как еще один максималистский, объединяющий всех людей фактор — мы все имеем тело, мы все страдаем и умираем — мы все слеплены из одного теста и поставлены в целом и общем в одинаковые условия, не важно, находимся ли мы в тюрьме реальной или метафизической — в виде собственного тела. Однако, реализовав несколько проектов с хлебными скульптурами (один из них, кстати, был сделан в настоящей тюрьме и со мной вместе фигурки лепили настоящие заключенные), я стал понимать, что их острота теряется, что контекст галерейных выставок превращает мою работу просто в успешное коммерческое предприятие, и я на время бросил этим заниматься.

Я постоянно размышлял о смерти. Часто ощущал себя уже мертвым, и это лишало меня страха, давая невероятную свободу говорить и делать все, что я хочу. При этом я постоянно анализировал, что я уже сделал и что собирался делать дальше. Я пытался смотреть на себя со стороны, как на некого персонажа, переносясь мысленно в будущее или прошлое. Кто-то из друзей семьи заметил как-то, что я будто бы продолжаю деятельность своего рано умершего отца. Особенное сходство прослеживалось в сериях графики с включением текста, которыми тогда я тоже периодически занимался. Мне было приятно это слышать. Несколько работ я конкретно посвятил ему.

Идя по пути максималистских обобщений, в 2011 году я реализовал проект «Все впереди!», в результате которого все мое движимое имущество без разбора было запаяно в металлические ящики на срок в 29 лет. Я играл со временем и с вопросом — чем бытовой предмет отличается от предмета искусства? В моей системе координат на тот момент они ничем не отличались — и тот и другой несли частичку меня и памяти о моей жизни, моем времени. Ящики могли выставляться и продаваться, но не могли быть вскрыты в течение обозначенного срока.

Получив к тому моменту порцию зрительской любви, действуя на пределе собственных возможностей, постоянно проигрывая сценарий символической смерти, я понимал, что долго в таком режиме не протяну. Что символическая смерть может обратиться вполне реальной, а к такому повороту событий я все же был не готов. Мне нужно было искать выход из сложившейся кризисной ситуации.

В результате к 2012 году я практически ушел из публичного пространства и стал делать интимные акции в подмосковном лесу,

ArtMagazine126_001-.indd 85 15.08.24 19:33

который знал с детства. На эти акции я звал только близких друзей. Здесь мне не нужно было думать о зрителях и чуждых мне контекстах, здесь я не хотел никому понравиться и никого поразить. Я возвращался к детскому непосредственному восприятию мира. Я спасался в этом эскапизме от агрессивной реальности большого мира, от которого на тот момент сильно устал. Природа являлась самым правдивым и естественным, обобщающим и умиротворяющим фоном для меня и для того, что я хотел делать. Эти акции тщательно мной описывались, а также документировались с помощью фото- и видеосъемки.

С одной стороны, я занимался в основном эфемерными вещами (перформанс, акция, инсталляция, скульптура из хлебного мякиша), с другой — сохранение себя или некого своего следа, как я уже говорил, было для меня приоритетной задачей и в жизни, и в искусстве, в связи с чем со временем крайне остро встал вопрос о репрезентации всего, что было сделано за эти годы.

Грубо говоря, я не оценивал собственные работы по отдельности, а воспринимал их лишь смысловыми точками — равноценными смысловыми узелками на линии собственной жизни. Складываясь вместе в хронологическом порядке, эти узелки формировали путь — и это было для меня гораздо важнее, чем отдельные удачи или не удачи в конкретных вещах. Я смотрел на себя, свои работы и свою жизнь неким широким взглядом, и все мои работы были просто иллюстрациями к этой жизни, и так мной и воспринимались.

Максимально эта мысль была выражена на выставке «Право на жизнь» 2016 года и в одноименной книжке, где были собраны практически все проекты, созданные мной с 2006 по 2015 год. Описание каждого проекта, акции, перформанса или даже скульптуры начиналось с фразы «Один человек сделал то-то и то-то…». Все они сопровождались составленными мной описательными текстами, в которых я пытался объяснить, что, зачем и почему я делал. Выставка и книга структурировали и музеифицировали 10 лет моей жизни. Это было для меня важным этапом.

При этом могу сказать, что прошлое в моем сознании не является чем-то забытым, пыльным, не нужным, ушедшим в небытие и отринутым, а остается таким же ярким и актуальным, как и настоящее. Мне сейчас кажется, что работы, сделанные 10–15 лет назад, не устарели и что, если бы я не сделал их тогда, то мог бы легко сделать сейчас.

После этой выставки, где показывались только описательные тексты, фото и видеодокументации проектов, я решил вернуться к скульптурам из хлеба, о которых на тот момент уже все забыли. В этом тоже был некий тонкий «биографический» расчет. Так, почувствовав в 2012 году, что я становлюсь заложником одного приема, что все начинают считать меня исключительно «хлебным» художником, я специально бросил разрабатывать эту тему. Мне было важно утвердить себя в глазах публики в первую очередь как перформера и акциониста, описать и презентовать зрителю все, что было мной сделано за десять лет, включая те лесные акции и перформансы, о которых почти никто ничего не знал. Теперь, когда это случилось, я мог опять позволить себе вернуться к хлебу.

В результате я придумал большую инсталляцию «Молельщики и Герои», состоящую из более тысячи хлебных молящихся фигурок в бетонных ячейках и шести голов героев, также слепленных из хлебного мякиша и облитых моей кровью. Она была посвящена страданиям людей, тотальной несправедливости общества и власти, пронизана чувством вины перед миллионами замученных, убитых и забытых на протяжении всей российской истории. Инсталляция отсылала к гулаговскому прошлому, она была немного фашистской по форме, но антифашистской по содержанию. Эта работа, которой я занимался около трех лет, далась мне очень тяжело и вогнала меня в глубочайшую депрессию. У меня не

ArtMagazine126_001-.indd 86 15.08.24 19:33

было сил на то, чтобы ее закончить, не было денег на то, чтобы построить большую бетонную конструкцию. Представление о том, что искусство важнее жизни, вело меня к неминуемой гибели. Я считал, что даже если я смогу закончить эту работу, все равно все самое лучшее и сильное как художник я уже сделал, и что жить дальше больше нет никакого смысла. В итоге, после неудавшейся и, скорее, игровой попытки суицида, я был вынужден впервые в жизни обратиться за медицинской помощью и провел около месяца в психиатрической клинике, а после еще некоторое время просидел на серьезных антидепрессантах. После я закончил работу — сам собрал необходимые для производства бетонной конструкции средства, распродав через фейсбук несколько десятков фигурок и потом слепив новые. Инсталляция имела определенный успех у публики и, в конце концов, была продана за хорошие деньги в хорошую коллекцию, но история с больничкой меня подкосила. Я стал после этого другим человеком. Я как бы потерял силу, потерял силу к рефлексии и сопротивлению. Я стал бояться. И стал бояться прежде всего самого себя, стал бояться додумывать свои мысли до конца, поскольку они неминуемо приводили меня только к финальной мысли о суициде. Занятие искусством перестало быть для меня поиском абсолютной честности и правды, заполняющей и строящей всю твою жизнь. Из «страдающего, бедного, несчастного и желательно мертвого художника» я постепенно превращался в довольного, богатого, сытого бюргера, радующегося солнышку на зеленой лужайке и иногда развлекающего себя какими-то творческими опусами. Нет, я, конечно, продолжал заниматься искусством — я делал и лесные акции и что-то еще, но в любом случае в схватке с жизнью я чувствовал себя проигравшим. То есть суть заключалась в том, что я предавал некие принципы, которым следовал прежде. Принципы честности, свободы, игры, рефлексии и некоего отстроенного взгляда на все происходящее. Даже продажа «Молельщиков и Героев» по сути была своего рода сделкой с дьяволом. До продажи я думал о том, что нужно вырыть котлован, погрузить туда инсталляцию и после ее осмотра публикой заровнять бульдозером землю, заасфальтировать площадку и сделать на этом месте автомобильную парковку — этот жест, на мой взгляд, претендовал на правдивое высказывание о нашем отношении к страданиям других людей и к памяти о них. Но я не решился на это. А потом началась война. И липкий физиологический страх перед настоящей, а не выдуманной угрозой затмил все остальное.

Париж, июнь 2024

Андрей Кузькин

Родился в 1979 году в Москве. Художник. Использует в своей работе различные медиа — графику, живопись, скульптуру, инсталляцию, перформанс и акцию. Живет в Париже.

ArtMagazine126_001-.indd 87 15.08.24 19:33





Он Кавара «Today», 1966–2014.

ArtMagazine126_001-.indd 88 15.08.24 19:33

Злата Адашевская

Daily art

4 января 1966 года в Нью-Йорке 33-летний японский художник Он Кавара создает монохромное синее полотно небольшого формата. На нем он выводит белой краской надпись, используя крупный машинный шрифт, — «JAN. 4, 1966». Затем Кавара вырезает из местной газеты один из новостных сюжетов. Монохром и вырезку он кладет в картонную коробку соответствующего размера и добавляет вкладыш с информацией о размере холста, дате и месте его производства. 4 января 1966 года у Кавары уже есть план — аналогичную процедуру он будет проделывать до конца своих дней, варьируя только цвет таблички (черный, красный, синий или зеленый) и язык (в зависимости от места создания). Каждая табличка с датой должна быть завершена в течение двадцати четырех часов, начиная с 12:00, иначе она будет уничтожена. В своих мемуарах романист Сахара Ииро пишет о впечатлении, которое произвела на него первая встреча с Каварой, и вспоминает, как художник прокомментировал свой грандиозный проект под названием «Сегодня» — «Это бесконечная игра, потому что я могу наслаждаться этим, пока не умру», и бесстрашно засмеялся перед лицом грядущей вечности.

В один из дней 1965 года 33-летний польский художник Роман Опалка сидел в варшавском кафе «Бристоль» в ожидании своей жены. Именно тогда в его мыслях впервые возникает идея проекта «1965/1 — ∞», за который он принимается на следующий же день. Для первой картины серии, или «Детали», как он их назвал, Опалка выбирает холст размером 195 x 135, высота которого соответствует его собственному физическому росту, а ширина — ширине дверного проема его варшавской студии. Загрунтовав холст как черный монохром, художник берет тонкую кисть — № 0, обмакивает в белую краску и в левом верхнем углу будущей «картины» рисует маленькую цифру «1». Это был первый шаг на пути необозримо бесконечного труда Опалки, каждый последующий день жизни которого теперь отмечается следующей цифрой на картине, постепенно покрывающейся рядом натуральных чисел — «…2345678910111213…». Белый цвет цифр постепенно тает, но неизменно вспыхивает вновь: художник обмакивает кисть в краску лишь тогда, когда предыдущая совершенно высыхает. Правого нижнего угла он достиг к 35 327 дню. Но это было завершением лишь первой «Детали»! Завершение проекта скрывалось за горизонтом предстоящего бытия художника: «Важно, чтобы моя последняя “Деталь” была закончена не мной, а моей жизнью!»

В 1967 году американский художник Сол Левитт в своих «Параграфах о концептуальном искусстве» излагает следующие тезисы: «Когда художник использует концептуальную форму искусства, это означает, что все планирование и решения принимаются

ArtMagazine126_001-.indd 89 15.08.24 19:33



Роман Опалка «Opałka 1965 / 1 – ∞», Деталь 5572367 – 5583849, 2010.



Роман Опалка «Opałka 1965 / 1 – ∞», Деталь 3029180 – 3047372.

заранее, а исполнение является формальным делом. Идея становится машиной, создающей искусство»; «Работа по заранее составленному плану — один из способов избежать субъективизма. Это также устраняет необходимость проектирования каждой работы по очереди. План будет определять работу. <…> Иные планы подразумевают бесконечность. <…> чем меньше решений будет принято в ходе выполнения работы, тем лучше. Это максимально исключает произвольное, прихотливое и субъективное»[1].

Что ж, именно такого робототехнического автоматизма требовали от Кавары и Опалки их проекты, план развития которых был продуман с первого дня. Больше или меньше холстов с цифрами будет создано художниками — для искусства не имеет значения. Что через год работы, что в 2011-м / 2014-м (когда дни авторов были, наконец, «сочтены») — их концепты были (не)реализованы в равной степени. Как сказал Левитт, «…и еще остается идея, которая никогда не будет воплощена»[2].

Тем не менее, Опалка заявил, что для него не существует идеи в отдельности от акта рисования. Экзистенциальное значение проекта для художника подтверждалось и тем, что он продолжал считать свои дни и в поездках, не имея доступа к холсту, — тогда он записывал очередные многозначные числа в блокноте.

Спустя три года после начала проекта, в 1968 году, Опалка стал добавлять к черному фону холста 1% белого пигмента, чтобы поверхность постепенно становилась светлее, приближаясь через различные градации серого к белизне. В конечном счете, не будет никакого различия между белыми цифрами и белым фоном (как рассчитывал Опалка — когда ему будет за семьдесят); счет дней достигнет кульминации в растворении и невидимым уйдет в вечность.

В 1972 году, через семь лет со дня начала, Опалка начинает также проговаривать каждое число на магнитофон и фотографировать себя в паспортном стиле перед холстом в конце каждого рабочего сеанса. Затем из

ArtMagazine126_001-.indd 90 15.08.24 19:33

всех фотографий, снятых на протяжении выполнения одной «Детали», выбирается одна, чтобы стать «иллюстрацией» временного отрезка. Сделанные на белом фоне снимки становятся бледнее с каждой «Деталью», также стремясь к растворению.

В то время как проект Опалки концентрируется вокруг автора, проект Кавары центробежен — в сети можно найти его единственный и то случайный портрет, поскольку художник всегда отказывался от интервью и присутствия на вернисажах. Во время создания книги о Каваре Хеннинг Вейдеманн был удостоен чести провести официальную фотосъемку творческого процесса, однако и она обошлась без присутствия творца в кадре. На кадрах зафиксированы разные стадии становления «Сегодня»: пустой стол, часы, лампа, банки; затем холст, кисти, окурки… очередная табличка: «JUNE 9,1991». Следы жизнедеятельности художника обошлись без репрезентации его личности.

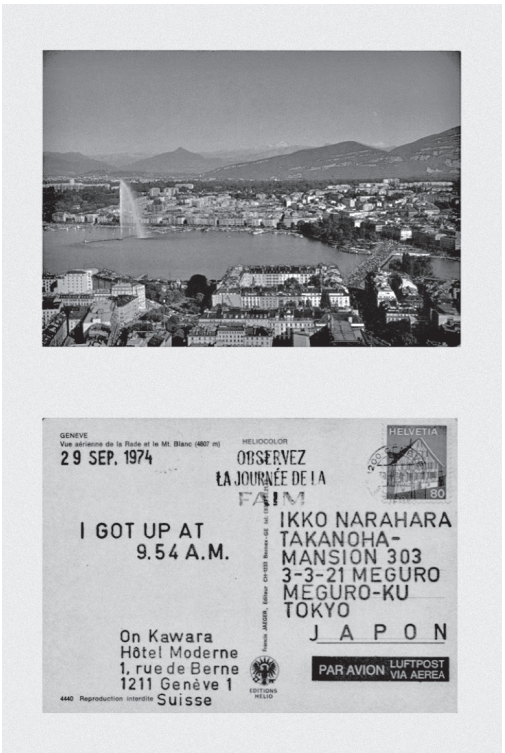
Историк искусства Кэтрин Чионг рассматривала как журналистский импульс зарок Кавары уничтожать таблички, которые он не успел закончить в указанную дату. Журналистское восприятие времени требует, чтобы искусство было самым последним, подобно свежей газете, и «съедалось на месте». Затем оно теряет актуальность и может быть смято и выброшено в мусорное ведро как вчерашний выпуск «Daily Press». Но есть одно существенное различие — Кавара выбрасывал только бракованные выпуски своей «газеты», которые не были изданы вовремя. Те же таблички, что полностью соответствуют дате, напротив, олицетворяют судорожное желание зафиксировать «неактуальное» время вместе с новостью из выбрасываемой газеты.

Розалинд Краусс сформулировала концепцию индексального знака в качестве ключевой тенденции современного искусства 1970-х. С латинского «индекс» переводится как «указательный палец»; его функция заключается в указании на нечто присутствующее, как, например, часы показывают время суток, или дорожный знак — направление пути к объекту. Индексом является и след — знак, отмечающий место

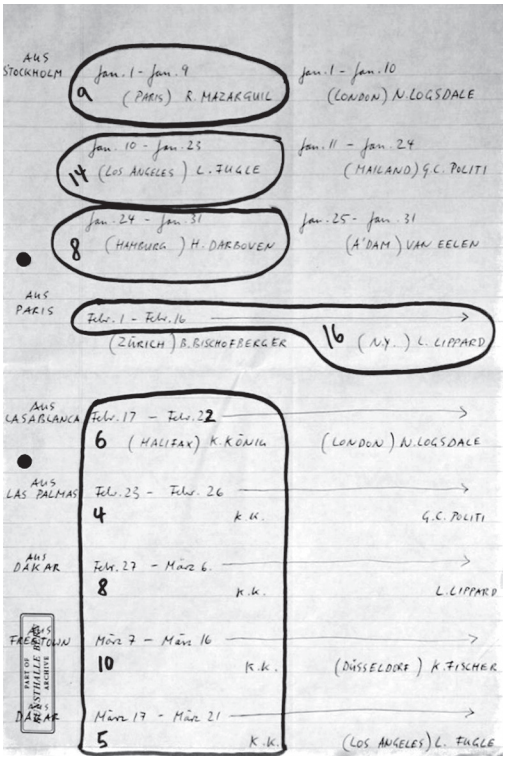


Роман Опалка «Opałka 1965 / 1 – ∞», 1965–2011.

ArtMagazine126_001-.indd 91 15.08.24 19:33



Он Кавара «I got up», 1968–1979.



Письмо Каспера Кенига со схемой адресатов открыток Кавары.

прошлого присутствия. Во второй части «Заметок об индексе» Краусс пишет о ценности, которую имеет фотография постольку, поскольку она является реальным отпечатком объекта съемки: «Всякая фотография есть результат физического воздействия, оказанного отраженным светом на светочувствительную поверхность. То есть фотография — это нечто вроде иконы, некое визуальное сходство, которое обладает индексальным отношением к своему предмету»[3]. Из этого следует и ее художественная ценность, как ее описывал Ролан Барт: «Фотография вызывает к жизни вовсе не восприятие "присутствия" предмета (которое способны провоцировать все копии), но восприятие "когда-то-бывшего-присутствия" этого предмета. <…> В фотографии происходит нелогичное соединение "здесь" и "когда-то давно"»[4].

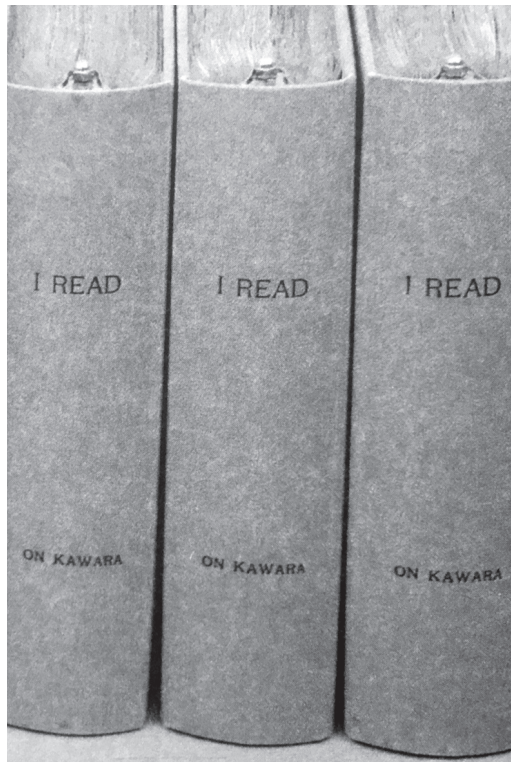
Так основное значение проекта Опалки, настаивавшего на приоритетной важности процесса, заключается именно в тех индексальных следах, что он оставлял на холсте, а также на пленке камеры на протяжении каждого нового дня остатка своей жизни, подобно заключенному, рисующему метки на стене тюремной камеры, чтобы не потерять счет дням своего срока.

Идея индекса заключена и в мифе, лежащем у основания творчества Кавары: во время путешествия по Испании в 1963 году он совершил незапланированную остановку в Альтамире. Там, в пещере, он увидел наскальные рисунки, датируемые примерно 16–9 тысячелетиями до н. э. Это голово-

ArtMagazine126_001-.indd 92 15.08.24 19:33

кружительное столкновение с отпечатком доисторического прошлого, достигшим его восприятия спустя много веков, вывело молодого японского художника из творческого кризиса, открыв ему тот путь в искусстве, который он уже не оставит.

В работе «Title» 1965 года он впервые находит свой стиль, когда создает три монохромных холста с надписями: «ONE THING», «VIET-NAM» и «1965». И если «Вьетнам» и «1965» обозначают историко-политический контекст, то «Одна вещь» является концептуалистской авторефлексией обретенного творческого метода. Работа была создана после публикации эссе теоретика минимализма Дональда Джадда «Специфические объекты» (1964). Анализируя тенденции последних лет, Джадд констатировал зарождение нового вида искусства, которое не является ни живописью, ни скульптурой, хотя и тесно связано с ними: «…плоская прямоугольная поверхность слишком удобна, чтобы от нее отказываться. Некоторые вещи можно делать только на ровной поверхности. <…> Главный недостаток живописи в том, что она представляет собой прямоугольную плоскость, прижатую к стене. Прямоугольник сам по себе является фигурой; очевидно, что это форма…»[5]. Особенность нового вида искусства в том, что он отказывается от создания на поверхности холста изобразительной иллюзии, которая существовала бы в условном измерении. Это трехмерная работа, находящаяся в реальном пространстве. Если классическая живопись взаимодействует с реальностью через создание ее аллегорической копии, то «специфический объект» сообщается с ней напрямую, являясь ее составной частью. Именно поэтому специфический объект однороден: «Частей немного, и они настолько подчинены единству, что не являются частями в обычном смысле слова. Картина — это почти сущность, одна вещь, а не неопределимая сумма группы сущностей и отсылок» (Джадд)[6].



Он Кавара «I read», 1966–1995.

Итак, Кавара создает трехмерный объект, по форме соответствующий миниатюрной картине, но не являющийся ею. Он создает вещь. Монохромная поверхность подчеркивает ее пластическую форму в качестве фигуры реального пространства. Основная функция этой вещи — быть индексальным следом тех часов работы, которые затратил Кавара на ее изготовление. Каждое «Сегодня» является снятой на длинной выдержке фотографией, которая переносит из прошлого в настоящее фрагмент временного отрезка, соответствующего определенной календарной дате.

Вместо изображения монохромные «блоки» снабжались рукописным шрифтом с сегодняшним числом. Однако день производства Кавара также записывал в отдельный «журнал» и теоретически он мог бы ограни-

ArtMagazine126_001-.indd 93 15.08.24 19:33

читься только этой записью, оставив блоки без каких-либо обозначений. Что, помимо информации, несет в себе надпись с датировкой в качестве элемента трехмерной работы? В эссе конца 1940-х годов «Литература и право на смерть» Морис Бланшо, ссылаясь на Гегеля, дал определение сущности языка: «Гегель <…> писал в тексте, предшествовавшем «Феноменологии»: «Первым действием, сделавшим Адама господином зверей, было их называние, то есть отмена им их существования (как существующих)» <…> слово, отменяя существование вещи, им обозначенной, становится связанным с последней не-существованием, теперь уже ставшим сущностью этой вещи. Назвать кошку, значит, если угодно, сделать из нее не-кошку — кошку, переставшую существовать, быть живой кошкой <…> слово «кошка» есть не просто не-существование кошки, но не-существование, ставшее словом, то есть вполне определенной и объективной реальностью»[7]. Когда Кавара вербально отмечает уходящий день в процессе работы, он не просто поет ему реквием, а своими руками «убивает» день, замещая его мумией наименования. Дата на табличке подобна эпитафии на могильной плите канувшего в лету времени. «Да, к счастью, язык вещественен: как написанная вещь, кусок коры, осколок камня, ком глины, в которых зиждется реальность земли. Слово действует не воображаемо, а как темная сила, как заклинание, подчиняющее себе вещи, делающее их реально присутствующими вне самих себя…» (Бланшо)[8].

В отличие от Опалки, Кавара считает не свои дни, а дни мировой истории, которым он стал случайным свидетелем. В качестве информационной иллюстрации материализованного в табличках времени, выступают вырезки с социально-политическими новостями катастрофического характера: войны, бедствия, насилие. Мрачная интонация — единственная закономерность, которую можно выделить в хаотическом нагромождении новостных фактов, выступающих «дневником» Кавары.

В первой части эссе «Смерть автора», вышедшего в 1967 году, Роланд Барт сетует: «Автор и поныне царит в учебниках истории литературы, в биографиях писателей, в журнальных интервью и в сознании самих литераторов, пытающихся соединить свою личность и творчество в форме интимного дневника. В средостении того образа литературы, что бытует в нашей культуре, безраздельно царит автор, его личность, история его жизни, его вкусы и страсти <…> объяснение произведения всякий раз ищут в создавшем его человеке»[9].

Что ж, с 1968 года проект «Сегодня» начинают сопровождать несколько других ежедневных ритуалов — «Я встал» (1968–1979), «Я пошел» (1968–1979), «Я встретил» (1968–1979), — сообщающих некоторые биографические подробности об авторе.

Для «Я встал» Кавара выбирает двух получателей и отправляет каждому открытку с видом города, в котором он остановился, с указанием точного времени, когда он проснулся. Серия «Я пошел» представляет собой городские карты, на которых красными чернилами отмечены перемещения Кавары в течение дня. «Я встретил» — серия карточек с именами людей, встреченных в течение суток.

6, 8 и 11 декабря 1969 года для представления на парижской выставке, организованной Мишелем Клаурой, Кавара отправляет следующие телеграммы: «Я НЕ СОБИРАЮСЬ СОВЕРШАТЬ САМОУБИЙСТВО, НЕ БЕСПОКОЙТЕСЬ», «Я НЕ СОБИРАЮСЬ СОВЕРШАТЬ САМОУБИЙСТВО, БЕСПОКОЙТЕСЬ» и «Я УСНУ, ЗАБУДЬТЕ». Это было предчувствием его новой серии регулярных рассылок с сообщением «Я ВСЕ ЕЩЕ ЖИВ», первое из которых получил Сол Левитт 11 февраля 1970 года.

ArtMagazine126_001-.indd 94 15.08.24 19:33

Итак, все коммуникации, передвижения и даже суточный режим Кавары стали материалом для регулярных отчетов. Но равно ли это утверждению, что автор проекта «Сегодня» обрел индивидуальность и публичное лицо? Кто все еще жив, хотя приговорен к смерти?

«С точки зрения лингвистики, автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же как «я» всего лишь тот, кто говорит «я»; язык знает «субъекта», но не «личность»»[10], — рассуждает Барт. Местоимение «Я», настойчиво используемое Каварой во всех проектах, является шифтером. Это тип языкового знака, который наполнен значением только потому, что он «пустой», и при каждом использовании обретает новый референт. «Я» принадлежит Каваре только тогда, когда он говорит, но также «я» принадлежит любому говорящему.

Индивидуальность Кавары ловко ускользает из всех его суточных отчетов, сохраняющих административную безличность. Как выразилась исследовательница его творчества Юнг-А Ву, «ежедневный труд Кавары сочетает в себе предпосылки тейлористской бюрократии с фордистским фабричным производством»[11]. А Бенджамин Бухло писал, что бюрократические практики Кавары соответствуют эстетике администрирования производственного режима, совершаемого агентом капиталистического общества. Согласно завету Левитта, идея стала машиной, конвейером, и заранее определенный способ производства исключает необходимость или даже возможность спонтанного творческого вмешательства художника в отлаженный процесс. Кавара сделал все, чтобы действительно умереть как автор и потерять свою личность за механистическим гулом вечной работы идеи. Получатель телеграммы никогда не может быть уверен, что послание «Я все еще жив» по-прежнему произносится голосом того самого Кавары и его еще не сменил другой работник.

В эссе «Голос и феномен» (1967) Жак Деррида рассматривает самосознание субъекта с феноменологической точки зрения: «Если возможность моего исчезновения вообще должна быть так или иначе пережита, чтобы возникли отношения с присутствием вообще, то мы не можем больше говорить, что опыт возможности моего абсолютного исчезновения (моей смерти) влияет на меня, происходит с я есть и изменяет субъект. Я есть, переживаемое только как я есть настоящий, само предпосылает отношение к присутствию вообще, к бытию как присутствию. Явление я для самого себя как я есть является поэтому суть отношением к своему собственному возможному исчезновению. Следовательно, я есть по существу означает я смертен. Я бессмертен — невозможное утверждение. Мы можем пойти и дальше: в качестве лингвистического утверждения "я есть тот, кто есть" является признанием смертного»[12].

Именно поэтому Кавара не произносит ни в одной из своих заметок собственного имени, не привязывая субъекта «Сегодня» к смертной природе. Длительность проекта изначально освобождена от продолжительности жизни автора — именно поэтому «Сегодня» бесконечно настолько, насколько бесконечна сама история.

После ядерных катастроф Хиросимы и Нагасаки, ознаменовавших собой «конец» вообразимых масштабов антропогенного разрушения, древний японский миф о возможности массового патриотического самоубийства во имя Императора начал утрачивать популярность. Однако телеологические спекуляции, представляющие историю как большую наррацию, ожидающую эсхатологического искупления в финале, были популярны в Америке 1960-х годов. Кавара демонстративно возражает этим спекуляциям проектом «Миллион лет». В 1969 году он выпускает книгу «Один миллион лет назад»

ArtMagazine126_001-.indd 95 15.08.24 19:33

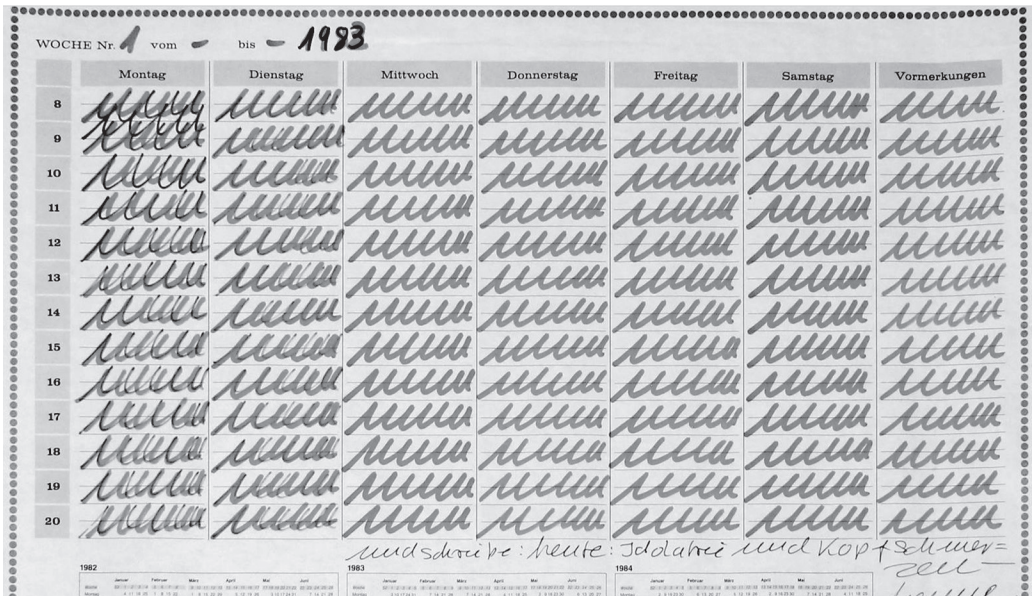
(посвятив ее «всем, кто жил и умер»), а в 1980 году дополняет ее томом «Миллион лет — будущее» (посвятив его «последним»). Единственное содержание обеих книг — цифры, следующие от 1969 года нашей эры до 998031 года до нашей эры, а затем с 1981 по 1001980 гг. н. э. История устремляется в неизмеримое прошлое и необозримое будущее.

Жизнь на протяжении этого миллиона лет представляется таким же пребыванием в вечном настоящем, в «сегодня», из которого не представляется возможным сделать шаг назад или же вперед. Помимо неизменного использования первого лица единственного числа, другим ключевым параметром речи Кавары является говорение исключительно в настоящем времени. В «Смерти автора» Барт провозглашает, что задача письма отныне будет состоять не в том, чтобы нечто живописать, а в перформативности текста как речевого акта, совершаемого здесь и сейчас. Еще в 1953 году вышло другое эссе Барта «Нулевая степень письма», в котором он посвятил отдельную главу простому прошедшему времени как фундаментальной основе повествования. Простое прошедшее время является связующим звеном между романом и историографией, позволяя автору создать автономный мир со своими обитателями. Здесь же возникает местоимение «он» как наиболее часто используемое применительно к главному герою и позволяющее писателю «надеть маску». Даже в случае высказывания от первого лица автору дневника достаточно использования прошедшего времени, чтобы обратить собственную жизнь в мифологию, где каждое событие обретает свое место и смысл на пути к некой цели (даже если она не обозначена). Глагол прошедшего времени обращает любое событие (частной жизни или же общественно-политической) в звено цепочки причинно-следственных связей в каузально обусловленном повествовании, разворачивающемся в искусственно созданном времени. Осмысляя каждый свой день или период жизни, автор дневника действует так же, как политический мифолог, который конструирует историю, обретающую смысл и эсхатологическое искупление в финале.

В противоположность этой мифотворческой стратегии, Он Кавара передает ощущение жизни «после конца истории» и стремится разрушить любой рассказ, в который могла бы обратиться его жизнь или же жизнь всего человечества. Бессмысленно громоздя друг на друга новостные заголовки и свои повседневные действия, он каждый день сопротивляется возможности возникновения повествования. Объектом разрушения является длительность; и проект «Сегодня» — не что иное, как процесс отрицания, растянутый во времени. Изо дня в день Кавара, как художник, отказывается от создания иного измерения на поверхности холста, а как писатель — от написания романа.

Немецкая концептуалистка Ханне Дарбовен говорила: «Я вижу себя как писателя, которым я являюсь, независимо от того, какие визуальные материалы я могу использовать. Я в первую очередь писатель, и только затем — визуальный художник». Свой стиль она находит во время поездки в Нью-Йорк (1966–1968), где знакомится с Солом Левиттом, Карлом Андре, Йозефом Кошутом и другими деятелями американского концептуализма и минимализма. Именно тогда она изобретает «реальное письмо», которое сразу же ощущает призванием всей своей жизни. Как охарактеризовал это немецкий куратор Йоахим Каак, Дарбовен превращает время-пространство в пространство и время: «Искусство больше не является иллюстрацией реальности, а скорее, ее эквивалентом».

ArtMagazine126_001-.indd 96 15.08.24 19:33



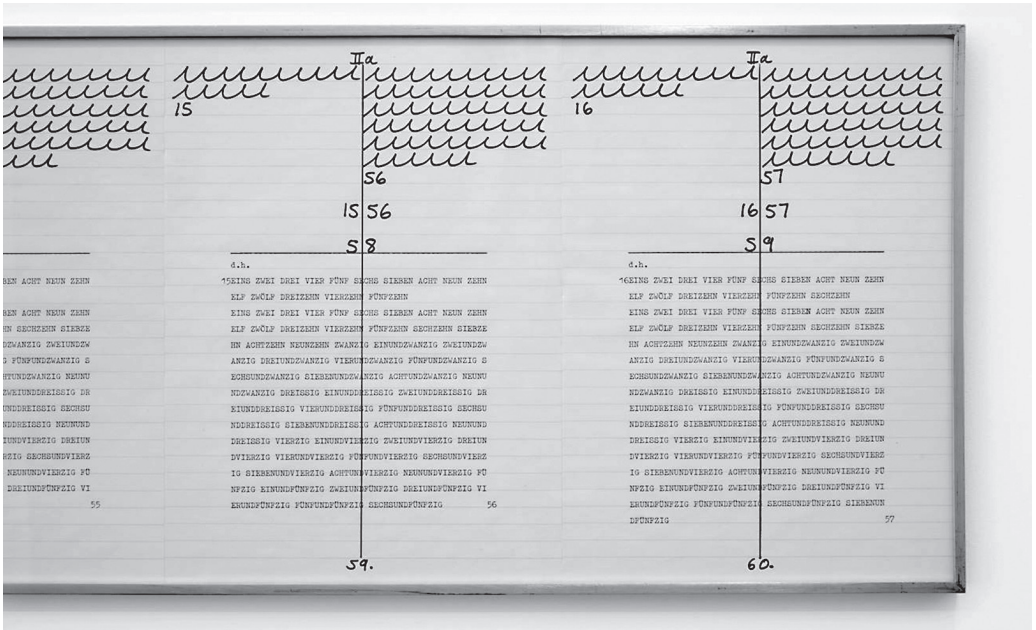
Ханне Дарбовен «Und schreibe heute (...)», 1983.

Множество работ Дарбовен выступают разными вариациями одного и того же мотива: вырвав страницу из записной книжки со столбцами календарных дат и дней недели, она полностью заполняет пустые ячейки таблицы волнообразными линиями. Что с равным успехом может читаться и как отказ от речи в пользу индексального отпечатка присутствия, и как «u», служащее в немецком языке графическим эквивалентом «und» (и) или амперсандом (&). Повторяющееся «ииии…» является индексальным следом растянутого во времени мгновения; становлением, которое никогда не достигает завершения.

Почти во всех проектах Дарбовен задействован григорианский календарь и различные даты. Однако ее работа с цифрами очень специфична: например, она может обратить дату в математическую формулу, записав 1 ноября 1984 года как «1+11+8+4=24». Этот шифр, или же трансформация, не имеет ни видимой, ни даже скрытой причины. «Мой секрет в том, что у меня его нет», — говорила художница, считающая цифры лучшим изобретением человечества потому, что они позволяют «писать, не описывая». Критики (Дэн Адлер, Люси Липпард) не единожды отмечали, что творчество Дарбовен сопротивляется любому тотальному прочтению, представляясь скорее продуктом навязчивой идеи. Еще один лейтмотив ее творчества — зачеркнутое слово «heute» (сегодня). Так же, как в календаре было принято перечеркивать прошедшее число, художница вычеркивает «сегодня», тем самым, осознавая каждый день как неизменное, неотступное «настоящее», существующее помимо исторической последовательности. Так, Джефф Уолл увидел проект Кавары «Сегодня» как историческую живопись в ее финальной фазе, на которой история обнаруживается в форме навязчивой осведомленности о течении времени.

В эссе «Что современно?» (2006) Джорджио Агамбен ссылается на строки эссе

ArtMagazine126_001-.indd 97 15.08.24 19:33



Ханне Дарбовен «Ein Jahrhundert (A Century)», 1971–1975.

Осипа Мандельштама «Мой век»: «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?». Заимствуя метафору Мандельштама, Агамбен пишет, что настоящее для нас подобно перелому в позвоночнике истории: хребет времени разбит, и мы обнаруживаем себя в точке его перелома — между известным прошлым и чаемым будущим. «Сегодня» есть нечто, что не просто занимает место в хронологическом времени, а работает с ним: подталкивает, давит, трансформирует.

Однако чтобы осознать современность как таковую, необходимо от нее отстраниться; воспарить над «сегодня», чтобы увидеть череду дней и создать из них историю, концепт определенного времени.

В 1982 году Ханне Дарбовен создает книгу «Век» в честь 150-летия со дня смерти Гете. Каждая из 899 страниц имеет подзаголовок «Гете, Иоганн Вольфганг фон Гете, +22.3.1832, Веймар», и содержит дату печати — «сегодня». Первый раздел книги составляют перепечатанные из Энциклопедии Гроссера Брокгауза страницы о жизни и творчестве поэта. Листы второго раздела заполнены пронумерованными абзацами (00–99), каждый из которых начинается математической формулой даты 22 марта плюс год — с 1832-го по 1982-й. Третий раздел состоит из блоков чисел, напечатанных словами («раз, два, три…»): на каждой странице счет повторяется с самого начала, прибавляя в свой ряд еще один номер. Верхняя часть страниц украшена традиционным «uuu…».

В «Нулевой степени письма» Барт писал, что элементом, который «придает писателю свежесть дыхания, как бы веющего над Историей» является его индивидуальный стиль. Он обеспечивает связь слова с личностью автора: «стиль — это человеческая мысль в ее вертикальном и обособленном

ArtMagazine126_001-.indd 98 15.08.24 19:33

измерении. Он отсылает к биологическому началу в человеке или к его прошлому, а не к Истории: он — природная "материя" писателя, его богатство и его тюрьма…»[13]. Но, создавая не-свой «Век», Дарбовен не желает воспарять над временем и скреплять хребет истории мифологией, изъятой из собственной плоти и крови. Перепечатывая чужие, безличные слова из энциклопедии; обращая даты в формулы; ведя счет пустоте и растягивая «и», она преподносит своим читателям не конкретный век, а любой век, некий век — как отрезок длительности, чья консистенция тождественна той минуте, что мы проживаем прямо сейчас.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Lewitt S.* Paragraphs on Conceptual Art. URL: https://monoskop.org/images/3/3d/LeWitt_Sol_1967_1999_Paragraphs_on_Conceptual_Art.pdf.

[2] Цит. по: *Краусс Р.* Левитт и прогресс // *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 255.

[3] *Краусс Р.* Заметки об индексе. Часть 1 // *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 208.

[4] *Краусс Р.* Заметки об индексе. Часть 2 // *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 222–223.

[5] *Judd D.* Specific Objects. URL: https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/Specific_Objects_1964.pdf.

[6] Там же.

[7] *Бланшо М.* Литература и право на смерть. URL: https://blansho.narod.ru/blanchot/litera.html.

[8] Там же.

[9] *Барт Р.* Смерть автора. URL: https://hist.bsu.by/images/stories/files/uch_materialy/muz/3_kurs/Estetika_Leschinskaya/4.pdf.

[10] Там же.

[11] *Woo J.-A.* On Kawara's Date Paintings: Series of Horror and Boredom. URL: https://www.researchgate.net/publication/271947070_On_Kawara's_Date_Paintings_Series_of_Horror_and_Boredom.

[12] *Деррида Ж.* Голос и феномен. СПб.: Алетейя, 1999. С. 75.

[13] *Барт Р.* Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 56.

Злата Адашевская
Родилась в 1992 году в Кременчуге.
Теоретик кино, художественный критик.
Живет в Москве.

ArtMagazine126_001-.indd 99 15.08.24 19:33



Андрей Шепель «В поисках щегла», 2023. Галерея «К320», Москва. Фото Дениса Лапшина. Предоставлено автором текста.

Сергей Гуськов
Все ждут личного

Практически каждая соцсеть обращается к пользователям: «Напиши что-нибудь! Расскажи, какие мысли в голове, как настроение! Опубликуй фотографию! Запиши видео!» Большинство маркетплейсов и ресторанов просят поделиться впечатлениями, обязательно прокомментировать заказ. Сервисы, которые облегчают навигацию (например, карты), настойчиво предлагают оценить места, где вы были. Приложения по любой категории товаров и услуг подталкивают к тому, чтобы люди складывали кирпичики в массив big data. Социальные службы просят высказываться, сообщать о проблемах. Масс-медиа кормятся откликами читателей и зрителей. Общество функционирует как сеть постоянно дробящихся групп, обособливающихся от остальных через резкое самоопределение на грани нервного срыва. Литература стремительно превращается в поток ультрасубъективных излияний. Всем жизненно необходим ваш голос, вы не можете молчать — иначе вас не слышно (и не видно). Существование человека необходимо ежеминутно потверждать серией выкриков, словно речь идет о птице, которая сидит на ветке и голосит: «Я тут, я пою, обратите на меня внимание». Наверное, иначе и не могло бы быть, ведь вокруг происходит настолько жесткая конкуренция продуктов, образов, высказываний, что они вынуждены перекрикивать друг друга, срывая голос. Это перепроизводство подстегивает само себя, проблема только нарастает. Решения же ей не видно. Кажется, что процесс вот-вот схлопнется, но вводятся в оборот все новые мощности, технические новации не позволяют системе перенапрячься.

Искусство не отстает. Без попадания в агрегаторы, соцсети, публикации документации хоть где-нибудь — его будто и нет. Требуется самопрезентация, даже когда нечего предъявить. Но и сами работы основываются на демонстрации все более личных, интимных переживаний. Кураторы хотят показать непосредственную эмоцию. Расскажите собственную историю в художественном проекте — диктует общая атмосфера. Определите свое место, позицию, идентичность, учат в арт-школах и подчеркивают критики. Нельзя сказать, что у всех этих тенденций нет внятного и логичного объяснения. Искусство шло, конечно, своей столбовой дорогой, двигалось туда, где теперь оказалось, вполне уверенно[1]. Другой вопрос, что с наложением на художественную логику последних десятилетий, а то и веков, нынешних социальных, экономических и политических процессов этот маршрут воспринимается

ArtMagazine126_001-.indd 101 15.08.24 19:33





Тина Шибалова «Манифест», 2023. Вид экспозиции. Галерея «К320», Москва. Фото Дениса Лапшина. Предоставлено автором текста.

как неизбежность, а личное — как священная корова. Возникает иллюзия, что художник, который не выстраивает свою стратегию в согласии с экономикой внимания и раскрытием личного опыта, — не художник. Как раньше он не мог стать таковым без знания английского или присутствия в интернете.

Важно, что при различии форм суть у этого явления узнаваемо едина: люди пытаются рассказать о себе, но выдают поток информации, проходящий через них. Например, Игорь Самолет скриншотит свой медиапузырь, чужие истории, сообщения и посты, распечатывает и собирает в массивные инсталляции, а поскольку соцсети заменили человеку голову на плечах, это, выходит, и есть его богатый внутренний мир; Саша Пучкова набирает картинки из интернета, которые ей нравятся, пропускает через нейросети, дорабатывает и выдает как графику, которая выражает ее эмоциональное состояние. Новая искренность на поверку оказывается чем-то вроде вызова духов, которые захватывают тело и говорят сквозь него.

Естественно, появляются одиночки или небольшие объединения, которые бунтуют против новой ортодоксии. Правда, неудачно.

Одни возвращаются к практикам более чем полувековой давности. В российском контексте характерен пример сообществ, возникших в 2020-х вокруг Института «База»: объединения «ПНИ (Практики нонспектакулярного искусства)», галерей «ОССИ “МИ”» (Илья и Снежана Михеевы) и «К320» (Анастасия Белая и Александра Пупшева), а также ряда художников, кураторов и критиков, которые в этой экосистеме обитают, —

ArtMagazine126_001-.indd 102 15.08.24 19:33



Алексей Бевза «Dead Can Dance», 2022. Вид экспозиции, Галерея «ИП Виноградов», Москва. Фото Виктора Никишова. Предоставлено автором текста.

Ия Богомолова, Наталья Горбунова, Кирилл Ермолин-Луговской, Андрей Ишонин, Илья Качаев, Иван Хрящиков, Роман Шалганов, Андрей Шепель, Тина Шибалова и т. д. Они стараются нарушить ставшую привычной логику циркуляции образов, что делает их проекты зачастую действительно незаметными — либо за счет намеренного равнодушия к принятым стандартам документации, либо благодаря созданию ситуаций, максимально неудобных для фиксации образов. И хотя в практике каждого из этих художников присутствует сильный эго-мотив (так, Хрящиков апеллирует к собственной профессиональной биографии, Ишонин рассказывает о своей повседневной жизни и болезнях, а Шибалова в дневниковом духе запечатлевает буквально каждый шаг), они доводят этот автофикшн до абсурда настолько, что зрители перестают видеть в проектах то самое личное и интимное. На первый план выходят процедурные моменты: детализация, подсчеты, комментарии, аллюзии, сравнения, слишком подробные описания, классификации, упорядочивание, не тонкое, но истончающее экспонирование, логические игры, выискивание парадоксов — некритически используемое наследие концептуализма и минимализма во всей их губительной посмертной мощи. Просто сказать, что это отпугивает аудиторию, было бы недостаточно: создается искусство, которое бессрочно запирает себя в школьном состоянии, живя строго по учебникам и в согласии с мнением мастеров (или яростно воюя с ними, что в принципе одно и то же, поскольку отправная точка совпадает), не желая выходить в большой мир, прячась в коконе умозрительных построений.

ArtMagazine126_001-.indd 103 15.08.24 19:33



Алексей Бевза «Dead Can Dance», 2022. Галерея «ИП Виноградов», Москва. Фото Виктора Никишова. Предоставлено автором текста.

Другой круг культурных деятелей обращается к романтизму. Данное слово, конечно, довольно условно, оно не совсем соответствует их умонастроению, но ничего более адекватного в плане определения не подобрать (сами действующие лица часто говорят о традиционализме). Этим знаменито сообщество, возникшее вокруг Центра Вознесенского, галереи «Death in October'1969» (Семен Галинов, Артур Мартиросян) и прочих близких инициатив. Среди основных участников — Лариса Аракелова, Алексей Бевза, Надя Благонравова, Дима Болохов, Дарья Кузнецова, Артур Ошуров, Дмитрий Хворостов, Полина Шкапина, Иван Ярыгин и иные. Названных художников, музыкантов и кураторов волнуют вопросы возвышенного, прекрасного и духовного. Их проекты практически всегда имеют подоплеку в сфере религии и эзотерики. Довольно часто они берут в оборот глубокую архаику, священные символы и образы, но не гнушаются и относительно недавней эстетикой «бульварного чтива», взятой с обложек фантастики и фэнтези, из видео- и компьютерных игр 1980–2000-х. Это не удивительно: в палпе как раз много возвышенного и мистического; анимированный пиксельный замок, мерцающий под восьмибитную мелодию, или мрачная обложка даркфолк-альбома успешно задают нужный романтический настрой, любой подросток подтвердит. Понятно, что в христианской традиции есть линия исповеди, молитвы и плача, в которой важен не только Абсолют, но и человек, пред ним стоящий, и эти жанры, кстати, видимо, должны по-новому прочитываться в нынешнюю эру экономики внимания. Но что касается работ, напри-

ArtMagazine126_001-.indd 104 15.08.24 19:33



мер, Бевзы и Галинова, в них сакральное всегда представляет из себя нечто грозное, немилосердное — божественное не оставляет места людскому. И получается, происходит вычеркивание интимного; никакого самокопания там, очевидно, тоже не найти, даже в духе осовремененного Августина, тем более что перечисленные деятели четко артикулируют неприятие сегодняшнего мира в целом и всякого автофикшна, как его части. Впрочем, и это неформальное объединение пока что оказывается в значительной степени школьным. Не только в плане следования стилю мастеров, у которых учились, но и установления набора догм и авторитетов — вместо Делеза, Лакана, Мейясу и Хармана, естественно, столпы традиционализма, но по сути конструкция «опоры на теорию» аналогичная.

Оба сообщества часто точно указывают на проблемы сложившегося порядка вещей в художественной сфере. Но ни первые, ни вторые не способны его изменить. Скорее своим неумелым сопротивлением и упрямством, достойным лучшего применения, они от противного доказывают колеблющимся и сомневающимся, что никакой альтернативы происходящему нет. А она, как всегда и бывает, несомненно имеется. И нащупывание ее станет, вероятно, одной из самых главных задач завтрашнего искусства.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] Автор этого текста упоминал основные вехи этого пути в отечественном контексте. См.: *Гуськов С.* Эго-искусство: семейные истории в творчестве современных художников // The Art Newspaper Russia. #105. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20221031-pjuh.

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

ArtMagazine126_001-.indd 105 15.08.24 19:33



Надежда Бей «Isolated Space», 2020. VR-инсталляция. Предоставлено автором текста.

Дмитрий Галкин

(Не)Порочный круг тревоги, или о плотности интимного бытия

Разговор об интимности — это, возможно, самый важный и глубокий разговор о моих личных границах с миром. Как будто где-то есть мой центральный храм, куда я пускаю только себя, а вокруг храма — расходящиеся территории и заборы, за которые последовательно попадает все меньше и меньше людей. Где-то внутри — самый задушевный храм мыслей и чувств, где обитает картезианское Эго, штирнеровский Единственный с его собственностью, боулбианский субъект глубинной привязанности. Он плавно перетекает в мир за забором из кожи, мышц и костей — мир моего тела — покои феноменологического субъекта. Потом «колючая проволока» одежды с ее разрешением и требованием других. Дальше — бетонные укрепления моего дома на жестком каркасе социального порядка… За которыми интимности не остается почти совсем. И вот интимность мерцает, пульсирует, дрожит в разном свете и при разных обстоятельствах, ибо границы ее столь же открыты, сколь и закрыты.

Но что, если эти живые границы интимного принудительно зафиксировать? Заблокировать? Например, создать ситуацию изоляции. Зациклить всю интимность на саму себя в четырех стенах, нашем теле и его задушевном обитателе? Такой эксперимент не обязательно отсылает нас к отшельничеству или одиночной камере. Мы все прожили подобный опыт относительно недавно — в период пандемии COVID-19. Более того, мы его все еще проживаем.

На пике самоизоляции 2020 года с ее затворничеством, набранным весом, сериалами и дистанционной работой я предложил студентам и художникам поисследовать, что, собственно, мы все переживаем. Гипотеза была странной: мы погружаемся в депрессию, которую не особенно осознаем. Я стал понимать это в очень острый период осенних похорон жертв ковида, походившего одновременно на адский марафон и лотерею судьбы, больницы, качества ИВЛ и обреченности живых. В городских объемах самоизоляции копились тревога, страх и смерть, производя депрессивный концентрат, местами смягченный уютом и новой плотностью интимного бытия. Последняя стала в этот период для меня глубоким, ярким и удивительным переживанием. Ее медленный и фатальный распад, начавшийся тогда же, спустя два года превратился для меня даже не в депрессию, а в невыносимый кризис.

К концу первого пандемийного года я неожиданно решился на художественный проект, и мы сделали фестиваль, посвященный ковидной тревожности и депрессии — фестиваль арт-антропологии «DEPRESSED_FEST». Ну, а что? Какой год — такой фестиваль: художественное исследование тревожно-депрессивных переживаний ковидного 2020-го. Причем оно стало вполне себе междисциплинарным, поскольку кроме художников мы

ArtMagazine126_001-.indd 107 15.08.24 19:33

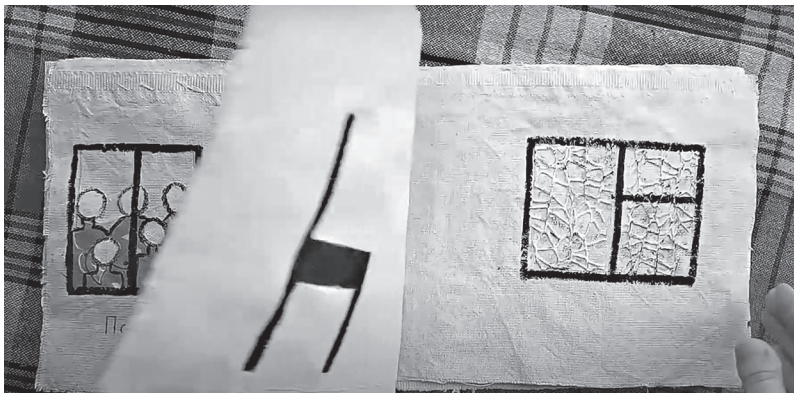
пригласили экспертов — антрополога, священника, маркетолога, медиа-эксперта, бизнес-тренера. Вы спросите, какой фестиваль, когда все культурные мероприятия запрещены? Очень просто: фестиваль в гибридном формате — онлайн/офлайн. Мы сделали всю экспозицию офлайн (да, ее практически никто не мог прийти посмотреть) и онлайн, а все мероприятия онлайн. В результате open call в основную экспозицию вошли работы, созданные за период пандемии, более 60 художников из 14 городов России, Казахстана, Чехии. Плюс мы собрали исследовательские/экспертные материалы и, таким образом, тема ковидной тревожности и депрессии объединила искусство и науку, творчество и исследования. Выставка офлайн разместилась в нашем арт-пространстве — галерея «В Главном» Томского университета, а онлайн — на сайте галереи[1]. Координировать и организовать всю эту большую работу мне помогала Анастасия Куклина, за что ей отдельное спасибо. Делать актуальное событие в таком тяжелом контексте и с очень скромными ресурсами, конечно, непросто, но вдохновляюще и поучительно. Еще раз благодарю нашу команду, художников, экспертов и всех тех, кто познакомился с нашим проектом.

Тема как-то быстро пришла сама — (не) порочный круг тревоги. Развивая гипотезу, я предположил, что ковидная депрессия растет из тревожности, запущенной циркулировать по кругу между (само)изоляцией и драмой внешнего мира. Знаменитый французский психоаналитик Жак Лакан настаивал на том, что начало и фундамент любых психических проблем — это цикл, замкнутый круг, бессмысленное (на первый взгляд) повторение и возвращение к боли. Repetition. Кричащий симптом. Так наше самое интимное задушевное Эго постепенно душит себя петлей repetition. И мы с художниками, кажется, нашли такой «симптом». Индивидуальную, внутреннюю, интимную, личную концентрацию беспокойства и подавленности в изоляции я назвал депрессоляция (депрессия + изоляция). Да, возможно не самый яркий неологизм, но в чем-то достаточно точный. Внешняя, крайне обострившаяся, ипостась тревоги в виде гнета социальных проблем (насилие, экология, стигматизация и др.) и меняющихся социальных отношений отсылает нас к тому, что находится за бортом самоизоляции.

В развитии нашей гипотезы то самое задушевное поле интимного оказалось как бы окружено и собрано первичным ограждением симптома, повторения, repetition. В ситуации физической изоляции эта внутренняя депрессивная интимность стремится к совпадению с внешним контуром изоляции. Это интересно иллюстрирует работа «Isolated Space» Надежды Бей. В VR-инсталляции на основе фотограмметрии она не просто реконструирует свою квартиру как странный космический объект, но воспроизводит полное беспокойства «открытие заново» текучей географии домашней повседневности и пытается очертить проекцию на нее своего психического состояния. Так «получилась виртуальная сцена моего дома, несущегося через космос в пустоте и наполненного разными состояниями и мыслями, принесенными этим периодом», — пишет она в пояснении к работе. На стенах и на полу виртуальной комнаты находим откровения: «Последние месяцы я движима в основном страхом и тревогой. Посредственность стала моей новой личностью. Я продолжаю заниматься интересными и максимально бесполезными вещами, получая результаты, которые не приносят ни денег, ни радости».

Несколько иная драматургия интимности и быта в «Настольной выставке» Арины Карандиной (Владивосток). Ее (не)порочный круг тревоги проходит через вещички, бытовые штучки, редимейды, кричащие об изоляции. Анастасия Алехина (Москва) в проекте «Untitled 2020» дополняет предметный контур тревожного мира изоляции вещами-му-

ArtMagazine126_001-.indd 108 15.08.24 19:33



Анна Бакашаева «Вечная весна», 2020. Книга художника. Предоставлено автором текста.

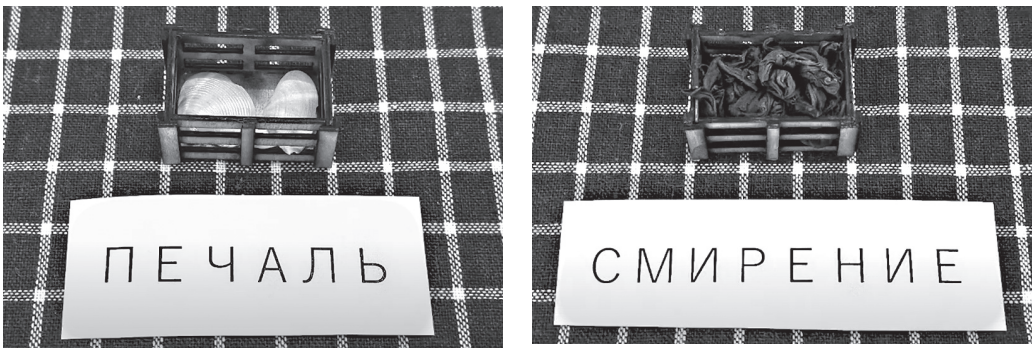
тантами — художница лепит из хлебного мякиша, плесени и ювелирной смолы объекты, перенасыщенные символикой. Все материалы сами по себе вполне упаднические: плесень — симптом гниения и заброшенности, хлеб вроде символизирует благополучие, но в данном случае он черствый, а потому отодвигает это благополучие в прошлое, откуда родом и старые занавески на подставке, смола — остатки былых проектов.

Но в изоляции границы интимного проходят не только через вещи. У них есть и медийное измерение. Новосибирские художники из группы «Bertollo» пытаются описать его через имитацию картинок с камер наблюдения (серии «Неотложка», «Наукоград», «Оторваться»), вызывающих тревогу не только специфическим ракурсом и фактурой изображения, но и намеком на всевидящее панoптическое око, присутствие которого только усиливает наше одиночество. Художники комбинируют съемку на мобильный телефон, коллажи, рисунки, создавая в своих работах сюрреалистическую атмосферу. Через эти условные камеры я как будто кормлю свою тревожность картинками микрособытий в моем подъезде, у соседей за стеной или даже где-то «на районе».

С художественной точки зрения такое прочтение интимности — как странного совпадения границ задушевного внутреннего «ядра» и физических границ изоляции — нас напрямую в сюрреалистическую образность. В открытиях сюрреализма в определенном смысле интимное одновременно и обнаруживается, и проблематизируется: если границы между моим внутренним миром и миром внешним на самом деле не существует, а мои мысли и переживания столь же реальны, сколько и вещи, то, значит, потенциально интимно для меня абсолютно все, что грозит разрушением самой идеи интимности. Наши художники в своем исследовании ковидной тревожности становятся вольно или невольно сюрреалистами-романтиками, превращая интимность в метафизику субъективной драмы. При этом, однако, обнаружение растворенных границ внутри довольно жесткой системы их социального установления дает нам возможность говорить об интимном с точки зрения фундаментальной пористости мира в смысле Тимоти Мортона. Но об этом немного позже.

В обыденном понимании интимности, помимо глубинного субъективного измерения, обычно подразумевается определенная степень близости с другими людьми. Психологи здесь скажут о допуске других в личное пространство и вспомнят так называемую проксемику — взаимодействия через язык тела. Чем такой допуск более взаимен и регулярен, тем больше интимности в отношениях. Не так ли? Самые интимные персонажи в такой логике не только любовники, но и, конечно же,

ArtMagazine126_001-.indd 109 15.08.24 19:33



Арина Карандина «Настольная выставка», 2020. Предоставлено автором текста.

дети и родители, а сама близость — вполне положительный и крайне необходимый опыт. В известном сиквеле психоанализа — ставшей недавно очень популярной теории привязанности (Дж. Боулби и последователи) — самый близкий телесный контакт между младенцем и матерью (или «первичным субъектом заботы») закладывает фундаментальную базу для развития здоровой психики. Отсюда произрастает наша простая и неистощимая уверенность, что нас любят. Каждый из нас и есть этот детский код интимности.

Но этот маленький частный рай, тем не менее, оказывается в (не)порочном кругу тревоги. В нашем художественном исследовании ковидной депрессии авторы подошли к теме через проблему интимности и домашнего насилия. Молодые томские авторы (Настя Ефанова, Дарья Баталина, Николь Заякина) совместно с общественниками из организации «Женский голос» создали серию социальных плакатов «Насилие по привычке», отталкиваясь от интервью с реальными жертвами, которые вынуждены были обратиться за помощью. Вот, например, рассказ Марии (имя изменено): «Ожидала, что буду за ним как за каменной стеной; в реальности он постоянно меня бил. Я не вызывала полицию: боялась, думала, что будет еще хуже — стандартная ситуация. Плюс к этому он пил. Я думала, что, может, когда он бросит пить, все изменится. Но не изменилось ничего: бил за любую провинность — в принципе, за все. Пыль на столе — получай. Когда я родила дочь, он стал бить меня чаще, даже при ребенке. Ребенок в кроватке лежит, а он меня бьет. <…> Самым ошарашивающим моментом был поход на гинекологическую экспертизу дочери. Я до последнего думала, что речь шла о совращении и что это другая статья. Но когда ребенка посмотрели на кресле… Ребенку два с лишним года… Меня прямо по стенке размазало. Я даже не знаю, как я выжила. Моя мама замечала звоночки, которые указывали на то, что все это время происходило с моей дочерью, но я тогда не обращала внимания: это не отчим, не чужой человек, это же папа, папа никогда не будет так делать»[2].

Мир щедро дарит нашему задушевному субъекту ад нелюбви. От этого по (не)порочному кругу тревоги бежится, как мы видим, быстрее и страшнее. Пока вы размышляете о моральной стороне этого сюжета про ад интимности и насилия, я бы хотел несколько сместить акцент.

Насилие, абьюз, любой взлом личных границ — это взлом интимности, только если мы настаиваем на эксклюзивной собственности интимного пространства и не признаем ее нечетких и пористых границ. В расхожем смысле мое интимное — это некая моя собственность. «Мое тело — мое дело». Но это только если мы продолжаем мыслить интимность,

ArtMagazine126_001-.indd 110 15.08.24 19:33

придерживаясь догмы антропоцентризма. Моральная и юридическая стороны человеческой трагедии безусловно указывают на то, как общество устанавливает координаты интимного, а также позволяет разными обоснованными путями в него вмешиваться и даже выводить в свет прожекторов публичности. Однако если мы вернемся к проблематике пандемии, то неизбежно возникнет вопрос об интимности наших отношений с вирусами, бактериями и прочими микроорганизмами, замешенных то ли на насилии, то ли на симбиозе. Ибо для нашего тела и психики нет ничего интимнее, чем микробиом и его разнообразные микро-посетители, насилие со стороны которых может стать фатальным.

Эту тему современные художники разрабатывают уже лет тридцать, не меньше. Достаточно вспомнить знаменитый перформанс дуэта «Art oriente object» (Марион Лаваль-Жанте и Бенуа Манган) под названием «Да пребудет конь во мне» (Let the horse live in me), который они показали в 2010 году в галерее «Kapelica» (Любляна). После трехмесячной подготовки (Марион вводили иммуноглобулин из сыворотки крови лошади), художница вышла на эффектных ходулях, имитирующих лошадиные ноги, и вступила в нечеловеческую коммуникацию с животным. Название работы достаточно ярко выражает основной посыл в достижении физиологически обусловленного контакта с и без того достаточно близким людям живым существом.

Возвращаясь к пандемии и ковиду, вспомним, что происхождение вируса и начало эпидемии эксперты также связывают с животными. Чаще всего речь шла о летучих мышах где-то в Китае. Так что ковид можно считать неподготовленной и трагической для людей межвидовой коммуникацией на самом интимном уровне. Но только это вовсе не попытка глубинной дружбы с конем. Это насилие, вторжение практически во все границы нашего интимного порядка. Осенью пандемийного 2021 года в ходе публичной онлайн беседы с американским философом Тимоти Мортоном я его спросил:

— Экологичное будущее — это не антропоцентричный мир, это интегрированный мир. Сообщество с биосферой, моя кошка, мой стол — все это выглядит, как у Латура, — некий парламент вещей. Нужно ли нам позвать коронавирус в наш идеалистичный мир биосферной гармонии? Не уничтожит ли он его?

Мортон ответил:

— Во-первых, мы уже его позвали. Мы не то чтобы приглашаем кого-то в биосферу, он уже здесь, в ваших руках, ногах, мозгах. Идея о том, что мы живем в отдельном человеческом социальном пространстве, — это иллюзия. Философская идея о том, что у всего есть какой-то смысл, что существует движение вперед и прогресс, — все это совершенно ложные мысли. Главная проблема с этим миром не в том, что у нас слишком много удовольствия, а в том, что его, наоборот, слишком мало. Я хочу, чтобы удовольствие испытывали дельфины, кораллы, сосны…[3]

Здесь я хотел бы подчеркнуть тот онтологический аргумент, из которого Мортон исходит. Антропоцентрическая модель мира и привязанная к ней идея человеческой интимности/близости — продукт аграрных обществ и их религий, которые через экономику сельского хозяйства отделились от биосферы. До этого человек был един с природой, растворен в ней. И это совсем другая интимность — практически со всем миром, предполагающая понимание его пористой структуры, когда все проникает во все. Интимное и есть эта конфигурация пористых границ, например, между моим микробиомом и бактериями моего кота, между пыльцой деревьев и клетками-рецепторами иммунитета.

В книге «Род человеческий. Солидарность с нечеловеческим народом» Мортон утверждает: «"Человек" — это я плюс мои нечеловеческие протезы и симбионты, такие как мой бактериальный микробиом и тех-

ArtMagazine126_001-.indd 111 15.08.24 19:33



Анастасия Алехина «Untitled», 2020. Предоставлено автором текста.

нологические гаджеты, сущность, которую нельзя заранее обозначить четким, жестким контуром или строго отграничить от симбиотического реального… я не могу соскрести с себя нелюдей, не перестав при этом быть собой»[4].

Внимательный читатель обратит внимание на теоретическую встречу психоаналитической антропологии интимности Боулби и постмарксистской экологии Мортона, которая намечается в наших рассуждениях. Мой глубинный субъект привязанности — задушевное ядро личности — существует в координатах фундаментального отношения близости и заботы. Он — источник и центр интимного, которое является основой персональной экономики распоряжения, инвестирования, накопления и траты интимности для себя и для допущенных других. Только вот экологическая политэкономия его тела находится на пересечении сложнейших процессов экосистемы, которые структурируются его же пористыми границами. То есть интимность и экономика задушевной привязанности не совпадает с интимностью пористой экологии.

И вот мы получаем новый излом нашей проблемы тревоги и депрессии как интимного опыта. Рискнем предположить, что эта дополнительная интимность возникает или надстраивается в результате динамичных, сходящихся и расходящихся траекторий бесконечной сборки «паззла» интимности задушевной привязанности и интимности пористой экологии. Итого, в рассматриваемом нами случае ковидной тревоги интимное открывается в очевидно нестабильном, хрупком триединстве этих различных ее граней. Возможно, мы могли бы отчасти «суммировать» это триединство еще одной яркой цитатой Тимоти Мортона: «Хрупкость — это основная экологическая категория, потому что это основная онтологическая категория. Если вещь именно то, что она есть, а не то, какой она является, она разрушена изнутри. Существовать — значит быть покалеченным… Творчество возможно именно благодаря этой онтологической инвалидности, а не вопреки ей… Творческая жизнь — это чудо, которого могут достичь только инвалиды. Человеческий род безвозвратно покалечен»[5].

Плотность интимного бытия, если мы вдруг осознали его структуру, довольно велика. Только вот оно хрупкое и никакое не жизнестойкое. Интимное — это концентрат моей жизни, в котором я понимаю свою хрупкость и одинокую инвалидность. Есть еще один образ, в котором буквально воспеты эти моменты. Он появился на нашем фестивале «Depressed_Fest'21» в виде книги художника под названием «Вечная весна» (Аня Бакшаева, Томск). Это оммаж знаменитой песне постсоветского рок-андеграунда «Вечная весна» группы «Гражданская оборона»,

ArtMagazine126_001-.indd 112 15.08.24 19:33

где в припеве повторяется строчка: «Вечная весна в одиночной камере…» Вполне богатый образ и достойный текст для завершения нашей статьи на поэтической ноте.

Под столетними сугробами библейских анекдотов
Похотливых православных и прожорливых католиков
Покинутых окопов и горящих муравейников
Вечная весна в одиночной камере
Вечная весна в одиночной камере
Под затопленными толпами, домами, площадями
Многолюдными, пустынями, зловонными церквями
Раскалёнными хуями и голодными влагалищами
Вечная весна в одиночной камере
Вечная весна в одиночной камере
Сквозь зеркальные убежища, словарные запасы
Богохульные мыслишки и непропитые денюжки
Обильно унавоженные кладбища и огороды
Вечная весна в одиночной камере
Вечная весна в одиночной камере
Воробьиная, кромешная, раскаленная, хриплая
Неистовая стая голосит во мне
Воробьиная, кромешная, раскаленная, хищная
Неистовая стая голосит во мне
Вечная весна в одиночной камере
Вечная весна в одиночной камере
Сотни лет сугробов, лазаретов, питекантропов
Китов, медикаментов, хлеба, зрелищ обязательных
Лечебных подземельных процедур для всех кривых-горбатых
Вечная весна в одиночной камере
Вечная весна в одиночной камере
Воробьиная, кромешная, раскаленная, хриплая
Неистовая стая голосит во мне
Воробьиная, кромешная, раскаленная, хриплая
Неистовая стая голосит во мне
Вечная весна в одиночной камере
Вечная весна в одиночной камере
Вечная весна в одиночной камере
Вечная весна в одиночной камере

PS: Тизер — год спустя мы провели второй фестиваль арт-антропологии «(Anti)Depressed_Fest» и посвятили его теме токсичной позитивности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Все материалы нашего «Depressed_Fest» можно посмотреть онлайн на сайте Галереи «В Главном» Томского гос. университета в разделе Выставки. URL: https://tsu-gallery.tilda.ws/exhibitions.

[2] Цитаты по материалам проекта «Насилие по привычке». URL: https://nasilie-po-privychke.tilda.ws/.

[3] См. подробнее: *Галкин Д., Мортон Т.* Эко-тревожность: экология как угроза и терапия социальной депрессии // Theory&Practice. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/19521-eko-trevozhnost-ekologiya-kak-ugroza-i-terapiya-sotsialnoy-depressii.

[4] *Мортон Т.* Род человеческий. Солидарность с нечеловеческим народом. М.: Издательство Института Гайдара, 2022.

[5] Там же.

[6] Все материалы там же на сайте Галереи, а Виртуальный тур здесь: https://iik.tsu.ru/3d_tour.

Дмитрий Галкин
Родился в 1975 году в Омске. Философ, куратор. Профессор Томского государственного университета. Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013). Живет в Томске.

ArtMagazine126_001-.indd 113 15.08.24 19:33

Виктор Жданов. Текст «В тихие волны прочь от вас», набранный письменностью вампуйк в зине к выставке Виктора Жданова «Прочь от вас», июнь 2023, Музей Вадима Сидура, Москва. Предоставлено автором текста.

ArtMagazine126_001-.indd 114 15.08.24 19:33

Виктор Жданов

В тихие волны прочь от вас. Добровольное изгнание и Я-государство

I

Это текст, первоначально поделенный на две части, создавался как злой художественный манифест. Положения его вступительной части праведным гневом обрушивались на застарелых абортантов культуры, кривляк, лизоблюдов и подсирателей. Однако в процессе письма я решил отказаться от злословия и придал ему ту форму, которую вы сейчас читаете. На смену хейтспича, обличающего токсичность и дилетантизм московской арт среды, явилось автобиографическое эссе, описывающее мои взгляды и предположительные эпизоды художественной стратегии. Однако я не отрицаю возможность публикации изначально задуманного гневного материала — тогда, когда это будет соответствовать времени…

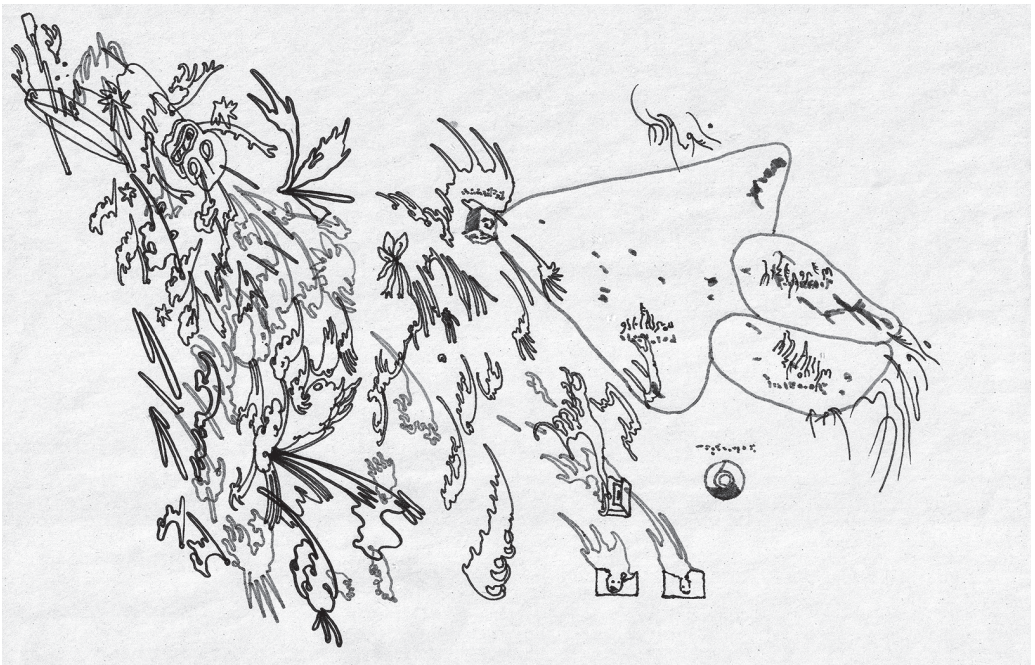
[Здесь текст обрывается. Первая часть изъята]

II

Набита коронованными паяцами, ханжеская, пижонская Москва. Душна, громоздка, зла. Я вынужден буду бежать из нее. В миг, когда я перестану радоваться и спокойно сосуществовать с этими людьми в этом городе, в этой стране, на этом континенте, я возьму билет в один конец. Пусть это будет Океания — Полинезия, Микронезия, Меланезия. Пусть это будет Тонга, Тувалу, Токелау, Вануату, Фиджи, Палау, Науру, Кирибати — не важно! К этому времени, я надеюсь, у меня найдется достаточно средств для покупки авиабилета. По прилету я выменяю или украду жалкую лодку и выйду в открытый и прекрасный Тихий океан. Если лодку не перевернет во время шторма и я не утону, не умру от обезвоживания в первые дни путешествия, возможно, меня прибьет к берегу необитаемого острова. Ведь большинство островов и атоллов в мире необитаемы. Но также я могу бесследно пропасть в большой воде, как до этого исчезли Артур Краван и Бас Ян Адер. Или, наоборот, выживу и обоснуюсь на ничейной земле подобно Тому Нили[1] или шести тонганским робинзонам[2]. Остается надеяться, что земля, к которой меня прибьет, будет действительно необитаемой и примет меня гостеприимно, открыв дорогу к необходимым для жизни дарам природы. Но заповедный остров может также случайно оказаться полигоном для ядерных испытаний. Жизнью правит случайность.

В детстве я как-то услышал о пожилом отшельнике, живущем в вырытом под землей доме. С тех пор я стал мечтать, что однажды тоже построю себе дом под землей. Представлял, каким он будет: снаружи — незаметным, с люком, прикрытым кустарником, а внутри — библиотека с фэнтези и теплая кровать. Так мне хотелось убежать

ArtMagazine126_001-.indd 115 15.08.24 19:33



Виктор Жданов «Без названия», 2021. Авторская карта Океании и рабочий стол Windows, автоматический рисунок. Предоставлено автором текста.

от насилия, царившего в семье и школе. Предполагаемое место для дома уже имелось. Моя прабабушка на тот момент жила в деревне на окраине Курской области, где чернозем сырой и податливый и где, кроме нее, доживали свой век не более трех–четырех стариков. В 2008 году, когда мне было 16 лет, мои родственники перевезли прабабушку в город, и деревня опустела — к этому времени прабабушка оставалась последним ее обитателем[3].

На протяжении долгого времени в моих художественных и кураторских практиках все отчетливее проявлялись эскапистские тенденции. Социальные и политические проблемы меня беспокоят все меньше, уступая общему ощущению разочарования действительностью. Все, что происходит сейчас, было давно предсказуемо. И о том, чтобы говорить своим искусством об актуальной повестке — не может быть и речи. Все насущное выглядит до оскотинивания человечно, убого в своей естественности, а репрезентация, как правило, близоруко, поверхностно. Я не считаю, что искусство должно воплощать некие моральные идеалы и призывать следовать им. Но убежден, что искусство — одна из ярчайших форм борьбы за свободу сознания. И я хочу оставаться независимым в своей борьбе, не солидаризируюсь с какой-либо из сторон. Так же я категорически против использования средств, воздействующих на сознание.

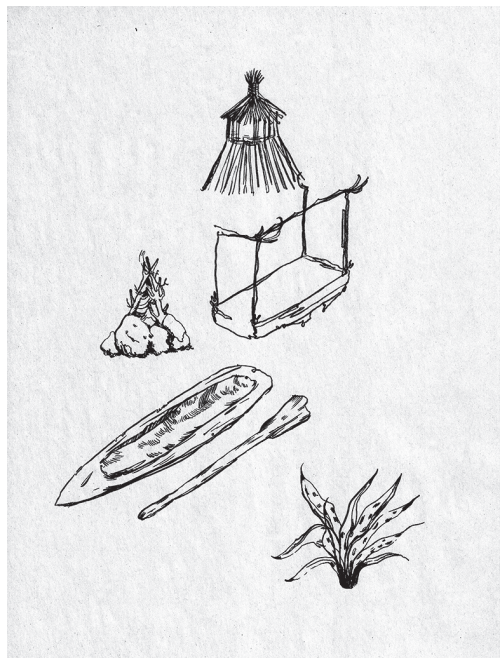
Пресмыкаясь перед западной философской мыслью, недавние выпускники арт школ закабаляют современное искусство, возвращая ему академические оковы. Экспликации бывших студентов отсылают нас к трудам иностранных теоретиков, не рассказывая о проведенной интеллектуальной работе

ArtMagazine126_001-.indd 116 15.08.24 19:33

самих художников. Говоря о своих работах чужим языком, молодые авторы со слепым благоволением отдаются в объятья кшатриям культурной колонизации, ставя под угрозу идентичность художественной среды. Они будто невольно становятся исполнителями чьего-то (неоплачиваемого) заказа. И вот молодое искусство под градинами «тирании чужого ума»[4] покрывается коррозией. Искусству не нужны инструкции, наставления и бизнес-модели.

Я убежден, что люди равны вне зависимости от их достижений, призрачных или явных. И это пора понять многим художникам, например, тем, кто сделал себе имя еще в 1990-е. Никакие заслуги не делают одного человека выше и лучше остальных. Равно как и его жизнь человечнее, правильнее, значимее. Я с уважением отношусь к деятелям искусства прошлого, но для меня никто из них не является и не будет являться авторитетом. Никогда. Как и их мнение. Добрая часть из этих людей заслуживает искреннего презрения за их патерналистский пафос и дурной вкус. Конкуренция — наследница видовой борьбы, этого повсеместного атавизма первобытного каннибала. Новый вид Homo появится тогда, когда нынешний вид оставит распри и конкурентную борьбу, когда современный человек изживет в себе дремучего хищника.

Вернемся к поискам моей Ultima Thule. Я знаю, что когда каждодневный труд на острове в борьбе за выживание и стабильность станет привычным, я обращусь к мифотворчеству. Я очищусь от ложных идентичностей, навязанных извне, приду к освобождению личности и сознания. Не станет прежнего: семьи, социального статуса, национальности, религии, не станет и родного языка. Изолировав себя от родной речи, я назовусь вымышленным именем и заговорю с самим собой на выдуманном языке. Я заговорю на новой зауми. Я стану ее единственным носителем. И в ней, как и в языке



Виктор Жданов «Без названия», 2021. Предоставлено автором текста.

индейцев пираха[5], не будет прошедшего времени. Только здесь и сейчас. На новой земле я создам с нуля культуру и искусство одного человека. Язык и фольклор одного человека.

Персональный фольклор будет формироваться в условиях добровольного изгнания. Я буду создавать искусство из материалов, добытых в джунглях, и его никто кроме меня не сможет увидеть. Истинное, бескорыстное искусство, как и молитва, не подразумевает документаций, институтов, наблюдателей, признания. Искусство, созданное в стране свободного человека. Искусство, созданное страной свободного человека. Потому что государство — это я. И каждый человек — это отдельное (индивидуальное), (субъективно-автономное) государство. А это значит, что «Сияющий град на холме» (в отрыве от ультраконсервативной нагрузки

ArtMagazine126_001-.indd 117 15.08.24 19:33



Виктор Жданов. Текст «В тихие волны прочь от вас» в экспозиции выставки Виктора Жданова «kkatardaan skla!», август 2023, Фотографический музей Дом Метенкова, Екатеринбург. Фото Никиты Дубинского. Предоставлено автором текста.

словосочетания) не только начинается с тебя, конкретного человека, но тобой и заканчивается. В основе любого общества лежит принуждение. Уйдя от контактов с миром внешним, я осную мир собственный, материальный. Я буду единственным представителем свободного общества, единственным жителем свободного полиса, индивидуалистически-анархической вселенной за границей контроля клептократических режимов.

Но этот новый мир уже имеет предысторию. Ведь я его создаю большую часть моего сознательного существования. Я называю этот мир katardaan, что означает «строгий». Первоначально, еще будучи подростком, я записывал историю этого мира на страницах школьных тетрадей в формате фэнтезийного романа. Затем, с 2008 по 2015 год, этот мир находил проявление в моих экспериментальных музыкальных проектах «Омутъ Мора» и ioi, в композициях и оформлении которых я использовал авторский вымышленный язык вампуйк (wåmnuçk`)[6/7].

Сейчас этот мир существует в формате графического исследования и оторван от реальности так же, как оторвана бумажная архитектура от возведенных зданий. Но его в полной мере можно рассматривать и как проекцию единоличного полиса (one man land), который я воссоздам, приняв добровольное изгнание. Совершив своего рода последнюю (видимую) в своей жизни художественную акцию. С приходом на новый для себя континент, естественным образом материальное воплощение будет сильно разнится с «проектом». Претерпят изменения не только материалы, инструментарий, медиум, но и герои персонального фольклора (причудливые животные, насекомые и цветы, дарящие мне спокойствие и заменяющие общение в условиях внезапного социального суицида). Быть может, искусство уединения получит большее выражение в формировании среды, материально-бытовой культуре, а может, проявится в ритуалах, танцах. Но кому уже это будет известно?

Возможно, все это стоит воспринимать как художественную резиденцию длинною во всю жизнь. Или не во всю? Ведь я не говорю и не размышляю об итоге, о некотором результате этого отшельничества. Так как все это будет делаться исключительно для себя-искусства, а не для медиа. Для моего уединенного искусства не нужны будут свидетели!

ArtMagazine126_001-.indd 118 15.08.24 19:33

Если абстракция, по Альберу Камю, — это проявление разочарования действительностью, то автоматический рисунок для меня, бессознательный или частично бессознательный, абстрактный или частично абстрактный, проявляется разочарованный сознанием и действительностью, воспаленной враждебными образами, — образами, рожденными бытием, сконструированным постылой системой государства имитационной демократии.

***

Почему Океания, почему, например, не Тайга?

В. Ж.: Я уважаю подвиги отшельничества старообрядцев. Да и прочих, в особенности христианских, отшельников, столпников, исихастов и т. п., живших в разных частях света. Знаю также о вымышленной стране Фактории Виктора Антипина (Марцинкевича). Но, к сожалению, Тайга не оторвана от большой земли, и даже в самых отдаленных ее пределах контакты с другими людьми и государством более чем вероятны. Убегая на край света, я свожу взаимодействие с другими людьми к фактическому нулю. Да и, если честно, жаркий и влажный климат я переношу все-таки легче, чем холодный.

Здесь мне отзываются в сердце некоторые идеи Августа Энгельхардта, основателя солнечной секты поедателей кокосов, частично приведенные в жизнь на острове Кабакон в Папуа-Новой Гвинее.

Почему ты в собственном тексте о свободе сознания ссылаешься на других людей?

В. Ж.: Так вышло, что мы не управляем нашим мышлением всецело. Пока мы живем в обществе, многие мысли, возникающие в нашей голове, как бы приходят извне. А значит, к сожалению или к счастью, у многих явлений в этом мире есть предыстория. Отшельничество и попытки обживания необитаемых островов с созданием на них очага локальной культуры существовали задолго до моего появления на свет, а значит, я могу упомянуть некоторые персоналии, связанные с развитием этого «движения».

Когда?

В. Ж.: Как только я окончательно решу расстаться с прежней жизнью, что в принципе синонимично фразе «расстаться с жизнью».

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Morton E.* The Self-Made Castaway Who Spent 16 Years on an Atoll With His Cats // Atlas Obscura. 2015. URL: https://www.atlasobscura.com/articles/the-selfmade-castaway-who-spent-16-years-on-an-atoll-with-his-cats.

[2] *Mulligan J.* The true story of six Tongan teenage castaways in 1965 // RNZ. 2020. URL: https://www.rnz.co.nz/national/programmes/afternoons/audio/2018746636/the-true-story-of-six-tongan-teenage-castaways-in-1965.

[3] Бабанино (Курская область) // Wikipedia. 2018. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бабанино_(Курская_область).

[4] Высказывание Томаса Джефферсона. См. *Эверетт Д.* Не спи — кругом змеи! Быт и язык индейцев амазонских джунглей. М.: ЯСК, 2016. С. 293.

[5] Там же. С. 143. «...Это означает, что в языке пираха есть простое настоящее, прошедшее и будущее время, поскольку они все определяются по отношению к моменту речи, но нет так называемых завершенных времен и нет предложений, в которых не описывалась бы конкретизированная во времени ситуация — например, придаточных определительных».

[6] «Омутъ Мора» в базе данных музыкальных исполнителей // Discogs. 2008. URL: https://www.discogs.com/ru/artist/2925843-Омутъ-Мора.

[7] ioi в базе данных музыкальных исполнителей // Discogs. 2015. URL: https://www.discogs.com/ru/artist/4777361-ioi.

Виктор Жданов
Родился в 1992 году в Старом Осколе. Художник и куратор. Живет в Москве.

ArtMagazine126_001-.indd 119 15.08.24 19:33



Охлупень. 1853. Из дома Ивана Шихова в д. Кокуй, Шенкурский уезд Архангельской губ. (ныне — дер. Коверниковское Виноградовского муниципального округа Архангельской обл.). ГРМ. Фото Андрея Фоменко. Предоставлено автором текста.

Андрей Фоменко

Конек



Недавно зашел в Михайловский дворец — ту часть Русского музея, где выставлено искусство от Средневековья до начала XX столетия и куда я не заглядывал много лет, да и в этот раз оказался там почти случайно. Выяснилось, что за это время экспозиция пополнилась разделом народного искусства, которого во времена моей юности не было. А я питаю слабость к таким вещам. Будучи, например, мало восприимчивым к классической (да, и по большей части, модернистской) скульптуре, я когда-то в Берлине с большим или меньшим безразличием осмотрел Пергамский алтарь, чтобы чуть позднее испытать нечто близкое к катарсису в Этнографическом музее при виде африканской пластики и масок из Британской Колумбии.

Залы народного искусства в ГРМ подтвердили эту мою давнюю склонность, особенно один, где собраны образцы деревянной домовой и судовой резьбы XIX века из Верхнего Поволжья и северных губерний, а в нем — предмет, помещенный в самый центр, чтобы обеспечить возможность кругового обхода. Вырубленный из цельного ствола лиственницы, он на первый взгляд похож на носовую часть ладьи, на самом же деле представляет собой охлупень, то есть конек — толстое бревно, венчающее крышу избы, вернее, его переднюю, выступающую за пределы кровли и скульптурно оформленную часть, вырезанную из комля. Его торец закруглен в форме груди лошади, а корневой отросток превращен в шею и изящную маленькую голову с торчащими ушами, разумеется, очень условными, так что в этой форме одновременно угадываются очертания какой-то водоплавающей птицы. В зале представлено еще два охлупня, похожих по форме, но этот, из деревни Кокуй Шонкурского уезда Архангельской области, выделяется размером и выразительной пластикой, своим происхождением обязанной не столько даже мастерству резчика — техника более или менее стандартна, — сколько свойствам материала и воздействию внешних факторов. Со временем бревно — которое на протяжении ста с лишним лет (охлупень датирован 1853 годом, а в музей поступил в 1966 году — был снят с нежилого дома)[1] в зависимости от сезона пропитывалось влагой, замерзало, оттаивало и снова высыхало — сильно потрескалось, так что образовался сложный рельеф, особенно в нижней части «груди» коня, буквально разорванной трещинами, вызывающими желание коснуться их краев и даже вложить ладонь в особенно глубокое отверстие; если б не присутствие смотрительницы в углу, я бы, несомненно, так и сделал.

Спустя время, вспомнив об этом инфантильном желании, которое довольно часто возникает у нас при встрече с музейными экспонатами — предупреждение «руками не трогать» его только подогревает, — я не без легкого удивления понял, что оно перекликается с общеизвестным евангельским сюжетом, отображенным в многочисленных произведениях европейского искусства, — неверием (точнее уверением) апостола Фомы. Напомню, что Фома, знавший о воскресении со слов других учеников Иисуса, усомнился в их правдивости и пожелал удостовериться в нем лично: «Если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не

ArtMagazine126_001-.indd 121 15.08.24 19:33

поверю» (Ин. 20:25). Что и произошло вскоре, когда Иисус, снова явившись Своим ученикам, попросил Фому подать Ему руку и вложить в рану, оставленную копьем Сотника Лонгина.

Вполне понятно желание апостола убедиться в чуде, узрев его своими глазами. Но с чем связано стремление не только видеть, но и осязать, которое в визуальных воплощениях этого сюжета кажется современному зрителю если не шокирующим, то несколько экстравагантным (возможно, в силу свойственного нашей цивилизации табу на тактильный контакт — своего рода межчеловеческой версии «руками не трогать»)? По-видимому, достоверность, обеспеченная осязанием, обладала тогда и все еще обладает сегодня бóльшим авторитетом, чем визуальная. «Вкладывая руку в ребра Его», Фома убеждается, что перед ним не загримированный актер, не призрак, не симулякр, тем более что в те времена рассказы о всевозможных видениях имели широкое хождение (примерно как в наше — рассказы о «фейках»). В этой истории угадывается полемическая перекличка с одной из раннехристианских версий Страстей, которую разделяли представители некоторых гностических учений и согласно которой место Иисуса на кресте занял его виртуальный двойник[2]. Уверение Фомы — это еще и уверение в том, что происшедшее не было иллюзией, что Христос действительно умер на кресте и воскрес во плоти.

Вскоре после посещения музея я взялся читать «Момент Караваджо» Майкла Фрида — автора, неизменно изумляющего меня своей почти сверхъестественной способностью замечать казалось бы малозначительные детали и устанавливать между ними значимые связи. В третьей главе книги речь идет об изобретении «поглощенности» — специфической модальности визуальной репрезентации, которая внушает нам, зрителям, ощущение того, что персонажи полностью погружены в свои мысли и переживания, в свой внутренний мир (впервые появляющийся как таковой именно в картинах Караваджо) и не сознают того, что являются или могут являться объектами чьих-то взглядов. В рамках этой принципиальной для него темы, Фрид анализирует «Неверие Фомы» (1601–1602) — одну из самых «поглотительных» картин в творчестве художника — и, в числе прочего, обращает внимание на своеобразную инверсию традиционной трактовки этого сюжета. Обычно прикосновение Фомы следует за его взглядом, подтверждая увиденное; у Караваджо ошеломленный апостол пристально всматривается в рану, которой касается, и возникает стойкое ощущение, что первично здесь именно осязание, а зрение следует за ним и выполняет «вспомогательную» функцию подтверждения тактильных данных[3]. Согласно Фриду, этот акцент на осязании соответствует одному из двух авторефлексивных «моментов», постоянно соседствующих и даже частично смешивающихся в живописи Караваджо (что мы и видим в данном случае), а именно «погружению» (immersion) художника в процесс создания картины, его неотделимости от нее (палец Фомы эквивалентен здесь кисти самого Караваджо). Вторым «моментом» является «зеркальность» (specularity) — отделение картины от художника, ее превращение в предмет отстраненного созерцания, подобного созерцанию собственного отражения.

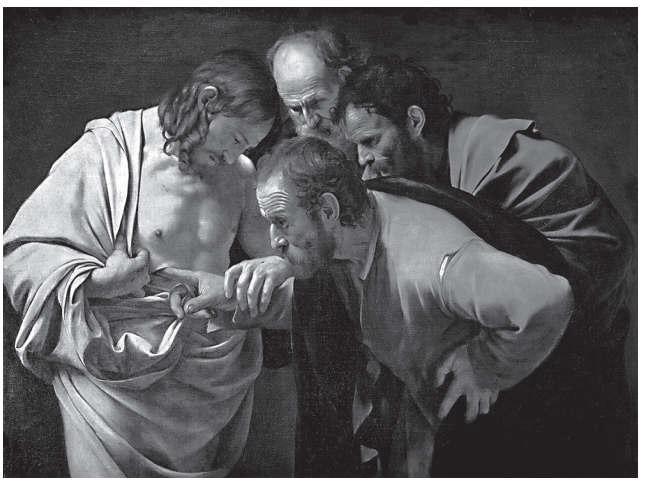
Ниже я еще вернусь к вопросу о том, чем объясняется отмеченный Фридом эффект инверсии, пока же предположу, что природа «тактильного желания», испытанного мной, когда я осматривал охлупень из Архангельской губернии, в чем-то сродни желанию апостола Фомы. Это желание аутентичности, залогом которой — более надежным, чем взгляд, — служит осязание, словно оно — последний (и, как мы понимаем, не такой уж прочный) бастион подлинности. Подумаем о том, что вещи, провоцирующие это желание, вещи, подобные

ArtMagazine126_001-.indd 122 15.08.24 19:33

деревянному коньку и другим предметам народных ремесел или древних культур, обычно имеют шероховатые поверхности, испещренные царапинами, трещинами, сколами и другими утратами. Профессиональное искусство иногда пытается имитировать этот эффект — из относительно недавних примеров мне приходят в голову «Хлеба» Анатолия Осмоловского, характерным образом отсылающие к религиозному искусству и евангельскому повествованию. Рана в груди «конька» — свидетельство его реальности.

Однако приведенное выше объяснение жеста Фомы кажется мне слишком общим, а сам жест — избыточным для подобного удостоверения. Ведь апостол не просто касается тела Христа или краев Его раны, а вкладывает в нее руку, то есть буквально проникает в Его тело. Жест Фомы словно намекает на преодоление телесной границы между ним и Иисусом. «Поглощенность» или «погружение», о которых говорит Фрид, приобретают в данном случае не только психологический, но и физический смысл, нагруженный сексуальными коннотациями. Не следует ли задержаться на этих коннотациях, вместо того чтобы игнорировать их как «неподобающие» или «неисторичные»?

В своем анализе картины Караваджо Фрид отмечает, что фигура Христа отчетливо феминизирована. Об этом свидетельствуют Его длинные распущенные волосы и общая мягкость черт, акцент на соска́х, а также складки погребального савана, в который Он до сих пор облачен, — в особенности W-образная складка, как бы связывающая правую руку Фомы с правой рукой Иисуса (Фрид предлагает прикрыть эту часть картины и оценить эффект) вблизи «фокального центра» полотна, то есть раны и вложенного в нее перста апостола. Этой «женственной» драпировке противостоят более жесткие, «маскулинные» сладки темно-красного плаща одной из фигур на втором плане. По словам Фрида, Караваджо в принципе — великий мастер драпировок, добивающийся с их помощью тонких пластических и психологических эффектов[4].



Микеланджело Меризи да Караваджо «Неверие апостола Фомы», 1601–1602. Дворец Сан-Суси, Потсдам, Германия. Предоставлено автором текста.

Как ни странно, это безусловно авторское решение смыкается с гораздо более давней и вряд ли известной Караваджо традицией феминизации Христа, характерной для Высокого и особенно Позднего Средневековья и выразившейся, в частности, в образе Иисуса как матери. Хотя этот образ, резко расходящийся с общеизвестной мизогинией средних веков, да и по сей день кажущийся, мягко выражаясь, не вполне каноничным, отчасти предвосхищен Ветхим Заветом и трудами отцов Церкви (особенно испытавших влияние гностицизма), ни в патристике, ни в текстах Раннего Средневековья прямых прецедентов ему не обнаруживается. Медиевисты связывают его появление с двумя параллельными тенденциями — подъемом эмоционального, лирического благочестия, сконцентрированного на человеческой природе Христа, и общей феминизацией религиозного языка, легко смешивающего гендерные маркеры. Кэролайн Уокер Байнам,

ArtMagazine126_001-.indd 123 15.08.24 19:33

одной из первых занявшаяся систематическим исследованием этой проблемы, пишет: «Феминизация Христа, или Бога, или Святого Духа — часть позднесредневековой религиозной традиции, которая характеризуется усиливающимся предпочтением аналогий, взятых из человеческих отношений, растущим чувством Бога как любящего и доступного, общим тяготением к страстному языку и более положительной реакцией на все естественное, включая человеческое тело»[5]. Вот один из многочисленных примеров, приводимых Байнам: «… Геррика [аббата Иньи] завораживали образы беременности и утробы. Он не только подробно говорит о душе, скрывающейся в ранах и сердце Христа; он также напрямую связывает сердце и утробу и предлагает причудливое описание души как ребенка, заключенного в чреве Бога Отца. <…> Таким образом, для Геррика материнство, которое ассоциируется с утробой, служит символом фертильности, защиты и единства, а не отделения, страдания и жертвы»[6]. В средневековых мистических медитациях кровь, вытекающая из раны в ребрах Христа, питает человеческую душу (а также Церковь) подобно материнскому молоку. Кроме того, изображение атрибутов распятия, в том числе боковой раны, использовалось в оформлении родильных поясов и других амулетов, призванных облегчить муки роженицы и выживание новорожденного и тем самым устанавливавших недвусмысленную аналогию между телом распятого Христа и женским телом во время родов[7].

Если внимание Байнам сосредоточено прежде всего на материнских метафорах в описании отношений верующего с Богом, то исследователи следующего поколения склонны подчеркивать эротические значения позднесредневековых образов Христа как феминизированного возлюбленного, черпающих вдохновение в образном репертуаре «Песни песней». Их особенно привлекает мотив поклонения боковой ране Христа, часто возникающий в мистических текстах позднего Средневековья. Карма Локри, комментируя один из таких текстов («Stimulus Amoris» францисканца Джеймса Миланского), пишет: «Мистический союз души и Бога описан как объединение ран в мистическом акте совокупления. Вольфганг Риле говорит о „типичной и вполне осознанной аналогии между раной Христа и женскими гениталиями". <…> Местом „совокупления" души мистика с Богом служит, таким образом, Его рана (vulnus), которая трансформируется в женскую вульву, когда vulnus vulneri copulatur, „рана соединяется с раной". Ключ к этой идее соединения ран состоит в том, что душа любящего ранена любовью, и это ранение в свою очередь позволяет ему присоединиться к страданию Христа»[8].

Образ боковой раны Христа, отделенной от тела наподобие некоего «частичного объекта», появляется и в изобразительном искусстве этого периода — в часословах, молитвенных свитках и ксилографиях XIV–XV веков[9]. Самым поразительным примером служит Псалтирь Бонны Люксембургской (ок. 1349), предположительно проиллюстрированный Жаном Ленуаром. На одной из иллюстраций изображены Бонна Люксембургская и ее муж, герцог Иоанн Нормандский, стоящие на коленях перед распятым Христом, который указывает на свою боковую рану, касаясь ее пальцем. На следующей иллюстрации, словно реализующей смысл этого жеста, предлагающего сосредоточиться и приблизиться, рана, показанная сверхкрупным планом, отделяется от тела, а ее ориентация меняется с горизонтальной на вертикальную, что усиливает аналогию с женскими гениталиями. Софи Сексон в интересном анализе этой работы подчеркивает, во-первых, тему единения с телом Христа, размывающего границы субъекта и объекта созерцания в страстной идентификации, которая дает начало некоему небинарному «транстелу», а во-вторых — тактильный аспект, играющий при этом ключевую роль: «Христос предлагает тому, который берет в

ArtMagazine126_001-.indd 124 15.08.24 19:33



Жан Ленуар (?). Миниатюра из Псалтири Бонны Люксембургской (331r). Ок. 1348–1349. Нью-Йорк, Музей Метрополитен (Клойстерс). Предоставлено автором текста.

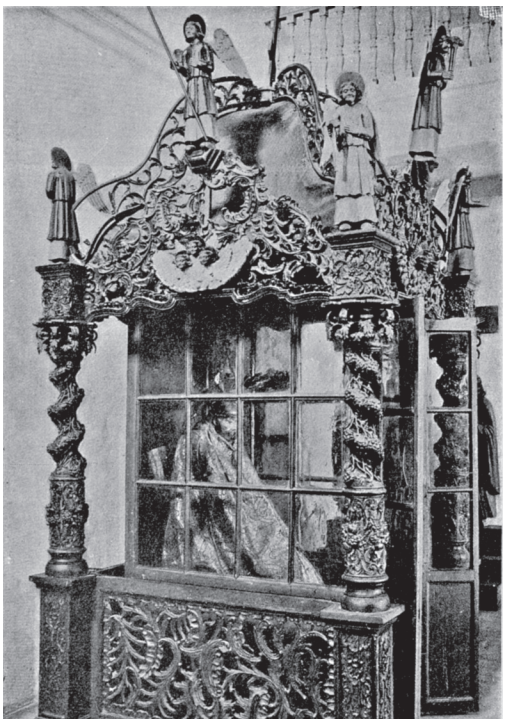
ArtMagazine126_001-.indd 125 15.08.24 19:33

руки рукопись, созерцать рану посредством прикосновения. Зрение и осязание оказываются неразрывно связаны, когда мы рассматриваем эти два изображения в сочетании друг с другом, а границы субъекта/объекта растворяются в соответствии со средневековой оптикой. Понятия субъекта и объекта растворяются по мере того, как мы переходим от созерцания заказчиков на листе 328r к тому, чтобы самим стать созерцающими заказчиками на листе 331r. Но мы становимся не только ими, но и прочими аффективными участниками священной медитации, решившими столь же пристально сосредоточиться на ране. Одновременно наша позиция созерцания раны на листе 331r превращает нас в осязающий перст Христа с листа 328r; наше тело целиком становится органом чувств»[10].

Отдельного внимания заслуживают изображения на полях Псалтири, окружающие центральный мотив раны и атрибутов Страстей. Они включают в себя ивовые ветви, реалистично изображенных птиц — зяблика, крапивника, щегла, сову-сипуху, удода и др.[11] — и странного, химерического персонажа с головой и руками человека, хвостом дракона и сложенными крыльями, который держит в руках лестницу с шестью ступенями. (По мнению Сескон, эта гибридная фигура включена в общий квиринг фигуры Христа и указывает на дальнейшее размывание границ — не только гендерных, но и биологических[12].) Традиционный атрибут страстей превращается здесь в шестиступенчатую лестницу св. Бонавентуры[13], по которой душа восходит к Богу, и в то же время «физически» перекликается с тем «зумом» раны, который происходит между листами 328r и 331r. Вместе эти периферийные мотивы создают образ райского сада — одного из традиционных мотивов средневековой литературы, доступ в который открывается благодаря ране Христа, выполняющей функцию своего рода портала. Восхождение к Богу означает одновременно возвращение в потерянный рай пренатального существования, состояние неразделимости с материнским телом[14.] Отмеченная выше поглощенность Фомы созерцанием и осязанием раны в теле Иисуса также может быть понята как образ — или предвосхищение — этой неразделимости.

Петер Слотердайк в своей выдающейся книге «Сферы: пузыри» (1998) высказывает формально простую и вместе с тем парадоксальную мысль о том, что двуединство онтологически предшествует индивидууму, и первообразом этого первичного отношения служит единство плода с телом матери. Строго говоря, его даже нельзя назвать отношением, поскольку как таковое оно существует лишь для внешнего наблюдателя, тогда как для зародыша (или для мистика) нет никакого «визави, к которому он мог бы интерперсонально или интерсубъективно относиться; ничто другое не подтверждает реальности его бытия-в»[15]. Для описания такого отношения-не-существующего-как-отношение Слотердайк использует термин «нобъект», предложенный Томасом Махо для описания дородовых отношений между матерью и ребенком. Первыми кандидатами на роль подобных «вещей-невидимок» служат пуповина и плацента — «сферически окружающие не противостоящую им самость и сосуществующие с ней данности, которые в этом своем лишенном какого бы то ни было противостояния присутствии в буквальном смысле слова парят перед этой самостью, а именно фетальным до-субъектом, как некие изначально близкие к нему существа»[16]. К этой же категории нобъектов следует отнести и рану Христа. Ее созерцание и осязание Фомой соответствует моменту, когда единство еще не наступило, когда наблюдатель еще не абсорбирован нобъектом, а его отношение к нему еще сохраняет черты обычного субъект-объектного отношения, но граница между полюсами уже начинает размываться. «Перед всасывающим порталом расширяются зрачки»[17] — эта формулировка Слотердай-

ArtMagazine126_001-.indd 126 15.08.24 19:33





Иллюстрации из книги Николая Серебренникова «Пермская деревянная скульптура» (1928). Слева: «Сидящий в темнице Спаситель» из Канабековской часовни в зав. Пашии. Справа: «Сидящий в темнице Спаситель» в часовне в с. Большая Коча до получения его в Галерею. Предоставлено автором текста.

ка напоминает реакцию апостола: широко раскрытые глаза и наморщенный лоб.

Возможно, в свете этой аналогии и сама идея «уверения» приобретает несколько иной смысл. Ведь предметом, в котором уверяется апостол, является ни много ни мало личность Бога, воплотившегося в человеческом теле. А значит, удостоверяясь в Его реальности, Фома в некотором роде, опосредованно, удостоверяется в своей собственной реальности, гарантом которой служит Другой и которая в противном случае, не будучи Им подтвержденной, оказывается под вопросом. Можно пойти дальше и предположить, что инициатором или субъектом удостоверения выступает не столько Фома, сколько Иисус, обладающий, если можно так выразиться, более высоким уровнем субъектности. (В Евангелии от Иоанна Христос, вторично явившись ученикам, первым обращается к Фоме, предлагая ему вложить руку в Его ребра [Ин 20: 27].) Картина Караваджо особенно располагает к такому толкованию. Если в большинстве известных мне версий этого сюжета Иисус предоставляет апостолу самому коснуться Его ран, то в трактовке Караваджо Он, отодвигая правой рукой складки савана, одновременно левой рукой держит Фому за запястье, направляя его палец прямо в рану, и этот мягкий, но уверенный жест служит своеобразным контрапунктом к общей пассивности, ненасильственности и уже отмеченной «женственности» Его фигуры. Таким образом, Иисус практически касается Своего тела рукой Фомы, трогает Себя посредством Своего ученика, который, подобно зрителю в Псалтири Бонны Люксем-

ArtMagazine126_001-.indd 127 15.08.24 19:33

бургской, превращается в чувствующий, осязающий орган. Думаю, отмеченная Фридом квазихронологическая инверсия, в соответствии с которой не осязание следует за зрением, а зрение за осязанием, объясняется прежде всего этим жестом. Хотя здравый смысл подсказывает нам, что Фома сначала увидел, а затем дотронулся, картина убеждает в том, что порядок следования — обратный; что дистанцированному взгляду, определяющему отношение субъекта к объекту, предшествует другая, более тесная связь. Ее свидетельством служит обоюдность: когда я трогаю — фактически или в воображении — предмет вроде конька, он трогает меня в ответ. Или даже так: я уже тронут им, превращен в чувствующий орган, что и вызывает соответствующее желание.

Взявшись писать об архангельском охлупне — чем-то большем, чем просто кусок древесины, но меньшем, чем скульптура, — я никак не предполагал, что это заведет меня, двигающегося наощупь, так далеко и что в центре внимания окажутся картина Караваджо, книга Фрида, иконография позднесредневекового искусства и «философская гинекология» Слотердайка. Не слишком ли далеко? Не порвалась ли тонкая нить, связывающая все перечисленное с тем, что послужило стартовой точкой? А если нет, то возникает другой вопрос: не впадаю ли я в самое настоящее язычество, идолопоклонство, проводя аналогию между телесными метафорами христианского искусства и рассохшимся бревном, снятым с крестьянской избы? Вспоминается знаменитая монтажная строка из эйзенштейновского «Октября» (так называемые «Боги»), где в ответ на призыв Временного правительства встать на защиту «Бога и отечества» на экране в течение нескольких секунд сменяются объекты разных религиозных культов, начиная от Христа Вседержителя и заканчивая парой сибирских идолов, грубо вытесанных из дерева. В версии Эйзенштейна эта деградирующая цепочка «богов» несет, разумеется, разоблачительное послание, приравнивающее всякого бога к полену и одновременно размывающее идею единства, воплощением которого служит фигура Бога[18].

Кажется, ответ на первый вопрос лежит совсем рядом с коньком, в одном из соседних залов ГРМ. Я имею в виду раскрашенную деревянную скульптуру на религиозные сюжеты, которая в XVII–XIX веках использовалась для украшения православных храмов. Эта традиция, в значительной степени заимствованная с Запада, противоречила православным канонам — по крайней мере по мнению Священного Синода, в 1722 году выпустившего по этому поводу первый запретительный указ[19], — и носила полулегальный характер, из-за чего оказалась вытеснена на географическую периферию православия. Ее главным пристанищем стали отдаленные деревенские церкви (а то и часовни) Пермского края, где прихожанами часто были относительно недавно крещеные коми-пермяки и где на нее до поры до времени смотрели сквозь пальцы. Таковы истоки знаменитой пермской деревянной скульптуры, пережившей расцвет в XVIII веке, то есть в период вестернизации русской культуры. Собственно, пермская скульптура, которая в этом контексте кажется явлением локальным, укорененным в местных обычаях, тоже сложилась под влиянием западных образцов — а именно барочной скульптуры, усвоенной при посредничестве Польши и Украины, однако понятой «по-своему». Результатом переосмысления стал странный и в то же время довольно характерный для многих форм наивного и народного искусства синтез реализма и условности — стремление передать естественную анатомию и пластику человеческой фигуры архаическими, средневековыми средствами. Немаловажную роль в стилистическом своеобразии пермской скульптуры сыграл также сам материал — дерево, которое сильнее других материалов сопротивляется миметическим попыткам навязать ему свойства чужеродных объектов, в частно-

ArtMagazine126_001-.indd 128 15.08.24 19:33

сти человеческого тела, и упорно напоминает о своей специфике, о собственной «телесности». Словом, своим появлением пермские «боги» (как их иногда называют) обязаны ряду «соавторов», по большей части анонимных и даже безличных. И они образуют недостающее звено между христианской иконографией в трактовке Караваджо или Жана Ленуара, с одной стороны, и архангельским охлупенем — с другой.

В 1920-е годы Николай Серебренников, создатель собрания деревянной скульптуры в Пермской художественной галерее, высказал предположение, что одна из причин формирования этой традиции здесь, на пермской земле, заключалась в том, что она оказалась близкой и понятной недавно (в XV веке) принявшим христианство финно-угорскими народам, которые до этого — а часто и после — поклонялись деревянным идолам или просто деревьям. Серебренников приводит сведения о том, как в начале XVIII века одно из племен вогулов (манси) «ставило условием принятия ими христианства помещение их идола после крещения и освещения его в православную церковь; они соглашались даже платить за него подать»; еще он упоминает часовню с находящимся внутри деревом, разветвляющимся вверху на пять отдельных стволов[20].

Серебренников считал также, что самый популярный и почитаемый сюжет пермской скульптуры, Сидящий Спаситель, заменил собой «особо чтимую прежде Златую Бабу финно-угорских народов»[21]. Так это или нет, судить не берусь, но хотел бы остановиться чуть подробнее на этом сюжете, ныне более известном как «Христос в темнице». Это последнее название объясняется тем, что фигура Христа, увенчанного терновым венцом, в кандалах, с правой рукой, поднятой к лицу, по-видимому, в попытке прикрыть его от побоев (пример упомянутого выше «условного реализма»), помещалась в специальное сооружение — «темницу», иногда совсем простую, сколоченную из досок, иногда — богато украшенную резьбой. По предположению Серебренникова, этот странный обычай возник не сразу: вначале статуи ставились в центр храма, но затем были частично «спрятаны», опять же в порядке компромисса с требованиями канона[22]. На современного зрителя, особенно посвященного в проблематику модернизма, эти внутренние постройки — одна из них сохранена в экспозиции Пермской художественной галереи, а фотография другой приводится в книге Серебренникова, — производят довольно интригующее впечатление. Примечательна сама структура удвоенного интерьера: дом внутри дома авторефлексивно, почти на манер минимализма, напоминает об архитектурном обрамлении, вмещающем в себя скульптуру, то есть акцентирует внимание на отношении между этими двумя видами искусства и, опосредованно, на нашем собственном пребывании-внутри, а следовательно — существовании в качестве физических тел среди прочих подобных тел, как одушевленных, так и неодушевленных. А если перейти с формально-феноменологического на содержательный уровень, то помещение статуи, изображающей Христа в момент бичевания (представленный, кстати, на одной из величайших картин Караваджо), в отдельную камеру, выглядит как попытка Его спрятать, укрыть, заключить в защитную оболочку — подобие материнской утробы (что не так уж далеко от высказанной Серебренниковым гипотезы о «сокрытии»). Наконец, «темница» перекликается с двумя другими ключевыми интерьерами евангельского рассказа — Вифлеемской пещерой Рождества с Яслями, в которые Мария положила новорожденного Иисуса, и скальной гробницей, местом Его погребения и воскресения.

Что касается моего второго вопроса, или сомнения, то его разрешения я не нахожу — зато нахожу параллель в комментариях Серебренникова относительно наивного, по сути языческого отношения коми-пермяков к культовым изваяниям. Так, он приводит ряд

ArtMagazine126_001-.indd 129 15.08.24 19:33

свидетельств того, что жители местных деревень часто считали скульптуру не просто изображением того или иного персонажа, а собственно божеством. В одном из сел «на вопрос музейного работника, из чего, по мнению верующих, сделана статуя, пермяки удивленно уставились на него. По разъяснении вопроса, что должен же быть материал, из которого статуя сделана, к примеру, дерево, глина, воск, камень и т. д., — последовал ответ, что странно, как это музейный работник, еще „городской человек", не может понять, что та статуя, о которой шла речь, — бог»[23]. Но особенно поразительным мне представляется случай, когда прихожане, вынужденные уступить своих «богов» музейным работникам, решили перед отправкой скульптур проститься с ними, как прощаются с покойными. «На вопрос, почему же так долго не доставляли статуй, староста часовни ответил, что статуи — не люди, а даже когда людей провожают, то прощаются. И здесь жители решили проститься со статуями, а затем, так как статуи от них навсегда увозились, решено было, вместо простой укладки в ящик, сделать нечто вроде погребения. От обмывания статуй они, поразмыслив, все же отказались, но укладывать их в ящик они решили, как полагается обычаями положения покойника в гроб. На дно ящика положили стружки от него и паклю, застлали их новым холстом, положили статуи и их сверху также накрыли холстом»[24].

Прихожане хоронили «богов» перед отправкой в музей. Серебренников видит в этом (или по крайней мере вынужден так говорить) лишь проявление темного суеверия. Мне же в этих похоронах видится ясное понимание сути происходящего: изъятие «богов» из святилища и помещение их в музей, в общее хранилище — Беньямин назвал бы это торжеством экспозиционной ценности над культовой, — действительно означало своего рода смерть; теперь на вопрос, из чего сделаны статуи, можно было с уверенностью ответить: из дерева, гипса и краски. Но все же провожавшие статуи прихожане не учитывали способность «богов» воскресать — на новом месте и в новом качестве. А также — их способность по воскресении являться своим сомневающимся адептам, чтобы тронуть их и дать потрогать себя, смешав эти два жеста до неразличимости.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Artefact. URL: https://ar.culture.ru/ru/subject/ohlupen-2.

[2] См.: *Пагельс Э.* Гностические евангелия [1979] / Пер. с англ. В. Ползикова. URL: https://gnosis.study/library/Гнозис/Исследования/RUS/Пейджелс%20Э.%20-%20Гностические%20Евангелия. Впрочем, как замечает Пейджелс по поводу «Евангелия от Марии» и «Откровения Петра»: «… эти гностические писатели не отбрасывают видения как фантазии или галлюцинации. Они уважают — даже чтят — подобный опыт, посредством которого духовная интуиция раскрывает понимание природы реальности. Некий гностический наставник, чье Слово о Воскресении, письмо к Регину, его ученику, было найдено в Наг-Хаммади, говорит: „не думай о Воскресении, что это призрак! Это не призрак, но истина. Скорее уж должно сказать, что мир — призрак более, чем Воскресение, появившееся благодаря Господу нашему Иисусу Христу"».

[3] *Fried M.* The Moment of Caravaggio. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010. P. 84.

[4] Ibid. P. 86 (также 81, 156–157).

[5] *Bynum C. W.* Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982. P. 129.

[6] Ibid. P. 121–122.

[7] См.: *Sexon S.* Gender-Querying Christ's Wounds: A Non-Binary Interpretation of Christ's Body in Late Medieval Imagery // Alicia Spencer-Hall, Blake Gutt (ed.). Trans and Genderqueer Subjects in Medieval Hagiography. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021. P. 138–139.

[8] *Lochrie K.* Mystical Acts, Queer Tendencies // Lochrie K., McCracken P., A. Schultz J. A. (ed.).

ArtMagazine126_001-.indd 130 15.08.24 19:33

Constructing medieval sexuality. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997. — P. 189.

[9] См.: *Lewis F.* The Wound of Christ's Side and the Instruments of the Passion: Gendered Experience and Response // Taylor J. H. M. (ed.). Women and the Book: Assessing the Visual Evidence. Toronto: University of Toronto Press, 1997. P. 204–229. Льюис отмечает, в числе прочего, что в более ранний период изображение боковой раны занимало довольно скромную роль в средневековой иконографии (p. 209).

[10] *Sexon S.* Gender-Querying Christ's Wounds. P. 146. Говоря о «средневековой оптике», Сексон имеет в виду восходящее к античности понимание зрения как формы осязания.

[11] Некоторые из этих птиц имеют устойчивое символическое значение в средневековой иконографии (например щегол; см.: *Vaurie C.* Birds in the Prayer Book of Bonne of Luxembourg // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. 29. No. 6 [February1971]. P. 279–281), но далеко не все. В целом не похоже, что этот символизм играет существенную роль в отборе этих конкретных видов. Скорее они — типичные представители французской орнитофауны — служат характерным примером стихийного позднесредневекового реализма и интереса к конкретному, который выражается прежде всего во второстепенных деталях и присутствует также в других иллюстрациях Псалтири. Внимательное рассмотрение иконографии Псалтири Бонны Люксембургской см. в бакалаврской диссертации: *Walker P.* Medieval Female Spirituality and the Wound of Christ in Folio 331r of Bonne of Luxembourg's Prayer Book. A thesis submitted to the Faculty of the University of California, Berkeley, 2012 (passim) (URL: https://escholarship.org/uc/item/0pn6g8cz).

[12] *Sexon S.* Gender-Querying Christ's Wounds. P. 145–146.

[13] *Бонавентура.* Путеводитель души к Богу / Пер. с лат. В. Задворного. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1993.

[14] Если кому-то покажется, что я чересчур осовременниваю средневековый образ, пропуская его через призму психоанализа, сошлюсь на комментарий Кармы Локри к уже упомянутому мистическому трактату «Stimulus Amoris» Джеймса Миланского, датируемому концом XIII века, где «говорящий воспламенен желанием войти в рану. В разных местах текста рана является объектом желания единения (copulo, copulari) со стороны говорящего. Джеймс Миланский даже использует метафору раны как „Райских врат", отсылающую к знаменитому саду наслаждений, запертому раю, который обычно отводится Невесте и аллегорической фигуре Церкви в Песни Песней (4:12): „Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник". Рана Христа — это открытый рай, через который достигается locus deliciarum [место наслаждений]» (*Lochrie K.* Mystical Acts, Queer Tendencies. P. 189).

[15] *Слотердайк П.* Сферы I: Пузыри / Пер. с нем. К. Лощевского. СПб.: Наука, 2005. С. 300.

[16] Там же. С. 305.

[17] Там же. С. 295.

[18] См. подробнее: *Фоменко А.* Дедуктивный монтаж // Искусство кино. 2018. №1/2. С. 189–195.

[19] См.: *Власова О.* Пермская деревянная скульптура: между Востоком и Западом. Пермь: Книжный мир, 2010. С. 23.

[20] *Серебренников Н.* Пермская деревянная скульптура. Пермь: Пермский государственный областной музей, 1928. С. 34.

[21] Там же. С. 34.

[22] Там же. С. 42–47.

[23] Там же. С. 16.

[24] Там же. С. 18.

Андрей Фоменко

Родился в 1971 году в Сургуте.
Историк и критик современного искусства, переводчик, эссеист. Главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства РГГУ (Москва).
Живет в Санкт-Петербурге.

ArtMagazine126_001-.indd 131 15.08.24 19:33



Материал иллюстрирован работами Валерия Чтака разных лет.

Иван Новиков

Кунг-фу — это вам не марксизм: либо ты им владеешь, либо нет

23 мая 2024 года ушел из жизни современный художник Валерий Чтак.

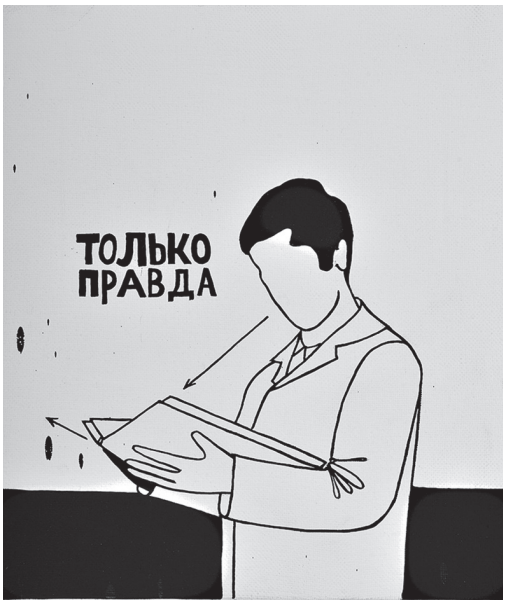
Мне тяжело и странно писать о нем в прошедшем времени. Да и как мыслить современного художника в прошедшем времени? Он или она либо современные, либо в прошлом, верно? Говорят же, что подлинно современным является только то искусство, которое уловило свое настоящее. А значит, по прошествии некоторого количества лет автор любого самого актуального и современного художественного высказывания либо выпадает из потока времени, либо оказывается в трамвае истории искусства и становится «классикой».

Однако, учитывая нынешние дискуссии о том, что проект «contemporary art» заканчивается в том виде, который мы знали до 2020 года, — все становится сложнее. Я не хочу пускаться в полемику об актуальном состоянии художественной жизни, мои мысли сейчас не об этом. Но уход Валеры Чтака в моей картине художественного мира обозначил окончание целого периода отечественного искусства. Система современного искусства в России, которая не без труда появилась в 1990-е, сейчас претерпевает фундаментальный слом. И Чтак оказался символом этого культурного феномена.

«Рок-звезда российского современного искусства», — как его называли зарубежные журналисты. Он прошел через многие ключевые события художественной жизни России последних 30 лет. Войдя в мир искусства в конце 1990-х, Чтак успел поучаствовать в легендарных событиях Московского акционизма — «Школа современного искусства» Авдея Тер-Оганяна, «Баррикада на Большой Никитской», во-многом поворотная Арт-Москва 1998 года и акции «Общества Радек». Этот ранний этап его творчества рывком внес еще юного дипломированного библиотековеда в самые авангардные эксперименты российского искусства.

В дальнейшие годы Чтак стал одним из важнейших художников, которые сформировали очертания отечественной художественной системы. Его искусство прошло через центральные узлы эпохи. Это и «АРТ-Стрелка», открывшая десятилетие джентрификации, и галерейный бум 2000-х, и становление «уличной волны» в искусстве России, и Московская биеннале современного искусства 2011 года (пожалуй, самая звездная), и попадание в многочисленные топы и рейтинги художников, и, наконец, вхождение в художественный канон — коллекцию Третьяковской галереи. Показательно, что Ханс-Ульрих Обрист после своей поездки в Москву запомнил всего двух художников — Валеру Чтака и Андрея Монастырского. Словно две эпохи развития российского искусства.

ArtMagazine126_001-.indd 133 15.08.24 19:33





Возможно, кто-то скажет, что я слишком педалирую карьерные успехи Чтака. Что я некорректно делаю его синонимичным с российским contemporary art. И что конец той эпохи связан не с его уходом. Может быть и так. Но пишу я это для того, чтобы подчеркнуть и оттенить другую сторону его личности, про которую не писали в некрологах.

Когда мы познакомились с Валерой в начале 2010-х, я был совсем юным художником, который только начинал свой путь в искусстве. А Чтак — буквально супер-звездой. Его работы были в центре чуть ли не всех художественных событий того года. Его картины, инсталляции создавали впечатление, что автор оказался среди нас по непонятному стечению обстоятельств. Любимейший его образ тогда — еврей-хасид на скейтборде в сочетании с многочисленными цитатами из хеви-метала, рок и поп-культуры (плюс ранние образы швабры) казались иноземными.

Но в общении Валера оказался не просто дружелюбным — нет, это не то слово. Он был открытосердечным человеком. Чтак сразу располагал к себе своей открытостью, честностью и невероятной скромностью. Ветхозаветный мудрец с бородой, говорящий на множестве языков, в том числе на иврите и идише, одетый как лос-анжелеский рокер. Его образ, его мастерская, его манера общения — все это было невероятным.

Наше общение проходило в тот самый период, когда Чтак всерьез готовился к гиюру (от которого все же отказался). В его мастерской книги по иудаизму соседствовали с томами Делеза, Унабомбера и Бойса. А вокруг бесконечные бутылки Кока-колы, пачки сигарет «Мальборо» и кукурузных палочек «Кузя Лакомкин». Картины, краски, кисти, гитары, скейтборды и колонки смешивались в водоворот окружающих его образов. Искусство было не на его картинах, а внутри создаваемой им атмосферы.

Валера производил оглушительное впечатление. Это был художник, который искусством преобразовывал жизнь вокруг. С мягкой улыбкой он воспринимал тогдашнюю левую риторику, которой бы заражен и я. «Кунг-фу — это вам не марксизм: либо ты им владеешь, либо нет», — до сих пор одна из любимых моих фраз Чтака. При этом его личная скромность и порядочность в жизни так контрастировали с нашими «гош кавьяр» от искусства. Валера же был последователен как в своих высказываниях, так и в жизни. Он на личном примере показывал, как жить художником и не быть лицемером, что, как я узнал потом, — сложнейшая задача.

На протяжении нескольких лет я регулярно ходил к нему в мастерскую. Сначала чтобы побыть в роли ассистента для так и не осуществленного монументального про-

ArtMagazine126_001-.indd 134 15.08.24 19:33

екта, а потом и просто чтобы поговорить с ним. Он тратил время на общение со мной, просто начинающим художником, коих всегда много. И это были не лекции, не проповедь, но причащение искусством. Валера всегда искренне хотел и услышать чужое мнение, и поделиться подробно своим, о чем со смехом сам и говорил.

Чтак шутил, что я стал его «вторым учеником» после группы «ЕлиКука». Знаю, что я этой чести удостоился не последним — еще немало художников и художниц смогли научиться у Валеры «бытию в искусстве». Его открытое сердце и бесконечно сомневающийся ум для меня стали эталоном художественного мировосприятия. А его любовь к анархизму, «Black Sabbath» и флагам в мастерской заразили меня на годы.

Помню смешной случай. Как-то лет 10 назад я нашел точную копию картины Чтака на городской стене во Вьетнаме. Какой-то ушлый ресторан использовал его образы для своей рекламы. Взглянув на мою фотографию, Валера рассмеялся — «наконец-то всемирная любовь!» Я до сих пор не знаю, как так получилось, что даже в Юго-Восточной Азии его спиратили. Но с тех пор его картины и образы не раз попадались мне в самых разных странах.

Его работы, которые он мне дарил, и сегодня сопровождают меня, где бы я ни жил. Каждое утро, просыпаясь, я смотрю на его живопись. И все же главным уроком и подарком от Чтака мне видится та последовательная и честная, скромная и порядочная жизнь художником, которую он мне показал на своем примере. Валера Чтак стал для меня камертоном в поступках и суждениях.

Валера был словно всегда рядом со мной. Каждый Новый Год, каждый день рождения, независимо, как далеко друг от друга мы находились, мы созванивались и подолгу говорили. Его такт и деликатность в критике не раз помогали мне в жизни, да и в творчестве. Но с каждым годом здоровье Чтака истончалось. Незаслуженное страдание и боль, которые навалились на него, не изменили ни его самого, ни его искусство. Оптимизм пронизывал его фотографии и сообщения, которые он отправлял с больничной койки.

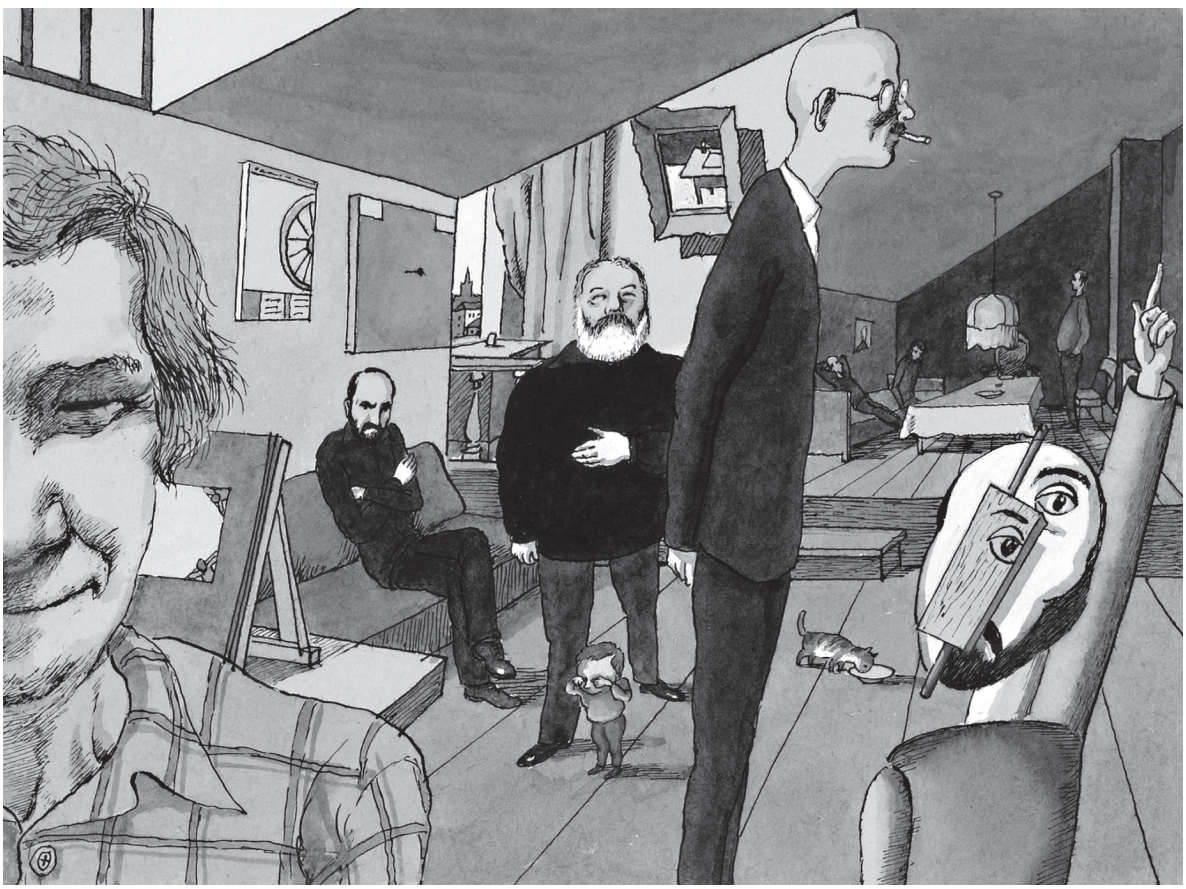




Мне невыносимо больно думать, что его больше нет с нами. До сих пор кажется, что вот-вот откроется «Очередная персональная выставка» Валеры (как он самоиронично назвал свое шоу 2021 года). И больше никто не скажет, что «Чтак вышел в тираж» (его выставка 2010 года). Но нет. И для меня российское contemporary art точно кончилось, когда умер Валерий Чтак.

Иван Новиков
Родился в 1990 году в Москве. Художник. Член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.

ArtMagazine126_001-.indd 135 15.08.24 19:33



Виктор Пивоваров «Мастерская Кабакова». Из альбома «Действующие лица», 1996.

ArtMagazine126_001-.indd 136 15.08.24 19:33

Александра Воробьёва

К себе и от себя: заметки о текстах, написанных художниками



1

Литературный язык по-особому плотен. Описание произведений искусства — поле, на котором плотность одного языка наслаивается на плотность другого. Своей выразительностью искусство уводит пишущего от регулярной речи. Даже такая башня из слоновой кости, как академическое письмо, редко способна выдержать давление художественного. Мы можем структурировать и описывать элементы произведения с помощью аналитического аппарата, но вот зафиксировать аффект, ощущения, возникающие от произведения, сложно без хотя бы плохонькой метафоры.

Мне кажется, что критических значений эта плотность языка достигает, когда об искусстве пишут художники. Я выделяю для себя несколько видов такого письма:

— художники пишут о законах искусства,

— художники пишут о себе и своих вещах,

— художники пишут о других художниках,

— художники одного вида искусства пишут о художниках другого вида: например, акционисты о поэтах, и наоборот.

Здесь я попробую зафиксировать наблюдения за таким письмом, выросшие из моего читательского опыта. Я делаю это впервые, поэтому мои наблюдения разрозненны и фрагментарны.

2

Если представить весь массив текстов, написанных художниками за несколько столетий, возможно, больше всего в нем наберется книг, в которых художники анализируют законы искусства. Фиксация собственного профессионального опыта и размышлений в форме трактата — практика, одинаково нужная и допустимая для авторов разных культур и эпох. Рассуждениями о цвете, композиции и месте живописи в кругу прочих искусств занимались и да Винчи, и Кандинский.

С текстами о себе дело обстоит иначе — их интонация, как и возможность написать подобный текст в принципе, сильно зависит от картины мира, свойственной автору. Для средневекового иконописца точка отсчета — не его личный опыт, а божественное провидение. Даже в XIX веке мысль о том, чтобы описывать мир, опираясь исключительно на собственное видение, может показаться сомнительной из-за позитивистского духа эпохи, веры в отделенные от человека, объективные законы природы, науки, искусства, религии. Поворотным для тех типов письма, к которым можно применить приставку «авто», стал XX век — с его опытом исследований бессознательного, отказа от религиозного мышления

ArtMagazine126_001-.indd 137 15.08.24 19:33

и гуманистических кризисов, ставящих под сомнение благонамеренность каких бы то ни было универсалий и объединений. Отныне авторы свободны от художественных и общественных иерархий прошлого, они субъективны, ангажированы, иногда — откровенно злы и жестоки к оппонентам. Они — те самые ненадежные рассказчики, о которых так любят рассуждать в англоязычном литературоведении. Они смело касаются тех чувственных и эмоциональных сторон художественной практики и повседневной жизни, к которым прежде обращаться было не принято. Например, художественная интуиция и практики сопереживания и чувственного погружения в аффекты по ту сторону холста — или любого другого произведения.

3

«Книга о барочной драме — куда больше, нежели первый отчет Беньямина о том, что значит обращать время в пространство: это видно по его словам о чувствах, которые кроются за подобной метаморфозой»[1], — пишет Сьюзен Зонтаг в посвященном немецкому философу эссе «Под знаком Сатурна». Кажется, что это эффектное эссе, так живо рисующее образ Вальтера Беньямина и погружающее читателя в его мир, во многом строится именно на чувственном впечатлении Зонтаг от его текстов, на анализе и даже угадывании спрятанных за ними мыслей автора — так же как, по ее описанию, сам Беньямин анализирует «чувства, которые кроются» за художественными принципами барочных драматургов. Главное средство, с помощью которого эссеистка рисует здесь своего героя, — его характер, меланхоличный, «сатурнианский». Не философские идеи, но понимание мира и самоощущение, которое приводит к появлению этих идей, интересует в Беньямине Зонтаг.

«Под знаком Сатурна» — один из самых ярких в современной интеллектуальной традиции примеров чувственного погружения «по ту сторону» произведения.

Возможность такого погружения в чужую поэтику и чужой материал часто вырастает из опыта рефлексии о собственной поэтике и чувствах. Подтверждением чему являются дневники Зонтаг, демонстрирующие склонность ее к самоанализу, особенно к осмыслению собственной биографии в контексте принципов и произведений знаковых для нее культурных героев.

4

Здесь пора обозначить важные границы между разными типами текстов художников.

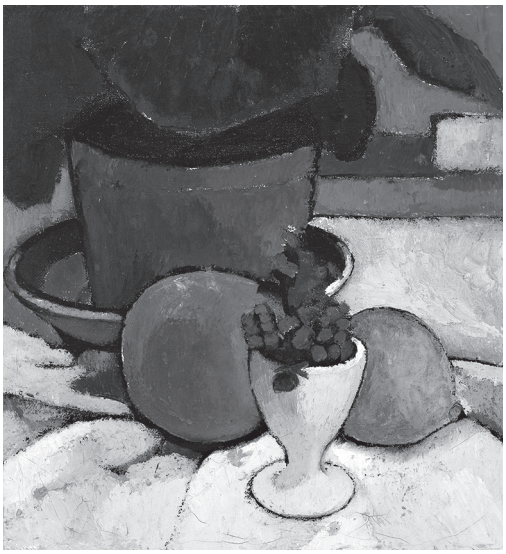
Некоторые художники занимаются писательством как относительно самостоятельной практикой, что позволяет воспринимать их тексты вне контекста их визуальных работ, как в случаях Уильяма Блейка и Павла Пепперштейна. Такие произведения я здесь не рассматриваю.

Дневники и письма, которые художники создавали не как обращенные к широкой аудитории тексты, а писали для себя или конкретных адресатов, я в свою классификацию тоже не включаю.

Что касается теоретических текстов, им, как правило, свойственна определенная выразительность, но ее корни скорее в интеллектуальном напряжении философских трактатов, иногда — в поэзии, помогающей передавать на бумаге образы. Особняком здесь стоят манифесты, особенно начала XX века, с их гипертрофированным публицистическим зарядом. Едва ли, например, можно забыть стиль, который выбрал сначала для своих манифестов, а потом для эссе и книг об искусстве Казимир Малевич — яркий и образный, как поэзия коллег-футуристов, с одной стороны, проповеднически-страстный, как религиозные трактаты и язык печати революционных лет, с другой.

И, наконец, есть те самые обращенные к себе и/или отталкивающиеся от себя ху-

ArtMagazine126_001-.indd 138 15.08.24 19:33



Паула Модерзон-Беккер «Натюрморт с путто делла Роббиа», ок. 1905.



Паула Модерзон-Беккер «Добрый самаритянин», 1907.

дожнические тексты — автобиографии, мемуары, автофикшн, эссе об искусстве, в которых авторы выраженно обозначают себя, свои индивидуальность и опыт. Такие тексты можно назвать «прозой художника» — по аналогии с закрепившимся когда-то в российском литературоведении термином «проза поэта». Это понятие, конечно, очень проблемное, и границы его расплывчаты. Важным признаком прозы художника я считаю выразительность и плотность языка. Но подобная выразительность свойственна и трактатам Малевича, скорее, публицистичным. Или Крис Краус включает в свой роман "I Love Dick" вставные эссе о Роне Б. Китае и Ханне Уилке. Краус — художница, ее роман написан с выраженным «авто»-уклоном: размышляя о Китае, она осмысляет собственную инаковость, размышляя об Уилке — свой женский опыт. Но эти эссе по интонации тоже близки к публицистике и настолько выбиваются из общего строя книги, что назвать их «прозой художника» я не могу.

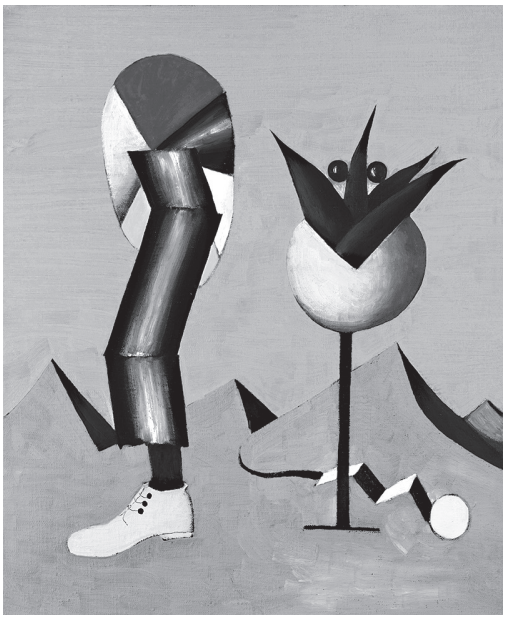
Тем не менее, далее я все же попробую этот термин использовать.

5.

«Первый урок, первое задание: в парке напротив найти красивый осенний лист, приколоть его к мольберту и написать акварельными красками».

«Акварель не слушается, форма не поддается, карандаш в руках как деревянная палка. Но происходит чудо! Впервые в жизни какая-то вещь обращается ко мне и говорит со мной не как с обычным смертным, а как с художником. Вот передо мной этот лист… Я слушаю его со страшным напряжением, пытаюсь понять его язык. Нет, слов я еще не понимаю, но и этот осенний лист, и большая эта комната с огромными окнами, и этот свет, льющийся сквозь слегка запыленные стекла, и город за окном, и весь мир входят в меня, становятся частью меня самого, и я уже не смогу все это забыть и через много лет вспомню неразборчивый шепот этого листа и пойму, о чем он мне говорил».

ArtMagazine126_001-.indd 139 15.08.24 19:33



Виктор Пивоваров «Горный цветок» из серии «Эйдосы», 2013.

Это фрагмент «Первый рисунок» из книги Виктора Пивоварова «Влюбленный агент»[2], с которого рассказчик начинает свою историю. Движение к себе здесь — обозначение точки отсчета: вот, с этого момента я начался как художник. Движение от себя — осознание универсалий: есть язык, на котором с нами говорят и отдельные предметы, и мир в целом, и если ты как художник будешь к нему прислушиваться, то со временем сумеешь его уловить, понять. И, может быть, перевести в плоскость своей картины.

Потребность мемуарного поворота к себе автор «Влюбленного агента» объясняет просто: «…мои вещи часто сами по себе мало что значат. Они обретают смысл в диалоге с предыдущими и последующими работами, с картинами друзей-художников, с прочитанными книгами, с идеями, носившимися в воздухе. То есть с контекстом. Охватить всю сумму контекстов не под силу никому. Но для автора какая-то их часть доступна уже потому, что они сходятся в нем, составляют часть его жизни». И делает вывод: «Это то, о чем стоило писать».

Примечательно, что метафоры, связанные с языком и речью («картина умолкает», «внутренний текст картины», «я старался, чтобы между этими предметами и мной возник разговор» — о натюрморте, и так далее) в книге об искусстве Виктора Пивоварова присутствуют постоянно. Так же, как и идея разгадывания, расшифровывания чужого языка. Как и разговоры о поэзии и любимых поэтах, которые становятся для рассказчика не только культурными героями (Хармс, Хлебников), но и по-настоящему близкими друзьями (Холин и Сапгир). «Я не мыслитель, я чувствитель, — объясняет он в известном фрагменте из книги. — Не умом я постигаю мир… Когда я работаю, я ничего в себе не понимаю, я двигаюсь вслепую, полагаясь только на свою интуицию, мне кажется, что я блуждаю в темноте, что делаю бесконечные ошибки, и наверняка их и делаю. Но я чувствую ритм и рифмы вещей, и, если мне удается их уловить, они складываются в образы и строчки, которые гораздо умнее меня. В этом смысле я не философ, я поэт».

Примечательно, что в следующем сразу за этим рассуждением эпизоде Виктор Пивоваров ярко показывает, как в интерпретации произведения происходит поворот от себя. Вот сосед художника по даче, музыковед Владимир Ильич Зак, сталкивается на соседской террасе с пивоваровскими «Проектами для одинокого человека»: «В. И. открыл рот, потом вытаращил глаза, потом схватился за волосы, потом упал на стул, вскочил со стула, снова открыл рот и начал говорить <…> Случай с В. И. Заком показал, что основные закономерности во всех видах искусства те же самые. В. И. обладал инструментарием анализа музыкальных форм, и этого оказалось достаточно, чтобы проникнуть не просто в другой вид искусства, но в область искусства современного…»

ArtMagazine126_001-.indd 140 15.08.24 19:33

Понимание — один из главных вопросов, который волнует влюбленного агента: «Раскрытие внутреннего текста картины всегда чудо. Я учился этому долгие годы, и все равно проникнуть за герменевтически закрытые двери картины очень трудно…» В том, чтобы настойчиво пытаться понять что-то, для интерпретации чего тебе поначалу не хватает внутренних средств, действительно много любви, которой, начиная с заглавия, проникнута вся книга.

6

Именно «Влюбленный агент», с которым я впервые познакомилась в 2016 году после выставки «След улитки», заставил меня задуматься о прозе художника. Моим главным литературным интересом в то время были «Кольца Сатурна» Зебальда с их документальностью, рефлексивностью и повествованием от первого лица. К тому же я тогда активно занималась критикой, и меня очень интересовал вопрос о том, как разные авторы пишут об искусстве и какие из этих способов письма эффектнее воздействуют на читателя.

Книга Пивоварова привела меня в восторг. Оставаясь произведением, в котором художник говорит о себе, то есть довольно ненадежным, в силу предвзятости автора, источником, она, тем не менее, показывала, что художник способен объяснять свое искусство просто, ясно и очень выразительно, на высоком литературном уровне.

Спустя несколько лет я добралась и до «Серых тетрадей», которые были еще большим движением художника в сторону литературы. Работая с тем же содержанием, он решил показать его в иной перспективе, изобрел сразу несколько героев-повествователей (соседи по коммунальной квартире, мышонок Филимон и так далее), с чьих точек зрения мы взглянули на уже знакомую нам по «Агенту» историю Виктора Пивоварова. «Тетради» открывает цикл с описаниями интерьеров, который может читаться и как удачный текстовый эквивалент формата концептуалистских альбомов, и как самостоятельный текст; к тому же он работает как ключ ко всей книге, на главы из которой автор то и дело ссылается в дальнейшем.

7

Московские концептуалисты, кажется — одни из самых пишущих художников в истории. Текст, окружающий советского человека во второй половине XX века повсюду — от плакатов на улице до стопки газет в туалете, — входит и в концептуалистский художественный инструментарий. Но об этом уже многое сказано. Как и о том, что способы работы с текстом и интонации у концептуалистов были разные, и веселый герой-романтик Виктора Пивоварова, не чуждый житейским радостям и пирушкам, не похож на более скрытного и гораздо более аналитически мыслящего героя Ильи Кабакова.

Книга Кабакова «60-е — 70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве», в отличие от переиздававшихся и несколько раз допечатывавшихся в последние годы пивоваровских текстов, — библиографическая редкость. Сложно найти не только первое издание 1999 года (издательство Wiener Slawistischer Almanach), но и выпущенную «Новым литературным обозрением» в 2001 году версию «Записок».

Ключевым для воспоминаний Кабакова о 1960–1970-х представляется опыт классификации. Списки собственных работ (с указаниями — где и у кого та или иная из них хранится), списки коллег-художников, самоанализ и анализ творческих стилей современников; даже нарисованный автором в главе о 1970-х «график психического самочувствия художников "из подполья", где одна кривая была бы показателем "страха", а другая — линией "надежды на нормальную художественную жизнь"», кажутся закономерно связанными и с художественными практиками Кабакова, в которых каталогизирование и упорядо-

ArtMagazine126_001-.indd 141 15.08.24 19:33

чивание (даже самым абсурдным образом) рассыпанных вокруг человека элементов бытия, остается одним из ключевых принципов.

Я не знаю, насколько такая аналитичность в воспоминаниях Кабакова — прием, а насколько — особенность мышления. Да и имеет ли это значение? Как человек, отделенный от круга концептуалистов большой поколенческой и культурной дистанцией, я могу смотреть на эти тексты только как археолог, пытающийся соотнести написанное с известной ему художественной практикой автора. «Записки…» Ильи Кабакова в этом плане действительно дополняют его работы и кое-что в них объясняют: например, прозрачную геометрию некоторых кабаковских рисунков, которую художник связывает с желанием сохранить особый «свет», как бы исходящий, на его взгляд, из белой глубины бумажного листа.

Но все же «Записки…» для меня — автобиография в более каноническом, строгом виде, чем поэтические воспоминания Пивоварова, и, представляя несомненную ценность, на интересующую меня «прозу художника» она не похожа.

8

В разговоре о московских концептуалистах и воспоминаниях об их круге мне хочется упомянуть ещё одну книгу — «Круглое окно» Ирины Пивоваровой.

Здесь — обратный случай: текст написан в большей степени писательницей, хотя и художницей его автор тоже была (Павел Пепперштейн снабдил книгу рисунками из архива матери).

Советская реальность, описанная Пивоваровой в «Круглом окне», — липкая, физиологичная, порою невероятно омерзительная. Мастерство писательницы позволило зафиксировать с помощью слова ту изнанку жизни, которую показывал в своих инсталляциях Кабаков, — зафиксировать более страстно и выразительно, говоря от первого

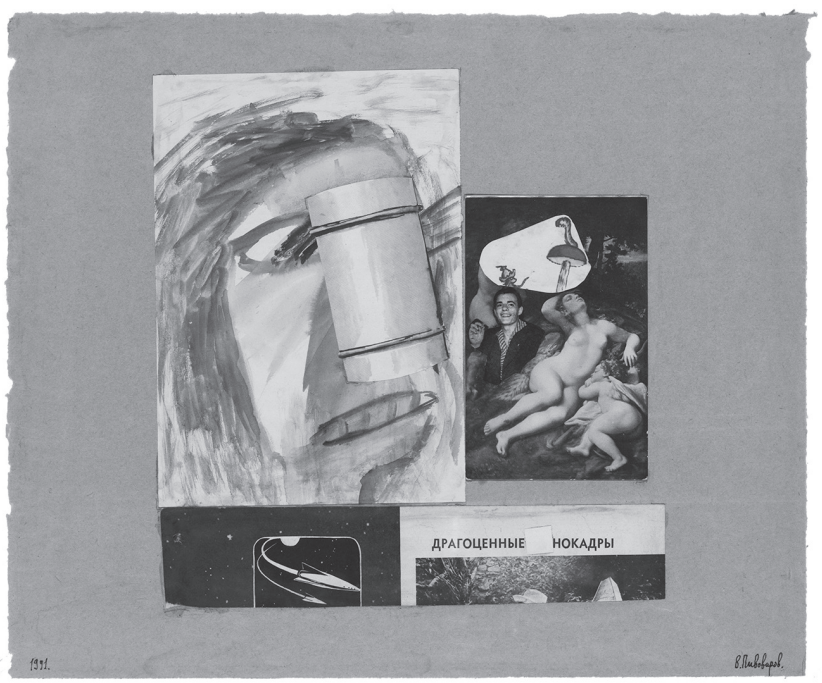


Виктор Пивоваров «Композиция», 1978.

ArtMagazine126_001-.indd 142 15.08.24 19:33

лица. Общие неурядицы быта, унижающие человеческое достоинство, — тесная комната в коммуналке и неизбежный коммунальный туалет, захламленные общие коридоры, грубая пища, клопы, вши, — дополняются рассказами о специфическом опыте ребенка-девочки и женском опыте, столкновениями с эксгибиционистами и насильниками, отношении к сексу, одежде и внешности. Но без всей этой липкой грязи понять, какой отдушиной для живущего среди нее человека могли быть искусство и художественный андеграунд, было бы сложно: «…мы сидим на теплом камне. Две женщины. Две молодые. Две красивые. А те, кто втащили нас, тоже молодые и прекрасные. Андрюша Монастырский, Колька Панитков… Ой, что они устроили. Как бешеные краем скакали они. Козлами скакали по камню они. Орали, визжали, как черти, по камню они. Чух-чух-чух. Растопыривши руки и ноги, надув щеки и вытаращив глаза, под причитания, под безумное стихоплетство, вылетающее из уст на ходу, на скаку, под заклинания, магические слова — бешеная скачка по краю <…> на Слоне среди ночи — среди светлой северной ночи, похожей на день, — мы веселились и плясали, и чертили свои вычурные письмена в светлеющей ночи, расписывались пальцами, носами, плечами, животами, ногами. Оставляли росчерки дикого смеха, витиеватые росчерки повисали между соснами — так хохотали, пели исступленно, горячий огромнейший камень, вечереющее утро. Длинный Колечка на камне. Красивый Андрей на камне. Дико пляшут на камне. Расписываются в вечности, накапливают росчерки жизни, прочерченный воздух визгами, песнями, смехом, бормотанием, притоптываниями, прихлопываниями».

«Круглое окно» наполнено стилистическими экспериментами и дерзкими выходками, которые сейчас кажутся попыткой писательницы, нашедшей свой путь в официальную литературу через детские тексты, стряхнуть с себя амплуа, в котором ее



Виктор Пивоваров «Драгоценные нокадры», 1991.

ArtMagazine126_001-.indd 143 15.08.24 19:33

привыкли видеть, и использовать разные возможности языка. Например, показать не трогательно-идеальных, а вонючих, вшивых и подлых по отношению друг к другу детей послевоенного времени, среди которых оказывается и сама героиня-рассказчица. Или наполнить текст синтаксическими отсылками к запрещенной и «подцензурной» литературе (от пионеров модерна, например, Хлебникова, до «Саша? При чем тут Саша? Какой еще Соколов?»). Перемешать мемуары с видениями, дать новую жизнь хранящейся в коммунальной ванной заспиртованной ноге Гитлера, которой маленькую рассказчицу пугал ее брат. Включить в текст хоровод застольничающих советских граждан, будто бы предвосхищающих сорокинский «Пир». И так далее.

В «Круглом окне» выраженно присутствует сама рассказчица, ее размышления о собственной судьбе, семье, месте в литературе и подпольной культуре в целом, о том, что по-настоящему найти себя в советской реальности ей так и не удалось. В сопроводительных текстах к книге говорится, что Ирина Пивоварова надиктовывала «Круглое окно» Павлу Пепперштейну в последние два года своей жизни. Чувствуется, что текст остался неоконченным; мы не знаем, планировала ли Ирина его публиковать — возможно, он замышлялся как стопка машинописных листов, которые «свои», знатоки самиздата, будут передавать из рук в руки. Его автор не увидела, как распалась советская действительность вместе с ее художественными иерархиями, не застала то время, когда вчерашние аутсайдеры стали новыми культурными героями и такой героиней могла бы стать и она сама. Оттого «Круглое окно» получилось особенно трагичным, но и непредвзято, изнутри фиксирующим свою эпоху: его автор уже не могла посмотреть на нее из будущего, в которое взяли не всех. Выраженная направленность «Круглого окна» к себе в этом плане становится расширением от себя, косвенно напоминая читателю и о других людях, которые так и не смогли успешно выйти из художественного подполья.

9

Еще одна книга, которую я включаю в свой маленький внутренний список образцов «прозы художника», посвящена уже другим десятилетиям в истории российского искусства. Это «Жития убиенных художников» Александра Бренера.

Сам автор назвал ее «опытом плебейской уличной критики», а своей задачей, ссылаясь на Джорджо Агамбена, — «слияние поэзии и критики» в тексте. Из стремления к этому слиянию, очевидно, и вырос особый, концентрированный, временами откровенно избыточный язык «Житий».

Если не отвлекаться на содержание многочисленных бренеровских филиппик, то книга кажется эталонным образцом познания себя через других, осознания собственного пути в искусстве через формирование своего пантеона героев и противопоставленного ему антипантеона. Этот способ понимания искусства через другого особенно заметен в главе «Нечто вроде наставления молодым художникам», когда рассказчик советует адресатам выбрать себе какого-то культурного героя — путеводную звезду, проводника в мир искусства: «Как Вергилий у Данте: мертвый старший поэт, который ведет живого младшего через круги Ада <…> юным нужно найти в толще истории, среди перепаханных борозд и меж, безымянных гробов и меднозвонких памятников любимую живую тень, которая уведет их от жлобства и нищеты сегодняшнего кукования. Куда? К воображаемым союзам и наречиям! <…> Нужно верить, нужно любить кого-то прекрасного, чтобы жизнь не стала кошмаром. Нужно бродить по миру с Котом в сапогах — уж он-то не подведет, не обманет…»

ArtMagazine126_001-.indd 144 15.08.24 19:33

10

Одна из книг об искусстве, которую я в последние годы часто советовала студентам на семинарах по критическому письму, — «Быть здесь — уже чудо. Жизнь Паулы Модерзон-Беккер» французской писательницы Мари Дарьесек, вышедшая в 2016-м и изданная на русском издательством No Kidding Press в 2020 году.

Это совсем маленькая биографическая книжка, написанная женщиной, которую так поразило искусство и судьба другой женщины, жившей за 100 лет до нее, что она решила попробовать продлить ей жизнь с помощью подвластного ей художественного инструмента — письма. Книжка написана так, чтобы человек, далекий от искусства и никогда не слышавший о Модерзон-Беккер, мог прочесть ее и заинтересоваться героиней.

Действительно, Дарьесек вряд ли удивит искушенных в истории искусства читателей — в ней есть места, которые, при всем уважении к высокой миссии автора, выглядят довольно банальными (например, обращение к «Фуге смерти» Целана в разговоре о судьбе Германии в XX веке). Да и для не особо интересующихся искусством текст все же может выглядеть спорным — задача, за которую взялась писательница, приводит ее к критической массе языковой выразительности, временами граничащей с утомительной экзальтацией.

И все же у «Быть здесь — уже чудо» есть несомненное достоинство: ясная наглядность того, как внутренний маятник пишущей качается к себе — от себя.

К себе: «…мне не хватает этой женщины, с которой я не была знакома». От себя: «...я хочу, чтобы она жила. Я хочу показать ее картины. Рассказать о ее жизни. Я не просто хочу воздать ей по заслугам: я хочу совершить чудо, чтобы она была здесь». И далее, в финале: «Писать и показывать — для меня это жест любви».

ПРИМЕЧАНИЯ:

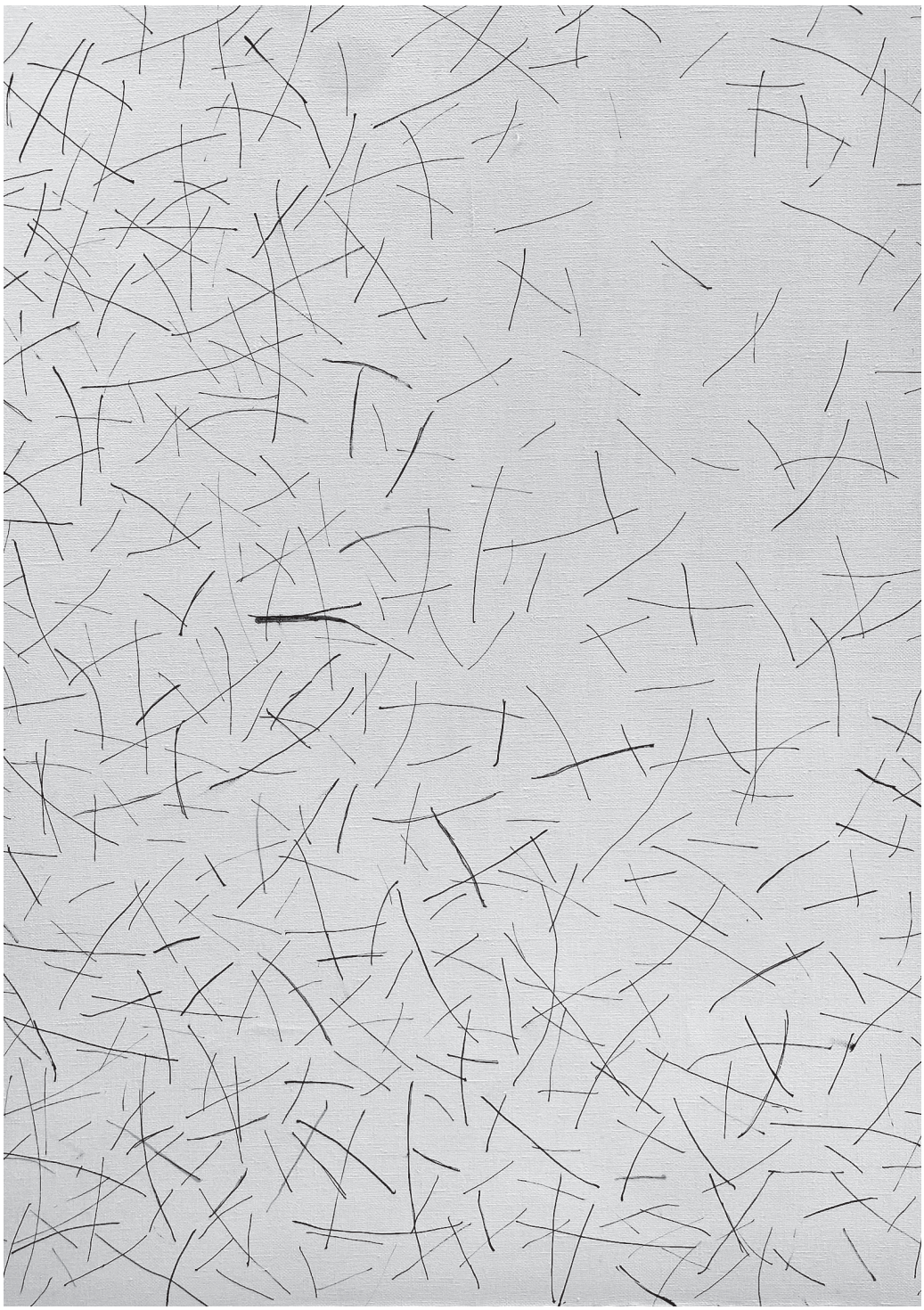
[1] *Зонтаг С.* Мысль как страсть: избранные эссе 1960–70-х годов. М.: Русское феноменологическое общество, 1997.

[2] Здесь и далее «Влюбленный агент» цитируется во второй редакции, по изданию: *Пивоваров В.* Влюбленный агент. М.: Гараж; Artguide Editions, 2016.

Александра Воробьёва

Родилась в 1991 году в Норильске. Писательница, исследовательница, критик, куратор и продюсер проектов в культуре и медиа. Публиковалась на порталах The Guardian, «Афиша», Colta.ru, в онлайн-журнале Sreda фонда V-A-C, журнале «Театр» и других изданиях. Вела мастерскую художественной критики на факультете современного искусства онлайн-школы «Среда обучения». Живет в Красноярске.

ArtMagazine126_001-.indd 145 15.08.24 19:33



Материал иллюстрирован: Наталья Конюкова «Хроники тела», 2023. Квартирная выставка. Москва, бульвар Генерала Карбышева. Предоставлено Натальей Конюковой.

ArtMagazine126_001-.indd 146 15.08.24 19:33

Наталья Конюкова и Ирина Кулик

«Мне хотелось эстетизировать слабость»

Ирина Кулик: В прошлом году состоялась ваша выставка «Хроники тела». Она была посвящена очень личным переживаниям и организована в редком по тем временам формате квартирника. Не могли бы вы рассказать ее предысторию?

Наталья Конюкова: «Хроники тела» сложно назвать выставкой в традиционном смысле. Для меня это была возможность поделиться и показать мои работы — акварели и другие объекты, созданные во время лечения онкологического заболевания. Почему-то мне было очень важно протоколировать все, что происходило со мной. Подспудно я получала от этого процесса небольшое удовольствие. Накопив материал, я почувствовала необходимость подвести итог и таким образом закрыть тему.

И. К.: На каком этапе вы начали создавать произведения искусства, которые были представлены на этой выставке? После того, как вы узнали о болезни, в процессе лечения или когда стало понятно, что выздоравливаете?

Н. К.: Кажется, я обратилась к искусству, когда мое тело стало меняться. Начали выпадать волосы, что-то происходило с моими руками, ногами. Ожидая операцию, я понимала, что мой организм претерпевает изменения и в какой-то момент я потеряю грудь. Я стала наблюдать за своим телом.

Когда сталкиваешься с болезнью, начинаешь концентрироваться на себе, а не на окружающем мире. Внимание переключается на тело, потому что оно становится наиболее значимым, а происходящее вокруг уже не так сильно волнует. Это даже дает оправдание эгоистической заботе лишь о себе. Такое состояние напоминает вождение на высокой скорости, когда в момент опасности зрение фокусируется на деталях, которые вырастают в масштабе. Я смотрела на свое тело как на портрет, но не в цельном зеркальном отражении, а на макроуровне. Похожее ощущение испытывают дети, когда смотрят снизу вверх и начинают замечать отдельные детали окружающего мира. В таком взгляде, переворачивающем восприятие эстетики, обнаруживается своя красота.

И. К.: Что вы эмоционально переживали во время создания работ — ярость, отрицание, принятие, обиду, отстранение, желание эстетизации?

Н. К.: Это была именно эстетизация, не обида. Я даже начала работать с акварелью, очень мягкой и красивой техникой, которую на самом деле никогда не любила. У меня появилась потребность в трансформации чего-то пугающего — например, синяков на руках — во что-то красивое. Если смотреть

ArtMagazine126_001-.indd 147 15.08.24 19:33

на те же синяки отстраненно, как на природу, то они сами по себе становятся красивыми.

И. К.: Начиная с эпохи барокко в европейском искусстве существует жанр антропоморфного пейзажа — в XX веке к нему обращались сюрреалисты и Луиз Буржуа. Было ли у вас намерение превратить свое тело в ландшафт?

Н. К.: Изначально подобной идеи не было, она родилась в процессе. Когда сужается фокус зрения, взгляд становится более абстрактным, и ты смотришь на себя с непривычных ракурсов. Таким образом, ландшафты появляются сами собой, они просто обнаруживаются в твоем теле.

И. К.: Если ваше тело — ландшафт, то где находитесь вы? Вы идете по этому ландшафту, оставляя его позади, летите над ним на самолете или это ландшафт ваших воспоминаний? Было ли это побегом из собственного тела?

Н. К.: Скорее, эти работы связаны с принятием тела. Кстати, момент концентрации происходил не только у меня, но и у других людей, переживших подобное. Помню, на выставке ко мне подошла фотограф, проходившая химиотерапию, и сказала, что у нее было точно такое же ощущение — в него погружаются многие, кто сосредоточен на телесном лечении. И с точки зрения оптики… Восприятие себя сильно меняется: до этого вы преимущественно видите себя в зеркале, то есть немного со стороны, как бы глазами другого человека. А здесь хочется посмотреть на себя очень близко, не так, как другой человек. Ты контактируешь с собой вплотную, что редко бывает в обычной жизни.

И. К.: Вы сказали, что впервые работали с акварелью. Каким техникам вы отдавали предпочтение раньше?

Н. К.: Не то чтобы впервые, просто это травма детской художественной школы, когда акварель как-то «не пошла». Меня всегда интересовала живопись более крупной формы. Я люблю пастозные вещи, скорее акрил, нежели масло. Обычно работы выходили очень тактильными, но в «Хрониках тела» я перешла на масштаб поменьше, почувствовала красоту материала и потребность поддаться ему и его мягкости.

И. К.: Исследуя тело, вы хотели уйти от тактильности?

Н. К.: Да. Думаю, тактильность материала как медиума действительно подразумевает дистанцирование. Пастозность предполагает силу, которую мне не хотелось проявлять в данном случае. Мне хотелось эстетизировать слабость.

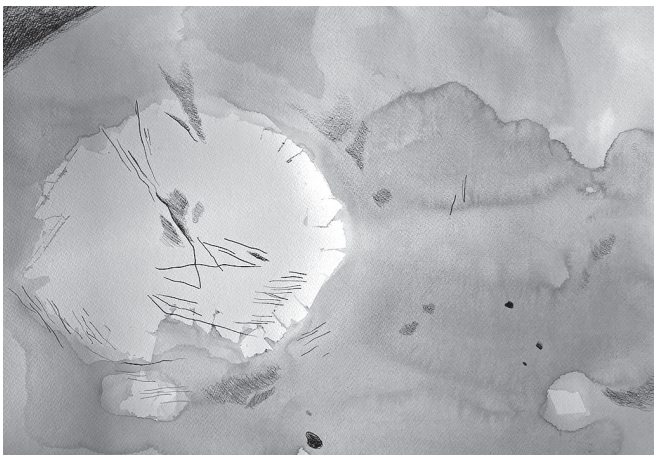
И. К.: Извините за пафос, но верите ли вы в исцеляющую, терапевтическую функцию искусства как такового?

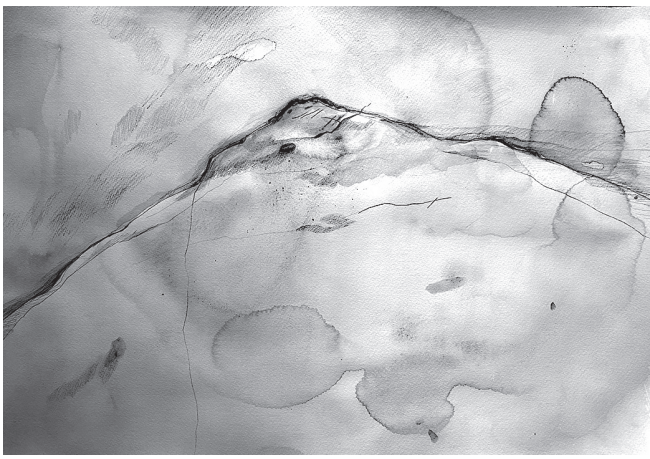
Н. К.: Да, абсолютно, и не только в случае обсуждаемой серии работ. Потребность в живописи всегда была условием моего нормального психологического состояния. Я думаю, что для многих это связанные вещи. Искусство дает энергию и исцеляет. Мне кажется, выставка была важна не только для меня, она позволила людям легче относиться к болезням. Поскольку выставка прошла в квартирном формате, я воспринимала посетителей как своих гостей.

И. К.: Как раз хотела заметить, что «Хроники тела» — это одно из возвращений к достаточно забытому, но переживающему новый всплеск популярности жанру квартирных выставок. Сегодня идея таких экспозиций ассоциируется с «новым подпольем», разговорами о проблемах, которые трудно обсуждать в публичном пространстве. У вас совсем другая история. Как возникла идея этой квартирной выставки, как этот формат работает сегодня? И что это за квартира?

Н. К.: Квартира принадлежит мне. Она находится в обычной пятиэтажке, но я чувствую себя в ней защищенной. Задумывая проект, я, конечно, думала, в каком пространстве его

ArtMagazine126_001-.indd 148 15.08.24 19:33





лучше представить. Традиционная галерея мне не казалась подходящей для этого. Но тогда — где? Я не понимала… Когда же освободилась эта квартира, меня осенило — это именно то место, где я должна показать свои работы. Некоторыми вещами легче делиться с людьми в приватном пространстве. Мне помогала куратор Ирина Венская. Для нее выставка была интересна тем, что похожие истории происходят с обитателями самых разных квартир, но люди не привыкли говорить об этом... На выставке я представила не только работы, созданные в период лечения, но и инсталляции, которые передавали мои ощущения в этот момент. Так как я не всегда находилась на месте, то чтобы не лишать желающих возможности посетить выставку, меня подменяли «ключники» — люди, которым я передала ключи от квартиры. Обычно приходило по 5–7 человек, что создавало камерную атмосферу.

И. К.: Вы рассказывали, что на выставку приходили незнакомые люди с похожими историями, благодаря чему возникло сообщество и появилась возможность обмениваться опытом, который редко обсуждается публично. Не могли бы вы подробнее про это рассказать?

Н. К.: У многих действительно возникло желание рассказать о своем опыте — за три недели работы выставки я выслушала на своей кухне множество личных и семейных историй. Причем поначалу говорить было очень сложно, потому что люди боятся слов. В эти моменты я начинала рассказывать о себе, люди становились более открытыми и разговор становился легким.

И. К.: Можете ли вы представить эту выставку не в квартире, а, например, в больнице? Насколько я знаю, в мире существуют всевозможные терапевтические группы поддержки онкобольных. Готовы ли вы представить этот проект в одной из таких институций? Или она предназначена только для личного пространства?

Н. К.: Признаюсь, изначально у меня была такая идея — показать работы в больнице, но я, если честно, испугалась, потому что не знала, как будут реагировать люди. Для кого-то это может быть травматично. Я просто решила выбрать наиболее безопасное место для диалога. Это не столько страх неудачи, скорее, мне бы не хотелось спекулировать на теме болезней. Внутри квартиры — это моя личная история, а экспонирование работ в больнице требует большей осторожности.

ArtMagazine126_001-.indd 149 15.08.24 19:33





И. К.: Вдохновлялись ли вы художниками и художницами, которые в своем искусстве осмысливали опыт борьбы с заболеваниями и стремились донести это до широкой аудитории?

Н. К.: Напрямую нет. Спустя некоторое время я стала лучше понимать, например, Фриду Кало, начала уделять больше внимания социальным проектам, которые до этого меня немного пугали.

И. К.: Есть ли обратные примеры, когда художник или художница, рефлексирующие о болезни, делают то, что делать, по вашему мнению, нельзя?

Н. К.: Мне тяжело судить, потому что это очень персональные истории. Сложно быть зрителем художественного исследования, объектом которого является другой человек. Принимать свою уязвимость, созерцать ее и понимать — мне ближе такой подход. Может быть, я не права, но мне бы не хотелось наблюдать кого-то в подобной ситуации.

И. К.: Есть ли в целом художники и художницы, чье творчество и оптика созвучны «Хроникам тела»?

Н. К.: Марлен Дюма. Меня вдохновляло ее искусство, в котором соединение уродливого и красивого превращается в завораживающий процесс. Когда я разливала по листам пятна воды и краски, я думала о японских художниках из группы «Гутай» 1950–1960-х годов, о взаимосвязи тела и материала, которую они исследовали, о красоте случайности и несовершенства. Так же мне близки современные японские художники, за которыми я слежу в социальных сетях, — ALIENS shinryaku и Uzo Hiramatsu. И еще я сейчас поняла, что в моей графике есть влияние Уильяма Блейка, которым я очень увлекалась в юности. Важны и пересечения с художниками из моей кураторской практики — обсуждения телесности с молодыми участницами Артгруппы 17 (Анна Белоусова и Татьяна Морозова), работа с медиа Ирины Петраковой, глубокие рефлек-

ArtMagazine126_001-.indd 150 15.08.24 19:33

сии Сары Клер и бескомпромиссные жесты Тамары Виндхэм, ну и просто разговоры у камина в «Белых аллеях» (место, где у меня есть возможность реализовывать мои проекты).

И. К.: Я помню посещение «Хроник тела» и до сих пор очень люблю эту выставку. Думаю, что многих поразили картины, которые выглядели как минималистские абстракции, но на самом деле изображали выпадающие от химиотерапии волосы. Можно ли сказать, что в определенной момент весь окружающий мир воспринимается в оптике болезни и абстракция навсегда перестает быть просто абстракцией?

Н. К.: Да, я действительно начала так думать: когда я вижу, например, рассыпанный собачий корм, мне сразу хочется передать его движение в абстрактной форме. Эта красота абстракции раскрывается, когда перестраиваешь восприятие, фокусируясь на деталях.

И. К.: Вы, как я знаю, увлечены различными телесными практиками: тай-чи, сноубординг. Насколько интерес к ним помогает справиться с болезнью и изменить взгляд на нее?

Н. К.: Тай-чи, которое я давно практикую, навело на мысль о взаимосвязи движений, интенций, посылов, образуемых движением, похожим на траекторию кисти. Движения, тела, живопись — это очень близкие в моем понимании вещи, обладающие общей историей.

И. К.: Можно ли сказать, что выставка обращается в первую очередь к людям с похожим опытом? И что она может сказать другим?

Н. К.: За время выставки я поняла, что людей, которые так или иначе сталкиваются с болезнью, очень много. Но дело не в этом. Проблема в том, что очень многие боятся слова «рак». Просто боятся. Возможно, прозвучит громко, но отношение к раку стигматизировано: люди носят парики, не решаются говорить об этом, например, на работе.



Когда я заболела, мне тоже поначалу не хотелось делиться этим. Я надеюсь, что посетители выставки стали проще относиться к болезни и, если в их поле зрения окажутся люди с онкологией, они не станут прятать от них глаза.

Наталья Конюкова

Родилась в Москве. Художник, куратор, креативный директор парк-отеля «Белые аллеи». Живет в Москве.

Ирина Кулик

Искусствовед, преподаватель истории современного искусства в Московской школе фотографии и мультимедиа им. А. Родченко, Институте современного искусства Иосифа Бакштейна, Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС).

ArtMagazine126_001-.indd 151 15.08.24 19:33



Коллектив «Mahku». Роспись на фасаде Центрального павильона 60-й Венецианской биеннале, 2024. Предоставлено автором.

ArtMagazine126_001-.indd 152 15.08.24 19:33

Максим Иванов

Популисты всюду. 60-я венецианская биеннале современного искусства

Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом! Птица летит в небе, и с ужасом вы замечаете: полет ее неподвижен. Стрекоза схватила мушку и отгрызает ей голову; и обе они, и стрекоза и мушка, совершенно неподвижны. Как же я не замечал до сих пор, что в мире ничего не происходит и не может произойти, он был таким и прежде и будет во веки веков. И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни — во веки веков. Только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата. Неужели нет спасения из околдованного мира, окостеневший зрачок поглотит и вас? С ужасом и замиранием ждете вы освобождающего взрыва. И взрыв разражается.

Леонид Липавский «Исследование ужаса»

«…биеннале на закате глобализации»[1] — так назвал 60-ю биеннале современного искусства в Венеции Джей Джей Чарльзуорт в тексте, опубликованном накануне открытия выставки. «Глобализация» здесь могла почти бы без потери смысла быть замененной на «биеннализацию». Слово, которое всегда особенно болезненно переживалось в самой Венеции, находившейся в авангарде процесса и за сто с лишним лет превратившейся в поселок заводского типа или небольшой моногород, построенный вокруг завода по производству зрелищ с планированием на два года. Однако уже сейчас понятно, что долгожданный конец современного искусства и его формата глобальной мегавыставки как выражения неолиберального порядка едва ли принесет избавление. На риторический вопрос «Что дальше?» можно ответить словами Бориса Гройса — искусство популизма[2]. Триумф ультраправых «с человеческим лицом» в ЕС и кризис политического представительства в США вместе с закреплением националистически настроенных автократий в странах Глобального Юга заставляют видеть уже в текущих, во многом переходных, художественных высказываниях контуры будущего, разделенного толстыми стенами эхо-комнат, мира. И чем оглушительнее возникшая тишина, тем громче звучат попытки ее заполнить. И главный проект венецианской биеннале под кураторством первого латиноамериканского и первого квир-куратора биеннале бразильца Адриано Педроса[3] внес в этот хор существенную лепту.

Тема биеннале — позаимствованное название работы итальяно-британского коллектива Клэр Фонтэн «Иностранцы всюду»[4] —

ArtMagazine126_001-.indd 153 15.08.24 19:33



Центральный павильон 60-ой Венецианской биеннале, вид экспозиции, 2024. Предоставлено автором.

диалектически объединила комплекс проблем, с которыми сталкивается в последние 20 лет мир в целом и Европа в частности. Стоит отметить, что в итальянском, равно как и в русском, вариантах названия выставки слышится созвучность со словом «странность», которое в свою очередь для людей искусства неразрывно связана с «методом остранения» Виктора Шкловского. Без остранения было бы невозможно представить теорию и практику литературы и искусства XX века. Так же и хорошая выставка всегда будет изобиловать примерами использования метода, описанного Шкловским в 1917 году в парадигмальном тексте «Искусство как прием». А если экспозиция состоит исключительно из произведений, приходящихся друг другу «иностранцами», можно говорить о ее успехе. Им всегда будет чем друг друга удивить, о чем друг другу рассказать, а умеющему слушать зрителю получить от рассказа удовольствие. Развивая выведенную в названии метафору, Адриано Педроса выделил два главных его прочтения: «Во-первых, куда бы вы ни пошли и где бы вы ни находились, вы всегда будете сталкиваться с иностранцами — они/мы повсюду; во-вторых, где бы вы ни оказались, вы всегда остаетесь иностранцем, причем глубоко внутри»[5]. Участниками биеннале стали художники и художницы, «которые сами являются иностранцами, иммигрантами, экспатриантами, диаспорами, эмигрантами, изгнанниками или беженцами — в частности те, кто перемещается между Глобальным Югом и Глобальным Севером и работает с темами миграции и деколонизации»[6]. Важным для Педросы становится и опыт квир-сообщества, тем более что первоначальное значение этого английского слова также связано со странностью.

Эта предложенная куратором рамка поставила выставку 2024 года в один ряд с биеннале последних лет, обращавшихся к опыту аутсайдеров. Программным высказыванием на тему в начале 2010-х стал «Энциклопедический дворец» Массимилиано Джонни, рифмовавшийся с Документой того же года под кураторством Каролин Кристов-Бакарджиев. Предшествовавшая биеннале Чечилии Алемани «Молоко снов» с фокусом на женщинах-сюрреалистках тоже показывала опыт вытесненного сообщества. При этом до известной степени сонная или, если угодно, сновидческая, хотя и мастерски сделанная, постковидная и одновременно post-BLM экспозиция Алемани совпала с шоком от начала военного конфликта в Украине, не успев толком на него отреагировать. Проект же Педроса заранее воспринимался как место для революционных преобразований. Два года самого крупного военного противостояния в Европе со времен Второй Мировой и события в секторе Газа, реакция на эти события со стороны мирового активистского сообщества и деколониальная риторика куратора — почти не оставляли сомнения, что грядущая биеннале должна стать исторической.

***

Магия чисел только подливала масла в огонь, связывая разделенные пятью деся-

ArtMagazine126_001-.indd 154 15.08.24 19:33

тилетиями актуальную биеннале 2024 года и проект 1974-го, когда новый президент биеннале социалист Карло Рипа ди Меана инициировал, возможно, самую радикальную, но не получившую порядкового номера итерацию под названием «Свободу Чили», часть событий 1974–1977 годов «Биеннале за демократическую и антифашистскую культуру»[7]. Выставка открылась через год после военного переворота в Чили, в результате которого был убит избранный на демократических выборах Сальвадор Альенде. Вместо особенно остро воспринимавшегося на тот момент деления на национальные павильоны и присущей ему логики соревновательности с соответствующими призами она показывала ряд тематических высказываний, включавших серию уличных муралов, созданных «Бригадой Сальвадора Альенде»[8] под руководством художника-сюрреалиста Роберто Себастьяна Матты, театральные и кинопоказы, а также дискуссию в Палаццо дожей под названием «Свидетельства против фашизма» и была посвящена анализу его «структурных элементов в национальном и международном масштабе». Соблазнительно было бы вообразить одноименное событие в виде реэнакмента, например, как часть почти отсутствующей в актуальном проекте дискуссионной программы. Или же даже в качестве формулировки темы всей биеннале 2024 года — «Свидетельства против фашизма», разделенной на две больших критических платформы — «Туристы всюду»[9] — в Арсенале и Садах, а также «Иностранцы всюду» в оставленных заводских кварталах Местре и Маргеры материковой части Венеции, впервые включенных в локации основного проекта...

Но 60-я биеннале не оправдала сравнений ни с биеннале 74-го года, ни смогла породить параллели с биеннале, утопленной в уличных протестах 68-го (события, которое и привело в итоге к реформированию организационной структуры биеннале — временному отказу от национального представительства



Бушра Халили «Проект картографического путешествия», 2008–2011. Видеоинсталляция. Арсенал. Предоставлено автором.

и соревновательной системы). Пьетранджело Буттафуоко, консервативно настроенный журналист, ставший президентом биеннале уже после избрания Джорджии Мелони, конечно же, далек от Карло Рипы де Меаны[10]. Главное напряжение, связанное с участием павильона Израиля[11] и отказом руководства выставки поддержать бойкот на фоне обострения израильско-палестинского конфликта (как это было с ЮАР периода апартеида 1968–1993 или отказом России от участия в 2022), в своей пиковой точке получило неожиданное разрешение. Художница Рут Патир и кураторы Мира Лапидот и Тамар Маргалит закрыли уже смонтированную выставку «(M)otherland» (при этом часть экспозиции оказалась доступна для обзора сквозь витрину первого этажа) до тех пор, пока «не будет достигнуто соглашение о прекращении огня и освобождении заложников». Хотя этот жест вызвал неоднозначную реакцию у активистского сообщества[12] и палестинских художников, представленных в Венеции[13], накал противостояния был заметно снижен, а количество протестующих оказалось недостаточным для того, чтобы существенно повлиять на привычный ход превью биеннале.

ArtMagazine126_001-.indd 155 15.08.24 19:33

Другой бойкотируемый павильон тоже нашел способ сделать «отличный шахматный ход». Россия отдала свои помещения в Джардини Боливии. И так как официальные власти биеннале не предпринимали в отношении павильона никаких санкций (в 2022 году отказ от участия был волеизъявлением организаторов), решение не встретило никаких препятствий. Как отмечает британский TANP[14], событию предшествовало подписание соглашения о культурном сотрудничестве между странами, совместных добыче лития и атомных исследованиях. Часть российского сообщества отреагировала объявлением бойкота павильону, выразившемся в отказе от его посещения. Другая часть проявила большее любопытство и после вступительных расшаркиваний и текстов благодарности обнаружила групповую выставку «Обращаясь к прошлому, мы идем вперед», которая более чем соответствовала заданному Педросой фрейму. Особое внимание привлекли работы Янаки Эррера, молодой художницы перуанского происхождения, обращающейся к травматическому опыту миграции женщины. Ее небольшой деревянный алтарь «Беременность», расписанный на манер самодельных католических алтарей для поклонения Деве Марии, изображает распятую девушку с большим животом и черным пакетом на голове. Многочисленные фотографии работы разошлись в русскоязычных социальных сетях, что объяснимо. Сам факт наличия в помещении российского павильона произведения, нарушающего православную иконографию, есть явное несоответствие актуальным российским нормативам. Хотя едва ли выставленные в любом другом павильоне Джардини работы могли вызвать какие-либо вопросы.

***

Залы основного проекта также всячески избегали возможных точек напряжения. В них не было ни одной работы из Украины или рефлексирующей происходящие там события[15]. А отсылки к палестино-израильскому конфликту возникали лишь внутри «Архива неповиновения» — выставки-ворк-ин-прогресс под кураторством Марко Скотини, встроенной в экспозицию Педросы в качестве реди-мейда. Инициативе Скотини уже более 10 лет, она существует в виде отдельных глав, возникающих время от времени на разных площадках. В версии 2024 года куратор показал около 40 видео разных лет и контекстов, посвященных опыту миграции и притеснений, связанных с сексуальной идентичностью. Небольшой зал, спроектированный собственным архитектором-экспозиционером, имел компактную лабиринтоподобную циклическую структуру и вместил в себя, пожалуй, все, что проект «Иностранцы всюду» мог рефлексивно сказать о политических аспектах переживания опыта маргинализации. Единственной близкой рифмой может быть видеоинсталляция Бушры Халили «Проект картографическое путешествие (2008–2011)», собравшая в себе снятые одним планом небольшие фильмы о перемещениях мигрантов из Северной Африки по Европе. Оба зала разительно отличаются от искусства, представленного в Джардини и Арсенале, разделенного на два больших отсека — история и современность. К первому относились залы, на 90% заполненные живописью. «Итальянцы всюду» показывал посредством культовой системы экспозиционного дизайна Лины Бо Барди (бразильянки, рожденной в Риме) художников и художниц итальянского происхождения, вынужденно покинувших родину в XX веке (чаще всего речь шла о бегстве от фашизма в страны Латинской Америки — регион, на который по понятным причинам Педросой делался акцент). «Абстракция» — зал, отталкивающийся от опыта Касабланкской живописной школы 1960–1970 годов[16] (которая акцентировала свои формальные отличия от европейского модернизма и от-

ArtMagazine126_001-.indd 156 15.08.24 19:33



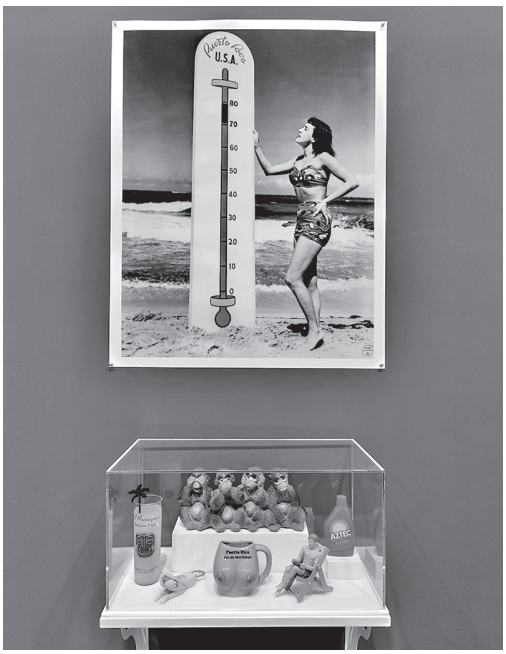
Клэр Фонтен «Чужестранцы повсюду», 2024. Инсталляция. Арсенал. Предоставлено автором.

казывалась от «геометрической традиции с ее жесткой ортогональной сеткой вертикалей и горизонталей и палитрой основных цветов, чтобы отдать предпочтение более естественным, криволинейным формам»), но не лимитированный ее представителями. «Портреты», где 112 полотен демонстрируют, «как человеческая фигура была исследована бесчисленными различными способами художниками Глобального Юга». Во втором и третьем залах Педроса использовал шпалерную развеску в несколько рядов, структурируя при этом произведения парами (в редких случаях тройками) по тому или иному признаку (вроде места рождения автора или авторки, реже формальной схожести), но избегая диалога между парами.

Тот же принцип экспозиционной организации парами, правда, уже «без экономии стен», можно найти и в залах «современного ядра». Но здесь к признакам, по которым происходило объединение, добавлялся медиум и гендерная идентичность. Так, зал живописи сменялся залом видео, текстиля или работами квир-проблематики. С точки зрения выставочного нарратива такой ход едва ли может быть убедителен, напоминая в лучшем случае собранные парами фрагменты разных пазлов. Столь малого фрагмента (две работы) оказывается недостаточно для того, чтобы увидеть стоящее за ним целое. Одновременно с этим диалог между фрагментами оказывается чаще всего тоже невозможен, так как Педроса как будто сознательно избегает «странных» сопоставлений, замыкая работы из близких контекстов на себя. Но и внутри этого замыкания, кажется, не произносится ничего кроме банальностей. Что могут сообщить друг другу и/или зрителям в очередной раз оказывающиеся рядом Фрида Кало и Диего Ривера?!

Не проясняет ситуацию и экспозиционный этикетаж. С одной стороны, может показаться, что его недостаточно для адекватной контекстуализации 330 имен, большинство из которых ранее не выставлялись в Венеции. Дискурсивная часть биеннале была весьма скромна. Помимо экспликаций, где

ArtMagazine126_001-.indd 157 15.08.24 19:33





Кристоф Бюхель «Монте ди Пьета», 2024. Вид экспозиции, Фонд Прада., Венеция. Предоставлено автором.

«впервые» указывалось, что тот или иной художник/художница «впервые участвует» или «впервые представляет» ту или иную страну в биеннале, был доступен лишь относительно небольшой вступительный текст Педросы (опять же с указанием на его первенство в контексте венецианской биеннале касательно вопроса этнической и сексуальной идентичности). Но допустимо и ровно противоположное мнение. Выставку Педросы критикуют за избыточное желание контекстуализации, но такой, которая банализирует художественное высказывание слишком упрощенными трактовками и одновременно представляет его зрителя в качестве типичного жителя Глобального Севера (читай — белого цисгендерного европоцентричного первокурсника[17]).

***

Если бы не все вышесказанное, сложившаяся экспозиционная форма (или, если сказать иначе, скорее упражнения по созданию выставки а-ля «информель») могла бы быть описана как музейная, что на контрасте с проблемами биеннализации было бы более чем уместным решением от художественного руководителя музея в Сан-Паулу. Но, наверное, более близкой параллелью будет вывернутая наизнанку версия кабинета редкостей. «Энциклопедический дворец», построенный не куратором-итальянцем из Нью-Йорка, а человеком, имеющим вроде бы право на такое строительство (правда, с заранее прописанными во вступительном тексте оговорками).

Но достаточны ли эти оговорки? Дают ли они автоматически доступ к нетривиальным формам экспозиционных решений? Или же напротив — позволяют отказаться от изобретательности там, где она чрезвычайно нужна? Ведь, пожалуй, нет более далекой от заявленных целей — деколонизации выставочной формы — стратегии, чем кабинет странностей, даже ограниченный особым кодексом, — показать (ино)странное так, чтобы оно им быть перестало. Да, куратор

ArtMagazine126_001-.indd 158 15.08.24 19:33



подбирал экспонаты с любовью, опираясь на свой вкус, свой набор идентичности. Хотел показать как можно больше и многое из показанного действительно произведения высочайшего уровня. За это Педросу можно однозначно похвалить. Поругать можно за почти полное отсутствие кураторской работы в привычном смысле слова. Возможно, это осознанная позиция, так как фигура куратора сама изначально заражена евроцентризмом и должна быть деконструирована. И лишь консерватизм старейшей биеннале мира не допускает жесты, позволительные более молодым инициативам вроде номадической Манифесты, которая уже много лет как отказалась от роли «куратора» в пользу «креативных медиаторов». Зато он допускает популизм, покрывающий разрывы декларируемого и наличного и дающий в очередной раз право сказать, что искусство жертвует искусством ради социальных изменений (признания вытесняемых идентичностей, которые важны помимо всех эстетических форм), при этом не производя ни социальных преобразований, ни художественных открытий.

Можно ли представить проект, который бы отказывался от популизма? Меняется ли смысл кабинета редкостей, если сам его создатель разделяет судьбу (ино)странности с выставляемым материалом? Не будет ли это своего рода «коллаборационизмом» и еще более ранящим жестом? Иными словами, можно ли представить деколониальную версию такого кабинета? Кажется, существуют две таких возможности. Первая не предполагает деконтекстуализации. Кабинет редкостей до известной степени становится кабинетом общих мест — выставка «Иностранцы всюду» открывается в музее искусства в Сан-Паулу (как часть венецианской биеннале или же без ссылок на нее). Взгляд колонизатора, даже в качестве объекта для деконструкции, теряет свою актуальность, и усилия направляются на внутренний полилог освобожденных и признанных друг другом идентичностей). Вторая, напротив, предполагает усиление рефлексивного остранения, своего рода кураторской субверсивной аффирмации. Если взгляд и контекст колонизатора важен и/или неустраним, значит, он должен быть критически включен в само высказывание. В таком случае кабинет редкостей как экспозиционная форма заказывается и контекстуализируется: выставка «Иностранцы всюду» смещает фокус с «впервые показано» на Глобальном Севере на — как показано, почему так показано, чем обладает этот зритель Глобального Севера, если ему обязательно надо все показывать и показывать именно так (в данном случае чаще всего в виде живописи или скульптуры среднего размера, обращающейся к наследию модернизма или же демонстративно его отрицающей)? Если возможный первый вариант в исполнении Педросы оказывается за рамками анализа 60-й биеннале в Венеции, то второй в ней присутствует в качестве модели. Например, в павильоне Испании, где впервые была представлена художница, не рожденная на территории страны, Сандра Гамарра Хишике. Ее проект «Пинакотека мигрантов» критически апроприирует дисплей колониального музея, наглядно деконструируя его нарративы через исследовательскую переработку испанской живописной традиции и способов ее репрезентации. В выставке шесть залов: «Девственная земля», критикующий идею нетронутой земли и фронтира посредством живописи; «Кабинет исчезновения» демонстрирует связи между колониализмом и экстрактивизмом, апроприируя дисплей музея естественной истории; «Кабинет расизма» рассказывает о том, как антропология использовалась в качестве инструмента расовой дискриминации; «Маски метисов» рассуждает об этнических и сексуальных идентичностях; «Алтарь умирающей природы» анализирует отношение к природному через алтарную форму; «Сад мигрантов» представляет утопическое пространство, посвященное индигенным культурам. Внутри главного проекта биеннале тоже есть свой

ArtMagazine126_001-.indd 159 15.08.24 19:33

музей в музее. Концептуальная инсталляция Пабло Делано «Музей старой колонии» предлагает взгляд на колониализм через призму опыта Пуэрто-Рико. Карибские острова более пятисот лет, начиная с прибытия Христофора Колумба в 1493 году, находятся под управлением империй. После испано-американской войны 1898 года Пуэрто-Рико стал неинкорпорированной территорией США, столкнувшись с различными негативными политическими и экономическими последствиями, включая капиталистическую экспроприацию, расовую иерархию и идею гражданства без права голоса на президентских выборах в США. Дисплей «Музея старой колонии», в отличии от проекта Гамарра Хишике, сторонится живописи и традиционных медиумов, ровно как и анализа топологий музейной репрезентации колонизированных народов, строя свое повествование, используя фотографию, газету, фильмы и инсталляцию.

***

И все же саморефлексивная концептуальная методология, наследующая критической традиции, оказывается редкостью в кабинете редкостей. Опыт ее использования в антиимпериалистической и антикапиталистической борьбе в странах Латинской Америки и усилия таких фигур, как Луис Комницер, направленные на размежевание с концептуальным искусством США и Британии, почти не представлены в Венеции. Можно увидеть в этом следствие динамики развития современного искусства в последние десятилетия, когда под современным в целом, нередко вслед за Питером Осборном, понималось именно постконцептуальное. В этом смысле ставка на программный отказ от бюрократизировавшегося лингва франка 2000–2010-х в пользу локальных языков более чем понятна. Но, как кажется, она не достигает своей эмансипаторной политической цели, упираясь в противоречие между программным отсутствием универсалий и в то же время не подвергающимся ревизии продуктам глобализации искусства XX–XXI веков — вроде навязчивого возвращения нео/альтер/метамодернизмов или роли, которую играет рынок.

Тем примечательнее, что Золотой лев биеннале за лучший павильон достался Австралии, представившей концептуальную инсталляцию Арчи Мура «Kith and kin» («Друзья и близкие»). Художник провел два месяца в павильоне, рисуя белым мелом на черных стенах фамильное древо, уходящее на мифологические 65000 лет (пусть и понятых через нелинейные представления о времени и месте) вглубь боли истории коренных народов Австралии и их, в том числе семейного (иногда в рамках насильственной политики смешения ради «очищения», иногда по причине любви), взаимодействия с колонизаторами. «Если вернуться на 3000 лет назад, то у всего человечества есть общий предок», — говорит Мур[1], и, кажется, его слова можно до известной степени отнести к истории искусства. С точки зрения риторики эта позиция, как и позиция жюри биеннале, выглядит компромиссом. Но при более внимательном рассмотрении оказывается, что компромиссом называется более рефлексивное, более нюансированное отношение к истории, допускающее отклонения от ставшей нормой на фоне эпохи чрезвычайных ситуаций плакатности.

***

Главным контрапунктом к «Иностранцам всюду» и, наверное, в целом ответом на дилеммы времени со стороны «Глобального Севера» стала выставка Кристофа Бюхеля «Монте ди Пьета» в фонде Прада. Родившийся в Швейцарии и проживающий в Исландии мастер интеллектуальной провокации и последователь традиции реди-мейда на территории иммерсивных инсталляций не в первый раз попадает на страницы венецианских обзоров. Четыре года назад его «Наша лодка»,

ArtMagazine126_001-.indd 160 15.08.24 19:33

доставленное из Сицилии после крушения и гибели около 1000 мигрантов из Африки судно, была установлена в Арсенале у одного из киосков еды, вызвав противоречивые реакции у профессиональной публики. В 2015 году Бюхель в рамках работы для павильона Исландии открыл действующую мечеть в бывшей католической церкви, которая с начала 1970-х находится в частном владении и используется в основном для нужд искусства. Проект художника стал первой действующей мечетью Венеции, города, мусульманская община которого на тот момент насчитывала 29 национальностей. Через несколько недель после открытия под давлением властей и полиции павильон был закрыт. Немаловажную роль в этом сыграли выборы мэра города, в которых победил остающийся на данный момент у власти правый популист и противник строительства мечетей Луиджи Бруньяро[19].

Новый проект Бюхеля вызвал меньше кривотолков. Названный «Монте ди Пьета» в честь разновидности католического ломбарда, некогда располагавшегося в здании фонда, он представляет из себя три этажа пространств-реди-мейдов, объединенных темой долга в контексте современного капитализма — темой, которую сделал обсуждаемой один из вдохновителей движения Оккупай антрополог Дэвид Грэбер, скоропостижно скончавшийся в Венеции в сентябре 2020 года. Отдавая дань исследователю, Бюхель включил в свою инсталляцию единственную закрытую дверь с табличкой «Dr. Graber». Большая часть других дверей палаццо, включая вечно закрытые двери в разного рода подсобные, подвальные и прочие технические помещения, оказались открыты. За ними расположились: архив неаполитанского филиала Монте ди Пьета, секонд-хэнд, магазин оружия, майнинговая ферма, многочисленные будки охранников (с трансляцией из городов Украины и границы между Израилем и Ливаном), зал тик-токера, реконструкция архива биеннале (тоже когда-то размешавшегося здесь) с материалами конца 60-х и 70-х годов, подпольное казино, баночка с «дерьмом художника» Манцони, произведение Дюшана, фургончик активистов со сгенерированным чатом GPT лозунгом, портрет Мелони у туалета, парковка велосипедов и еще бесчисленное количество разного рода хлама. Как и Педроса, Бюхель выступает в роли коллекционера, создателя своей версии кабинета редкостей, человека, не отказывающего себе ни в чем и почти не пытающегося создавать видимость прилежной кураторской работы (в данном случае художника-куратора). Он тоже инсайдер, который на уровне композиции своих идентичностей принадлежит выставляемому материалу. Но, в отличие от Педросы, Бюхель показывает его внутри географического и институционального контекста, с которым связан, то есть показывает «кабинет общих мест» живущего в долг капитализма. Один из критических аргументов, обращенных к «Монте ди Пьета», — обезоруживающий отказ притязания на активистское изменение реальности (на самом деле нередкое обвинение в случае с художником). «Лучше бы деньги огромного бюджета отдали на реальное покрытие долгов бедняков или выставляли бы тех, кто этого действительно желает». Ответ, который мы можем найти в проекте Бухеля, едва ли претендует на оригинальность. Как писал Адорно: «Искусство всегда дает обещания и всегда их не исполняет». И если так, не лучше ли честно признать, что парадокс лжеца — единственная форма его существования, а циничная свалка — самое адекватное ее воплощение со времен Курта Швиттерса.

***

Современным именем для производства подобных плохо структурированных, но удерживающих сложный гетерогенный синтез ассамбляжей на территории искусства является «агрегатор». Термин, предложен-

ArtMagazine126_001-.indd 161 15.08.24 19:33



Марко Скотини «Архив неповиновения», 2024. Инсталляция. Арсенал. Фото Марко Дзордзанелло. Предоставлено Венецианской биеннале.

ный в начале 2010-х Дэвидом Джозелитом в результате применения акторно-сетевой теории к актуальному художественному производству[20] на фоне политических надежд итальянского постопераизма, возлагаемых на множество (своеобразный эквивалент агрегатора в социальном поле), нового политического субъекта, который должен был заменить более жесткие отношения внутри класса. Десять лет спустя после возникновения термина, глядя на кураторскую инсталляцию Педросы и инсталляцию художника Бюхеля, можно сказать, что мы наблюдаем закат искусства агрегаторов на фоне уверенного роста правых популистов, занимающих место провалившегося в очередной раз левого революционного проекта. Только Педроса управляет передовой живописной бригадой Глобального Юга, которая, питаемая истиной своей боли, идет на штурм европейской системы институционального искусства с целью занять там оставленные модернизмом позиции и по возможности обходные пути антимодернизма. А Бюхель обреченно руководит стремительно разрастающейся свалкой, которая всячески старается авангардно выйти за пределы институциональной системы территории Глобального Севера, чтобы хотя бы в этот момент почувствовать себя свободным от его морока. Два разнонаправленных движения встречаются в общем темпоральном коллаже где-то на границе миров (а на самом деле в одном из центров производства видимости единой современности), чтобы на мгновение в кадре туриста или тексте рецензии почувствовать себя вместе. Ищущий лучшего места для продажи своего товара мигрант из северной Африки и возвращающийся после просмотра биеннале разочарованный и уставший активист.

***

Соотечественник главного куратора биеннале бразильский психоаналитик лаканианской ориентации Габриэль Тупинамба в тексте о специфике партийной формы и возможностях левых выйти из организационного тупика, опираясь на опыт косовской Партии Силы, предлагает стратегию, которая позволит здесь и сейчас осуществлять народную власть, избегая опасностей, связанных с массовой политикой, пронизанной коррупцией и фашизмом, играющих на ожиданиях людей: «Обосновав гипотезу о том, что неспособность левых партий вмешиваться в нынешние политические движения связана с нашей неспособностью предоставить убедительные символы, которые мобилизовали бы тех, у кого нет места, не поддаваясь фашистским или преступным действиям, мы обратились к кейсу [косовской — прим. автора] “Партии силы”. <…> Она организует себя посредством гипер-идентификации с тем, что уже имеет место — вплоть до рассмотрения себя в качестве “зонтичной партии”, в которой отражаются все политические тенденции Косово, и, во-вторых, усугубляя нынешнюю ситуацию, она предлагает людям не обещание нового будущего, пункт назначения, к

ArtMagazine126_001-.indd 162 15.08.24 19:33

которому партия могла бы нас вести, но реальность чего-то нового, что было скрыто в нашем нынешнем затруднительном положении. Партия Силы не репрезентирует что-то в будущем — потенциально новое направление для левых — скорее, она представляет его как уже существующее здесь. И это "уже здесь" есть в конечном счете единственный способ существования народной власти. Посредством этой странной инверсии могущества и видимости партия также превращает те элементы, которые в настоящее время функционируют как главные препятствия политическому процессу — коррупцию, цинизм, фашизм — в сами объекты политической практики, в место бесконечной силы, которую Левые должны отчаянно учиться возделывать»[21].

Может ли быть что-то большее в этой видимости странного единства кроме обреченности тотального несовпадения, где каждый в конечном итоге под видом преследования высоких идеалов лишь заботиться о своем месте внутри институциональной системы искусства Глобального Севера? Если ответ положительный, то он будет в умении видеть искусство, принять видимость как возможность. Прежде всего возможность быть вместе в здесь и сейчас, даже если способ, которым организованна наша встреча на данный момент, не позволяет сказать ближним что-то новое, а дальним что-то понятное. Сам факт ее наличия уже есть выполнение всегда невыполнимого обещания. Сила, которую нам нужно «отчаянно учиться возделывать».



Мурал «Бригады Сальвадора Альенде», 1974. Кампо Санта Маргарита, Венеция

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Charlesworth J. J.* The Biennale at the End of Globalisation. URL: https://artreview.com/the-biennale-at-the-end-of-globalisation..

[2] *Groys B.* The Art of Populism. URL: https://www.e-flux.com/notes/613238/the-art-of-populism.

[3] Об этом куратор среди прочего сам сообщил в своем сопроводительном тексте к выставке. URL: https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa.

[4] В свою очередь построенной на двойной апроприации — изначально ксенофобский лозунг «Stranieri Ovunque» был апроприирован в начале нулевых туринскими левыми с заменой на 180 градусов своего значения.

[5] URL: https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa.

[6] Там же.

[7] См.: *Szacka L.-C., Guido I.* Volume's Archive: On Populism «The Biennale As Agent Provocateur For Democracy» // Volume #41. URL: https://archis.org/volume/volumes-archive-on-populism-the-biennale-as-agent-provocateur-for-democracy-from-volume-41.

[8] См. подробнее в: *Muscatello M.* The Question of Space in the Chilean Representation and Pavilion in Venice Biennale. «Чилийские художники-монументалисты, также известные как муралистские бригады, сыграли важную роль в годы правления Альенде, действуя в основном в общественных местах как форма "искусства на службе народа".

ArtMagazine126_001-.indd 163 15.08.24 19:33

Фрески имели характер коллективных и совместных, почти анонимных работ в ответ на критику традиционного искусства и художников, считавшихся буржуазными». URL: https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-675-6/978-88-6969-675-6-ch-03.pdf; *De Micheli M.* I muralisti cileni. Dorigo et al. 1975, P. 915: «Одним из моментов, вызвавших самые интересные дискуссии, консенсус и разногласия во время прошлогодней биеннале изобразительного искусства, была интервенция "Бригады Сальвадора Альенде", созданной изгнанными членами "Бригады Рамона Парра". Фрески, написанные на Кампо-Сан-Поло и Кампо-Санта-Маргерита, на стенах Кьоджиа и Мира, а также на промышленных складах в Местре, не остались незамеченными. Эта Бригада состояла из молодых чилийцев, к которым присоединился всемирно известный чилийский художник Роберто Себастьян Матта»; беседа с одним из участников «Бригады Рамона Парра»: *Conti G. Z.* Con il nome di Salvador Allende dipinto sui muri. Intervista a Héctor "Mono" Carrasco. URL: https://www.aisoitalia.org/con-nome-salvador-allende-dipinto-muri.

[9] «Заглавная фраза — stranieri ovunque по-итальянски — несомненно, покажется местным венецианцам иронически знакомой. Мало того, что туристы, в буквальном смысле, в Венеции повсюду, так еще и непрекращающийся отток жителей превратил город, некогда славившийся своей соседской общительностью, в город находящихся проездом. В 2023 году газета The Guardian сообщила, что более половины койко-мест в островной части Венеции в настоящее время отданы туристам. Постепенное вытеснение местного населения поощряется государственными органами, разрешающими изменять городскую функцию жилых домов и распродавать общественные здания». См. подробнее в: *Tarocco F.* How Do Venetian Artists Contend with Mass-Tourism? URL: https://www.frieze.com/article/venice-biennale-tourists-everywhere-242.

[10] Стоит отметить, что Педросу в конце 2022 года нанимал предыдущий президент Роберто Чикутто (см. URL: https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa). С вкусами и методами работы нового президента еще предстоит познакомиться. В должность официально он заступил в марте 2024 года, за месяц до открытия биеннале. «Когда Пьетранджело Буттафуоко, будущего нового президента Венецианской биеннале, спросили в интервью, не является ли он фашистом, итальянский правый журналист и общественный интеллектуал ответил: "Я не фашист. Я нечто другое"» (URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/nov/18/venice-biennale-rightwing-director-pietrangelo-buttafuoco). Приводим биографию, напечатанную в журнале «Il Post»: «Буттафуоко родился в Катании в 1963 году и является внуком Антонино Буттафуоко, который в 1970-х годах был депутатом от вдохновленной фашистами партии Movimento Sociale Italiano (MSI) и национальным лидером Fronte della Gioventù (молодежной организации Итальянского социального движения — Destra Nazionale). С 1995 по 2003 год он был членом национальной ассамблеи Alleanza Nazionale, партии-наследницы MSI. Он много сотрудничал с различными газетами, включая Il Secolo d'Italia, Il Giornale, Il Foglio и Panorama. С 2007 по 2012 год он был президентом Театра Стабиле ди Катания. Недавно он написал книгу о Сильвио Берлускони "Beato lui. Панегирик архитальянцу Сильвио Берлускони"». URL: https://www.ilpost.it/2023/10/27/buttafuoco-biennale-venezia.

[11] Более 24 тыс. человек подписало письмо против участия павильона Израиля в биеннале на фоне обострения конфликта в Газа и обвинениях в геноциде палестинского населения. URL: https://anga.live/signatories.html.

[12] См. реакцию организаторов кампании Art Not Genocide Alliance «16/4/24: Нет привычному ходу вещей во время геноцида». URL: https://anga.live/escalation.html.

[13] «Один из художников, представленных в венецианской выставке South West Bank, Дима Сруджи, сказал: "Прекращение огня и освобождение заложников может означать для израильского павильона обычное дело, но для остальных это

ArtMagazine126_001-.indd 164 15.08.24 19:33

продолжение 75-летней оккупации и статус-кво апартеида. Мы боремся за свое освобождение, а не только за прекращение огня в 2024 году". Другой участник, Адам Брумберг, сказал по поводу израильского заявления: "Отличный шахматный ход. Здание должно оставаться закрытым до тех пор, пока не закончится оккупация и апартеид, а все палестинцы не получат полное право на возвращение"», см. подробнее в: *Higgins Ch.* Artists refuse to open Israel pavilion at Venice Biennale until ceasefire is reached. URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/apr/16/artists-refuse-open-israel-pavilion-venice-biennale-ceasefire-gaza.

[14] *Kishkovsky S.* Russia lending its Venice Biennale pavilion to Bolivia. URL: https://www.theartnewspaper.com/2024/04/01/russia-venice-biennale-pavilion-bolivia. Для более подробного ознакомления с анализом российской колониальной политики в контексте репрезентации страны в рамках венецианской биеннале см.: *Kuchanskyi O.* Extractivist Geographies of the Bolivian Exhibition at the Russian Pavilion (Venice Biennale 2024) // https://www.e-flux.com/notes/617487/extractivist-geographies-of-the-bolivian-exhibition-at-the-russian-pavilion-venice-biennale-2024.

15 Выставка Чечилии Алемани в 2022 году, несмотря на сжатые сроки и проблемы с логистикой, смогла показать работу Марии Примаченко. В 2024 о конфликте рассказывали украинский павильон «Плетение сетей», польский павильон, где украинская «Open Group» сделала «караоке» звуков войны «Повторяй за мной», а также отчасти в Австрийском павильоне совместный проект «Лебединое озеро. Репетиция» рожденной в Ленинграде художницы Анны Ермолаевой и украинской балерины Оксаны Сергеевой.

[16] См. подробнее: URL: https://schoolofcasablanca.com/casa.

[17] «Здесь "иностранное", — заметил Бена Истхэм, — обозначает нечто более близкое к "некатегоризируемому", чем "другому", но мне хотелось, чтобы кураторы не поддавались стремлению к выстраиванию сравнений, когда работы разбиваются на группы, объединенные какой-то формальной или биографической принадлежностью. Это препятствует возникновению тех непредсказуемых эффектов, которые имеют место при помещении работ в неожиданные или контринтуитивные отношения, что, как кажется, выступает симптомом желания держать на поводке смысл выставки. Действительно, при всем том, что заявленное намерение выставки — дестабилизировать идею как "чужеродности", так и ее оборотной стороны "знакомости", ей редко удавалось дезорганизовать мое восприятие мира до такой степени, чтобы я почувствовал себя чужим в нем. Расположение выставки ставит посетителя в центр глобальной культуры, представители которой собраны для того, чтобы их оценить. Инаковость этих работ так настойчиво выдвигается на первый план, что сдерживает их потенциал отдалить меня — зрителя — от самого себя»; см.: *Eastham B.* 60th Venice Biennale, «Foreigners Everywhere». URL: https://www.e-flux.com/criticism/603719/60th-venice-biennale-foreigners-everywhere.

[18] *Allam L.* «Very totemic and very Aboriginal»: Australia's entry at Venice Biennale is a family tree going back 65,000 years. URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/apr/17/australia-venice-biennale-family-tree-kith-and-kin-archie-moore.

[19] См. подробнее: *Underwood Y.* Life Imitating Art: Iceland's «Mosque» Installation In Venice. URL: https://grapevine.is/mag/articles/2015/06/06/life-imitating-art-icelands-mosque-installation-in-venice.

[20] *Джозелит Д.* Об Агрегаторах // Художественный журнал. № 93. URL: https://moscowartmagazine.com/issue/2/article/17.

[21] *Tupinambá G.* What is a Party a part of? // Crisis and Critique. Vol. 1, Issue 1. 2014: Democracy and Revolution. URL: https://www.academia.edu/5776702/What_is_a_Party_a_part_of.

Максим Иванов

Родился в 1989 году в Орле. Писатель, художественный критик, участник Refusenik-Bewegung. Живет в Берлине.

ArtMagazine126_001-.indd 165 15.08.24 19:33



Азиза Кадыри и коллектив «Qizlar» «Don't Miss the Cue», 2024. Инсталляция для павильона Узбекистана на 60-й Венецианской биеннале. Фото Андрей Аракелян. Предоставлено Фондом развития культуры и искусства Узбекистана.

ArtMagazine126_001-.indd 166 15.08.24 19:33

Николай Ухринский

Институциональные и концептуальные стратегии стран Центральной Азии на Венецианской биеннале

1 Различия институциональных стратегий

В 2005–2013 годах на Венецианской биеннале функционировал павильон Центральной Азии, но сейчас страны региона пытаются выставляться самостоятельно. В последние годы особенно заметным является участие Узбекистана и Казахстана, которые делали свои павильоны на двух последних, 59-м и 60-м форумах, в 2022 и 2024 годах соответственно. Павильон Узбекистана управляется правительственным фондом ACDF (Arts and Cultural Development Foundation / Фонд развития культуры и искусства), тесно связанным с президентом Шавкатом Мирзиеевым и его семьей. ACDF и правительство, очевидно, тратят много ресурсов на реализацию своей заявленной миссии — «интегрировать искусство Узбекистана в глобальное художественное и культурное пространство»[1] — и разворачивают большие эффектные инсталляции в Арсенале. Казахстан формирует свой павильон со стороны частных инициатив. История каждого их проекта — это история личной предприимчивости и поиска разнообразных необходимых ресурсов. В частности, проект 2024 года начался с того, что Данагуль Толепбай, владелица галереи «Pygmalion» из Астаны, хотела выставить работы своего отца, Ерболата Толепбай, в параллельной программе. Его искусство понравилось организаторам, и Данагуль предложили подумать о национальном павильоне. Она обратилась в министерство культуры Казахстана и получила одобрение, нашла частных спонсоров, привлекла бывшего сотрудника Центра Современной Культуры «Целинный» (Алматы) Анвара Мусрепова к разработке концепции. Так сложился павильон, который несравним с павильоном Узбекистана по институциональной поддержке, ресурсам и программности усилий. Но это различие аналогично различиям в культурной политике государств и гражданского общества — у каждого есть плюсы и минусы. И если представительство Казахстана рискует просто исчезнуть с Биеннале, если государство не включится более активно, просвещенный проективизм Узбекистана направляет искусство в сторону инструментализации культурной политикой.

В институциональных стратегиях Узбекистана и Казахстана можно увидеть карту поля возможностей — именно потому, что сегодня эти решения различны. Аналогично, но более тонко они обрисовывают перспективы для искусства стран Центральной Азии и в концептуальном плане. Глобальный Юг, частью которого является Центральная Азия, поставлен перед необходимостью производить свою постколониальность, деколониальность или индигенность как условия вписывания в глобальный арт-мир, все еще находящийся в

ArtMagazine126_001-.indd 167 15.08.24 19:33

рамках гегемонии Глобального Севера. Здесь мы сталкиваемся с диалектикой: деколониальная индигенность, не говоря уже о постколониализме, длит существующую гегемонию, «истончая» ее через выборочную инклюзию. Более того, как утверждают авторы критической индигенной теории из народа чикасо Джоди Берд[2], даже радикальные критические теории Глобального Севера основаны на воспроизводстве индигенности как «дикого другого»[3]. Именно так происходит «транзит Империи» — перенос ее из одного контекста в другой через воспроизводство «парадигматической индигенности»[4]. И, конечно, прогрессивное искусство — яркий пример этого воспроизводства, особенно в таком месте, как Венецианская биеннале, структурно располагающая к манифестации идентичностей.

На этом месте мы сделаем небольшое отступление в критическую теорию индигенности, чтобы лучше понять диалектику «парадигматической индигенности». При желании его можно пропустить, сразу переместившись к третьему разделу текста.

2 Теоретическое отступление в критическую теорию индигенности

Глобальный Юг нужен Глобальному Северу как производитель индигенности — неважно, в критическом или аффирмативном ракурсе, так как оба они, как утверждают Берд, являются частями единого процесса, образуя своеобразную «ленту Мебиуса». Индигенность в ключе позитивной аффирмации подразумевает «дикого другого», по отношению к которому можно занять патерналистскую, педагогическую и умилительно-восхищенную позицию. Индигенность в ключе негативной аффирмации предстает тем, что Лакан назвал ламелью — монструозным «неживым-немертвым» либидо-объектом, неразрушимой нежитью, «чистой» жизнью, которая лишена поддержки символического порядка. В таком ключе индигенность служит полем для расовых проекций: «Эта не подлежащая восстановлению категория, дереализованный (и дегуманизированный — *Н.У.*) Другой, служит параноидальной основой для того, что Джасбир К. Пуар определяет в "Terrorist Assemblages" как исламских "монстров-террористов-педиков" — аффективно созданное и овеществленное западноазиатское (включая южноазиатское, арабо-американское и мусульманское) тело, которое является объектом наблюдения и уничтожения со стороны американской патриотической патологии»[5]. Берд в данном случае пишут об американской империи, но мы можем приложить это описание к любому случаю, где происходит усвоение логики либеральной капиталистической империи, например, к дегуманизации Россией украинцев. Важна концептуальная логика: через негативное и аффирмативное понимание индигенности легитимируется и осуществляется насильственное расширение цивилизации-империи, воспроизводство имперских «цивилизационных» и «цивилизирующих» структур, понятое как миссия их расширения в пространство ламели или расового Другого — «монстров-террористов-педиков». Причем расиализация — это не столько исходный пункт, сколько инструментальная логика и результат этого процесса[6].

Однако помимо некритической аффирмации индигенности, как позитивной, так и негативной, существует ее серьезная критическая теоретизация. Индигенность в критическом ключе, как она была сформулирована в постструктуралистской теории, у Делеза и Деррида в частности, означает разрыв языка и символического порядка, то есть этих самых «цивилизационных» структур, а потому понимается как эмансипаторная и подрывная. При этом понимание индигенности в критическом ключе сущностно не отличается от аффирмативного ее понимания. Оба лагеря заняты воспроизводством индигенности: первый — чтобы оспаривать символический имперский порядок, надеясь его подорвать, второй — чтобы этот порядок воспроизводить через

ArtMagazine126_001-.indd 168 15.08.24 19:33



Вид экспозиции «Жеруйык: Взгляд за горизонт». Слева на право: Ерболат Толепбай «Новое дитя. Перерождение», 2024; Ерболат Толепбай «Конец времен», 1985; в центре звуковая инсталляции и текстильные работы Лены Роздняковой и Эльдара Таги «Присутсвие». Предоставлено автором текста.

переработку и подчинение индигенности. Тем не менее, первое обуславливает последнее и наоборот, образуя своеобразную ленту Мебиуса в процессе транзита империи. Как пишут Берд: «Постструктурализм зависит от аффективных и искажающих параллактических эффектов в рамках параллактического разрыва Славоя Жижека, который растягивает частично постижимое "Реальное" и привязывает критическую теорию к ее империалистической функции»[7]. Здесь Берд отсылают к работе Жижека «Устройство разрыва. Параллаксное видение» (The Parallax View), где говорится, что «Реальное» может быть схваченным только через эффект параллакса — то есть как разрыв (gap) между разными точками зрения. Вот этот разрыв и есть «парадигматическая индигенность». Занимаясь ее «ухватыванием» в критических по отношению к империи целях, радикальные западные интеллектуалы, по мысли Берд, присваивают этот разрыв и обеспечивают транзит империи. (В устах радикальных белых интеллектуалов, как Жижек) «фальшивое хопи пророчество [то есть индейское пророчество — *Н.У.*] становится "старинным изречением хопи" — параллакс-трансформация, которая переходит от фальшивого к проживаемому "Реальному" в выражении колониального желания побудить "индейское событие" [термин Делеза — *Н.У.*], которое может быть заполнено и населено европейским "я". Последствия этого неисследованного искажающего эффекта внутри параллакса сигнализируют о колониальной аффективной потребности в мудрости хопи, которая

ArtMagazine126_001-.indd 169 15.08.24 19:34



Азиза Кадыри и коллектив «Qizlar» «Don't Miss the Cue», 2024. Инсталляция для павильона Узбекистана на 60-й Венецианской биеннале. Фото Андрей Аракелян. Предоставлено Фондом развития культуры и искусства Узбекистана.

могла бы радикализировать левую политику без необходимости сделать эту политику подотчетной и действенной для прекращения колонизации»[8].

Здесь Берд, на мой взгляд, говорят о том, что желания радикальных западных интеллектуалов и деколониальных интеллектуалов и художников с Глобального Юга сходятся на воспроизводстве парадигматической индигенности. В этом процессе происходит транзит империи, воспроизводство базовой колониальной установки и вытеснение подлинной индигенности. Именно к последнему относится фраза Берд о том, что «фальшивое хопи пророчество» становится «старинным изречением хопи». И это, пожалуй, одно из самых непростых мест их теории, в котором Берд опираются на Гаятри Спивак.

В «Критике постколониального разума» Спивак пишет, что любая артикулированная претензия на то, чтобы занять место субалтерна, то есть самого угнетенного и подчиненного субъекта, является замещением и вытеснением подлинного субалтерна. Она характеризует это как «претензию на Калибана». Калибан — герой пьесы Шекспира «Буря», слуга синтетической не-западной расы, фигура которого стала одним из самых распространенных тропов в постколониальной теории, обозначая субалтерна вне зависимости от его конкретной расовой и этнической принадлежности. Спивак так выражает критику «претензии на Калибана»: «Если... нами движет ностальгия по утраченным истокам, мы тоже рискуем вытеснить “нативное” (индигенное — *Н.У.*), выйти на сцену в каче-

ArtMagazine126_001-.indd 170 15.08.24 19:34

стве "настоящего Калибана", забыв, что он — имя в пьесе, недоступная пустота, ограниченная интерпретируемым текстом. Инсценировки Калибана (stagings) работают вместе с нарративизацией истории: утверждение себя Калибаном узаконивает тот самый индивидуализм, который мы должны настойчиво пытаться подорвать изнутри». Понимание Калибана (субалтерна или угнетенного) как «недоступной пустоты» — это применение теории Деррида к вопросам колониализма. Как известно по знаменитому эссе Спивак «Может ли угнетенный говорить», она считала, что Деррида потенциально полезнее в критике колониализма, чем Делез и Фуко.

Джоди Берд развивают мысль Спивак: «Каждый раз, когда претензии на Калибана предъявляются изнутри империи или за ее пределами, колонизация поддерживается через различие»[9]. По мысли Берд, «Спивак в "Критике постколониального разума" утверждает, что постколониальные критические претензии на статус "местного информатора" (native informant) в конечном итоге отражают конструкции инаковости, которые играют на овеществленные представления о колонизированном субъекте»[10]. Ситуацию не спасает даже тот факт, что на статус Калибана (угнетенного) претендует постколониальный герой: «Любая попытка определить или претендовать на Калибана… который всегда является отсрочкой или стиранием "изначального" опыта, лишь вновь отбрасывает прочь "нативное" (индигенное — *Н.У.*)»[11]. И радикальный практический вывод: «Колониализм порождает национализм в тех формах, в которых антиколониальное действие приходит в мир. Более того, это действие материализует колониализм даже в своем сопротивлении»[12].

Таким образом, высказывание Берд тремя абзацами выше о параллакс-трансформации фальшивого индигенного пророчества в подлинное индигенное изречение может быть понята следующим образом: во-первых, любая артикуляция «подлинной индигенности» (в значении предельно угнетенного, а значит революционного субъекта) является замещением подлинного субалтерна, который всегда остается в «недоступной пустоте». Во-вторых, неутолимая и постоянно смещаемая на разных субъектов потребность западных левых интеллектуалов в новом революционном агенте приводит к тому, что они склонны воспринимать любые «претензии на Калибана» как подлинные, воспроизводя тем самым «парадигматическую индигенность» в символической и глобальной колониалистически-империалистической системе. И, в-третьих, по логике транзита империи через диалектику антиколониального действия, в этом «подлинном Калибане» поселяется западный «субъект», сразу как только он артикулирован. Так, согласно Джоди Берд, работает транзит империи — через воспроизводство «парадигматической индигенности» посредством как аффирмативного, так и критического ее понимания на разных участках одной ленты Мебиуса.

Теперь мы можем вернуться к Венецианской биеннале.

3 Концептуальные стратегии: между спекулятивным театром мультикультурализма и деколониальным футуризмом или между резонансом и трансгрессией

Описанная выше диалектика воспроизводства индигенности многими осознается не столько в концептуальном ключе, сколько относительно того как работают институции глобального арт-мира. На уровне здравого смысла многие художники Глобального Юга испытывают пессимизм касательно того, как революционный потенциал их перформативных идентичностей и деколониальных футуризмов оказывается инкорпорирован в мультикультурный порядок космополитических центров, служа в итоге поддержанию глобального статуса кво через выборочную инклюзию[13]. С другой стороны, и радикальные критические теории, и деколониальное индигенное искусство постоянно надеются

ArtMagazine126_001-.indd 171 15.08.24 19:34

транформировать или подорвать гегемонию: либо истончив ее через инклюзии настолько, что она пропадет, либо перевернув. Кажется, что это является повторением родовой диалектики критической теории, емко выраженной Марксом: капитализм сам выращивает своего могильщика. Таким образом, надежды на то, что выращиваемый субъект в один момент станет революционным, всегда сохраняются, но в то же время этот момент может бесконечно откладываться. Выращивать в собственном теле можно не только «чужого», который разорвет хозяина изнутри, но и собственного ребенка, который, несмотря на эдипов комплекс и подростковый бунт, в итоге все же повторит путь родителя и воспроизведет его субъектность.

Соответственно, страны и художники Глобального Юга выбирают разные стратегии: с одной стороны, вписывания в глобальный арт-мир, с другой — возможности оспорить гегемонию Глобального Севера в этом мире. Или навигация в существующем постколониальном и мультикультурном мире, или усилие транцендентности через искусство. Иначе говоря, «резонанс» или «трансгрессия»[14]. Либо «не пропусти знак» и «свой выход на сцену», либо попытка деколониального «путешествия за горизонт». Именно так называются проекты Узбекистана и Казахстана на биеннале 2024 года.

В павильоне Узбекистана представлен «спекулятивный театр» мультикультурного постколониализма. Художница Азиза Кадыри инициировала коллективную работу вокруг темы личной памяти женских миграций. Ключевые слова: переход (transition), женское (female), ощущения (sensations), лиминальности (liminalities), коллективность (collectivity), цифровое пространство (digital space), конструкция идентичности (identity construction), забота (care), искусство и ремесла (art and crafts). Пространство павильона сильно затемнено, акцент сделан на объекты из ткани. Трактовка темы сильно удалена от прямого социального комментария. Неоднозначное и туманное название проекта сообщает, что смысл выставки — это навигация по театрализованному пространству, где можно пропустить «подсказку» и «свой выход на сцену».

В павильоне Казахстана ставка делается больше на трансгрессию, чем резонанс. Кураторы стремятся стимулировать казахский деколониальный футуризм, для которого пока нет названия. Как говорит со-куратор Анвар Мусрепов в интервью Бауржану Сагиеву, контрибьютору диджитал издания TÄJ, — «Мы хотели произвести свою Ваканду[15], нашу пост-номадическую эсссенцию, нашу “казахскость”»[16]. Аналогом «Казахской Ваканды» выступает Jerūiyq, иначе Жер-Уюк — мифическая страна всеобщего благосостояния из старинных казахских легенд, в частности из сказаний о легендарном Асане Кайгы, который жил в XIV–XV веках. Он был философом, жырау (народным поэтом-певцом) и путешественником, который искал и воспевал Jerūiyq, где люди живут без горя, нужды, и угнетения, а пастбища так обильны, что птицы вьют гнезда на спинах баранов. По мысли кураторов в образе Jerūiyq, обладающей деколониальным потенциалом, сходятся четыре главные темы: футуризм, утопия, спиритуальность и космизм. Экспозиция из работ шести художников — Сергея Маслова, Сакена Нарынова, Ерболата Толепбая, the2vvo, Камилля Муллашева и Анвара Мусрепова — разбита на пары по трем небольшим залам. Концептуально поле смыслов также пульсирует между диалектическими парами: утопии и дистопии, неотрадиционализма и модернизма, мифологического и секулярного, космоса и земли (степи), отсутствия и присутствия. Однако работы художников, как и любой деколониальный футуризм, стремятся схлопнуть эти пары. Например, в образе космического номада, горлового пения, произведенного с помощью AI, или постапокалиптического мира, где шаманизм является одной из продвинутых «космотехник». «Выход за горизонт

ArtMagazine126_001-.indd 172 15.08.24 19:34



Вид экспозиции «Жеруйык: Взгляд за горизонт». Павильон Казахстана. Слева на право: Камиль Муллашев «Над белой пустыней», 1978; Анвар Мусрепов «Аластау», 2024. Предоставлено автором текста.

событий» к деколониальному футуризму обозначает тот факт, что сегодня одна из важнейших функций искусства — это производство трансцендентности[17]. При этом сверхусилие трансцендирования «за горизонт» существующего мира ведет к новой имманентности — земле Jerūiyq. Трансцендентность и имманентность схлопываются через опространствление, поэтому географическое воображение встает в центр деколониальных футуризмов.

Современное искусство предлагает не так много стратегий для художников с Глобального Юга. Пространство возможностей обрисовывается павильонами Узбекистана и Казахстана. Либо уверенность в том, что запутанное имманентное самодостаточно и содержит в себе все блага в виде гибридностей, лиминальностей и транзитностей, которые только нужно распутать, найти свою дорогу на сцену и «вписаться» в мультикультурный постколониальный порядок. Либо знак сверхусилия по преодолению и выходу «за горизонт событий». Желание бесконечного скольжения по линиям «отлета», подсказкам (cues) и линиям пересборки, либо стремление прорваться к постоянно замещаемой идентичности как подлинности, доступной только в виде следов множественных стираний. Характерно, что оба павильона делают синий цвет ключевым, но трактуют его по-разному. Синий как секулярное гладкое цифровое пространство и знак брендированной традиции — Узбекистан, и как спиритуальность и сумерки в степи, где разные миры вступают в контакт, — Казахстан.

Кажется, что эти различия в какой-то степени коррелируют с различиями в особенностях исторического опыта двух стран. Узбекистан, с его богатыми традициями смешения ремесел, кухни и нахождения на перекрестках Шелкового пути, в советское время стал сво-

ArtMagazine126_001-.indd 173 15.08.24 19:34



Вид экспозиции «Жеруйык: Взгляд за горизонт». Павильон Казахстана. Слева «Мобильный блок», 1979, архитектурная модель; в центре Сергей Маслов «Байконур-2», 2002. Павильон Казахстана. Предоставлено автором текста.

еобразным дипломатическим хабом по общению со странами Глобального Юга. В степях Казахстана построили много военных баз и испытательных полигонов. В результате в Узбекистане исторически больше выигрывали от гибридности, миграций и дипломатии, умея с ними работать. Казахстан менее расположен к брендированию и культурной дипломатии, зато больше к радикальному географическому воображению. В частности, воображение степи сыграло большую роль в складывании космического воображения, как, впрочем, и сами казахские степи в советской космической программе[18]. Отражается это и в особенностях современных режимов. Оба являются авторитарными, однако если казахский лидер Токаев после протестов 2022 года придерживается концепции социального «слышащего государства», стремящегося выглядеть демократическим и где избыточная трата денег на репрезентацию неуместна, то режим президента Мирзиеева в Узбекистане более откровенно авторитарен, напоминая здесь скорее страны арабского Залива, где практикуется демонстративная роскошь элиты.

4 Заключение

Сопоставления особенностей режимов, культурной политики и концепций обрисовывает поле стратегий, как институциональных, так и концептуальных, для искусства Центральной Азии сегодня. В каком-то смысле это отражает пространство возможностей для стран Глобального Юга: либо постколониальная гибридная «цивильность», либо ставка на деколониальную индигенность. Однако речь не о соперничестве: соревнование национальных павильонов на биеннале — это давно критикуемая модель. Тем более, не о концептуальном дуализме — скорее, о концептуаль-

ArtMagazine126_001-.indd 174 15.08.24 19:34

ном поле стратегий и его полюсах, но также и различных гибридизациях. В реальности мы видим, что эти абстрактно понятые полюса или почти гегельянские субстанционные силы резонанса и трансгрессии нигде не существуют в чистом виде и, стремясь к тонкой фигурации или конкретной субъективации, всегда стараются установить некий эффективный баланс. И здесь прагматический мультивекторизм Центральной Азии играет важную роль, особенно во время происходящего транзита к мультиполярности.

В частности, кураторы Казахского павильона демонстрируют элементы резонанса или прилегания к советскому опыту. Они не стремятся полностью трансгрессировать его, записав исключительно в преодолеваемое колониальное прошлое, но заявляют свое право на него. Переосмысление этого опыта в других образах, соответствующих собственной казахской модерности, выглядит не только имеющим историческое обоснование, но и отвечающим актуальной задаче деколонизации русского космизма[19]. Как говорит Мусрепов в личной беседе с автором, «я не хочу считать космическую программу чем-то, что было насильно навязано нам извне. Мы тоже участвовали в этом! Мы тоже запускали Гагарина в космос!» К тому же нужно учесть, что заявление предельных претензий по преодолению существующего порядка вещей часто срабатывало как наиболее эффективный способ вписаться в критический западный контекст. С другой стороны, проект Узбекистана, манифестационно стремящийся к тотальному резонансу со всеми — от глобального мультикультурализма до советских домов культуры — демонстрирует силы трансгресии в самой своей институциональной рамке. Ведь манифестируемый резонанс управляется и стимулируется «обновленным» (upgraded) авторитарным режимом, который отвечает на вызовы экономической и культурной глобализации не изоляцией, а контролируемым открытием через приватизацию и укрепление внешней торговли[20]. Культурной политике в постлиберальных режимах отводится важное место[21]. Хотя здесь все не так просто, и дилемма — насколько политика резонанса вписывает «обновленные» авторитарные режимы в глобальную сцену, в том числе через искусство, и насколько она их либерализует, — кажется, всегда будет представлять собой головоломку, зависящую от интерпретатора.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Официальная страница Фонда: URL: https://acdf.uz/en.

[2] Говоря о себе, Джоди Берд используют местоимение «они».

[3] *Byrd J. A.* The transit of empire: Indigenous critiques of colonialism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. P. 20.

4 Джоди Берд говорят о «парадигматической индейскости» (paradigmatic Indianness), стремясь выявить происхождение американской империи в колонизации индейцев североамериканского континента. Однако, учитывая текущий глобальный этап этого процесса и уже произошедшее расширение числа геокультурных контекстов, я считаю, что можно говорить о «парадигматической индигенности».

[5] *Byrd J. A.* The transit of empire: Indigenous critiques of colonialism. P. 21.

[6] См. больше о генетической связи либерализма, расовой логики и рабства в: Losurdo D. Liberalism: A Counter-History. London; New York: Verso, 2014.

[7] *Byrd J. A.* The transit of empire: Indigenous critiques of colonialism. P. 35.

[8] Ibid. P. 31.

[9] Ibid. P. 67.

[10] Ibid. P. 63.

[11] Ibid. P. 65.

[12] Ibid. P. 141.

[13] См. об этом еще критику выставки «Маги земли» (1989) Рашидом Араином.

[14] См.: *Регев Й.* Греза о человеке знака, или 30 тезисов о трансгрессии и резонансе // Нож, 11 Февраля 2024. URL: https://knife.media/club/transgression-sign.

[15] Вака́нда (англ. Wakanda) — вымышленная страна

ArtMagazine126_001-.indd 175 15.08.24 19:34

в комиксах от Marvel о Черной пантере. Жизнь в Ваканде совмещает передовые космические и неземные технологии, недоступные другим странам, и локальные домодернистские системы знания, что делает ее ярким географическим образом деколониальности. См. например фильмы «Черная пантера» (2018) и «Черная пантера: Ваканда навеки» (2022).

[16] Венецианская биеннале 2024: павильон РК | кураторы о тематике, об искусстве и участии государства // TAJ, 17 April 2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kgKidxlEzOw.

[17] *Beriain S.-C., Beriain C., Beriain J.* Creativity, Transcendence, and Social Constellations // Current Sociology. August 2023. URL: https://doi.org/10.1177/00113921231190714.

[18] *Filep B., Filep C., Filep E.* and Obertreis J. The Soviet Steppe: Transformations and Imaginaries—Introduction // Slavic Review. 81, no. 1. 2022: P. 1–7. URL: https://doi.org/10.1017/slr.2022.74

[19] *Улько А.* Деколонизация «Русского Космизма» // Космический Бюллетень. 24.04.2023. URL: https://syg.ma/@sygma/alieksiei-ulko-diekolonizatsiia-russkogho-kosmizma.

[20] *Schiek S.* Uzbekistan's Transformation from an «Old» to an «Upgraded» Autocracy // L'Europe En Formation. 2018. № 385 (1): P. 87–103. URL: https://doi.org/10.3917/eufor.385.0087; *Lewis D.* 2021. Varieties of authoritarianism in Central Asia // Routledge Handbook of Contemporary Central Asia, 2021, P. 73–86.

[21] *Lottholz Ph.* Post-Liberal Statebuilding in Central Asia: Imaginaries, Discourses and Practices of Social Ordering. Bristol: Bristol University Press, 2022.

Николай Ухринский

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

ArtMagazine126_001-.indd 176 15.08.24 19:34