



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

Корректор
Николай Гладких

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

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

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Egor Sofronov

Strategic Director
Roman Selivan

Technical Director
Alexander Sher

Editorial Assistant
Ayshah Nasibova

Comics
Georgy Litichevsky

Art director
Igor Severtsev

Designer
Alexander Efremov

Proofreader
Nikolai Gladkikh

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)

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 Ukhinsky (Germany)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (London)
Stanislav Shuripa (Moscow)

В оформлении обложки использована работа «Reliquarium Cutis MARSYAS» из проекта Игоря Северцева «Reliquiae — останки, прах, наследие» 2025 г. Объект — Шкура дикого козла в бальзамине (Спиртовая настойка на листьях алоэ и мёде). Законсервировано натуральным пчелиным воском в стеклянном контейнере для благовоний с пробкой из дуба (*Quercus suber*). Этикетка: Аполлон сдирает кожу с сатира Марсия. Гравировал Антонио Темпеста для серии «Метаморфозы» Овидия, л. 58. Амстердам, 1606

128-й номер

«Художественного журнала»
издан при поддержке:

cosmoscow
foundation





ПО ЕГО ПРИКАЗУ
ВСЕМ СОБАКАМ
НА ОСТРОВЕ
ОТРУБАЛИ
ОДНУ
НОГУ



В ХОДЕ МНОГОВЕКОВОЙ
ЭВОЛЮЦИИ, ЧТОБЫ НЕ
СТРАДАТЬ ОТ
БОЛИ ПРИ
ЭКЗЕКУЦИИ,
НА ОСТРОВЕ
СТАЛИ РОЖДАТЬСЯ
СОБАКИ БЕЗ ОДНОЙ НОГИ.
ТАК ПОЯВИЛАСЬ РЕДКАЯ
ПОРОДА ТРЕХНОГИХ СОБАК.



ВОТ ТАК ИСТОРИЯ!
ДАЖЕ НЕ ЗНАЮ,
ТВОЯ СОБАЧКА - ЭТО
ПАРДИЯ НА
СОБАКУ,
МИФОМАШИНА
ИЛИ АЛЛЕГОРИЯ
ИММЕРСИВ-
НОЙ ГЕТЕРОТОПИИ.



САМА ТЫ
ДОПОТОПНАЯ
АЛЛЕГОРИЯ
И
ФУФЛОМАШИНА



Что!?
ГОВОРЯЩАЯ
СОБАКА?!
ОЙ!



УПАЛА ВОБМО-
РОК!
АХ,
КАК
НЕКСТАТИ



ШАРИК, ПРИНЕСИ-КА
ГРИБНОГО ЧАЮ. ОДНА
ЧАШКА ЦЕЛИТЕЛЬНОГО
НАПИТКА
ПРИВЕДЕТ
НАШУ ПОДРУГУ
В ЧУВСТВО



ВЫПЕЙ ЧАЙКУ, И
ТЕБЕ СТАНЕТ
ЛЕГЧЕ



ЧТО?! СОБАКА ЕЩЕ И ПОДНОС
НОСИТ!



О, СВЯТАЯ ПРОСТОТА!
НУ, НАДО ЖЕ! УДИВЛЯЕТСЯ
ТОМУ, ЧТО Я РАЗГОВАРИВАЮ
ИНОШУ ПОДНОС, НО
НЕ ОБРАЩАЕТ ВНИМАНИЯ НА ТО, ЧТО
Я ЕГО НЕСУ НА ОДНОЙ НОГЕ

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ





Художественный журнал №128

Мифопоэтическое

Современное искусство — это продукт Нового времени. И подобно тому, как современность по ходу своего триумфального шествия по истории склонна была постоянно заглядывать за свои пределы, так и порожденное этой эпохой искусство неизменно завораживали досовременные художественные формы и формы жизни. В мифологическом описании мира искусство черпало то, чего ему так не хватало в рациональном научном знании, — поэзию. И по сей день это тяготение оказывается неизбывным. «Как рыба, растворявшаяся в водах мифологии, миф есть неуловимая форма» (М. Детьен «Неуловимый миф»). И, действительно, как отмечают вдумчивые наблюдатели, современное искусство, преодолевая старую мифологию, создавало новую. «Чтобы состояться, художникам XX века понабилось не только разделаться с мифами прошлого, такими как нарратив, иллюзия глубины и прочими, но и обзавестись новыми — автономия, подлинность, решетка» (Б. Куликовская «01=01, 11, 10, 00»).

Однако мотивы обращения к мифопоэтике, как и авторские мифы художников, сильно различаются, хотя общим подчас является масштабность задач, поставленных новыми мифотворцами. Так в ситуации, когда нынешняя поздняя современность в своей все более мелочной рационализации жизни отказывается от познавательных возможностей рассказа, «современное искусство принимает на себя некоторое историческое обязательство по сохранению и артикуляции фундаментального нарративного элемента культуры» (Д. Галкин «Рассказ покинул здание...»). Новые, привнесенные технологическим прогрессом, производственные методы могут делать неэффективными и подлежащими замене целые сферы человеческой деятельности — например, традиционный крестьянский труд. В ответ искусство начинает эстетизировать эти формы жизни, придавая им статус культурной ценности (Б. Гройс «Защитить гетеротопию»).

К мифу — его метафорическим ресурсам и возможности сохранить высказывание недосказанным — художники обращаются в моменты исторических потрясений, когда другие художественные средства не справляются со стоящими перед искусством задачами. Так, в Японии 1950–1960-х годов, болезненно переживавшей тогда последствия поражения во Второй мировой войне, в творческой и подчас жизненной практике художников возрождается культ ритуального самоубийства, отсылающий к мифопоэтике «синтоизма, согласно которой мир живых и мир мертвых существуют параллельно, и граница между ними размыта» (З. Адашевская «У самурая нет цели»). В свою очередь Пьер Паоло Пазолини и художники арте повера в 1960–1970-е, в эпоху безжалостной к посконным устоям модернизации, мифологизируют «бедные» материалы и простого человека. Опорой для них — осознанно или нет — стали «аллюзии на библейскую историю», на то, что католики называют «литургической драмой» (И. Стрельцов «О, святая простота!»). К мифотворчеству художественная среда обращается и тогда, когда под действием внешних обстоятельства замыкается в сообщества, романтизируя их поэтическими нарративами. Так, в ленинградской неофициальной культуре 1970-х «художники не желали иметь никакого отношения к официозу повседневности, предпочитая ему фантасмагорию собственного вымысла» (Д. Плаксиева «Художники — к стенке! Зрители — за решетку!...»). Наконец, и в сегодняшнюю эпоху — эпоху сетей, искусственного интеллекта и пр., когда рациональность оказывается неспособной догнать свое порождение, искусство начинает мифологизировать новые технологии. «Эстетическое становится каналом возвращения мифа в расколдованные Просвещением ландшафты» (С. Шурипа «Час призраков»). Более того, «синтез мифологического и технологического не просто снимает оппозицию между наукой и мифом: художники, представляющие деколониальную критику, через новые медиа создают особенное пространство смыслов, резонируя с идеями о поисках других нарративов» (А. Мусрепов «Наука VS Миф...»).

Впрочем, верно и то, что к мифопоэтическому обращаются и тогда, когда просто из экономии сил и времени хотят избежать аналитического усилия. «Попытка подвести исследование под сказочный знаменатель напоминает идею свести политику к мифу и легенде» (Ю. Тихомирова «Сказка ложь, да в ней намек...»).

МОСКВА, ФЕВРАЛЬ 2025





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 bookbox
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



СОДЕРЖАНИЕ

6

БЕЗ РУБРИКИ

МОЯ ГОЛОВА МУРАВЕЙНИК ПОД ФОНАРЕМ

Леонид Тишков

16

ПУБЛИКАЦИИ

НЕУЛОВИМЫЙ МИФ

Марсель Детьен

30

АНАЛИЗЫ

ЗАЩИТИТЬ ГЕТЕРОТОПИЮ

Борис Гройс

38

АНАЛИЗЫ

**РАССКАЗ ПОКИНУЛ ЗДАНИЕ: СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО В ПОИСКАХ СПАСИТЕЛЬНОГО
ИСКУШЕНИЯ**

Дмитрий Галкин

50

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

ДВЕ СМЕРТИ И ДВЕ ЖИЗНИ

Ольга Чернышева

52

РЕФЛЕКСИИ

ЧАС ПРИЗРАКОВ

Станислав Шурипа

64

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

**ТЕРРАКОТОВАЯ СКУЛЬПТУРА В РУССКОМ
ПОЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТОВ**

Катерина Алимова

70

РЕФЛЕКСИИ

01=01, 11, 10, 00

Бронислава Куликовская

82

ЭКСКУРСЫ

У САМУРАЯ НЕТ ЦЕЛИ

Злата Адашевская

98

ЭКСКУРСЫ

О, СВЯТАЯ ПРОСТОТА!

Иван Стрельцов

106

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

ОТ ИВАНА К ИВАНУ

Иван Новиков

114

ИССЛЕДОВАНИЯ

ХУДОЖНИКИ — К СТЕНКЕ!

ЗРИТЕЛИ — ЗА РЕШЕТКУ!

**МЕРЦАЮЩАЯ ЭСТЕТИКА ПЕРЕЛОМА ИЛИ
МИФ О ЛЕНИНГРАДСКОМ СЕМИДЕСЯТНИКЕ**

Дарья Плаксиева

126

СИТУАЦИИ

**НАУКА VS МИФ: ИНДИГЕННОЕ ИСКУССТВО В
ЭПОХУ WEB 3.0**

Анвар Мусрепов

134

ТЕНДЕНЦИИ

**СКАЗКА ЛОЖЬ, ДА В НЕЙ НАМЕК, ИЛИ
ПОВЕТРИЕ BELLE ÉPOQUE**

Юлия Тихомирова

142

ЗАМЕТКИ

РОЖДАЯ ФАНТОМЫ ИЗ ДУХА ОПЕРЫ

Георгий Литичевский

150

ЭКСКУРСЫ

САМАРСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ

Екатерина Таракина

164

ВЫСТАВКИ

МАШИНЫ ВСТРЕЧ

Константин Зацепин

170

ВЫСТАВКИ

**ПУТЕШЕСТВИЯ, КОТОРЫХ НЕ БЫЛО.
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОСТРАНСТВА И ГЕРОИ
ПЬЕРА ЮИГА**

Татьяна Федорова



Леонид Тишков «Водолазы», 1993–2009. Крокин галерея.





Леонид Тишков

Моя голова муравейник под фонарем

Три ступени мифопоэтики

Художник и поэт — это агар-агар для выращивания образов. Когда они вырастают, они перестают быть искусством, становясь самостоятельными существами. Я всего лишь проводник тех существ, я беру их за руку и помогаю подняться на поверхность реальности. Дальше они должны жить сами по себе, у меня больше нет времени на них — я занят выращиванием новых образов. Есть цель, может быть, невыполнимая, — создать новый образ, которого никогда не было в реальности. Это все равно, как вырастить новый цветок, не описанный в энциклопедии, в которой есть все. И вот он вырос, благодаря твоим занятиям, твоему агар-агару, твоему бесконечному желанию создавать и описывать чудесное. Наблюдая за подобными творцами, я учусь селекции, как монах-августинец Грегор Мендель, потерявший веру в свои опыты, не разуверившись в чудесном. Я повторяю за поэтом Андре Бретоном: «Чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно». Мир вещественен, а воображение поэта растворяет вещи, они становятся текучими, тают в тумане, теряют привычные очертания, мерцают через очки художника-мифолога. И когда тени вещественного мира растворяются, сквозь них начинаешь видеть двери, которые завалены тяжелыми камнями бесчувствия, надо растащить их — и двери откроются. «If the doors of perception

were cleansed everything would appear to man as it is, Infinite»¹. Вслед за Уильямом Блейком распахиваешь эти двери восприятия, и в пещеру, сбивая тебя с ног, врывается свет. И тогда мир превращается в иллюзорный миф, имеющий вненаучное построение.

Существа моего существа. Миф как повествование

Чтобы в конце жизни добраться до этих дверей и открыть их, долго ли коротко, рисовал/рассказывал истории про разных существ — Водолазов, Живущих в хоботах, Даблоидов и Стомаков. Бесконечная мифопоэтика, наивная, почти фэнтэзи, потому что память о детстве, чтение фантастики подростком. И вот я иду по снежной уральской дорожке в валенках, носки сползли — голые пятки натирает шерсть, несу в авоське книги из районной библиотеки, что на улице Ленина, и дальше через заледеневший пруд, мимо проруби. Из черной густой воды, подернутой пленкой льда, смотрит на меня водолаз, смотрит и не видит, но я его вижу. А также вижу горы вокруг, отороченные пилой елового леса, на склонах лепятся избы моих соплеменников, и прямо на берегу под горой — мой дом. Не я выбирал место и время моего рождения, свою семью, дом под горой, озеро, завод с кирпичной трубой, камни и мох. Все случилось, как в сказке: три брата, я — младший, лес за окном, завод, трубы, черно-белый снег, дедушка, мастер желе-



зоделательного завода, умерший до моего рождения, банька на краю огорода, водолазы, феномены, НЛО в снегу. Урал для меня — волшебный мир, который я когда-то утратил и теперь воссоздаю в своем творчестве. Раздвинулись седые камни на горе Кукан, и Хозяйка Медной Горы сказала, указывая на меня зеленым малахитовым перстом: ты — следующий после Павла Петровича Бажова большой Автор, создающий Мифологию Уральского Места. Земля моей родины — Урал! Там не может жить человек, не укорененный в мифе. Попав в пограничный мир по воле Акинфия Демидова, мои предки должны были освоить чуждый космос, чтобы не сойти с ума. Поэтому миф стал спасением, а фольклор — одежкой, в которую облакался миф. Видимо, любовь к фантазированию, приближенность к мембране между верхним и нижним мирами позволили мне стать художником. В стародавние времена я поступил бы на службу к шаману и знахарю. В наше время — я стал художником, окончив медицинский институт, что, собственно, то же самое.

Каждый человек, по моему разумению, творит свой мир обитания, иначе как бы он смог жить в ином мире, мире, созданном без его участия, — ведь он должен находиться в центре этого мира. Просто кто-то осуществляет это сознательно, примеряя на себя мантию демиурга, кто-то творит свою вселенную тихо и незаметно, а я, как художник, — создаю ее в деталях, расцвеченную и дословную. Сначала возникли обитатели моих миров, я даже не знал — откуда они, из какой такой волшебной страны? Но вскоре понял — они существа моего существа. Они рождались из моего микрокосмоса, из снов, из поэзии существования. Онтологические ноумены. Появляясь, они требовали собственного пространства обитания, и я начал помещать их в сферы, которые стали расти сами по себе, перекрещиваясь, расширяясь, мерцая, обретая собственную метареальность. Создание параллельной реальности,

заселение ее существами — идут параллельно с изучением, описанием созданного. Остается много не исследованных уголков, еще нет тщательных карт — творение вселенных продолжается каждый миг моей жизни. Я меняюсь, и меняются мои существа. Но если составить реестр, оглавление вселенных, то это — миры Даблоидов, Водолазов, Стомаков, земля, где обитают Живущие в Хоботах слонов, пространство деревянных существ или чурок. Водолазы живут в отдельном, не цветном, как бы подводном мире, который, по воле водолазов, предстает каждый раз иным. Это мир языка, визуализированного текста, абсурдного и надреального. «Линии горизонтов очерчивают страну водолазов со всех сторон, создавая пространство обитания. Каждую секунду страна водолазов меняет свои очертания. Стоит только пройти два-три шага водолазу — посмотреть в сторону дымчатых сопот, как начинают небесные картографы стирать ластиками прежние границы, наносить новые, потом опять стирать и вымарывать и так бесконечно, превращая карты в грязные лоскуты, в пыль, оседающую на дороги». Такой вот бесформенный мир, метамир, меняющийся каждое мгновение. Мир, в котором я живу, постоянно открывает мне удивительные образы, когда внимательно и восторженно смотришь на него. И все истории, что я сочиняю, тоже часть этого мира. Самое интересное начинается тогда, когда вдруг из ничего, почти из пыли, из невидимых атомов возникает нечто — сначала необъяснимое, можно сказать, предчувствие формы, а затем под пером появляется рисунок, несколько рисунков, которые выстраиваются в историю. А потом все это начинает жить само, а я становлюсь служащим волшебного мира. Трехтомник «Водолазы» из «Коллекции существ», еще несколько книг, комиксы, альбомы, пьеса, видео, скульптуры из ткани и бронзы, библиотека водолазов и тысячи рисунков о них — сочинены мною и нарисованы за тридцать или больше лет.



Леонид Тишков «Живущие в хоботе», 1989–2007.

Протодаблориды или существа сновидений обитали в проруби ночи, пока я не выловил их всех по одному. Протодаблоридов шила моя мать, я выбирал старую одежду, кроил шкурки существ, передавал матери. Она и Вязаника связала, по моей просьбе. Я сказал: чтобы было красиво, как коврики, что ты вяжешь крючком из ветхой, порванной на махорики, одежды. Все становится текстом, все превращается в историю, начинает сочиться мифом, когда думаешь о бессмертии или смерти, все равно, хотя бы об этом фикусе или герани на подоконнике, о вечно работающем холодильнике «Бирюса», о снежинке на рукаве черного пальто. Почему она так красива и неповторима? О снеге могу рассказывать без перерыва, о соли, которая так похожа на снег, или о Сольвейг, которую я никогда не видел.

О даблориде бесконечное повествование. Даблорид начинался как миф, но через много

лет стал фольклором — некоторое время назад группа молодых людей собралась вместе, чтобы шить, лепить даблорид, понятия не имея, что когда-то у него был создатель. Даблориды — это не отдельный мир, это наш реальный мир, смещенный в сторону мифа, созданного коллективным подсознанием, ставший видимым и осязаемым, при этом не потерявшим свою главную составляющую — несуществование. Если даблориды — творения сознания, то стомаки — существа, состоящие из желудочно-кишечного тракта, прямые создания тела, их телесная природа видима сразу. Родина стомака — человек.

Можно подумать, что я прячусь от реальности, сочиняя сказки, но это не так. Посредством творения я расширяю существующую реальность, а не бегу от нее. Реальность мне представляется многослойным тортом; можно всю жизнь находиться в одной плоскости, передвигаться слева направо или



Леонид Тишков «Даблоиды», 1993–2013. Инсталляция. Галерея Иржи Швестка, Берлин, 2015.

по кругу, а можно устремиться внутрь или вверх, пронизать своим существованием эту реальность, открыть ее глубину, насколько это возможно. Насколько тебя хватит, насколько растянется шланг. Возвращаясь из погружения, видишь все, что рядом, здесь на поверхности — по-другому и понимаешь: оно — совершенно не то, за что себя выдает.

И в этом мне помогает воображение, необходимая вещь для человека. Только власть фантазии, ее мощь может смирить человека с кратковременностью его жизни. Посредством фантазии мы можем жить вечно, жить во множестве миров, на всех островах архипелага времени и пространства, быть счастливыми и излучать свет. Фантазия — огромный и прекрасный слон, в его хоботе живет человек, которого он носит по разным удивительным землям, учит срывать бананы, поднимает под самые облака, рассказывает сказки на ночь, оберегает от холода и бедствий. Что человек без хобота, без своего слона? Никто — одинокий и голый на огромном футбольном поле жизни.

Объекты воображения. Миф как форма мышления

Смысл моего существования в этом мире — воспроизводить образы, множить сущности. Мне все равно, в каком виде будет овеществлена моя греза. Но как-то так сложилось, что я представляю свои фантазии в зрительных образах, поэтому, наверное, я стал художником. Все мои инсталляции — истории с поэтическим скелетом. Иногда я иду от буквальной метафоры, а не от пластической целесообразности. Так работает память — на ощупь... В целом каждый проект сначала был историей, потом оборачивался книгой, альбомом, завершаясь инсталляцией. Нередко инсталляция похожа на сцену театра, где актерами становятся зрители. Вот они входят в выставочное пространство, а там нет зала — они сразу попадают на сцену и теперь они уже — актеры. Поэтому здесь может быть все, что рассказывает о моем странном мире, — любые жанры. Мое искусство обычно исходит не из стиля, а из моей личной жизни. Его образы связаны с местом рождения, с моей семьей. Не обладая



Художник в костюме Вязаника. Фото: Франк Хэрфорт.

профильным образованием, мне все время приходится обучаться, хотя профессионально я давно считаю себя художником. От увлечения сюрреализмом я плавно перетек к концептуальной практике, благодаря дружбе с представителями московского концептуализма. В концептуализме чувственное снижается, понятийное — возрастает. Кажется, в своем жесте я покидаю конкретное и перехожу в универсальное, но в реальности все конкретное сохраняется и более того начинает обрастать деталями, все пронизано текучими психологическими состояниями, прерывистостью и неопределенностью посланий. Из-за этого мое творчество не обладает стилевым единством, я использую разные почерки, при этом сохраняя единую форму мышления, настроенного на перманентном мифогенезе.

Когда-то в 1980-е я нашел свой стиль рисования, перышко летело, линии переплетались, причудливо ложилась акварель — очень узнаваемо рисовал. Но вдруг я осознал, что

ушло что-то личное, я понял: это не я рисую, а «я». И вернулся к себе, бывшему врачу, «любителю», но теперь уже такому, про которых говорил Жан Кокто, что искусство открывается любителям, от слова «любить». Я очень люблю рисовать, сочинять истории, придумывать инсталляции, конструировать объекты. Искусство — безразмерно, его может быть очень много, это — жизнь, а жизнь — неизмерима и бесконечна! Поэтому я и нашел то, про что могу рассказать: про безымянных существ, про жизнь и смерть новогодней елки, про детство, про родителей, про потери, о том, как уходят близкие, и что можно сделать, если ты художник. Как можно помочь себе ощутить опору под ногами и вспомнить то, чего никогда не было. Конечно, это пришло не сразу — от деконструкции, иронии и псевдофилософии через мифологию к воспоминаниям и реальности, как фантастическому театру, даже романтизму. Я вдруг понял, что мир богаче и глубже, что простые истины вечны и незыбле-



Леонид Тишков «Снежный ангел», 1998. Кадр из видео.

мы, а постмодернизм — всего лишь название течения, но есть другая река, которая несет тебя в океан, имя которому Вечность...

Так возник многолетний проект «Взгляни на дом свой» — история моего детства, семьи, рода, меня, как человека, живущего в этом мире, растворяющегося в реальности, история превращения собственной персоны в персонаж мифа. Он возник на грани двух веков, когда исчерпался концептуалистический заряд, ирония потеряла актуальную повестку, а мне перестало хватать красок для описания мира. Поэтому я стал серьезен, романтичен и более поэтичен. Хотя поэзия присутствует во всех моих проектах — без нее не получается «увидеть» образ, воссоздать его. И тут включается память, твоя личная память детства и более глубокая — память рода. «Взгляни на дом свой, ангел...» — это строка из поэмы «Люсидас» Джона Мильтона, которого очень любил Уильям Блейк — мой собеседник во времени, которого я

назвал однажды святым покровителем художников-поэтов, создающих книги. «Look homeward Angel now, and melt with ruth» — вот слова, которые могут стать названием нескольких историй, связанных, как коврик моей матери, между собою, скрепленных памятью и любовью. Внутри этого комплекса — «Вязаник», «Небесные водолазы», «Платье моей матери», «Моя матка», «Воссоздание образа из частиц утраченной жизни» и всякие другие предметы быта из моей реальной жизни, превращенные в объекты — метафоры. Этот проект архаичен, личностен, постконцептуален и, надеюсь, пронизан поэзией. Он зародился внутри меня и продлится всю мою жизнь — но, как говорил незабвенный Блейк: «Для создания маленького цветка нужна работа столетий». Конечно, можно сказать, что искусство и жизнь — вещи неразделимые для меня. Все, что я придумываю, основывается на том, что я видел и чувствовал. Жизнь семьи, родных, местных,



моя частная жизнь — это земля, по которой я иду, не зная, в общем, дороги. Главный поводырь мой — поэзия, ангел-хранитель, она ведет меня по ландшафту моей памяти. Вот, смотри, маленькая потерянная пуговка, лежащая в коробке, она — свидетель, она когда-то соединяла борты одежды, а теперь эта связь распалась. Их нет, тех людей, которые застегивали и расстегивали ее, теперь она только пятнышко памяти — одно из тех, из которых я складываю обобщенный образ Матери. Так мне важна крупинка соли, истлевшая тряпочка, серебряный след улитки на черной доске крыльца, как малое и ничтожное, оттого и огромное, из чего выстраивается мой потерянный мир.

Самый мифический, можно сказать, предельно «бажовский» объект, созданный в 2002 году, «Вязаник», стал последней работой, которую я сделал вместе с моей матерью Раисой Александровной из ношенной одежды — когда она ветшает, ее рвут на ленты и вяжут из них коврики. Каждый коврики в домах на Урале хранит память об ушедших людях, как лазерный диск, на котором записаны их голоса и лица. Ветхий покров семьи изорван на «махорики», ленты, сшитые в бесконечные клубочки, подобные тому, за которым следует герой русских сказок. Народное уральское ремесло вязания коврика мы превратили в магический ритуал возвращения духов предков, переплетение душ в спираль вечности, в солярный знак, в кокон памяти, и получилось новое мифическое существо — вязаный человек, вставший в ряд древних мифических типов, таких как домовая и банник. Примеривая на себя Вязаник, одеваясь в одежду нескольких поколений, ты становишься безымянным, безличным существом, обретаешь бессмертие. Правда, обретаешь его на время. Само искусство может пережить человека и вернуть память о нем. Есть такой фильм «Сказка о потерянном времени» Александра Птушко, в нем злые волшебники превратились в

детей, а дети стали старичками. Вот и я все пытаюсь вернуть себе золотое время детства. Остановить стрелки часов, сочинив сказку с вечным сюжетом, найти мертвую и живую воду. Без такой воды любые объект, картина, инсталляция остаются всего лишь пустыми декорациями. Собственно, я строю не инсталляции, а стены моего пропавшего дома, в котором когда-то обретались гармония и счастье.

Все возникает интуитивно, на ощупь, иногда помогает случай. Так возникла инсталляция «В поле моего отца». Мы ехали в машине из Орла в Киев — я должен был участвовать в австрийско-русско-украинском проекте Петера Новера «Степной волк», который так и не был осуществлен. Проезжаем сжатое поле кукурузы где-то под Уманью. И я вспоминаю рассказ отца о том, как его взяли в плен немцы в первый день войны, — он вышел из леса на огромное поле, а там на самой кромке стояли немцы. Они навели на него автоматы, приказали поднять руки и идти к ним. Увидев это поле, я подумал — не то ли это поле, поле моего отца? И тогда я решил повторить этот выход отца из леса, перейти огромное поле с поднятыми руками прямо навстречу неизвестности. Навстречу возможной смерти. Так возникла инсталляция с фотографией, потом я добавил свет, движение вентиляторов и фонограмму из фильма Тарковского «Иваново детство». Память — это пустыня, которую я населяю своим воображением, поэтому я стал сочинять сказание о своем отце, офицере Советской армии, военнопленном, о жизни, о его трагедии, также я рассказал о своем отчине, поволжском немце, интернированном на Урал. Все это — былины, рассказанные по воображению, и поэтому они стали не личными историями, но чем-то большим. По словам Виктора Мизиано, «...связь с прошлым, ставшая для Тишкова смыслом существования в настоящем, служит ему также и связью с вечностью». И ничто нас не связывает так с вечностью, как миф, человек укоренен в мифе, он





маленький листок на веточке огромного дерева, корни которого обнимают бесконечные пространство и время.

Линии судьбы сходятся, если твоей жизнью управляет поэзия, она задает глубину, она — бог, властвующий над миром. Какие бы мы ни строили умоконструкции, какие бы ни делали расчеты, полагаясь на свой слабый разум и образование, поэзия расставит все на свои места. Надо только идти на ее поводу, как слепец, положив свою заскорузлую руку на ее нежное тонкое плечо. Но самое главное — я никогда не овеществляю идею, если не вижу абсолютной необходимости существования произведения в реальности. Если инсталляция или объект «требуют рождения», то они достойны воплощения. И еще, самое простое: я всегда уповаю на чудо. Все мое искусство — это поиски чудесного.

Кругом свет. Миф как иллюзия

Наполненные чудесами, эти существа-истории, эти картины-образы восходят из моей памяти как глубоководные рыбы, как свет из пещеры. Невозможность вспомнить дословно заставляет меня додумывать, и тогда появляется апокрифическое — нечто сокровенное, выходящее с кровью, потаенное ранее в памяти, в печени, в небесной сфере желудка. После этого слово становится плотью, овеществляется, занимая внутренние, а потом и внешние пространства. Отрешенность сюжетов позволяет создавать множественность, переходящую в бесформенность, каковой обладает любая живая материя, но выше всего — иллюзия. Стали пусты Даблоиды, висящие теперь, как носки для рождественских подарков. Много лет я создавал образы, сакрализуя профанное, но когда одни нумены покидают нас, другое божественное нисходит в долину. И озаряет нас своим Светом. Бесконечные повторы, беспрестанные возвращения на круги своя... Звезды возвращаются на те же места, где были вчера ночью, даже

если их заслонило облако, они там всегда, куда их повесил Бог. Разве ты не можешь вернуть мне немного того, что я сделал? Я повторяю: дай мне звезду... Если не дашь звезду, я тогда возьму луну и повешу себе на грудь, чтобы спуститься под землю в поисках родных скелетов. Я вытащу их всех, дам им имена, чтобы танцевать с ними до утра. А когда встанет солнце, я усну, обессилив.

Честертон говорил, что не бывает частной веры, как не бывает частного солнца или частной луны. Но каждый из нас один на один с бытием — перед светом жизни и тьмой смерти, с приобретениями и потерями, под солнцем и под луной. И это не печальное, а чудесное одиночество. Одиночество такого рода говорит о том, что мы здесь — в центре мира. Мы соразмерны солнцу и луне, соразмерны всем небесным телам. «Частная луна» — визуальная поэма, рассказывающая историю человека, который встретился с Луной и остался с ней на всю жизнь. В верхнем мире, на чердаке своего дома, он увидел Луну, упавшую с неба. Когда-то она пряталась от солнца в темном влажном тоннеле, ее пугали проходящие поезда. Теперь она пришла к человеку в его дом. Укутав Луну теплым одеялом, он угощает ее осенними яблоками, пьет с ней чай, а когда она выздоровела, перевозит на лодке через темную реку на высокий берег, где растут лунные сосны. Он спускается в нижний мир, облачившись в одежду своего умершего отца, а потом возвращается оттуда, освещая личной Луной дорогу. Переходя границы миров по узким мосткам, погружаясь в сон, оберегая небесное тело, человек превращается в мифологическое существо, живущее в реальном мире как в волшебной сказке. Луна преодолевает наше одиночество во Вселенной, объединяя многих вокруг себя. И если есть частная луна, то есть частная вера у каждого человека. «Частная луна» путешествует со мной уже больше двадцати лет, побывав во множестве мест на Земле — от Новой Зеландии до Арктики. И



Леонид Тишков «Лестница на луну», 2024. Инсталляция. Анжи, Китай.

к луне, встретиться с небесными жителями, один из них, пока еще земной снежный ангел, идет по дороге, освещенной стрелами Святого Себастьяна. На стенах — провожатые, простирающие руки-крылья лучами от стены до стены. Они указывают нам путь на Остров, окруженный тремя реками, по которым то ли уплывают, то ли возвращаются хлебные жители на корзине-корабле. На острове — город из черного хлеба, в каждом окошке — звезда, все вместе — земное созвездие, а над ним в авоське, в которой раньше лежал теплый хлеб, сияет путеводная звезда по имени «иллюзия». По лунной дорожке, мимо черного снеговика и космических водолазов, приходим к лодке с луной, чтобы раствориться в небесном свете. Остается внизу коврик, сотканный из света, льющегося из ведер слёз. И свет внутренний соединяется со светом внешним, озаряя все сущее этого мира.

Есть дома на земле, в которых мы живем, и есть дома на небесах, в которых живут наши предки, наши близкие. Поколения людей переселяются за облака, обживают

землей. Наполненные светом вечности, мы устремляемся по лунной дорожке в космос, превращаясь в миллионы звезд, обретая бессмертие. А пока мы здесь, на Земле, мы стоим в пустыне и смотрим на звезды, словно листаем семейный альбом, похожий на сбор лиц всех тех, кого с нами уже нет. Тело твоё и душа состоят из звездного вещества; если мы принимаем звезду — наш свет разгорается еще ярче, соединяясь с вечным Светом Утренней Звезды. Распавшийся мир, погруженный во мрак, собирается воедино Светом, возводится новый небесный Дом, когда-то разрушенный на Земле.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Blake W. The Marriage of Heaven and Hell. 1790–1793.

Леонид Тишков

Родился в 1953 году в Нижних Сергах.

Художник. Живет в Москве.



Жан Кокто «Кровь поэта», 1932. Кадр из фильма.





Марсель Детьен

Неуловимый миф^{*}

Если бы нам, привыкшим знакомиться с мифами в письменном виде, рассказали сказку «Ослиная шкура», доставило ли бы это нам большое удовольствие? Не омрачилось ли бы это застоялой досадой, что мы обречены слушать слово, изгнанное в поле письма, и глазами открывать для себя устные истории, которые ныне рассказывают только в книгах? Западу свойственно превратное представление о мифологии, бытующее с тех пор, как романтики убедили себя, что первичный опыт духа сопряжен с первобытным языком — языком мифа. Этот язык — одновременно слово и песнь, фонтанирующие от встречи и непосредственного контакта с миром. Но, начиная с греко-римской античности, язык этот поглощается мифографией — живая мифология обволакивается текстуальной оболочкой трактатов, чей научный жанр относится к литературной традиции, охватывающей период от эпохи эллинизма — через Боккаччо и Натале Конти¹ в эпоху Возрождения — вплоть до XVIII века. И поскольку живое слово народа или нации обретает свою полноту и единство в мифологическом глаголе, то любой наложенный на него письменный знак как бы калечит его. Графическое начертание знака искажает блеск и внушительность речи, деформиру-

ет голос мифа, извращает мифологическое откровение. Позднее пришло время заметить трещины, подсчитать пробелы, но также обнаружить перемины, составить карту тайных троп между первобытной устной традицией и письменной формой мифологии, которую, как ни печально, называют классической. Кропотливые труды поглощают толкователей XIX века, как только не осталось тех, кто вместе с Гельдерлином надеялись на рождение новой мифологии «из самой глубины духа»².

Для адептов истории, ценящих только следы письменности, изначальный устный дискурс греческих земель стал настолько неслышным, что его практически невозможно разобрать, даже тогда, когда он передается с помощью письменных знаков. Мифология надежно скрывается за застывшей маской, надетой на нее при бальзамировании неизвестными мастерами хрестоматийной мифографии в эпоху александрийской учености. Смертная письменная речь не в силах скрыть противоречия того, что является лишь остатком, трупом. Эти противоречия оказываются одинаково тягостными и для современных ученых, и для строгих умов античности — Ксенофана, Геродота или Платона³. Греки, кажется, настолько эффективно обеспечили торже-

^{*} Оригинал настоящего текста был опубликован в: *Marcel Detienne. L'invention de la mythologie. Paris: Gallimard, 1981, P. 225-242.*



ство разума, логоса, что разрушили старую систему мышления до такой степени, что от нее остались лишь обрывки и невразумительные фразы. Дистанцию между живым словом мифа и письменной традицией преодолеть невозможно.

Для прочих — более многочисленных и, очевидно, более активных — отрезаны не все пути подхода. Есть забытые дорожки или незаметные тропинки, ведущие к границе страны мифов. Есть и стратегии, позволяющие сократить разрыв между нами и первоначальным мифическим языком. Археология языка — одна из важнейших: сравнительная грамматика плетет непогрешимую науку о мифологии. По теории Фридриха-Макса Мюллера, звуковая система, регулировавшаяся механизмом флексии, укоренилась в человеческом голосе, первые звуки которого, изданные под воздействием удивительного зрелища природы, породили ряд фонетических типов, настолько мощных, что они подействовали на мысль первобытного человечества и ввели ее в заблуждение. Именно здесь возникает мифология: она рождается как иллюзия, растет в избытке смысла, который ускользает от контроля речи и в котором формируются странные, нелепые и часто несочетаемые фразы. Строгие правила науки о языке объясняют формирование мифической речи. По сути, первобытная мифология есть осложнение паразитарной болезни языка, следы которой до сих пор видны на «письменной поверхности» самых разумных обществ. Сравнительная грамматика ведет напрямик в страну мифов, но там она обнаруживает странные миражи, которые язык создает в мысли: фантомы, фикции, которыми были одержимы первые говорящие; потоки небылиц вместо прозрачной истины зачатков разума⁴.

Другая, разработанная в то же время, стратегия идет по генетическому пути, но берет в помощницы историю и географию.

Для Карла Отфрида Мюллера (1797–1840) — первооткрывателя в этой области — мифология есть важнейшее порождение человеческого разума, необходимое и бессознательное⁵. Эту форму мышления можно отнести к наивности и простоте первобытных времен, но она медленно развивалась под влиянием событий и обстоятельств — внешних и внутренних. Обратиться к мифологии — значит заново открыть для себя ее первоначальный ландшафт, распознать способы ее выражения на данной территории, нащупать в ходе последовательного «зондирования» глубину реальности, которая, оказавшись между двумя горными вершинами или в какой-то холмистой местности, внезапно пробудила дремлющий разум и заставила его установить и сформулировать отношения в виде действий, упорядоченных в устном рассказе, ядром которого чаще всего является имя собственное. История позволяет установить очень точный предел мифопоэтической способности: к 1000 году до н. э. она проявляет признаки истощения, хотя колонизационная лихорадка открывает ей второе дыхание. Ее распад начинается с письма, в частности с текстов писателей-прозаиков, которые способствовали стиранию образов первобытной традиции и дроблению локальных взаимосвязей. Возникновение письменного языка — лишь один из аспектов более широкой динамики, которая, наряду с философией, изучением природы и пробуждением чувства истории, перегородила пути если не создания мифа, то, по крайней мере, его воспроизведения в порядке традиции. Но письменность играет двойную роль: везде, куда она проникает, мифопоэтическое творчество атрофируется, и только в отдаленных горных районах — труднодоступных и, благодаря этому, защищенных — устные рассказы выживают, и их архаичность сразу же обнаруживается при сравнении с другими версиями. В то же время письмо петрифицирует тра-



Жан Кокто «Кровь поэта», 1932. Кадры из фильма.

дицию, которую «покрывает», записывая следы того, что оно пришло стереть, и предлагая для прочтения ориентиры — имена собственные и географические особенности, терпеливое сочетание которых дает странствующему археологу ключ к распознаванию первичного ландшафта. Формируется определенная герменевтика, которая «просит» ономастику рассказать ей истину о смысле, заключенном в устном рассказе, без опоры на этимологию, а за счет прослеживания истории, события которой следуют друг за другом в ориентированном по сторонам света и размеченном пространстве. Поиски завершаются, когда в конце пути появляется родная земля мифологемы, изначальная добродетель которой, наконец, восстанавливается в своих привилегиях.

Страна мифов — это потерянный рай, забытый мир, «анамнез» которого — скорее, чем воспоминания, — сбывается за счет созерцания пейзажа, подтверждающего подлинность устного рассказа, выросшего на той же почве. Иногда мифолог может даже

пойти по стопам периегета Павсания по какой-нибудь проселочной дороге и попасть в отрезанную от мира деревню, где обнаружит «мифическую историю», которую еще не запятнали ни письменность, ни культура. Со времен одиночных путешествий К. О. Мюллера в начале XIX века этим маршрутом люди перемещаются вплоть до наших дней. Так, Франсис Виян, внимательно изучая древнегреческие поэмы о битве титанов с богами-олимпийцами⁶, стремился «избавить басню от всевозможных наслоений, которые со временем сделали ее неузнаваемой»⁷, чтобы вычленил тот самый мифический рассказ, что лег в основу широкого политико-религиозного дискурса о победе порядка и Олимпа⁸. На следующем этапе необходимо найти аутентичный миф, находящийся «за пределами» той обработки, которой он подвергся у аэдов и поэтов, — его истинность подтверждается его устной формой. Именно такой миф другой путешественник во втором веке нашей эры записал в отдаленном уголке Аркадии, как



Жан Кокто «Орфей», 1950. Кадр из фильма.

будто в конце долгого путешествия этнограф, только что вызубривший курс Марселя Мосса, записывает неслыханные истории, которые ему более или менее спонтанно рассказывают туземцы, сопровождая их ссылками на культовый ландшафт и сакральную географию.

Есть множество путей, на которых никто не сомневается, что истинная жизнь мифа черпает свой источник в живом слове. Более того, разве первая антропология, захватив свою империю, не обнаружила, что миллионы дикарей и варваров продолжают создавать те же мифические представления о природе, что и первобытный человек?⁹ И вот появляются низшие расы, первобытные люди, народы природы, которые доносят слова, звучащие из уст человечества, присутствующего в мире; вместо мимолетного эха какого-то голоса на горизонте

дикая сила мифологии, покрывающая все сущее первобытным языком. Разносится благая весть о том, что мифология жива и здорова, что в периферийных районах обитания *homo sapiens* слово господствует над телом, а глагол — над разумом, что мы избавлены от великого классического мифа и устаревшей напыщенности гуманизма. Но разделение труда накладывает свои ограничения: автохтоны поют, декламируют, рассказывают, а этнографы, как и предписывает название их профессии, пишут, делают заметки, фиксируют и архивируют. Как говорил Леви-Брюль, обращаясь к своей аудитории в Сорбонне, «они слышат, а мы читаем»¹⁰. Для туземцев — примитивное слушание, сильные эмоции, полнота знаний; нам остаются книги, концептуализация до-логики, письмо «поверх» мифологии дикарей. Необходимо возобно-



вить процесс над письмом и осудить отчуждение, которое несут с собой графические системы. «Основная функция письменной коммуникации — способствовать порождению», — утверждает Леви-Стросс¹¹ к вящему удовлетворению нескольких марксистов-пуритан. В то же время, однако, структурный анализ, реализованный в комбинаторике леви-строссовских «Мифологик», постулирует единодушие читателей во всех странах в определении природы мифа: «Миф воспринимается именно как миф любым читателем во всем мире»¹². Греки, придумавшие структурное прочтение собственной мифологии, становятся гарантами грамотного взгляда на мифы дикарей; их гарантия авторизует правильное использование письменных знаков по отношению к народам, которые когда-то называли «нецивилизованными», а сегодня — «бесписьменными»¹³. Возникают парадоксальные общества, в которых мифы думают и говорят друг с другом, но только от одной этнографической книги к другой, в тиши студиоло, где никто не должен мешать антропологу работать, — цивилизации, спасенные от письменности, а не лишенные ее, потому что отсутствие письменных знаков приобретает здесь положительное значение: оно оказывает «своего рода регулирующее влияние» на их традицию — традицию, «которая должна остаться устной», как говорят¹⁴. Но откуда, если не из априорного представления об изначальной устности, берется эта общность (partage), которую общество читателей приглашают санкционировать? Как если бы в основе некоторых цивилизаций, история которых сама по себе была бы фиксированной, статичной и не кумулятивной, лежал некий долг перед ртом и ухом.

Постулировать традицию, «которая должна оставаться устной», — такая же галлюцинация, что и утверждение о существовании мифического мышления:

подобно разуму философов, западное письмо изобретает для себя фигуру противника. Она настолько навязчива, что ей удается скрыть фундаментальную точку, по которой, применительно к этим обществам, измеряется эффективность письма: мнемоническую деятельность, работу памяти, ее когнитивную добродетель — и совершенно не для того, чтобы снять еще одно «метафизическое» противопоставление памяти письменной и бесписьменной, а чтобы изучить, как различные системы письменных знаков влияют на интеллектуальную деятельность и, в частности, на социальную память — ментальную машину, которая производит культуру, непрерывно преобразуя то, что, как ей кажется, она проговаривает снова и снова. Однако на самом деле вариации и последовательные метаморфозы, посредством которых создаются истории племени, остаются невидимыми до тех пор, пока письменность, и в первую очередь текст этнографа, не сыграет свою уникальную роль разоблачителя, фотографирующего в разное время и в разных местах различные рассказанные состояния истории, которая на вид всегда одна и та же¹⁵.

Беглый голос и живое слово — составная часть изобретений мифологии, ее приманки, вечно живых миражей, которые она любит создавать, [пере]придумывая себя на протяжении истории, ход которой должен был быть признан, хотя бы условно, ведь мифология в греческом понимании — одновременно основополагающая и всегда предполагаемая — создается через письменные практики, в величавой подвижности письма. История изнутри, прибитая к семантике *mîthos*, противопоставляет формальное опровержение привычному утверждению, что мифология не знает ни места, ни даты рождения, что у нее нет изобретателя, так же как у мифов нет автора. Генеалогическое изыскание выявляет ее



ПУБЛИКАЦИИ

гражданский статус: «миф» рожден как иллюзия, не как одна из тех фикций, которые бессознательно порождали первые носители языка, не одна из тех теней, которые первобытный язык отбрасывает на мысль, но как фикция, сознательно ограниченная, намеренно приватная, незначительный осколок иллюзии, нечто единичное, фрагментарное и пустое: простая, невероятная сказка (*récit*), чистый и лживый соблазн, мертвый слух. «Миф» замыкается на иллюзии других. Так что это очень подходящее место для подрывных слов, абсурдных, «забракованных» историй. Иллюзорное отброшено, иллюзия вытесняется, но [произошло это] по решению новых знаний, философии и исторической мысли, оформленных в письменном виде и обозначающих не-знание, о котором нечего сказать. И все же принцип скандала, связанный с изобретением мифической иллюзии, угрожает этой немоте, нарушает молчание, зовет нас говорить об исключенном — не как таковом, конечно, но в его нарушенной принадлежности к традиции, к древней и общей памяти, интерпретация которой начинает обсуждаться, на расстоянии и в пространстве, открываемых деятельностью тех, кто придумывает истории, но на этот раз распоряжаясь ими посредством рассказа (*récit*). Когда исторический разум Фукидида с такой сегрегационной жесткостью доводит политику исключения до крайности, он — разум — вынужден скрыть под знаком иллюзорного способы записи вчерашних или сегодняшних рассказов (*récits*) одновременно с готовыми идеями, абсурдными историями и описаниями скандально неконтролируемых событий. В том, что историческое знание называет «мифическим», иллюзорное питается древней памятью, а фиктивное присваивает себе рассказы (*récits*) логографов, изыскания археологов и литании генеалогов. Кратковременная, разовая или медленно накапливающаяся,

мифическая иллюзия, кажется, не имеет будущего, и «миф» в таком состоянии остается тенью вымысла. От него не требуют истины и не доверяют ее ему — до момента, пока это мрачное и сумбурное место не наполнится странными фигурами, как будто иллюзорный [мир] других, ставший с появлением современных людей иллюзорным [миром] дезориентированных греков, вдруг высвободил таинственную способность производить иллюзорные эффекты. Мифологическое знание обнаруживает свою изобретательность, проецируя воображаемые фигуры на зеркальную поверхность мифа-вымысла, который равнодушно имитирует непристойный дискурс слабумия, сказочную наивность человечества в младенчестве или глубину первобытной мысли, из которой возникают сначала философия, а затем — наука. От отражений к образам, долгие переходы ведут к поискам империи мифов, которую, по слухам, якобы разрушили греки, открыв логическую истину. Вновь обретенная Атлантида выбрасывает с этого призрачного континента на наши берега сказочные богатства забытой рациональности — такой же, как у нас и как у ученых. С каждой придуманной ею для себя фигурой мифология претерпевает метаморфозу, и ее знание смещается; она принимает эфемерную форму пространства, в котором когда-нибудь поселится. Вчера — плотские идеи, дикость народов природы, безумие древнего человечества; завтра — песнь земли, изначальное слово, мудрость выше метафизики. Но какой бы ни была легенда, область, выкроенная мифологией, — это всегда временный пункт, открытая площадка, кочующее место, как бездонная оборотная сторона пограничной линии, с которой взгляд овладевает горизонтом по его непосредственной мерке. Ни невероятное, ни иррациональное сами по себе не являются реальными территориями; они суть тень, отбрасыва-



Жан Кокто «Орфей», 1950. Кадр из фильма.

емая какой-то причиной или религией обстоятельств. Всякое видение мира открывает новую мифологию, адаптированную к собственному знанию, но, кажется, точно воспроизводящую мифологию старую.

Неопределимая в пространстве, поскольку является изменчивой формой вечно живого миража, мифология тем не менее, кажется, сохраняет за собой неотъемлемую территорию — миф, который оказывается одновременно ее унитарным принципом и ее элементарным единством. Нет более знакомого, более навязчивого присутствия с тех пор, как фигура мифа стала ассоциироваться с историей или рассказом, и не важно, говорит ли этот рассказ языком целостности или языком конфронтации. Независимо от того, является ли он нормативным или спорным¹⁶, связным или нет, понятно, что миф рассказывает историю. И, по мнению некоторых, именно в

рассказанной истории заключается суть, которая, следовательно, легко отделима от повествовательной формы. Из этого, как нам кажется, можно сделать вывод, что ни один рассказ не поддается переводу больше [других], и что мифические истории либо подчиняются грамматике, либо сводятся к определенному набору тем и различаются по типу поставленных проблем¹⁷. По мнению других — более строгих семиотиков, — миф и есть разновидность рассказа¹⁸ с его лингвистическими маркерами. Эти маркеры — «Он» (ни «я» и ни «ты»), третье лицо, исполняющее моменты драмы в диахроническом рассказе¹⁹, а еще — синтагматическая структура, регулируемая посредством «до» и «после». Рассказ, разворачивающийся таким образом, сохраняет базовую связь с темпоральностью. Именно в таких же терминах Плотин в свое время интерпретировал «мифы», рассказанные



Жан Както «Завещание Орфея», 1960. Кадр из фильма.

Платоном: *mûthos* — инструмент анализа и обучения, который дает нам понимание, мысленно разрушая спутанные понятия; он разделяет во времени обстоятельства рассказа; он отличает друг от друга существа, которые спутаны и различаются только чином или властью. «Время мифа, — говорил Плотин, — прошедшее незавершенное, режим чувственного мироздания»²⁰. Кассирер возвращается к неоплатоническому прочтению, прося Платона быть провозвестником своей ясности: миф есть язык, позволяющий выразить мир становления²¹. Между умозрением и действием — полуправда философов²². Но не превратят ли другие — современники семиологии — миф в парадигму вневременного и не обнаружат ли присутствие истоков в формуле «Давным-давно жили-были...», которая читалась бы как простая форма мифологического?

Мифическая иллюзия торжествует и заставляет современных изобретателей мифологии верить, что нет ничего более конкретного, более реального, более

очевидного, чем миф. В социологическом исследовании, которое провел в стране *mûthos* один туземный мудрец, миф, напротив, рассказывает о своем многообразии — настолько полным, что оно, по сути, является всеобъемлющим. Не «распылен» ли он между именем собственным и эпосом, пословицей и теогонией, басней и генеалогией? Мифология, которую населяет *mûthos*, — открытая территория, где все, что говорится в различных регистрах речи, находится во власти повторения, которое превращает в достопамятное то, что выбрало. И миф, отнюдь не наделяя мифологию той идентичностью, которой он, как представляется, обязан, показывает, переходя от одного смысла к другому, что является доступным означающим. Настолько, что Аристотель в середине IV века до н. э. мог использовать его в «Поэтике», чтобы определить, что должно быть душой трагедии²³, — сюжет, «систематическое взаиморасположение фактов в истории»²⁴. С точки зрения аристотелевской поэтики миф есть не рассказанная история, а про-



дукт выверенного конструирования. Миф формируется; факты должны быть подогнаны друг к другу²⁵, действия — организованы в соответствии с вероятным или необходимым²⁶, история должна иметь определенную длину, чтобы ее легко можно было удержать в памяти²⁷. Сюжет должен быть составлен так, чтобы независимо от спектакля, даже не видя его, «узнав об имеющихся местах фактах, мы содрогнулись и пожалели о происходящем»²⁸. Трагический эффект рождается из мифа-сюжета. Если, слушая историю Эдипа, мы испытываем страх и жалость, то это потому, что сюжет хорош, потому что он хорошо завязан, потому что автор трагедии справился с ним умело, как хороший мастер. Миф, таким образом, является объектом изобретения²⁹, но на фоне историй, передаваемых традицией, из которых поэты иногда записывают все подряд, иногда выбирают истории нескольких семей — каких-нибудь Атридов или Лабдакидов³⁰. Эти истории становятся настоящими «мифами», как их понимает «Поэтика»³¹, только после того, как они становятся трагедиями.

Интерес к сюжету, который Леви-Брюль уверенно приписывает мифологии греков, которые были настолько культурны, что стали нечувствительны к опасностям мистического опыта³², на самом деле был придуман Аристотелем как теоретический объект, когда он размышлял о природе трагедии, а вовсе не о сути «мифологии», в его глазах не существовавшей. Таким образом, «миф» так редко оказывается модулем автономной системы мышления, что одно и то же слово одновременно обозначает иллюзию других и сюжет истории. И неопределенность сохраняется, поскольку в I веке до н. э. для такого «критика», как грамматик-филолог Асклепиад Мирлейский, «мифы» суть «лжерассказы», выдуманные истории, не касающиеся ни богов, ни героев, ни тем более знамени-

тых людей, чьи истории сплошь причисляются к «правдивым рассказам»³³. После мифологии, оставшейся без мифов, вот вам «мифы» без богов и героев.

Апеллировать сегодня или завтра к тому, что все согласны называть мифом, значит признать, с разной степенью наивности, верность устаревшей культурной модели, возникшей в XVIII веке, когда все пересмотренные представления о языческих божествах от Овидия до Аполлодора составили область басни, эрудированное и ученое знание которой тогда называлось мифологией³⁴. Но в этой долгой истории нет ни одного эпизода, который позволил бы нам признать миф особым литературным жанром или видом рассказа. Как рыба, растворившаяся в водах мифологии, миф есть неуловимая форма³⁵. Поэтому представляется рискованным желание сделать миф объектом строгого знания и объявить его грамматику, начиная с Вест-Индии и далее.

Но что тогда мифология без мифа? Как спасти «мифологию» наблюдаемого, если мы разоблачили игру зеркал, отражений и иллюзий, в которую, как в ловушку, попало знание о мифах того, кого антропологи, вслед за идеологами, называют наблюдателем? Какой объект можно ему приписать? Определенный тип знания³⁶, способы мышления³⁷, особый режим символической деятельности³⁸? Ссылка на «истории племени» кажется удобным способом уклониться от вопроса. «Эдип: если я произношу только его имя, все остальное нам известно — его отец Лаий, мать Иокаста, кто были его дочери и сыновья, что с ним будет и что он натворил. То же самое и с Алкмеоном: стоит назвать его, и все маленькие дети тут же закричат, что он сошел с ума и убил свою мать»³⁹. Истории, которые все уже знают, и фундаментальные истории: короче говоря, «семейная» мифология, которая имела бы свой эквивалент в определенной истории Франции или Англии



Жан Кокто «Завещание Орфея», 1960. Кадр из фильма.

для школьников прошлых лет⁴⁰. Несомненно, именно потому, что они фундаментальны, все знают их заранее; но помимо того, что этот критерий бессилён их сосчитать, обращение к ним означало бы повторное введение категории мифа, едва замаскированного под основополагающий рассказ. Это настолько очевидно, что мифология без рассказов для нас немыслима. И все же человек, который давным-давно в одиночку отправился в путь и открыл невидимый город, который назвал «мифологией», потому что в его языке не было более подходящего слова, не вернулся с великими и чудесными рассказами. Городу, который ждал его возвращения, он не рассказал ни о поступках вечно юных богов, ни о рождении неба, земли и моря. Ни одной зимней сказки, ни одной «мифологемы». Но все старики старше шестидесяти тут же начинали мифологизировать, да так божественно, что дети, очарованные и замороженные, оставались слушать их и мало-помалу входили в старость, а старики постепенно стано-

вились похожими на детей. Чума покинула город; платонический город был спасен от неведомого зла, которое кто-то тихонько диагностировал как нечто, что в другие смутные времена мудрые умы называли бы «прерванной традицией».

Можно быть греком, а значит, мастером обмана, но при этом случайно столкнуться со стимулирующей идеей. Такова модель трех поколений, в которой можно обойтись без среднего термина, с механизмом заклинательных слухов, содержание и способы повествования которых стираются перед лицом принципов, сентенций и незабываемых мыслей, взращенных в ней, во всей их полноте, городом, верным Доброму и Прекрасному. Мечта о традиции, которая должна быть передана через добродетель «детей Старого Века», одним и тем же голосом, от старейшин к самым «новым» из живых. Но это также и фигура мифологии без мифов, которую несет идеальная продолжительность: однородное время трех поколений. Правда, в платонов-



ской модели темпоральность упраздняется, и мифология становится такой же неизменной, как и сами ее мифологи. Слово, передаваемое по кругу, не должно меняться, да и не может, ибо платоновская система жестко рассматривает память в ее отношении к Бытию и миру Идей и делает из нее психическую деятельность, недоступную становлению и трансформации. Однако именно то, чего нет в платоновской модели, позволило бы спасти обескровленную мифологию, лишенную своих мифов. За два-три поколения в обществах, чья культура не закреплена за той или иной системой письменных обозначений, все, что говорится и рассказывается, подвергается неизбежным и непрерывным метаморфозам, независимо от авторитета и числа «администраторов памяти». Каждый убирает из слов, рассказов, историй какую-то маленькую деталь и добавляют другую, возможно, самую приятную: так предполагает Фонтенель, но, конечно, не для того, чтобы добавить какое-нибудь «лжечудо» к тому, что и так ложно. Запомнившееся и есть всегда самое правдивое для слуха тех, кто бессознательно его — это запомнившееся — формирует. Незабываемое возникает спонтанно, то есть в результате автономной работы памяти трех или более поколений, слившихся в этом уже анонимном рассказчике, который, кажется, повторяет историю или произносит формулу, которую все сразу же узнают. «Истории, которые мы повторяем снова и снова и с которыми все согласны», — шепчет нам в последний раз на ухо тот же грек. Не может ли «мифология» быть таким незабываемым, происходящим из памяти, чуждой приемам обучения, когда письмо изобретает с помощью новых мыслительных объектов⁴¹ процесс запоминания — механического и настолько точного в своей дословности, что основное, то, что получает всеобщее одобрение, обязательно должно быть сказано и произведено в другом месте? Только изобретательная память, сестра заб-

вения, могла бы спасти, кто знает, «мифологию», или, по крайней мере, избавить ее от блужданий, в которые мы, греки, так счастливо завели ее в столь долгом чтении.

Пока же мы ждем теоретика, поделюсь последней историей. Рассказывают, что в Сиракузах Гиерон Второй или Первый — никто не знает — разбил на окраине города великолепный, роскошный сад. Он любил заниматься там своими делами. Сад Гиерона назывался «Миф»⁴². Была ли это ирония по поводу аудиенций, которые правитель давал своим гостям, или просто это была его гостиная, где он мог беседовать среди живых вод, в изысканной тени ладана и смешанных ароматов невинности и разврата? Только близорукость не дает нам увидеть, что в «раю» царя Сиракуз во все времена года цвел вид цветов, который, к сожалению, уже невозможно найти и который серьезные Наблюдатели за Человеком, введенные в заблуждение трудами некоторых ботаников, упорно пытаются спутать с пыреем или каким-то другим сорняком.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Comes N. *Mythologiae*. Venise, 1551 (см. Sez nec J. *La Survivance des dieux antiques*. Paris, 1980. P. 199–228). Однако Фонтенель читал его у иезуитов во французском варианте, опубликованном в 1611 году в Руане: *Le Compte N. Mythologie, c'est-à-dire explication des fables, contenant les généalogies des dieux, les cérémonies de leurs sacrifices, leurs gestes, aventures, amours et presque tous les préceptes de la philosophie naturelle et morale*. См. Fontenelle B. *De l'origine des fables* (1724), éd. J. R. Carré. Paris, 1932. P. 41–42.

² См. Starobinski J. *Le mythe au XVIIIe siècle // Critique*. № 366. 1977. P. 996. «Нам не позволено иметь с греками чего-либо общего»: Гельдерлин в печали, головокружение, развалины подра-



ПУБЛИКАЦИИ

жаемого. По словам Ф. Лаку-Лабарта: *Lacoue-Labarthe Ph. Hölderlin et les Grecs // Poétique*. 40. 1979. P. 465–474.

³ Такова, например, позиция Мозеса Финли. См.: *Finley M. Les Anciens Grecs*. Paris, 1971. P. 47.

⁴ *Ibid.* P. 28–31.

⁵ *Müller K. O. Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*. Göttingen, 1825.

⁶ *Vian Fr. La Guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*. Paris, 1952.

⁷ *Vian Fr. Les Origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*. Paris, 1963. P. 5.

⁸ *Ibid.* P. 6–7. Цель — исправить главный недостаток мифологии, которая «оторвана от своих культовых связей» и превращается в открытое собрание «басен», предоставленных «воображению рассказчика». Хотя, с другой стороны, автор не исключает, что «творение, рожденное свободной фантазией», может развиваться по «уже существующим образцам» (Указ. соч. P.12).

⁹ *Ibid.* P. 34–36.

¹⁰ *Lévy-Bruhl L. Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris, 1910. P. 434–435.

¹¹ *Lévi-Strauss Cl. Tristes Tropiques*. Paris, 1955. P. 318; *De Heusch L. Pourquoi l'épouser?* Paris, 1971. P. 141–146; *Derrida J. De la grammatologie*. Paris, 1967. P. 145–202.

¹² *Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale*. Paris, 1958. P. 232.

¹³ Леви-Стросс напоминает, что название его кафедры в Практической школе высших исследований, созданной в 1888 году, — «кафедра религий нецивилизованных народов» — было по его требованию изменено в 1954 году, после чего она стала именоваться кафедрой сравнительного изучения религий бесписьменных народов: опять-таки, получилось хоть и что-то частное, но менее шокирующее для зарубежных слушателей. *Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale deux*. Paris, 1973. P. 78.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Goody J. Une récitation du Bagré*. Paris, 1980.

¹⁶ *Leach Ed. Les Systèmes politiques des hautes terres de Birmanie* (1964), trad. franç. Paris, 1972. P. 304–318.

¹⁷ *Smith P. La nature des mythes // Diogène*. № 82. 1973. P. 91–108; *Smith P. Le Récit populaire au Rwanda*. Paris, 1975. P. 114–115.

¹⁸ Гипотеза, часто встречающаяся у Барта — *Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966), упоминается в *Barthes R., Kayser W., Boom W. C., Hamon Ph. Poétique du récit*. Paris., 1977. P. 7–57; *Greimas A. J. Du sens*. Paris, 1970. P. 185–230; *Weinrich H. Structures narratives du mythe // Poétique*. №1. 1970. P. 25–34. Etc.

¹⁹ Например, *Lyotard J.-Fr. Discours, figure*. Paris, 1971. P. 149–151.

²⁰ *Plotin. Ennéades*, III, 5, 9; III, 7, 6, avec les analyses de *Finn J. Espace et temps en Grèce // Revue de synthèse*. № 57–58. 1970. P. 97–102.

²¹ *Cassirer E. La Philosophie des formes symboliques II. La pensée mythique*, trad. franç. J. Lacoste. Paris, 1972. P. 17.

²² *Brewer E. Philosophie et mythe // Revue de métaphysique et de morale*. № 22. 1914. P. 361–381.

²³ Как это показал и анализ Бомпера. См.: *Bompaire J. Le mythe selon la Poétique d'Aristote // Fonction et survie des mythes*. Paris, 1977. P. 31–36.

²⁴ *Dupont-Roc R. et Lallot J. Aristote. La Poétique*. Texte, traduction, notes. Paris, 1980. P. 149.

²⁵ *Sústasis: Aristote. Poétique*, 1450 a 15; 32; *súnthesis: 1452 b 31; 1459 a 22*.

²⁶ *Aristote. Poétique*, 1451 a 36–38.

²⁷ *Aristote. Poétique*, 1451 a 1–2 (*eumnémonéuton*).

²⁸ *Aristote. Poétique*, 1453 b 3–6. «Интеллектуализированный» взгляд, как замечают *Dupont-Roc R. et Lallot J. Aristote. La Poétique*. P. 13: «[Поэт] должен представлять события как можно ближе пред своими глазами» (*ARISTOTE, Poétique*, 1455 a 231; *Аристотель. Поэтика*. Л.: Academia, 1927. С. 60).

²⁹ Ключевое слово: придумывать (*heurískein*), *Aristote. Poétique*, 1453 b 25.

³⁰ *Aristote. Poétique*, 1453 a 17–22. См.: *Dupont-Roc R. et Lallot J. Aristote. La Poétique*. P. 247–249.

³¹ Потому что есть и другие значения слова *mûthos*: сплетни, нечто невероятное, ложное (*Histoire des animaux*, VI, 30, 579 b 2–4; 35, 580 a



16–21; VIII, 12, 597 а 7); истории, новости, которые рассказывают те, кто тратят целый день на рассказы о чем угодно: *philomuthos* — болтун (Ethique à Nicomaque, III, 13, 1117 b 34); «миф», состоящий из чудесных рассказов, источник удивления, философская добродетель (Métaphysique, I, 2, 982 615–620); наконец, «мифическая» форма, одолженная «древней божественной традиции» [что звезды суть боги], форма, выбранная с целью убедить множество и служить законам и общим интересам (Métaphysique, XI, 8, 1074 а 38-b 14). См.: *Bollack J. Mythische Deutung und Deutung des Mythos // Poetik und Hermeneutik. IV. Munich, 1971. P. 67–119.*

³² Ibid. P. 204–205.

³³ *Sextus Empiricus. Adversus mathematicos, 1, 252–253; 91–96, с анализом Bravo B. Remarques sur l'érudition dans l'Antiquité // Eirène. 1968. P. 325–335.*

³⁴ *Starobinski J. Le mythe au XVIIIe siècle // Critique. № 366. 1977. P. 976–977.*

³⁵ В исследовании, проведенном в Руанде, Пьер Смит (*Smith P. Le Récit populaire au Rwanda. Paris, 1975. P. 114–115*) приходит к выводу, что, по крайней мере, в его «области» мифы не существуют как тип рассказа (*récit*), определяемый некоторым типом интереса, который должен быть передан, или эффекта, который должен быть произведен. Факт остается фактом: есть то, что он называет «мифическими темами»: происхождение смерти, возникновение неравенства, то, как женщины были подчинены мужчинам. Эту двусмысленную позицию использует Люк де Хойш (*De Heusch L. Mythologie et littérature // L'Homme. Vol.17, № 2–3. 1977. P. 101–109*), который стремится спасти руандийский миф с помощью мифологии и мифического мышления, то есть «набора неявных хартий, гарантов монархического, божественного и космогонического порядка, которые выражаются на различных уровнях литературного, народного или научного творчества».

³⁶ Знания категорий или знания о мире? — задавались недавно вопросом П. Смит и Д. Сребер (*Smith P. et Sperber D. Mythologiques de Georges Dumézil // Annales E.S.C. 1971. P. 583–585*).

³⁷ См.: *Smith P. Le Récit populaire au Rwanda. Paris, 1975. P. 115.* Совсем недавно, в рамках проекта журнала «Le Temps de la réflexion», Пьер Смит, давая нюансированное и уважительное прочтение «Мифологик», напоминает, что для антропологии «миф есть рабочий шоковый концепт», не миф-рассказ (*récit*), а «ментальный миф», объект или понятие, которое вроде бы и не развеивает все опасения по поводу здоровья «мифического мышления» (*Smith P. Le Temps de la réflexion. № I. 1980. P. 61–81*).

³⁸ См.: *Sperber D. La pensée symbolique est-elle pré-rationnelle? // La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie, éd. M. Izard et P. Smith. Paris, 1979. P. 17–42.*

³⁹ Слова Антифана — автора комедий второй половины IV в. до н. э. (*Athenae. Les Deipnosophistes, VI, 222 b 1–7*), который считает, что перед поэтами-трагиками стоит уникально простая задача.

⁴⁰ См. пример, предложенный Э. Личем и прокомментированный Д. Спербером: *Sperber D. Le Symbolisme en général., Paris, 1974. P. 91.*

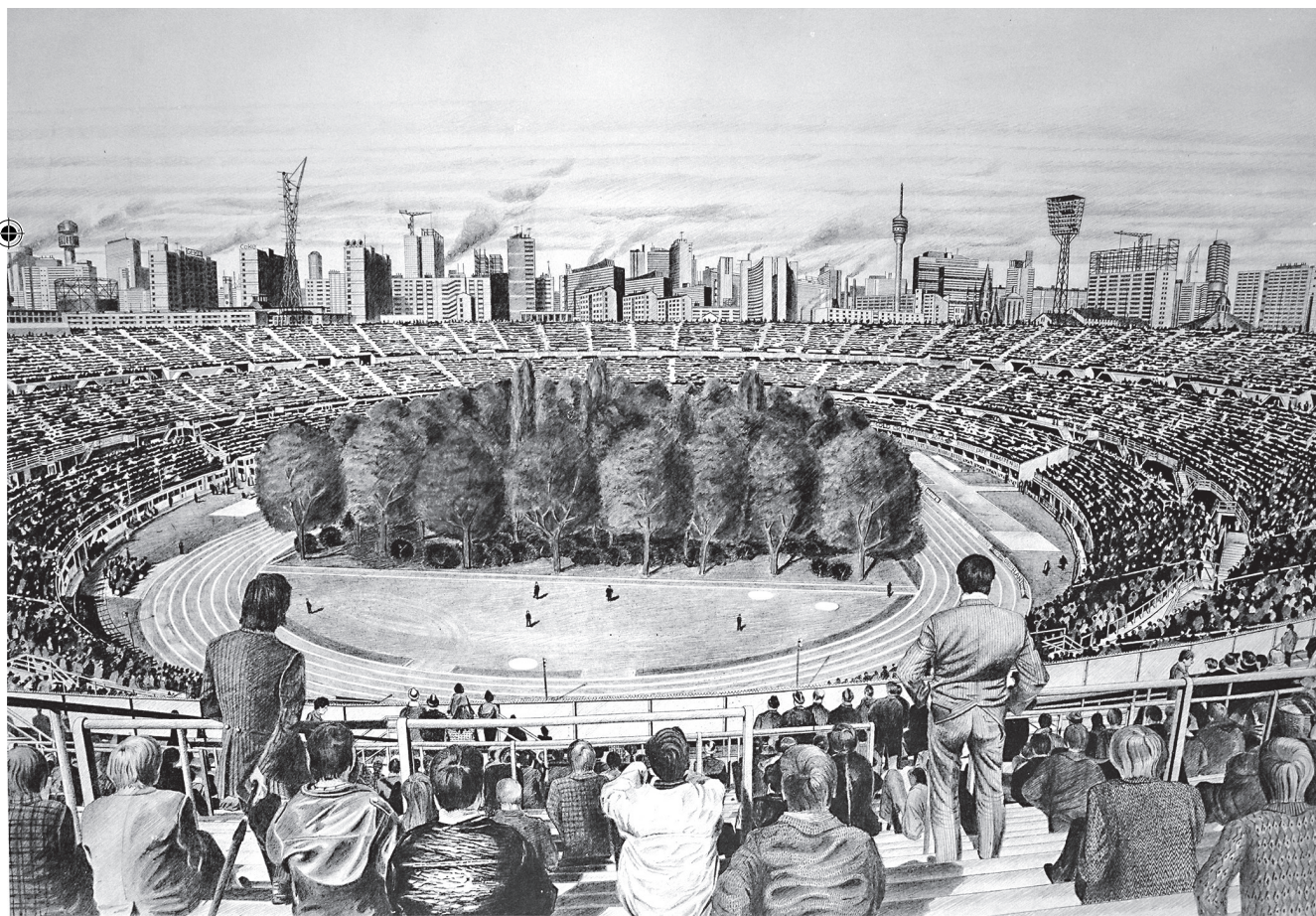
⁴¹ Списки, таблицы, формулы: *Goody J. The Domestication of the Savage Mind/ Cambridge, 1977; Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture // L'Homme. № 1. 1977. P. 29–52.*

⁴² См.: *Loicci-Berger M. P. Syracuse. Histoire culturelle d'une cité grecque. Bruxelles, 1967. 138, n. 5; Vatin Cl. Jardins et vergers grecs // Mélanges G. Daux. Paris, 1974. P. 345.*

Марсель Детьен

Родился в 1935 году в Льеже (Бельгия).

Историк и антрополог. В 1975–1996 годах руководил группой «История и антропология, сравнительный подход» в Национальном центре научных исследований Франции (CNRS). С 1992 года преподавал в Университете Джона Хопкинса (Балтимор). Автор многочисленных трудов, из которых на русский язык переведена книга «Повседневная жизнь греческих богов» (с Джулией Сисс. М.: Молодая гвардия, 2003). Скончался в 2019 году в Немуре (Франция).



Макс Пейнтнер «Бесконечное влечение природы», 1970.





Борис Гройс

Защитить гетеротопию

В чем разница между левыми и правыми? Левые прогрессивны: они ценят будущее больше, чем настоящее и прошлое. Они видят в будущем обещание лучшей жизни, возможность изменений к лучшему. Поэтому левые готовы уничтожить прошлое вместе со всем, что напоминает нам о нем в настоящем. Правые, напротив, ценят прошлое больше, чем настоящее и будущее. Правые мыслители нам говорят: давайте посмотрим на любой живой организм — он счастлив и полон жизни только в ранние годы. В будущем он состарится и умрет. То же можно сказать об обществе, которое также состоит из живых человеческих тел и само по себе тоже организм. Будущее общества и составляющих его индивидов — это смерть, поэтому лучше как можно дольше оставаться верными прошлому и, следовательно, молодыми.

В христианскую эпоху надежды человечества на лучшее будущее проецировались на загробную жизнь. Смерть считалась лишь границей между страданием в бренном мире и счастьем в мире потустороннем. Постхристианская секулярность заменила богословие сочетанием технологий и политики. Произошла революция или, как минимум, радикальная политическая трансформация, ставшая вообра-

жаемой границей между историческим страданием и постисторическим счастьем. Человечество, как предполагалось, должно было перейти из природного состояния со всеми его тяготами и лишениями в состояние технологическое, в котором машины работают, а люди наслаждаются плодами этой работы. Сегодня телеологическое, ориентированное на утопию понимание технологического и политического прогресса ушло в прошлое. Технологический прогресс теперь воспринимается как поезд, идущий из ниоткуда в никуда. Все пришло в движение, все меняется, но где же конечная станция? Где это движение остановится?

Не будем забывать: когда мы говорим об утопии, мы имеем в виду остановившееся время, время, в котором не происходит изменений, — момент столь прекрасный, что мы хотим, чтобы он длился вечно. Раньше люди верили, что состояния неподвижности можно достичь, и оно будет достигнуто в конце истории — в раю или при коммунизме. Иными словами, границу между движением истории и неподвижным состоянием или между изменениями и их отсутствием понимали как границу во времени — границу между историей и постисторией. Конечно, некоторые теоретики



постмодернизма говорили нам, что мы уже живем после конца истории. Но теперь мы слышим, что постмодернизм ушел в прошлое, и поезд идет дальше.

Таким образом, вместо поиска неподвижности во времени начались поиски неподвижности в пространстве. В нашей культуре традиционные места неподвижности — это библиотеки и музеи. Они накапливают артефакты вместо того, чтобы уничтожать их, в отличие от технологического прогресса, который заменяет старые вещи новыми и таким образом уничтожает и старые вещи, и старые образы жизни. Музеи не уничтожают старые артефакты, потому что в основе [музейной деятельности] лежит допущение, что новое искусство не имеет большей ценности, чем искусство старое. Известно высказывание Фуко о музеях как о «гетеротопиях». Гетеротопия — пространство неподвижности, находящееся рядом с мейнстримным политико-технологическим процессом и за его пределами. Граница между историей и гетеротопией проведена не во времени, как граница между историей и утопией, а в пространстве — как граница между музеем и пространством обыденной жизни. Эта граница изолирует музейные предметы, которые оказываются защищенными от разрушения временем, в отличие от обыденных вещей, остающихся незащищенными и поэтому обреченными на уничтожение. Прогресс создает нечто путем разрушения; гетеротопии создаются благодаря защите.

Я бы утверждал, что установление границ гетеротопий стало центральной политической проблемой нашего времени. Гетеротопии имеют целью защиту культурных ценностей. Пока культуру понимали как совокупность культурных ценностей — книг, произведений искусства, музыки или кино, сосуществование технического прогресса и гетеротопий было, по сути,

экономической и административной проблемой — сколько ресурсов общество готово отвлечь от производства утилитарных благ и направить на защиту культурных ценностей. Однако за XX век [само] понятие культуры претерпело глубокую трансформацию. Культуру стали понимать как специфическую форму жизни, а не просто собрание артефактов. Однако защита форм жизни — не то же самое, что защита культурных ценностей. Если я хочу защитить ту или иную форму жизни, то должен переместить ее в условия гетеротопии. Иными словами, я должен поместить людей, практикующих такую форму жизни, внутрь системы музейной защиты, изолировав их от течения истории. А это, конечно, политическое, а не экономическое и не административное решение. В качестве примера такого сдвига в понимании культуры как совокупности культурных ценностей к пониманию ее как формы жизни, позволю себе обратиться к хайдеггеровскому «Истoku художественного творения» (1935–1936).

Этот текст начинается с отказа [автора] наделять произведения искусства каким-то привилегированным статусом по сравнению с обычными вещами. Хайдеггер пишет: «Если взглянуть на творения в их незатронутой действительности и ничего себе не внушать, то окажется, что творения наличествуют столь же естественным образом, как и всякие прочие вещи. Картина висит на стене, как висят на стене охотничье ружье и шляпа... Творения рассылаются повсюду, как вывозится уголь Рура, как вывозится лес Шварцвальда. Гимны Гельдерлина во время войны точно так же упаковывались в солдатские ранцы, как приборы для чистки оружия. Квартеты Бетховена лежат на складе издательства, как картофель лежит в подвале. У любого творения есть такая вещьность»¹. Дальше Хайдеггер говорит, что как таковые про-



Клаус Литтманн «Для леса», 2019. Инсталляция на стадионе «Вертерзее» в Клагенфурте, Австрия.

изведения искусства могут быть интересны только арт-бизнесу. Иными словами, Хайдеггер отвергает определение культуры как совокупности культурных ценностей. Произведения искусства суть вещи — такие же, как и любые другие, и, более того, они суть товары — такие же, как и любые другие товары. В произведениях искусства самих по себе нет ничего, что отличало бы их от других вещей. Гетеротопии, например, музеи и галереи, производят иллюзию отличия, хотя никакого отличия на самом деле нет.

Но что тогда делает произведение искусства произведением искусства? Хорошо известно, что в качестве примера произведения искусства Хайдеггер использовал картину Ван Гога с изображением пары башмаков. Хайдеггер пишет, что эти грязные, поношенные башмаки раскрывают [перед зрителем] мир крестьян-

ки, которая всю жизнь тяжело работала на земле. На самом деле Ван Гог на этой картине изобразил собственные ботинки. Но речь здесь не об этом. Для Хайдеггера эти башмаки направили взгляд на мир крестьянской жизни, в которой участвовали и Ван Гог, и Хайдеггер. Ван Гог блуждал по полям в поисках сюжетов для своих картин, Хайдеггер жил в деревне. Оба они — и Ван Гог, и Хайдеггер — работали в условиях аграрной цивилизации и поэтому принадлежали к одной культуре. Именно эта культура, эта форма жизни является истоком художественного творения и, собственно, сама по себе тоже является художественным творением. Если мы живем в определенной культуре, это значит, что мы живем в определенной форме жизни, внутри художественного творения. Картина Ван Гога, например, лишь раскрывает перед взглядом эту форму жизни, которая



иначе оставалась бы скрытой от наших глаз. Однако такое раскрытие имеет силу только постольку, поскольку форма жизни, предстающая перед нами в результате, остается нашей собственной формой жизни. Поэтому для Хайдеггера сохранение того или иного произведения искусства означает не просто его хранение и реставрацию в каком-нибудь музее. Скорее оно означает сохранение образа жизни, явленного в этом произведении искусства. Только в этом случае, как пишет Хайдеггер, создание и сохранение произведения искусства составляют единое целое. Здесь Хайдеггер совершает важнейший интеллектуальный шаг. Эстетическая ценность переносится с индивидуального произведения искусства на форму жизни, раскрываемую в этом произведении.

Когда та или иная форма жизни подходит к своему историческому концу, произведения искусства, относящиеся к ней, теряют свой статус произведений искусства и превращаются просто в вещи. Хайдеггер настаивает, что такое завершение непоправимо: как только культурный мир исчез, назад к жизни его не вернуть. В этом смысле наши музеи являются лишь хранилищами старых вещей, лишенных культурной актуальности. Если мы хотим защитить определенную культуру, нам необходимо защитить форму жизни, выпестовавшую людей определенным образом. Например, нам необходимо остановить технологический прогресс, чтобы он не угрожал аграрному образу жизни или хотя бы крестьянке, Ван Гог и самому Хайдеггеру. И, как я уже говорил, это не просто экономическая и административная проблема — это проблема политическая.

Такой перенос эстетической ценности с культурных ценностей на формы человеческой жизни, которые эти ценности произвели, напоминает перенос эстетической ценности с отдельных животных на

их естественную среду. Здесь мы имеем дело с самоэстетизацией человечества, которая следует за эстетизацией растений, животных и рыб — эстетизацией, лежащей в основе современного экологического движения. Эстетизация живой природы началась уже с европейских зоопарков, представлявших отдельных животных различных видов. Зоопарки функционировали как музеи и библиотеки: они хотели быть представительными и предлагать общий обзор мировой фауны. Позднее, однако, люди начали осознавать, что разным видам для «естественного» выживания требуется разная экологическая среда. Животные, изъятые из своей экологической ниши, теряют свою идентичность. Так, зоопарки уступили место национальным паркам, в которых формы жизни различных животных оказались защищены от технологического прогресса. Современное экологическое движение — не что иное, как попытка превратить всю Землю в национальный парк. Но когда мы задаемся вопросом, зачем мы защищаем все эти виды животных от исчезновения, ответ на него дается такой: потому что в противном случае мир потеряет свое визуальное разнообразие, богатство форм и цветов. Иными словами, ответ следует эстетический.

Нет никаких сомнений, что защита культурного разнообразия от гомогенизации, являющейся следствием технологического прогресса, аналогична защите разнообразия биологического. В обоих случаях нам приходится иметь дело с определенным эстетическим вкусом и политикой эстетизации и самоэстетизации на основе этого вкуса. Этот вкус отдает предпочтение многообразию, а не монотонности, различию, а не повторам. Иными словами, это вкус, предпочитающий продукты доиндустриального ручного труда, а не промышленные изделия. В наше время защита доиндустриальных форм жизни стала распро-



Клаус Литтманн «Для леса», 2019. Инсталляция на стадионе «Вертерзее» в Клагенфурте, Австрия.

страненной художественной практикой. Такие проекты часто принимают форму сообществ, которые во многом по-хайдеггеровски понимают культуру как продолжение сельского хозяйства. Еще есть ремесленные сообщества, практикующие доиндустриальные виды ручного труда. Тем временем во множестве арт-проектов художники сочетают такой вот доиндустриальный ручной труд с защитой популяций, оставшихся за бортом технологического прогресса. Цель таких проектов состоит не в том, чтобы интегрировать эти популяции в движение прогресса за счет образования или как-то еще, а наоборот, чтобы защитить их традиционный образ жизни от натиска технологий.

Поворот от защиты культурных ценностей к защите культурных пространств, эти ценности породивших, делает сегодняшнее искусство политическим. Забота

об определенной культуре становится заботой об определенном политическом и экономическом порядке, при котором эта культура изначально функционировала. В самом деле, не только арт-группы, но и некоторые государства, например, Франция и Италия, субсидируют собственное сельское хозяйство, чтобы защитить свою культуру, воспринимаемую как неотделимую от традиционной французской или итальянской кухни и виноделия. Кроме того, определенные традиционные городские пространства обретают защиту, а определенные образы жизни — финансовую поддержку, которая тоже имеет целью сохранить в целости определенные культурные пространства со свойственным им образом жизни. Однако когда мы говорим о защите культурных гетеротопий, от чего, собственно, их необходимо защищать? Очевидно, защищать их нужно, прежде всего, от миграции.



Клаус Литтманн «Для леса», 2019. Инсталляция на стадионе «Вертерзее» в Клагенфурте, Австрия.

Можно сказать, что в традиционном понимании культуры как совокупности культурных ценностей в привилегированном положении оказывались мигранты, а не коренное население, тогда как новое экологическое понимание культуры как культурного пространства или культурной ниши ставит в привилегированное положение коренное население, а не мигрантов. Если мы считаем, что книга или произведение живописи не теряет своей ценности, когда его перевозят из одного региона в другой, например, из Китая в Европу, то разумно собирать их в привилегированных библиотеках и музеях. Если же мы, как Вальтер Беньямин, считаем, что культурные ценности при транспортировке теряют ауру и прибывают к месту назначения лишь в качестве вещей, то их привилегированное положение становится абсурдным, и куль-

тура начинает рассматриваться как нечто, происходящее в «реальной жизни», за пределами, а не внутри музеев и библиотек. Защита музеев и библиотек — либеральный проект, поскольку защищает отдельные объекты. Защита гетеротопий — проект, объединяющий левых и правых, потому что в гетеротопии прошлое и будущее сливаются воедино. Здесь в самом деле технологический и экономический прогресс начинает служить делу улучшения защиты прошлого, которому постоянно угрожает настоящее.

И тем не менее остается открытым вопрос: можно ли считать, что защищенный образ жизни — то же самое, что незащищенный? Или: гарантирует ли гетеротопия идентичность прошлого и будущего? Хайдеггер был настроен скептически. В «Вопросе о технике» он писал: «Лес-

ничий, замеряющий в лесу поваленную древесину и по видимости точно так же обходящий те же лесные тропы, как и его дед, сегодня, знает он о том или не знает, поставлен на это деревообрабатывающей промышленностью. Он приставлен к процессу поставки целлюлозы, которую заставляет в свою очередь производить потребность в бумаге, предоставляемой газетам и иллюстрированным журналам. А те заставляют общественное мнение проглатывать напечатанное, чтобы люди могли встать на позиции предоставляемой в их распоряжение мировоззренческой установки².

Хайдеггеровский лесничий не видит взаимосвязи между знакомой ему гетеротопией и внешним миром, и Хайдеггер интерпретирует это как своеобразную наивность. Однако так ли на самом деле наивен лесничий? Скорее можно предположить, что он сознательно решил не учитывать реалии, бытующие за пределами его образа жизни. Он согласился с тем, что его гетеротопия защищена технологическими и экономическими средствами. Но к этой защите он добавил еще один

слой — слой психологической самозащиты. И только этот дополнительный слой и делает всю защиту цельной.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

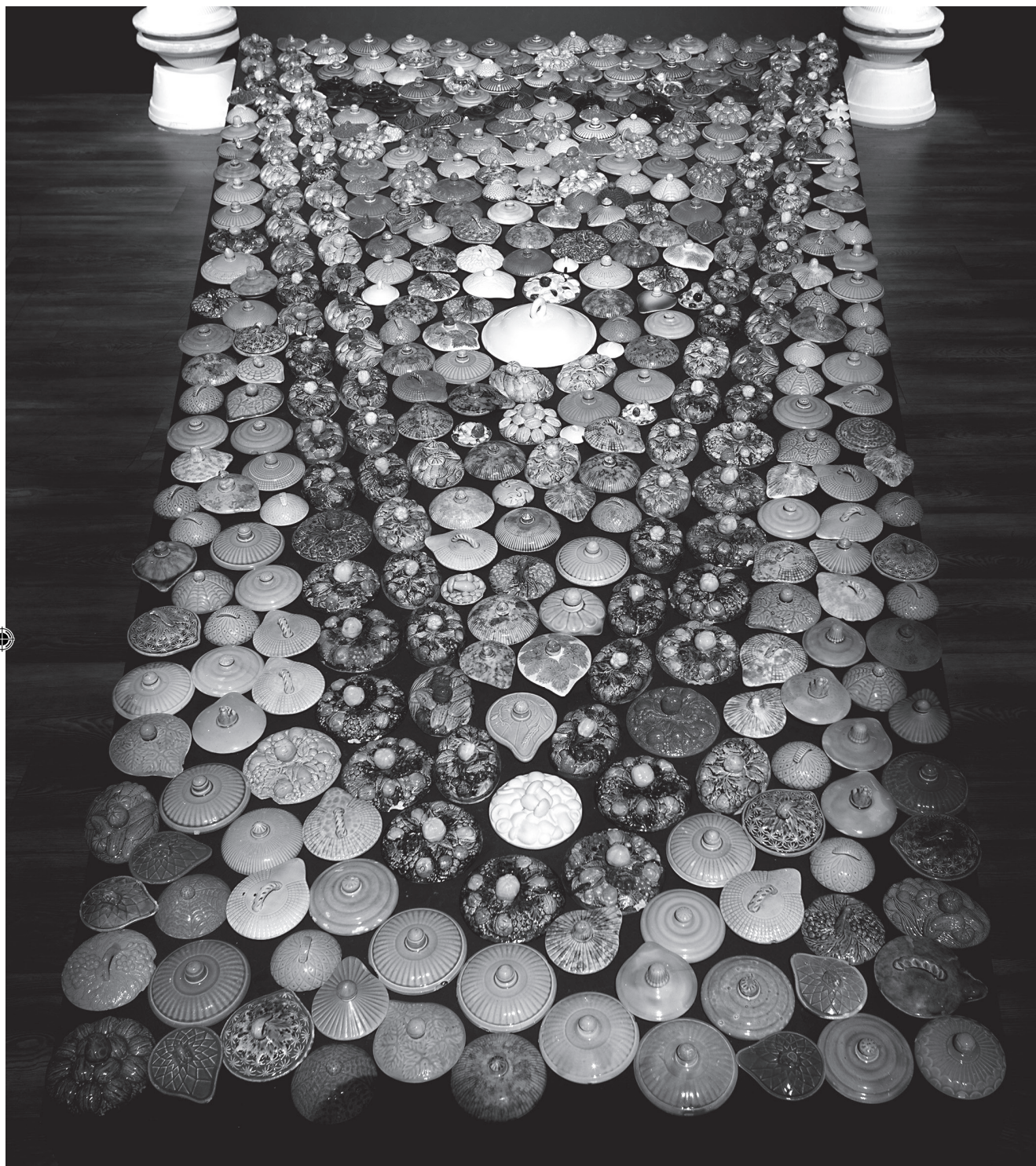
ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Цит. по: Хайдеггер М. Исток художественного творения / Перевод А. Михайлова. М.: Академический Проект, 2008. URL: https://vk.com/doc4605748_437979285.

² Цит. по: Хайдеггер М. Время и бытие (статьи и выступления) / Перевод В. Библихина. М.: Республика, 1993. URL: http://www.bibikhin.ru/vopros_o_tekhnike.

Борис Гройс

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



Аннушка Броше «Пандора. Распаковка», ММОМА, Москва, 2024. Предоставлено ММСИ.





Дмитрий Галкин

Рассказ покинул здание: современное искусство в поисках спасительного искушения

*«В море информации и данных мы ищем,
где бы встать на якорь нарратива»
«Лишь повествование возвышает жизнь
над ее чистой фактичностью, над ее наготой.
Повествование состоит в том, чтобы придать
времени осмысленный ход, начало и конец»*

Бён-Чхоль Хан

Любой автор достаточно интеллектуального толка может оказаться в ситуации Благовещения. Осознанно или не вполне. Вариантов развития этой ситуации не так много. Например, автор принесет благую весть о Древе познания для незадачливой и наивной Евы, и тогда она станет своего рода Пандорой, а сам автор — Змеем-искусителем. Другой вариант — нести благую весть о спасении и приходе Спасителя для возможного свершения подвига Девы Марии («второй Евы») от имени ангела. Это мифопоэтическая неопределенность более чем уместна для обсуждения современного искусства. Ее мы и обозначим как отправную точку наших рассуждений, помня, что в ортодоксальном религиозном мифе «вторая Ева», очевидно, исправляет ошибку первой и оставляет нас с надеждой. Надеждой на спасение и Воскресение.

Проблематика этого текста связана не столько с мифопоэтической структурой и логикой художественных проектов, сколько с тем, насколько такая структура и логика отвечают ситуации и драме современности. Что мы можем узнать и понять про нее через миф? В арсенале современного искусства много различных методов, приемов и вариантов/комбинаций медиа, однако их использование всегда несет некоторое обязательство художника и искусства в целом в отношении важнейших обстоятельств современности. Ниже мы обратимся к нескольким кейсам проектов, в которых используются совершенно различные художественные стратегии, однако именно их мифопоэтика «благовещения» оказывается в точке сборки дискурса современности. Эти кейсы мы позаимствовали из творчества двух современных художниц — Ольги Киселевой (Франция–Россия) и Аннуш-



ки Броше (Россия). Наш выбор обусловлен как нетривиальной мифопозиткой их работ, так и существенным различием стратегий.

Далее, опираясь на эти кейсы, мы попытаемся раскрыть нашу благую весть уже через обсуждение важнейших драматических обстоятельств современности, связанных с тем, что немецкий философ корейского происхождения Бён-Чхоль Хан определяет как кризис нарратива. Здесь мы будем в основном опираться на его работу «Кризис повествования. Как неолиберализм превратил нарратив в сторителлинг»¹, а также на более ранний текст 2012 года «Агония эроса. Любовь и желание в нарциссическом общении»². В какой-то момент нам также понадобится доклад Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» (1979)³ и некоторые важные моменты из работ влиятельного канадского теоретика Джордана Питерсона.

Максимально редуцируя сложность рассуждений и аргументов, в качестве основного тезиса мы с самого начала можем заявить следующую идею: в современной ситуации нарративного кризиса современное искусство принимает на себя некоторое историческое обязательство по сохранению и артикуляции фундаментального нарративного элемента культуры. Для внимательного критического читателя, не исполненного консервативными убеждениями, в этом месте полезно не следовать своим подозрениям и не перелистывать скептически страницы «Художественного журнала» дальше прочь из нашего текста. Мы не собираемся торговать призывами к консервативной морали, но иметь в виду основания обязаны.

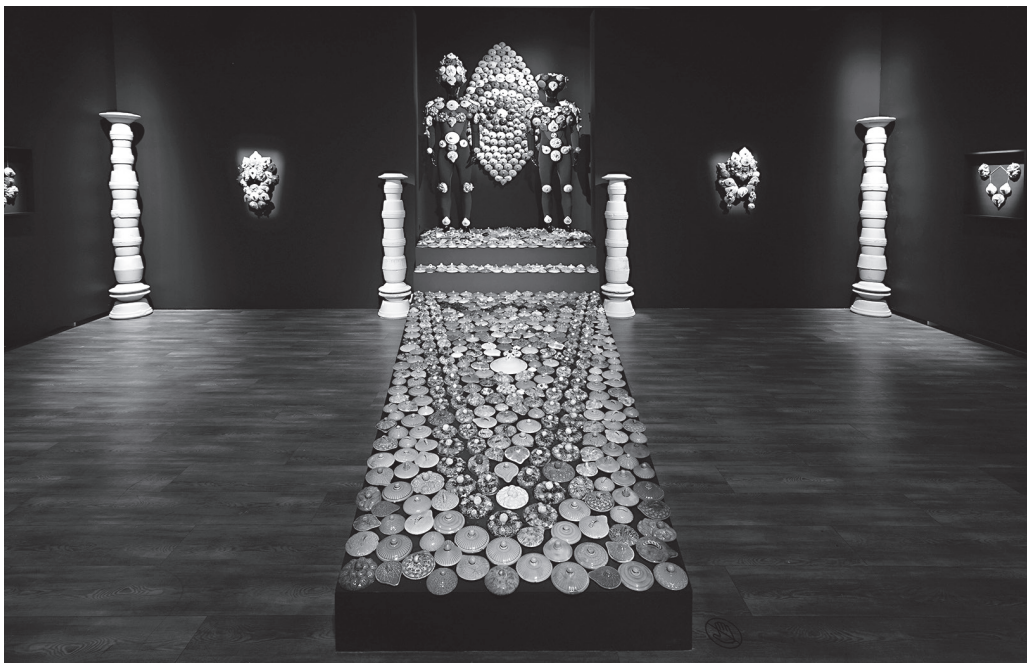
Происки Пандоры, или научное воскрешение муниципального дерева жизни

В небольшом французском городке Бискаросслучилась грустная и одновременно удивительная история воскрешения — научного воскрешения! Погибло дерево

— старинный вяз, который столетиями был гордостью и символом этого места. Чтобы увековечить его память, мэрия городка решила пригласить художника. Однако вместо памятника художница Ольга Киселева вместе с группой ученых предложила буквально воскресить дерево, использовав его ростки, хранившиеся у горожан, для прививки к родственному дереву — сибирскому вязу, устойчивому к той форме грибкового заболевания, от которого и погиб вяз французский. И все получилось! Новое дерево теперь растет на месте старого и даже дает идентичный цвет — не по всей кроне, а локально в форме венца.

В таком описании данный проект, безусловно, выглядит как интересный и вполне убедительный эксперимент в области art&science. К тому же религиозно-мифологический аспект Воскрешения обретает здесь научно-биологическую основу. Но теперь вернем истории то, что сегодня любят называть локальным контекстом и/или локальным нарративом — ее мифопозитическую красоту. Дело в том, что старый вяз был связан с трагическим случаем: под деревом покончила с собой несчастная девушка, отвергнутая принцем (да, дело происходило в средние века!). Молодые люди решили пожениться, но принц ушел воевать, а когда вернулся, то узнал о якобы неверности невесты. Помолвка была расторгнута. В результате невеста наложила на себя руки, а следом за ней и жених. А вяз... Вяз с тех пор цвел не по всей кроне, а только в одном месте круглым венцом — символом невинности бедной девушки. Но в 2010-х дерево гибнет от заразы, которую ученые уверенно связывают с изменениями климата.

Локальный мифологический контекст создает совершенно другую поэтику проекта, наполняя работу смыслами, которые раскрывают ценности и историю сообщества, нарративную напряженность и идентичность маленького культурного



Аннушка Броше «Пандора. Распаковка», ММОМА, Москва, 2024. Предоставлено ММСИ.

мира. Еще более впечатляющий пример в творчестве Ольги Киселевой — воскрешение священного дерева аморсефон из Храма Соломона, воздвигнутого когда-то на месте жертвоприношения Авраама. Смола дерева служила исключительно для культовых целей храма. Но в рамках исследовательской части проекта Киселевой было установлено, что эта смола целебна и помогает в борьбе с раком кожи (хотя ортодоксальные заказчики работы были против обсуждения всех вопросов, не касающихся религиозно-мифологических функций аморсефона).

Безусловно, такие проекты можно, а может быть и нужно представлять в рамках больших международных действ современного искусства. Возможно, семена и черенки аморсефона могли бы стать главным лотом Арт Базеля. Но смысл и поэтическая сила этих работ Ольги Киселевой, очевидно, слишком сильно привязана к локаль-

ным историям и контекстам. Как и многие другие проекты современного искусства, которые алчут локальной укорененности и ее мифопоэтического колорита.

Еще один любопытный пример мифопоэтической проработки художественной идеи мы находим в проекте Аннушки Броше «Пандора. Распаковка». Здесь мы пойдем сразу от мифа. Красавица Пандора (от греч. «всем одаренная») — первая женщина в древнегреческой мифологии — прекрасная, хитроумная, сладкоречивая и коварная, созданная могучей компанией богов по заказу Зевса для отмщения титану Прометею, подарившему людям огонь, ремесла и искусства. Став женой Эпиметея — брата Прометея, — она обнаруживает в доме тот самый «ящик» (это был сосуд) с болезнями, смертью и прочими напастями, оставленный Зевсом Эпиметею на хранение, который, движимая любопытством, открывает, выпустив из него таким образом



Аннушка Броше «Пандора. Распаковка», ММОМА, Москва, 2024. Предоставлено ММСИ.

в мир людей всевозможные бедствия. Так первая женщина совершила месть богов титану за отступничество и попытку сделать людей самостоятельными и счастливыми (ну, не хотел Громовержец этого!), оставив, однако, немного надежды на счастье.

В одной из частей проекта зритель становится посетителем странного алтаря, как будто сложенного из цветов. Всмотревшись, он обнаруживает, что «божественные» образы собраны из многочисленных керамических объектов — крышечек от вполне банальных бытовых предметов посуды: чайников, вазочек, сахарниц и проч. Много-много крышечек от многих и многих сосудов Пандоры, судьба которых остается до конца непонятной. Античная мифологическая история дополняется еще одним слоем мифологии, но уже современной. Ху-

дожница приглашает взглянуть на образы неизвестного культа через оптику археологии будущего: это мы сегодняшние воспринимаем неизвестными археологами из далекого будущего как прихожане некоего Храма Надежды, жертвующие ее божеству свои крышечки от сосудов Пандоры.

Далее эта мифопоэтическая структура приземляет нас на место раскопок. Им оказывается давно заброшенный, но когда-то очень известный в СССР Конаковский (Кузнецовский) фаянсовый завод, где, собственно, и собраны художницей крышечки для инсталляции «алтаря». Найденный объект и его локальная история служат соединительным звеном между большим нарративом античности, большим нарративом советского строительства и историей конкретного предприятия, судьбы которых объединяют

все те же трагические последствия поступка первой женщины. Вся эта сложная мифопоэтика вплетается в биографический нарратив художницы и ключевые темы ее творчества, связанные с исследованием женского начала в материале (глина), популярной культуре, науке и других сферах.

В этих художественных примерах нам хотелось бы обратить внимание на моменты, которые окажутся важными для дальнейших рассуждений. Во-первых, мифопоэтический элемент интегрирует и контекст, и сам художественный проект в некую связь времен, историю, внутри которой определяется идентичность происходящего и его участников. Во-вторых, мы видим, насколько все эти истории заряжены своей правдой, истинной в различных залах: ортодоксальном, научном или ироничном. В-третьих, из столкновения горьких фатальных обстоятельств и чуда/спасения — будь то самоубийство любовников и цвет невинности на реально воскресшем дереве или чудо надежды, которое живет с нами после навсегда фатальной выходки красавицы Пандоры, — неизбежно вырастает поэтическая сила. Кроме того, на этих двух примерах мы видим, как локальные нарративы и их мифопоэтизация становятся приютами современного искусства. Почему же глобальная сцена современного искусства с его институциями и параинституциональными форматами все больше «утекает» в такие локальности? Туда, где художественное множество пока еще даже не бормочет (если пользоваться термином Паскаля Гилена), потому что его там просто нет. А дело, видимо, в том, что «грибница» современного искусства активно раскидывает споры в локальных контекстах, пытаясь бороться с нарастающим «кризисом нарратива».

Дата-протоколы пост-нарративной эпохи

Все эти аспекты воскрешения древа жизни и иронической археологии будуще-

го заставляют нас обратиться к гораздо более масштабной и драматичной проблематике, которую Бён-Чхоль Хан, как уже было сказано, определил как кризис нарратива.

В контексте культурной динамики Модерна этот кризис является продолжением распада великих нарративов, который еще в конце 1970-х провозгласил Жан-Франсуа Лиотар в известном докладе «Состояние постмодерна». Бён-Чхоль Хан в своем анализе идет дальше. Действительно, ранний Модерн, как цельная культурная эпоха, собран великим нарративом эмансипации, прогресса и стремления начать все с чистого листа. Поздний модерн — уже уставший, измотанный войнами, истонченный, потерявший интерес к новому и растративший энергию движения — отличается не только предельным скепсисом по поводу великих нарративов (включая собственный исходный), но и устремленностью в разные лакуны малых нарративов и бесконечных интерпретаций. Но это только историко-культурный узел кризиса. Его разворот на рубеже третьего тысячелетия и его накал в первые десятилетия XXI века связан уже с бумом информационных компьютерных технологий, анти-нарративную природу которых и стремится показать немецкий философ.

Конфликт нарративной основы культуры и современной, бурно растущей цивилизации данных развивается настолько не в пользу первой, что это позволяет Бён-Чхоль Хану поставить вопрос еще более радикально. Мы живем в пост-нарративное время — таков его главный тезис. И симптомами этого излома является как раз всеобщая одержимость нарративами. Она пронизывает все практики современного капитализма с их бесконечным сторителлингом, а также увлеченностью нарративными суррогатами вроде теорий заговора, ивентами вместо праздников, ежедневниками вместо свя-



щенного календаря... Капитализм присвоил себе рассказы, чтобы «упаковывать» опыт потребителя. Кризис в том и заключается, что посреди цунами информации и данных обостряется потребность в нарративах. Да где ж их взять?

Опираясь на аргументы Вальтера Бен-ямина и Мартина Хайдеггера, Бён-Чхоль Хан пытается показать, что нарративный кризис, помимо культурно-исторического, имеет глубокое онтологическое измерение. Ежедневно погружаясь все глубже и глубже в мир данных на экранах смартфонов, компьютеров, VR-шлемов и прочих девайсов, мы даже не представляем, насколько фатально эта анти-нарративная среда дробит само время на простую последовательность моментов настоящего, оставляя нас без осмысленного времени жизни с началом, концом и судьбой. Если нарратив производит темпоральный континуум, всегда подгружая прошлое и выставляя ориентиры будущего, то его вытеснение данными лишает нас онтологической системы координат. Происходит забвение бытия.

Здесь важно заметить, что главная магия и сила нарратива заключается в том, что это чуть ли не единственный культурный механизм, способный преодолеть контингентность мира (англ. contingency, нем. kontingenz). Перевод этого термина на русский язык не прост. Нам, конечно, помогут значения вроде «случайность», «неопределенность», «хаотичность». Но контингентность означает нечто более сильное и сфокусированное — неизбежность, концентрацию экзистенциальных угроз, да таких, что смерть покажется спасением. Полезной иллюстрацией здесь может служить религиозно-мифологический пример, который любит приводить еще один известный и популярный мыслитель консервативного направления — канадский психолог Джордан Питерсон. Для него главный символ христиан — бог, распятый на кресте, — является

самым трагичным образом контингентности, поскольку даже богу не избежать ее удара. В первичном до-нарративном состоянии мир и есть эта бесконечная непереносимая контингентность.

Каким-то чудом нарратив позволяет вырваться из этой онтологической fatality (христиане, видимо, это чудо и называют словом божьим). Здесь, конечно, речь не идет о повествовании в литературе и лингвистике или повествовании с точки зрения структуры волшебной сказки, как у Владимира Проппа, например. Речь идет о том, что нарратив — и структурно, и содержательно — собирает в одно целое время, историю, идентичность, сообщество, чувство дома, истину, саму жизнь, которая есть повествование, укореняющее нас в бытии; превращающее бытие в мире в бытие дома. Нарратив — повествование с внутренним моментом истины, определяющее время, каждый его элемент, ритм и смысл.

В этом отношении вполне понятно экзистенциальное беспокойство мэрии и жителей Бискаросса, на которых обрушилась контингентность глобального потепления и унесла один из центральных элементов их локального нарратива — ведь он объединял горожан в одну историю, сообщество, общий дом и идентичность. Понятна также изысканная форма художественного сочувствия Ольги Киселевой, которая подарила этому нарративу еще одну фундаментальную вещь — элемент чуда и воскрешения.

Здесь нам необходимо сделать еще одно теоретическое отступление и обсудить отношения мифа и нарратива. Во-первых, мифология — разновидность нарратива, особый тип повествования. Это очевидно, поскольку миф существует всегда и исключительно как рассказ. Во-вторых, нарратив становится мифологическим при определенных условиях. И практически все они прекрасно описаны и «разложены по полочкам» в одной из главных работ по



Ольга Кисилева «Biopresence», проект био-арта для города Бискаррос, Франция, 2011–2012.

теории мифа — «Диалектике мифа» Алексея Федоровича Лосева. Согласно Лосеву, повествование обретает силу мифа, когда раскрывает путь и чудо героя. И весьма часто в этой структуре героя и чудо объединяет идея спасения — спасения от контингентного мира. Так определяются базовые, фундаментальные структуры значения, благодаря которым миф является столь важной формой нарратива.

В «Аромате времени» Бён-Чхоль Хан пишет: «Мифический мир полон значения. Боги — это не что иное, как непреходящие носители значения. Они делают мир значимым, значительным, осмысленным. Они рассказывают о том, как вещи и события связаны друг с другом, и эта связь, о которой было рассказано, учреждает смысл. Повествование создает мир из ничего. Быть полным богов — значит быть полным значения, повествования. Мир можно читать как картину. Нужно лишь пройти по нему взглядом, чтобы вычитать из него смысл, осмысленный порядок».

У Аннушки Броше эта тема разработана через глубокую иронию. Благодаря девушке Пандоре, время, историю, любые формы идентичности в нашем глиняном мире скрепляют бедствия и надежда. Рухнули СССР и знаменитый фаянсовый завод, но коллекция крышечек от новых сосудов Пандоры оставляет надежду на спасение, которое оказывается в руках неведомых

археологов из будущего. Среди них и сама художница, которая дает понять, что верит в Надежду как женщину, — как будто это и есть скрытая ипостась Пандоры, упорно склеивающая мир обратно из крышечек после своих опрометчивых открытий... Уже без всякой иронии.

Вполне научное чудо воскрешения дерева в проекте Ольги Киселевой и пестро-грустная керамическая ирония в проекте Броше ведут нас не только к мифологии спасения. На кону — судьбы современности и, весьма вероятно, горизонты счастья, без спасения невозможного. Для Бён-Чхоль Хана вопрос о счастье также является вопросом о времени, поскольку счастье возможно только в общем воздухе с теми, кто жил с нами. Оно обладает длинным шлейфом в прошлое и питается всем, что было прожито. Мы можем представить себе степень счастья единения со всем ветхозаветным родом ортодоксальных евреев, восстанавливающих сегодня храм Соломона с посадками аморсефона, например. Если бы Бён-Чхоль Хан вдруг примкнул к русским космистам, то стремление вернуть предков и разделить с ними общечеловеческое счастье, привело бы его, вероятно, в визионерское логово Илона Маска, а то и в космический корабль, держащий курс на Марс! Но пока немецкий философ симпатизирует главным образом кантианскому радикальному универсализму (весьма созвуч-



ному либеральному нарративу, кстати) с его логикой планеты без границ, приукрашивая свои утопические симпатии откровениями Новалиса об универсальном поэтическом единении людей. Однако напомним, что в буре контингентной современности, направленной большими данными, мы будем все более и более несчастливы. «В кризисе повествования» философ утверждает: «Счастье — это не точечное событие. Оно обладает длинным шлейфом, уходящим в прошлое. Оно питается всем, что было прожито. Форма его проявления — не блеск, а остаточное свечение. Мы получаем его благодаря спасению прошлого. Оно требует нарративной силы напряжения, которое впрягает прошлое в настоящее и продолжает одно в другом, позволяя первому даже вновь возникнуть в последнем. Так в счастье виднеется спасение».

Бён-Чхоль Хан также обращает внимание на тот факт, что проблема поиска и возвращения времени, появляющаяся в знаменитых текстах Марселя Пруста и Мартина Хайдеггера почти одновременно, совпадает с самой острой и драматичной точкой эпохи Модерна (роман Пруста «Обретенное время» — заключительный в цикле «В поисках утраченного времени» и труд Хайдеггера «Время и бытие» опубликованы в 1927 году). Хан полагает это важным критическим диагнозом времени, определяя Модерн как темпоральную атрофию и исторический распад, а писатель и мыслитель усматривают в этом важнейшую культурную задачу — найти и вернуть время. По логике Хайдеггера, человек — не существо мгновения, ибо ему как экзистенции нужен весь цельный путь от жизни до смерти, живое единство, непрерывность вот-бытия. Постоянство человеческой самости — это и есть временная ось. Без нее остается одна тревога, превращающая даже смерть в исключительно мою участь, без шансов на спасение. Сначала — вот-бытие, бытие собой, и уже потом —

нарративная структура и собственная историчность присутствия. Человеку необходимо темпоральное обрамление экзистенции — обладание судьбой, собственная историчность. Следовательно, нарративные структуры — как собирание мира в доме бытия (языке) — являются экзистенциально необходимыми, а их распад приводит к демонтажу человеческого.

По мнению Бён-Чхоль Хана, современных мир данных является главной угрозой такого распада: «Сегодняшнее цунами информации обостряет нарративный кризис, ввергая нас в безумие злободневности. Информация дробит время. Время сокращается до бедного следа актуального. В нем нет темпоральной широты и глубины. Принуждение к актуальности дестабилизирует жизнь. Прошлое больше не имеет силы в настоящем. Будущее сужается до постоянного апдейта актуального» («Кризис повествования»). Темпоральная атрофия на новом витке уже позднего Модерна с усилением цифровизации становится даже еще более фатальной. Данные сворачивают нарративы до разорванных коммуникативных эпизодов — сообщений, рилсов, постов, сторис, селфи. И эта фрагментация далее приводит к еще большей фрагментации времени — его распад на постоянно исчезающие моменты настоящего (в текстах Бён-Чхоль Хан обыгрывает англ. слово «snap» из названия мессенджера «Snap Chat»). Мы сваливаемся в нулевую точку повествования — в мир, где у нас не остается судьбы и истории, а только инфо-события, которые льются от одного к другому.

«Диспозитив цифровых платформ — это тотальное протоколирование жизни. Их задача в том, чтобы перевести жизнь в массив данных», — пишет Бён-Чхоль Хан. То есть из спасительного нарратива с его проверенной тысячелетиями способностью бороться с контингентностью мы попадаем в сплошной дата-протокол — тотальное



цифровое протоколирование жизни, обеспеченное системой цифрового паноптикума — нашими любимыми гаджетами. Экзистенция с ее тайной и судьбой энергично поглощается quantified self — прозрачной вычислительной самостью неизвестного там-бытия в бездне цифрового бессознательного.

Страсть и отвага художника

Преимущество, свобода и смелость современного искусства кроется в его трансгрессивном порыве. Конечно, для художника это создает новые возможности и новые горизонты — как на стороне дата-капитализма, так и на стороне нарративного культурного экзистенциализма. И кто знает, может быть, между данными и нарративами вовсе не существует такого критического напряжения, которое почувствовал и диагностировал Бён-Чхоль Хан. По крайней мере, поиск вариантов синтеза может стать значительной художественной амбицией.

Мой воображаемый критик, с первых страниц готовый упрекнуть меня в нео-консервативной пропаганде, тоже будет отчасти прав, но не в политико-идеологическом смысле. В самом деле, основные философские идеи, к которым мы обращаемся в этом тексте, так или иначе «льют воду на мельницу» консервативной мысли. Джордан Питерсон делает это давно и открыто. Будучи много лет практикующим клиническим психологом, он видит в богатстве своего профессионального опыта убедительные указания на то, как и до какой степени банальные человеческие драмы в неутихающем карнавале конингентности (и вновь спасибо Пандоре) разрешаются только фундаментальными структурами, разрушать которые недопустимо. Бён-Чхоль Хан также явно не симпатизирует неолиберальным перегибам последних десятилетий, признавая за либеральным нарративом огромную культурную и политическую силу, которая,

однако, сегодня загоняет нас всех в тупик. И в качестве иллюстрации он приводит парадокс свободы как принуждения к свободе: свободный, предприимчивый, успешный человек — это тот, кто сам добровольно и отчаянно принуждает себя быть таким, становясь одновременно господином и рабом. Либерализм венчается в современном мире замкнутой индивидуалистической супер-структурой несвободы. Что же касается Мартина Хайдеггера, то после публикации «Черных тетрадей», как считают его ярые оппоненты, «приличным людям» и упоминать его не стоит. И все же.

В начале этого текста мы обозначили проблематику диагноза современности, на который откликается искусство. Очевидный и масштабный консервативный политико-идеологический поворот мы наблюдаем не только в текущей драме американской демократии, не только в новейших концепциях суверенитета, но и в отчаянном национализме, религиозном фундаментализме и других веяниях консервативной современности во всем мире. Если это и есть новые обстоятельства современности, если они связаны с глубоко культурной проблематикой нарратива, то с этого момента они становятся темой современного искусства. Научного, ироничного, нацеленного на богатство забытых локальных нарративов. Стратегии будут разными. Культурная работа — общая.

Относительно позиции художника в пост-нарративные времена у Бён-Чхоль Хана есть свои любопытные наблюдения. Он вводит своего рода нарицательного персонажа — это Джеф Кунс, тот самый. И если сериальная продукция компании Нетфликс — это «откорм потребительского скота», то Кунс — тип художника современности для гладкого и блестящего мира потребления, где нет никакого шока и смысла — только простое вялое «вау» и стремление обнять зрителя (лозунг Кунса). Немецкий



Ольга Кисилева «*Biopresence*», проект био-арта для города Бискаррос, Франция, 2011–2012.

философ намеренно нагнетает оценочный регистр, чтобы потом сказать, вслед за Ницше, что теория, как и художественное усилие, — это тоже повествование, но как риск и праздник — веселая наука и сатурналия духа! Вполне себе ницшеанская версия благой вести! Это страсть в прошивке нарратива. Территория, на которой невообразимо большим данным и их слуге — искусственному интеллекту — делать нечего. Страсть и отвага, которыми переполнено искусство модернизма, оказываются как нельзя кстати в пост-нарративном мире, чтобы выступить против него. Удивить воскрешением дерева в муниципальном масштабе. Или создать ироничный Храм Надежды в память о рухнувшем заводе.

Спасительное искушение

Оставить ли нам читателя, следуя нашей религиозной мифопоэтике, с Надеждой и

утешением возможностью нарративного спасения? Или искушение более подходит для него? В рассмотренных художественных проектах мы, очевидно, найдем разные ответы. Воскрешение деревьев шлет нам благою весть о спасении. Ирония о Пандоре в храме Надежды скорее демонстрирует безысходность и искушение не останавливаться, продолжая открывать фатальные сосуды. А что скажет наш немецкий философ-искуситель с его версией современной греховной contingency?

Бён-Чхоль Хан, по всей видимости, хотел бы быть ангелом с благой вестью, пусть она и отправлена еще Вальтером Беньямином, зарядившим ее большим критическим потенциалом. Раскрывая глубину нарративного кризиса современности, он хочет убедить нас в целительной силе нарратива, ибо настоящее повествование всегда является лекарством. В беньяминовском образе матери, которая рассказывает истории больному ребенку, расслабляя и успокаивая его, философ усматривает работу нарратива-лекарства на самом знакомом и доходчивом примере. Ведь простые детские истории концентрируют в себе главные элементы повествования. Мы должны рассматривать болезнь как внутреннюю нарративную блокаду, которую способны ликвидировать ритм и поток повествования. Боль — это своего рода плотина. Задача исцеления — снять блокаду, снести плотину и сплавить боль по потоку повествования. Так работает, например, психоанализ. Для Фрейда душевная боль и расстройство всегда связаны с неспособностью продолжить рассказ (биографический, прежде всего). Аналитик имеет дело с заблокированным повествованием. Поэтому терапия должна дать человеку волю выговориться и восстановить повествование. Очень близким путем движется религиозный метод утешения и возвращения надежды в исповедальной. Сработает даже теория заговора, поскольку необходимо

просто дать нарративу вернуть нам время и задвинуть кризис контингентности в прошлое. Да, время потребует слушания — от аналитика, матери, священника... А слушание потребует принятия Другого, что добавляет еще больше драматизма в мире, где другой потерялся за экранами и потоками данных, пока мы продолжаем запереться в цифровой тюрьме собственного эго.

В работе «Агония Эроса. Любовь и желание в нарциссическом обществе» Бён-Чхоль Хан настроен более критически, вводя нас в скептическое искушение. С его точки зрения, драма современности связана с утратой Другого. Цифровой капитализм превратил эротическое — главный залог контакта с Другим — в тотальную порнографию прозрачности. И это лишает нарратив его существования в слушании и распространении в сообществе. Нарциссические экраны не дают ему пробиться. Да, теория нарративного кризиса опубликована Бён-Чхоль Ханом на 10 лет позже «Агонии Эроса».

Интеллектуальный ангельский чин философа нередко «подпорчен» скепсисом. Таковы издержки любомудрия. Возможно, что ангельский чин Бён-Чхоль Хана проснулся с запозданием. Но сам он не собирается отказываться от миссии интеллектуала-спасителя, признавая, однако, фатальный распад нарративного мира и невозможность спасения для его современников на этом пути. Религии, либеральные утопии, теории заговора и т. п. уже проиграли — Аннушка больших данных уже разлила масло... Но сам философ готов показать путь нового спасительного искушения — путь созерцательной жизни в частном стремлении найти гармонию со временем.

Художник в этом отношении может позволить себе гораздо более безотчетные жесты. В нашей логике это оставляет шанс и надежду на то, что художественные стратегии также смогут найти окольные пути спасительного искушения мимо дата-протоколов —

в локальных контекстах, иронических пародиях или другим путем. Поэт всегда знает, что сказать контингентному миру:

Мракобесие. — Смерч. — Содом.

Берегите Гнездо и Дом.

Долг и Верность спустив с цепи,

Человек молодой — не спи!

В воротах, как Благая Весть,

Белым стражем да встанет — Честь.

Обведите свой дом — межой,

Да не внидет в него — Чужой.

Берегите от злобы волн

Садик сына и дедов холм.

Под ударами злой судьбы —

Выше — прадедовы дубы!

Марина Цветаева, 1918.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Хан Б.-Ч. Кризис повествования. Как неолиберализм превратил нарратив в сторителлинг. М.: Лед, 2023.

² Хан Б.-Ч. Агония эроса. Любовь и желание в нарциссическом обществе. М.: Лед, 2023.

³ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998.

Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.

Философ, куратор. Профессор Томского государственного университета, куратор Сибирского филиала ГМИИ им. А. С. Пушкина.

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

Живет в Томске.



ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

Ольга Чернышева

Две смерти и две жизни

**Фазан. 1924 г. Хаим Сутин,
Альбертина, Вена.
Фазан. 1938 г. Пабло Пикассо,
Альбертина, Вена.**

Первый — умер уже какое-то время назад.

Второй притворяется мертвым — ведь так можно еще более картинно раскинуть крылья, прищурить маскарадные глаза, колыхать воздушным хвостом.

Голова прилегла точно на белый уголок пьедестала. Приняв театральную позу, он поет. Это тенор?

Он занят собой и самозабвенен, если такое бывает одновременно. Непобежденный фазан источает энергию. Корзиночно сплетены на груди фиолетовые и золотые перья. Золотой цвет безразличен к страданиям. И фиолетовый.

Композиция придерживается плоскости.

Готов на все ради позы? Позер? Слышишь? Помнишь Древний Рим с его бодрой подготовкой к смерти, с инструкцией веселой, как театральная программка?

Что-то детское в отношениях со смертью, все понарошку. Здесь где-то рядом находится жестокость, неосознанная, инфантильная.

Вспомню здесь об обезьянке, жившей у Пикассо. Им заброшенной и несчастной.

Фазан — центробежен. Все герои Пикассо — центробежны. Даже «Герника» — набор обвинений: лошадиное зубоскальство, разбитый свет, растопыренные сосиски-пальцы. Но картинность поз, как из брюлловского «Последнего дня Помпеи», только без намеков на трехмерность видимого мира.

Художники делятся на тех, кто сворачивает или, наоборот, разворачивает сюжет, композицию, время своего рассказа.

У Пикассо всегда распускается энергия жизни, даже в *natura morta*.

Сутин. И говорить тут не о чем. Мертвый фазан.

Спотыкаешься об эту картину. Тощий, как погибший в плену солдат, проигравший заранее.

Неровная снежная поверхность, ночное небо. Насильственно. Сбившиеся, слипшиеся перья, потерявшие наполненность, округлую геометрию. Центростремительность — смертельна.

Ничего тут нет напоказ. Ощущение мокрого, холодного птичьего тела усиливается подтеками, не игривыми. Как сопли, слезы и кровь текут к земле, сразу как появляются.





Хаим Сутин «Фазан», 1924.



Пабло Пикассо «Фазан», 1938.

Притянут грунтом. Раздавлен. Непригодный ничем, ничком.

Разливается красный стол, как кровавый ручеек. Зимняя чернота под ним. Голова ниже хвоста — не покоится, а съезжает нелепо.

Жизнь, которую тело пыталось удерживать.

Убит ночью: сзади, в спину, в затылок, возможно.

Истает к весне. Растворится в этом пейзаже. Или будет лежать еще более конфузно под светлым небом. Миссия — лечь костями.

Масштаб этого события мигает: от размеров человеческого сердца до холмов городской свалки. До свода небесного.

Слепая пленка на глазах. Похоже, была и при жизни.

Хрип, икота, что-то неприличное, неизбежное. Всхлип. При этом раскрытый клюв закрыт каплей, кажется, слова. Это единственное закругление в остром силуэте тела.

Ван Гог писал: птица кругла. Как ни странно, этот объем остается в фазане Сутина как утрата.

Никаких помпезных ритуалов тут не вспоминается, только острое чувство, что тело должно быть погребено. Над ним парит размазанный какой-то птичий призрак.

Оба — не для еды. Первый — жив, второй — несъедобен. Невкусен для тех, кто пирует фазанами.

Стремление изобразить неизобразимый космический сущностный переход у Сутина. И попытка избежать смерти у Пикассо.

Различны эти мужские птицы, как миры Пикассо и Сутина.

Они в диалоге. Природа жизни такова, что нечто всегда вступает в отношения с доминирующей силой, пытаясь ее уравновесить. Центростремительную силу она придерживает, не дает схлопнуться и, напротив, центробежной — ставит сети.

Иначе не получить упругости самой жизни.

Ольга Чернышева

Родилась в Москве в 1962 году.

Художник, работает в области инсталляции, видео, фотографии.

Живет в Москве.



PollyT «Маяки погасли», 2024. Кадр из видео. Предоставлено автором текста.



Станислав Шурипа

Час призраков

Неравнодушная машина

Из темной дремы земли, лучей надежды и микровибраций триллионов транзисторов являются духи и божества. Их образы эластичны; поблескивая, они скользят в лиминальном полумраке цифровой эпохи. За вихрями пикселей проступают паттерны. Мифологическое сознание алгоритмично; его двигатель — это мифомашина, ассамбляж нарратива, ритуала и аффекта. Ранние мифомшины складывались как средства коммуникаций с другими людьми и не-людьми. Аффект, трепетное ощущение встречи с Другим — это энергетическое ядро мифомшины, ключевая нейросоциальная сила, развернутая историей в многообразие видов мистического опыта, визионерства и средств манипуляции массовой психологией. Нарративный элемент мифа — карта пространства правил и ценностей, интерфейс миропорядка, возникающий из рассеивания охлажденного аффекта. Нарратив выстраивает связи времен, мест и уровней бытия, вдыхает в реальность смысл. Ритуал синхронизирует ритмы тела и сообщества, управляя социальным поведением и за пределами культа. Считается, что ритуал появился из синхронизации коллективных действий приматов, эволюционно выгодной тем, что во время пауз можно заметить приближение хищника. С тех пор синхронизация вошла в привычку; она активизирует чувство сопричастности.

Дело мифомашин — дизайн субъективности, ее когнитивных матриц и полей привычек. Немаловажный участок этого производства — эстетика, территория компромиссов, где рассудок позволяет воображению немного по-

соревноваться с собой. Эстетический опыт, остановка мгновения для уносимой ветром прогресса фаустовской души, призван служить ей анестезией при перековке в инструмент технотехники. Эта буферная зона иррационального возникает, когда классический идеал выдыхается, а искусство в его «высшем призвании», по словам Гегеля, остается в прошлом. Даруемая воображению полусвобода сделала эстетическое каналом возвращения мифа в расколдованные Просвещением ландшафты. Эстетическая революция открыла чувствительность к немой речи вещей, а с ней и неразумное в рациональном. Чувство мифологичности настоящего усиливалось по мере ускорения механической репродукции образов. Мифы избавляют от раскола на психическое и социальное, субъект и объект, культуру и природу; в потребительской версии они множественны и текучи, поскольку призваны управлять не волей, а желанием. Цифровые медиа распыляют компоненты мифомашин; аффект больше не привязан к ритуальным пространствам ликования, сети заражают им, где и когда угодно.

Молекулярная революция дала цифровым массам то, чего не хватало аналоговым, — некоторую душевную тонкость. Модерновая масса страдала «легендарной психастенией» (Роже Кайуа), или отчуждением. Цифровая масса незаметна, но не безлика. Ее молекулы — потребители — разборчивы уже потому, что сами являются объектами мониторинга, регистраций, классификаций, анализа и тестирования со стороны машинной власти-знания. Тем не менее цифровая масса хранит в

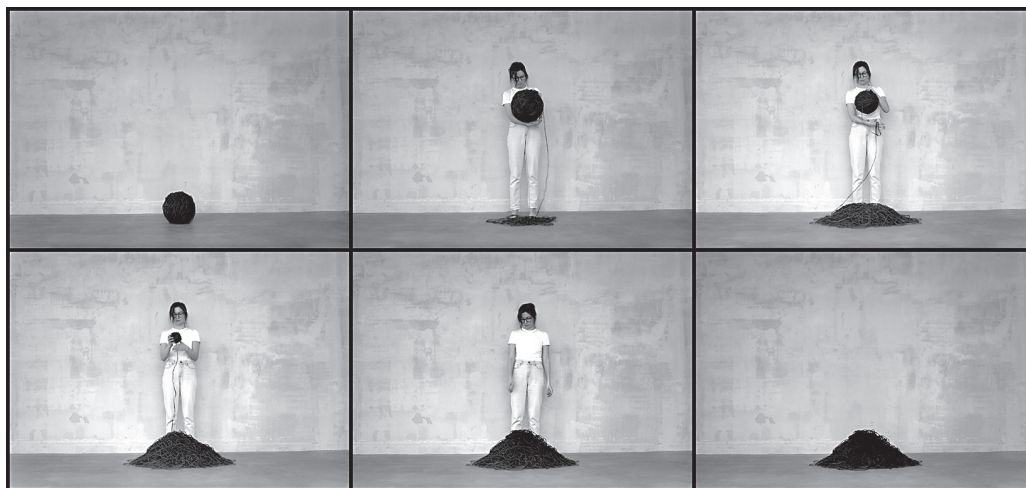


себе и аналоговый элемент — магическое мышление. В архаических культурах его медиумом была мана, рассеянный во внешнем след мистического протоаффекта изумления и страха от встречи с иным, шока от осознания собственной нежизнеспособности у гоминид, низвергнутых эволюцией с лесных крон в полные опасности саванны. Выжили только мутанты, обретшие воображение, способность к видению невидимого. С тех пор флюиды маны пронизали психосоциальную ткань; продуктами ее распада стали качества и сущности, сказуемые и подлежащие, масса и власть.

В мире технауки остается лишь остывающий след волшебства — субъективность. Когда-то мистическая установка помогала поддерживать отношения с не-человеками, но в механистической вселенной это уже не нужно. Модернизация переселяет остатки утративших былую мощь мифомашин во внутреннюю реальность. Индустриальный век конвертировал массы идентификаций в коллективную волю; отсюда аффективная мощь его мифототальностей. Дисциплинирование тел сопровождалось легализацией субъективного в искусстве, отразившейся в ценностях оригинальности и авторства. Субъективность, этот слабый мистический транс длиною в жизнь, претворяет остатки вытесненной маны в тихую радость бытия собой. Общество потребления перевело миф с шершавого языка общей воли на множество социолоктов желания, и расколотый субъект начал перерождаться в текучую, а затем и облачную сущность. Его великое наследие — абстракционизм, экзистенциальная феноменология, негативная диалектика, сопротивление, вытеснение, отчуждение, абсурд — разошлось на приемы и мемы. Рождение мозаичной субъективности отозвалось концом идеи автономного произведения. Сменившая ее контекстно-зависимая модель произведения искусства выражает характерный для сетевых коммуникаций коллажный уклад субъективности.

Для текучей субъективности любой образ — движение. Среда, которую Делёз в «Логике ощущения» называет гаптическим, заявляет о себе через жизнь ума в движущемся теле. Это четырехмерный коллаж из оптических, тактильных, вестибулярных и кинестетических сигналов, как будто увиденный «третьим глазом». В классической изобразительной традиции свет был двигателем нарратива. Разделение оптического и тактильного инсценировало дистинкцию сверхчувственного и чувственного, образа-как-вечности и контингентности материального настоящего. Уже в модернистской живописи отношения момента и вечности радикально меняются. Обесценивание тональных различий растворяет вневременное в повседневном. Пляски пылинок вечности в пене дней обращены как раз к подвижному гаптическому восприятию. Оптическое — возвышенный эфир духовной дисциплины, где встречаются классика и семиотика, где главное — визуальный код, набор узнаваемых форм, воспринимаемых подобно моделям, слепкам или отливкам через повторение. Гаптическое динамичнее: здесь важно не моделирование, а модуляции, прогнозирование и другие заботы мыслящего тела.

Исток эстетического видения — ощущение материализации духа, шаманские странствия в иных мирах. Это сфера гаптического: пока рассудок всматривается в цепи означающих, мыслящее тело на лету схватывает беззвучный шепот линий и пятен, масс и движений, согласий, сомнений и раздоров, эхо жизни вещей. Остатки веры в чудеса перекодируются в эстетическое видение. Его начало — мистический аффект — связано не с репрезентацией, а с воплощением Другого. Ритуальное действие — это встреча виртуального и актуального и подтверждение их связи. Участвующие в ритуале переживают превращение, симуляцию эпифании или палео-транса. Церемонии — это дисциплина магического производства. Грамматизируя аффективную энер-



Дарья Ступакова «Мойры», 2024. Видеодокументация перформанса. Предоставлено автором текста.

гию, ритуал изливает виртуальность мифа в социальное пространство; мысль, слово и действие для него равнозначны.

Коллажно-серийная визуальность электронной эпохи активизирует пустоту и этим усиливает эфемерное, ситуативное и атмосферное. Желание, освобожденное от воли и мобилизованное электронными медиа, спровоцировало волны экспериментов в массовой визуальной культуре 1960-х. Новая образность собиралась из компонентов, заимствованных у авангарда, — коллаж, ракурс, наплыв, минималистическая серия плюс виньетки из лексикона ар-нуво и прерафаэлитов, и поначалу служила контркультурным идеалам, но со временем нашла применение в самых разных областях. Сегодня утопические импульсы прошлого работают на технодистопию дизайна субъективности. Кокконы персональных вселенных, в которых сети возвращают потребителя, изнутри покрыты экранами, с гипнотической яркостью, глубиной и разрешением являющимися дипфейки потребительских фантазий. Массово производимые жизненные миры обычно требуют кастомизации, и мифопоэтическая отделка вносит уют аффирмативности в прохладные цифровые пространства.

Постпойесис

Производство — основной закон современности. Им охвачено все: жить значит не довольствоваться данным, а производить темпоральности, смыслы, отношения, пространства, товары, отходы. Тела, образы, языки — все включено в производственные цепочки либидинальной экономики. Потребление, досуг, прокрастинация, границы сферы производства не кончаются нигде. Разум — лишь софт, инструмент и наладчик планетарного технопарка. Иррациональное представлялось фордизму источником энергии наподобие электромагнитного поля; включи его в цепь — и оно будет работать. Когда научный разум встретил неизмеримое, предел власти чисел, в глубинах микромира отмеченный принципом неопределенности (он же апофеоз беспочвенности), стало понятно, что полностью природу не покорить и с другими придется сотрудничать. В интересах развития рынков бессознательное нужно не вытеснять, а интегрировать в систему производства, грамматизировать. Так начался переход к постфордизму, интегрирующему все способности души. Конец фордизма ознаменовался встречей кибернетики, маркетинга и структурной линг-



Павел Зуданов «ИЛИ-ИЛИ», 2024. Предоставлено автором текста.

вистики для строительства сначала электрон-ной, а потом и цифровой реальности.

Если структурировать бессознательные интенсивности по правилам языка, векторы желания сами выстраиваются вдоль силовых линий поэтического производства. Знак имеет тайную власть над референтом, если размывает оппозиции сна и яви, живого и мертвого. Означать значит воздействовать; образ и имя — шорткаты к сущности. Дистанции сокращаются; наблюдатель и наблюдаемое, вещи и представления становятся неразличимы. Основные техники лингвистического производства — метафора (явление одной вещи как сущность другой) и метонимия (обратное действие части на целое) — восходят к симпатической магии. Поэзия, как и магия, основана на проживании языка, симбиозе со словами, поэтому она и не склонна различать виртуальное и материальное. Семиокапитализм и его

цифровые медиа выравнивают уровни бытия, ускоряя сращивание нейрососудистых, электрических, логистических и финансовых сетей. Оппозиция культуры и природы предполагала покорение и колонизацию последней; онтологическая плоскостность, наоборот, старается переводить иерархии в петли фидбека.

Реальность цифровых сетей — объектно-ориентированная. Каждый объект хочет жить в своих интересах и по собственным правилам, поэтому основным способом поэтического производства становится бриколаж. Согласно Леви-Строссу, бриколаж это излюбленный метод архаической «неприрученной мысли». Взгляд бриклера втягивает подручное в игру фрагментов правил и логик, порой несвязных или неявных. Распыленность одних границ и внезапная четкость других, случайное вперемешку с нагромождениями слованных машин; множественное неотлично

от единичного, гений места — от Мирового духа. Бриколаж включает проблески слабых сил материальности, пространственно-временных пульсаций в потоках становления вещей. Сталкиваясь с таксономиями инструментального разума, взгляд бриколера изучает их подобно тому, как морские обитатели обживают затонувший корабль. Ситуативное конструирование из разнородных элементов бросает вызов неподвижности типов и классов; оно придает форме пластичность и способность к ускользанию.

Поэтика бриколажа исходит из интер-объективной эмпатии, проявляющей то, что Роже Кайуа называл лирической силой. Это незримая суггестия форм, атман вещей, до-субъективное измерение эстетики. Волны лирической силы несут беззвучную речь предметов, рассказы об их тревогах и чаяниях, драмах, комедиях и фарсах. Качества и формы — это частоты лирической силы, сотканые рифмами виртуального и действительного. Ее импульсы — симптомы индивидуаций, поэтизирующих фоновую энергию существования, конатус, незаметное и неотступное желание каждой вещи быть собой. Лирическая сила и есть то, что связывает «реальные материалы в реальном пространстве». Взгляд бриколера — конструкторский, хоть и не инженерный. Произведение искусства предстает констелляцией разноплановых форм, накладывающихся и пересекающихся. Конструкторское отношение серийно — за проектом оно видит практику, за идентичностью — стратегию. Серфинг на волнах энтропии не придает значения разрывам мыслей, чувств и действий. Комбинируя различные режимы воплощенности, художественные, повседневные или промышленные материалы, предметы, детали, конструирование размывает границы искусства и жизни. Его бесчувственность к оппозициям продуктивна, так как позволяет ускользать из дисциплинарных тупиков.

Если вещи — искры мировой воли, сгустки маны, то образ равен смыслу, копия оригиналу, рассказ событию, мысль действию, желание закону. Обратная сторона конструирования — аналитичность, или концептуальная редукция, вычитание не-необходимых элементов. Она позволяет заглянуть в пустотное ядро произведения искусства, отмеченное угасшим следом эпифании. Исток образов — культ. В основе сакрального лежит магический режим означивания, предположительно, дающий власть над референтом. Это Символ, «развернутое мистическое имя», чья чудесная сила в неразделимости референта и смысла. Чудо-Символ должен отменять отчуждение, склеивать расколотую субъективность, открывая потустороннее в повседневном, искупая забвение бытия отказом от критики. Его волшебство нацелено на аналоговое пресуществование реальности; это знак со сверхспособностями, непостижимыми для инструментального разума. В Символе сходятся сознание и бессознательное, рациональное и невыразимое, явленное и сокровенное. Его нужно не читать, а чувствовать; эстетическое восприятие открывает доступ к невыразимому. Чудо-Символ антитехнологичен; он еще может действовать в некоторых областях внутреннего мира, но не в оцифрованных интер-объективных средах.

Поэтическое производство основано на опыте; его главный инструмент — струны души. Проживание воспринятого помогает включаться в поля лирической силы вещей. Познавать, не набрасывая на предметы сеть категорий; говорить с ними на их языках, сопереживать и заботиться о них, видеть их не как данности, а как возможности, пространства состояний. К интер-объективному ведут как раз слабые, подчас пренебрегаемые параметры опыта — открытость, близость, вовлеченность. Не столько дистанция и абстрагирование, как в классической схеме познания, сколько вчувствование, родство и бытие-вместе. Первый уровень поэтического производ-



ства — встреча с единичным, каждый раз открывающая собственное пространство-время. Отказываясь от сужающей восприятие субъект-объектной перспективы и вписывания вещей в функциональные цепочки «для того, чтобы», наблюдатель приближается к истокам поэзии, эстетическому переживанию другого, единичной вотности вещей, ускользающей неповторимости события.

Невыразимое — начало поэзии. Техника блокирует подступы к нему своими лингвистическими лабиринтами. В них теряется мистическая полнота Символа, обнажая разрывы формы и содержания, а это и есть ресурс для самого технологичного режима означивания — аллегории. Недоверие к образу обогащает ее возможности, подсвечивая драматизм попыток выразить невыразимое; иносказательно можно говорить о чем угодно. Аллегория, в отличие от Символа, холодна; ее волнует не жизнь, а идея. Дыхание отсутствия придает ей сил, утверждая господство грамматики над невыразимым. Ее оптика описательна и антиэстетична, поскольку разрывает магическое родство слов и вещей. Абстрактное и конкретное не сливаются как в Символе; аллегория знает, что им суждено разминуться. Возвышая единичное до всеобщего, она не забывает об их несоизмеримости, ведущей пост-коллажную модель произведения искусства на смену органической. Подобно сновидениям, аллегорические образы выражают не единство субъективности, а ее сетевые формы, места встречи множеств.

Мистическое минус сакральное

У поэтической логики бессознательного та же отправная точка, что и у инструментального разума, — страх пустоты. Первым ответом блуждающему чувству нехватки у предков человека стал протомистический импульс, реактивное переживание единства с тотальностью. Древний транс был нейро-мостом над разверзшейся у входа в антропоцен пропастью между восприятием и бытием. Вспышки

около-трансовых состояний начали посещать ранних гоминид после того, как мутации изгнали их из лесных крон в полные опасностей саванны. От них произошли мистические озарения, панические атаки и все, что связано с трансценденцией. Из руин протомистического аффекта Просвещение собрало тренажер для расщепленной субъективности — опыт возвышенного. Его начало в мистическом чаянии, направленном не на сакральный Символ, а на аллегория бесконечности. В норме опыт возвышенного должен подвигать к моральному расколдовыванию мира, но с развитием техники его начинают использовать и для возвратного заколдовывания. Жорж Сорель считал, что в модерновом мифе главное не нарратив, а образы, столь величественные и яркие, что из глубин массовой психики им в ответ должен вспыхнуть утопический импульс. Эти образы возвышенны, поскольку являют несоизмеримость идеального и наличного, а работают они в логике мема, симуляции чудесного Символа.

Постсовременное возвышенное восходит на обломках мифототальностей там, где доступ к бесконечному контролируется абсолютизмом языка, распыляющим микро-опыт шока и трепета в повседневном. Это уже не динамическое или математическое возвышенное, как у Канта, а технологическое. Его триггеры — не даль и гигантизм, а близкое и слабо различимое; его сцена — не гнев «дикой природы», а повседневность. Барнет Ньюман в «Возвышенное сейчас» замечал, что прекрасное ограничено рамками репрезентации и потому мешает встрече с Абсолютом. Повседневный опыт в те времена определялся коллизиями возвращенного культурой печатного слова субъекта и нескончаемых серий промышленно производимых сигналов и объектов, не-мест и не-времен. В работе Агнес Мартин бесконечное являет себя в монотонном повторении прямых линий, показывая, что возвышенна сама способность восприятия, поскольку предполагает одно-

временно и растворенность в окружающей среде и разрыв с ней. Чувство бескрайнего в обыденном стало точкой сборки для неорганической постколлажной модели произведения. Искусство больше не окно в воображаемый мир, а метонимия бесконечности. Переизобретая отношения единичного и множественного, серийность работает как квантовое поле, где объекты — облака вероятности, длящиеся вспышки качеств. Каждая вещь — одновременно и она сама, и полный эквивалент множества точно таких же. Бесконечное сочится сквозь коконы персональных мирков; его источник в пропущенной встрече восприятия и понимания, открывающей двери невыразимому.

Главный герой современных мифологий — субъект. Модернизация пытается вести его по восходящей траектории от «я» к «мы», от тела к духу, при случае попуская и соскальзывание в обратном направлении. Современное Эго ощущается так же глубоко и отчетливо, как в древности чувствовалась одержимость даймоном. «Я» — сердце культов желания в массовом обществе, либидинальная теплоцентр, питающая доктрины успеха, заботы о себе, самореализации, социальности. В Новое время власть-знание внимательно следила за тем, чтобы Эго-даймон и тело-носитель были неслиянны и нераздельны. Трансцендентальное «Я» должно было почти безвылазно обитать в одном и том же теле, управлять им и удерживать его на своем месте в обществе. Конец дисциплинарной эпохи придал Эго-даймону бодрости; ему больше не надо прятаться во «внутреннем мире». В обществах контроля Эго-даймон живет, овнешняя себя в потребительском поведении, креативности, персонализации сервисов.

Преодолевая заикленность на теле-носителе, Эго-даймон находит силу в числах — кодах, паролях и номерах, открывающих доступ к потокам становления собой. Цифровые сети создают среду для транс-корпорализации «Я». Техники контроля экс-статичны; в чем



Катерина Anatol'evna «Хто здесь?», 2024. Предоставлено автором текста.



Ксения Бон «Красное эхо», 2024. Объект. Предоставлено автором текста.



Майя-София Жуматина «Временные монстры», 2022. Пересборная скульптура. Предоставлено автором текста.

бы они ни воплощались, гаджетах, коммуникации или самооптимизации, Эго-даймон обитает не столько внутри тела, сколько вокруг него — в образах, габитусах, мессенджерах и чатах. Развитие технологий открывает ему горизонты дополненной и множественной телесности. Навык условного выхода за пределы себя для единения с родом человеческим был этическим стандартом воспроизводства социальной ткани в эпоху дисциплины. Возвышенный опыт — это микромодель мгновенной смерти и возрождения Эго. Он так широко разливается в культуре постфордистской эпохи как раз потому, что душа проводит все больше времени вне святилищ внутреннего мира, блуждая по тоннелям реальности в маске аватара, исчезая и регенерируясь в биометрическом тумане.

Силы, паттерны, тенденции — распределенное, латентное и транс-локальное под действием потоков цифр сворачивается в объекты. Энергия мифа теперь может служить производству частных вселенных; в отличие

от мифототальностей, они текучи, фрагментарны и часто неявны. «Смерть автора» означала не только конец модернизма, но и поворот к контекстам, символическим рынкам идентичностей, а значит, и персональным мифологиям. Роль микро-демиурга, конструирующего миры в себе и для себя, предполагает ослабление позиции Автора. Частные мифологии — это бриколажные формы undead-авторства, возвращающегося к практике шаманских путешествий через мультимедийное аллегорическое конструирование. Миф переводится в набор форм, связывающих разноплановые времена и пространства, действия и эффекты. В отличие от произведений Автора, они неавтономны, контекстно-зависимы и потому используют те выразительные средства, которых требует художественный замысел, а не культурные привычки.

Персональные мифологии становятся формой жизни, когда внутренний мир перестает уместаться в видения и начинает работать как средство коммуникации. Бриколажные мифо-

машины — это виртуальные мастерские концептуального конструирования, стартапы в сфере производства сетевой субъективности. Традиционный антииндивидуализм мифов не противостоит внутреннему поэтическому опыту, а дополняет его. Персональные мифологии открывают доступ к началу времен, дают возможность менять установки и коды и перезагружать свой мирок. Считается, что архаическое мифотворчество бессознательно, а модернистское сознательно. Мифы индустриальной эпохи — от Жоржа Сореля до Стива Джобса — соединяют массовое с возвышенным и этим расширяют поля производства субъективности. Это ведет к расцвету персональных мифопоэтик, способных делать сказочные дворцы из коконов, в которые Техноразум заключает потребителей. Даже если незаметные превращения и недостоверные чудеса помогают ускользнуть, за стенами тоннелей информационно-развлекательной реальности потребителей ждет унылая пустыня платформ; поэтому персональные мифологии скорее уводят вглубь кокона, к сладким снам машинного порабощения.

Чем меньше упования на чудо, тем важнее аллегории. Лежащий в их основе разрыв восприятия и понимания становится триггером микро-катарсиса, возвышения от страстей к морали. Это позволяет прочувствовать геометрию этики до трепета. Поднимаясь по лестницам абстрактной мысли, субъект испытывает интеллектуальное вертиго, или «ужас на расстоянии» (Эдмунд Берк). Как и подобает конвульсиям, возвышенное двухкомпонентно, оно включает рост напряжения и разрядку, которую во времена Берка называли восторгом, *delight*. «Ужас на расстоянии» щекочет нервы, помогая представить себя объектом угрозы со стороны воображаемых катаклизмов или математической бесконечности. Само-объективация — это ключевой навык субъекта, его пропуск в общие места трансцендентального. Усваиваясь, навыки само-объективации ведут к внутреннему расколу — возвышенный субъект

носит в себе свою смерть и воскрешение. Что не противоречит его фантомной натуре, воспитанной тенями теней неуходящего прошлого и мимолетного будущего.

Инкарнации мыслящего тростника

Если картезианский субъект лишь призрак, то в основе Просвещения — хонтологические байки из склепа. «Смерть автора» растворила его голос в полифонии массового потребления, и поначалу казалось, что теперь будет говорить только сам язык. С развитием коммуникаций выяснилось, что каждая вещь — пульсирующая сеть отношений; продвигая себя, она непрестанно рассказывает о своем прошлом и будущем, возможном и другом. Смысл вещи — вне ее; это мирок ее взаимосвязей, сумма возможностей. От флуктуаций энергии вакуума до всемирно-исторических сил и дальше — кластеров галактик, того, что еще недавно представлялось единым мирозданием, рассеялось вместе с картезианским субъектом. Там, где был мир, зияет «великое внешнее», переполняемое другими, другими другими, иными и неразличимыми. Универсальные законы уступают локальным конъюнктурам; сетевые акторы лицедействуют, меняя маски и щекоча воображение друг друга щупальцами качеств. Пост-мир — это роение бриколажей, различий, распределений и сигнатур. Близость, даль, смежность, последовательность, место, направление, присутствие, момент и прочие пространственно-временные свойства вещей — не абстракции, а двери в их внутреннюю тьму.

Фордизм производит расколотую субъективность, постфордизм — рассеянную. Экологичная и экс-статичная, когнитивным облачком вьется она вокруг тела и его гаджетов. Линки для нее важнее узлов, другое нужнее того же самого. Ее опыт — это не внутренние сокровища, а форма включенности в окружающее. Эмпатия к вещам — не мистический дар, а условие бытия-в-мире. Столкновение экологического сознания и семиокапитализма порождает нео-сюрреалистическую атмосфе-



ру: оппозиции плавают в потоках различий и снова кристаллизуются в силовых полях власти-знания; невыразимое мерцает сквозь машинное. В нео-сюрреализме цифровой эпохи бессознательное не психологическое, а эко- и технологическое; оно структурировано как язык программирования. Если субъективность — подвижное облако когнитивных действий, то ее телесный носитель может и не принадлежать хомо сапиенсу. Не только человек или животное, любой узел достаточно интенсивного обмена морфогенетическими импульсами может обнаружить в себе самоощущение, восприятие, память и опыт.

Другие пробуждаются везде: в культуре, природе, технологии. Как дать им явить себя в их собственном самопонимании, а не в оптике антропоцентрических предрассудков? В Новое время областью, где субъект был согласен терпеть эффекты присутствия другого, полагалась эстетика. В формате эстетического видения вещи и сейчас охотнее являют качества, незаметные инструментальному разуму. Вне эстетики другое вытеснялось внутрь контура, очерченного понятием природы. К ней в целях самоопределения Разум причислял все неразумное. Эстетика, несмотря на свои декларации, относилась к природе потребительски, используя ее как фон для расслабления в режиме прекрасного или для стимуляции в режиме возвышенного. Сегодня то, что раньше называли природой, переполнено акторными сетями и нечеловеческими агентностями. Их пробуждение — контрапункт автоматизации, превращение человека в дофамино-серотонинового робота.

Есть ли субъективность у не-человеческого? Согласно Эдуардо Кону, леса мыслят: воспринимают и понимают, оценивают, проецируют, решают. «Лесное мышление» расширяет понятие «неприрученной мысли» на не-человеческое, включая животных, растения, метеорологические и геологические явления, а также духов. Лес — это многомерный аутопойетический бриколаж взаимодей-

ствий бессчетного количества субъективностей; «Я» есть не только у каждого живого существа, но и у множеств, ассамблежей и созвездий. Опираясь на разработанную Пирсом «общую алгебру знаков», Кон утверждает, что взаимодействия лесных обитателей — это непрерывный обмен сигналами различных типов. Например, мимикрия — это иконическая коммуникация. Сопряжения сил, ведущих к образованию качеств и органов, Кон считает индексальными знаками: так форма крыла непосредственно связана с потоками воздуха, почти как их отпечаток. Форма реагирует на среду, животное вырастает в экологическую нишу посредством обмена образами; лес предстает системой коммуникаций, нечеловеческим сообществом. Лесные языки — не абстрактные, а электрохимические системы; их грамматика — реакции, разности потенциалов, градиенты температур, пределы и пороги насыщенности. Такие сигналы проживают телом; они ближе к магическим представлениям о Символе как о чуде пресуществления.

Каждый электрохимический язык-мирок взаимодействует со множеством других, и поэтому космической дипломатией является не только шаманизм, как утверждает Эдуардо Вивейруш де Кастру, а любая коммуникация. Не существует единой Природы; различных природ нечислимое множество — столько, сколько экосистем, ниш, существ. Все они связаны между собой по-разному и не образуют тотальность. Другость себе и родственность чужому: жизнь — это не столько конкуренция, сколько симбиозы. Граница культуры и природы проходит не между людьми и не-людьми, а внутри каждого существа. До и вне индивидуального сознания существуют полифонические дивидуальные субъективности. Самоощущение прорастает из живой материи постепенно, начиная с фоточувствительных микро-пятнышек у первых одноклеточных хищников, из которых эволюция вырастила глаза. Уже у простейших различимы признаки прото-субъективности — автореферентность

и способность выбирать. Автономный индивид Нового времени — лишь момент между до- и постчеловеческой субъективностью.

От анимизма до нейросетей мозаичные субъективности развиваются в направлении множественной телесности. Самоощущение бывает не только у организмов, но и у сетей, мест, пространств, планет. Если у лесов есть мысли, то есть и мечты, страхи, страсти, сновидения и опыт, в том числе эстетический. Из этих виртуальных напряжений, выраженных динамикой химических реакций, вырастает наблюдаемое с его оппозициями материи и энергии, бытия и небытия, существования и сущности. Иерархии и единства вторичны по отношению к пульсациям протосущего. Природа природы — это виртуальные различия или флуктуации квантового поля, а значит, структура реальности, знание и поведение должны быть фазами одного и того же процесса. Новый материализм для сегодняшних реинкарнаций сюрреализма играет роль, которую некогда играл психоанализ. Пульсирующая материя сетевых актантов и есть экологическое бессознательное. Оно было репрессировано современным разумом; теперь же, когда кибернетизация объединила логические конструкции с движением электронов, ментальные и физические процессы слились. Онтологический барьер между человеческим и не-человеческим — разрушительная современная иллюзия, которая, согласно Карен Барад, должна уступить транс-дисциплинарной бесшовности онто-этико-эпистемологии: структура реальности определяет познание, которым определяется поведение.

Искусство — это поле экспериментальных отношений с другими. Сегодня в роли другого — не-человеческое. Отсюда отношение к художественной форме как к множественному действию, сотканному из ко-активностей разноприродных акторов. Если не существует привилегированного субъекта, то и мира как общего горизонта сущего тоже нет; есть миры и мирки, подчас неполные и рассеянные. Утра-



Ульяна Лев «Записки на полях. Галюцигении», 2024. Предоставлено автором текста.

чивают единство и образы; их действительность обогащается модуляциями возможностей. Образ может принадлежать нескольким вселенным одновременно, поэтому является лучшим каналом общения миров. Мифоматины политемпоральны: у каждого ритуала, жеста, истории, события, алгоритма — свои времена. Планы и программы, сценарии и судьбы, страхи и мании, потепления и вымирания, ожидания и воспоминания наполняют бурлящим безвременьем корпоративные лабиринты коммуникационной реальности. Сквозь наслоения эстетики и мистицизма, деколонизальности и киберфеодализма, выгорания и распыления тихо прорастают еще неразличимые возможности и риски.

Станислав Шурипа

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



Катерина Алимова «Мастер-класс по керамике: искусство с нуля». Перформанс. Май 2024. Санкт-Петербург. Фото: Антон Коновалов. Предоставлено автором.





Катерина Алимova

Терракотовая скульптура в русском поле экспериментов

1 Η μεταμόρφωσις / Метаморфоза Скульптура керамическая и скульптура социальная

Мы находимся в ситуации неартикулируемой телесности. В силу политической и художественной обстановки перформирующее тело художника не может быть явлено в социальной сфере. После избыточных 1990-х, глянцевого 2000-х и компрометирующих 2010-х кажется вполне закономерным отказаться от публичных выступлений. В связи с этим я начала придерживаться художественной стратегии, которая подразумевает завуалированное телесное высказывание. Живое и подвижное тело в моей практике становится скульптурой: в одном случае — керамической, в другом — социальной. Последняя при этом остается незримой для внешнего наблюдателя. Суть ее находится в ментальной плоскости или, скажем, является ядром мистерии, смысл которой открывается лишь ознакомившимся с экспликацией. «Ритуал» работает как иммерсивная воронка, увлекающая участников, и направлен внутрь себя. Будучи коллективным действием, он мимикрирует под ничем не примечательное и

бытовое, принимая форму мастер-класса по керамике, камерного концерта или утренней тренировки в парке. Тело при этом ускользает, представляя то керамической фигуркой, то материалом для нее, то образом с обложки спортивного журнала.

Описанные ниже художественные эксперименты, проводимые с опорой на акционизм, западноевропейскую философию и мировой опыт работы с керамикой, дают мне возможность создавать сообщества, творить мифологии и выстраивать новые отношения.

2 Η μεταφορά / Метафора О медиуме керамики

Современный запрос на крафтовость обеспечен развитием технологий. Сделанное руками противопоставляется цифровому. Все, внешне похожее на ископаемое, романтизируется и спешит занять место в дизайнерских каталогах наряду с porcelain и high-tech. Ничего не имея против, я предпочитаю взгляду в прошлое — вглядывание в него. Я воспринимаю керамику не как «древнее ремесло», но непосредственно как плоть Адама, пепел Клааса и прах к праху.



Катерина Алимova «Мастер-класс по керамике: искусство с нуля». Перформанс. Май 2024. Санкт-Петербург. Фото: Марк Схема. Предоставлено автором.

Глина — это пульсирующая протоматерия, символическая грязь, смываемая элевсинскими неопитами, это мириады вотивных фигурок и толстозадых венер, сосудов для вина, сочно слепленных Тангароа¹, ямочность и гребенчатость — все сплошь знаки, символы и сны человечества. Терракота, сырая и обожженная — как нулевой уровень керамики, позволяет транспонировать смыслы Хара-Хото в наши понедельник и субботу.

Вонзая руки в глину по самые плечи, я в то же время не забываю об Уильяме Моррисе, Баухаусе и Faenza Prize². Использование глины отсылает, как к очистительным обрядам древних греков, так и к фильму «Привидение» с его знаменитой любовной сценой за гончарным кругом. Таким образом, приступая к работе, я стараюсь не упускать из внимания весь опыт сапиенса, связанный с понятием «clay».

Совмещение перформанса и керамики несет для меня сакральный характер. Тело художника может предстать идолом, а может разрушаться, разжижаться, становиться протоматерией в глазах смотрящего, в руках творящего, в сознании ищущего.

3 Το μυστήριον / Мистерия.

Художественные практики «Мастер-класс по керамике: искусство с нуля»

Начиная с шестидесятих годов прошлого столетия искусство принимало самые разные формы: слезки, вечеринки или членовредительства. Но мастер-класс по керамике еще ни разу не становился инструментом современного искусства. Этот вид деятельности рассматривается как непритязательный досуг. Пионеры перформанса заменили скульптуру и живописные инструменты



Катерина Алимова «Ризоматическая музыкально-керамическая лаборатория No-self. Session zero». Перформанс. Июль 2024. Санкт-Петербург. Фото: Анастасия Мячина. Предоставлено автором.

своим телом. В ходе мастер-класса произошел обратный процесс. После небольшого экскурса в историю искусств пришедшим было предложено облачиться в фартуки, засучить рукава и облечь тело художника в глиняную оболочку.

В течении двух часов задача была блестяще выполнена: участники получили опыт концептуализации, овладели базовой техникой лепки «из жгута» и создали свое произведение, о чем свидетельствуют многочисленные авторские подписи на глиняном големе. Стартовавшее в развлекательном ключе действие превратилось в подобие анатомического театра в лучших традициях Германа Нитча. Мое тело — тело художника — словно хлеб, имело часть в каждом и наоборот. Оно стало следом чужих рук, недвижимое, немое, с ограниченной возможностью наблюдать. С таким телом участники

охотно шли на контакт. То иступленно колотили и взбивали глиняное месиво, то царапали его стеками и петлями, то участливо спрашивали — «Как дела?» Было отчетливо видно, когда я для них — живой человек, когда — материал, когда — агнец. Через дырки глиняных глаз я наблюдала, как увлеченно мои коллаборанты мнут и режут, но сделав паузу, подходят к изголовью, словно к исповедальне, склоняются и шепчут: личное, смешное, грубое, нежное. И вновь возвращаются к творческому самовыражению.

«Ризоматическая музыкально-керамическая лаборатория No-self. Session zero»

Одной из задач лаборатории было привести аналитическое прочтение нот Анджело Бадаламенти к вакханалии. В ходе эксперимента музыканты сначала безмятежно про-



Катерина Алимова «Художники встали в позы». Перформанс. Сентябрь 2024. Санкт-Петербург. Фото: Алена Новикова. Предоставлено автором.

игрывали знаменитый саундтрек из «Twins Reactions», но в кульминационный момент перешли на реверсивное, сводящее с ума, исполнение. Мои действия вторили музыке. Используя пятьдесят килограммов сырой глины, я разматывала нить нарратива через наскальные рисунки Ласко, галактику Гутенберга, техногенные общества и обратно: в сумрак дионисийского бессознательного («Орфей! Орфей! Сюда! Сюда!»³). Время текло как попало на сцене и вокруг нее. Вылепив поверх лица маску то ли Минотавра, то ли Пана, под звуки флейты, я провоцировала хоровод тел, сплетение сущностей, спонтанную коммуникацию в ожидании божества. Последнее, как известно, приходит как шепот, как головокружение или, как в нашем случае, — прогноз погоды от Дэвида Линча. Исшёл глас его из мрака.

«Художники встали в позы»

Акционисты 1990-х, по словам Анатолия Осмоловского, боролись с «затекстованностью», как искусства — результат усилий поколения концептуалистов, так и жизненного пространства, захваченного «поколением Пепси». Реальность была текстом. Сейчас,

напротив, любой текст (в соцсетях, на заборе, на листе бумаги) воспринимается как реальность. За текст можно получить реальный штраф и даже срок. Тело табуировано и выключено из публичного дискурса. Легально оно может присутствовать разве что в пространстве спорта.

Коллективное занятие йогой в парке было призвано обозначить главные асаны российского акционизма 1990-х, а выработанную энергию сконцентрировать на достижении мировой гармонии. В ключе дозволенного мы воспроизводили Марджариасану (позу кошки) Олега Кулика, Вирабхадрасану (позу воина) Александра Бренера, Шавасану (позу мертвеца) Авдея Тер-Оганьяна и другие важные для истории искусства позы, тем самым отказываясь от публичных акций, перформирующего тела художника, а заодно — от вредных привычек и пафоса саморазрушения.

Визуальным дополнением к тренировке выступает серия терракотовых скульптур — фиксация вышеприведенных поз. То, что кричало на площадях, ныне застыло на полке мастерской (на подиуме в галерее), легло «новой папкой» на жестком диске.



4 Η μετάνοια / Метанойя, «перемена ума»

Я в сон погрузилась, ждала появленья
Ириний свирепых

Но вместо них снится мне Пригов, южному
ветру подобный

Он двигался в лапах, обломки всех
смыслов сметая

Приг-ведам учил меня, Данте
постмодернизма.

Стекала мудрость обильно со рта
укротителя кошек

Не возбуждает ничто так, как жизни-зои
священные пассы

Подвижна стихия Диониса, так говорил он
в 5.30 after midnight

Что мистериального в речи, глаголе, Феба
костной структуре?

В движении перформанса густо сплелись
сии два близких регистра

Что — по Делезу — важно усвоить детей
наших деткам, подросткам

Но ждать свой глагол тем не менее он
завещал мне, бессмертный,

А имена, уподобившись древним, —
в винноцветное море швырять не жалея

Посмертно чтоб в царстве подземном
Аида вновь обрести их —

На страницах учебника по истории
искусств для высших учебных заведений

«Как слышится, так и пиши!», — произнес
назидательно и растворился

Из поэтического цикла «Приг-веды»,
сентябрь 2024 г., Санкт-Петербург

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Тангароа — небесное божество у полинезийцев и микронезийцев.

² Международный конкурс современного керамического искусства.

³ Бренер А. Орфей! Орфей! М.: Городец, 2022. С. 122.

Катерина Алимova

Родилась в 1987 году в Ленинграде.

Художник, керамист и куратор, организатор объединения «Художники24».

Изучала антропологию и этнографию в СПбГУ. Живет в Санкт-Петербурге.



Бронислава Куликовская

01=01, 11, 10, 00

Любое исключительное внимание к темам первого мира — позднекапиталистическое отчуждение, коммодификация, экологические кризисы, новый расизм и нетерпимость — не может не выглядеть циничным перед лицом сырой бедности, голода и насилия третьего мира. С другой стороны, попытки отбросить проблемы Первого мира как тривиальные по сравнению с реальными, перманентными катастрофами Третьего мира не менее фальшивы — фокусировка на проблемах Третьего мира является высшей формой эскапизма, уходом от противостояния антагонизмам собственного общества. Пропасть, разделяющая эти две точки зрения, и есть истина ситуации

Славой Жижек

01. Авангард и модернизм, а также теория их относительности

Разговор о мифе и современном искусстве, по крайней мере в их канонических формах, упирается в разоблачающие модернизм усилия Розалинд Краусс. Согласно ее интерпретации, для того чтобы состояться, художникам XX века понабилось не только разделаться с мифами прошлого, такими как нарратив, иллюзия глубины и прочими, но и обзавестись новыми — автономия, подлинность, решетка. Так, например, последняя становится мифологическим ответом на непримиримый разрыв между религиозно окрашенными устремлениями человека и научными ценностями эпохи Просвещения. Мондриан — один из первых и, возможно, самых известных художников решетки — несмотря на почти математическую строгость и автореферентность своих живописных эксперимен-

тов, в комментариях к работам последовательно отстаивал их теософские основания. Сегодня решетка, как и в целом модернизм, если и волнует кого-то, то только как материал для покаяния или же разменная монета критики. «Модернизм и современность формировались в условиях колониальной истории <...> в условиях не только репрессивной классовой культуры, но и исключаящего, расистского общества», — размышляет в 2023 году один из творцов актуального западного канона Бен-ямин Бухло. Даже он вынужден принять: «...критическое отношение к доксе модернизма, которой я придерживался слишком долго»¹. Последним жестом саморазоблачения, конечно, по традиции, должно быть что-то вроде признания: «Да, я — лжец». Но рискнет ли кто-то назвать приходящее на смену ортодоксии журнала «October» мифологией?



Утверждение, согласно которому возвращение к до- или антимодернистским традициям, является мифом, работает сегодня совсем не так, как утверждение Краусс о мифологичности самого модернизма. Даже его соотнесение с представлениями об авангарде могло бы до предела запутать ситуацию. Кажется, что милитаристская и агрессивная направленность означавшего авангард окончательно себя дискредитировала на фоне бесчисленного множества исторических поражений левой политики и возвращения войны как инструмента политики правой. Да, словосочетание «министерство обороны» более благозвучно для нашего слуха, чем «министерство нападения», но очевидно, что и то, и другое звучат дискредитирующе.

Почти на каждом крупном форуме современного искусства последних двадцати лет мы сталкиваемся с кураторскими проектами, опирающимися на альтер/антимодернизм. Авангард тоже имеет место, но скорее в структурном виде. Его воинственная риторика, как правило, нейтрализуется замещением канона глобального Севера прогрессивным искусством глобального Юга. В тоже время для глобального Севера модернизм предполагает консервативную, изоляционистскую позицию обороны и отказа от покаяния за колониальные преступления прошлого и настоящего, а авангард возможен лишь как отказ от модернизма (автономии) в пользу открытости (нуждам глобального Юга). Но и эта открытость представляется с разных точек зрения проблематичной, патриархальной и вызывающей подозрение в циничном двуличии. Глобальный Север не может самостоятельно оспаривать свой консервативный супрематизм, это право зарезервировано за авангардистами глобального Юга и их попутчиками. Траектория Бенямина Бухло в этом в смысле довольно показательна. «Выход на пенсию» золотого поколения

редакторов журнала «October» в ситуации, когда старые позиции более невозможно оборонять без существенных и сущностных потерь, а авангардная трансгрессия оказывается дезавуирована, выглядит ожидаемым и мудрым решением.

Для глобального Юга ситуация выглядит ровно противоположной. Авангардной может быть в данном случае представлена любая позиция, которая переходит экватор и оказывается на территории искусства глобального Севера. Авангардной оказывается сама эта возможность или же критика отсутствия оной. При этом не важно — идет ли речь о политически ангажированных практиках, отказывающихся от деления на искусство и жизнь (например, коллектив «guangrur»), или же о жестах, ориентированных исключительно на институциональную репрезентацию, эстетически близкую музейному дисплею, — вроде проекта Андриана Педросы на Венецианской биеннале. При этом децентрализуемые произведения искусства вполне могут соответствовать языку европейского и североамериканского модернизма. В данном случае он становится маркером легитимности требований исторических репараций и ретроактивного признания. Капитализм — читай, модернизм — в XX веке достиг глобального уровня, но двигаясь по разным траекториям, в соответствии с мировым разделением труда, имел неравномерные эффекты, что не могло не сказаться на общей истории искусства, которая страдает многочисленными лакунами, требующими заполнения. Приходится признать, что даже если мы имеем дело с сознательным разрывом с западным канонem под знаменем антимодернистской тенденции, он, этот канон, тоже требует определенного уровня его удержания — через нарочитое опрокидывание.

До известной степени эффекты данной ситуации оказывают влияние и на рынок ис-

кусства. То, что представителем метрополии сегодня воспринимается как консерватизм, например, возвращение к исследованию предмета искусства в русле модернистской матрицы², для человека, который атакует эту метрополию с периферии, более чем легитимно. Свободных произведений модернизма глобального Севера крайне мало и стоят они довольно дорого, продавать и хранить тотальные инсталляции из мусора до сих пор не научились, поэтому авангардное на уровне структуры высказывания и модернистское по форме произведение глобального Юга может быть более чем востребовано. Проводить прямые параллели между распределением на глобальном рынке труда и особенностями рынка искусства, наверное, будет слишком старомодно, слишком в стиле вульгарной социологии, поэтому оставим эту тему для будущих более детальных разборов.

Другими словами, на данный момент искусство глобального Юга представляет центробежную тенденцию, направленную в сторону глобального Севера, его канона, выставочного комплекса, его ресурсов и в конечном счете признания. В глазах этого канона оно выглядит гетерогенной частью внешнего, чем-то приходящим из-за границ возможного (как отмечалось выше, недопустимость эта может выражаться в асинхронии, в возвращении «пройденного», то есть консервативного или вытесненного как не соответствующего канону). В свою очередь искусство глобального Севера представляет центростремительную тенденцию и, хочет оно того или нет, должно стоять на своем, быть занятым своим. Даже если это «свое» предполагает признание несостоятельности центра, его коррумпированности или выражается в желании поделить им в жесте преодолевающего автономия гостеприимства. Впрочем, тут стоит отметить, что консервативные жесты художников глобального Севера в стиле «Make

Modernism Great Again» делают его более желанной мишенью для авангардной атаки глобального Юга, парадоксально помогая им состояться.

Все сказанное выше не является чем-то новым и лишь осуществляет рекалибровку очевидного положения дел, на которое указывают неутешительные итоги долгого XX века в искусстве, выразившиеся в полной нерелевантности его базового конфликта между авангардом и модернизмом, по крайней мере в привычном для нас теоретическом и художественном виде. Когда-то констатация тотальной относительности воспринималась как признак движения в сторону сетевого, более открытого и справедливого мира искусства. В сегодняшней же реальности, объединенной лишь глобальным рынком и разделением художественного труда, с той же долей уверенности можно посотовать на тотальный релятивизм всякого критического высказывания.

Указание Дэвида Джозелита на разность положения, которое занимает язык модернизма в контекстах метрополии и колоний, вместе с довольно удачной попыткой найти способ учитывания этой разности в искусстве агрегаторов спустя десятилетие кажется недостаточным³. Вне зависимости от нашего желания, констатация относительности авангарда и модернизма окончательно их не дискредитировала. И если так, возможно, следует принять текущие обстоятельства, попытавшись осмыслить их как новую возможность прояснения запутанных и, безусловно, напряженных отношений между на первый взгляд несовместимыми векторами актуального искусства. Отношений, в рамках которых родившийся в Швейцарии и проживающий в Исландии белый цисгендерный мужчина Кристоф Бюхель делает нигилистический жест, продолжающий традицию переосмысления невысокой ценности объекта в искусстве имени Дюшана,



то есть по всем каноническим (для Запада) предписаниям встает в позицию авангардиста. Но жест этот остается центроостремительным (модернистским), то есть недостаточно радикальным, чтобы выйти за пределы хорошо обеспеченной и намагниченной институциональной территории искусства. С другой стороны, Клаудия Аларкон — художница по текстилю из общины Ла-Пунтана народа Уичи на севере Сальты, возглавляющая коллектив «Silät», в рамках которого сто женщин-ткачих разных поколений из общин Альто-ла-Сьерра и Ла-Пунтана-Уичи создают канонические с точки зрения (западного) искусства XX века визуальные формы. Однако этого оказывается достаточно для того,

чтобы текстиль Аларкон и коллектива «Silät» стал частью центроостремительной тенденции (авангарда).

11. Случай на концерте квантового нойза

Стоим у входа. Холодно. Ноль косятся на контролера, идущего по списку «у-икс-по». Единица ухмыляется. Ей больше всего запоминается последнее: «...уепенно (Ouvroir de peinture potentielle), — контролер переворачивает страницу. — ...уполпот (Oupolpot) — политика, конечно, и, конечно, упорпно (Ouvroir de pornographie potentielle)». Необходимость или отсутствие. Контролер вычеркивает нужное. Он бор-

мочет: «Становление с событием, которое можно было бы считать случайным, если бы случай был реален. У вас два билета в дрожащих руках, один не существует. Сегодня — концерт группы “Четвертый Планетационал”, исполняющей “реальный квантовый нойз”. Квантовый, потому что можно пойти и не пойти одновременно. Идеально, ведь так? Случайный, потому что каждый звук — это параллельный вселенский выброс, где одно действие существует лишь потому, что существует его несделанный двойник».

Они пришли первыми. Они — это Ноль и Единица.

— Два места у сцены, — сказал Ноль, протягивая отсутствующий билет.

— Пожалуйста, ваши билеты на пересечение волн вероятности, — ответил контролер.

— Он не существует, — добавила Единица, указывая на билет Ноля.

— Именно поэтому он здесь, — ответил контролер.

Они прошли через турникет, который вращался только тогда, когда на него не смотрели. Внутри пространство было поделено на части: оно волновалось, поднимаясь — гасло, умирая — рождалось снова. Колонки или их ретроактивные муляжи свисали с потолка, как маятники времени, но времени не было, лишь толпы стояли колоннами, разделяемые массивными колоннами бывшего индустриального цеха. Был только шум — реальный, осязаемый и абсолютный.

На сцене возвышается квантовый компьютер, похожий на перевернутую башню Татлина. Спирали его конструкций скручивались внутрь и наружу одновременно. Ноль видел его взлет. Единица — падение. Между ними висел знак, мигающий неоновым светом: «Fourth Interplanetional». Цепочка с такой же надписью красовалась у Ноля на запястье. У Единицы такой не было, ей некуда было ее повесить. Звук начался внезапно. Сначала он был тишиной, из которой

вытекал, капля за каплей, новый реальный случай. Каждый шум становился следствием предшествующего ему молчания.

— Реально ли это? — спросил Ноль, глядя на три луны.

— Нереально, но существует, — ответила Единица и изобразила восторг, беззвучно хлопнув в ладоши.

Толпа — люди, животные, их отсутствующие версии, актеры, медленно работающие аватары — танцевала с «грацией катастрофы». Пес пробежал сквозь их ноги и исчезал в дыму. Кошка с тремя хвостами парила в воздухе, шипя в такт гулу. Дым клубился вместе со всеми, заполняя каждую щель ночи клуба. Дым знал о них больше, чем они знали о нем.

В середине концерта звук закрылся в себе. Башня на сцене перевернулась еще раз — теперь вершина касалась потолка, а основание уходило в темноту пола. Реальность расщепилась:

Они стояли на плоскости.

Они стояли на концерте.

Концерта не было.

Концерт стоял на них.

Концерт был, их не было.

Они были звуком.

— Кажется, я стал живой, в смысле, я стал волной, — сказал Ноль, начиная исчезать.

— Ты всегда ею был, — ответила Единица, заколебалась и растворилась вместе с ним.

Группа «Четвертый Планетационал» закончила свое выступление так, как и начала. Она исчезла — одновременно и совсем. Аплодисменты раздавались лишь в версиях реальности, где они могли раздаваться.

На выходе дежурил контролер. Его не было.

— Ваши билеты? — спросил он у пустоты.

Но пустота уже ритмично разделялась на заднем сидении по частям, рождая новый шум.



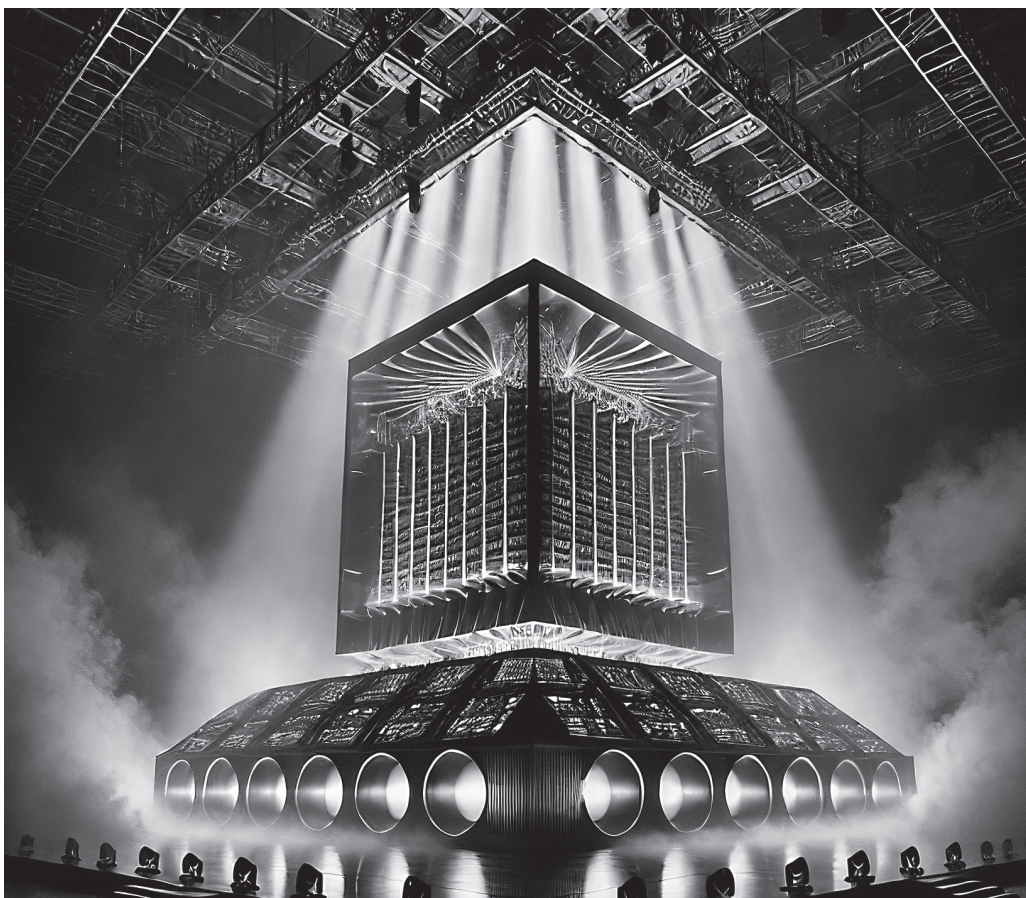
10. Модернизм и авангард

Если мы обозначим авангард как 0, а модернизм как 1, или шире: 0 — центробежная тенденция, а 1 — центростремительная, то как можно наиболее полно представить их возможные соотношения, а после — механизм для их справедливого чередования? Может ли быть полной инклюзия внешнего (1) по отношению к глобальному Северу (0) без его демонтажа (превращения в 0)? Какой смысл будет иметь инклюзия, если она будет полной (1)? Для ответов на эти вопросы и разрешение стоящей за ними дилеммы осцилляции между авангардом и модернизмом мы предлагаем рассмотреть применение квантового генератора случайных чисел.

Как известно, бросок костей не отменяет случай, который всегда занимает важное, но неоднозначное место в традиции искусства XX века. Он почти всегда выступает означающим свободы, даже если от его имени совершаются вещи, сокращающие пространство свободы. С другой стороны, как для модернизма, так и для авангарда случай всегда был частью стратегии производства нового на заранее определенной территории, что предполагало контроль и очевидные границы (искусства и жизни). В таких радикальных проявлениях, как автоматизм сюрреалистов, коллажи кубистов, дриппинг Поллока, психогеографическая прогулка ситуационистов или же поиск «иррациональных» эффектов в реализации идеи у Сол Левитта — случай был ограничен рамками алгоритмов. Даже если эти алгоритмы ставили своей целью производство случая как такового. В конечном итоге искусство манипулировало случайностью, делая ее частью своей программы, превращая ее в еще один метод производства порядка из хаоса. Хотя риторически именно периоды «возвращения к порядку» принято маркировать в качестве реакционных и непродуктивных для истории художественного производства.

Квантовый генератор случайных чисел представляет собой инструмент, позволяющий впервые достичь абсолютной случайности. Основанный на квантовом шуме, фундаментальном явлении в квантовой механике, которое проявляется как случайные флуктуации в состоянии квантовой системы. Эти флуктуации вызваны принципом неопределенности Гейзенберга, делающего невозможным точное предсказание состояния системы до момента ее измерения. То есть речь идет о явлении, не подчиняющемся классическим законам детерминизма. Его основа — это состояние, в котором одна и та же система существует одновременно в двух противоположных состояниях (например, 0 и 1). Только в момент измерения система «выбирает» одно из этих состояний, и этот выбор абсолютно непредсказуем. Генерация начинается с пустоты. Кубит, находясь в состоянии 0, еще не знает, что он также может быть 1. Применение вентиля Адамара⁴ помещает кубит в суперпозицию. В этом состоянии он одновременно становится и 0, и 1 — ни тем, ни другим по-отдельности, но обоими сразу. Вмешательство, известное как измерение, — это акт принуждения: кубит вынужден коллапсировать в одно из состояний, каждое из которых обладает вероятностью, но лишено определенности. Результатом является последовательность: цифры появляются как события, их отношения сохраняют следы квантовой случайности.

В контексте взаимодействия между модернизмом и авангардом квантовый шум позволяет представить их как динамическую суперпозицию, где оба направления сосуществуют без необходимости доминирования одного над другим. Случайность становится способом справедливого распределения. Так модернистский жест (искусство глобального Севера) может быть включен в авангардный (искусство гло-

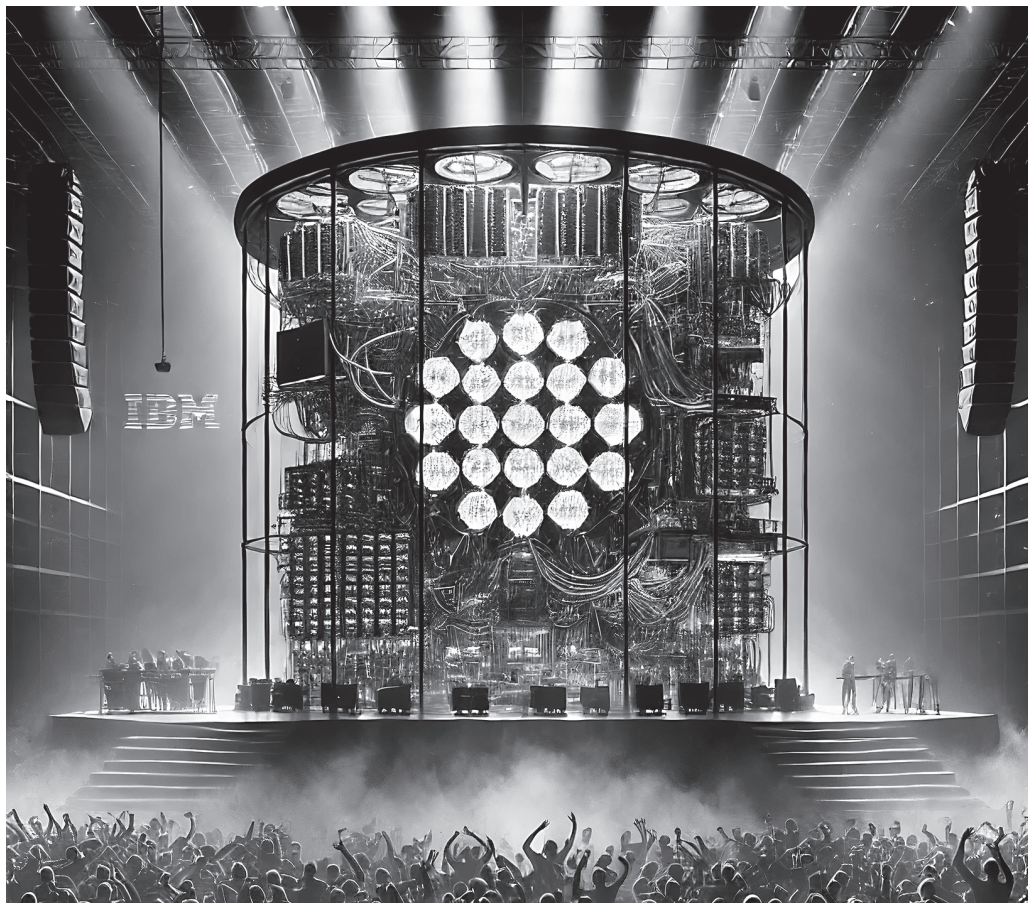


бального Юга) и наоборот, но без подчинения или иерархии. Это предлагает радикальное видение инклюзии, где центры и периферии больше не соревнуются за статус, но сосуществуют в состоянии осцилляции.

00. Два антимодернизма

Если в качестве критикуемого выражения западного канона принято использовать книгу «Искусство с 1900 года»⁵, то за репрезентацию в нем искусства глобального Юга, помимо многочисленных умолчаний и неполноты (требующих постоянного восполнения и фактически создания

новой публикации), можно принять ссылки на антимодернизм. При этом, как не устают нам повторять сами авторы, высоко поднятая планка критичности оказывается непригодной для большей части пиков искусства XX века. Шедевры модернизма были бы невозможны без его мифологии или же мифологии, направленной против него. Обратной стороной чего становится двусмысленность полюса антимодернизма. Под этим именем можно найти два предела. Первый — реакционное (с точки зрения глобального Севера), как в политическом, так и в художественном планах, движение против современности к традиции. Вто-



рой — прогрессивное (с точки зрения глобального Севера) устремление, которое доводит до возможного финала движущие силы модернизма и тем самым преодолевает его. На этом можно не останавливаться и, продолжив рассуждение, расщепить реакционный и прогрессистский полюса. Так иногда под именем «реакционного антимодернизма» выступает антиколониальное искусство национально-освободительных движений, а иногда — колониальное искусство соперничающих с Западом империй. А под именем «прогрессистского» сегодня может фигурировать как правый акселерационизм Ланда с его возмож-

ным выражением в виде суицидального гипермодернизма Эми Айрлэнд⁶, так и что-то вроде более сбалансированных левоакселерационистских высказываний на тему искусства после капитализма⁷. Тут же можно заметить, что некоторое время назад этот полюс был расколот по линии реакционной и прогрессивной трактовок под именем «постмодернистских» эстетик⁸. Мы не будем продвигаться далее и ограничимся схематичным разбором двух кейсов: реакционного полюса реакционного антимодернизма в лице российского художника Беляева-Гинтовта и прогрессивного полюса прогрессивного антимодернизма

«бывшего художника» из Югославии Горана Джорджевича.

Беляев-Гинтовт в своем искусстве пытается реализовать программу правого евразийства Александра Дугина. На уровне метода это выражается в обращении к условной традиции фигуративной живописи — к тому, что должно вызывать у зрителя ассоциации с интуитивно понятным миметическим реализмом, репрезентирующим при этом имперское величие России во всех ее возможных проявлениях. Условность заключается в том, что несмотря на использование золота (как отсылке к традиции византийской иконописи) и тех или иных провластных сюжетов, картины Гинтовта едва ли вызвали одобрение живописной секции регионального «союза художников». Метод переноса изображения на холст в случае Беляева-Гинтовта больше напоминает практики Энди Уорхола и поп-арта, воплощающих ненавистные символы потребления «западной цивилизации». В контексте евразийства они заменяются на то, что в России на политическом сленге называют «скрепами» (портреты вождя и его генералов, парадные построения, места отправления власти и пр.), а из их изображения старательно изгоняются намеки на критическую субверсивность, характерные для банок супа Кэмпбэл, например. Отсылки к золотой поверхности иконы в православном храме тоже могут содержать в себе проблему, так как акцентируют плоскостность изображения (определяющий для медиума живописи элемент в построениях Клементя Гринберга), противостоящую иллюзии глубины. Аспект, который повлиял на модернистские живописные практики, что входит в противоречие с джентельменским набором восстающего против них искусства.

Все это указывает на детерминированность жеста Беляева-Гинтовта каноном западного искусства XX века. Но художник

обращается с ним так же, как и с наследием социалистического реализма или советского проекта в целом. Из них берутся лишь реакционные черты. Хотя на уровне идеологической риторики правое евразийство призывает к радикальному разрыву с эпохой модерна, сам этот призыв, похоже, является его продуктом и в таком виде не способен возникнуть ни в каких других обстоятельствах (его художественная витрина однозначно указывает на это). Живопись Беляева-Гинтовта выглядит как гибрид, который не соответствует ни чистоте, ни надеждам потенциального освобождающего антимодернистского жеста. Одновременно с тем, использование с политически реакционными целями формально прогрессивных художественных методов указывает на невозможность редукции модернизма к однозначно прогрессивной интерпретации⁹. Так Беляев-Гинтовт становится проблемой самого западного канона и дальнейших линий его деконструкции. «Почему если США было можно, то нам нельзя?» — могло бы стать девизом художника, тем более что этот риторический прием стал общим местом в речах воспеваемой им российской власти в моменты, когда она оправдывает свои насильственные действия ссылками на темные эксцессы эпохи модерна.

Бывший инженер Горан Джорджевич становится «бывшим художником»¹⁰ на фоне войны, развернувшейся на Балканах в 1990-х годах. Решению «оставить» искусство предшествуют одна из первых забастовок художников и выставка «Против искусства». Но непосредственным триггером выступает ставка на производство копий, как вещей принципиально анонимных, сопротивляющихся капитализации и мифологизации фигур художника и художницы (но присутствующих как обязательная часть его и ее подготовки). Копия становится пустотой, заменяющей краеугольный камень здания модернизма и находящегося в его



сердце «американского искусства». Следуя методу этнографического музея, нам предлагается посмотреть на них из «метапозиции», как на лишённые статуса искусства артефакты определенной стадии развития капитализма. Этот жест «деартизации» (от английского «deartisation») повторяет на новом уровне то, что в свое время произвело само искусство по отношению к религиозному контексту. Только теперь на место мифов художественной системы должны прийти истории политико-экономического развития с их рассказами о роли, которую они отводили сфере производства искусства от момента секуляризации до оформления и упадка модернистского канона¹¹. В такой системе создание нового произведения должно быть заменено исследовательской работой посредством воссоздания и музеефикации выставок (в виде копий), ответственных за становление того, что мы знаем под именем модернизма. Фактически, описываемая траектория предлагает спекулятивное решение для потенциального будущего искусства или того, что придет ему на смену. И решение это состоит в радикализации требования демифологизации, которое выходит из модернизма через дверь антимодернизма, чтобы, пройдя все залы истории искусства, окончательно и бесповоротно закрыть входную дверь этой конструкции, повесив табличку «Сказки народов мира эпохи (пост)индустриального капитализма».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Фостер Х. и Бухло Б. Интервью на выход. Нью-Йорк: No Place Press, 2024. С. 135. См. также ревью Гордона Хагиса на книгу «Без суждения». URL: <https://www.artforum.com/features/gordon-hughes-benjamin-h-d-buchloh-hal-foster-exit-interview-1234720783>.

² Для части исследователей возвращение к матрице модернизма маркируется однозначно, так Терри Смит открыто называет «ремодернистские» тенденции глобального Севера ориентированными на рынок и реакционными. URL: <https://youtu.be/F7ZDXhq7758?si=kuNXmNsDgr-KPIUC>. См. также Smith T. Contemporary Art: World Currents. Englewood Cliffs. NJ: Prentice Hall, 2011.

³ Английский вариант статьи «Об агрегаторах» вышел в 2013 году. URL: https://www.academia.edu/12264359/On_Aggregators. См. русский перевод: Джозелит Д. Об агрегаторах // ХЖ. № 93, 2015. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/2/article/17>.

⁴ См. подробнее: Ефремова Е., Зинчик А. Начала квантовых вычислений. Практикум. СПб: Университет ИТМО, 2023. С. 11–16. URL: <https://books.ifmo.ru/file/pdf/3237.pdf>.

⁵ Сами авторы от этой позиции отказываются, говоря, что претензия на каноничность им была навязана. Хэл Фостер: «...помните, что мы предложили книгу как размышление о модернизме, антимодернизме и постмодернизме; на самом деле, мы хотели назвать ее “Модернизм и его недовольства”. Именно издатели настояли на том, чтобы она называлась “Искусство с 1900 года”. Они придали ей более всеобъемлющий, чем мы предполагали, вид, и таким образом открыли дорогу обвинениям в неполноте, как будто она была с нашей стороны просчитана. Короче го-

воря, мы оказались в противоречии с собственной книгой, которая задумывалась как одно, а представлена и принята как другое. При этом нет никаких оправданий ее ограничениям — хотя, опять же, это также тот случай, когда ограничения одного поколения становятся подсказками для другого» / *Фостер Х. и Бухло Б. Интервью на выход. С.136.*

⁶ Ireland A. Poetry is Cosmic War (Interview) // *Rabbit Poetry Journal*. Issue 17. Feb 2016. URL: https://www.academia.edu/24546212/Poetry_is_Cosmic_War_Interview.

⁷ См.: *Beech D. Art and Postcapitalism: Aesthetic Labour, Automation and Value Production*. Pluto Press, 2019.

⁸ См. обзорную статью Хэла Фостера в *Artforum* «Анти-эстетика в сорок лет», посвященную рецепции влиятельного сборника о постмодернизме под его редакцией, вышедшем в 1984 году: «Понятие постмодернизма когда-то было великим стимулятором искусства и мысли; сегодня оно ощущается как еще один антиафродизиак только что прошедшего времени. В некотором смысле постмодернизм кажется более историчным, чем модернизм, реанимированный, как и модернизм, вопросами колониализма, диаспоры и глобальности. С другой стороны, эта несвоевременность делает настоящее хорошим моментом, чтобы оглянуться на постмодернизм, хотя бы для того, чтобы измерить нашу дистанцию от него» / *Foster H. The anti-aesthetic at forty* // *Artforum*. № 62/1, 2023. URL: <https://www.artforum.com/features/hal-foster-on-the-anti-aesthetic-252932>. Продолжение дискуссии можно найти в текстах, настаивающих на новой периодизации, согласно которой постмодернизма еще не было в прин-

ципе. Так, Натан Браун предлагает периодизацию, согласно которой постмодернизм еще не наступил, так как связанная с ним трансформация капиталистического производства характерна лишь для стран глобального Севера. *Brown N. Postmodernity, not yet: Toward a new periodization* // *Radical Philosophy*. 201. February 2018. P. 11–27. URL: <https://www.radicalphilosophy.com/article/postmodernity-not-yet>.

⁹ Эта линия критики модернизма может под определенным углом зрения слипаться с размышлениями Михаила Лифшица, но это сближение представляется ложным и требует более глубокого осмысления. Показательным в этом смысле является попытка беседы Алексея Беляева-Гинтовта и Дмитрия Гугова «по национальному вопросу». URL: https://youtu.be/rZJ8qzsCwV8?si=Zu5sjoaYQ_sZWb91.

¹⁰ Данное определение фигурирует в немногочисленных доступных биографиях Джоржевича, см., например, URL: https://monoskop.org/Goran_%C4%90or%C4%91evi%C4%87.

¹¹ См. подробнее: *Беньямин В. Новые сочинения*. М.: ЦЭМ x V-A-C Publishing, 2017. URL: <https://v-a-c.org/publishing/new-works>.

Бронислава Куликовская

Родилась в Белостоке.

Художница, художественный критик, исследовательница восточно-европейского авангарда.

Живет в Любляне.



Юкио Мисима и Йошико Цуруока в фильме Юкио Мисимы «Патриотизм, или Церемония Любви и Смерти», 1966.





Злата Адашевская

У самурая нет цели

*Я хотел бы взорваться, излиться, рассыпаться в пыль,
и мой распад был бы моим шедевром.
Я хотел бы раствориться в мире, и чтобы мир оргазмически
растворился во мне,
и так в нашем исступлении зародилось апокалиптическое
видение,
<...>
пусть всеобщее пожарище поглотит мир,
и пусть его пламя породит сумеречные удовольствия,
столь же замысловатые, как смерть, и столь же
завораживающие, как небытие¹.*

Эмиль Чоран

Древние воины Японии были богами. Так гласит миф. Первый император заявил о своем прямом происхождении от богини Солнца и назвал себя Дзимму — «Божественным воином». На церемониальных мечах, обнаруженных в японских курганах пятого века нашей эры, выгравированы слова, провозглашающие их владельцев правителями Неба и Земли. Императорский двор был смоделирован по образцу мифологического описания небесного царства, а в число его обитателей входили жрецы и шаманы.

Только в 1945 году нация была официально лишена мифа о Японии как священной земле, управляемой божественным императором, когда 14 августа императорский генеральный штаб огласил приказ о безоговорочной капитуляции японских вооруженных сил. Император Хирохито подписал декларацию, увещевавшую, что его связь с народом не зависит от каких бы то ни было легенд и мифов, согласно которым император обладает божественной природой, а японская нация предназначена для мирового господства. Верховное командование союзных

держав тотчас приступило к воплощению программы социально-политических преобразований, призванных гарантировать, что Япония не будет угрожать миру во всем мире. Страна должна была отказаться от суверенного права вести войны и содержать армию. Реформы тенденциозно трансформировали Японию по образу и подобию Америки, пока в 1952 году оккупация, наконец, не увенчалась договором, который закрепил полуколониальный статус Японии с подчиненной независимостью под гегемонией США.

Однако быстрый экономический подъем привел к значительному улучшению настроений в Японии, и уже в 1955 году правительство объявило, что послевоенная эпоха закончилась. Но решающим знаком выхода страны на международную арену стало объявление Токио местом проведения летних Олимпийских игр 1964 года. Непосредственно перед играми режиссер Тиаки Нагано снял фильм «Some Young People» («Некоторые молодые люди»). «На девятнадцатом году после поражения Японии во Второй мировой войне счастливая атмосфера современной Японии



Юкио Мисима и Йошико Цуруока в фильме Юкио Мисимы «Патриотизм, или Церемония Любви и Смерти», 1966.

полна поверхностного мира. Однако некоторые молодые люди сегодня сопротивляются мифу о счастье», — это первые две фразы закадрового рассказчика документальной картины, наполненной антиинституциональными, подрывными посланиями от молодых художников, которые ненавидели поверхностное повседневное благополучие японцев и пытались разрушить его своими партизанскими выходками. Коллективизм, пунктуальность и регулярность японских рабочих комично подчеркивались Нагано через использование съемки с высоты птичьего полета — именно с этой высоты видят их «некоторые молодые люди». Ироничным лейтмотивом фильма служит повторяющийся припев музыкального хита «Shiawase nara te o tatakou» — «Если ты счастлив, хлопни себя по плечу. Если ты счастлив, ударь себя по щеке».

Навстречу счастью

Юкио Мисима — один из важнейших представителей японской послевоенной эпохи — писал, что образ жизни в странах с развитой системой социального обеспечения угрожает душевному состоянию людей. Молодежь бросает все силы на то, чтобы обзавестись собственным жильем, после чего остается

лишь пересчитывать деньги на банковском счету. Людей охватывает скука и разочарование, и при этом предпосылкой всего является желание продлить жизнь как можно дольше. Мисима сожалеет о выходе из моды традиции самоубийства влюбленных: «Встав на дорогу смерти, мужчина и женщина, которые до этого были заурядными городскими обывателями, обремененными семейными и финансовыми проблемами, на глазах вырастают до гигантских размеров, превращаясь в героев трагедии. Сейчас романтическая любовь выродилась в любовную игру пигмеев»².

Несомненно, мирное, спокойное существование отнюдь не синонимично идее счастья в японской традиции. В рассказе Мисимы «Патриотизм» счастьем овевана подготовка героев к ритуальному самоубийству. Молодой офицер Синдзи Такэяма и его жена Рейко собираются покончить с жизнью после мятежа членов Императорской армии, что поставило Такэяму перед моральной дилеммой, из которой он видит единственно возможный выход. Предчувствие самоубийства переплетается и сливается с эротическим томлением: «Тело мужа, дававшее ей счастье, — влечет ее за собой к наслаждению, имя которому смерть»; «ее глаза видели ослепительное сияние Великого Смысла, олицетворением которого являлся муж. Она рада понестись на солнечной колеснице навстречу смерти...»; «сердца обоих захлестнула жаркая волна счастья»; «...возникло такое ощущение, словно им предстоит еще одна первая брачная ночь. Не было впереди ни боли, ни смерти — лишь вольный и бескрайний простор»³.

«Развращая и растворяя своих участников, эротическое деяние открывает в них непрерывность, напоминающую непрерывность бушующих волн»⁴, — писал Жорж Батай. Возможно, никто в Европе так не приближался к японскому мифу об эросе и танатосе, как этот французский мыслитель, хотя в его размышлениях об эротике ни разу не встречается слово «Япония». Цель Батая —

описать ту взаимосвязь в человеческом духе, возможности которой простираются от христианина до язычника и от святой до сладострастника. Он выводит понятие «эротики»: это сексуальная деятельность человека — лишь постольку, поскольку она отличается от сексуальной деятельности животных, неотделимой от репродуктивной функции. Эротика — это «психологический поиск, независимый от естественной цели, заключенной в воспроизводстве рода и заботе о потомстве»⁵. Этот поиск не чужд смерти, поскольку целью эротики является выход за пределы своего дискретного существования и слияние с непрерывностью бытия, достигаемой посредством другого: «Если единение двух любовников является следствием страсти, оно взывает к смерти, к желанию убийства или самоубийства. Знаменем страсти является смертельное сияние»⁶. Такова цель и мистического опыта, называемого Батаем «сакральной эротикой» — религиозный экстаз подразумевает приближение к «непрерывности бытия», подлинное растворение в котором возможно только в смерти. На Западе сакральная эротика смешивается с любовью к Всевышнему, на Востоке же эти искания необязательно включают в себя представления о Боге. Синто, оригинальная религия японцев, содержит немало следов самой ранней стадии религиозного развития, когда стихиям могли поклоняться напрямую, без опосредования антропоморфным персонажем. Например, земля сама по себе является богом — бесполом и лишенным мифа. Таким образом, для религиозного сознания японцев вся природа изначально сакральна.

При совершении ритуала жертвоприношения насильственная смерть прерывает дискретность единичного существа, позволяя всем присутствующим причаститься сакральной стихией непрерывности бытия, в которое вернулась жертва. Однако «жертвоприношение согласует между собой жизнь



Масузава Кинпей (слева) и Ёсимура Масунобу (справа) рекламируют третью выставку «Neo-Dada» в районе Гиндза, Токио, сентябрь 1960.

и смерть, дает смерти облик брызжущей через край жизни, а жизни — тяжесть, головокругительность и разверстость смерти»⁷. Смерть становится знаком жизни, открытостью к беспредельному. Батай размышляет о нашей способности через внутренний опыт воссоздать то чувство, которое испытывали древние, когда извлекали из тела жертвы внутренние органы: «глазу являлось плеторическое полнокровие живых органов, безличное полнокровие жизни»⁸. Именно это происходит при принесении себя в жертву в избранной японцами форме вспарывания живота: «Кишкам не было дела до мук своего хозяина, здоровые, блестящие, они жизне-радостно выскользнули на волю»⁹, — пишет Мисима. Исторические хроники Японии со-



держат рассказы о воинах, проклинающих своих врагов и одновременно вырывающих себе кишки.

Историк Эндрю Ранкин пишет, что суицидальная направленность японской военной этики восходит к древнекитайской Западной династии Чжоу (1050–771 гг. до н. э.). Война в Древнем Китае была высоко ритуализированной деятельностью: перед отправлением в бой воины пили кровь жертвенных людей, а в случае победы обезглавливали своих пленников и сжигали их головы перед алтарем храма. Все это было привилегией военной аристократии. Война была не столько вопросом территориальной экспансии, сколько вопросом величия: сражались за своих предков и за своих богов. Это делало войну бесконечной, своего рода образом жизни. Переняв от китайцев идею вспарывания себе живота (что в Китае практиковалась в отдельных, редких случаях и при разных обстоятельствах), именно японцы закрепили ее под именем ритуала сэппуку и сделали устойчивым социокультурным явлением, обладающим своим мифом и эстетикой. И только Япония стала страной, которая сохранила кровавый ритуал, столь отчетливо отдающий архаической древностью, вплоть до XX века. Что за прочный фундамент позволил ему выстоять все культурные и этические изменения, что происходили в истории человечества за это время?

Взрыв чистого действия

19 июня 1960 года — через три дня после гибели коммуниста Канбы Митико во время штурма парламента, — члены группы «Neo-Dada Organizers» устроили акцию в своем творческом штабе, именуемом «Белый дом». Пригласив репортеров с телекамерами, они устроили настоящую вакханалию. Гэмпэй Акасегава водрузил на голову тюрбан; Аракава Сюсаку появился в гротескном костюме монстра и делал огромные глотки крепкого сёту прямо из бутылки, издавая ужасные звуки. Всех превзошел Масуноба Ёсимура, к

чьим бедрам был привязан огромный эрегированный пенис из ткани и бумаги; грудь покрывали нарисованные белой краской стрелы, а на животе зияла имитированная рана — будто Ёсимура только что сделал себе сэппуку. В заключение этого прощального ритуала художники собрались вокруг большой фанерной панели, вылили на нее азотную кислоту и подожгли, затем начав рубить костер топорами.

Акция была названа «Память об Анпо». Анпо — краткое наименование договора о безопасности Японии и США, который позволял американским военным базам находиться на японской территории, что было продвижением Америки в рамках стратегии холодной войны. Десятки тысяч людей вышли на митинг протеста перед зданием Национального парламента в Токио. Протесты Анпо 1960-го года стали переломным моментом, приведя к разочарованию молодого поколения в коммунистической партии Японии. Партия настаивала на согласованных демонстрациях и работе внутри системы, а не против нее, тем самым показав свою неспособность быть настоящим авангардом революции. На последних этапах протеста радикальные студенты антикоммунистического союза заповольнили ворота парламента, вопиющим образом нарушив «упорядоченный» протест.

В этом контексте возник ряд художественных групп, получивших от критика Тоно Ёсиаки общее наименование «анти-искусство». Одной из этих групп и были «Neo-Dada Organizers». «Деструктивная творческая энергия» (выражение Акасегавы) группы сложилась в манифест из следующих тезисов:

- Неодадаисты некультурны.
- Неодадаисты не японцы.
- Неодадаисты не люди.
- Неодадаисты — это группа, преданная художественной революции.
- Неодадаисты полностью отвергают абстрактное искусство.
- Неодадаисты жаждут убийства ¹⁰.



Ёсимура Масунобу и Усио Синохара в одной из уличных акций «Neo-Dada Organizers», 1960.

Главной специализацией нео-дадаистов стало производство нигилистических жестов и эксцентричных, намеренно бессмысленных зрелищ: они заполняли галереи кучами мусора, крушили мебель под ритмы джаза и появлялась на улицах Токио в самых экстравагантных костюмах. Критик Хариу Ичиро весьма точно охарактеризовал действия нео-дадаистов как «дику бессмысленные». Однако в социальном контексте сама эта бессмысленность обретала значение. Это было время, когда революция вроде витала в воздухе, но ее попытки не приводили ни к чему, кроме посаженных в тюрьму, раненых полицией и погибших. Абсурдистские прыжки на амбразуру «Neo-Dada Organizers» выражали отчаяние от бессилия, и одновременно с тем необузданную энергию отрицания, которая была далека от капитуляции.

«Даже если вы не видите шансов одолеть врага, снова атакуйте его, не задумываясь. Это не требует особой мудрости или доблести. Настоящий воин не думает о победе или

поражении, он отчаянно бросается вперед навстречу смерти. Только тогда наступает понимание, пробуждение ото сна»¹¹. Это слова из «Хагакурэ», трактата о кодексе чести самурая, который был составлен Цурамото Тасиро на основании бесед с Дзётё Ямамото в XVIII веке.

Юкио Мисима посвятил «Харагурэ» свою «Книгу самурая», в которой он возрождает классическое наследие в актуальном контексте. Другой злободневной работой Мисимы стало эссе «Рассуждение о новом фашизме» (1954). Он считал, что европейский фашизм возник и распространился на основании философии Ницше и растущего нигилизма в обществе: «Абсолютизация Ничто ставит нигилиста перед лицом саморазрушения и крушения мира. Мир утрачивает всяческий смысл. Здесь срывается психология отчаяния, и если отчаявшийся однажды сам пришел к отсутствию смысла, для него лучшим выходом будет надежда сохранить это ощущение. <...> Поскольку главной посылкой яв-



ляется бессмысленность, нигилист обладает наивысшей свободой действовать так, будто это имеет смысл, одним словом, он становится всемогущим человеком. Это основания для действий нигилиста»¹².

Цель Мисимы — противопоставить японских правых европейским фашистам. Во-первых, все довоенные правые были сторонниками императора (как и сам Мисима), а императорская власть имеет естественное происхождение, в то время как фашистский рейх — искусственная система. Во-вторых, движущей силой фашизма является нигилизм — «Не существует ничего более далекого от оптимизма правых в Японии»¹³.

Однако нельзя не заметить то противоречие, в которое этот последний тезис вступает с осмыслением самого же Мисимы мировоззрения японского воинского сословия в «Книге самурая». Несколько отдельных параграфов посвящены нигилизму самурайского сенсея: «Дзётё нередко говорит, что жизнь — это кукольный театр, а люди — куклы. У него в душе таился глубоко укоренившийся мужской нигилизм. Он пытается постичь смысл каждого мгновения жизни, хотя чувствует, что сама по себе жизнь — всего-навсего сон. <...> Нигилизм Дзётё создает мир крайностей. Он, с одной стороны, превозносит энергию человека и чистое действие, но их результаты кажутся ему тщетными»¹⁴.

Как фашизм, так и кодекс самурая содержат в себе заповедь неразделимого единства мысли и действия, а также «антиинтеллектуализма». «Если принять, что “мысль, которая не может быть реализована в действии, не достойна уважения”, то люди, которые не могут перестать мыслить, должны непрерывно действовать каким угодно образом»¹⁵, — пишет Мисима в «Рассуждении о новом фашизме». В свою очередь, в «Книге самурая» он называет принципом самурая «взрыв чистого действия» и приводит такие фрагменты из «Хагакурэ»: «Путь воина — это одержимость смертью. Десять врагов не одолеют

человека, готового умереть в любую минуту”. <...> Трезвый ум не совершает великих подвигов. Человек должен быть одержим мыслью о смерти, как сумасшедший. <...> Если на Пути воина человек примется взвешивать, насколько разумны его действия, он неизбежно отстанет от других»¹⁶.

В 1980-м нео-дадаист Акасегава напишет в первых строках эссе: «Я никогда не смогу забыть 1960 год. Для меня это был год, когда родилась деструктивная энергия художественной группы Neo-Dada, а для японского общества это был год первой гибели на антиамериканских демонстрациях»¹⁷. Трудно не признать в «дики-бессмысленной» деятельности нео-дадаистов ту же нигилистическую энергию чистого действия, что основывает самурайскую мифологию: это абсурдное действие неостановимо, даже если знает, что обречено на поражение и гибель. Радикализация протеста Анпо сблизила молодежь, отделившуюся от рядов старых левых, с реваншистскими настроениями империалистов — неудивительно, что Мисима отнесся к этому поколению с большой симпатией.

Впустить ничто

Через восемь лет, отмеченных разрастанием протестной субкультуры и зарождением все новых антихудожественных сообществ, на фоне отсутствия реальных успехов в антиамериканской борьбе, в 1968 году возникает группа «Collective Kumo». Как комментировал ее лидер и идеолог Морияма Ясүхидэ: «Коллектив Кумо не был еще одной заурядной группой “изящных искусств”. Мы были так называемыми “радикалами”, которые подрывали метод и цель — разрушение ради разрушения, оппозиция во имя оппозиции и отрицание во славу отрицания — отрицая все будущие перспективы, не мотивированные системной революцией и ситуативной борьбой, отвергая продуктивность во всех ее формах. Мы спровоцировали сражение, используя дикий абсурд в качестве козыря.



Мы были коллективной бессмыслицей, достигшей полного предела»¹⁸.

«Collective Kumo» попытались стать авангардом авангарда: от всех прочих антихудожественных групп их отличало то, что они восставали не столько против власти посредством анти-искусства, сколько против самого анти-искусства посредством... ничто. Осуждая авангард 1960-х за то, что он был недостаточно радикален и все еще поддавался изучению в рамках художественной критики, Морияма сделал все, чтобы деятельность его группы не повторила эти ошибки. В акциях «Collective Kumo» трудно выделить перформативный стиль. Большей частью они состояли из примитивных действий, были спонтанны, грубы по форме и сугубо контекстуальны — вне ситуации они не обладали самостоятельной формой, доступной для интерпретаций.

На фестивале «Crazy Grand Rally of the Three Deformed Sects» одно из выступлений закончилось тем, что Морияма просто стал метать экскременты в публику. Эту акцию, достойную Диогена или учителя дзен-буддизма, художник прокомментировал так: «...дикий и анархический хеппенинг перерос из причинения вреда себе в оскорбление зрителей, когда я бросал фекалии и мочу в этих серьезных, чинных людей, которые заплатили за вход и собрались в зале из любопытства, чтобы быть в курсе происходящего»¹⁹.

А во время лекции Мокума Кикухата, звезды авангарда 1960-х, участники «Collective Kumo» разделись донага перед Кикухатой и собравшейся аудиторией. Вопиющая вульгарность и бессмысленность действий недвусмысленно высмеивала уважение к Кикухате в мире современного искусства и претенциозный тон художественных дебатов. Как станет известно впоследствии, хеппенинг был инициирован самим Кикухатой, восхищавшимся деятельностью Мориямы, которую он описал как «попытку перерезать все пути, которые ведут к искусству», «отри-

цающая искусство; отрицая искусство, которое отрицает искусство, отрицая художественные движения; отрицая союзы; отрицая авангард; и цепляясь [только] за самое острое и радикальное»²⁰.

Здесь кажется уместным вспомнить Гегеля, чьи идеи Александр Кожев в своих лекциях о «Феноменологии духа» формулировал так: «Творить Историю — значит закреплять время в пространстве: впускать ничто в бытие», «Человек, который знает, что он — ничто, это ничто — ничтожествовующее в бытии», «Нужно осуществлять Негативность, а Негативность осуществляется в Действовании, посредством Действования или в качестве такового»²¹.

Человек — это Действие, чья цель заключается в том, чтобы отрицать и разрушать налично-данное бытие, а историческое становление человека — это ряд «отрицающих созиданий». В частности, он может отрицать свое животное естество, он может желать своей смерти. Это и есть форма его негативного бытия, позволяющая ему быть чем-то большим и чем-то иным, нежели просто живое существо. Являясь действием, которое уничтожает бытие, человек уничтожает и самое себя, ибо без Бытия он — всего лишь Ничто. Кожев использует метафору золотого кольца, в которой кольцо есть Бытие, а человек есть отверстие этого кольца — чистая Негативность, которая определяется только за счет ограничивающего ее золота. Поэтому Гегель также называет эту Негативность Смертью: Человек в его человеческом существовании есть не что иное, как смерть — более или менее отсроченная и себя сознающая.

Заглавная мысль «Хагакурэ» это слова Дзётё: «Я постиг, что Путь воина — это смерть». Мисима подчеркивает, что в первую очередь «Хагакурэ» — это философия действия, а итогом этого действия является смерть. Если самурай лелеет смерть в своем сердце, ожидая часа, когда потребуется



Цукиока Ёситоси «Сугеноя Куемон» из серии «Сто Воинов», 1868.

отдать жизнь, то он не может ошибиться в своих действиях. Ошибка — не умереть вовремя. Мисима подчеркивает, что если на современном языке «выполнение своей миссии» означает правую смерть за правое дело, то кодекс самурая гласит, что оказавшись перед лицом смерти, человек не может знать, насколько это дело правое. «В этом проявляется нигилизм “Хагакурэ” и одновременно самый возвышенный идеализм, рожденный этим нигилизмом» (Мисима)²². Дзётё в заключение цитирует древнее стихотворение: «Всё в этом мире фальшиво; единственная искренность — это смерть»²³.

Самоопределение

Сама тенденция анти-искусства в Японии также имеет глубокие корни в самурайском кодексе: «...человек, который занимается искусством, — это художник или музыкант, но не самурай, а самурай должен стремиться

к тому, чтобы его называли самураем»²⁴, — гласит «Хагакурэ». И для Мисимы путь самурая и путь художника — принципиально противопоставляемые полюса. «Мир человека действия — это окружность, замыкающаяся, когда добавляется одна последняя точка. Такая картина всегда у него перед глазами. <...> В противоположность этому мир художника <...> представляет собой конструкцию из расширяющихся концентрических окружностей, в центре которых находится он сам. Но когда, в конце концов, приходит смерть, у кого чувство самореализации окажется сильнее — у художника или человека действия?»²⁵

Как самурай, так и Гегель предпочитают смерть по собственному выбору естественной смерти: «Формула “смерть = выбор = свобода” — идеальная формула Пути воина. <...> когда, выбирая смерть, он преодолевает действие сдерживающих его сил, это и есть демонстрация свободы» (Мисима)²⁶; «Свобода, иными словами, Негативность, иными словами, Смерть» (из этого следует, что природное живое существо, строго говоря, не умирает; оно просто исчерпывает свои возможности и «разлагается») (Кожев)²⁷. Умирать по-человечески — значит принимать смерть свободно, а не в результате физиологического процесса умирания. Но если в христианской этике самоубийство является грехом, то в контексте японской религиозности ритуальное самоубийство эквивалентно смерти в бою. Сэппуку это не знак поражения, а крайнее проявление свободы воли. Последнее доступное воину жертвоприношение во имя защиты чести и во имя победы.

Одно из многих японских слов для обозначения самоубийства — *jiketsu*, что значит «самоопределение». Как пишет Эндрю Ранкин, сэппуку официально вошло в протоколы японского военного сословия в последние десятилетия периода Хэйан (794–1185), когда люди боролись за выживание перед лицом,



Утагава Хиросада «Актёр Оное Кикугоро III в роли Ширай Гонпачи, совершающего сэппуку», 1849.



Маруяма Окё «Скелет медитирует на волнах», 1787.

казалось, бесконечных стихийных бедствий: в 1177 году пожар опустошил большую часть Киото; в 1180 году — чудовищный тайфун; затем засуха вызвала два года ужасного голода; а в 1185 году серия землетрясений вызвала еще больше разрушений. Смерть была повсюду. В контексте этих бедствий самоубийство утвердилось как надлежащий способ уйти из жизни для героя. Природа грубо низвела людей до простых тел, швыряемых стихиями — они боролись, чтобы остаться в живых, но терпели неудачу. Герой же проявлял силу тела и духа: он не был убит смертью, он сам определял себя.

Это лишь один из примеров отрицания природы, которое обращает человеческое животное в субъект, производя тем самым Человека, согласно гегелевской философии. Однако философ предрекал, что однажды природа будет приведена к согласию с человеком, и тогда он исчезнет, вернувшись к

своему животному состоянию. Маркс назвал конец истории «Царством свободы», в котором люди больше не борются и трудятся минимально.

Анализируя современную Японию, Мисима писал, что благодаря экономическому процветанию в послевоенный период молодому поколению удалось удовлетворить стремление к свободе. Разгоревшуюся борьбу против японо-американского договора Мисима видел как бунт подавленного импульса отрицания. По его мнению «молодежь всего лишь искала дело, за которое можно пожертвовать собой. Она вовсе не была движима идеологией, и уж конечно, ее действия не основывались на внимательном изучении статей договора»²⁸.

Но нельзя сказать, что Япония была одарена «концом Истории по-американски» — к этому моменту она уже имела опыт почти трехсотлетнего существования в периоде



«конца Истории» — в условиях искусственной изоляции страны и при отсутствии гражданских и внешних войн. Знатные японцы давно перестали рисковать жизнью в бою, при этом не начали работать. Однако посещение Японии в 1959 году, как раз накануне протестов Анпо, оставило у Александра Кожева впечатление, что «любой японец в принципе способен совершенно “бескорыстно”, из чистого снобизма, покончить с собой <...> и это самоубийство не будет иметь никакого отношения к риску жизнью в Борьбе, ведущейся ради достижения каких-либо “исторических” ценностей, имеющих определенное социальное или политическое содержание»²⁹. Именно в Снобизме видит Кожев силу Японии, уповая на то, что взаимодействие Японии и западного мира приведет не к «ре-варваризации» японцев, а к «японизации» западных людей. Снобизм порождает принципиальное отрицание природных или «животных» данностей, а «Поскольку ясно, что ни одно животное не может быть снобом, то весь “японизированный” пост-исторический период будет сугубо человеческим» (Кожев)³⁰.

Не более, чем умным животным является для Гегеля бездействующий интеллект, чья мысль не порождена отрицанием, иначе говоря, действием: «он просто-напросто выражает собственную “природу” (врожденную), свой “характер”, нечто уже существующее, “природное”, и значит, что-то животное»³¹. Неприятие такого «интеллектуализма» — один из многих аспектов, по которым «Феноменология духа» родственна кодексу самурая. «Интеллектуала интересуется его талант. Его орудие — тот же талант. Он показывает свой талант с помощью своего таланта»³², — кажется, будто эта гегелевская идея послужила категорическим императивом для Клемента Гринберга как главного идеолога западного авангарда. На протяжении десятилетий он возвращался к одним и тем же

ключевым тезисам. Во-первых, художника не должно интересовать ничего, кроме его таланта, который определяет уровень искусства: «Качество искусства зависит от вдохновенных, прочувствованных соотношений и пропорций <...> оно никогда не сможет проявить себя как искусство, кроме как через качество»³³. Во-вторых, отрицание наличного бытия вовсе не является функцией авангардного искусства: «Не то чтобы авангард когда-либо на самом деле означал революцию. <...> Основная причина существования авангарда, напротив, заключается в поддержании преемственности: преемственности стандартов качества — стандартов старых мастеров»³⁴. Наконец, в-третьих, Гринберг провозгласил, что искусство и должно «выражать собственную “природу” (врожденную), свой “характер”». В статье «Модернистская живопись» (1960), он пишет, эпоха Просвещения отказала искусству во всех серьезных задачах, и оно должно было спасти себя от обесценивания, доказав, что опыт, который оно дает, ценен сам по себе. Причем каждый вид искусства должен был сделать это самостоятельно, определив свои уникальные свойства. Это вынуждало его сузить сферу своей компетенции, обращая художника в узкопрофильного специалиста, не высывающего нос даже в соседние виды искусства, не говоря уже об общественно-политической жизни, — однако делало владение этой сферой гарантированным. Так каждое искусство становилось «чистым» и в чистоте обретало гарантию своих стандартов качества. Безусловно, здесь Гринберг выводит концепцию такого художника, который в гегельянском дискурсе может быть назван художественным животным.

Герой призывает к сочувствию

Реалистическое изобразительное искусство маскировало медиум, — отмеча-



ет Гринберг, — используя искусство для сокрытия искусства. Модернизм стал использовать искусство для привлечения внимания к искусству. Искусство «Gutai» (具体) на сто процентов соответствовало этому критерию гринберговского авангарда. Группа «Gutai» — созданная в 1954 году Дзиро Ёсихара и Сёдзо Симамото, — по сей день является едва ли не единственным официальным представителем японского авангарда для западного мира. Существительное «gutai» состоит из двух иероглифов: 具 (gu) — инструмент или средство и 体 (tai) — тело или вещество. В названии группы зашифрована идея искусства, созданного в прямом сотрудничестве между физическим действием (бросание, разбрызгивание, поджигание и т. д.) и материалом. Один из художников «Gutai» — Кадзуо Сирага — использовал камень, цемент, песок, гравий, глину, гипс и ветки, чтобы создать из них кучу однородной, вязкой консистенции весом в тонну. В набедренной повязке художник бросился в эту грязевую массу и стал с ней бороться. Образ покрытого грязью сражающегося тела был вдохновлен военными воспоминаниями Сираги: «Я видел жертв войны и сожженную дотла Осаку. Множество людей, полностью измазанных кровью, сажей и грязью, приходили в замок Осаки за помощью»³⁵. И все же образ траншеи был лишь возможной, вовсе не обязательной ассоциацией, которую допускал перформанс «Бросая вызов грязи», состоявшийся в Токио в октябре 1955 года. Не делая политического высказывания, Сирага акцентировал внимание на материи — противостоянии мышц своего тела вязкой «грязи». Его творческая техника обычно характеризуется как «насильственная» — по отношению к материалу и к собственному телу. Сам художник придерживался «мысли о том, что можно чего-то достигнуть, изнуряя свое тело до тех пор, пока оно не дрогнет, оказавшись на грани краха»³⁶.

В марте 1957 года художник Казакура Сё (будущий участник «Neo-Dada Organizers»), во время антракта культурного фестиваля вышел на сцену с табуретом. Дальнейшее описал один из свидетелей, Сато Сиро: «Он вынес табурет на середину сцены и сел на него. Затем, через мгновение, он внезапно упал назад. Публика была поражена. Но затем Казакура встал, сел на табурет и снова упал. Когда он стал повторять это действие до бесконечности, на зрителей напало беспокойство, почти страх. Как будто человек и табурет могли разбиться в любой момент. Он вообще не сдерживался, когда падал»³⁷. Сато чувствовал себя парализованным этими ударами, будто был в безвыходной ситуации. Только когда один из зрителей бросился на сцену и попытался остановить Казакуру, Сато почувствовал себя спасенным и успокоенным.

Табурет был для Казакуры атрибутом и символом западной жизни. Рассказывая об идее перформанса, он вспоминал свое отвращение при виде западного человека, ступающего на татами в обуви: «Было такое ощущение, будто он наступил на человеческое тело». Так же, как и Сирага, Казакура во многих своих перформансах делал ставку на насилие над своим телом, подвергая его опасностям и мукам, однако он был анти-художником, и его целью было донести сообщение, а не впечатлить искусством: «У меня было чувство в глубине души, что для того, чтобы что-то кому-то сообщить, я сам должен был страдать так же»³⁸.

Позиция Сираги как художника всегда обсуждалась через героический дискурс, согласно которому статус героя определяется его подвигами, благородными поступками и физической доблестью. Статус героя артикулируется через роль в эпическом повествовании, выстроенном из героических вызовов. Что же, в случае с Сирагой героизм относился к перформативному позированию, которое создавало образы силы и храбрости,



Кадзуо Сирага,
безымянная работа из
фотоархивов Минору
Йошиды, 1957.

воплощая маскулинные архетипы; а вызовы, которые он бросал, были вызовами материи. Он искал восхищения своими художественными способностями как подвигами.

Расцвет творчества Сираги пришелся на первое время после завершения оккупации, проходившей под лозунгом генерала Макартура о том, что Америка должна думать о Японии как о двенадцатилетнем мальчике. Понижение статуса императора Хирохито с божества до простого человека, изобилующего недостатками, когда его сравнивали с Макартуром не в его пользу, и авторитетное присутствие американских оккупационных сил, обратили японского солдата из олицетворения силы и доблести в жалкую, ослабленную фигуру. Эта инверсия мужского идеала стала общим местом в правительственной риторике и художественной литературе, транслировавших образ выхолощенного и инфантильного японского мужчины.

В 1957 году была сделана серия фотографий, на которых Сирага демонстрирует мужскую браваду с другими членами «Gutai» Ёсидой Минору и Мотонагой Садамасой. С обнаженными торсами они меняют позы, корчат гримасы, принимают боевые стойки самураев и имитируют удары мечом. На одной фотогра-

фии Сирага держит деревянный меч прямо у своего паха, что выглядит особенно иронично в контексте кастрации японского политического субъекта, лишённого права воевать. Дело в том, что предлагаемая Сирагой модель мужественности переносила героизм с поля боя в область международного искусства. В первой же журнальной публикации о группе Ёсихара представил искусство «Gutai» как «предложение Западу», добавляя, что «сейчас настал шанс призвать к сочувствию людей по всему миру»³⁹. Образ самурая был очень востребован в западном мире точно так же, как стали популярны в США японские шпионы ниндзя, моментально заполонившие массовую культуру. Героизм Сираги, оставшийся на поприще борьбы с материей, был чем-то вроде подделки из сувенирной лавки, в то время как реальный японский герой был повержен и обезврежен.

Трата

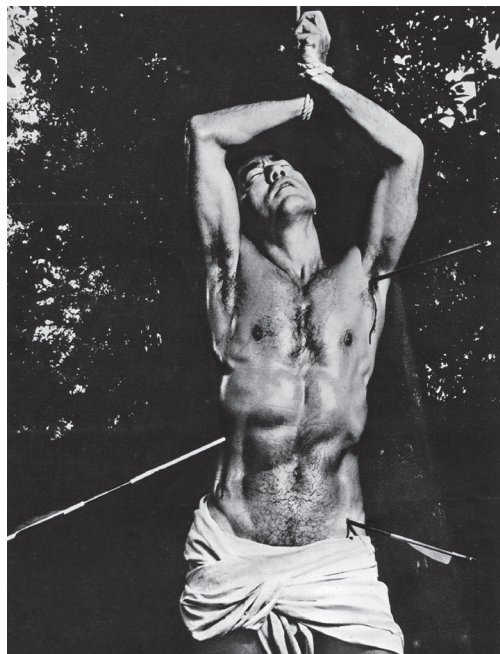
Однако Сирага видел смысл искусства в индивидуальном развитии: «В политике тоталитаризм терпит крах; все, что несвободно и сродни тоталитаризму, должно быть вычищено из культуры.... Если вы верите, что ваше искусство имеет духовный смысл и



помогает вам развиваться, такое искусство действительно будет в авангарде мировой культуры» («Создание индивидуума», 1956)⁴⁰.

Еще одно отличие человека от животного по Гегелю заключается в том, что человек есть Гражданин: он может осуществиться как человек, только принадлежа народу, организованному в Государство. Гражданин прибегает к своим внутренним средствам (таланту, характеру) ради реальных общественных действий, в отличие от интеллектуала, для которого талант есть самоцель. «Человеческое бытие — это опосредованное самоубийство, поскольку другие уничтожают произведение индивида, а значит, и самого индивида, и поскольку он есть эти другие (они составляют Общество, за которое он готов отдать жизнь)»⁴¹, — пишет Кожев.

Именно этот фундаментальный принцип феодального общества отменяет либерально-демократическое постисторическое общество. Как писал Жорж Батай, буржуазная экономика сделала личность самостоятельной ценностью, сформировавшись в соответствии с концепцией, представляющей общество как совокупность личностей. Архаическому социальному укладу она противопоставила индивидуальную свободу и равные права для всех, независимо от сословия. Если архаический уклад был основан «на славе и тратах», как это формулирует Батай, то в буржуазном обществе социальные отношения обусловлены тем же принципом рыночного обмена, что и сама экономика. Как гласит «Хагакурэ»: «Расчетливый человек малодушен и труслив. Дело в том, что он смотрит на все с точки зрения прибыли и убытка и не может думать ни о чем другом. Смерть — убыток, жизнь — выгода. Он боится смерти»⁴². Батай приводит прозаический пример купли-продажи лошади, когда продавец должен получить ровно ту сумму денег, которая отражает стоимость лошади, в противном случае речь будет идти об обмене, даре, ошибке или обмане.



Эйко Хосозэ «Юкио Мисима в образе Святого Себастьяна».

Эта логика неприменима к традиционному обществу, которым управлял «закон траты»: «Закон траты описывает жизненные процессы, которые никак не могут быть объективно измерены. У этих устремлений нет установленных пределов. Самые действенные воздаяния за трату не поддаются подсчету. Тот, кто умирает, бросая [в лицо врагам] клич своей партии, не делает подсчетов, а отдает свою жизнь. Жажда, которую он удовлетворяет, — это не его жажда: он ведь умирает. Ему помогло отбросить колебания и умереть удовлетворение, испытываемое его партией, а не им самим» (Батай)⁴³. Так победа, если ее удастся одержать, всегда окружена ореолом славы и смерти; она священна, поскольку ее творцы — не столько живые, сколько мертвые, отдавшие за нее свою жизнь. Эта формула обладает не только символической, но и метафизической достоверностью в контексте представлений



синтоизма, согласно которым мир живых и мир мертвых существуют параллельно, и граница между ними размыта. Обитатели одного мира могут переходить в другой и обратно; и мир живых пронизан влияниями тех, кто принадлежит миру мертвых.

Подводя итог поражению протестов Анпо, Мисима писал, что оно показало молодежи, что политическое движение, которому она полностью отдалась, было всего лишь фантазией. Ей был вынесен приговор: «У вас нет такой цели, за которую можно умереть»⁴⁴. Однако это политическое разочарование повлекло за собой десятилетие расцвета контркультуры и анти-искусства, деятели которого каждой акцией бросали новую жертву в политический котел. Протестные движения набирали силу вплоть до 1969 года, а затем прекратились из-за подавления государством, которое преуспело в приведении Токио «в порядок» перед запланированным расширением Анпо в июне 1970 года. Событие было «отпраздновано» ритуальным самоубийством Юкио Мисимы, а также Всемирной выставкой в Японии (Эхро), открывавшей для страны бескрайнюю эру потребительской культуры. Единственным авангардным художником в Комитете по художественной выставке Эхро оказался Ёсихара. В экономическом журнале для деловых людей «All Kansai», который продвигал Эхро, Ёсихара был представлен не как лидер «Gutai», а как глава нефтеперерабатывающей компании.

Тем временем Клемент Гринберг демонстрировал непревзойденный снобизм по отношению к отрицающему субъекту 60-х, когда в 1969 году подводил свои итоги десятилетия в статье «Авангардные позиции»⁴⁵. Все искусство, по Гринбергу, категорически делится на плохое и хорошее, низкое и высокое, псевдо-авангард и подлинный

авангард. Искусство, которое «мусорит, прыгает или испражняется», решительно относится мыслителем к первой категории, в то время как высокое искусство «приходит мягко, тайно, под видом, казалось бы, старого», зачастую не отличаясь от станковой живописи. Гринберг отдает дань релятивизму прошлого, отмечая, что XVIII век видел «возвышенное» как преодоление разницы между эстетически хорошим и эстетически плохим, но тут же добавляет, что именно поэтому «возвышенное» становится эстетически, художественно банальным. Потому что, как Млечный Путь, так и ритуальное самоубийство — как искусство не просто незначительны, а банальны и тривиальны.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Cioran E. M. On the Heights of Despair. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996. P. 55.

² Мисима Ю. Книга самурая. М.: КоЛибри. С. 103.

³ Мисима Ю. Патриотизм. URL: https://royallib.com/book/misima_yukio/patriotizm.html.

⁴ Батай Ж. Проклятая часть. М.: Ладомир, 2006. С. 503.

⁵ Там же. С. 494.

⁶ Там же. С. 502.

⁷ Там же. С. 555.

⁸ Там же. С. 554.

⁹ Мисима Ю. Патриотизм.

¹⁰ Цит. по: Kapur N. Japan at the crossroads: conflict and compromise after Anpo. Cambridge MA: Harvard University Press, 2018. P. 196.

¹¹ Цит. по: Мисима Ю. Книга самурая. С. 70.

¹² Мисима Ю. Рассуждение о новом фашизме. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzglyady-misima-yukio-na-poslevoennoe-ustroystvo-yaponii-v-ranneyesseistike-na-primere-esse-rassuzhdenie-o-novom-fashizme/viewer>.

¹³ Там же.

¹⁴ Цит. по: Мисима Ю. Книга самурая. С. 65, 108.



- ¹⁵ Мисима Ю. Рассуждение о новом фашизме.
- ¹⁶ Цит. по: Мисима Ю. Книга самурая. С. 88.
- ¹⁷ Цит. по: *Kapur N.* Japan at the crossroads: conflict and compromise after Anpo. P. 194.
- ¹⁸ Цит. по: *KuroDalailee.* Anarchy of the Body: Undercurrents of Performance Art in 1960s Japan. Leuven University Press, 2023. P. 419.
- ¹⁹ Ibid. P. 428.
- ²⁰ Ibid. P. 421.
- ²¹ Кожев А. Введение в чтение Гегеля. URL: https://royallib.com/book/kogev_aleksandr/vedenie_v_chtenie_gegelya.html.
- ²² Мисима Ю. Книга самурая. С. 131.
- ²³ *Jōchō.* Hagakure. URL: <https://www.cuttersguide.com/pdf/Military-and-Uniforms/Hagakure%20-%20Book%20Of%20The%20Samurai.pdf>.
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ Мисима Ю. Книга самурая. С. 14.
- ²⁶ Там же. С. 58.
- ²⁷ Кожев А. Введение в чтение Гегеля.
- ²⁸ Мисима Ю. Книга самурая. С. 32.
- ²⁹ Кожев А. Введение в чтение Гегеля.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же.
- ³³ *Greenberg C.* Avant-Garde Attitudes. URL: <http://www.paduan.dk/Kunsthistorie%202008/Tekster/CLEMENT%20GREENBERG-AVANT%20GARDE%20ATTITUDES.pdf>.
- ³⁴ Ibid.
- ³⁵ Цит. по: *Kunimoto, N.* The Hero and Concrete Violence. URL: https://www.academia.edu/3488984/Shiraga_Kazuho_The_Hero_and_Concrete_Violence.
- ³⁶ Цит. по: *KuroDalailee.* Anarchy of the Body. P. 102.
- ³⁷ Ibid. P. 114.
- ³⁸ Ibid. P. 115.
- ³⁹ Цит. по: *Munroe A.* To Challenge the Midsummer Sun. URL: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf.
- ⁴⁰ Цит. по: *Tiampo M., Munroe A.* Gutai: Splendid Playground. New York: Guggenheim, 2013. P. 21.
- ⁴¹ Кожев А. Введение в чтение Гегеля.
- ⁴² Цит. по: Мисима Ю. Книга самурая. С. 86.
- ⁴³ Батай Ж. Проклятая часть. С. 280.
- ⁴⁴ Мисима Ю. Книга самурая. С. 33.
- ⁴⁵ *Greenberg C.* Avant-Garde Attitudes.

Злата Адашевская

Родилась в 1992 году в Кременчуге.

Теоретик кино, художественный критик.

Живет в Москве.



Атака климатических активистов «Just Stop Oil» на картину Веласкеса в Национальной галерее Лондона, ноябрь 2023.





Иван Стрельцов

О, святая простота!

Все осознают, что жизнь пародийна и не хватает одной интерпретации.

Так, свинец — это пародия золота.

Воздух — пародия воды.

Мозг — пародия экватора.

Совокупление — пародия преступления.

Жорж Батай «Солнечный анус»¹

Жорж Батай в одном из своих ранних текстов — «Солнечном анусе» — в неприглядной и отталкивающей форме смешивает аллереорию с пародией. Этот сюрреалистический прием позволил ему поместить прилагательное «солнечный», не рядом с существительным «Бог», но рядом с самым грязным местом человеческого тела. Философ был абсолютно серьезен в этом пародийном совмещении: «эти два движения взаимно преобразуются одно в другое»². Попытка создать религию, мобилизуя силы «низкого» материализма, требовала от него провести знак равенства между серьезностью религиозной аллереории и пародийностью низкой жизни.

Пародия, так же как и аллереория, вместо прямого высказывания, опирается на иносказание. Но в ее случае мы сознательно переводим высказывания в регистр ущербного, порой телесного, утрачивая тем самым идеалистическую чистоту образов.

Представьте что вместо голубя мира, к вам прилетает ободранная ворона. У Батая — «невоздержанного гегельянца», как характеризовал его Деррида, — идея о том, что литературный образ является выражением абсолютного духа в несовершенной форме, получает продолжение: Образ выражает высшую идею или получает доступ к ней не только посредством аллереории, но и через пародийное прочтение — в тварной форме.

Этот прием работает не только с профессиональными концептами, но и с политическими. Здесь стоит вспомнить «Скотный двор» Джорджа Оруэлла. Будучи троцкистом, членом ПОУМ (Рабочая партия марксистского единства, исп. Partido Obrero de Unificación Marxista, ПОУМ), Оруэлл изначально придерживался ленинской концепции партии «нового типа», основы которой были заложены в «Что делать?». Революционность этой концепции заключалась в том, что пролетариату не нужно



Пьер Мандзони «Говно художника», 1961.

искать консенсус в разрозненном классовом опыте, как это предлагали анархисты и левые коммунисты. Революционный авангард выступает в качестве инстанции исторической истины, отменяя тем самым исключительность пролетарского опыта эксплуатации. Партия, а не бытие, определяет сознание. Но опыт гражданской войны в Испании, как и действия НКВД по уничтожению политических противников, заставили Оруэлла критически взглянуть на ключевые положения ленинского учения о партии. И в «Скотном дворе» он представил типичных партийных работников в виде свиней, а индустриальный пролетариат — тягловыми животными, лишенными классового сознания, отказавшимися от собственного видения развития общества в угоду свинской диктатуре. Ангел Истории «ленинского авангарда» уселся задницей в корыто. Для Булгакова в «Собаьем сердце» — «авангард» также одновременно серьезен и пародиен. Глупость Шарикова

его не пугает, она революционна именно потому, что не оставляет места для сомнения в «истине», спущенной сверху. Этот «новый человек», одновременно и святой, и простецкий.

Крейг Оуэнс в тексте «Аллегорический импульс: к теории постмодерна», хоть и говорит исключительно об аллегории, но все приводимые им примеры содержат в себе и элемент пародии. «В модернизме аллегория так и остается потенциальной и актуализируется действием чтения, что подводит нас к мысли, что такое свойство постмодернизма, как аллегорический импульс, является прямым следствием его озабоченности процессом чтения»³, — пишет он. Именно в этой «озабоченности чтением» происходит модуляция смысла текста. И если «аллегии часто имеют дидактический характер, адресованы читателю в попытке манипулировать им или изменить его поведение»⁴, то пародия, наоборот, освобождает нас от излишней



серьезности, акцентируя наше внимание на физиологическом бытовании образа. С одной стороны, постмодернистская игра Раушенберга предельно серьезна и отражает вещность капиталистического мира, но с другой — именно она нас и заставляет смеяться. Мы живем в капиталистической помойке, а искусство — аллегория мусора. Пародия возникает сама по себе — «в процессе чтения» — и требует прикосновения к поверхности произведения, его телесности, нерешливости, к глупости его автора, к буквальному прочтению слов, словно книга со шрифтом Брайля, где все буквы испачканы чем-то липким, недоступным для понимания слепых.

Разговор о «липкой» связи пародии и аллегории невозможен без упоминания произведения Пьера Мандзони «Говно художника» (1961), представляющего собой серию из девяноста жестяных пронумерованных банок с запечатанными внутри экскрементами. Первая, лежащая на поверхности, интерпретация — критика культуры и капитализма. Но, будучи объектом искусства, каждая из этих банок обладает

собственной аурой аутентичного подлинника, о чем говорил Вальтер Беньямин, и одновременно аурой низкого — ведь внутри находится отталкивающее бесформенное. Так ли важно, что делает тот или иной предмет уникальным? Брезгливость или желание обладать? Аллегория и пародия сближаются в синтетическом проклятии. Другим примером подобной проклятой вещи может послужить фуражка Гитлера, ставшая реликвией Главного храма Вооруженных сил РФ.

Есть и менее радикальные примеры, где повседневность и материальная простота, скорее, дополняют утопическую аллерию «святости». Работа Марио Мерца «Реальная сумма людей» состоит из неоновой вывески с рядом Фибоначчи (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55) и серии фотографий обеденного зала, который в соответствии с этими цифрами заполняется столами и жующими итальянцами. Тем самым этот забавный левый национализм арте повера соединяет вместе один из важнейших математических и эстетически принципов Возрождения и пространство профанного. Подобную ак-



Марио Мерц «Реальная сумма людей», 1972.



центрированную пародийность можно найти и в работе Лучано Фабро «Золотая Италия» (1971). Если присмотреться к тому, как висит это перевернутое вверх ногами скульптурное изображение карты Италии, то трудно отделаться от мысли, что перед нами прошutto, входящее в меню едва ли не каждого итальянского кафе. Художники арте повера всегда склоняются — отсюда и название течения — к использованию промышленных и нехудожественных материалов, того, что всегда под рукой: камень, листья латука или песок. Батай бы мог продолжить этот список: «Выброшенный башмак, гнилой зуб, едва выступающий нос, повар, плюющий в пищу своих хозяев, являются для любви тем же, чем флаг для нации»⁵. И простота неспроста, она захватывает одну из самых важных проблем Италии 1960–1970-х годов, о которой так много писал, например, Пазолини. Экономический рост уничтожил простого человека.

В книге «Шпана» Пьер Паоло Пазолини вывел образ итальянского люмпена, зарабатывающего проституцией, воровством и грабежом⁶. Режиссер верил в его святость, видел в его страданиях то, что католики называют «литургической драмой», — возникновение в ходе ритуального действия аллюзий на библейскую историю. В фильмах Пазолини жизненные драмы презируемого сословия выступали аллегорией страданий Христа. В чем видели одно из «кошунств» режиссера.

Фильм «Теорема» (1968) — это одновременно и революционная теория, и история влечения, и религиозное откровение. Подобное тесное переплетение нарративов становится возможно благодаря их исповедальной равнозначности. И здесь не важно, идет ли речь о сыне-художнике, избалованной дочери, чопорной матери или буржуазном отце, в конечном итоге, они все будут совращены нежданным гостем (сатаной в человеческом облики), а про-

щения удостоится лишь служанка. В «Трилогии жизни», включающей фильмы «Декамерон», «Кентерберийские рассказы», «Цветок тысячи и одной ночи», Пазолини намеренно подчеркивает святость человеческой телесности перед институциональной моралью. Но, закончив «Трилогию», он придет к выводу, что его усилие уничтожено массовой культурой. В 1975 году режиссер выпустит сборник своих сценариев, во вступительной статье к которому напишет: «Я отказываюсь от моей Трилогии Жизни, но я не сожалею, что сделал ее <...> Но сегодня деградация тел и сексуальной чувственности приобрела ретроактивный характер <...> Парнишки из римских трущоб, те самые, в которых я узнавал старый, но все еще живой, Неаполь или страны третьего мира. И если сегодня они — человеческие отбросы, то мы, наверное, тоже. Мы не более чем дебилы, которых заставили быть милыми, уголовники, вынужденные быть жалкими, бесполезные и злобные животные, ставшие святыми и невинным <...> Жизнь — это куча незначительных и ироничных руин...»⁷ Этот отказ от тела-материала, служащего сосудом для «милоты наивности и святости», получил свое воплощение в заметках «Нефть» и фильме «Салб, или 120 дней Содомы».

В третьей заметке сборника «Нефть» режиссер рассказывает притчу о Карло, на тело которого заявляют свои права сразу две нечеловеческие сущности — Ангел Полис и Дьявол Тетис. Здесь важно, что оба претендуют на тело, а не на душу. Но тело одно, а претендентов два. Как его поделить? В итоге дьявол извлекает из тела человека эмбрион, который проходит все стадии развития и становится точной копией Карло — темным близнецом. И Пазолини говорит об этом, как о злой шутке, как об аллегории, смешанной с пародией: «Карло Тетиса и Карло Полиса идентичны. И они действительно друг друга узнают. Делают



короткий шажок навстречу друг другу, как бы для того, чтобы лучше изучить друг друга. Карло видит их в профиль, неподвижных, как Христос с Иудой на картине Джотто: они так близки, что похожи на двух людей, которые собираются поцеловаться»⁸. В этом можно увидеть раздвоение самого Пазолини — попытку удержаться между неосознанным истовым католицизмом и открытым, не менее истовым марксизмом, между телесным и аллегорическим.

В «Салó, или 120 дней Содома» человеческие страдания вписаны в логику не только освобождения, но и становления туловищем-товаром. Пазолини представляет тело в качестве объекта, радикально освобожденного для желания и одновременно ставшего чужой марионеткой, а фашизм — как освобождающий и интенцифирующий производство синтез капитализма и социализма. Таким образом, для режиссера любое подчинение человека экономике — проявление фашизма, где бы оно не происходило — в республике Салó или «в мелкобуржуазном СССР».

В фильме именно этих самых, столь милых его сердцу «*ragazzi di vita*» режиссер подвергнет мучительным пыткам. Но при этом зверства здесь соседствуют с пародией на господ. Буквальное переложение маркиза де Сада — редимейд от мира кино — нюансировано рядом деталей: сеттинг последних двух лет правления Муссолини, радиосводки с фронта, стены, увешанные картинами авангардистов, цитаты из книг Пьера Клоссовски. Но пародия этим не ограничивается. Пазолини открыто презирует зрителя — он специально усаживает господ (и нас, зрителей, вместе с ними) перед окном с биноклем, чтобы они могли украдкой наблюдать сцены казней, таким образом превращая зрителей в соучастников преступления. Подобным образом над публикой насмеялся Дюшан в инсталляции «Данное» (1966).



Лучано Фабро «Золотая Италия», 1971.



ЭКСПУРСЫ



Пьер Паоло Пазолини «Сало или 120 дней Содома», 1975. Кадр из фильма.

Эта сложность триангулирования пародии и аллегории через зрителя и его зрение, заключающаяся в попытке сбалансировать телесность и идеал, простое и высокое, характерна и для арте повера. В зависимости от вашего статуса и идеологической ориентации искусство арте повера предстанет перед вами в нужном ракурсе. Если вы поклонник пластмассового мира, от которого бежал Пазолини, то оно будет звучать для вас как пародия. Если вас восхищает миф о простом и кротком человеке — то вы увидите аллегорическое прочтение о «золотом веке». Пародия и аллегория амбивалентны. Они — зеркало. Вы видите себя, а в себе — структуру общества, собственные аффектации и привилегии.

Этот эстетический метод подчеркивает другую важную особенность мира после модерна: любой гранд-нарратив в протяженности своей раскрывается как истина, в моменте — как ложь. Связано это прежде всего с тем, что модерн планировал управлять историей, поэтому не так важно, что факты, обычная жизнь и опыт гово-

рят обратное. Капитализм предлагал нам богатство, но его достижение в моменте, если ты изначально не богат, — невозможно. Социализм манил утопией — надо только потерпеть. Сам модерн дает нам в концентрированном опыте этот разрыв между идеалом и его крахом, где пародия и аллегория больше неразличимы. Пазолини и арте повера, хоть и пытались решить проблему совмещения низкого и высокого, чтобы освободить нас как от снобизма, так и фундаментализма, но подошли лишь к эскизу решения на уровне эстетики.

Интересным следствием этого модернистского опыта является не только изображение «простого человека» и сближение с ним, но и пародийное укоренение истины в маленьких людях — активистах. «Шариков» становится более чем реальным, но уже в качестве самозванца, стремящегося защищать и бороться за некоторую более высокую идею. Но любой Шариков, в отличие от произведения искусства, одномомен — его мнимая святость воспринимается им как внутренняя реальность, адекватная



не только внешней действительности, но истории. Модерн оборачивается средневековым. Согласно легенде, перед сожжением церковного реформатора Яна Гуса одна из благочестивых старушек предложила свою вязанку хвороста для его костра. На что он без осуждения воскликнул — «О, святая простота!». Можно вспомнить, что средневековый революционер Джироламо Савонарола был постоянно окружен прямым свидетельством святости — толпами подростков, устраивавшими «костры тщеславия», в которых сжигали предметы искусства и роскоши. Сегодня же мы видим, как очередная банка супа летит в картину во имя светлого будущего, деколонизации настоящего или традиции прошлого — почему-то истина всегда требует очень прочных и грубых действий. Шариков — эта пародия, воспринимающая себя как аллегорию и, к сожалению, давно покинувшая сферу фикции.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Батай Ж. Солнечный анус // Anthropology. Rchgi.spb.ru. URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/batay/bataiy_s4.htm.

² Там же.

³ Оуэнс К. Аллегорический импульс // Spectate. URL: <https://spectate.ru/allegorical-impulse>.

⁴ Там же.

⁵ Батай Ж. Солнечный анус.

⁶ Пазолини П. П. Теорема. М.: Ладомир, 2000.

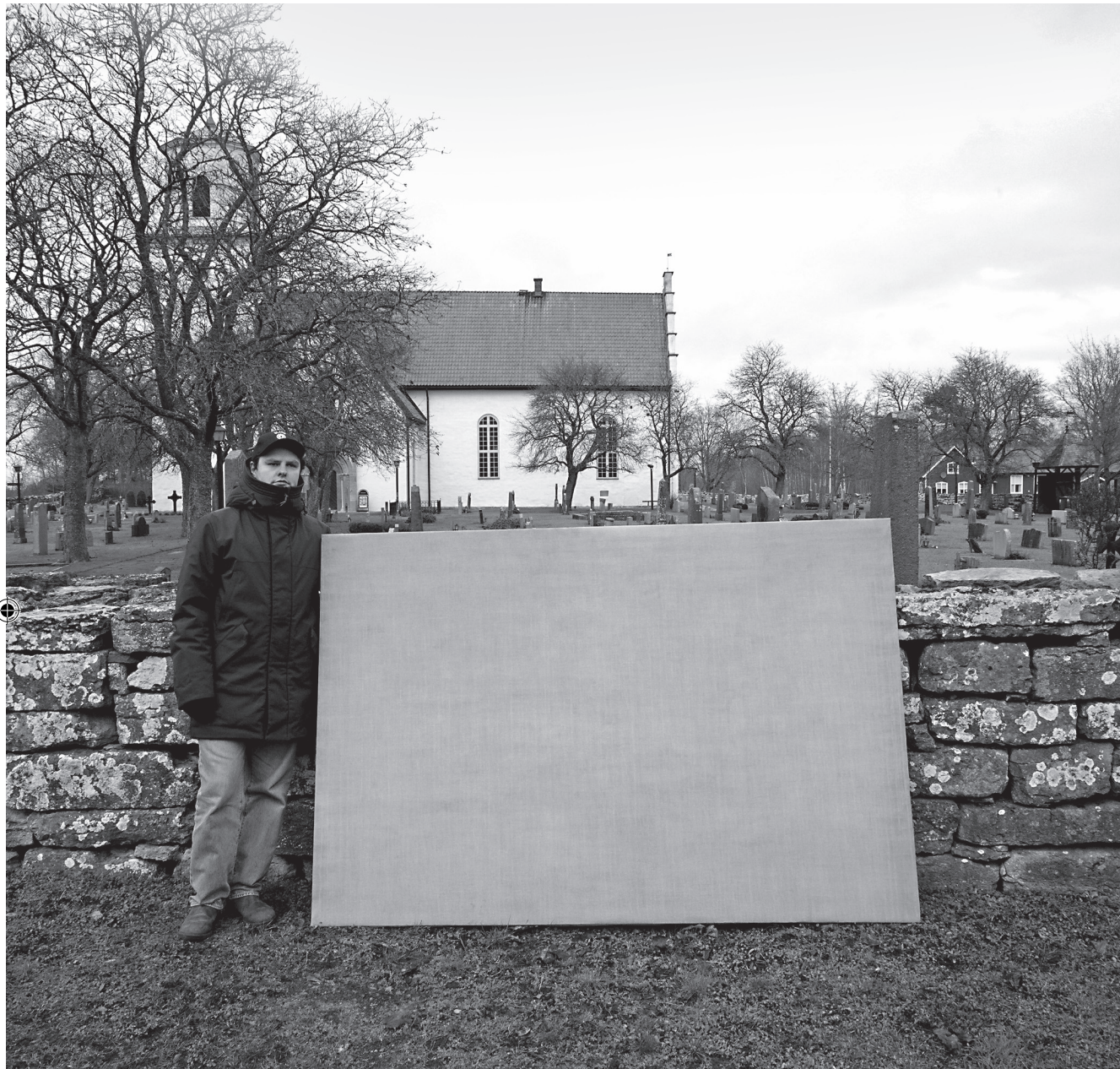
⁷ Schwartz B. D. Pasolini Requiem. Second edition. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017.

⁸ Пазолини П. П. Нефть. URL: <https://vk.com/pier.paolo.pasolini>.

Иван Стрельцов

Родился в 1988 году во Владивостоке.

Редактор и художественный критик, сооснователь вебзина о современном искусстве Spectate.ru. Живет в Париже.



Табиата Резайр «Глубокий прилив», видеоинсталляция, 2017. Собрание Музея современного искусства Les Abattoirs, Тулуза. Предоставлено автором и Goodman Gallery, Йоханнесбург.





Иван Новиков

От Ивана к Ивану

Я очень даже верю в случайности. Да и как иначе, если мотыльки и мухи регулярно бьются о стекло? Они могут облететь миллион пространств, порталов и проемов, но залетают внутрь комнат, где их ничего не ждет! Понятный жор травит их души и эти милые инсекты ломаются в «не те» двери и окна. Но в то же время — можно ли считать попадание маленькой мушки всего лишь случаем? Их же несет потоком случайностей в бурную реку необходимости. И может ли мошка вырваться из этого потока?

Несколько лет назад я оказался на Эланде в Швеции. Этот солнечный (по местным меркам, конечно) остров называют «скандинавским Провансом». В том смысле, что особый солнечный свет делает там климат жарче, природу богаче, а цвета насыщеннее и ярче. Летом на Эланд устремляются сотни тысяч туристов в поисках диалогических деревенских пейзажей с ветряными мельницами и бескрайним небом. Но, за исключением мягкого балтийского лета, это очень ветреное и дождливое место. Оттого на острове так много ветряков и мельниц, оттого так пусто в несезон.

Мне повезло провести на Эланде рождественские каникулы. Во время застолий и разговоров о судьбах художников и природе искусства я подспудно думал о том, по-

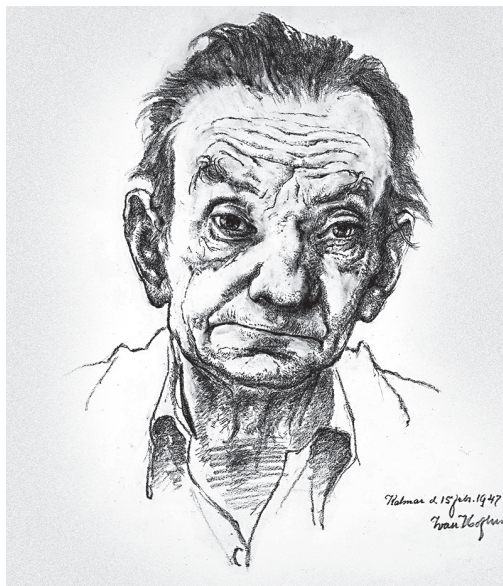
чему этот суровый зимой остров стал шведским вариантом Прованса? Как случилось, что эти места облюбовали художники?

Погрузившись в изучение этого вопроса, я открыл для себя огромную модернистскую традицию художественных колоний. В очередной раз поразившись тому, как много мне еще предстоит узнать, я углубился в чтение. Множество художников на рубеже XIX–XX веков выбирали для себя бытие вне города. Этот исход из метрополий в провинции происходил по всему миру: от России и Дании до Франции и США. Кто-то первым прокладывал путь в поисках красивых пейзажей или особого цвета и света, а вслед за ним устремлялись его друзья и коллеги. Так образовывались колонии во французском Понт-Авене, датском Скагене, российских Абрамцево и Талашкино. Художники приезжали в деревни и небольшие городки, создавали произведения — кто-то оседал там на время, кто-то обосновывался надолго. Примеры таких артистических колоний есть чуть ли не в каждой региональной истории модернизма¹.

Собственно, таким же образом остров Эланд стал центром притяжения шведских живописцев в начале XX века. Туда приезжали за особым «южным» освещением, которое превращало балтийские виды в средиземноморские. Но кто же проторил дорогу шведским художникам на этот остров? Тут я и встретил своего визави и тезку, который захватил мое внимание надолго.



ТЕКСТ ХУДОЖНИКА



Иван Хофлунд «Автопортрет», 1947.

Иван Хофлунд родился в 1887 году недалеко от города Кальмар на юге Швеции. Это совсем рядом с Эландом, буквально пара часов на велосипеде. Его отец был пастором и в какой-то момент его направили служить в сельский приход на востоке Эланда. Там Хофлунд провел свое детство — в кирхе и традиционной протестантской культуре, суровой и аскетичной. Там начал свою художественную практику — помогая в реставрации церковных украшений и росписей, а иногда и в их создании. Тем не менее он поступил в Королевскую академию художеств в Стокгольме.

И тут стоит прояснить интересный аспект шведской художественной сцены того времени. Доминирующей тенденцией тогда был скандинавский импрессионизм, лидерами которого в Швеции выступали авторы из «Ассоциации художников» (Карл Нордстрём, Нильс Крюгер, Карл Ларссон и другие). Причем один из членов этого дви-

жения — Пер Экстрём — был уроженцем Эланда. И естественно, что так интересующий меня Иван Хофлунд поначалу очаровывается искусством своего земляка. Но, крутясь в стокгольмских богемных кругах, он постепенно теряет интерес к импрессионизму. Ведь именно тогда на стыке веков в Швеции обрел славу локальный вариант символизма, который стал альтернативой существовавшим традициям. Такие художники как Ивар Аросениус, Иван Агуэли, Олоф Сагер-Нельсон стали главными выразителями новых идей в шведском искусстве². (Интересно, что Иван Агуэли был увлеченным анархистом, взял себе русское имя в честь Кропоткина, которое после принятия ислама сменил на Абдул-Хади и стал ключевой фигурой для традиционализма. Вот так-то.)

И как вы понимаете, Ивана Хофлунда крайне увлекла эта модернистская традиция символизма. Он стал заметной фигурой среди молодых художников этой школы. И, пожалуй, продолжал бы развиваться в русле этих постимпрессионистических экспериментов, особенно после своих путешествий по материковой Европе и Тунису. Но случилось горе.

Хофлунд сделал предложение своей возлюбленной, но получил отказ без объяснения причин. Ее родители были категорически против этого брака и буквально запретили влюбленным встречаться. Почему? Во-первых, они справедливо полагали, что богемный художник — не лучшая пара для девушки из богобоязненной традиционной семьи. А во-вторых, и об этом Хофлунд ничего не знал, его пассия была беременна. Но у этого счастливого обстоятельства была опасная сторона — девушка имела серьезные проблемы со зрением, которые обострялись по мере приближения родов. И ее родители опасались, что она может вовсе ослепнуть. Поэтому они решили держать дочь под своим присмотром, ежедневно молясь за ее здоровье.



Иван Хофлунд «Пейзаж, Эланд», 1920-е.

Надо сказать, возлюбленная Хофлунда действительно практически потеряла зрение после родов, но впоследствии стала одной из первых активисток движения за права женщин-служащих и пропагандисткой «слепого» метода печатания. Она родила девочку, которую ей помогали воспитывать ее родители. Но сам Хофлунд не знал о существовании ребенка на протяжении нескольких десятилетий. И только незадолго до смерти дочь нашла его.

Для Ивана Хофлунда отказ возлюбленной, причем без объяснения причин, стал переломным моментом в его жизни. Этот экзистенциальный кризис сломил успешного столичного художника, он стал много пить и почти забросил живопись. Его эксцентричная пластика, которую отмечали современники, стала уступать место более традиционной академической манере³. В конце концов, оставшись без гроша, Хофлунд возвращается в родной Кальмар, где жили три его незамужние сестры, которые и приютили художника.

Пытаясь вывести брата из депрессивного запоя, сестры отправляют его на лето к друзьям на ферму на Эланде. И там Хофлунд вспоминает пейзажи Пера Экстрёма, которые некогда отверг как слишком традиционные. Но, оказавшись в окружении крестьян-скотоводов, он посчитал неуместным работать в модернистской традиции. Сельская пастораль с многочисленными ветряными мельницами исподволь толкала к традиционным художественным методам. Он почти все время рисует — бесконечные карандашные эскизы и живописные этюды помогают отвлечься от любовной трагедии и алкоголя.

Иван Хофлунд окончательно решает обосноваться на Эланде, лишь на зиму приезжая к сестрам в Кальмар. Вместо рафинированной столичной публики, его окружают фермеры и местные фабриканты, которые и становятся его друзьями. Ему постоянно заказывают пейзажи с китчевыми видами острова. Самые популярные мотивы — развалины замка Боргхольм и ветряные мельницы на фоне бескрайнего неба. В каком-то смыс-



Иван Хофлунд «Летний домик Тернстрёма», 1926.

ле Хофлунд реализует идеи соцреализма, как их описывал Клемент Гринберг в первой варианте статьи «Авангард и китч» — «...подменный опыт и подменные чувства»⁴. Он буквально подражает картинам импрессионистического «Альянса художников», создавая эрзац-культуру, которая будет близка изолированной островной общине.

Его картины стали частью идентичности для жителей Эланда. Изображая банальные, близкие к китчу пейзажи, Хофлунд делал нечто большее. Он создавал мифический идеализированный образ острова, в котором нет следов тяжелого прошлого. А оно было отнюдь не радужным! Бесконечные войны викингов, городища, полные костей, пиратские набеги и, наконец, треногие собаки, которым несколько столетий отрубали одну лапу по приказу королей. Культурный образ острова был

далек от всешведской здравницы. Но именно салонные пейзажи кисти Ивана Хофлунда переоткрыли Эланд как место идиллических пасторалей, которыми он известен и поныне. За этими видами и стали приезжать художники уже после Второй мировой войны. Именно поэтому сегодня каждая деревня на острове имеет своих художников, галереи и даже несколько прекрасных школ искусства.

Грустно, но за пределами Эланда работы Хофлунда будут неизвестны вплоть до 1947 года, когда в Кальмарском художественном музее пройдет его первая персональная выставка. И, несмотря на то, что его картины хранятся в ключевых шведских музеях, в том числе в прогрессивной Moderna Museet, большая часть его произведений до сих пор остается в частных коллекциях потомков фермеров с Эланда.





Иван Новиков «От Ивана к Ивану», 2022. Документация проекта. Предоставлено автором.

История жизни Ивана Хофлунда меня потрясла до глубины души. Сложно объяснить, что именно тронуло меня столь сильно. То ли сама трагическая судьба, которая против воли вернула художника на Родину. То ли лиризм художественного мифа, который пронизывает искусство и жизнь самого Хофлунда. Герой, которого почти никто не видел.

Горько-сладкое чувство жизни, которая пошла совсем не так, как планировалось, заставляет внимательнее всматриваться в детали истории Ивана Хофлунда. Для меня он стал странным собеседником и визави в эти бурные пост-ковидные годы. Попытка понять, кто же придумал образ шведского Прованса, привела меня к скромно потупив-

шемуся человеку, который до сих пор стоит в тени истории искусства.

Я фанатично искал хоть крупинки информации о Хофлунде. С трудом, но нашел две единственные монографии о нем. Естественно, они были на шведском — пришлось изрядно помучиться, чтобы прочесть их⁵. И, приезжая на Эланд, я объезжал все места, которые были документально связаны с моим визави. Особую безумную пикантность моей obsessions добавлял тот факт, что я все никак не мог выяснить причину столь не типичного шведского имени моего тезки. Как я не пытался, но не смог найти ответ, почему родители Хофлунда называли его Иваном. Только встретившись с одним эландским историком, я услышал версию, что это могло быть связано с модой на все русское в среде шведских интеллектуалов конца XIX века. Мне эта версия не показалась особо



ТЕКСТ ХУДОЖНИКА



убедительной, но ничего более достоверного я так и не выяснил.

Мой интерес к Хофлунду навел меня на мысль о создании работы-оммажа. Что если как-то высветить художника, которого судьба унесла куда-то вдаль? Можно ли воздать почести этому скромному, но по-своему великому автору? Да и могу ли сделать это я, отнюдь не художник монументов?

Так родился проект «От Ивана к Ивану».

Я написал синюю монохромную картину крупного формата (часть той длящейся синей серии, начатой мной в 2022 году), разводя акрил талой дождевой водой Эланда. стал ездить с ней по всем островным местам, связанным с Иваном Хофлундом. Мои подруги, Анна Перссон и Малин Линдмарк, помогали мне с документацией и съемкой моих походов. И как же это было глупо и смешно!

Нелепый маленький человек в куртке и туристической кепке тащит большую картину сквозь ветер и морось, потом с трудом встает на фоне очередной кирпичи и ждет, пока его снимут на камеру! Блестящий балтийский свет выхватывает очертания силуэта на фоне плоского пейзажа, еле-еле разбавленного часовней. Синий

прямоугольник картины своей тупостью опирается на пожухшую мерзлую траву снизу и дивную улыбку туриста сзади. Ничего не предвещает глубины и содержания в этом странном, акционного типа, действии. Пейзаж, картина, человек — и только где-то фоном мелькают надгробия, сумрачный дуб, старая кузня, старый дом пастора.

Мемориальный абсурд и пластическое тупоумие — так охарактеризовали всю эту затею местные кураторы. Но в каждой эландской деревушке, куда приезжала наша команда на небольшом грузовике с картиной (в обычные автомобили она не влезала!), местные жители интересовались, что мы здесь делаем. И в ответ слышали пламенный рассказ о забытом достоянии шведского искусства — Иване Хофлунде! Его имя вновь звучало в оживленном разговоре об искусстве. И это было то небольшое, что я мог сделать в память об этом скромном творце.

Может ли судьба Ивана Хофлунда послужить примером или, упаси бог, уроком? Не думаю. То, что искусство дало ему выход из



Иван Новиков «От Ивана к Ивану», 2022. Документация проекта. Предоставлено автором.

экзистенциального тупика — еще не означает, что так будет у всех. И все же, обращаясь к его истории, я словно ощущаю на кончиках пальцев ответ на какие-то важные, но еще не сформулированные вопросы. Будто он нашел способ говорить о чем-то локальном, но что может поменять нечто глобальное. Конечно, Хофлунд не изменил историю шведского и мирового искусства. Но смог сделать не менее сложную вещь — он изменил образ одного конкретного места. После него Эланд перестал восприниматься как мрачный остров могильников и трехногих собак. Теперь это пастораль для внутренних туристов, которые ищут живописную природу Швеции.

В финале обычно должна звучать какая-то мораль или хотя бы вывод. Но ничего этого у меня нет. Я утонул в судьбе Ивана Хофлунда и вынырнул уже в закономерной череде случайностей Ивана Новикова. Да и разве могли мы с ним разминуться — два тезки на маленьком острове?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Lùbbren N. Rural Artists' Colonies in Europe, 1870-1910 // Manchester: Manchester University Press, 2001.

² Hofrén M. Ivan Hoflund — konstnären och hans verk // Kalmar: AB Dillbergiska Bokhandeln, 1947.

³ Nilsson A. Ivan Hoflund — tecknaren och målaren // Himmelsberga: Ölands museum, 2005.

⁴ Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. № 60. 2005. С. 47–54.

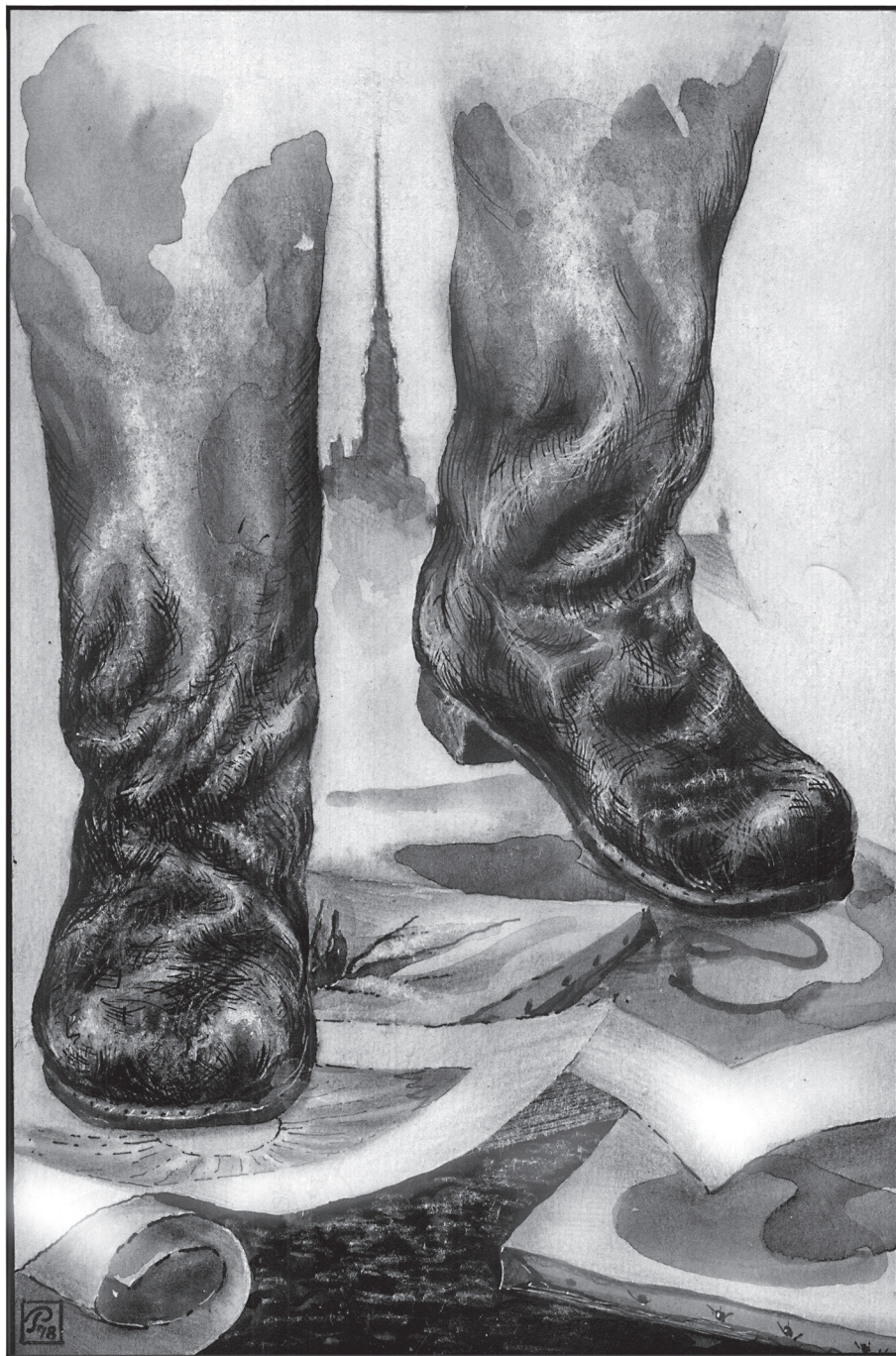
⁵ Печально, но поиск этих изданий был сопряжен с пониманием, что Хофлунда забыли. Кроме двух книг и нескольких небольших статей, о нем совсем не писали. И все эти публикации были только над шведском.

Иван Новиков

Родился в 1990 году в Москве. Художник.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Работа Юлия Рыбакова, сделанная им в заключении, 1978. Предоставлено Ю. Рыбаковым.





Дарья Плаксиева

Художники — к стенке! Зрители — за решетку!¹ Мерцающая эстетика перелома,² или миф о ленинградском семидесятнике

*Кто наградил нас, друг, такими снами?
Или себя мы наградили сами?
Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:
ни тяготы в душе, ни пороха в нагане.*

*Ни самого нагана. Видит Бог,
чтоб застрелиться тут, не надо ничего.*

Леонид Аронзон. Ленинград, 1970

Ленинград 1970-х, по воспоминаниям художников, резко отличался и от Москвы того же времени, и от себя самого десятилетием раньше. Здесь «было строго как нигде»³. Спустя пятьдесят лет художник Юлий Рыбаков назовет семидесятые в Ленинграде временем вязкой дремы, дурного сна. Погрузившись в сон эпохи застоя, Ленинград породил, сам того не ведая, миф о новом горожанине — о нем и пойдет речь в этом тексте. О нем и о его поэтизированном умышленно и вынужденно ирреалистичном мире.

Я думаю или кто-то мыслит мной?⁴

Наш проводник в те годы — не то художник, не то поэт — обитал на пери-

ферии государственного сознания, слыл то предвестником краха, то хулиганом, не мыслящим дня без порчи казенного имущества, то обычным прохожим, вышедшим на прогулку к Петропавловской крепости. Ожидать от него, конечно же, можно было чего угодно. А вот уследить за ним удавалось не всегда. Виной тому были то ли приключившаяся десятилетием ранее Оттепель с ее недвусмысленными намеками на свободу самовыражения, то ли общее смятение в отношении авторского искусства. Страна тем временем уже полвека пребывала «в неомифологической структуре авторитарного типа, игравшей ведущую роль в процессах "созидания нового мира"»⁵. Столкновение



Юлий Рыбаков, Олег Волков «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков!», 1976.

двух близких мифу конструкций казалось бы неизбежным, если бы не призрачная природа странного горожанина, привыкшего к расслоению своей действительности. Сколько бы ни ловили его тень блюстители порядка, он вновь и вновь неожиданно появлялся то там, то тут, и так и сохранился в памяти города. У него было много обликов, ибо он был и остается мифологемой — собирательным образом, духом места, порожденным хитросплетениями времени. Подчинившись закону «сконцентрированной универсальности»⁶, он стал выражением честных настроений эпохи, мыслящей себя временем второго пришествия авангарда в Ленинград. «Позднесоветские интеллектуалы еще верили в возможность нахождения истины, целостности, единения и универсальности, находящихся в прямой оппозиции к реальности позднего социализма. В то время, когда модернистская ткань культуры трещала по швам, советские интеллектуалы 1970-х еще пытались прочесть и описать реальность в категориях большого нарратива», что, по мнению культуролога Владимира Паперного, было «совершенно уникально в контексте западных интеллектуальных дискурсов того времени»⁷.

В тяге ленинградских художников к непрерывной самоидентификации «немалую роль играло сложившееся противоречие между историческим образом столичного Санкт-Петербурга, сохранявшимся в памяти образованной части общества, и провинциальностью культурного уклада в советском Ленинграде»⁸. Чем дольше длился застой, тем сильнее было желание неофициальных художников прорвать пелену нависшей над городом дремы. Вдохновленные примером москвичей (разгром Бульдозерной выставки поднял такую волну возмущения, что московским независимым художникам было разрешено выставляться в Измайловском парке), ленинградские нонконформисты обратились к городским властям с просьбой разрешить им хоть где-нибудь выставиться на открытом воздухе. И вот 22 декабря 1974 года в ДК им. Газа открылась выставка ленинградского неофициального искусства. Длившаяся четыре дня, она собрала не меньше 8 тысяч посетителей, включая целый консилиум из официальных представителей партии, признанных мэтров советской живописной школы, искусствоведов и критиков. Несмотря на резкое неприятие выставившихся художников со стороны официальной культуры, через девять месяцев в



Выставка в ДК «Невский», 1975. Фото: Игорь Пальмин, Архив Музея современного искусства «Гараж».

ДК «Невский» открылась выставка вдвое большего масштаба. Каждый шаг требовал от неофициального художественного сообщества Ленинграда огромных трудов и массы договоренностей. Но то искусство, которое они выставляли, сообщало широкому зрителю принципиально новый культурный код.

Критика была нещадной: «Типично камилтексовская выставка: отдельные работы вне выставки выглядят хуже — хороши только вместе и с авторами, с охраняющей их милицией и с многочасовой очередью зрителей-доброжелателей»⁹. Так возникло удивительное название: камилтек — формула, применявшаяся только к нонконформистам и только в контексте

Газаневщины¹⁰. Татьяна Шехтер убеждена, что под ним подразумевался симбиоз произведения, автора и контекста, теряющий всяческий смысл, стоит лишь убрать один из элементов¹¹. Художник Анатолий Басин объясняет появление специфического термина звукообразованием. Он утверждает, что камилтек — это бревно, изъеденное перочинным ножом, которое при падении в воду издает соответствующий звук: камил-тек¹². Ничего-не-значущий всплеск.

Тем временем разнообразие художественных техник на обеих выставках указывало на какую-то неистово бурлящую жизнь, о которой ни зрители, ни проверяющие, ни, кажется, сами художники на деле никогда не слышали. Только верили в





Лагерь «Прометей», 1974–1976. Архитекторы Л. Хидекель, О. Романов, И. Деменов, Е. Мелещенко. Фото предоставлено авторами.

нее с такой силой, что из фрагментов этой жизни формировали устойчивый образ — масштабное явление, не поддающееся унификации. В мифологическом мышлении, по мнению эстетика и философа Елены Булычевой, стремление к «утверждению мира не таким, какой он есть, а таким, каким он должен быть с точки зрения идеала»¹³ — смыслообразующий принцип. В контексте ленинградских семидесятых идеалы империи и некоторых ее самых отчаянных жителей, еще не забывших вольный ветер оттепели, очевидно шли вразрез друг с другом.

Имевшие место квартирники, сообщества существовали разрозненно, и именно их объединению, как могли, препятствовали власти. И безуспешно — всесоюзная выставка нонконформистов была обречена

еще на этапе планирования. С опаской и неприязнью воспринималось органами и создание Товарищества Экспериментального искусства, инициаторами которого были художники Юрий Жарких и Евгений Рухин.

«Художник XX века заброшен в конкретность исторической ситуации. Живопись — подвиг преодоления заброшенности и выход к истории всех людей», — писал Юрий Жарких в манифесте «Эйдос» (1984).

Достучаться до внешнего мира для нонконформистов означало сообщить ему ту картину реальности, которую формировало внезапно окрепшее художественное сообщество Ленинграда. Этого, конечно, никак нельзя было допустить. Художников начали припугивать. Выставки запрещать. На месте крепчавшей, как казалось, реальности начал закручиваться очередной виток иносказаний — мифотворчество самых непредсказуемых форм.

Тени города — фантом горожанина

Мифотворчество, как стратегия отчуждения недружелюбной реальности, ожидаемо сквозило в живописи и внезапно рождалось на улицах. Художники не желали иметь никакого отношения к официозу повседневности, предпочитая ему фантазмагорию собственного вымысла.

В Ленинграде Юрия Козлова обитали не люди, но яркие призраки. Город закручивался, парил, ускользал с картин Анатолия Маслова, Владимира Михайлова, Марка Петрова, Сергея Фалина. Ленинград семидесятников забывал об улицах и площадях, погружаясь в марево несколько пугающего забвения. Бледными красками вечно белеющих ночей он впечатался в память десятилетия.

Валентин Громов, Евгений Гиндпер, Юрий Дышленко населяли отрешенный город безликими жителями. «Двое без лиц» — так назвал одну из своих картин Сергей Добротворский.



Выставка «От неофициального искусства к перестройке», 1989.
Архив «Пушкинской 10».

Естественной пластикой и редким ощущением теплящейся надежды отличались лишь лики святых и некоторые образы Иисуса. Окруженный былинными персонажами, вкрадчиво взирав на зрителя Спаситель Юрия Козлова («Волхование»). А вот хрупкий ангел Кирилла Лильбока больше походил на плохо шифрующегося ленинградца.

Так и существовал параллельный мир ленинградского андеграунда: в потускневшем городе, среди безличного безразличия, охраняемый уставшими, но не сдающимися святыми. Безличие стало кодом времени, ширмой, за которой скрывались личности и их истории. Будучи своеобразной унификацией, оно мифологизировало неправильного, неудобного, вечно вываливающегося из рамок нормальности все еще человека. Надо полагать, им и был наш горе-герой.

Кто, если не живописцы? Что, если не холсты?

Стимулом к выходу за рамки живописи для нонконформистов стали трагические

события, связанные с гибелью художника Евгения Рухина, активно участвовавшего в формировании товарищества. Случилось это после очередной поездки художников в Москву с целью согласовать несогласуемое — Всесоюзную выставку неофициального искусства. В конце мая 1976 года мастерская Рухина загорелась. Спасая товарищей, ночевавших у него, художник погиб. В память о нем его друзья решили устроить уличную выставку на поляне перед Петропавловской крепостью. Городские власти отреагировали на письмо о согласовании места проведения выставки бескомпромиссно: в условленный день художников вместе с работами аккуратно у их домов встречали представители закона. Требовали развернуться и проследовать обратно. До Петропавловской крепости добрались 12 человек — поджидавшие их там представители правопорядка крамолы в работах не обнаружили, но собираться вот так среди бела дня запретили.

В ответ художники, никогда не казавшиеся властям благонадежными, объявили голодовку и договорились о следующей



акции, которая должна была пройти через неделю на том же месте. В работах ленинградских нонконформистов и до того случались религиозные мотивы, теперь же получилось так, будто традиция аскезы внедрилась в устои их жизни: в знак протеста голодали люди, которым запрещалось быть неудобными и заявлять о себе.

Уже подзабытый миф о бурлящей жизни ленинградского андеграунда сменился некогда не дремлющим мифом о самоотверженном существовании вопреки. Все это было приправлено вялостью времени, отсутствием остроты момента, беспросветностью ситуации.

Через неделю история повторилась — стражи закона пытались заблокировать художников сразу же на выходе из домов. Чтобы добраться к назначенному месту встречи, обмануть своих соглядатаев, участникам акции пришлось проявлять смекалку. Иногда это было сопряжено с риском для жизни. Так, поэтесса Юлия Вознесенская была вынуждена спускаться с четвертого этажа по водосточной трубе.

Смысл акции состоял в том, что ее участники должны были явиться к Петропавловской крепости вообще без каких-либо работ. Это было созвучно философии тишизма, которую в те же годы описывал Владимир Орлов, трудившийся над романом «Альтист Данилов». Тишизм утверждал, что высшей степенью понимания музыки является тишина, извлекаемая исполнителями из музыкальных инструментов. Ее кровная сестра пустота вполне могла бы стать предметом экспонирования на той летней выставке у стен Петропавловки. Но сам по себе этот жест, вероятно, показался художникам неубедительным. Поэтому для себя они обозначили, что экспонатами будут задерживающие их люди. То есть мало того, что они устроили первый в истории Советского Союза протестный хеппенинг, так еще и блюстителей закона назначили со-

причастными. В этом безусловно конфронтационном действии нельзя не увидеть ритуальный характер. Назначенные произведения искусства люди в штатском стали буквально живыми тотемами. Правда, поклоняться им никто не стремился. Только поражались их количеству.

Мир, созданный художниками в тот день, обнаруживал явные диссонансы: произведения недоумевали и раздражались, настойчиво прося авторов, буднично читавших стихи, покинуть поляну. В конце концов, художники, заложив руки за головы, завершили свой ритуал шествием к метро. Не без потерь (одного из участников акции задержали) добрались до дома Юлии Вознесенской и проследовали внутрь на глазах у изумленного «искусствоведа» в штатском, безуспешно сторожившего дверь. Документацией того дня остались воспоминания художников.

«От слов таких срываются гроба»¹⁴

Среди упертых акционистов, дважды приходивших к Петропавловской крепости тем летом, был тридцатилетний художник Юлий Рыбаков. Уже тогда он с соратником Олегом Волковым писал протестные лозунги на трамваях и в закоулках Ленинграда. В ночь со второго на третье августа 1976 года Рыбаков и Волков нанесли на Государев бастион Петропавловской крепости 42-метровую надпись: «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков!», которую было видно с Дворцовой набережной. Это была первая в истории Ленинграда протестная акция такого масштаба и с таким ясным посылом.

К утру уровень воды в Неве резко поднялся, и потому прятать безобразие на стенах Государева бастиона милиции пришлось на лодках. На помощь они позвали сотрудников похоронного бюро, располагавшегося в крепости. Надпись закрывали крышками гробов и только потом закра-



Художники у стен
Петропавловской
крепости, 1976.
Фото: В. Тиль-Мария.
Предоставлено
Ю. Рыбаковым.



шивали. Возникла неожиданная рифма с поздними строками Маяковского: «...Я знаю силу слов, я знаю слов набат. / Они не те, которым рукоплещут ложь. / От слов таких срываются гроба / шагать четверкою своих дубовых ножек...»

Согласно архивам органов государственной безопасности, ленинградцы могли видеть работу Рыбакова и Волкова до 9:50 утра того дня. Наверняка и тот беспризорный ленинградец, за которым мы следуем с начала этого текста, затесался среди удивленных прохожих. Сколько их таких было — не счесть, но наш уж точно что-нибудь понял в то прохладное летнее утро.

Олега Волкова и Юлия Рыбакова, занимавшихся еще и самиздатом, арестовали как антисоветчиков. Однако осуждены они были «за хулиганство и порчу государственного имущества» — отчетность Комитета государственной безопасности не пострадала. Под подозрением в причастности к акции также оказались активистка Наталья Лесниченко и поэтесса Юлия Вознесенская, но Рыбаков и Волков взяли всю вину на себя. Позднее, правда, Вознесенская все-таки оказалась в колонии — но уже по

другому делу. Все трое вернулись в Ленинград только в 1980-х.

Фраза Рыбакова и Волкова сначала стала легендой места, затем воссоздавалась художниками новых поколений, а теперь и вовсе живет как идиома — легко декодируемый шифр, расхожее послание для своих.

А было ли что-то кроме?..

Все искусства у людей от Прометея¹⁵

Пока одни художники разрешали себе невиданную свободу в открытую, другие шли обходными путями. В неомифологической советской действительности в то время парадоксально возникло место для проблемного персонажа. С середины шестидесятых под Ленинградом базировался палаточный лагерь «Прометей» под руководством Сергея Алексеева. Это был не обычный пионерский лагерь, а место для трудных подростков — беглецов из неблагополучной среды благополучной советской реальности. Вокруг лагеря с годами сформировалось сообщество сбежавших за город энтузиастов, стремившихся вернуть детство тем, кто его был лишен, а порой и самим



Юлий Рыбаков.
Из дела № 62. 1976.
Предоставлено
Ю. Рыбаковым.

себе. Так под Ленинградом зарождался мир, где всех сближал сам факт побега.

В 1974 году мастерской Олега Романова и Марка Хидекеля было поручено разработать архитектурный проект «Прометей». Ученики Лазаря Хидекеля, сподвижник Казимира Малевича, задумали воплотить в своем проекте супрематическую мечту — летящий над землей Аэрогород. Проект так и не был реализован полностью, но космистам двадцатых явно пришлось бы по душе художественное решение лагеря. Его корпуса на опорах поднимались над скалистым основанием и казались нарисованными Союзмультфильмом. Строили все это сами подростки — под руководством наставников и архитекторов.

Елена Мелещенко, входившая в архитектурное бюро Романова и Хидекеля, вспоминает работу над проектом «Прометей» как побег в мир бурлящего творчества, как время реализации смелых идей вопреки остракизму, которому подвергалось всё неформальное. В то же время поэты, вроде Олега Григорьева, уходили с головой в детские сборники. Поэтика в них заигрывала даже с самыми трудноподъем-

ными темами — «— Ну, как тебе на ветке? / — Спросила птица в клетке. / — На ветке — как и в клетке, / Только прутья редки» (Олег Григорьев «Чудаки», 1971).

Так и архитектура, тонущая в хрущевках и брежневках, оживала, встречаясь с детством. Яркая образность, характерная для него и одновременно сопутствующая мифопоэтическому мышлению тех, кто создает собственные миры, «не нуждается ни в какой логической системе, ни в какой науке, философии или вообще теории. Он [образ] — наглядно и непосредственно видим»¹⁶.

«Прометей» стал первым лагерем для трудных подростков в Советском Союзе, получившим гран-при архитектурной биеннале в Софии. Появившийся в результате бескомпромиссности его авторов и создателей, лагерь парадоксальным образом вписался в не очень-то дружелюбную реальность. Впрочем, и она ответила некоторой взаимностью: в Ленинграде с появлением «Прометей» заметно смягчилась ситуация с подростковой преступностью. Уникальный проект, подаривший сопричастным шанс построения собственного, изолированного, альтернативного мира,



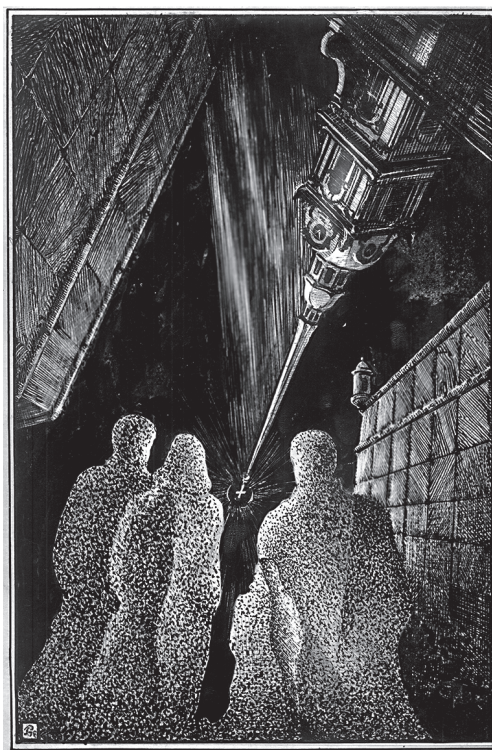
сконцентрировал в себе и подлинность авторского видения, и ясность идеи. «Прометей» явился воплощением породившей его эпохи двоемирия — подобно инопланетянину, мастерски ассимилировавшемуся в предложенных обстоятельствах.

«Приезжай, хоть на денек»¹⁷

Рифмуясь с замысловатыми сюжетами из жизни художников и архитекторов, развивались события в мире кино и музыки. К концу десятилетия государство само спротоцировало масштабные волнения в рядах свободомыслящих граждан, согласовав грандиозный концерт на Дворцовой площади с участием зарубежных звезд. Концерт был задуман как ключевая сцена фильма с говорящим названием «Карнавал» — советско-американской музыкальной комедии, которую планировали снять в 1977 году. Сама идея создания такого рода интернационального кино была очень амбициозной. Однако в последний момент концерт был отменен — только публику известить забыли. Граждане толпились на площади, их разгоняла милиция, они возвращались и негодовали. Фильм, протагонистом которого должна была стать героиня Аллы Пугачевой, так и остался лишь легендой о протестующей на главной площади города толпе. От того времени все больше веяло неопределенностью.

Несмотря на удушающие ограничения, ленинградские художники, поэты, архитекторы находились в постоянном поиске новых способов заявить о себе. И, как бы власти ни страшили ленинградский андеграунд, он оставался традиционно притягательным для новых героев.

Художник и режиссер Алексей Штерн приехал в город в 1976 году. Устроившись работать в «театр имени Комедии»¹⁸, Штерн поначалу почти не писал картин, зато хорошо изучил контекст и местных персонажей, которые и стали героями его графической



Работа Юлия Рыбакова, сделанная им в заключении, 1978. Предоставлено Ю. Рыбаковым.

серии «Действующие лица». Среди них оказались: стукач Куйбышевского района, стукач Центрального района, стукач Адмиралтейского района, а еще онанист (его район уже и сам автор не вспомнит). У персонажей Штерна обязательно были прототипы, диапазон которых был поразительно широк: от доносчиков до экзальтированных певиц и грустных интеллектуалов. Когда дело дошло до экспонирования, названия потребовали исключить. Но так как в них был весь смысл, а Штерн был деятелем театральным, то к открытию выставки у портретов появились названия «Информатор» и «Мастурбатор». Районы остались доподлинными.

Удивительной негибкостью отличалось то поколение художников. Оно жило поэзией без границ, непреклонностью



своих идеалов, умением найти и мифологизировать в вязкой пустыне бессобытийности особенных, предельно точных героев времени. Из семидесятых выросли те, кому ясна и подвластна «жизнь, заострённая до театрального гротеска»¹⁹.

Вообще всю художественную жизнь Ленинграда пронизывали отголоски театра. Была афиша реальности и было ее закулисье, официальный текст и послания между строк. История расслоилась — и в параллель к привычным и приевшимся манифестам все громче и чаще звучало многоголосье талантливых, проходящих, важных, сиюминутных, разнообразных посланий. А еще с сентября по декабрь 1979 года состоялись 1-я и 2-я Конференции неофициального искусства. Прошли они, как пишет Дмитрий Северюхин, на частных квартирах — в условиях конспирации. И тем не менее собрания носили все признаки настоящих конференций: с докладами выступали писатель Борис Иванов, поэт Виктор Кривулин, искусствовед Юрий Новиков, художник Анатолий Басин, художественный критик из Москвы Иосиф Бакштейн, философ и теоретик искусства Борис Гройс и другие. Материалы конференций печатались в машинописных журналах — «Часы» и «37».

Нонконформисты не сдавались. Прибегая к поэтизации обыденного, стремившись к нормализации неформального, они отличались настойчивостью, иррациональной верой в свои идеи и неизменной ироничностью. Написанное Юлией Вознесенской в 1974 году «Видение» звучит спустя десятилетия как манифест вольнодумства тех лет: «Вот, задвижкою пощёлкавши, / Растворяется окно. / На кресте из крыльев шелковых / Появляется ОНО. / Подобрал одежды белые, / Чтоб в крови не замарать, / Ангел задницей дебелю / Приседает на кровать, / И, расставив ноги ижицей / На немые полы, / Замусоленную книжицу / Достает из-под полы. / И, пованивая ладаном, / Этот

божий фаворит / Говорит: «Грехи выкладывай! / Кайся, кайся!» — говорит. / Довоенным патефончиком / Голосок журчит едва: / Помираю потихонечку... / Помираю?! / Черта с два! / — Ангел мой! Прикройте форточку / И кончайте карнавал. / Скрыт под ангельскою мордочкой / Плохо выбритый овал. / Может быть, вы ангел вылитый, / Да погоны из-под крыл... / Матюкнулся ангел, вылетел / И окошко не прикрой».

Можно было бы подумать, что мифический образ ленинградца-семидесятника создали люди, чьими именами полнится этот текст. Только шутка истории в том, что эту мифологему, скорее, от непонимания и растерянности породил сам недружественный контекст. Время затерло авторство, остались только даты, образы, расхожие фразы — по сей день намекающие, что непокорный дух нет-нет, да и явит растерянным блюстителям морали что-нибудь эдакое. Ироничным беспризорником Пьеро — откровенным оксюмороном — выглядит из 20-х нового столетия наш пятидесятилетний герой. Не стареющий, он ждет своего часа, ибо время имеет свойство возвращать на страницы истории тех, кто остался тенью в его закоулках.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Эта фраза звучала из рупора по окончании каждого сеанса первой в Ленинграде официальной выставки неофициального искусства в 1974 году в ДК им. Газа.

² Культуролог Татьяна Шехтер называет эстетикой перелома феномен Ленинградского искусства 1970-х. «Эстетика перелома развивается в надломе плоскости прежней культуры и выполняет заместительную функцию, подменив собой пока не созданное, но задуманное будущее искусство», — пишет Шехтер. См.: Шехтер Т. Неофициальное искусство Ленинграда: Очерк истории // Петербургские чтения. № 3. 1995.



³ Воспоминания коллекционера Исаака Куш-нира, «Актуальное искусство — это мыльные пузыри»; интервью Арсения Штейнера // Lenta.ru. 2015. URL: articles/2015/02/11/gazanev.

⁴ Инципит стихотворения «Кто я?» Сергея Петрова. 1969.

⁵ Булычева Е. Мифопоэтика официальной скульптуры советского периода 1920–1950-х годов // Искусство советского времени: между официозом и подпольем / Отв. ред. Н. А. Хренов, В. Д. Эвальд, Е. В. Дуков, Е. В. Сальникова. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2025. С. 298.

⁶ Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1999. С. 521.

⁷ Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 2.

⁸ Северюхин Д. Ленинградский андеграунд 1950–1980-х годов в зеркале художественной критики // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 63: Вопросы теории культуры. СПб.: С.-Петербург. акад. художеств, 2022. С. 224.

⁹ Басин А., Скобкина Л. Газаневщина. СПб.: П.Р.П., 2004. С. 75.

¹⁰ Газаневщиной (или Газоневщиной, по А. Басину) обобщенно называют искусство, экспонировавшееся на выставках в ДК им. Газа и ДК «Невский» в 1974–1975-х годах.

¹¹ Шехтер Т. Неофициальное искусство Ленинграда: Очерк истории.

¹² Басин А., Скобкина Л. Газаневщина.

¹³ Булычева Е. Мифопоэтика официальной скульптуры советского периода 1920–1950-х годов. С. 304.

¹⁴ Маяковский В. Полное собрание сочинений. Т. 10. М.: Гослитиздат, 1958. С. 287.

¹⁵ Эсхил. Прикованный Прометей. М.: Детгиз, 1943. С. 35.

¹⁶ Лосев А. Диалектика мифа // Лосев А. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 60.

¹⁷ Название песни, которую Алла Пугачева должна была спеть под аккомпанемент Карлоса Сантаны в рамках концерта на Дворцовой площади 4 июля 1978 года.

¹⁸ Алексей Штерн отказывается называть театр Комедии имени Н. П. Акимова как-либо иначе.

¹⁹ Из сопроводительного текста Елены Мелешенко об искусстве Алексея Штерна к его персональной выставке в Союзе театральных деятелей Санкт-Петербурга в 2012 году.

Дарья Плаксиева

Родилась в 1994 году в Санкт-Петербурге.

Куратор, художественный критик, автор текстов о современном искусстве, урбанистике и кино.

Член жюри международного архитектурного конкурса «Золотой Трезини».

Живет в Белграде и Санкт-Петербурге.



Сергей Маслов «Байконур-2», инсталляция на выставке «Жеруйык: взгляд за горизонт», 2024. Кураторы Данагуль Толепбай и Анвар Мусрепов. Фото: Иларий Заго. Предоставлено автором текста.



Анвар Мусрепов

Наука VS Миф: индигенное искусство в эпоху Web 3.0

«Некоторым историческим эпохам, в особенности современной нам, совершенно несвойственно мифическое сознание, что наука побеждает миф»

А. Ф. Лосев «Диалектика мифа»

С развитием дискурса о «деколониальном повороте» заметно вырос интерес к теме индигенных культур и мифологии, а также к другим неевропейским взглядам и формам чувствования. Это утверждение ярко иллюстрирует последний выпуск 60-й Венецианской биеннале «Иностранцы повсюду». В этом тексте я бы хотел рассмотреть примеры, снимающие оппозицию между наукой и мифом, рождая новую эстетику в синтезе технологического и мифологического.

Жеруйык

В современном искусстве встреча мифологии, индигенности и технологии становится особенно заметной в движениях, связанных с деколониальными футуризмами. Именно миф лежит в основе концепции выставки «Жеруйык: взгляд за горизонт» (2024), которая привела к дальнейшей рефлексии о потенциальном движении qazaq futurism. Миф о Жеруйык — цен-

тральный нарратив в казахской культуре; различные его версии можно встретить в самых разных уголках Казахстана: во многих аулах живут легенды, повествующие о чудесах, которые творил Асан Кайгы в своем путешествии к Земле обетованной казахских кочевников.

Квазиисторический герой Асан Кайгы — советник первых казахских ханов Жанибека и Керей — всю жизнь провел в поисках мифической земли Жеруйык, где время остановилось, нет голода и болезней, а люди живут в вечном блаженстве. Жеруйык, по сказаниям, — это земля, которая «забродила», словно молоко, вызывая искажение времени и пространства.

Современная интерпретация древней легенды комбинировала живопись, новые медиа и инсталляции, воспроизводя форму круга, замкнутого между утопиями и дистопиями. Будущее в корреляции с казахской мифологией здесь представилось как futurescape — ландшафт, вы-



СИТУАЦИИ

ходящий за рамки временных категорий, создающий пространство, где будущее не столько наступает, сколько существует циклически.

Звук как медиум между мирами

Звук является важным элементом во многих художественных проектах в Казахстане, отсылающих к сверхчувственному опыту. Казахстанский ученый Серикбол Кондыбай, известный своими исследованиями казахской мифологии, в своей книге «Казахская мифология. Краткий словарь» анализирует идею возникновения первого звука, символизирующего рождение мироздания, и находит его в созвучии «НГ», подобного плачу младенца. Струнный инструмент кобыз демонстрирует, какое место занимал звуковой опыт в ритуальных практиках казахской культуры. Кобыз традиционно использовался шаманами для исцеления души и тела. Согласно тюркской легенде, датируемой VIII веком, его изобрел старец по имени Коркыт (с каз. — страх), который странствовал по миру, гонимый страхом встречи со смертью, преследовавшей его в образе шестилетнего мальчика. Этот инструмент и помог ему пересечь границу материального мира и обрести бессмертие.

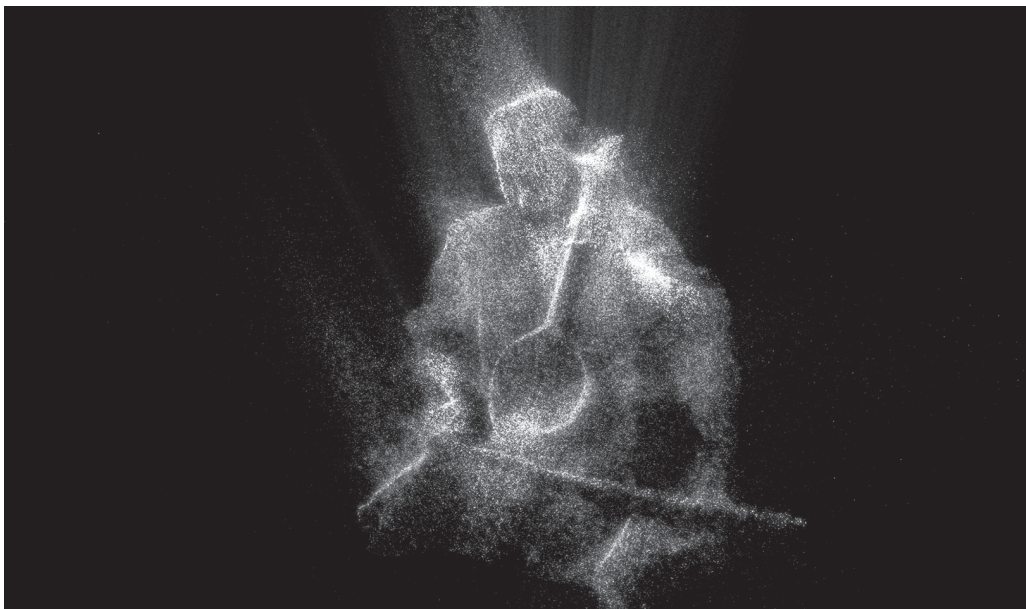
Образ Коркыта достаточно распространен в искусстве художников Центральной Азии. Так, узбекская художница Саодат Исмаилова в видео «Два горизонта» акцентирует внимание на месте, где, по легенде, душа Коркыта освободилась, — космодроме Байконур, откуда также стартовала ракета-носитель, выведшая на околоземную орбиту космический корабль с первым космонавтом на борту. В фильме Анвара Мусрепова «Аластау» (2024) — Коркыт представляется фантастическим божеством, поддерживающим свечение осколков мира игрой на кобызе. Как персонаж фэнтези, он проявляется из

частиц, будто находясь в процессе рендеринга.

Звуковая коллаборация с ветром стала частью восьмиканальной инсталляции Дарии Нуртаза «Жылыжай» (2022). Художница собрала композицию из полевых записей во время экспедиции к могиле Коркыта. Стремясь передать собственное чувство степи через звук, используя пьезомикрофон, художница вращала домброй, направляя потоки ветра, отсылая в том числе к тенгрианским традициям, одухотворяющим природные феномены. Ветер, как соавтор, был записан и на «ветренном органе» — монументальном произведении, установленном в мемориальном комплексе Коркыта.

История художественных практик, фокусирующихся на звуковом опыте в современном искусстве Казахстана, берет свои корни в одном из самых аутентичных, по мнению одних, и самоэкзотизирующих, по мнению других, коллективов. Речь о художниках из группы «Кызыл трактор», определяющих себя как шымкентский транс-авангард. Они изобретали инструменты для своих перформансов-«камланий». В 2022 году была представлена выставка, состоящая из целой коллекции «кобызов», созданных лидером группы — Молдагулом Нарымбетовым. Огромные бубны, мука в воздухе, горловое пение и костюмы шаманов — «Кызыл трактор» создавали театрализованные ритуалы, уделяя особое внимание ритму, который погружал в состояние транса. Такая свободная реконструкция шаманских обрядов во времена позднего СССР, в так называемый период застоя, имела и политическое измерение, ассоциируясь с советскими репрессиями против шаманов.

Одним из таких ритуалов стал перформанс, который можно рассмотреть в контексте авангардной музыки с использованием техники композитора Джона Кейджа,



Анвар Мусрепов «Коркыт», 2024. Шелкография. Предоставлено автором текста.

известной как «препарированное пианино» (различные механические модификации инструментов). В перформансе Нарымбетова «Восток-Запад» (2000) на деку инструмента была натянута кожа, и таким образом рояль был «перестроен» в бубен. Молдагул извлекал звук ударами посоха по инструменту, переназначая клавишный инструмент в ударный.

Рассматривая историю звукового искусства через культуры с индигенными корнями, в практиках неевропейских художников мы встречаем иное пространство смыслов, где аудиальный опыт чаще всего связан с мифологическим воображением. Одной из таких работ является проект «Курупира, лесное создание» (2018), погружающий в звуковую среду тропических лесов Бразилии. Медитативное видео наполнено природными пейзажами и портретами местных жителей племени Тауары, живущих в джунглях Амазонки. Они рассказывают истории о загадочных про-

пажах людей, охоте и встречах с мистическим существом Курупира, которое обитает высоко на деревьях и похищает души людей гипнотическим звуком. Визуальность становится второстепенным элементом в данном фильме, уступая первенство панорамическому звуку, погружающему в глубокое прослушивание пространства, где в момент саспенса будто ощущается присутствие самой Курупира.

Миф, через призму народной приметы, запрещающей в быту класть казан дном вверх, находит свое отражение в работе бывшего участника «Кызыл трактор» Асхата Ахмедьярова, известного своими акционистскими перформансами. Асхат обращается к звуку, создавая пространство исцеления, где перевернутые казаны при движении зрителей между ними издают звук, напоминающий колокольный звон. Экспозиция «Умит» (с каз. «надежда») была посвящена жертвам трагических январских событий 2022 года.



СИТУАЦИИ



Ардак Муканова (при участии Аружан Толепберген) «Сон Ажар», перформанс, 2024. Предоставлено автором текста.

Звуковое искусство традиционно ассоциируется с европейской историей авангарда, однако деколониальный поворот и идеи пересмотра истории модернизма расширяют поле резонансности, призывая искать другие, неслышанные голоса и культуры.

Иммерсивные ритуалы, новые медиа и другая темпоральность

Художник Коракрит Арунанондчай, выросший в Бангкоке, создает иммерсивные перформансы и выставки, наполненные видео, демонстрирующие образ современного Таиланда — страны, где относительно недавно художественная практика не мыслилась в светском формате, в отрыве от храмов. Рассматривая личное и политическое, он рассуждает о смерти, темпоральности, отсылая к эклектичному нью-эйджу. На своей первой персональной выставке Ару-

нанондчай показывает работу «2012–2555» — первую часть трилогии видеоинсталляций. Названная в честь года, в который она была создана (2555-й год по буддийскому календарю соответствует 2012-му), видео включает в себя кадры, на которых художник пересматривает свои творческие проекты за период с 2008 по 2011 год, а также документирует своих бабушку и дедушку. Произведение исследует цикличность жизни и памяти. Коракрит создает иммерсивные перформансы как спекулятивные ритуалы, используя театрализованные действия с лазерными арками и моделями. Он переплетает традиционную эстетику с локальной поп-культурой Таиланда и собственной автобиографией в форме видеодневника, находясь в русле традиций видеоэссе и отсылая к эстетике видеоблогинга.

Древние боги и мифы в современной интерпретации населяют вселенную Ал-



Молдакул Нарымбетов «Восток Запад», инсталляция (справа) и мастерская художника (слева), 2000.
Предоставлено автором текста.

магуль Менлибаевой. Ее сюрреалистические образы зачастую непосредственно связаны с местами, воплощающими сложную историческую судьбу Казахстана. Алмагуль перевоображает мифологию Центральной Азии, переплетая традиционные сюжеты с техногенными катастрофами. Вскрывая травматические слои памяти и рассказывая об альтернативной истории, долгое время вытеснявшейся советской властью, она объединяет в своих многоканальных фильмах вымышленное и реальное. В фильме «Курчатов» художница сочетает реальные истории и интервью с постановочными перформансами. Жители некогда засекреченного города выступают свидетелями и жертвами ядерных испытаний. В этом фильме появляется иконический образ художницы: девушка-кентавр в праздничном национальном костюме. В этом переплетении мифологии

с темой мутации крайне важной становится сама локация — степь, открытый и кажущийся бесконечным горизонт Семипалатинского ядерного полигона. Встреча технологического и индигенной культуры в работах Алмагуль провоцирует рефлексию об антропоцентризме и темной стороне модерности, обнажая травмы и заполняя пробелы в коллективной памяти.

Среди нового поколения казахстанских художников эпохи Web 3.0 можно выделить Ардак Муканову, чьи виртуальные VR-миры созданы по мотивам тенгрианской мифологии. В проекте «Neo Tengri» (2022) пользователь «путешествует» по футуристическому пейзажу, продвигаясь по ходу игры к пику горы, где встречает образ, отсылающий к петроглифам с изображением солярного божества. Главная цель — не победа или набор очков, а опыт и взаимодействие с миром и персонажами,



Алмагуль Менлибаева «Кентавр», 2011. Проект «Мечты Трансоксианы». Предоставлено художницей.

вдохновленными древними артефактами. В другом новаторском проекте «Azhar's Dream» Ардак сотрудничала с певицей, которая исполняла арию из оперы «Абай» в VR-гарнитуре. В ходе этого перформанса в соответствии с концепцией «фиджитал» (fidgetal — объединение физического и цифрового миров) певица перемещалась как в реальном пространстве сцены, так и

в виртуальном мире. Ее движения в физическом пространстве в реальном времени транслировались на экран, создавая единую гибридную реальность.

Синтез мифологического и технологического не просто снимает оппозицию между наукой и мифом: художники, представляющие деколониальную критику, через новые медиа создают особенное



пространство смыслов, резонируя с идеями о поисках других нарративов. За пределами искусства одним из ярких примеров пересечения индигенных мифологий и новейших технологий является фотография черной дыры, сделанная в обсерватории Мауна-Кеа на Гавайях. Астрономы в сотрудничестве со специалистом по гавайской культуре доктором Ларри Кимурой дали сверхмассивной черной дыре в центре галактики M87 имя Pōwehi, что означает «украшенный темный источник бесконечного творения». Это название взято из Кумулипо — гавайского эпоса, описывающего создание Вселенной.

Художники в своих саунд- и видеоинсталляциях и фильмах, в поисках деколонизальной эстетики часто размышляют о том, что было скрыто за тенью современности, — о многообразии миров, открывающих не проявленную мифологию. Пространства sci-fi воображения становятся

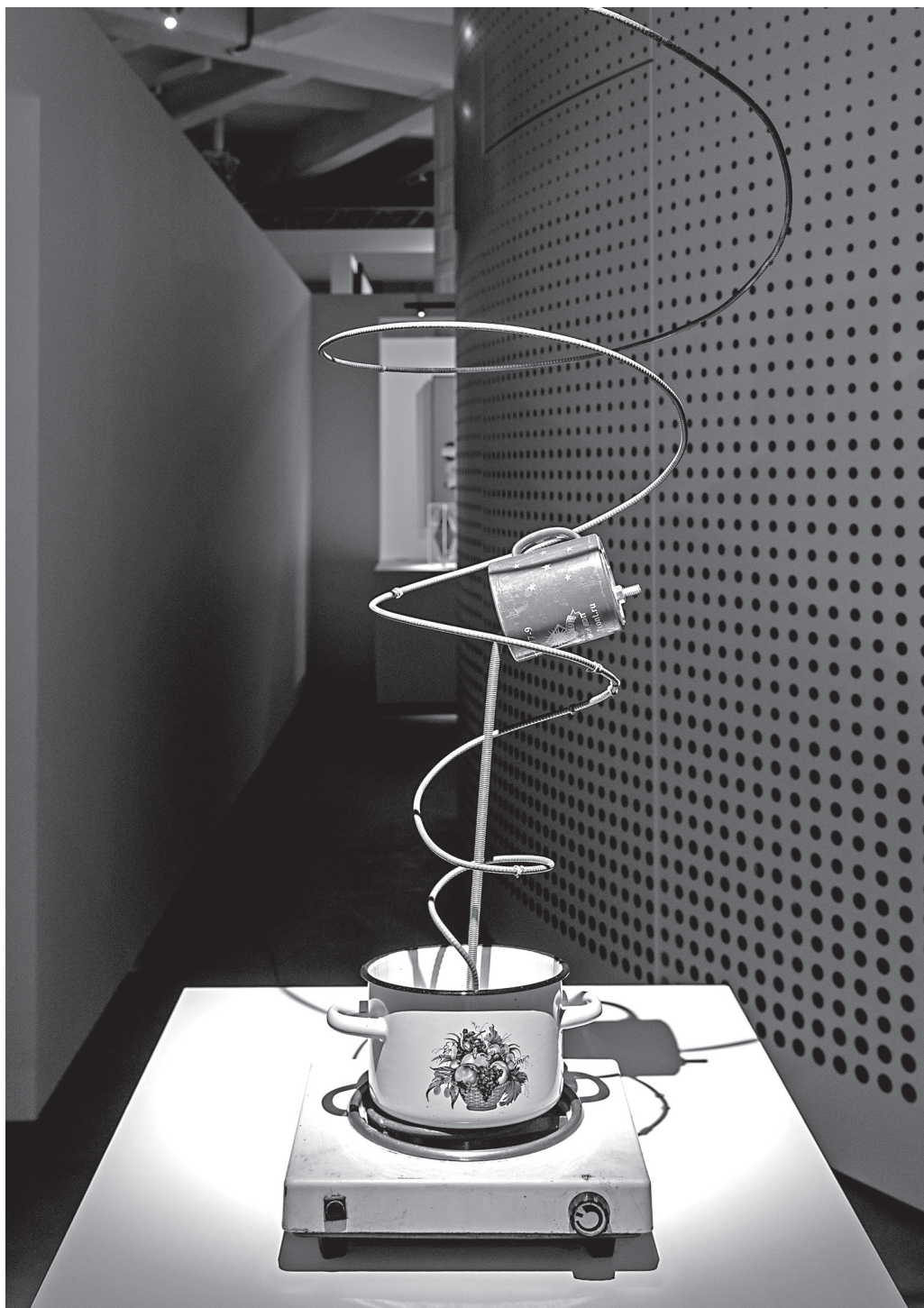
полигоном для постколониальной критики, где медиум зачастую воспринимается в спиритуальном значении этого слова — как проводник между мирами.

Анвар Мусрепов

Родился в 1994 году в Алматы.

Художник, куратор, редактор. Активно развивает проекты, связанные с художественным образованием в Казахстане. Инициировал и курировал Триеннале звукового искусства и экспериментальной музыки «Korkut» в Алматы (2022).

Выступил главным редактором теоретического онлайн издания Horizon в ЦСК «Целинный», Алматы (2023). Со-куратор павильона Казахстана на 60-й Венецианской биеннале. Живет в Астане.



Экспозиция выставки «Русское невероятное» в центре «Зотов», Москва, 2024. Фото: Даниил Анненков.
Предоставлено пресс-службой Центра «Зотов».



Юлия Тихомирова

Сказка ложь, да в ней намек, или поветрие Belle Époque

Тематический репертуар искусства эпохи модерна в России описывают через сказку, миф и историю, прочитанную как легенду: вот Бенуа пишет версальские прогулки, Лансере иллюстрирует «Легенды о старинных замках Бретани», Васнецов создает свою популярную сказочную эпопею, Серов обращается к мифу о похищении Европы и об Одиссее с Навзикаей, а Билибин — к русским народным преданиям. Кажется, человек «прекрасной эпохи» был готов совершить отчаянное эскапическое путешествие куда угодно: в безвременье мифа, в русскую народную сказку, в легенду о золотом веке... Подальше от Ходынской катастрофы, «Кровавого воскресенья», Революции 1905–1907 годов, Первой мировой войны, Октябрьской революции... — исторический контекст объясняет меланхолию, которой веет от хрупких сказочных произведений эпохи модерна.

Сегодня мифы и сказки не менее востребованы. Так с 2022-го по 2024-й год в России сняли много костюмированных фильмов-сказок — «Летучий корабль», «По щучьему веленью», «Баба Яга спасает мир», «Красная Шапочка» и, конечно, абсолютный прокатный хит — «Чебурашка». И список ими не ограничивается! Эти экранизации оказались гораздо популярнее и авторского кино, и реалистических картин популистского толка, и фильмов, выражающих солидарность с современной политикой. Активно снимают и смотрят именно сказки, довольно наивные, и

часто кустарно сделанные осовремененные эскапические эрзацы действительности.

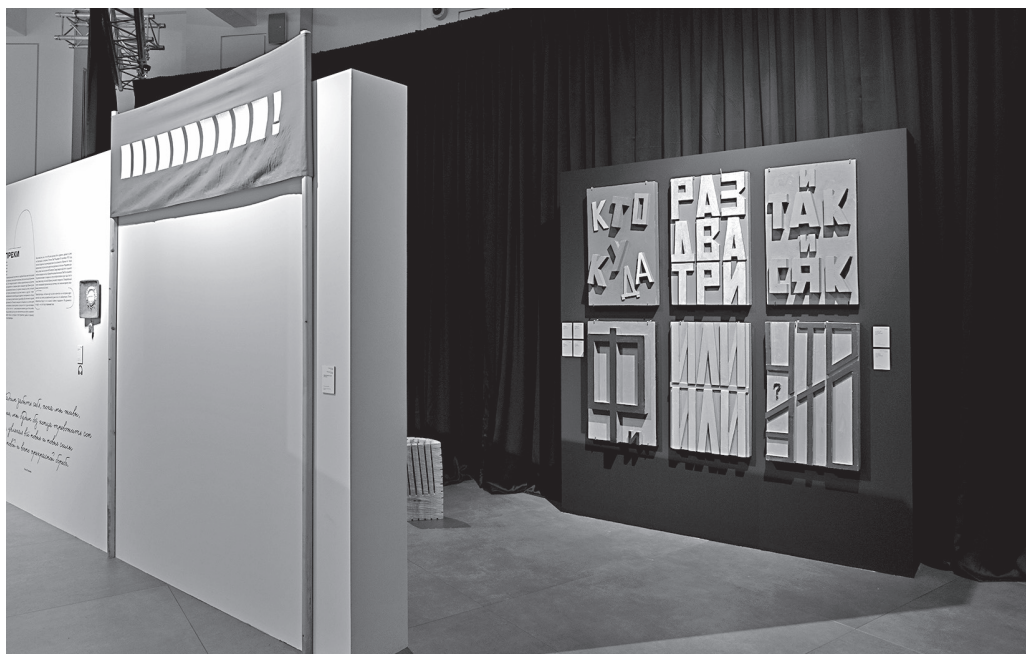
О смене кибернетического собора нео-фольклорным святилищем

Сказки любят и в мире современного искусства. Ярмарка молодого искусства «Blazar» воспринимается как показатель «средней температуры по больнице»: множество стендов галерей и художников-самовыдвиженцев показывают срез наиболее актуальных за последний год тем и приемов. В 2022 году, по моим наблюдениям, превалировала керамика и «хтонические создания», в 2023 доминировал текстиль в альянсе с «женской темой» и чуть нервным весельем, а 2024 год стал годом сказок и сюрреализма. Всевозможные химеры, медузы Горгоны, лешие и бабки-ёжки, проинтерпретированные в духе модерн сказочные создания, сюрреалистические пейзажи — вот чем богата ярмарка молодого искусства этого года. Сейчас сюрреально-хтоническая эстетика стала мейнстримом, но кто стоял у истоков этой моды в России?

Размышляя о генезисе этой эстетики, нельзя не вспомнить о тематических предпочтениях художников, вышедших из агрегатора «Tzvetnik»: в ООО (объектно-ориентированных-онтологиях) и спекулятивном реализме их особенно привлекло ответвление, названное «темная экология», а точнее завороченность таких философов,



ТЕНДЕНЦИИ



Экспозиция выставки «Русское невероятное» в центре «Зотов», Москва, 2024. Фото: Даниил Анненков. Предоставлено пресс-службой Центра «Зотов».

как Тимоти Мортон и Ян Богост, «нечеловеческими агентами», которые уже по факту ассоциируются с лавкрафтианскими созданиями, эстетикой *weird fiction* и поп-культурными ужастиками категории Б вроде боди-хорроров, — такие референсы сформировали визуальный код многих «цветниковских» художников. Еще в 2021 году Валентин Дьяконов в статье «Ктулху черный лебедь»¹ использует образ мифологического создания — химеры — в качестве метафоры для описания самого «Цветника» и эстетики многих художников, в нем существовавших. В 2024 году «Цветник» де-факто не существует, но тренд на лавкрафтианство и кинематографический спектаклярный сюр прижился в российском контексте, причем соприкоснулся с поветрием «национального колорита», с интересом к эстетике народной сказки, древнего предания и по-своему экзотического мифа.

В 2023 году критик и куратор Сергей Гуськов в своей программной статье «Мало обладать воображением» призывал арт-сообщество повернуться к «новым скучным» задом, а к популярной спектаклярности передом, приводя в пример работы художников, которые, по его мнению, находятся «на верном пути». Позволю себе обширно процитировать фрагмент: «...художники из екатеринбургского художественного объединения “Гуй” Мария Плаксина и Егор Ефремов предложили оригинальный объект <...> работа называется “Островья (коровушка)”. Это действительно корова (тоже в натуральную величину) — глинобитная, на деревянном каркасе, свисающая с потолка. Вместо вымени у нее казан, из которого сделан дачный рукомойник, но не с одним, а четырьмя клапанами. Если их чуть поднять, польется вода. Она падает в стоящий под коровой чан на ножках, тоже глинобитный, с зеркалом в

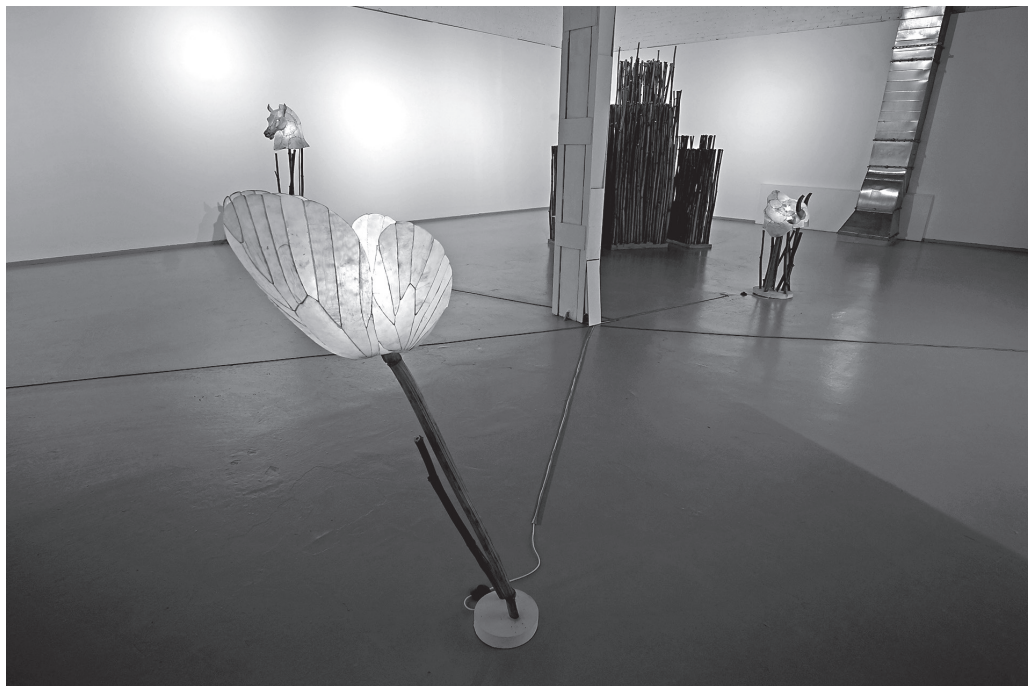


Экспозиция выставки «Русское невероятное» в центре «Зотов», Москва, 2024. Фото: Даниил Анненков. Предоставлено пресс-службой Центра «Зотов».

емкости для воды. <...> Рядом лежат два полуметровых теленка, у них человеческие руки. Они смотрят на то ли небесную, то ли хтоническую корову. Трудно описать, какое счастье светится в глазах зрителей, соприкасающихся с этим объектом. Некоторые даже визжат»².

Отметим, что самым важным для Гуськова становится экстатическая реакция зрителей: замороженность чем-то большим, одновременно странным и знакомым, нечеловеческим, но уже не пугающим (отметим, что находящаяся на пике популярности несколькими годами ранее эстетика weird fiction работает с отторгающим), а презентабельным и дарующим эскапическое детское счастье. Мифологические и сказочные создания уже не ввергают в ужас своей непостижимостью, не продуцируют квази-религиозный трепет, но становятся объектом ликования и едва ли не поклонения — и это парадигмальный

сдвиг, резко отделяющий «темную экологию» от увлеченности сказками, легендами и народными преданиями. Эта тенденция явно корреспондирует со спросом на фильмы-сказки в массовой культуре. Интересно, что Гуськов в своей статье апеллирует к массовому вкусу и призывает художников ориентироваться и воздействовать именно на него. Можно предположить, что фильмы-сказки и объекты-сказки популярны в современной России благодаря своему терапевтическому эффекту. Сказочные тропы вроде «deus ex machina» и наивного протагониста (Иванушки-дурака), субъектность которого часто минимальна, резонируют со всеобщей растерянностью перед лицом как будущего, так и настоящего. Такая инфантилизирующая оптика дает иллюзорную уверенность и стабильность — не будем критиковать утомленных катастрофами людей за то, что в этом они находят утешение. Но вот



Алексей Булдаков «Абажуры для Ксипе Тотека», Галерея XL, Москва, 2024. Предоставлено Галереей XL.

является ли своевременным решение некритически использовать эти тропы, бесконечно воспроизводить сказочную и мифологическую эстетику и даже возводить ее в смыслообразующий принцип?

Рецензия-интерлюдия. О том, как сказка становится методологией

Порой «сказочная» оптика становится принципом, согласно которому кураторы выстраивают нарратив истории искусства. Кажется, что сложно выдумать вещи столь эстетически и концептуально далекие друг от друга, как конструктивизм и сказка, однако кураторы выставки «Русское невероятное» в центре «Зотов» думают иначе.

Выставку справедливо было бы сравнить с фильмом Никиты Сергеевича Михалкова «Сибирский цирюльник»: внушительный бюджет, подчеркнутая аттракционность, обилие декораций и костюмов, привлекательные

актеры... и все это для того, чтобы в финале снять все драматические коллизии, девальвировать образы и поступки героев, развеять сомнения и свести на нет рефлексию фразой: «он русский, это многое объясняет». Теперь можно представить, что так экранизировали историю отечественного искусства. Входя на выставку, мы попадаем в маленькую комнату, битком набитую работами: тут и гифка из фильма «Зеркало» Андрея Тарковского, транслирующаяся на большом экране, и живописное полотно современного художника Алексея Гана, которого взяли на выставку, судя по всему, благодаря фамилии и имени, и плакат выставки «Русские вопросы» с Владиславом Мамышевым-Монро, и Алина Глазун, и какое-то древнее идолище, и цилиндрическое зеркальное нечто, и глубокомысленный видеоарт... — в общем, бесконечное перечисление, достойное песни Псоя Короленко «Остров, где все у нас есть».



Прочитав кураторский текст, жертва сенсорной перегрузки, он же зритель, узнает, что все это, оказывается, призвано выявить генезис такого явления, как конструктивизм (сразу же отметим, что нигде на выставке четкого определения конструктивизма нет). И, конечно же, понять, почему именно на земле русской он возник. «Русское» тут понято максимально обще и в соответствии с размытым и набившим оскомину стереотипом «загадочная душа». Предчувствуя критику от искусствоведческого сообщества, кураторы во вступительном тексте оправдываются: у нас исследование, но как бы не научное, а творческое, а вообще мы изучаем «феноменологию» и «концептуальные основы» конструктивизма, но при этом сооружаем тут сказку, в которую зритель переносится «в волшебной избушке или на ковре самолета». Оканчивается текст фразой: «вы только что перешли границу и попали из пространства реального в нашу экспозицию», — выставка тут отождествляется с неким сказочным пространством, очевидно, сделано это в инфантильной надежде скрыть структурную сумятицу.

Сказочная оптика становится в случае «Русского невероятного» методологией, и здесь уже происходит подмена понятий: научное исследование предполагает доказательную гипотезу, обширную фактологию и возможность реципиента подтвердить или опровергнуть ее; в то время как центральный герой сказки действует согласно сказочным законам и не ставит их под сомнение. Попытка подвести исследование под сказочный знаменатель напоминает идею свести политику к мифу и легенде.

Выставка делает все, чтобы дезориентировать зрителя: из-за обилия сценографических приемов ориентироваться в пространстве интуитивно не получается, даже с буклетом-путеводителем воспринимать нарратив экспозиции выходит с трудом. Разделы накладываются один на другой, а из-за от-

сутствия внятно артикулированной концепции кажется, будто бы нам по кругу говорят примерно одни и те же общие экзальтированные и, в сущности, банальные фразы о русской душе. Кроме того, сценография подчас забывает сами произведения искусства, а попытка подвести Ивана Леонидова, Эрика Булатова, Юрия Аввакумова, Игоря Шелковского, Александра Лабаса, Игоря Макаревича, Кузьму Петрова-Водкина, Сашу Повзнера, Ирину Корину и многих других под эти фразы о «русском национальном характере» и одновременно под конструктивизм — превращает сложные работы в поверхностные мемы. Квинтэссенцией такого «мемного» понимания искусства становится раздел, посвященный Ленину и Малевичу: тут была возможность поговорить о фигуре демиурга, о мифологеме творца, но кураторы решили сделать акцент на шутке про Ленина-гриба.

Слово, наиболее точно характеризующее подобный кураторский подход, — релятивизм. Релятивист чурается ответственности за высказывание, избегает точных формулировок, систематизаций, даже намек на наукоемкость. Релятивизм — это замечание «не все так однозначно», возведенное в принцип. Зачем мудрить и разбираться в тонкостях, если все — и архитектурный словарь Ивана Леонидова, и «плохую живопись» Ильи Кабакова, и архитектурные фантазии Юрия Аввакумова, и чашно-купольную систему Владимира Стерлигова... — можно объяснить фразой про «специфику русского национального характера».

Принципиальным моментом в этой истории с «Русским невероятным» я считаю настойчивое акцентирование кураторами логики «сказки» при построении искусствоведческого нарратива и при попытке ответить на сложный вопрос о происхождении конструктивизма. Легитимация подобного хода крупной выставочной площадкой кажется красноречивым симптомом культурной политики современной России. С другой стороны, не



Алексей Булдаков «Абажуры для Ксипе Тотема», Галерея XL, Москва, 2024. Предоставлено Галерей XL.

стоит сразу же считать тему сказок и мифов обреченной на релятивизм и инфантилизм. Может показаться, что использовать такую эстетику при создании критически-ориентированного искусства сегодня практически невозможно, но все же примеры сложного и вдумчивого обращения к мифологическим и сказочным референсам есть.

Абажуры для Василисы Прекрасной: формула гуманистического ар-деко

Василиса Прекрасная в русском народном костюме уходит прочь от Избушки на курьих ножках, держа в руке палку с надетым на нее черепом. Из глаз черепа льется свет — такой вот фонарик. Это узнаваемый образ Ивана Яковлевича Билибина, художника-иллюстратора и одного из самых известных мастеров объединения «Мир искусства».

Ненамеренную пластическую рифму с этой иллюстрацией представил Алексей Булдаков на выставке в галерее XL «Абажуры для Ксипе Тотема». Войдя в пространство галереи, зритель видел светильники с абажурами в форме голов животных, крыльев бабочек, испещренных прожилками огромных бутонов, и одной человеческой головы.

Эстетская презентация вычурных декоративных абажуров резонирует жутко: кажется, будто эти абажуры сделаны из кожи. Анималистские и антропоморфные формы еще больше усиливают ассоциацию с освежаваным телом. Впрочем, не менее отвратительным кажется предположение о том, что из кожи сделали крылья бабочки и огромный бутон цветка. И все же, подойдя поближе, зритель облегченно выдыхал: это не кожа, а бактериальная целлюлоза, более известная как чайный гриб, — излюбленный материал Булдакова. Получается эдакий материалистический троплей, фактурная обманка. А обманывают тут не абы кого, а самого ацтекского «освежаванного бога» Ксипе Тотема. Антрополог по образованию, Булдаков прекрасно знает подноготную древних ритуалов, призванных успокоить мифологических богов: это всегда попытка усмирить фонтанирующее из тела общества насилие. Такие абажуры-обманки — это жертвоприношение без жертвы. Радикально гуманистическая интерпретация кровожадного мифологического ритуала и ненарочная, но тонкая рифма со сказочником эпохи модерна. И все же почему именно абажуры?

Прежде всего абажур — винтажный элемент декора, ассоциирующийся с убранством старинных домов, популярны они были и в начале XX века. Имплицитным лейтмотивом выставки оказался стиль ар-деко: трофейные зооморфные и изящные флоральные формы были популярны в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре того времени, стиль ар-деко вдохновлялся древними империями и канувшими в лету цивилизациями, при этом,



Алексей Булдаков «Абажуры для Ксипе Тотека», Галерея XL, Москва, 2024. Предоставлено Галереей XL.

парадоксально, фетишизировал технику и научный прогресс (в работах Булдакова есть элементы art&science). А еще ар-деко был апроприирован в 1930-е тоталитарными властями. Германия при Гитлере, Италия при Муссолини, Советский Союз при Сталине — эпоха ар-деко была ознaменована тоталитарным стилем. Имперский декаденс вместе с техническим фетишизмом в 1930-е стали основными принципами стиля. Абажур из человеческой кожи в форме гигантского бутона — гротескная формула тоталитарного ар-деко, но эта формула взламывается изнутри при помощи приема обманки. С реакцией зрителя художник тоже играет, позволяя ему испытать спектр эмоций: и ужаснуться, и не поверить своим глазам, и задуматься о границах этики и эстетики, и, не без этого, восхититься, — ключевой момент в том, что восхищение оказывается лишь одним из фрагментов эмоциональной мозаики, а не клеем, при помощи которого эта мозаика держится.

Сказочная и мифологическая тема в этих работах Булдакова не висит во внеконтек-

стуальном вакууме, не становится оправданием релятивизму и не является поводом к некритическому созданию объекта-фетиша. Используя тот самый декоративный объект-фетиш, Алексей Булдаков корреспондирует с историей искусства, с модерном и сменившим его ар-деко и, через историю стилей, — критически смотрит на современное состояние культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Дьяконов В. Ктулху черный лебедь. URL: https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/stati/25377-ktulhu_cernyi_lebed.

² Гуськов С. Мало обладать воображением. URL: <https://di.mmoma.ru/news?mid=3708&id=1741>.

Юлия Тихомирова

Родилась в 2003 году в Видном.

Критик и историк искусства.

Постоянный автор издания «Артгид», сотрудничает с изданиями «Диалог искусств», «Black Square», «Флаги», «Коммерсантъ».

Живет в Москве.



Георгий Литичевский «Фантом Каспара Хаузера», из графической серии, посвященной Каспару Хаузеру, 2021. Предоставлено автором.



Георгий Литичевский

Рождая фантомы из духа оперы

Когда мы познакомились с Олегом Куликом на рубеже 1980–1990-х годов, во время нашей первой беседы он в какой-то момент неожиданно спросил меня: «В чем заключается твоя “личная мифология”?» Тон был дружелюбный, но безапелляционный — право быть художником есть только у того, кто может предъявить некую авторскую мифологию. Обстановка многолюдной вечеринки художников позволила уйти от немедленного ответа. И что я мог ответить? Не хотелось ни врать, ни дискутировать. Поставившее меня в тупик понятие авторской мифологии показалось мне — после прочтения книг Ольги Фрейденберг, Клода Леви-Строса и просмотров фильмов Пазолини — если не совсем нонсенсом, то чем-то весьма сомнительным.

Личным, авторским может быть твой комментарий к тому, что по своей природе является имперсональным, коллективным. Но можно ли самому выдумать или изобрести мифологию? Сочиненные тобой слова, предложенные тобой идеи могут получить когда-то широкую популярность, и коллективы способны превратить их в новые мифологии, но только если им это будет угодно и удобно. Возможно, я неправильно понял вопрос, возможно также, я недопонял прочитанные книги и просмотренные фильмы. Так или иначе, в 1990-е годы, и правда, с разных сторон стало

слышно о личных, индивидуальных мифологиях отдельных художников. В России это связывалось с образовавшимся тогда идеологическим вакуумом, а «идеология» и «мифология» рассматривались как синонимы. Возможно, у некоторых деятелей культуры и в самом деле возникали амбиции идеологов и мифотворцев новой эпохи.

Например, такой амбициозный мыслитель, как Платон неприязненно относился к распространенной в его время практике использования мифов деятелями культуры, поэтами, прежде всего. И это при том, что ничем другим эти деятели и не могли тогда заниматься. Превосходными экспертами и непревзойденными трансляторами мифологической памяти они признавались и во времена Платона, признаются безвариантно и по сей день. А вот сам философ-законодатель предполагал изгнать поэтов из своего идеального государства и запретить сочинять всякие «Илиады» и «Одиссеи», так как в подобных сочинениях мифы о богах и героях искажаются и лишаются смысла.

Поэтическим версиям мифа основатель Академии противопоставил продукты собственного мифотворчества — от мифов об Эроте и Андрогине до мифа об Атлантиде. Впрочем, их мало кто рассматривает как собственно мифы, скорее, как концептуальные конструкции, облеченные в форму мифа, — не зря они продолжили



ЗАМЕТКИ



Георгий Литичевский «Людвиг Фейербах», из графической серии, посвященной Каспару Хаузеру, 2021. Предоставлено автором.

вдохновлять и в дальнейшем на создание все новых интеллектуальных проектов и теорий, всевозможных утопий, городов солнца и других идеальных общественных организаций. Такая мифообразная философия вполне была способна уживаться с поэтизированной мифологией. Самый яркий пример — «Метаморфозы» Овидия, неувядающий сериал самых захватывающих мифических сюжетов, используемых также как материал для блистательной популяризации пифагореизма, плюс яркая картина мировых исторических мутаций от первобытного хаоса до Октавиана Августа (разумеется, счастливого завершителя истории). Последнее не спасло римского поэта от изгнания. Зато его «энциклопедия язычества» пережила без потерь темные времена Средневековья и послужила фундаментом

культуры Ренессанса, барокко и классицизма.

Романтики и деятели модерна пошли дальше. Рихард Вагнер не только придумал тотальное искусство, дав толчок авангарду, но и наполнил структуры своего Gesamtkunstwerk'a альтернативным, не греко-римским мифическим материалом. Ставка была сделана не на эпическую или иную поэзию, а на оперное представление с его обширными возможностями синтеза искусств, и не так просто определить, чего тут было больше — оживленной древнегерманской мифологии или новорожденного мифа тотальной эстетики. Затем в операх и балетах Дягилева и всех его художественных многостаночников (сюда же можно добавить и пародирующую Дягилева «Победу над солнцем» — своего рода «Русские сезоны» для бедных) мифологический круг невероятно расширился — от глубочайшей архаики (как правило, воображаемой) и пестрой экзотики до радикального футуризма. Авангард, смешав реликтовые сюжеты с технософскими и сциентологическими фантазиями, переоткрыл первоначальный смысл мифа, заключающийся не столько в мифе-фабуле, сколько в мифе-обряде, мифе-ритуале. Отсюда и дальнейшая актуальность перформанса, инсталляции, искусства как действия или как сценически организованного пространства, а также распространение особых обычаев художественной жизни, всевозможных фестивалей, воркшопов и т. п.

Уже более двадцати лет я участвую в фестивалях, воркшопах и других художественных инициативах, организуемых международным художественным сообществом «Ponte cultura e.V.», объединяющим, прежде всего, художников из Германии (Нюрнберг и др. города) и Бразилии, но также и из других стран. В 2024 году очередной ряд художественных мероприятий был посвящен двум темам — Убунту и маскам.

Как художник и участник, я так и не успел вполне разобраться, как взаимосвязаны маски и Убунту. Возможно, ассоциативно. Маски популярны в традиционной Африке, родом откуда философия Убунту, получившая, в свою очередь, популярность среди чернокожего населения Бразилии, как, впрочем, и во многих других странах Западного и Восточного полушарий. В чем состоит сама философия Убунту, которой в частности вдохновлялся Нельсон Мандела, — я тоже не успел разобраться в деталях. Премьер-министр островного государства Барбадос Миа Моттли в своем интервью еженедельнику «Die Zeit» предложила такую короткую формулировку: «[Убунту] — это очень просто. Я есть, потому что есть ты. Я есть, потому что есть мы».

Очень похоже на формулировку, которой принято суммировать философию Людвига Фейербаха — «Я — это ты, ты — это я». Хотя большинство участников проекта «Убунту. Маски» не знали имени немецкого философа, тем не менее в Нюрнберге существует его своеобразный культ, и его имя, наряду с именами Дюрера, Гегеля и Ганса Сакса, входит в пантеон местных знаменитостей. Фейербах прожил на окраине Нюрнберга свои последние годы, каждый вечер совершая прогулку-восхождение на холм Рейхенберг. На вершину холма ведет «тропа философа», названная так явно по аналогии с прогулочным маршрутом Канта в Кёнигсберге. Сбоку от тропы установлены щиты с цитатами из сочинений материалистического вольнодумца, а на полпути в траве можно увидеть два камня с вырезанными в них словами «Du» и «Ich» (ты и я), вызывающие ассоциации с ленд-артом или объектами Яна Гамильтона Финлея. На вершине установлен своего рода каменный кенотаф, напоминающий античные саркофаги, и стела с профилем Фейербаха. Иногда рядом со стелой можно заметить пустые бутылки и брошенную упаковку от



Георгий Литичевский «Каспар Хаузер», из графической серии, посвященной Каспару Хаузеру, 2021. Предоставлено автором.

чего-то съестного, и это даже не выглядит как проявление неуважения, скорее, наоборот, напоминает остатки ритуальной трапезы неких фейербахопоклонцев. По крайней мере, так хотелось бы думать...

Фигура Фейербаха не была бы чем-то чужеродным на выставке, посвященной философии Убунту. Так же, как художница из Сан-Паулу Лиз Миллер посвятила свою серию работ на ткани Нельсону Манделе, точно так же немецкий философ мог бы стать героем чьих-то произведений, например, моих. Он им и стал, но двумя годами раньше, когда Сергей Хачатуров пригласил меня к участию в цикле выставок «Складки странствий». По замыслу куратора, метафора странничества передавала наиболее точно некое актуальное состояние общей художественной ситуации, а мне, как жителю Нюрнберга, было предложено сосредото-



точить свое внимание на образе Каспара Хаузера, то есть еще одного городского genius'a loci. Поскольку отец философа принимал живое участие в трагической судьбе то ли немецкого «маугли», то ли второй «железной маски», то и сам Людвиг Фейербах оказался персонажем и рассказчиком в моей графической серии и комиксе, посвященном загадочному найденышу. Но комикс этот выставлялся пока только в России.

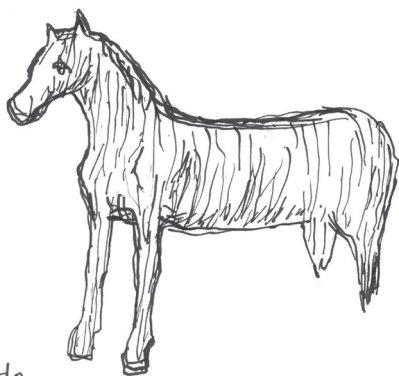
В Нюрнберге я ограничился темой масок, расширив ее до темы маскировки, и создал живописный диптих, посвятив его некоему воображаемому «внутреннему хамелеону». В произведениях других участников проекта тема масок также раскрывалась охотно и отчетливо, в то время как тема Убунту, скорее, завуалировано. Нюрнбергская художница Герлинда Пистнер выставила серию живописных масок, а также ор-

ганизовала перформанс-дефиле в духе сюрреалистического маскарада. Томас Хельд проинсталлировал на полу гипсовые маски, а затем, надев на себя ржавую дырявую солдатскую каску 1940-х годов, подверг гипсовые изделия «бомбардировке» тяжестями, актуализируя своим перформансом неизжитые исторические травмы. За этими индивидуальными высказываниями и общей выставкой, последовали воркшоп, в ходе которого происходили изготовление и обмен масками, и другие совместные действия, а затем и трехдневный выезд в деревню, и также коллективное творчество. Все эти инициативы, очевидно, должны были повышать градус духа Убунту.

Сразу же после окончания мероприятий «Ponte cultura» их участники отправились в Венецию смотреть биеннале, но, правда, не все вместе, а небольшими группами.



Вернувшись к людям, он попытается вновь обрести своё утраченное «я», а для этого встретит среди людей своё достойное «ты».



Но, кажется, повстречавшись ему люди были всё равно, что деревянная лошадка. С людьми у него так ничего и не получилось, и всё закончилось трагически.

Мне вдруг привиделось: к четверке бронзовых лошадей на соборе Сан-Марко пристроилась деревянная лошадка с отломанной ножкой...



Георгий Литичевский. Из комикса «Один из нас», 2023. Бумага, тушь, перо. Предоставлено автором.

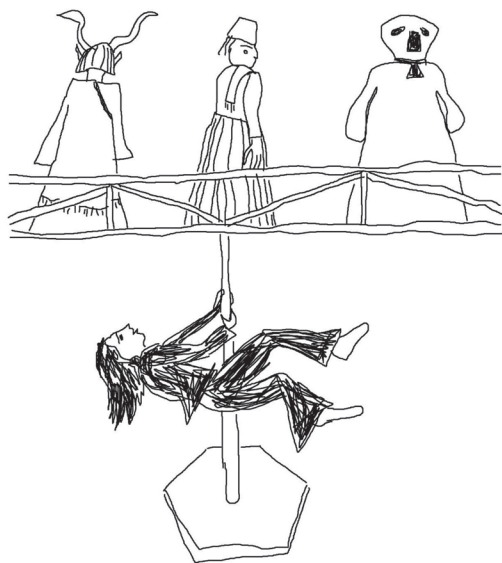
Я поехал индивидуально после всех. Отдав должное африканской философии и маскам, решил уделить внимание также творчеству московских коллег, которых не так часто можно увидеть вдали от дома. Свою поездку я приурочил к финисажу выставки Катерины Ковалевой в Fondation CREA, озаглавленной «Limbo» и представлявшей собой инсталляцию из больших и малых редимейдов, огромных парашютов, выставленных в виде шатров и гигантского подвенечного платья, а также обычных чемоданов. Все объекты покрыты авторскими росписями. На парашютах монохромные копии фрагментов барочных фресок, рассказывающих античный миф о похищении Европы, а на чемоданах образы, позаимствованные из семейных фотоальбомов прошлого века. Мотивы странничества, скитальчества, крушения, полета, спасения сочетаются с

осколками древних мифов и так никогда и не рассказанными личными мифологиями отдельных человеческих судеб, растерявших свой багаж на чересполосице железных дорог бездушной истории.

Много мифов, мифологий и экзотических сюжетов было и на самой биеннале. Очень много латиноамериканских художников, на которых я после десяти дней общения с бразильскими коллегами смотрел как на родных. Европейцы тоже оживляли ритуальную память. В павильоне Бельгии инсталляция с огромными фигурами в странных костюмах и масках и видео с этими фигурами в движении, показывающее европейский карнавал как сюрреалистическую экзотику. Все это напомнило мне перформанс нюрнбергской художницы. Но более всех других национальных павильонов меня впечатлил павильон Египта с персональной



ЗАМЕТКИ

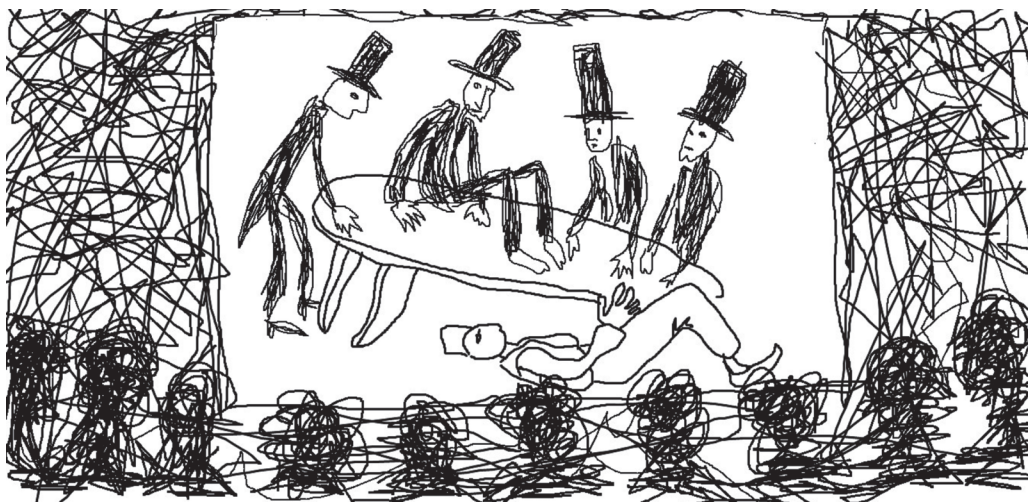


Георгий Литичевский «Павильон Бельгии. Танец на шесте», 2024. Цифровая графика. Предоставлено автором.

выставкой Вазля Шауки. Завороженно я просмотрел все 40 минут видео исторической оперы, очарованный музыкой и голосами, каким-то удивительным, как мне почудилось, синтезом из Эрика Сати и арабских песнопений, мерным раскачиванием фигур поющих персонажей, обряженных в подчеркнуто бутафорские квазиисторические костюмы на фоне экспрессивно-лубочных декораций. Видео-опера действовала как сеанс магии превращения истории в мифы и оживления мифоисторических фантомов в оперном обряде. Расставленные позади зрительских мест огромные деревянные скульптуры, некие гибриды невиданных зверей с обезумевшей мебелью, воспринимались как сюрреалистические шкафы, в которых до поры до времени эти фантомы сидят и только ждут своего выхода наружу.

Самым мощным из всего, что выставилось в Венеции в это время, стал для меня проект Пьера Юига «Лиминал» в

музее «Пунта-делла-Догана» — трехэтажная инсталляция-вселенная, созданная с использованием синтеза самых передовых художественных технологий. Мир после своего исчезновения, некий пост-пост-апокалипсис, за пределами которого уже ничего быть не может, и тем не менее «оставивший надежду всяк сюда входящий» зритель должен испытать противоестественный восторг от этой восхитительной безнадежности. Неописуемый восторг, начисто лишенный всякого намека на катарсис. Конечно, мне, как и всем, больше всего запомнилась обезьяна в одежде и маске, бегающая по развалинам и коридорам безлюдного города-призрака, японской Фукусимы. В качестве противовеса всем этим огромным видео-проекциям, паровым машинам, гигантским аквариумам в коридоре была выставлена серия графики Энтони Носику Иквуеме (Anthony Nosiku Ikwueme), молодого чернокожего художника, имеющего диагноз «нейроразнообразия». Возможно, десять листов A4 с абстрактными «почеркушками» и человечками с фонариками должны были стать той спасительной соломинкой, которая бы вытянула отчаявшегося зрителя из бездн дегуманизированного экстаза, но мне бы этого не хватило, если бы я случайно не наткнулся на набережной на небольшое выставочное помещение, где экспонировались графика и объекты Вильяма Кентриджа. Его выставка называлась «Автопортрет художника как кофейника». Там же демонстрировался и его видеосериал — якобы документальный фильм из девяти серий, одновременно сложный и простой, некий бесконечный диалог с самим собой, разговор-спор об искусстве, музыке, опере, Шостаковиче. Словом, обо всех противоречиях и проблемах, которые все время наваливаются на современное искусство. Но в заключение — фирменно кентриджевская процессия африканских персонажей, вселяющая оптимизм и надежду. Эта небольшая



Георгий Литичевский «Павильон Египта. Видеопроекция», 2024. Цифровая графика. Предоставлено автором.

выставка на набережной стала лично для меня самым позитивным впечатлением от современного искусства, показанного в этом году в Венеции.

Полтора месяца спустя я попал в Берлине на проходившую в музее «Хамбургер банхоф» выставку Семихи Берксой (Semiha Berksoy, 1910–2004), турецкой оперной певицы, актрисы и художницы. Музей, специализирующийся на радикальном современном искусстве, вдруг неожиданно выставил материал очень интересный, но с трудом поддающийся точной идентификации. В зале звучат арии из опер Верди, Вагнера и Штрауса, демонстрируются кадры турецких кинокомедий 1930-х годов, выставляются личные фото многосторонней творческой личности, а также ее рисунки, живопись. Большие полотна — это автопортреты в образе героинь опер, в которых она пела, многие из которых персонажи древних мифов. Художница-певица противоречива и загадочна, как героиня древних мифов, она умудряется поддерживать прекрасные от-

ношения с противоборствующими силами богатого бурными событиями столетия, легко перемещается в пространстве, везде проявляет свои многогранные таланты. Возможно, поэтому музей и вдохновился такой счастливой возможностью представить очередной альтернативный портрет ушедшего века. Возможно, именно такие мифологически окрашенные судьбы снова актуальны, и опять можно задать вопрос о личной мифологии.

Георгий Литичевский

Родился в 1956 году в Днепропетровске.

Художник, художественный критик.

Участник многочисленных групповых и персональных выставок.

Член редакции «ХЖ».

Живет в Москве и Нюрнберге.



Александр Филимонов на выставке «Их неуждимо клонило в сон». Stella Art Foundation, Москва, 2024.
Предоставлено галереей «Виктория».





Екатерина Таракина

Самарское бессознательное

Порой, чтобы лучше оценить актуальную культурную среду родного города, необходимо посмотреть на него отстраненным взглядом приезжего. За десять лет, в течение которых мне удавалось регулярно примерять на себя эту роль, я стала свидетелем ряда внутренних перемен, которые последовательно наращивали культурный потенциал Самары. Благодаря сменяемости волн и поколений в локальной художественной среде, четко настроенному фокусу на вопросах об истоках собственной идентичности, тяготению к самоорганизованным формам деятельности наряду с профессионализацией сообщества город обрел статус узнаваемого, агентного субъекта.

В середине нулевых годов на культурной карте России возникли подобные самарской ситуации «точки интенсивности» — крупные города, активность в которых стала выходить за пределы их локальности. Со временем угол зрения, при котором региональный процесс виделся чем-то хтоническим и дикий, сменился на исследовательский интерес. В 2010-е эта перемена позволила говорить об альтернативных моделях художественной системы на периферии и опровергла расхожий столичный взгляд на историю российского современного искусства как синонимичную истории московского.

Начиная разговор об искусстве Самары, невозможно обойти вниманием психогеографический код города (характерная преамбула для провинции). В данном случае он глубоко укоренен в «безумии» и «бессознательном»¹ реки Волги. Созерцательному отношению к природе и небезызвестному волжскому гедонизму противостоят урбанизм и стремление исследовать ткань города. В таких условиях со свойственными им противоречиями зарождалось и проходило несколько этапов становления локальное художественное сообщество. Автономная и самодостаточная активность отдельных его акторов обеспечила местной художественной среде статус производящей. Представленный на этих страницах краткий историко-социальный экскурс в самарский процесс — это попытка порассуждать о ценности локального арт-сообщества и его роли в децентрализованном развитии российской системы искусства.

Героический период 90-х

Первый мощный импульс актуальный самарский арт-процесс получил в девяностые годы в результате попыток развития региональной культурной жизни России. Тогда, с 1995 года этим занимался российский филиал фонда «Открытое общество», входивший



Выставка «История в лицах» в Самаре, 1997. RAAN — Сеть архивов современного искусства.

в сеть фондов Сороса, — он финансировал науку и культуру. Благодаря работе фонда появились проекты передвижных выставок современного искусства, показы которых состоялись в отдаленных от центра городах-миллионниках — в том числе в Самаре. До первых привозных выставок актуальным искусством на институциональном уровне здесь никто не занимался. Даже самарский андеграунд, как исток локальных практик, появившихся в 2000-е, не осмыслился и не выставлялся вплоть до масштабных ретроспективных проектов в 2010-е годы.

Пионером культурного просвещения стал Самарский областной художественный музей. В 1989 году в существовавшем тогда Отделе современного искусства открылась первая в истории города выставка «альтернативного» искусства «Московское неофициальное искусство» из коллекции Леонида Талочкина. Этот год стал точкой отсчета в возникно-

вании и развитии интереса к современному искусству в самарском арт-сообществе и подготовил почву для следующих, уже более смелых и провокационных проектов в конце 1990-х. Так, в 1997 году московский куратор Андрей Ерофеев привез сюда передвижную выставку «История в лицах. 1956–1996», организованную совместно с Фондом Сороса и ГМЗ «Царицыно». Самарский зритель мог проследить все периоды развития советского неофициального искусства от лагерных рисунков Соостера до актуальной практики Анатолия Осмоловского, Олега Кулика и Дмитрия Гутова. Провинциальная публика, не привыкшая к подобного рода «вызывающим», «шокирующим»² показам искусства, реагировала враждебно. Но если в 1997 году напряжение между столичным художественным сообществом и самарской публикой еще только зарождалось и о нем мало говорили вслух, то первая и настоящая вспышка протестного движения против актуального искусства в городе случилась спустя три года. В 2000 году в Отделе современного искусства открылась следующая передвижная выставка — «Безумный двойник». Под кураторством Ерофеева и двух его французских коллег — Жан-Ива Жуанне и Димитрия Константи-нидиса — на экспозиции оказались работы пятидесяти художников из России, Европы и Северной Америки, среди них были Авдей Тер-Оганьян, Анатолий Осмоловский, Олег Кулик, Маурицио Каттелан, Пол Маккарти и многие другие. Все работы, а их было около 150, находились в русле актуальной тому времени тенденции международного авангарда 1990-х — пародии и самопародии. Практически все, представленное в экспозиции, сильно выбивалось из привычных рамок восприятия российской провинциальной публикой. Церковники и другие обиженные выставленными работами самарчане устраивали у стен музея «антитеррористические» акции и пикеты с плакатами «Басс³ и Сорос — вон из Самары!».



Экспозиция итоговой выставки проекта «Волга Ноль», 2017.

На первый взгляд может показаться, что скандальные выставки 1990-х в Самаре — это результат стремления искусственно имплантировать странное и непонятное искусство в неподготовленную и сопротивляющуюся среду, равно как и желания гомогенизировать культурный код российских провинций. Однако утверждать так было бы не совсем верно. Революции в мироустройстве культурной жизни Самары совершенно точно не случилось бы без двух человек, которые находились внутри среды: Аннеты Басс и ее коллеги Натальи Гончаровой, руководившей в то время Отделом современного искусства. Их объединенные с московскими коллегами действия имели стойкий, но отложенный эффект, и в 2000 году попытки вписать Самару в столичный и западный культурный контекст на музейном уровне еще нельзя было охарактеризовать успешными.

Локальные истоки

Самарское современное искусство имеет длинную историю. Как и в любом другом крупном российском городе, в 1960–1970-е годы здесь процветал авангард. Практики, приемы, мотивы и образы самарских нонконформистов (В. З. Пурыгина, Н. Ф. Шеина, И. В. Карпунова и др.) нашли отражение в художественной линии более поздних самарских авторов (В. Логутова, Е. Казнина, А. Данилова). В 1990-е годы основной зоной актуального художественного производства в Самаре была современная поэзия. Еще немногочисленное сообщество складывалось главным образом вокруг местных интеллектуалов: поэтов, литературоведов, философов, преподавателей университета (С. Лейбграда, В. Лехциера, И. Саморуковой и др.). В середине девяностых появляется «Вестник современного искусства "Цирк Олимп"» — субстрат,



Владимир Селезнев «Метрополис» в Галерее одной работы, Самара, 2010. RAAN — Сеть архивов современного искусства.

в пространстве которого существовали ключевые фигуры интеллектуально-гуманитарного городского сообщества. «Вестник» был активен с 1995 по 1998 годы⁴ и издавался на частные деньги. «Местечковым» это издание никогда не было, а его создатель и главный редактор, поэт и публицист Сергей Лейбград, позиционировал «Олимп» как общероссийское и международное издание, посвященное актуальному искусству и поэзии. Среди постоянных авторов были сам Лейбград, философ Виталий Лехциер, литературовед Ирина Саморукова, печатались художественные тексты, эссе и рецензии, переводы российских и зарубежных авторов, в каждом номере публиковались фотографии и графические работы современных авторов.

Нельзя обойти вниманием активный в это время кино клуб «Ракурс», основанный еще в начале 1980-х киноведом Михаилом

Купербергом. Киноклуб показывал классику мирового кинематографа, современное и фестивальное кино, проводил обсуждения работ, а позже, в начале 2000-х, познакомил местную публику с видеоартом как формой художественного высказывания. «Цирк Олимп» и «Ракурс» всегда были двумя сообщающимися объединениями и своей деятельностью формировали альтернативный взгляд на новое искусство, включая уже упомянутые выставки в Художественном музее.

Критик Валентин Дьяконов метко обозначил начало и середину 1990-х «героическим периодом русского современного искусства»⁵. Это десятилетие в российской художественной жизни ознаменовано периодом активного самоутверждения. Искусство осознавало себя как оппозицию официальной власти, оно было провокационно и перформативно. Коллективно



Пьяли Гош «Дочь Волги, моя Раса Рекха», перформанс, X Ширяевская биеннале «Ликование», 2018. RAAN
— Сеть архивов современного искусства.

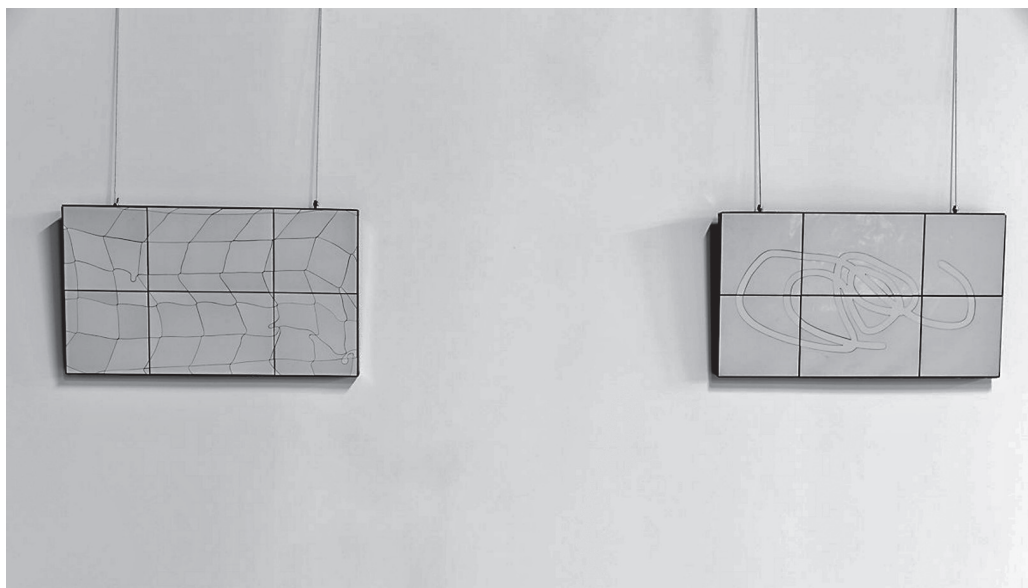
или поодиночке, художники создавали атмосферу накала страстей, шокировали публику, подражали западному искусству и начинали свои произведения трудно различимыми аллюзиями, доступными немногочисленной группе посвященных. На самарском художественном процессе эти тенденции отразились в том числе. Ширяевская биеннале уже в 1999 году открыла для самарского искусства новый медиум — перформанс. В дальнейшем, благодаря этому знакомству, местные художники станут больше экспериментировать и работать с собственным телом в перформативном ключе. Перенятие западного опыта запустило процесс поиска самоидентичности у самарских художников. В отсутствие стремления к архивации и увековечиванию они понимали искусство как занятие, событие, акцию.

Нулевые — этап локального самоутверждения

В начале нулевых годов большинство инициатив в арт-среде Самары реализуется совместными усилиями местных молодых художников. В 1999 году самарские кураторы и художники Неля и Роман Коржовы организовали первую в России биеннале в селе Ширяево в 140 км от Самары. Все началось как экспериментальный проект, участие в котором принимали также немецкий художник Ханс-Михаэль Рупрехтер, Штутгартский союз художников и группа авторов из Казахстана под руководством Рустама Хальфина. Событие сразу приобрело международный статус, и уже в первый год («Провинция», 1999) половину из восемнадцати участников составили зарубежные авторы, а в последующие их количество только росло: в 2011 году («Чужестранцы: между Европой и Азией») из 26



ЭКСКУРСЫ



Андрей Сяйлев «Взаимопроникновения». Итоговая выставка проекта «Волга. Ноль», 2017. Архив Средневолжского филиала ГЦСИ.

участников из России было всего 7, а в 2013 («Экран: между Европой и Азией») из общего числа 24 художников — только 5 русских. Коржовы создали особое пространство для обмена опытом: молодые местные художники получили исключительный шанс стать видимыми не только для своих столичных коллег, которые также участвовали в биеннале, но и крупнее — для западных. С самого начала Ширяевская биеннале создавалась «художниками для художников» и была независима от иерархичной вертикали власти в искусстве. Благодаря такой стратегии биеннале быстро обозначилась как формообразующая для местного художественного сообщества. В 2018 году состоялась последняя, десятая, биеннале «Ликование» — одиннадцатая, «Доверие», планируемая на 2022 год, уже не открылась.

Период 2000-х в Самаре — наиболее активное время в истории локального искусства в целом и реализации низовых горизонтальных инициатив в частности. Многие

из последних были связаны с именем художника Владимира Логутова. Ключевое место занял фестиваль «Правый берег», проходивший раз в два года в течение десяти лет (2002–2012) и имевший непосредственное отношение к местной психогеографии. Он отличался отсутствием строгого кураторского отбора и проходил на острове, где собирались художники и за пару дней в расслабленном и нерегламентированном режиме возводили свои художественные объекты. Фестиваль являл собой «один из средообразующих элементов»⁶. А в 2004 году Логутов в соавторстве с Андреем Сяйлевым сняли сорокаминутный документальный фильм «Made in Куйбышев». Они показали скандальную изнанку, разруху типичного города на периферии, настоящий андеграунд. Это был манифест провинциальной маргинальности в духе начала века.

В период арт-бума нулевых, когда самарская арт-сцена находилась на пике своей активности, а в городе открывались новые га-



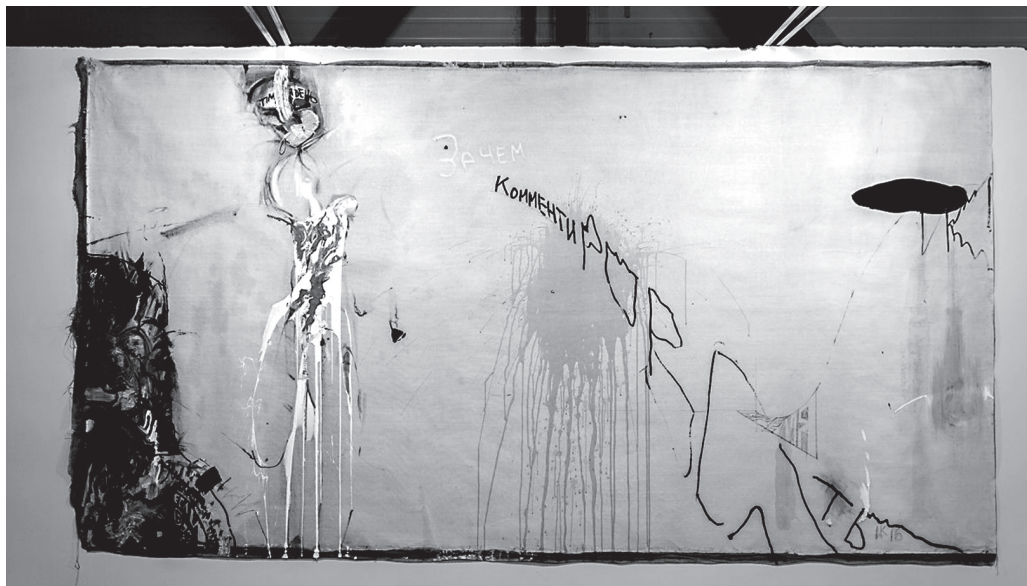
Экспозиция выставки «Безумие Волги» в галерее «Виктория», 2018. Предоставлено галереей «Виктория».

лереи, которые потом так же скоропостижно закрывались, художественное сообщество уже испытывало нехватку критического дискурса. В 2008 году критик и в то время сотрудник Самарского литературного музея Илья Саморуков придумывает и реализовывает свой авторский проект «Принуждение к интерпретации» — первый ответ на бесчисленное умножение традиционных выставок. Он проходил регулярно с 2008 по 2017 год на разных площадках в Самаре (Литературный музей, «Арт-пропаганда», «Арт-центр», Музей Модерна), в Штутгарте, Санкт-Петербурге, Перми, Москве, неизменно предлагая работы самарских художников для новых интерпретаций. Проект, призванный включить работу мысли и развить зрительское внимание и опыт, собрал профессиональное сообщество и предложил переосмыслить функционирование арт-тусовки.

В конце нулевых группа студентов-дизайнеров из Архитектурно-строительного университета собирается в первую самоорганизацию города — галерею-сквот «XI

комнат». Участники — Анастасия Альбокринова, Анатолий Гайдук, Светлана Шуваева и другие — создавали здесь выставки и художественные работы, формалистски транслировали созерцательное восприятие искусства. Подвальное помещение, в котором располагались «XI комнат», стало и мастерской, и выставочным залом, где граница между произведением и пространством стиралась. За три года существования галерея в обход официальных самарских институций и коммерческих инициатив стала площадкой для исследования и эксперимента, новых форматов арт-коммуникации, кураторства и высказывания.

Если в 1990-е импульс столичного сообщества был еще необходим для скромного зарождающегося провинциального сознания себя в российском культурном контексте, то в нулевые годы локальные акторы уверенно завладели средой и в динамичном поиске собственной идентичности выявляли свои отличия от доминирующего столичного мира искусства.

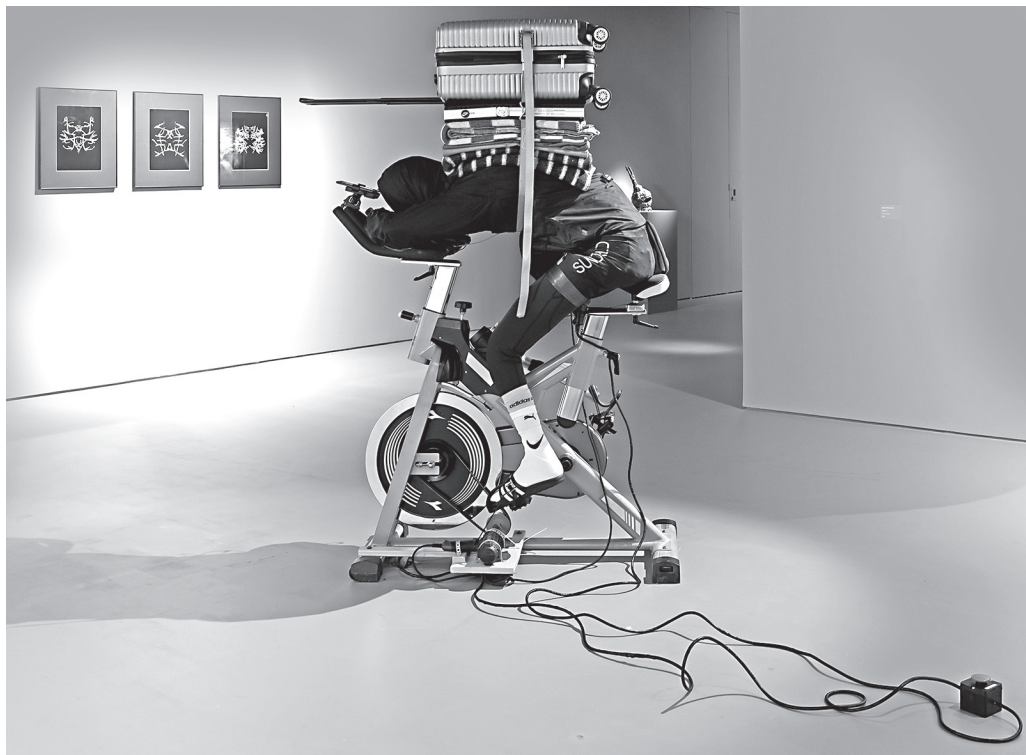


Иван Ключников. Итоговая выставка проекта «Волга. Ноль», 2017. Архив Средневолжского филиала ГЦИСИ.

Институционализация

В 2010 году появляется критически-аналитическая группа «Лаборатория», которая, в отличие от других самоорганизаций, предъявляла сообществу сильную теоретическую и философскую базу. В состав группы входили художники Владимир Логутов, Андрей Сяйлев и Олег Елагин, филологи и критики Константин Зацепин и Илья Саморуков, политический активист и журналист Александр Лашманкин (до 2011 года). «Лаборатория» возникла в период бума современного искусства в Самаре. Ее участники много рефлексировали над сложившейся ситуацией «тусовочности» в городе — выставки современного искусства воспринимались большинством как лишний повод собраться на вернисаже и потренироваться в искусстве ни к чему не обязывающего small talk. Отсутствие общедоступного языка, на котором обсуждение культурной жизни города стало бы возможно, и си-

стемных встреч внутри профессионального сообщества, разреженность среды — все это стало предметом обсуждения «Лаборатории». Участники поставили перед собой следующие задачи: заняться «уплотнением» художественной среды и поднять происходящее в ней на качественно новый уровень, а также разработать собственный инструментарий — критерии и признаки, по которым можно оценивать произведение искусства. Так родилась теоретическая база, в которую входили следующие понятия: «уплотнение среды», «встреча», «производство зрителя», «сообщение» и другие. Одним из способов реализации замысла было проведение акции «Зачем мы ходим на выставки?» на заре деятельности группировки. Ее участники собрались на открытии выставки стороннего художника в одной из местных галерей. Они разбрелись по залу и одновременно, по сигналу, из разных концов декларировали вопрос «Зачем мы ходим на выставки?». Это происходило до



Андрей Сяйлев «Симулятор текущего момента», выставка «Их неудержимо клонило в сон». Stella Art Foundation, Москва, 2024. Предоставлено галереей «Виктория».

тех пор, пока другие посетители не начали его повторять. Спустя время, поделился со мной в личной беседе Илья Саморуков, он с товарищами по «Лаборатории» стал свидетелем того, как люди, побывавшие на акции, скандировали «Зачем мы ходим в кино?» у входа в кинотеатр. Акцию, очевидно, засчитали состоявшейся.

В 2010 году группа оформилась институционально, открыв новый, как бы мы сейчас сказали, artist-run space — «Галерею одной работы». Задачу места участники видели как продолжение своей предыдущей практики — акцентировать внимание зрителя на восприятии и интерпретации искусства, убрать все лишние слои и оставить чистую схему «один зритель — одна работа» — так происходит настоящая «встреча» зрителя с искусством.

Второе десятилетие нашего века прошло в самарской арт-среде под знаком активной институционализации. Сергей Баландин вспоминал в личной беседе, что тогда, в 2010-е годы, когда тусовка рассыпалась по разным институциям, современное искусство стало явлением повсеместным. Основные акторы арт-сцены устроились работать в местные музеи и галереи. В 2011 году арт-критик и участник группы «Лаборатория» Константин Зацепин — заместитель директора по развитию Самарского художественного музея (ныне — главный специалист сектора научно-исследовательской деятельности Самарского филиала Третьяковской галереи) — инициировал кампанию по включению современного самарского искусства в выставочные планы музея, благодаря





чему в том же году открылась персональная выставка Андрея Сяйлева «Читать/рисовать». В 2012 году музей представил публичную выставку живописи и видеоарта Романа и Нели Коржовых «Поэзия отчужденности». В этом же году при поддержке Минкульта Самарской области состоялся масштабный проект «Течения. Самарский авангард 1960–2012». Впервые на выставке показали локальное искусство в ретроспективе, представив результаты исследования и структурирования художественных практик, форм и стилей авторов. Позже был выпущен каталог выставки, презентующий местную художественную сцену. Однако первым таким резюмирующим изданием стал вышедший годом ранее каталог «Актуальное искусство Самары». Его составители, Зацепин и Саморуков, привели биографические справки о восемнадцати современных художниках города (С. Баландин, О. Стогова, А. Фетисова, А. Веревкин, В. Логотов, Коржовы и др.), рассказали о восьми важнейших культурных институциях («ХИ комнат», Самарское отделение Приволжского филиала ГЦСИ, «Виктория» и др.) и выделили три мероприятия как наиболее значимые для местной арт-сцены (Ширяевская биеннале современного искусства, «Принуждение к интерпретации», «Правый берег»). Издание каталога финансировалось администрацией города, что на том этапе могло означать лишь одно — тусовка официально оформилась в профессиональное художественное сообщество.

В конце 2012 года на карте Самары появляется новая институция — Музей Модерна. У его истоков стояли Михаил Савченко (ныне директор Самарского филиала ГТГ) и Илья Саморуков. В декабре 2012 года Сергей Баландин делает шаг, который в дальнейшем окажет значительное влияние на культурный ландшафт Самары. Он устраивается на работу в галерею «Виктория», основанную еще в 2005 году Леонидом Михельсоном и

просуществовавшую в течение нескольких лет как имиджевая площадка. С приходом в галерею Баландина динамика развития «Виктории» пошла по пути от элитарности к эгалитарности. С начала 2010-х годов и по настоящее время галерея «Виктория» остается единственной частной институцией в Самаре, где качественное современное искусство показывают систематически. За свою девятнадцатилетнюю историю галерея установила прочные культурные связи с крупнейшими московскими и петербургскими музеями и галереями.

Венцом всеобщей институционализации стало создание Средневолжского филиала ГЦСИ в ранее заброшенном памятнике конструктивизма — здании Фабрики-кухни. Филиал возглавил комиссар Ширяевской биеннале Роман Коржов. Зимой 2015 года стартовал первый проект ГЦСИ «Волга. Ноль» под кураторством Константина Зацепина и Нели Коржовой. В стенах Фабрики-кухни прошла презентация пятнадцати актуальных художников из Самары. В 2017 году состоялась итоговая выставка проекта, которая предстала как целостная картина состояния современного искусства Самары. В экспозицию, которая охватила три тысячи квадратных метров в ТЦ «Гудок», вошли произведения и проекты двадцати восьми местных художников, благодаря чему эта выставка локального искусства стала крупнейшей за всю историю Самары.

В 2015 году выходит сборник статей «Анатомия художественной среды. Локальные опыты и практики» под редакцией Зацепина — в нем непосредственные участники арт-процесса крупных российских городов рассказывают о становлении художественной жизни своих регионов. Опыт Самары в статье Зацепина описан как полученный в отсутствие культурной политики, а движущей силой художественного процесса города выступили, по его мнению, местные «агенты перемен».



Самарский филиал
Третьяковской галереи.



Сейчас

В конце десятых годов объем творческой массы в Самаре существенно превышал количество институций города. Этот художественный излишек стал выплескиваться и формироваться в новые самоорганизации и сквоты. В 2017 году прошла первая Самарская квартирная триеннале — срез локальной среды, который показал ее насыщенность и объективную жизнеспособность местного андеграунда. Части проекта были представлены на двадцати одной площадке — существенный результат для провинциального города-миллионника. Впоследствии стремление к сквотированию только усилилось, и с 2018 года на самарской арт-сцене появились новые группировки, среди которых «Синдикат», «Интернат», «Муха», «Ну-МыЖы», SPDPLF, ОССИ «МИ» и другие.

Попытки нащупать «самарскость» в искусстве не перестают себя исчерпывать — так проявляет себя конкурентное сознание сообщества, как бы отделяющее собственную практику от общепонятного художественного языка столицы. В 2018 году состоялся проект «Безумие Волги», посвященный локальному искусству 1970–2010-х годов. Тема выставки вполне типична для

художественных практик указанного периода: осмысление городского пространства, противопоставленного волжским просторам. Участвовавшие авторы (Владимир Логотов, Андрей Сяйлев, Анфиса Доброходова, Илья Саморуков, Сергей Баландин, Олег Елагин, «Самарское общество дураков» и другие) обращались в своих работах к образам мистических явлений и галлюцинаций. «Безумие Волги» — точка входа в контекст самарского искусства для художников так называемой третьей волны⁷, возможность спросить себя: «Почему я (не)самарский художник?» Вопрос о самоидентичности комплексный и для нового поколения местных авторов не до конца решенный. В поиске ответа на него аут-группа «Муха» в лице Галины Зыбановой и Никиты Кузнецова организовали в 2019 году проект «Слет». В течение суток более двадцати молодых художников и поэтов жили в хостеле, на один день превратившийся в спонтанную площадку для показа искусства. Цель проекта — своими силами зафиксировать концентрат художественного сообщества, объединив его под одной крышей. Очевидно, что группа «Муха» унаследовала от своих старших самарских коллег стремление к



«уплотнению» разреженной среды. Только в текущих условиях вместо «зачем мы ходим на выставки» был поставлен вопрос «зачем мы что-либо производим?». «Мухе» удалось создать такую ситуацию внутри сообщества, в результате которой запустился процесс его естественной кристаллизации.

Наиболее сильной институцией и связующим звеном между Москвой и Самарой последние 19 лет остается галерея «Виктория». В 2020 году, открыв вторую площадку «Victoria Underground», галерея сфокусировалась на поддержке локального и экспериментального вектора в искусстве — и не только самарского. Однако по-настоящему незаменимой и в хорошем смысле уникальной галереей делают ее многочисленные и масштабные подходы к исследованию региональной идентичности самарского искусства и распределение внутренних ресурсов таким образом, чтобы обеспечить местным авторам выход на общероссийскую арт-сцену. Как знаковый промежуточный итог этого последовательного движения летом 2024 года в московской «Stella Art Foundation» открылась выставка «Их неудержимо клонило в сон» — первая групповая экспозиция самарского современного искусства в столице. Пока парадигма отечественной арт-сцены сохраняет свою централизованность, где формальным мерилom оценки достижений регионального автора или проекта выступает благополучное прохождение столичного буфера, что, безусловно, не является критерием таланта и успеха, но значительно усиливает поле видимости, остается только радоваться, что молодые имена Дарьи Емельяновой, Яны Арбузовой, Милы Гузиной, Алексея Журавлева и других самарских авторов не безызвестны московскому зрителю.

В остальном самарское художественное сообщество, как показывает его социальная история развития, преданно самоисследованию и идеалам автономности. Сложно

представить, чтобы столичная, чужеродная институция могла бы здесь прижиться, по крайней мере, до сегодняшнего дня: в 2020 году Средневолжский филиал ГМИИ им. А. С. Пушкина объявил о самоликвидации в Самаре, неофициальной причиной чему стала элементарная ненадобность⁸. А двумя годами ранее с баланса тогда еще самарского филиала ГЦСИ списали здание Фабрики-кухни — оно перешло Государственной Третьяковской галерее, которой и было поручено провести реконструкцию памятника архитектуры в форме серпа и молота. Весной 2024 года в отреставрированном и восстановленном по первоначальному проекту 1932 года, каким его задумывала архитектор Екатерина Максимова, здании Фабрики-кухни открылась дебютная выставка «На вкус и цвет». Самарский филиал — первый для Третьяковской галереи в регионах России. Сценарий взаимодействия столичной институции и конкурентной местной художественной среды сейчас базируется на ключевых для самарского арт-сообщества принципах: локальность — костяк музейной команды и команды архитекторов состоит из самарских специалистов; открытость и адаптированность — голос и интересы местной общественности учитываются в планах музейного развития; просвещение — образовательные и творческие программы повышают уровень художественной грамотности среди широкой аудитории. Помимо прочего, самарская Третьяковка отвечает запросу на профессионализацию среды — для этого разработана программа арт-резиденций для художников. Пока это только начало пути, на котором многое еще подлежит апробированию, но из дня сегодняшнего музейные планы выглядят настолько внушительными, что обещают заполнить существующие лакуны в культурной жизни города-миллионника.

История развития самарской художественной среды — это более чем тридца-



тилетняя работа над созданием ситуации, когда из Самары не нужно уезжать, чтобы получить возможность профессиональной реализации в поле современного искусства. Локальная арт-сцена продолжает доказывать свою автономность: она формировалась под влиянием низовых горизонтальных инициатив в 2000-е, претворенных в жизнь самарскими художниками и куратор-трекерами. В 2010-е город завоевывал свое право считаться активным регионом на карте современного искусства России, и ему это удалось: события, лица вошли в историю. В 2020-е годы самарская арт-среда ворвалась с триумфом, празднуя победу на премии «Инновация», которую куратор Сергей Баландин принес галерее «Виктория» за выставку «Для себя и для них. Официальное и неофициальное искусство советских нонконформистов».

Сегодня, чтобы увидеть самарское искусство, необходимо удалиться от центра и физически переместиться в Самару, внутрь этого «культурного гетто» с выработанной и вполне самодостаточной моделью художественной системы. Настоящее самарское искусство не вписывается в заданные рамки интернационального актуального дискурса и нельзя заметить, чтобы оно к этому особенно стремилось. Несмотря на формальное отсутствие дистанцированности между Москвой и Самарой, негласно отстраненность в рамках отношений центра и периферии сохраняет свое присутствие. Сейчас Самаре, как, впрочем, и другим российским регионам, требуются не столичное покровительство, а соучастие и уравнительный обмен — акторами, идеями и менталитетами — чтобы вместо слепых пятен на карте российского современного искусства сосуществовало множество центров.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Отсылка к проекту «Безумие Волги» (Галерея «Виктория», 2018) и лекции Сергея Баландина «Бессознательное Волги» в рамках проекта «Волга. Ноль», 2015.

² Белкина Л. «Безумный двойник»: добровольная сдача // Самарское обозрение. 06.03.2000.

³ Аннета Яковлевна Басс в течение 47 лет руководила Самарским областным художественным музеем, сформировала большую коллекцию, была удостоена звания Заслуженного работника культуры РСФСР и Госпремии в области литературы и искусств.

⁴ В 2011 году вестник был оцифрован и возрожден в виде сайта.

⁵ Дьяконов В. «Для вселенной двадцать лет — мало»: галереи 1990-х годов как заказчики и популяризаторы искусства молодого российского капитализма. URL: <https://artguide.com/posts/423>.

⁶ Логутов В. Самарская арт-сцена «нулевых» глазами художника // Анатомия художественной среды. Локальные опыты и практики: Сб. статей. Ред. К. Зацепин. Самара, 2015. С. 35.

⁷ Саморуков И. Третья волна самарского актуального искусства // Свежая газета. 2019. № 15–16. С. 14.

⁸ Круглый стол. Почему закрылся Средневожский филиал ГМИИ им. А. С. Пушкина в Самаре. URL: <https://artguide.com/posts/2174>.

Екатерина Таракина

Родилась в 1995 году в Самаре.

Филолог, художественный критик.

Живет в Санкт-Петербурге.



Андрей Сяйлев «Путь колоколя», фрагмент № 2 из проекта «Дома Земли», 2024. Архстояние, Никола-Ленивец. Предоставлено автором текста.



Константин Зацепин

Машины встреч

Андрей Сяйлев «Дома Земли»
Никола-Ленивец, Фестиваль «Архстояние»
25–27.07.2024

Мультидисциплинарный проект Андрея Сяйлева «Дома Земли» развивает идеи и пластические находки его предшествующих инсталляций «Птичий квартал» (2020–2023)¹ и «Отель "Зеленый"» (2023)². Проблематика внутри- и межвидовых взаимодействий в природе и социуме, а также моделирование новых ситуаций зрительского соучастия обрели в новом произведении масштаб и монументальность, охватив не только искусство, но и архитектуру, проектирование среды, антропологию, мифотворчество. «Дома» выглядят как во многом этапный для художника проект — высказывание, позволяющее ретроспективно обобщить его творческий метод.

Став участником художественного процесса на рубеже нулевых–десятих, Сяйлев отразил в своей практике ряд черт, характерных для поколения, одним из наиболее известных обозначений которого стал «урбанистический формализм»³: концептуалистская оптика, не без иронии обращенная, в том числе, на сам концептуализм как часть модернистского проекта; внимание к «бедным» материалам в рамках отказа от избыточной зрелищности и китча; непрозрачность политического месседжа, растворенного в рефлексии городской современности.

Уже в ранних работах Сяйлев акцентирует случайные, внешние по отношению к воле

художника, факторы формирования произведения, как, например, нефтяные потеки в серии «Состав» (2009). Экспрессивная абстракция предстает как «самопроявляющаяся живописность»⁴, «отпечаток жизни» в ее длительности. Уже здесь художник обозначает собственную позицию модератора объективных процессов, который лишь останавливает их течение, фиксирует промежуточное состояние в точке, которую сочтет финальной, «настоящим моментом», по его собственным словам.

Все работы последующих лет, сколь бы разнообразные облики они ни принимали — производственного цеха⁵, дадаистской скульптуры⁶ или музея псевдоисторических артефактов⁷, представляли собой вариации археологических «срезов» потока времени.

На протяжении последнего десятилетия художественная практика Сяйлева все больше смещалась в сторону «реляционной эстетики»⁸, растворяя материальные объекты в деятельности подвижных социальных общностей, вызванной к жизни этими объектами, «самопроявляющейся» посредством них. Важное для художника словосочетание «предел вовлеченности» (название персональной выставки Сяйлева 2018 года) указывает на подвижные границы произведения, все глубже проникающего в «чистую жизнь» за счет «организации встречи <...> гетеро-



ВЫСТАВКИ



Андрей Сяйлев «Инсекто-фаланстер», фрагмент № 5 из проекта «Дома Земли», 2024. Архстояние, Никола-Ленивец. Предоставлено автором текста.

генных сущностей, совместно порождающих отношение к миру»⁹.

Соответственно, и позиция художника как организатора этих «встреч», лидера, проводника не только художественных, но и социальных процессов эволюционировала в сторону модели Йозефа Бойса. При большей рациональности и меньшем мистицизме практика Сяйлева приближается к бойсовской в попытке «жизнетворчества» — недаром он определяет свой творческий метод последних лет термином «социальная скульптура». Таковы и «Дома Земли», рожденные трудом (и досугом) человеческих множеств, посредством которых художник, как скульптор, «вылепляет» новые связи и отношения. Сформулированная Бойсом формула «социальный организм как произведение искусства»¹⁰, основанная на романтической идее «Каждый человек может быть художником»¹¹, постулировала креативность как уни-

версальную производительную способность человека, потенциал всех и каждого и истинный капитал¹², по словам Тьерри де Дюва.

Но эти идеи, важные в контексте последней трети двадцатого века, в первой трети века двадцать первого уже не ограничиваются лишь человеком. Ощущая рамки социума, Сяйлев все больше смещает свой интерес в сторону расширения орбиты агентов, охваченных произведениями. Моделируя ситуации, в которые вводится «иное», художник формулирует свою задачу как «создание встречи между разными биологическими видами, скажем, между человеком и его сожителями по планете»¹³.

Концепт «встречи» описан Николя Буррио как сформированный культурой глобального города опыт бытия-вместе¹⁴ художественной формы и зрителей, в контексте которого произведение искусства может быть понято как «машина назначения и



Андрей Сяйлев «Птичья колокольня», фрагмент № 8 из проекта «Дома Земли», 2024. Архстояние, Никола-Ленивец. Предоставлено автором текста.

управления индивидуальными и коллективными встречами»¹⁵. Сяйлев делает встречу фундаментом своей творческой практики, проецируя этот, казалось бы, глубоко завязанный на человеческом опыте смысловой конструкт на коммуникацию с природным: вначале растениями, а впоследствии — птицами и насекомыми.

В рамках «Домов Земли» на территории парка было построено несколько тотальных инсталляций (материалом для них послужили редимейды — найденные ветхие элементы сельской и городской архитектуры, преимущественно деревянной): «Инсекто-фаланстер», «Птичья колокольня» и «Театр природы». Каждую из них можно трактовать как материализацию метафоры «машина управления встречами». Приглашенные зрители имели возможность «наладить диалог» с пчелиным роем, птичьей стаей и деревьями на основе не-присваивающего прития

через практики созерцания, даров-подношений, совместных трапез.

«Дома земли» декларируют утопическое желание сблизиться с природным иным как со своим, а точнее, вновь обрести «свое иное», некогда бывшее органической частью человека, но вытесненное в процессе социализации как травма разрыва с биологическими корнями, породившая ностальгию по природе вкупе с чувством вины и ответственности перед ней.

Этот пафос «примирения» симптоматичен для понятого в более широком смысле процесса принятия человеком непостижимости современного мира в его катастрофически возрастающей сложности. Вероятно, сама лирическая интенция, допускающая не столько реальную возможность бесконфликтного сосуществования человеческого и нечеловеческого, сколько подразумевающая метафорическую проекцию одного на



ВЫСТАВКИ



Андрей Сяйлев. Перформанс у инсталляции «Театр Природы» из проекта «Дома Земли», 2024. Архстояние, Никола-Ленивец. Предоставлено автором текста.

другое, содержит присущее многим современным художникам (в том числе Сяйлеву) воображение мифологического типа. Его содержание описывается базовой формулой превращения хаоса в космос¹⁶, беспорядка в порядок, невыразимого в понятное. Мифотворчество для них выступает актом утверждения альтернативной реальности, имитирующей слияние художественного сознания с объектами, предельно внешними ему, посредством делегирования им «творческих» способностей, приписывания человеческих свойств тому, что лежит вне человека, по модели первобытного мышления с его базовой характеристикой недифференцированности отношений человека и природы. Отождествление — пусть и воображаемое — с иным прежде всего дает художнику возможность заново

нащупать, прочувствовать собственные границы, «пределы вовлеченности» в мир.

Заимствуя у мифологической логики способность формулировать «сложное», рационально непрозрачное знание посредством его перекодирования в более простое и постижимое, художник может выстраивать сколь угодно фантазмагорическую образность, превращая ее в модель интуитивной работы со многими невербализируемыми содержаниями актуального настоящего.

Сама по себе «встреча» с природным иным, и даже в большей степени сам акт осознания себя в ситуации подобной встречи, подобны парадоксу в эстетике сюрреализма. Абсурдность подобного «уравнивания», как и вообще делегирования нечеловеческим общностям каких-либо «прав», очевидна в рамках обыденной логики, но вполне уместна в логике мифопоэтической, апеллирующей к чувственным, арациональным аффектам. За декларативным признанием себя агентом, равным в творческих правах с деревом, воробьем или пчелой, прослеживается прежде всего невозможность непротиворечиво интерпретировать темную и ускользающую современность каким-либо другим способом.

Таким образом, «Дома Земли» имеет смысл рассматривать не столько в качестве социальной практики, сколько как поэтическое высказывание, метафорическую аффирмацию, ближе всего стоящую к дзен-буддийскому коану. Как и в последнем, противоречивые внешне сочетания понятий указывают на запутанность в самой реальности как ее существенное свойство и в этом смысле являются инструментом ее критики, основанной на познавательной ценности алогизма, выходе за рамки ограниченности формализованного знания¹⁷: «абсурдное сообщение, связывая вместе явно несоединимое, намекает (хотя и не описывает строго и точно), что жизнь выходит за рамки наших представлений о ней. Таким образом, оста-



ваясь <...> абсурдным на уровне здравого смысла, суждение может на более глубоком уровне соответствовать реальности, символически описывать реальный конфликт»¹⁸.

Сила художественных проектов, подобных «Домам Земли», в том, что они выводят парадоксальное высказывание в реальную жизнь, делая его фактором восприятия большого количества людей. В этом смысле опыт Встречи, который художник хотел бы разделить с каждым, являет собой слияние голосов автора, зрителя, природного мира и мира вещей в воображаемый хор коллективного свидетельства от лица анонимной бездны «чистой жизни».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Сайт-специфичная инсталляция «Птичий квартал» (с 2020 по н. в.) представляет собой коллаж из почтовых ящиков, найденных в заброшенных домах. Внутри них был высажен плющ, впоследствии образовавший естественную конструкцию как основу притяжения для птичьих колоний.

² «Отель "Зеленый"» (2023) — тотальная инсталляция, собранная из артефактов городской и сельской среды с одной стороны и полевых растений с другой.

³ См.: Кикодзе Е. Третья попытка российского авангарда или урбанистический формализм // Урбанистический формализм: Каталог выставки. ММСИ, 2007. С. 8–10.

⁴ Предельно / конкретно. Новый канон: Каталог выставки в музее PERMM. Пермь, 2010. С. 116.

⁵ Тотальная инсталляция «Цех психологической разгрузки» (2017, совместно с В. Селезневим, Д. Акимовым, Е. Гавриловым) переозначила производственный цех Демидовского завода в стилистике японского дзен-парка, превратив индустриальные редимейды в специфические механизмы созерцательности.

⁶ Скульптура «Номад» (2022–2023), обыгрывая мотив антропоморфного тела на двух ногах, содержит множество внешних атрибутов кочев-

ника, подручных бытовых предметов, из которых внезапно и стихийно формируется новый субъект — homo nomadicus, обреченный на перманентную релокацию.

⁷ Серия «Псевдоморфозы» (2023) представляет головы-скульптуры окаменевших мутантов-повстанцев, в авторской мифологии выступающих свидетелями межвидовых конфликтов, гротескными альтер-эго людей, переформатировавшими свои отношения с планетой.

⁸ См.: Буррио Н. Реляционная эстетика // Постпродукция. М., 2016. С. 15–17, 21–25.

⁹ Там же. С. 209.

¹⁰ Beuys J. I Am Searching for Field Character // Art in Theory. 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell, 1992. P. 903.

¹¹ Ibid.

¹² См.: Де Дюв Т. Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан. М., 2016. С. 27.

¹³ Социальная скульптура, пространственные коллажи и мокьюментари. Интервью с художником Андреем Сяйлевым. URL: <https://snob.ru/culture/sotsialnaia-skulptura-prostranstvennye-kollazhi-i-faiumskie-portrety-interviu-s-khudozhnikom-andreem-siailevym>.

¹⁴ См.: Буррио Н. Реляционная эстетика. С. 17.

¹⁵ См.: Буррио Н. Эстетика взаимодействия // Художественный журнал, №28–29, 2000. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/79/article/1719>.

¹⁶ См.: Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 1995. С. 74.

¹⁷ См.: Померанц Г. Некоторые течения восточного религиозного нигилизма. Харьков: Права людини, 2015. С. 212.

¹⁸ Там же. С. 195.

Константин Зацепин

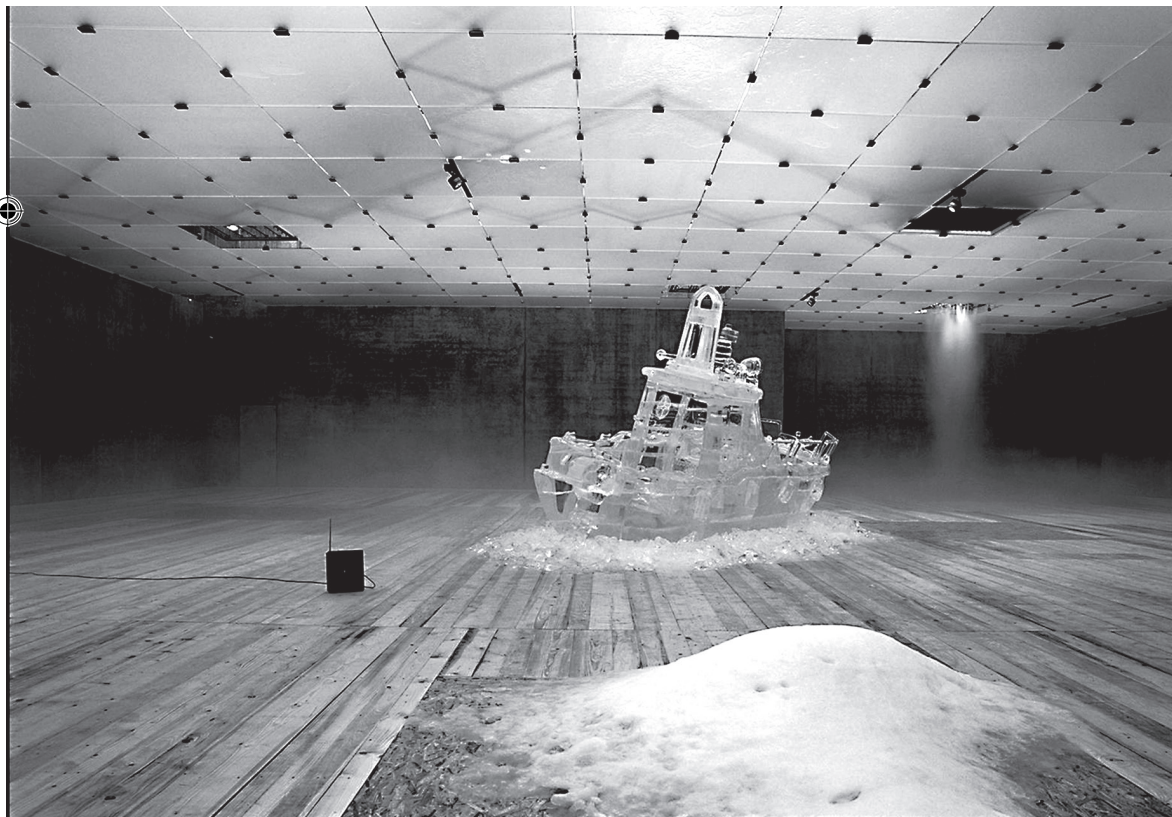
Родился в 1980 году в Самаре.

Кандидат филологических наук.

Теоретик современного искусства,

куратор, художник.

Живет в Самаре.



Пьер Юиг «Мерцающая экспедиция», Кунстхаус, Брегенц, 2002. Предоставлено автором текста.



Наталья Федорова

Путешествия, которых не было. Мифологические пространства и герои Пьера Юига

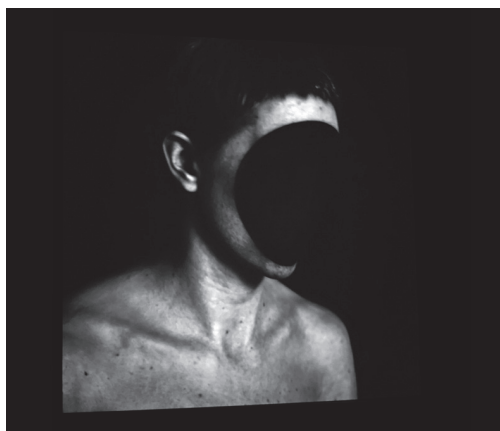
Пьер Юиг «Лиминальное»
Пунта делла Догана, Венеция
17.03–24.11.2024

В инсталляциях французского художника Пьера Юига время идет достаточно медленно. Кроме времени работам Юига требуется пространственная протяженность — они могут занимать целое здание или парк. Еще в 1995 году художник основал «Организацию освобожденного времени», чтобы жить беззаботно, размышлять о досуге и, наконец, прийти к обществу, где не надо будет работать. Потому в его мифологическом мире события не спешат происходить, скорее, в нем просто живут.

Юиг появляется на европейской сцене еще в 1990-е, тогда он часто работает в соавторстве с Филиппом Паррено и Домиником Гонсалес-Фостер. В 2001 году Юигу был доверен французский павильон на Венецианской биеннале. С того времени он постоянный участник биеннальных проектов. В 2000-х вырабатывается узнаваемый стиль Юига: многослойная среда (milieu), где соединены вымышленные объекты или персонажи и реальные. Часто такая среда представляет собой своего рода партитуру: вот актер, вот среда — давайте посмотрим на их возможные способы взаимодействия. В 2002 году Юиг создает серию инсталляций «Мерцающая экспедиция. Мюзикл», которая отсылала к роману Эдгара По «Повествование Артура Гордона Пима из Нантакета» (1838). Так появляется один из юиговских

мотивов — вымышленное путешествие с изначально недостижимой целью. Итак, важно не само путешествие, а рассказ о нем (а еще важнее делезовская детериоризация, которая дает возможность выхода в космическое). Однако в 2005 году Юиг совершает реальное путешествие: он отправляется на паруснике в Антарктиду с целью найти неизведанный остров и встретиться с местным жителем — пингином-альбиносом. Впрочем, единственным подтверждением реальности экспедиции Юига к Южному полюсу является снятый им документальный фильм с говорящим названием «Путешествие, которого не было», ставший частью одноименного проекта. Вторая его часть — мюзикл, который художник поставил на катке Уоллмен-Ринк в нью-йоркском Центральном парке, — со светодымовыми машинами, имитирующими антарктический закат, и роботами-пингвинами, представляющими обитателей Антарктиды. Живой оркестр играет Сати, Кейджа и Ино — композиторов, которые писали пространственную музыку, ту, что позже будет называться эмбиент. Это те звуки, которые организуют пространство по Делёзу.

Мир Юига населен персонажами, которые переходят из работы в работу, причем первое и последующее их проявление может



Пьер Юиг «Лиминальное», симуляция в реальном времени, звук, сенсоры, 2024. Предоставлено автором текста.

быть разделено десятилетиями. Каждый из персонажей несет с собой свой умвельт, способ восприятия пространства, обусловленный физиологией существа. Юиг показывает, что в одном пространстве всегда сосуществуют разные умвельты. И умвельт зрителя — лишь один из них.

Пьер Юиг реалист, который создает реальности. Инсталляция «Лиминальное» — это реальность, населенная как узнаваемыми, так и новыми персонажами: Эннли, рак-отшельник в раковине в форме маски Бранкузи, обезьяна в маске театра Но, перформеры в зеркальных масках, насекомые в янтаре, мыслеобразы, машина — потомок другой машины. Для Уига создать реалистичное произведение — означает включить в него компонент случайности и неопределенности¹. Для художника не принципиален источник этой непредсказуемости: это может быть нейронная сеть или изменение параметров самого помещения, а может быть перформер или даже моллюск.

Выставка занимает три этажа старого здания таможни Пунта делла Догана в Венеции. Юиг, как всегда, обыгрывает экспозиционное пространство и создает лиминальное пространство собственной ретроспективы, сое-

диния мотивы из работ последних двадцати лет. Это почти реальность, которая соединяет в себе живые элементы, неживые элементы и искусственный интеллект. Каждая из составляющих ее работ по-своему находится сразу в нескольких реальностях, отсюда название — переходное, или лиминальное. Лиминальное — это также название одной из центральных работ, изображающей женщину, лицо которой полностью закрывает черная маска.

Маски персонажей Юига

В 2009 году Юиг начинает включать живых существ в свои инсталляции. Это могут быть как актеры/перформеры, так и растения, насекомые, моллюски или животные. Впервые живые существа появляются в инсталляции, а затем фильме «Хозяин и облако» (2009–2010) и в (Untilled) проекте для Документы-12 в 2011 году. В первом случае — это перформеры в масках, во втором — гибридные существа (статуя с пчелиным роem вместо головы, собака с розовой ногой).

Один из объединяющих мотивов инсталляции в Пунта делла Догана — гладкая маска, скрывающая голову или часть тела персонажей. Такие носят перформеры («Идиома», 2024), такая маска закрывает лицо сгенерированного AI тонкого женского тела в просвете между первым и вторым этажом («Лиминальное», 2024). Маска перформера, в свою очередь, отражает лицо зрителя и пространство вокруг, делает перформера квази-объектом (принадлежащим обмену, как деньги или мяч во время игры), точкой входа в инсталляцию. У масок нечеловеческих существ другое назначение: «Маска человека» (2014) отсылает к театру Но, в «Зоодрама 6» (2013) рак-отшельник носит вместо своей раковины узнаваемую копию «Спящей музы» (1910) Константина Бранкузи.

В фильме «Маска человека» главный и единственный персонаж — обезьяна, которую обучили подносить влажные полотенца и сказ гостям ресторана. Действие фильма



Пьер Юиг «Без названия (Человеческая маска)», видеофильм, 2014. Предоставлено автором текста.

происходит в Фукусиме, в пустом ресторане. Фильм снят спустя три года после произошедшей в 2011 году аварии на Фукусима-1, атомной электростанции. Сцена окрашена в пост-апокалиптические тона. Обезьяна ведет себя как обезьяна, но ее руки не узнают ее лица — его закрывает маска. К маске прилагаются длинные темные волосы, которые делают обезьяну похожей на девочку. В контексте «Лиминального» девочка напоминает об Эннли, персонаже аниме с огромными пустыми глазами и фиолетовыми волосами. В нарисованных на обоях соснах идет дождь, громкоговоритель увещевает по-японски — это убедительно, хочется подчиниться. Зритель проецирует человеческие смыслы на поведение обезьяны, но тут же вынужден отказаться от этого — совершенно понятные человеческие действия обесмысливаются. Маска смотрит на нарисованный пейзаж и улыбается.

Огромная проекция в центральном зале — «Лиминальное» — симуляция в реальном времени. Мы видим идеальное обнаженное женское тело с черной овальной маской, заменяющей лицо. Женщина движется в кадре, его параметры постоянно изменяются искусственным интеллектом. Как только она дотрагивается до маски — впечатление будто бы она прикасается к бездне.

«УУмвельт Эннли» (UUmwelt Annlee) нейросеть воспроизводит образы, возникающие в мозгу человека, который воображает Эннли. Если вместо Эннли мы видим другие изображения — это тоже маска. Нейронная сеть реконструирует образы, организует, распознает и непрерывно обучается. Таким образом, последовательность изображений не является окончательной. В период работы выставки они постоянно изменяются под воздействием параметров, связанных с условиями выставочной среды. Непредсказуемость и изменяемость частей инсталляции — важный компонент реальности Юига.

Маска размывает субъектность. Она самое что ни на есть лиминальное. Тот, кто носит маску, хочет быть чем-то еще. Маска у Юига превращает любого субъекта в квази-объект Мишеля Серра — мяч, который пасуют друг другу игроки.

Несмотря на то что Юиг заявляет, что его не интересуют бинарные системы, его вселенная населена существами, которые реальны только наполовину, равно как и живы. Да, физически они присутствуют — они двигаются, действуют, говорят, едят, живут в норах. Но маски и прочие своеобразные особенности (как, например, розовая лапа у собаки) выводят их из плоскости реального. Это, кажется,



Пьер Юиг «Уувельт — Эннли», реконструкция изображений в реальном времени, экраны, датчики, звук мозговых волн, 2024. Предоставлено автором текста.



Пьер Юиг «De-Extinction», видеофильм, 2014. Предоставлено автором текста.

предполагает существование другого измерения реального.

Из геологического времени

Сюжет фильма «Камата» (2024), снятого в пустыне Атакама и срежессированного ИИ, — бесконечный ритуал захоронения двумя роботами человеческого скелета. Останки пролежали в этом месте почти сто лет — кажется, кости состоят из тех же элементов, что и почва пустыни, и химический анализ позволяет предположить, что они принадлежат шахтеру из Чукикамата, отсюда и название работы. Скелет очень большой, на экране мы видим, что кости пористые и состоят из тех же элементов, что и пустыня, тех же элементов, которые шахтер добывал при жизни. Всплывает утопический образ колонизации других планет: да, колонизаторы придут на Марс, но это будут машины и скелеты.

Геологического времени касается и видео «Развымирание» (De-extinction) (2014), создающее впечатление космической одиссеи: изображения вызывают ассоциации то с земным шаром, то с метеоритом, то Мону Лизу. Подобно пришельцам из фильма ужасов, две

огромные, во весь экран, фигуры, напоминающие насекомых, слипаются воедино. Однако вскоре начинаешь понимать: то, что напоминало планеты, — пузырьки воздуха внутри янтаря, снятым при помощи макро- и микро- съемки. Видео создает сбивающий с толку эффект присутствия одновременно в микромире насекомых и в межпланетном вакууме. В этом зазоре, кажется, ощущение геологического времени. Насекомые, застывшие в янтаре, попали в геологическое время и стали современниками геологических эр.

Зоодрамы

Если маска прячет человека (или нечеловека) и делает его символом чего-то еще, то зоодрамы разыгрываются и вовсе без него, задолго до него и, скорее всего, будут разыгрываться и после.

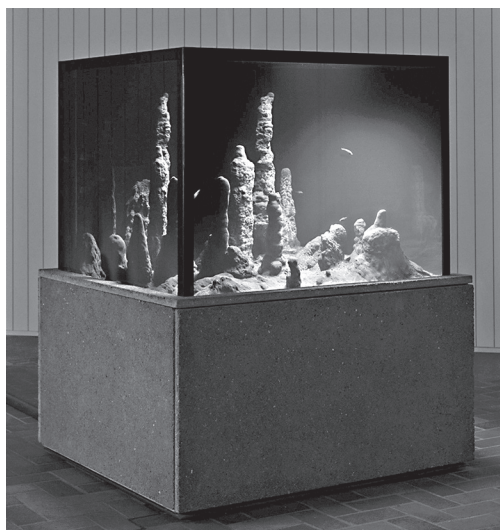
Стеклянные аквариумы в третьей и четвертой комнатах в Пунта делла Догана — это серия биодрам, разыгрываемых живыми существами или геологическими элементами. Стекло аквариума реагирует на окружающую среду: оно скрывает или подсвечивает драму. Изменения запускаются алгоритмом, который



получает данные об уровне освещенности, видимости и погоде. В зависимости от расположения аквариума и характеристик окружающей среды поверхность стекла меняется, пропуская или отражая свет. Внутри «Глобальности бездны» (2015) — отложения со дна Мраморного моря со знаменитой лежащей обнаженной статуей из «Untilled». Теперь ноги статуи покрыты морскими звездами, известными своей способностью регенерировать тело из уцелевших конечностей. «Untilled» — это живое произведение, непредсказуемость в нем равна реальности. Элемент непредсказуемости — жизнь морской звезды.

Здесь природное и культурное взаимопроникают. Статуя, предназначенная для того, чтобы вместе со своим создателем «остаться в вечности», становится средой обитания морских звезд (или пчел). Вместо индивидуального бессмертия она получает бессмертие видовое. Статуя сделана из камня, а у камня другого вида бессмертие — бессмертие неорганического. Статуя с ногами из морских звезд — парафраз делёзовского образа детерриторизации: согласно классическому примеру Делёза и Гваттари, «оса и орхидея образуют ризому, будучи гетерогенными»: «орхидея детерриториализируется, создавая образ, калькируя осу; а оса в этом образе вновь детерриториализируется. Тем не менее она детерриториализируется, становясь частичкой аппарата размножения орхидеи; но она же вновь детерриториализирует орхидею, разнося пыльцу»².

В «Циркадной дилемме» (2017) Пьер Юиг сталкивает два ритма времени: циркадный и нециркадный. Работа представляет собой аквариум, напоминающий подводные пещеры в Мексике. В нем обитают рыбы-тетры двух типов. Первые рыбы-тетры, попав в темные пещеры миллионы лет назад, постепенно утратили способность видеть. Кроме того, биологический цикл пещерной рыбы претерпел мутацию, ее циркадный ритм замедлился и больше не следует за двадцатичетырехчасовым вращением Земли. Второй тип: обик-



Пьер Юиг «Циркадная дилемма (El Día del Ojo)», аквариум, *astyanax Mexicanus* (слепой и зрячий), водоросли, черное переключаемое стекло, геолокализованная программа, 2017. Предоставлено автором текста.

новенные рыбы-тетры, которые вполне могут видеть. Таким образом, здесь присутствуют два циркадных ритма, как две параллельные реальности.

В биодраме «Кембрийский взрыв» (2013) дно аквариума устилает черный песок, в котором обитают два древних вида моллюсков, появившихся пятьсот сорок миллионов лет назад во время Кембрийского взрыва, ставшего отправной точкой для большинства живых форм. Это живые ископаемые, чьи формы остались неизменными со времен их первобытного состояния. Их инстинктивное поведение сохраняется на протяжении всей жизни каждой особи. Такое же поведение наследует потомство. «Кембрийский взрыв» — вечное начало.

Если литературный референт вымышленных путешествий — роман По, то прототипом зоодрaм может быть скорее сочинение французского писателя Рэймона Русселя «Locus Solus» (1914). В романе изобретатель





Пьер Юиг «Потомок», инсталляция, 2018.
Предоставлено автором текста.

Марсьяль Кантерель показывает группе коллег свое поместье, где ему удалось собрать разнообразные диковины: живые скульптуры в насыщенном кислороде аквариуме в виде алмаза — ожившая голова Дантона, танцующая ундина, пятимесячный Рихард Вагнер на руках у матери, которому колдун предсказывает его судьбу. Другая диковинка — стеклянная клетка-ледник с ожившими трупами, которые обречены на постоянное воспроизведение одних и тех же эпизодов из собственной жизни.

Пространство, рассказанное через звук

Лиминальные работы Юига не знают ни жизни, ни смерти. Они собираются и перебираются алгоритмом нейронных сетей или просто не помнят смерти, как морская звезда.

Самая зрелищная работа в выставке — свето-звучо-дымовая инсталляция «Потомок» (2018). Дым, свет и звук обволакивают тело и создают иллюзорное пространство, в котором больше нет горизонта, и трудно отличить зенит от надира. Бесконечный саундтрек усиливает эффект негравитационного пространства. Это генеративные вариации

«Гимнопедий» № 1 и № 3 (1888) французского композитора Эрика Сати, на которых обучалась нейронная сеть. Повторяющийся звук в «Потомке» — это ритурнель, но не танец, а делёзовский маркер детерриоризации. Эти мультимедийные эффекты возникли после путешествия Уига в Антарктиду (2006), когда он задумал инструмент, способный переводить ландшафт в звук, синхронизированный со светом. «Потомок» — это наследник той первой машины, которая переводила Антарктиду в каток в Центральном парке Нью-Йорка. В отличие от своего предшественника, «Потомок» транслирует то же место, в котором находится зритель. Создавая свою собственную, непредсказуемую музыку, звук и свет, машина обрабатывает условия окружающей среды, такие как температура, влажность, живое движение и биохимические вариации.

* * *

Пьер Юиг — реалист, который может убедительно передать пространство, которого нет, и вызвать у зрителя чувство, что он в нем уже когда-то был — пятьсот сорок миллиардов лет назад. Возможно, правда, тогда он был живым ископаемым, или мыслеобразом, или морской звездой.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Кац Ф. Заметки Пьера Юига: формирование не-антропоцентричного произведения искусства, 2024. Рукопись диссертации.

² Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux. Les Éditions de minuit, 1980. С. 17.

Наталья Федорова

Родилась в 1981 году в Ленинграде.

Художница и исследовательница
технологического искусства.

Живет в Париже.