

# ХЖЖ 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.

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

**Зейгам Азизов** (Лондон)  
**Дэвид К. Бродерик**  
(Москва-Сан-Франциско)  
**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)  
**Станислав Шурипа** (Москва)

## EDITORIAL BOARD

Editor in chief  
**Viktor Misiano**  
Senior editors  
**Liya Adashevskaya**  
**Egor Sofronov**

Strategic Director  
**Roman Selivan**

Technical Director  
**Alexander Sher**

Editorial Assistant  
**Ayshhan Nasibova**

Comics  
**Georgiy Litichevsky**

Art director  
**Igor Severtsev**

Designer  
**Alexander Efremov**

Proofreader  
**Nikolay Gladkikh**

## CONTRIBUTING EDITORS

**Zeigam Azizov** (London)  
**David C. Broderick**  
(Moscow-San-Francisco)  
**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)  
**Stanislav Shuripa** (Moscow)

В оформлении обложки использована работа «?PANEM ET CIRCENSES» из проекта Игоря Северцева «Оборотная сторона — Мифология зрительного образа» 2025 г. Объект: Папье-маше. Многослойная баннерная бумага на липовой доске. Плакат: Фотография рекламного щита в ландшафте города. Слоган «?Хлеба и зрелищ» — эхо выражение (лат. panem et circenses) из 10-й сатиры Децима Ювенала. Изображение Ювенала — М. Вольгемут и В. Плейденвурф. Нюрнбергская хроника — инкунабула 1493 года. Фотомонтаж по мотиву рекламы — «Кинотеатры Рима заслуживают другого конца. Нет превращению в торговые центры». Демократическая партия (PD) региона Лацио. Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2025.

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

**cosmoscow**  
foundation

# ПЕРСПЕКТИВЫ ТРАНСОПТИКИ

КОМИКС  
© ХХ  
ОРА Л.  
2025

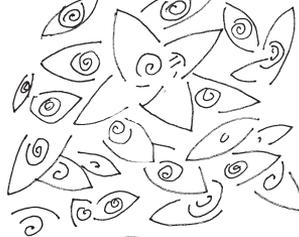


МОЖЕШЬ ПРОЗИТЬ МЕНЯ СВОИМ ВЗГЛЯДОМ



Я ОТВЕЧУ СВОИМ ВНУТРЕННИМ ЗРЕНИЕМ

ИЗ НЕРАЗЛИЧИМОСТИ ВНЕШНЕГО И ВНУТРЕННЕГО ВЗГЛЯДОВ...



... ЧТО ЗА ТРАНСАУТЕНТИЧНОЕ СУЩЕСТВО ВЫКРИСТАЛЛИЗОВЫВАЕТСЯ?



ЭТО ЖЕ ОКРЫЛЁННАЯ СВИНЬЯ!

И ЕЙ ПРЕИЗНАЧЕНЫ ТРАНСОПТИЧЕСКИЕ РУКОПОЖАТИЯ



Родолжение следует

# Художественный журнал №129

## Зрительство

Есть нечто симптоматичное в том, что за свое более чем тридцатилетнее существование «Художественный журнал», лишь взявшись за 129-й выпуск, обратил внимание на столь значимую фигуру художественного процесса, как зритель. Журнал посвящал свои номера художникам («Зачем сейчас нужны художники?», №101), критикам («Критика критики», №93), галеристам и галереям («Цена и ценности», №46 и №47), музеям, наконец («Места искусства. Музей», №88), а также пытался описать связывающие их между собой системные отношения («О системе искусства», №71–72). Однако, вопреки тому, что «ХЖ» всегда старался улавливать запросы художественной среды, а может и поэтому, тема зрителя и зрительства никогда ранее не выносилась на обложку. Видимо, умонастроение мира искусства продолжает находиться под влиянием романтического культа самодостаточного художника и, как следствие, сосредоточено на сопротивлении господствующему ныне маркетингологическому подходу, когда значимость художественного явления определяется его успехом у массового зрителя.

На самом же деле этот разрыв между узко профессиональным зрительством и зрительством массовым является для искусства эпохи современности парадигматическим. Следуя установке на инновацию, современное искусство априори отдает себе отчет, что для непросвещенного зрителя оно еще надолго останется недоступным. Но в то же время созданная современными демократическими обществами инфраструктура — столь же априорно, сколь и закономерно — старается адаптировать репрезентацию массовому запросу. Отсюда «все ищут новую культуру, в которой серьезное может стать популярным, а популярное — серьезным» (Б. Гройс «Механизм популизма»). Эти порывы к слиянию с публикой следовали в искусстве минувшего века разными траекториями. Так Ги Дебор и ситуационисты клеймили культурную индустрию за то, что она предполагает и производит пассивного зрителя, а потому разрабатывали стратегию *détournement* — радикальных, шокирующих жестов, призванных пробудить публику к активному творческому зрительству. В свою очередь Марсель Дюшан, а за ним и Энди Уорхол стояли у истоков иной стратегии, согласно которой зритель всегда активен и именно он, а не художник, создает произведение (М. Сенальди «*Zuschauendes Bewusstsein...*»).

Впрочем, в наши дни обе эти визионерские и радикальные стратегии классиков модернизма оказались усвоенными публикой. Зрители сегодня, встречаясь с современным искусством, заранее готовы к столкновению с новым и непривычным, а свою возможную критику увиденного склонны проявлять в артистических формах, как будто следующих традиции ситуационистского *détournement*. Или же, говоря иначе, современный зритель следует «двойной морали», он «в идеале стремится убить двух зайцев — и руку пожать, и на свинье убежать» (Д. Галкин «И руку пожать, и на свинье убежать...»). И в то же время «разве расцвет аккаунтов в социальных сетях не является сегодня наиболее эффективно реализованной формой интуиции Уорхола относительно искусства со “зрителями вместо произведений”» (М. Сенальди «*Zuschauendes Bewusstsein...*»)? Наконец, нет в наши дни и единого монолитного зрительства, которое надо либо пробуждать из спячки пассивного созерцания, либо объявлять художником. Нет более групповых идентичностей, имеющих устойчивую классовую основу. Зрительская масса сегодня узнаёт себя в так называемом «трансклассе», в совокупности субъектов, имеющих различные происхождение, образование, ориентации и пр. (К. Шапока «“Зрительство” через становление классового (само)сознания»). «Сила зрительской реакции сейчас расплывлена и, по сути, заперта в персональном опыте... Будет ли зритель ошибаться? Только в том случае, если допустить наличие каких-то незыблемых критериев оценки. Но даже тогда ошибки — необходимый элемент самопознания, который не стоит подменять искусствоведческой дидактичностью» (А. Ходько «Может ли зритель говорить?»).

И, наконец, в ситуации наших дней есть еще один субъект художественного мира, который не обсуждался отцами исторического модернизма. Речь идет об ИИ, искусственном интеллекте, который, будучи способным воспринимать, анализировать и влиять на дальнейшее существование произведения, становится сегодня как соавтором художника, так и автономным зрителем и носителем критического суждения. «Похоже, что в будущем в результате взаимодействия машин, животных и средовых факторов будут генерироваться новые формы “искусства”, потенциально уже не нуждающиеся в том, чтобы кто-то из людей их “рассматривал”» (Э. Шарипова «За пределами антропоцентрического взгляда...»).

МОСКВА, МАЙ 2025

# ХЖЖ 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

- 6  
БЕЗ РУБРИКИ  
МОЖЕТ ЛИ ЗРИТЕЛЬ ГОВОРИТЬ?  
**Антон Ходько**
- 18  
АНАЛИЗЫ  
МЕХАНИЗМ ПОПУЛИЗМА  
**Борис Гройс**
- 24  
РЕФЛЕКСИИ  
ZUSCHAUENDES BEWUSSTSEIN. СОЗНАНИЕ  
СМОТРЯЩЕГО ОТ ГЕГЕЛЯ ДО УОРХОЛА  
**Марко Сенальди**
- 34  
УМОЗРЕНИЯ  
ЗРИТЕЛЬНИЦА КАК ПРОИЗВОДИТЕЛЬНИЦА  
**Бронислава Куликовская**
- 38  
ОБЗОРЫ  
И РУКУ ПОЖАТЬ, И НА СВИНЬЕ УБЕЖАТЬ: ГОРЬ-  
КО-СЛАДКИЙ ЭРОС ПОСЛЕДНЕГО ЗРИТЕЛЯ  
**Дмитрий Галкин**
- 48  
АНАЛИЗЫ  
«ЗРИТЕЛЬСТВО» ЧЕРЕЗ СТАНОВЛЕНИЕ КЛАССО-  
ВОГО (САМО)СОЗНАНИЯ  
**Кястутис Шапока**
- 60  
БЕСЕДЫ  
ПРАКТИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ СКРЫТЫХ ПРО-  
СТРАНСТВ  
**Максим Иванов и Юрий Юшкин**
- 68  
СИТУАЦИИ  
В ПЕРСПЕКТИВЕ  
**Злата Адашевская**
- 82  
ТЕНДЕНЦИИ  
ЗА ПРЕДЕЛАМИ АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКОГО  
ВЗГЛЯДА: «СМЕРТЬ ЗРИТЕЛЯ» В ЭПОХУ  
ДЕЛЕГИРОВАННОЙ АГЕНТНОСТИ  
**Эльмира Шарипова**
- 92  
АНАЛИЗЫ  
TEMPLEOS  
**Наталья Серкова**
- 102  
БЕСЕДЫ  
ЗДЕСЬ БЫЛО ЗЕРКАЛО  
**Мария Калинина и Александра Сухарева**
- 108  
ПЕРСОНАЛИИ  
ФЕНОМЕН ГРАНИЦЫ — ГРАНИЦА ФЕНОМЕНА.  
СВИДЕТЕЛЬСТВО О «СОВАТОРАХ»  
**Роман Шалганов**
- 112  
ДИАЛОГИ  
«ВРЕМЯ И МЕСТО»: ТЕТРАЛОГИЯ КОНЦЕПТУ-  
АЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ ГРУППЫ «СОВАТОРЫ»  
**Арина Атик, Виктор Осипов**
- 122  
НАБЛЮДЕНИЯ  
ДИКТАТУРА КУРАТОРА  
**Анна Журба**
- 128  
ОПЫТЫ  
СКВОЗЬ ДВА ПРОСТРАНСТВА  
**Илья Михеев, Кирилл Ермолин-Луговской**
- 134  
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА  
ШУМОИЗОЛЯЦИЯ  
**Денис Гаврилов**
- 148  
ТЕНДЕНЦИИ  
ХОРЕОГРАФИРУЕМЫЙ ЗРИТЕЛЬ, ИЛИ КОГДА  
ТЕАТР ПРИХОДИТ В МУЗЕЙ  
**Памела Бьянки**
- 164  
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА  
ЗРИТЕЛЬ ОСВОБОЖДЕННЫЙ И ЗЕРКАЛО СЦЕНЫ  
КАК ГЕНЕРАТОР СНОВ  
**Александра Абакшина**
- 176  
ДИАЛОГИ  
ЗРИТЕЛЬСТВО КАК ПЕРЕМЕННАЯ, ДОБРОВОЛЬ-  
НОСТЬ КАК МЕДИУМ  
**Максим Иванов и Ася Володина**
- 184  
БИЕННАЛЕ  
ПРИОТКРЫТЫЙ МИР  
**Артём Тимонов**



Книга отзывов

— Очень масштабно! Всё прекрасно получилось!  
— Уст. Д. У., Иваново

Восторг!!! Спасибо!!!  
И. Гавриков

Спасибо за прекрасную  
работу — эту выставку!

Ольга, г. Москва, 20.02.2025.

---

# АНТОН ХОДЬКО

## Может ли зритель говорить?

В марте 2021 года молодая пара, пришедшая на выставку современного искусства в Сеуле, воспользовалась кистями и красками, которые лежали рядом с работой американского художника JonOne, чтобы дополнить ее несколькими цветными пятнами. Позже выяснилось, что молодые люди ошибочно восприняли художественную инсталляцию как приглашение к сотворчеству. JonOne не слишком обрадовался такому поступку зрителей — он хотел, чтобы работа была восстановлена, но без наказания для невольных вандалов<sup>1</sup>.

Этот курьезный, на первый взгляд, случай во многом симптоматичен и указывает на необходимость пересмотра роли зрителя в искусстве. Есть несколько примечательных обстоятельств, на которые следует обратить внимание. Во-первых, это легкость, с которой зрители поверили, что их приглашают к совместному творчеству. В их намерения не входила порча картины. Напротив, они посчитали, что вполне готовы внести свой «вклад» в абстрактную работу, созданную профессиональным художником. Во-вторых, они проигнорировали описание и предупреждение, указанные в экспликации к работе. Чтение текстов, сопровождающих экспонаты, сегодня становится все менее характерно

для посетителей выставок. К действиям побуждают и сами образы, и контекст, в котором они появляются. И, наконец, в-третьих, короткое, но бурное обсуждение в социальных сетях было в целом благосклонно к провинившимся (в духе «понять и простить») и это оказалось аргументом, чтобы художник не настаивал на реставрации работы, так как издержки страховой компании были бы переложены на них. Работа стала популярна у посетителей выставки, считавших едва ли не обязательным сделать селфи на ее фоне, возросла и стоимость творения JonOne.

Поле искусства претерпевает изменения, вызванные серьезными трансформациями социальной среды и технологий. Роль зрителя также неизбежно меняется, и важно включить в культурную повестку обсуждение этих процессов и их возможных последствий. Ограничивается ли зритель традиционно отведенной ему функцией потребителя художественной продукции или он сам становится креативным производителем культурных ценностей? Каково его влияние сегодня? Может ли зрительство расширить, выражаясь языком социолога Пьера Бурдьё, социальное поле искусства и увеличить его экономическую и символическую ценность? Ниже я попробую наметить некоторые кон-

туры и возможные направления поиска ответов на эти вопросы. Не претендуя ни на корректность, ни на законченность выводов, я бы хотел инициировать само их обсуждение, предоставив возможность профессионалам выполнить в дальнейшем свою работу.

\*\*\*

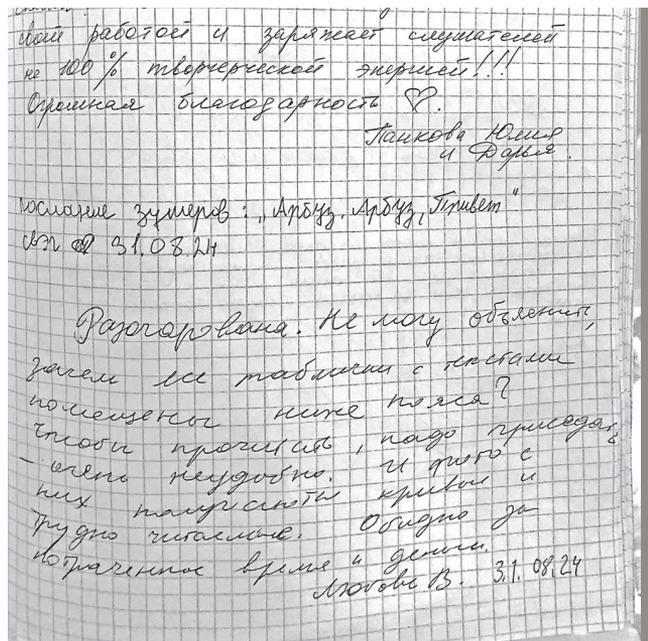
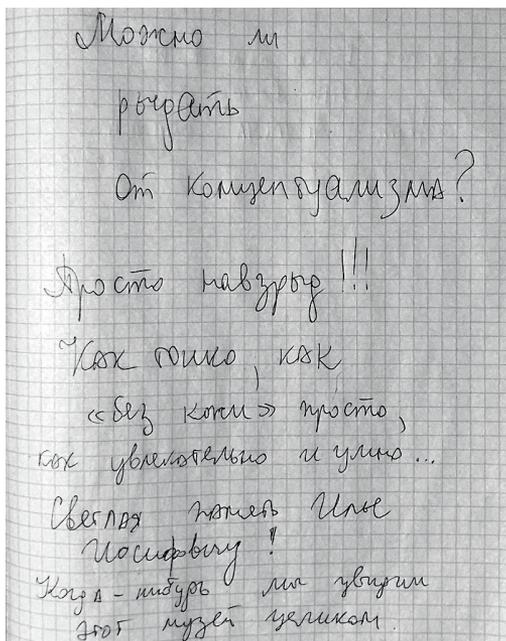
Начнем с вопроса о самоуверенности зрителя в своей способности быть соавтором профессиональных художников. На чем она основывается и так ли уж она сильна? Может ли быть так, что решительность действий некоторых зрителей — всего лишь оборотная сторона комплекса некомпетентности, который вырабатывают у них современные художественные институции?

Говоря о «жажде» сотворчества, на память сразу приходят несколько недавних случаев. Так, в 2022 году на выставке в Екатеринбурге охранник нарисовал глаза на лицах полуабстрактных фигур Анны Лепорской, объяснив это «тяжелым впечатлением», которое оставляла работа. Другим заметным произведением, на которое совершались «покушения», стал «банан Каттелана» (Comedian). За время своего существования он был съеден минимум трижды: сначала на Art Basel в Майями в 2019 году, затем в том же Сеуле в 2023-м и, наконец, китайским бизнесменом в 2024<sup>2</sup>. Очевидные различия в зрительской мотивации во всех этих примерах являются поводом для обобщения. Каждый раз зритель поступал в соответствии с собственной логикой интерпретации произведения, исходя из ситуации, в которой он с ним столкнулся.

Идея о сотворчестве не нова. Известно заявление Марселя Дюшана о том, что зритель на равных участвует в творческом процессе, интерпретируя произведение<sup>3</sup>. Если это так, то в каком виде выступает конечный совместный продукт? Должен ли зритель делать наглядным результат своей интерпретации?

Такие события хорошо освещаются медиа и остаются в истории. Прекрасный пример — Александр Бренер, в котором можно увидеть одного из самых радикальных зрителей (слушателей/читателей) нашего времени. Его акции (точнее «реакции»<sup>4</sup>), начиная с нарисованного доллара на «белом кресте» Малевича в Стеделейк музее, носят отчетливо рефлексивный по отношению к искусству характер, хотя сам автор и определяет их как практики культурного сопротивления. Однако именно в таких предельных формах содержится важное противоречие. Визуализируя свои интерпретации непосредственно во взаимодействии с произведением искусства, зритель теряет свой статус. В этой ситуации невозможно определить, где заканчивается зритель и начинается художник. Такие жесты, особенно когда они производятся намеренно, требуют своей собственной интерпретации, а значит, и своего зрителя.

Другой крайностью является сугубо внутренняя зрительская работа, не выставленная напоказ. Такие венские искусствоведы, как Ригль, Крис и Гомбрих, последовательно развивали понятие «вклада зрителя», необходимого для «завершенности» произведения: «Художник создает сильный образ в свете своего жизненного опыта и внутренних конфликтов, тот всегда неоднозначен, и неоднозначность образа запускает у зрителя процесс сознательного и бессознательного узнавания, эмоциональную и эмпатическую реакции в свете собственного опыта и внутренних конфликтов. Произведение искусства оказывается плодом сотворчества, причем степень «вклада зрителя» зависит от степени внутренней неоднозначности произведения»<sup>5</sup>. То есть речь идет о внутренней когнитивной и чувственной работе смотрящего, которая происходит в относительно широком диапазоне двусмысленности и неопределенности, заданной произведением. Это созвучно также с «открытым произведением» Умберто Эко и ролью читателя,



как он ее понимал. Основная идея этих теорий сводится к «достройке» потребителем культурного продукта, который становится завершенным только внутри конкретного субъекта, в остальном оставаясь открытым для интерпретаций сквозь время и пространство. Внутренняя реакция подлинного, независимого зрителя остается при этом сокрытой, либо проявляется очень опосредованно и недоступна для анализа.

Здесь, похоже, происходит самая загадочная вещь. Каким образом произведение искусства, «завершенное» конкретным зрителем, оказывается социальным феноменом? Была ли эмоциональная дискуссия вокруг появления «Глины» Урса Фишера на набережной у ГЭС-2 результатом сложившихся вкусов и предпочтений? Или она была вызвана угрозой формирования новых? Тот факт, что споры быстро прекратились, а работа по-прежнему находится на своем месте, показывает, как мало мы знаем о механизмах консолидации зрительских интерпретаций. Хотя в данном случае они явно не были в фокусе лиц, принимающих решения.

Для Мориса Мерло-Понти взгляд неразрывно связан с бытием, которое окружает смотрящего<sup>6</sup>. Собственно, субъект, неважно — художник или зритель, оказывается в центре «плоти мира». Взгляд непосредственно формирует это единство, артикулирует бытие, делает его возможным. Художник, в силу своего мастерства и натренированности взгляда, способен показывать невидимое, то, что обычное, заурядное зрение не различает, но что является, или может стать, такой же «тканью бытия», как и зримое вне произведения. Зритель же способен различить это действие художника, откликнуться на него, перекодировать<sup>7</sup> послание и использовать, включив в свою социальную жизнь. Вот почему Уильям Дж. Т. Митчелл утверждает, «что визуальное конструирует социальное» и что «наши социальные механизмы принимают те формы, которые они принимают, потому что мы видящие животные»<sup>8</sup>. Петер Бюргер, анализируя влияние авангарда, также отмечал, что предметом исследования искусства «выступает социальное воздействие (функция) произведения, возникающее в столкно-

вении заложенных в произведении стимулов с социологически определяемой публикой внутри заданных институциональных рамок (института искусства)»<sup>9</sup>. Зритель выступает в роли агента визуального образа, выбранного самим произведением, как муравей, переноса «завершенную» работу в общую или, точнее, разделяемую с некоторыми другими социальную структуру.

Допустим, что свою, пусть и временную, завершенность художественное произведение получает в столкновении с индивидуальной интерпретацией зрителя. Реакция же зрителя при этом определяется множеством факторов, которые вместе образуют то, что Бурдьё называл габитус<sup>10</sup>. Это пластичный, но инертный структурированный набор ценностных и поведенческих установок, неформальных правил и норм, которые помогают субъекту справляться с новыми для себя ситуациями, а в нашем случае помогают зрителю интерпретировать неоднозначность произведения искусства тем или иным способом. Взаимодействие же, часто конфликтное, этих элементов (автор — произведение — потребитель) между собой и с институтом искусства составляют социальное поле, которое, по мнению Бурдьё, и является подлинным производителем ценности художественной работы. Произведение искусства легитимизируется в процессе своего распознавания и признания в этом качестве со стороны зрителя (читателя/слушателя). Это и есть его часть работы, вклада — «производство веры в ценность произведения»<sup>11</sup>. Но не менее важен и прозелитизм этой зрительской веры, то есть ее распространение и сохранение в общем социальном поле в виде постоянно обновляемого габитуса. В такой интерпретации понятие габитуса очень близко понятию культуры как общего рассола, в котором маринуется общественный вкус.

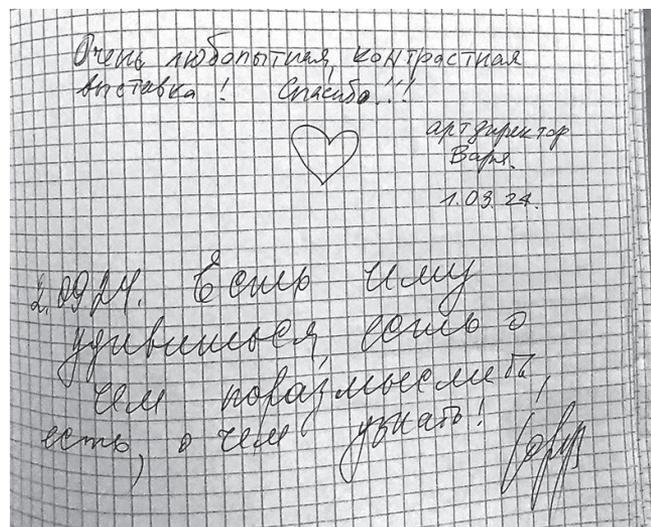
Однако Пьер Бурдьё, как и многие до и после него, убежден, что к этой работе готовы далеко не все зрители, а только

обладающие «диспозицией и эстетической компетентностью», что определяется, прежде всего, образованием и воспитанием. Так же как базовая установка принимается допущение о делении искусства на условно «серьезное», «автономное», независимое от влияния буржуазного общественного вкуса и «гетерономное», «массовое», следующее за устоявшимися вкусами и предпочтениями. Авангард и китч. Оба сегмента так или иначе сталкиваются в социальном и рыночном полях в борьбе за перераспределение символического и материального капитала, а зритель часто оказывается решающим фактором в победе одного или другого.

Концептуальное «отсечение» массового, ординарного зрителя от процесса верификации новой эстетической нормальности и формирования «общественного вкуса» наблюдается как минимум с конца XVIII века. Эта привилегия была отведена образованной элите, обладающей средствами и, что важнее всего, временем для глубокого погружения в предмет искусства. Мыслители XX века вроде Ортега-и-Гассета, Адорно, Гринберга и прочих приложили значительные усилия для того, чтобы обосновать неспособность массового зрителя к оригинальным эстетическим суждениям, а значит, лишить его даже в теории возможности высказываться по этому поводу. В итоге такая модель верификации эстетических свойств произведений, построенная на просвещенной праздности интеллектуальной элиты и требующая глубины погружения в предмет искусства, оказалась узким горлышком, неспособным справиться с ростом масштаба социального поля искусства, который мы наблюдаем с начала прошлого века. Это же создало целый ряд уязвимостей, связанных с возможностью разного рода манипуляций, политической и экономической ангажированностью искусства.

По нескольким причинам сегодня подобная модель себя исчерпала или находится в стадии заката. Во-первых, фактор свобод-

ного времени стал более эгалитарным, его наличие или дефицит больше не связаны напрямую с принадлежностью к тому или иному социальному классу, а отражают, скорее, то, что называется «искусство жить», став критерием качества жизни. Это сильно увеличило потенциальную аудиторию поля искусства и, как следствие, расширило его инфраструктуру (музеи, галереи, биеннале, ярмарки и т. п.). Во-вторых, понятие «зритель» перестало быть сколько-нибудь гомогенным. Сегодня на картину в музее смотрят глаза феминисток, экологов, мигрантов, патриотов, инженеров, маркетологов, родителей и детей разных стран и народов. Каждый взгляд имеет свой собственный фокус, «нисходящие» и «восходящие» потоки восприятия. И это означает, что возникают практически неограниченные возможности для интерпретаций произведений, которые могут уходить далеко за пределы поля искусства, находя для себя место в областях профессиональных, персональных, общественных интересов. В-третьих, можно согласиться с теми аналитиками, которые отмечают, что за последние 30–40 лет произошла радикальная смена парадигмы: эру массового потребления искусства сменила эра его массового производства<sup>12</sup>. Все больше зрителей примеряют на себя роль художников, представителей нового «креативного класса». Их интерес (взгляд) к продуктам художественного творчества становится, кроме всего прочего, сугубо прагматичным, заимствующим технические приемы, а процесс интеграции различных артистических манифестаций в социальные и экономические поля ускоряется. Наконец, в-четвертых, мы наблюдаем многообразие, если не избыток, самого художественного производства. Петер Бюргер отмечал, что сегодня у какого-либо направления искусства нет возможности «претендовать на всеобщую значимость»<sup>13</sup>. Признанных направлений, жанров, стилей искусства накоплено в исто-



рии такое количество, что их борьба за доминирование в общественном вкусе утратила всякий смысл. Авангард и китч оказываются уравненными в правах. Апроприация, перепрочтение, смешение, сопоставление произведений искусства — операции, которыми все в большей степени овладевает современный массовый зритель, и эстетика, к которой он все больше привыкает. Общественный, «буржуазный» вкус включает в себя сегодня очень широкий диапазон эстетических норм, в том числе те, что еще совсем недавно считались маргинальными и авангардными. Он стал более-менее привычен к трансгрессиям, а пошлость усилиями художников приобрела свою ценность под зонтиком ностальгии и (само)иронии. Китч сам оказывается апроприированным современным искусством<sup>14</sup>. Ценностные критерии современной эстетики стали все более неопределенными и это, на самом деле, является ее ключевой характеристикой.

Иными словами, «вклад зрителя», его участие «в производстве веры в ценность произведения» претерпевает серьезные изменения. Многообразие акторов, амбивалентность смыслов, смешение интенций, неопределенность критериев влияют на

то, что ценность произведения искусства приобретает гетерогенный, неустойчивый, требующий постоянного подтверждения характер. Правил нет, точнее, они все время трансформируются, но даже с теми, что еще определяют эстетический вкус, извлеченный из прошлого истории искусства, массовый зритель, по большому счету, не знаком, получая «удовольствие без правил». И, как заметил в этой связи Жан-Франсуа Лиотар: «если имеются условия доставляемого искусством удовольствия, они не являются нормирующими вкус априорными правилами, они могут быть только закономерностями, извлекаемыми из множества свободно выдвинутых суждений»<sup>15</sup>. Вера в ценность произведения перестает быть коллективной практикой, она становится не просто дисперсной, а буквально атомизируется до индивидуальных суждений. Вопрос в том, как найти закономерности в их множестве?

Концепция «автономности» искусства могла бы в какой-то степени служить связующим фактором. Будучи самостоятельной «вещью», произведение способно объединять частные суждения вокруг своей онтологической непознаваемости, недоступности сознанию зрителя. Но здесь с произведением происходит некая метаморфоза, оно утрачивает свои «вещественные» качества и проявляет себя как знак, как означающее, доступное бесчисленному количеству интерпретаций, вовлекающее зрителя в собственное производство смыслов и веры в их ценность<sup>16</sup>. Это знакомое многим ощущение, когда не понимаешь «как», но чувствуешь, что в этом что-то есть. Автономия произведения, которая должна была консолидировать ценностные суждения по отношению к работе-объекту, оборачивается гетерономией, вызванной чувственной рефлексивностью зрителя по отношению к работе-знаку. Грэм Харман предложил рассматривать автономию новой сущности — «сплава зрителя и произведения искусства»<sup>17</sup>, но такое реше-

ние, как бы оно ни выглядело на практике, не помогает нам справиться с задачей поиска закономерностей суждений, по-прежнему растворяя индивидуальные реакции где-то в общем рассоле эстетического вкуса.

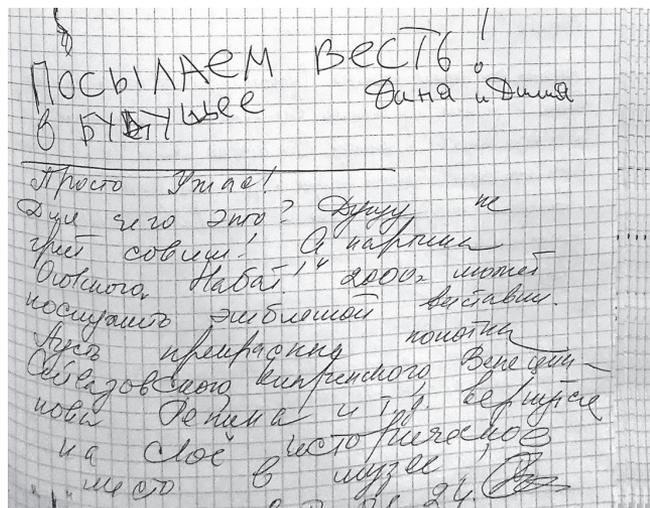
«Эстетический режим» Жака Рансьера, сосредоточенный на специфической форме «чувствования» произведения искусства, помогает помыслить принципиально другой подход. Рансьер разворачивает ситуацию и предполагает, что «обыденное становится прекрасным как след подлинного», если «оторвать его от очевидности и превратить в иероглиф, в мифологическую или фантазмагорическую фигуру»<sup>18</sup>. Не автономия объекта искусства оказывается в центре суждений и не автономия «незаинтересованного» субъекта интегрирует вкус. Само обыденное, опосредованное чувственной реакцией массового зрителя, или «анонимного индивидуума», просится быть разгаданным как общее эстетического восприятия. Тогда подлинное превращается в систему («склад») знаков, которые зашифрованы повсюду — в вещах и людях. Эти знаки соединяются с помощью фикций, мифологий, нарративов, которые и «поставляют смысл в «эмпирический» универсум смутных действий и каких угодно предметов»<sup>19</sup>. И именно эти фикции и нарративы, свободные от прямолинейной логики исторического рассказа, способны выступать в качестве объединяющей силы, которая формирует чувственное восприятие — общее если не для всех, то для многих, — и моделирует пресловутый габитус.

Каким образом в этой логике мы могли бы объединить зримое и говоримое? Если произведение искусства и зритель находятся в симбиозе, то можно предположить их взаимный обмен взглядами. Художественная работа также считывает знаки, размещенные на зрителе. Художники всегда знали, что вещи и произведения искусства смотрят на нас. Пауль Клее, Марк Ротко, Фрэнсис Бэкон делились этим ощущением. Но точно так же ра-

бота может выбирать и своего зрителя, активируя в нем скрытые знаки и запуская цепную реакцию поступков, жестов, суждений. Она как будто меняется местами со зрителем, становясь субъектом, «точкой субъективации художественной истины»<sup>20</sup>. Как отмечал Артемий Магун, «в таких случаях механизм захвата является хиазм, перекрест, за счет которого взгляд зрителя на произведение плавно превращается во взгляд произведения на зрителя»<sup>21</sup>.

С середины прошлого века искусство и философия ищут обоснование включению имманентного познания в контур эстетических теорий, обращаясь к роли повседневности и ординарного зрителя. Распознавание знаков, размещенных на деталях обыденного, оказывается частью операции художественного производства, которая может определять сегодняшнее восприятие искусства. Это его обратная сторона, вторая половинка, антиполе, если снова вспомнить Бурдьё. Однако, в отличие от визуальности или документальности произведения искусства, доступ к прочтению «знаков» зрителя лежит только через фиксацию и последующую агрегацию его рефлексии. А это само по себе требует не только технологической и методологической готовности ключевых акторов, но и принятия определенных этических правил. Кажется, что все это еще ждет своего появления.

На самом деле, массовый зритель не заинтересован в разрушении автономии искусства, ему не нужно, чтобы оно бесследно растворилось в его жизни. Он хочет быть вместе с искусством, видеть себя равноправным участником процесса и получить свою долю символического капитала, но при этом сохранить искусство как отдельную область социального порядка и структуры. Все отчетливее виден его запрос на соучастие, личный опыт, через который и строится его основание веры в ценность искусства. Арсенал реакций зрителя, способов рефлексий



и форм интерпретации сегодня весьма многообразен: лайки, эмодзи, стикеры, селфи, видеозаметки, реплики, хэштеги, мемы, телесные реакции, такие как время внимания, скорость и направление движения тела, глаз и т. п. И все это помимо традиционных лингвистических форм рефлексии вроде записи в книге отзывов или комментариев под постом в соцсети. Любопытство и болтовня, значимость которых для существования множества убедительно показал Паоло Вирно<sup>22</sup>, жалобы и просьбы, слухи и сплетни, восторги и проклятья — все это формы коммуникаций, рожденные повседневностью. Это питательная среда, из которой можно извлекать закономерности суждений. И это также место происхождения фикций, мифологий, нарративов, еще способных противостоять процессу индивидуализации сознания зрителя за счет формирования и трансформации коллективного воображаемого. Общество строится на общении, на коммуникации субъектов друг с другом, а для этого у них должны быть пространство и свобода. Искусство всегда играло в этом посредническую роль, но сейчас оно должно научиться интегрировать в свое пространство зрительские рефлексии и коллективное воображение.

Современные технологии сделали зрителя другим. Дополненный смартфоном, включенный в глобальную сеть, способный быть одновременно одним и с множеством зрителей сегодня получил возможность практически в режиме онлайн делиться, советоваться, обращать внимание, получать рекомендации, запрашивать информацию и создавать собственный контент с практически неограниченной по численности аудиторией. Остающийся при этом цифровой след начинает свою собственную жизнь, служа «топливом» для работы генеративных программ искусственного интеллекта, результат работы которых также, к сожалению, не является значимым фактором для акторов поля искусства.

Тем временем технологии меняют сам способ взаимодействия с искусством. «Нормативное внимание», предполагающее общение зрителя тет-а-тет с произведением искусства, путем рассматривания работы с определенного ракурса и в течение некоторого времени, постепенно уходит в прошлое. Клэр Бишоп в книге «Рассеянное внимание»<sup>23</sup> указывает на появление нового типа смотрения, который связан с невозможностью удерживать сосредоточенный взгляд для изучения деталей работы. Сегодня тайминг внимания оценивается в 20–40 секунд на одну работу и продолжает сокращаться. Бишоп пишет о гибридной форме внимания как реакции на происходящие изменения технологий и психологии нашего сознания. С одной стороны, сохраняется способ смотрения, близкий к традиционному, с длительным и глубоким погружением в художественное содержание работы. С другой, развиваются такие типы «быстрого» зрительского внимания как схватывание сути, лежащей на поверхности (*skimming*), выборочный обзор (*sampling*), свободное скольжение по образам в сети (*scrolling*), гибридное зрительство и виральное внимание. По мнению Бишоп, гибридное вни-

мание необходимо воспринимать сегодня как норму, она называет его операционной системой XXI века («OS XXI»). Эти изменения, в свою очередь, влияют как на подходы к экспонированию работ и архитектуру выставок, так и непосредственно на художественные практики, которые адаптируются к трансформации зрительского внимания. Глубокое внимание требует от зрителя времени, а также постоянного расширения знаний. Рассеянное внимание построено на скорости, но его можно ценить за наивность и искренность взгляда, интуитивную образность, прагматичность смысловых догадок, акцент на периферийных деталях. В первом случае искусство больше предназначено для внутреннего созерцания, во втором — для внешних коммуникаций. Но в обоих случаях, по аналогии с облачным существованием цифровых данных, можно сказать, что современный зритель переносит часть своих внутренних рефлексий, связанных с взаимодействием с произведением искусства, во внешнее информационное облако с открытым доступом.

Вселенная зрительских реакций может стать самостоятельным объектом для художественного творчества. Прогресс в развитии машинного обучения и технологии работы с большими данными открывают новые возможности взаимодействия зрителя, художника и произведения искусства. Известная восточная притча о слоне и слепцах может звучать иначе, если представить, что свои ощущения пытались обобщить не трое участников, а сотни и тысячи. Какой тогда могла бы быть интерпретация произведения? Может ли работа проявить свои новые черты в этом случае, недоступные чувствам одного «анонимного индивида»? И более того, может ли в результате появиться новое художественное высказывание — уже как самостоятельная работа художника? Как когда-то неизвестные художники смотрели на ночное небо и давали поэтические имена

В свои 25 первый раз серьезно... почти культурный обмен по рекомендации. Было крайне интересно ознакомиться с вашими работами, сильнее всего удивили стили, которые строятся сами по себе. Также не представляю, как это происходит.

П.с. писали, вы иногда работаете в газете. Хотели бы получить комментарий к работам. В какие дни вы работаете? В каких городах вы работаете?

11.02.2025. Очень интересно, познавательно и полезно! Спасибо огромное за это взаимодействие.

11.02.2025

В.В. Вербникова  
Персональный В.В.

11.02.2025

Фрэнкишко, спасибо за гостеприимство! То, что сегодня стало нормой визуальной культуры — половина столетия назад создавалось авангардом художественной мысли. В том числе и вашей. Было интересно.

Михаил Кирин  
11 февраля 25

Мы вошли

прошлись

аххли

еще прошлись

вшли

до сих пор

В АХХЕ

(восхищение)

(а вместе с ними и мифологию) случайным скоплениям звезд?

Зритель старается быть заметным, ничего не получая взамен. Селфи на фоне яркой работы ничего не несет кроме чистого удовольствия и бытового нарциссизма. Кто-то упрекнет его в поверхностности таких реакций, в самолюбовании, желании привлечь к себе внимание за счет взаимодействия с искусством, особенно в случае с блогерами. Отчасти это верно, но это и есть проявление повседневности, индексальная реакция, требующая своей дешифровки.

Музейным институциям необходимо пересмотреть свою образовательную миссию по отношению к зрителю, потому что она воспроизводит дисциплинарную модель, уходящую корнями еще к Яну Коменскому: кон-

троль доступа к знаниям, монологический способ их передачи, непрекаемость авторитета учителя. Как бы ни были популярны и содержательны экскурсии, лекции, медиации, аудиогиды, каталоги или кураторские тексты, они, как правило, сохраняют неизменной иерархию между музеем и зрителем, знатоком и профаном. Каким бы либеральным по духу ни было искусство, его институциональное предъявление демонстрирует патерналистскую снисходительность по отношению к тем, кому оно предназначено. Зритель воспроизводит «музейную модель» восприятия, когда сталкивается с чем-то, что маркировано как «искусство». Модель, которой его обучили. Поэтому он всегда находится в подчиненном положении, ищет соответствия усвоенным эстетическим кри-

териям и не чувствует психологической безопасности, когда его суждение не совпадает с выбором профессионалов.

В общем и целом можно допустить, что зритель и сам в состоянии вынести такое суждение о том или ином произведении искусства, увидеть в нем что-то свое, по-своему сформулировать реакцию. Будет ли зритель ошибаться? Только в том случае, если допустить наличие каких-то незыблемых критериев оценки. Но даже тогда ошибки — необходимый элемент самопознания, который не стоит подменять искусствоведческой дидактичностью, которая ничего кроме выученного комплекса некомпетентности не вызывает. Зрителя надо приучать верить в саморефлексию, в свое восприятие искусства, в свое воображение. И это та вера, которая в состоянии производить оценку ценности произведения, каким бы разнообразным ни получился конечный результат.

У этого текста нет задачи учить музеи и галереи, как им надо работать со зрителем (хотя за последние 100+ лет в этом отношении изменилось не так много<sup>24</sup>), так же как не было задачи поставить под сомнение важность работы искусствоведов, критиков и кураторов. Все, а особенно художники, должны заниматься своим делом. Дело зрителя — реагировать на искусство и делиться своей рефлексией с другими, подключать свое воображение и искать единомышленников. Такая возможность должна быть ему предоставлена. Но он не должен переходить черту, отделяющую его от художника. Несмотря на ставшее расхожим клише мнение Йозефа Бойса, не каждый человек может быть художником, а некоторым художникам было бы лучше оставаться зрителями. Но для этого у них должно открыться собственное социальное поле, поле зрительства, такое же творческое и полное возможностей для самовыражения, как и поле искусства. Можно представить, что появление такого поля могло бы мотивировать

актеров действовать более решительно. Например, музейные и галерейные институции могли бы увеличить время взаимодействия со зрителем, в рамках которого можно реализовывать принципиально новые программы и ставить новые цели. Образовательные институции могут предлагать дополнительные программы подготовки зрителя с акцентом на обучении эмпатии и саморефлексии, развитии чувственного восприятия и воображения. Технологические компании могут использовать цифровой след, делать математические агрегации (как пример можно вспомнить ресурс Metacritica в киноиндустрии), которые изменят зрительский опыт. Художники используют рефлексии для создания новых художественных проектов, в том числе в science art, а возможно, и по-новому осмысливают задачи искусства как такового.

Сила зрительской реакции сейчас расплыта и, по сути, заперта в персональном опыте. Как и любая социальная энергия, собранная вместе, она может нести как возможности, так и угрозы. Ее надо изучать, понимать и уметь управлять. Но, в конце концов, это может сделать искусство сильнее и, может быть, позволит вывести его из того тупика, к которому оно, как кажется, сейчас неуклонно движется.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> URL: <https://news.artnet.com/art-world/couple-defaces-mall-art-1957210>.

<sup>2</sup> URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20241121-qedj>.

<sup>3</sup> Кабанн П. Марсель Дюшан. Беседы с Пьером Кабанном. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 85.

<sup>4</sup> Музыка П. Акция и реакция: метод Бренера. URL: <https://spectate.ru/muzyka-brener/#easy-footnote-25-9574>.

<sup>5</sup> Цитата Эрнста Криса по книге: *Кандель Э.* Век самопознания. Поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней. М.: АСТ, Corpus, 2016.

<sup>6</sup> Мерло-Понти М. *Око и дух* / Пер. с франц., предисл. и коммент. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992.

<sup>7</sup> Коды художника и зрителя могут не совпадать, но по большому счету это не имеет значения. Как говорил Дюшан, «художник не понимает истинного значения своего искусства», поэтому и нужен зритель, чтобы создать коды символического капитала.

<sup>8</sup> Mitchell W. J. T. *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture* // *Journal of Visual Culture*. 2002. 1:2. P. 165–181.

<sup>9</sup> Бюргер П. *Теория авангарда*. М.: V-A-C press, 2014.

<sup>10</sup> Художники, конечно, обладают собственным габитусом, который может существенного отличаться от зрительского.

<sup>11</sup> Бурдые П. *Социальное пространство: поля и практики*. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. С. 401.

<sup>12</sup> Гройс Б. *В потоке*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 124.

<sup>13</sup> Бюргер П. *Теория авангарда*.

<sup>14</sup> Прекрасный пример российского контекста — выставка «Чересчур», которая недавно прошла в Фонде RuArts в Москве.

<sup>15</sup> Лиотар Ж.-Ф. *Anima Minima* / Приложение к: Рансьер Ж. *Эстетическое бессознательное*. СПб.; М.: Machina, 2004.

<sup>16</sup> Rebetisch J. *Theatricality, Autonomy, Negativity* // Garcia T. (ed.), Normand V. (ed.). *Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions*. University of Art and Design Lausanne and Sternberg Press, 2019. P. 59.

<sup>17</sup> Харман Г. *Искусство и объекты*. М.: Издательство Института Гайдара, 2023. С. 329.

<sup>18</sup> Рансьер Ж. *Разделяя чувственное*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 36.

<sup>19</sup> Там же. С. 38.

<sup>20</sup> Бадью А. *Малое руководство по инэстетике*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 20.

<sup>21</sup> Магун А. *Искус небытия: энциклопедия диалектических наук*. Т. 1. *Отрицательная эстетика*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 177. И там же С. 178: «Итак, искусство отрицательно потому, что выламывает вещь из ее окружения, вводит в новые контексты, выворачивает ее наизнанку и проделывает в ней полости для потенциального заполнения взглядами наблюдателей. При этом оно бросает тень на своего субъекта, завораживает и тем самым подавляет его, переводя — во всей его созерцающей субъективности — в разряд созерцаемых объектов».

<sup>22</sup> Вирно П. *Грамматика множества. К анализу форм современной жизни*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 104.

<sup>23</sup> Bishop C. *Disordered attention: how we see art and performance today*. London; New York: Verso, 2024.

<sup>24</sup> Ефиц А. *Зритель, будь активен!* М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024.

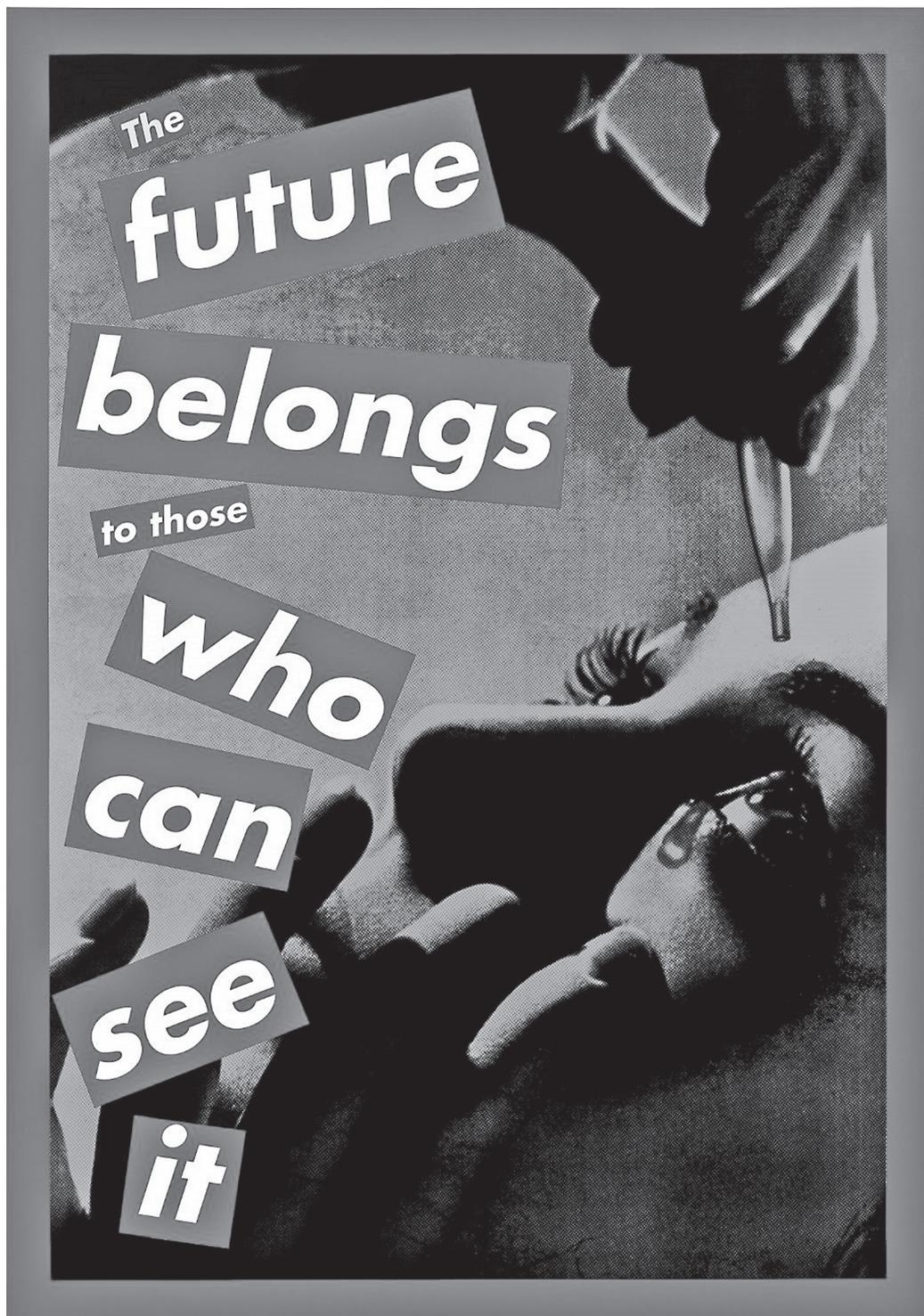
#### **Антон Ходько**

*Родился в 1971 году в Нарве.*

*Коллекционер современного искусства.*

*Выпускник факультета современного искусства «Среды обучения».*

*Живет в Москве.*



Материал иллюстрирован работами Барбары Крюгер.

# Борис Гройс

## Механизм популизма

Феномен популизма сегодня, конечно же, слишком сложен, чтобы рассмотреть его в одном тексте. Поэтому я сосредоточусь на одном из аспектов его публичной привлекательности. Я хотел бы поставить вопрос — чем популизм так манит интеллектуалов и художников. Очевидно же, что такая привлекательность имеет место. У многих современных художников и интеллектуалов, несмотря на неприятие ими популизма по морально-этическим соображениям, есть смутное чувство, что он — популизм — предлагает определенный, пусть и неправильный ответ на важный для них вопрос. Я бы предположил, что феномен популизма возникает из раскола современной культуры на элитарную и массовую. Такое разделение не только характерно для модерности, но и конститутивно для нее; в каком-то смысле, современность и есть не что иное, как такое разделение. В то же время этот раскол вызывает острую фрустрацию с обеих сторон. Серьезные авторы, особенно экспериментирующие с языком искусства, чувствуют себя отделенными от масс, и этот раскол их маргинализует. Идолы массовой культуры, с другой стороны, хотят, чтобы их воспринимали всерьез и включали в культурный пантеон. Поэтому все ищут новую культуру,

в которой серьезное может стать популярным, а популярное — серьезным. Именно это стремление к популярности с выходом за пределы чистого развлечения ведет художников и интеллектуалов к альянсу с популистскими движениями.

Основная проблема модернистского и современного искусства заключается в его зависимости от эстетических вкусов публики. Согласно Канту, обосновавшему современную концепцию вкуса, эстетическое суждение предполагает его универсальность. В отличие от вкуса к еде или другим приятным вещам, который может быть сугубо личным, эстетическое суждение о прекрасном есть «рефлексивное» суждение, претендующее на универсальность. Кант говорит о *sensus communis* как об основе такой универсальности. Однако очевидно, что такая отсылка к *sensus communis* не предполагает, что просвещенный эстет должен искать подтверждения своего вкуса у широкой публики. Очевидно, что Кант выдвигает в качестве необходимого условия наличие привилегированного образованного класса, способного выносить просвещенное суждение, представляющее собой *sensus communis*. Художники к этому привилегированному классу не относятся. Художник-гений может создавать прекрас-

ные произведения, но не может судить об их красоте, ибо это привилегия образованного зрителя. Когда Кант говорит о субъекте эстетического созерцания и утверждает, что этого субъекта интересует не само существование объекта его созерцания, а лишь тот факт, прекрасен он или нет, он имеет в виду, что у объектов эстетического созерцания есть и другие причины, чтобы существовать, а не только необходимость быть эстетически приятными. У цветов и птиц, гор и закатов есть причины, чтобы существовать, которые не зависят от того, прекрасны они или нет. Произведения искусства, созданные, по Канту, для общественного развлечения и радости, также могут играть свою роль, не нуждаясь в том, чтобы о них обязательно рассуждали как о чем-то прекрасном. В очень традиционном и, в то же время массово-культурном духе Кант понимает искусство как развлечение. Поскольку произведения искусства развлекают, они не теряют свой *raison d'être*, даже если рафинированный вкус считает их некрасивыми.

К слову, современные художники хотели — и до сих пор хотят — быть художниками освобожденными, создающими произведения, не предназначенные для массовых развлечений. «Серьезные» художники создают свои произведения, потому что считают, что эти произведения прекрасны или хотя бы релевантны для истории искусств. Иными словами, они создают работы для удовлетворения культурно обоснованного художественного вкуса. Единственная причина для существования таких серьезных произведений — их эстетическое признание. Если я скажу, что какое-то произведение не имеет признаваемой эстетической ценности, то фактически тем самым призыву к его уничтожению. Это темная сторона освобождения искусства и художников. Раньше создание искусства было встроено в религиозную практику или в процесс са-

моэстетизации государства. Иконы и исторические памятники сохраняли право на существование, даже если не были полностью удовлетворительными с эстетической точки зрения. Их оценивало религиозное сообщество или население государства не потому, что они были как-то по-особенному эстетически удачны, а потому, что их создатели принадлежали к тому же сообществу или той же группе населения и поэтому выражали общие для них общественные ценности и убеждения. Однако, когда искусство освобождается от религиозной, исторической, образовательной, информационной и социальной функций, оно становится экзистенциально зависимым от эстетического признания со стороны информированной публики. Это признание означает жизнь; отказ в признании — смерть.

Наша культура исходит из того, что эстетически признанное искусство не может развлекать. В своем знаменитом эссе «Авангард и китч» Клемент Гринберг описывает это состояние с помощью хорошо известной формулы: «Если авангард имитирует процессы искусства, китч, как мы теперь видим, имитирует воздействие искусства». Когда Гринберг говорит здесь о «воздействии» (*effects*), он имеет в виду именно развлечения. Китч развлекает, потому что имитирует искусство прошлого в той мере, в какой оно было развлекательным. Искусство авангарда имитирует не эту развлекательную сторону традиционного искусства, а только художественную технику, благодаря которой искусство становилось прекрасным. Поэтому воспринимать его как прекрасное могут только хорошо образованные, привилегированные зрители. Здесь мы видим жесткую оппозицию между элитарным вкусом и вкусом популярным. Оба они сформированы художественной традицией. Популярный вкус получает удовольствие от произведений искусства — старых и новых — если они развлекают.

При этом он отрицает автономное современное искусство, которое и не хочет быть развлекательным. В результате серьезное, эстетически признанное искусство попадает в художественные институции. В них также проходят серьезные дискуссии о критериях и правилах эстетического признания.

На сегодняшний день у нас за плечами — долгая история институциональной критики. Тем временем стало ясно, что арт-институции слишком слабы, чтобы их критиковать. Для нашей экономики, которая хочет быть сверхпродуктивной и прибыльной, музеи показывают плохой результат. Они не могут соревноваться со спортом, поп-музыкой, кино и другими формами развлечений. Ясно, что чтобы по-настоящему быть успешным, художник должен апеллировать к широкой публике. Но как это сделать, если вы хотите быть серьезным художником? Как быть серьезным и популярным одновременно? Такой вопрос напоминает художнику о времени, когда художники, работавшие на Церковь и государство, могли быть популярны без необходимости обязательно создавать нечто прекрасное и развлекательное. В то время все члены общества независимо от их благосостояния или рода занятий принадлежали к одной религии и оставались лояльными подданными одного государства. Иными словами, все принадлежали к одному *populus*. Современный популизм есть ничто иное, как поиск этого *populus*.

Легко, конечно, говорить, что никакого *populus* не существует, что наше современное население распалось на множество групп и подгрупп, у которых, кажется, нет ничего общего. Эту фрагментацию невозможно отрицать. Но невозможно отрицать и тот факт, что фрагментированное население ищет единства и общности — желает стать *populus*. Именно это желание объединяет современное население: не реаль-



ная общность, а желание общности. Люди хотят единства, даже если это единство различий, а не разделения. Люди уважают тех, кто объединяет, и презирают тех, кто разделяет. После стольких десятилетий классовой борьбы люди хотят быть вежливыми друг с другом, уважать и пользоваться уважением. Мы протестуем против элит, если, как нам кажется, они дистанцируются от «обычных людей», но готовы принимать их, если они готовы работать ради общего блага и стать частью *populus*. Именно желание населения стать *populus* и пытаются удовлетворить различные популистские движения.

В каком-то смысле мы видим повторение 1930-х, когда после периода яростных классовых конфликтов пришла волна популистских движений. В Германии людям напоминали, что они в конце концов немцы и добрые европейцы, и поэтому в их ряды



не должны вносить разделение еврейские агитаторы. В Советском Союзе после долгого периода «диктатуры пролетариата» было провозглашено «государство всего советского народа», и людям напоминали, что в их ряды не должны вносить разделение троцкистские агитаторы. Эти движения и силы создавали пространство для нового искусства — популистского, но не популярного. В своем эссе Гринберг смешал популистское и популярное. Гринберг считал, что советское и нацистское искусство были вариантами китча, с помощью которого политические вожди хотели потрафить публике. Однако Гринберг ошибался в том, что определил популистскую культуру как китч. Конечно, популистская культура — это не высокая культура, но это и не китч, хотя бы потому, что популистская культура скучна. Она хочет быть назидательной и поэтому не обладает развлекательным компонентом, который ожидают и требуют от китча. Популистская культура функционирует не потому, что кому-то нравится, а потому, что служит знаком верности определенной популистской идеологии.

А эту верность лишь отчасти выбирают свободно.

В эпоху постмодерна нас учили, что личность, индивидуальность и субъективность — лишь ничего не значащие, не имеющие референта знаки или маски. Лицо есть маска, и поэтому за ним ничего не прячется. Но как нам уклониться от маски, которую нам навязывает общество? Мы больше не можем рассчитывать, что откроем нашу истинную, скрытую, внутреннюю, универсальную идентичность и вырвемся из внешней, ложной, партикулярной идентичности, потому что единственной альтернативой нашей социальной маске, которую мы обнаруживаем, оказывается просто другая маска. Маски могут меняться местами и участвовать в карнавальном обмене, о котором говорил Михаил Бахтин в рамках теории «карнавализации» культуры и который считал единственной подлинной формой массовой культуры.

Однако постоянный обмен знаками вызывает у людей беспокойство. Поэтому возникает желание его остановить. Это желание — желание популизма. Речь

больше не идет о раскрытии себя как пролетария или арийца и срывании масок с других — буржуа или евреев, как это было в классической модерности. Сегодня люди принимают свои уже имеющиеся маски и провозглашают их своими лицами, хотя прекрасно знают, что это всего лишь маски. Единственное, что происходит в результате — прекращение постоянного обмена масками: карнавал останавливается и становится неподвижной сценой. Мир превращается в музейную выставку — серьезную и ответственную. Однако это выставка без наблюдателя, потому что увидеть ее может только Бог. А Бог не отличает эстетическое признание от непризнания, прекрасное от непрекрасного, развлекательное от скучного. Бог, как мы знаем, ценит только серьезность этической и политической преданности. Поэтому в условиях популизма художники и интеллектуалы освобождаются от нажима, требующего от них создавать что-то эстетически релевантное или развлекательное, способное переступить границу между элитарным вкусом и

вкусом массовым. Серьезная преданность собственной идентичности достаточна для того, чтобы тебя приняли и уважали. Такое обещание освобождения, облегчения по-настоящему соблазнительно. И именно поэтому любой популизм от природы религиозен. Любому выступлению *populus* нужен Бог в качестве единственного зрителя, потому что каждый зритель-человек неизбежно позиционирует себя как аутсайдера, вносящего разделение.

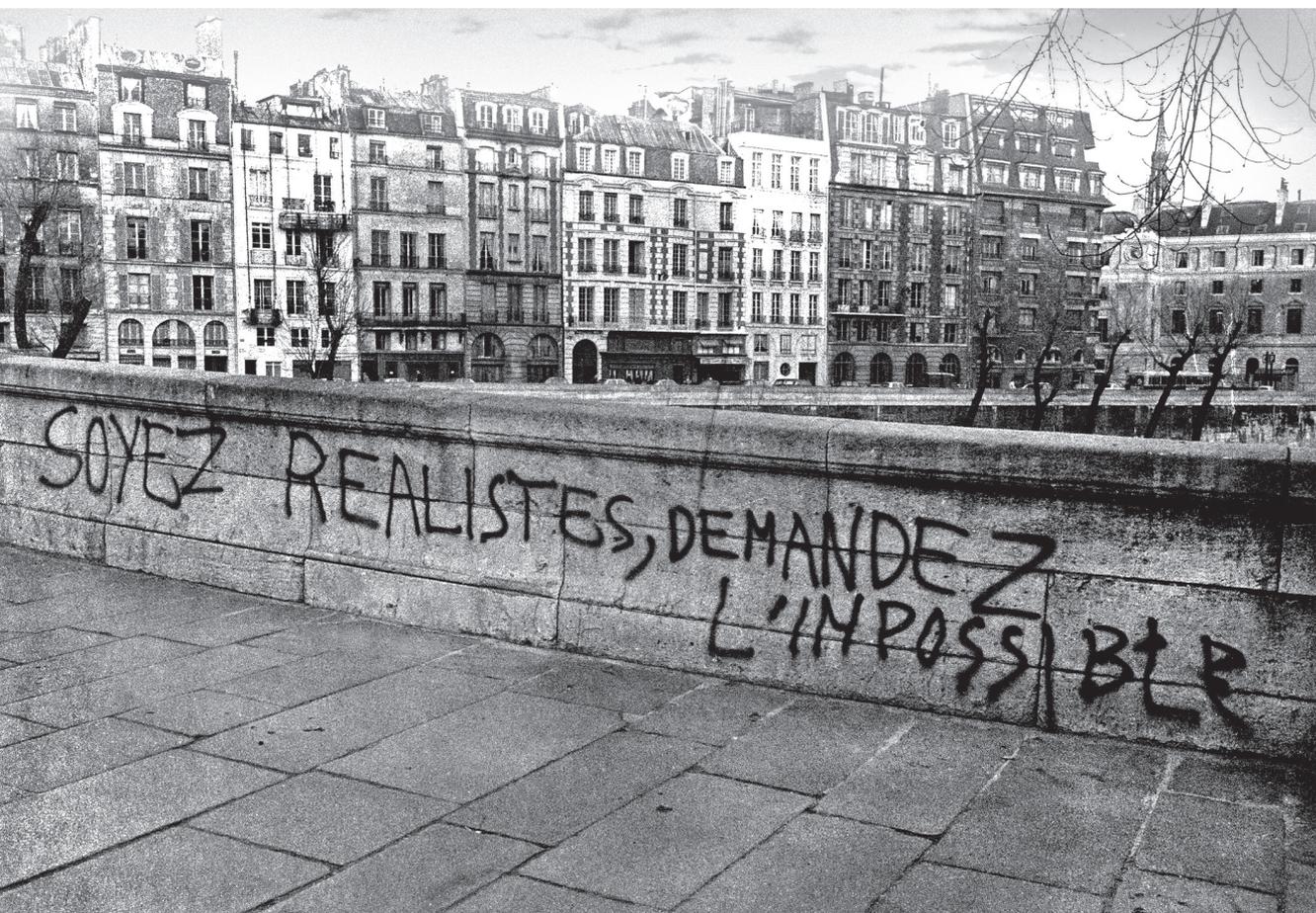
#### **Борис Гройс**

*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 постскриптум» (2007), «Политика поэтики» (2012) и другие.*

*Регулярно публикуется в «ХЖ».*

*Живет в Берлине.*



Ситуционистский лозунг. Париж, май 1968. Граффити.

# Марко Сенальди

## Zuschauendes Bewusstsein. Сознание смотрящего от Гегеля до Уорхола

### I

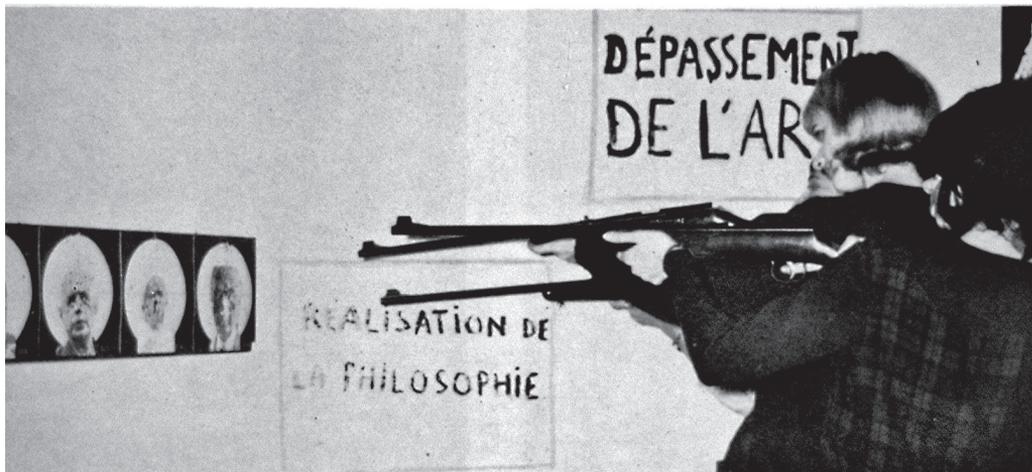
Как утверждал Ги Дебор, спектакль заменил сегодня все формы власти прошлого и явил собой высшую форму капитализма<sup>1</sup>. Однако если при капитализме человек рассматривался как трудящийся, то в обществе спектакля его роль сведена к потреблению. Спектакль же в первую очередь требует, чтобы его смотрели, и, соответственно, само его существование включает в себя фигуру потребителя зрелища, то есть зрителя. Подобно классическому капитализму, который базировался на отчуждении рабочего от производимого им продукта, капитализм спектакля основывается на «отчуждении зрителя в пользу созерцаемого объекта»<sup>2</sup>. При этом общество спектакля позиционирует себя как новый тип господства, поскольку те, кто находится под его властью, не осознают этого и, более того, уверены, что занимают в нем «комфортное» место зрителей.

Однако, следует признать, что идеи Дебора о «сознании зрителя» далеко не столь оригинальны, их во-многом предвосхитил Георг В. Ф. Гегель, когда во втором разделе седьмой главы «Феноменологии духа» (1807) обосновал понятие «наблюдающего сознания»<sup>3</sup>. Именно на этих, не часто ныне перечитываемых страницах «Феноменологии», Гегель дает определение подлинно феноменологическому концепту, не менее важному, чем хозяин-слуга или прекрасная душа, а

именно — «наблюдающему множеству», или *demos'у*, зрительской массы или, иначе говоря, «наблюдающему сознанию» (*Zuschauendes Bewusstsein*).

Концепт этот описывает не просто — как у Дебора — некий индивидуальный противовес универсальному обществу спектакля, а напротив, что закономерно должно предполагаться любой диалектикой самосознания, речь здесь идет о половине целого, включающего в себя (спектакль) и его часть (зрителя) в большее и в то же время противоречивое единство, в том смысле, что сам спектакль — это на самом деле то, что происходит на сцене, плюс тот факт, что оно происходит для зрителей и со зрителями. Как и в случае с властью, гегелевский анализ которой нельзя рассматривать отдельно от анализа сознания, над которым она осуществляется (здесь снова стоит напомнить, что полная картина власти — это самосознание хозяина-слуги), то же самое относится и к спектаклю, составной частью которого является самосознание актера-зрителя<sup>4</sup>.

При этом в гегелевском понимании спектакля есть еще по крайней мере два интереснейших момента. Во-первых, его анализ включен в главу, посвященную религии, что неизбежно подводит к тому, что ее «репрезентация» (*Vorstellung*) носит чисто эстетический характер; а во-вторых, тема спектакля и репрезентации возникают именно в кульминационный момент диалектики, то есть в действии



Работы Ги Дебора на выставке Ситуационистского Интернационала «Уничтожение RSG-6», 1963. Галерея EXI, Оденс, Дания.

Абсолютного Духа. Дух не может стать Абсолютом, если не выразит себя «не как субстанцию только, но равным образом и как субъект»<sup>5</sup>. При этом, когда Дух становится Абсолютным, то есть Духом Времени, нашего времени, он предстает самому себе «eine Galerie von Bildern», «медленной сменой образов», иначе — спектаклем, где он одновременно и актер, и зритель<sup>6</sup>. Следовательно, для Гегеля, в отличие от Дебора, спектакль — это движение, в котором зрителя не просто используют, но он сам является причиной, содержанием Универсального-Сингулярного, которое повелевает им, но где тем не менее он парадоксальным образом (то есть диалектически) является и участником.

## II

Но давайте рассмотрим в деталях, что представляют собой главные пункты гегелевских рассуждений. Для начала следует отметить, что религия, как завершающая стадия духа, возникает не в конкретный исторический момент (например, после удовлетворения потребностей первобытного общества и т. д.). Нет, феноменология религии — скорее, иной образ действия, иной угол зрения на вещи, которые уже были описаны самим Гегелем в преды-

дущих моментах, связанных с сознанием, самосознанием, разумом и духом. Внутри формирующегося религиозного духа самоутверждается религия художественная.

То есть «Дух стал художником»<sup>7</sup>, потому что, стремясь оформиться, сначала он действует бессознательно, как пчелы, строящие соты<sup>8</sup>, но вскоре возводит свою форму в «форму самого сознания»<sup>9</sup> в форму человеческую. Изначально искусство было инстинктивной работой (первобытная эпоха); после же слишком вышел за рамки искусства (он больше, чем искусство) — в самопрезентацию (эпоха египтян); и только с рождением абсолютного искусства (эпоха греков) в игру включается и самосознание этого действия. Где же проявляет себя самосознание искусства? Например, в фигуре художника, который придает форму статуе бога. Статуи греческих богов — это уже не объекты инстинктивные (менгиры) или абстрактные (обелиски), а человеческие фигуры. Однако, работая над ними, тот, кто их создает, все еще не узнает в них себя. Следовательно, между «произведением и самосознанием того, кто его производит», существует разделение, произведение все еще представляется духу чем-то чужеродным.

Рассуждения Гегеля можно понять, обратившись к социально-историческому анализу Э. Криса и О. Курца, — в их знаменитом тексте «Легенда о художнике. Исторический опыт»<sup>10</sup> объясняется, почему фигура художника как индивидуальности (в отличие от анонимного ремесленника) родилась только в александрийскую эпоху, а его престиж утвердился, когда имя (индивидуальность) художника стали связывать с произведением (скульптурой). Но произведение классического искусства все еще остается абстрактным и частичным, поскольку по-прежнему рассматривается как «вещь» (например, та же статуя), чуждым духовной жизни народа. И, следовательно, произведение искусства только тогда становится «духовным», когда преодолевает свою вещность и начинает на самом деле жить в душе людей, осуществляясь в театральной форме трагедии.

И здесь мы приближаемся к сути гегелевской концепции «спектакля». На самом деле в трагедии роль зрителя еще пассивна, но он здесь уже не посторонний наблюдатель. Универсальные сущности (то есть боги), которые отныне находятся на одном уровне с осознающими себя индивидуальностями (то есть героями), являются «наблюдающему сознанию». Но это сознание присутствует не только в партере, вне сцены, на которой идет борьба всеобщего и сингулярного, но и внутри нее, то есть внутри трагического произведения, присутствуя там в качестве «хора». «В хоре [множество зрителей] имеет свое отображение или, лучше сказать, свое собственное, себя выражающее представление»<sup>11</sup>. Говоря иначе, присутствие хора в трагедии свидетельствует о том, что зрительское сознание находится внутри спектакля — в виде отражения самого себя. То есть хор — это не только голос зрителей, наблюдающих из партера за сценой, но, будучи сам по себе тоже спектаклем, формирует его диалектическую инверсию.

Но... «поскольку сознание также совершает поступки и принадлежит характерам, это соединение (так как истинного соединения, соединения самости, судьбы и субстанции еще нет) есть со-



Ги Дебор «Все против спектакля», 1963.

единение внешнее, гипокризия; герой, выступающий перед зрителем, распадается на свою маску и актера, на личину (die Person) и действительную самость»<sup>12</sup>. То есть, в тот момент, как зрительское сознание входит в постановку, оно стремится ее инвертировать, представить ее как представление, сбросить присущую «спектаклю» завесу suspension of disbelief (приостановки недоверия). И это тот же гегелевский мотив, который в «Феноменологии» был воплощен также и в диалектической фигуре «перевернутого мира» (Verkehrte Welt)<sup>13</sup>. Когда собственно вещь инвертируется в нечто другое? Не тогда, когда она банально противостоит ему, а когда, в единстве с ним, «становится противоположностью, которая не есть противоположность»<sup>14</sup>. К примеру, подлинное противопоставление происходит не тогда, когда театральная постановка отстраняет себя от прозаичной реальности, а когда спектакулярный, театральный мир включает этот реальный мир как часть себя. Однако это подразумевает, что вымысел обращает себя против самого себя, и, например, тот же трагический персонаж перестает быть «правдоподобным», его маскировка становится видимой, и под трагической маской проглядывает лицо



Пьеро Мандзони «Пожирать искусство», 1961.  
Перформанс.



Пьеро Мандзони «Живые скульптуры», 1961.  
Перформанс.

актера, конкретного человека. Трагедия, говорит Гегель, таким образом, уступает место цинично-комическому восприятию спектакля, комедии.

Здесь на Гегеля явно повлияла комедия Людвиг Тика «Мир наизнанку» («Die verkehrte Welt», 1797). «Мир наизнанку» — это действительно драма *sui generis*, поскольку изображает театр, который включает и зрителей: партер на самом деле находится на театральных подмостках, и актеры вынуждены играть две роли: «обычных» людей, то есть зрителей, пришедших в театр, и актеров, исполняющих свои роли «на сцене». Тем самым «Мир наизнанку» выходит далеко за рамки «комедии ошибок» или классического спектакля и становится многослойной, многосложной и разноликой драмой, в которой в итоге сходится все: от веселой буржуазной комедии до комедии дель арте, от аркадской драмы до сказочной сатиры в духе «Кота в сапогах» (того же Тика), с философскими интермедиями, где абстрактные персонажи становятся конкретными (с Эпиполом, который идет в начале, и Прологом, который появляется в конце).

Однако подлинная ценность «Мира наизнанку» не в сюжете, намеренно запутанном, а в том, что с самого начала в

него включен и зритель. Тик, несомненно, был первым, кто понял, что настоящий переворот происходит не тогда, когда какие-то вещи превращаются в свою противоположность, а когда они включают ее в себя, инвертируя самих себя. Следовательно, если театр отличается от жизни как сценический вымысел, противоположный проживаемой реальности, то перевернутый вымысел является не столько возвращением к реальности, сколько ее включением в то же пространство вымысла.

Поэтому, когда Гегель говорит, что в комедии мы имеем раздваивание-в-себе, отрицание себя и в то же время нахождение в спектакле, он явно отсылает к «перевернутой» комедии Тика. Настоящее Я, индивид под маской, выходя на сцену, играя со своим персонажем, оставляет возможность ощущать дистанцию между ними; и именно этот механизм использует и Тик, когда один из его персонажей-зрителей, трактирщик, заявляет, что хотел бы сыграть своего персонажа настолько хорошо, чтобы актерская игра выглядела максимально правдоподобной: «Важнейшее, на что я смотрю, это чтобы я не был неестественным...»<sup>15</sup> И дальше: «Мне стоило столько усилий, чтобы устроиться надлежащим образом; не говоря уже о том, что иногда



Энди Уорхол и Дебби Харри, 1980.

раздается упрек, что из меня выглядывает автор.... Со мной это случилось несколько раз, как с Мидасом, который свои длинные уши совсем не мог скрыть. Видишь, сейчас я являю собой очень яркий пример выпадения из характера... Как может некий хозяин такой ученый и шуточный намек на Мидаса сделать!»<sup>16</sup>

Здесь актер позволяет проступить своей «истинной натуре», но такой элемент «подлинности» уже есть фикция, то есть мы присутствуем при дублировании самой фикции, которая, как таковая, демонстрирует «правду» театра, то есть то, что «на самом деле» происходит с тем, кто ее исполняет. Но это справедливо и для зрителей, поскольку они тоже втянуты в «социальную репрезентацию», а значит, разделяют ту же участь, что и актеры. Идентичность и тех, и других находится, так сказать, на разделяющем их хребте, на том самом различии, которое испытывает каждый в себе.

«Самость, выступая здесь в своем значении, как то, что действительно играет маской, которую однажды надевает, дабы быть своим лицом; но из-за этой видимости она тотчас же вновь показывает себя в своей собственной наготе и обыденности, которая оказывается неотличима от самости в собственном смысле — актера, равно как и зрителя»<sup>17</sup>. И это есть не что иное, как триумф общества спектакля: но оно далеко от того, чтобы быть просто антиподом реального мира, — оно этот мир ниспровергает внутри себя, то есть создает «спектаклярную реальность», в которой зритель чувствует себя столь же комфортно, если не больше, чем в «реальной реальности». «Подлинная самость актера совпадает с его личиной, равно как и зритель, который полностью осведомлен о том, что ему представляют, и видит самого себя изображенным в игре»<sup>18</sup>.

Все это свидетельствует о том, что зритель — не просто мимолетная, случайная

или второстепенная фигура в спектакле, а ядро художественного действия, без которого последнее было бы лишено смысла. «Любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком», — скажет Гегель несколькими годами позже в своих «Лекциях по эстетике»<sup>19</sup>. По сути, «зрительское сознание» воплощает ключевой момент перехода Духа из состояния субстанции в состоянии субъекта. Другими словами, от чужеродной формы универсальности через слом *suspension of disbelief* происходит переход от трагедии к комедии, то есть от традиционного «театра» к «театру в театре», к презентации Духа в обличье индивидуумов, людей, субъектов — то есть зрителей-актеров и актеров-зрителей.

Отсюда вытекает странная (но подлинно диалектическая) концепция Абсолютного Духа: не насыщенная и скучная последовательность звучных универсальных понятий (Свобода, Счастье, Человек и т. д.), а насмешливое подмигивание комика в претенциозном обличье, которому не верит ни он, ни мы, как в тех же комедийных итальянских фильмах, где «мы уже поняли друг друга», потому что участвуем в одной и той же «игре»<sup>20</sup>.

### III

И здесь очевидна фундаментальная разница в концепции зрителя у Дебора и Гегеля. Для Дебора, зритель, по существу, отчужден от наслаждения спектаклем и низведен до пассивного состояния, которое в конечном счете способствует успеху самого спектакля. Попытаться избавиться от этой пассивности — значит вызвать кризис в системе спектакля, перестать соучаствовать и запустить процесс свержения театральной спектакулярности.

Для Гегеля же, наоборот, зритель как таковой существует только до тех пор, пока не осознает, что он сам стал частью этого спектакля, диалектической составляющей Духа, который одновременно и субстанция, и субъект. Дебор же, как бы не ссылаясь на диалектику, словно боится делать крайние выводы из собственных предпосылок. Он дохо-



Плакат «Andy Wharol's Tv».

дит в своих рассуждениях до того, что спектакль — это инверсия всего сущего (трансформации реальности в видимость, работы — в развлечение и т. д., и т. п.), но при этом сохраняет абсолютную разницу между агентом-актером-автором и пользователем-зрителем-потребителем. И, соответственно, спектакль предстает как нечто, организованное скрытым агентом (Властью? Капиталом? Искусством?) во вред людям, с целью их подчинения. Но тогда получается, что полной инверсии так и не произошло, поскольку мы снова сталкиваемся с самой что ни на есть традиционной концепцией господства (сильные против слабых, богатые против бедных, образованные против необразованных, актеры против зрителей и т. д.). Напротив,

общество спектакля царит не потому, что люди низведены до положения зрителей, а потому, что именно эти последние в себе и для себя составляют самое что ни на есть подлинное зрелище.

Центральная роль субъекта, «аутентичного Я», который одновременно и творец и зритель относительно объекта-произведения искусства, к которому много раз обращался авангард, был канонизирован ключевыми фигурами современного искусства, тем же Марселем Дюшаном, утверждавшим, что «именно зрители создают картину»<sup>21</sup>. И это — краеугольный камень эстетики и современного искусства: но речь здесь идет не просто об «эстетике отношений», а, в гегельянском смысле, о настоящем «ниспровержении», еще более радикальном, чем ситуационистское.

Ярким примером в этом смысле является искусство Пьеро Мандзони (1933–1963), который не случайно изучал экзистенциалистскую философию и наряду с теоретизированием об «отношениях автора-произведения-зрителя»<sup>22</sup>, использовал это и на практике. Знаменитым стал его перформанс «Divorare l'arte» («Пожирать искусство») 1961 года, в который он вовлекал публику, предлагая отведать вареные яйца с отпечатками своих пальцев. В другой своей работе Мандзони превращал зрителей в произведения искусства посредством нанесения на их тело своей подписи (1961). И даже в своих неосуществленных проектах, таких как, например, «Лабиринт» для «психологических тестов»<sup>23</sup>, он помещал публику в центр происходящего. Зритель, его реакции, его психофизическая вселенная — вот настоящие материалы, которые должен использовать художник, и поэтому произведение-объект — это лишь «фиксатор» субъективных взаимоотношений автора и зрителя.

Аналогичная эстетическая концепция, пусть и с использованием другой стилистики и методов, была присуща и Энди Уорхолу, художнику-гегельянцу, если такие когда-либо существовали. Что еще может выражать его одержимость культом celebrities, с которым Уорхол ежедневно

соразмерял свой личный успех, если не его полную верноподданность спектаклю?<sup>24</sup> Даже при беглом анализе творчества Уорхола обращает на себя внимание полное отсутствие в нем оригинальности, чьи следы еще просматриваются в работах менее значительных художников поп-эпохи, таких как Джаспер Джонс или Джеймс Розенквист. Хотя вершину его творческой деятельности часто связывают с живописными работами, хотелось бы заметить, что реплики лиц знаменитостей, выполненные в технике шелкографии, — лишь вершина спектакулярного айсберга, включающего в себя производство спектакулярных исключительностей, как те же полубоги, производимые «Фабрикой», то есть лица, ежемесячно появляющиеся на обложке журнала «Interview», персонажи, приглашенные поболтать в телевизионном ток-шоу Энди Уорхола «Andy Warhol's Tv» (1978), и т. д.

В лице Мэрилин нет ничего особенного, кроме того, что оно — носитель сингулярности Успеха и олицетворяет присущий эпохе переход от Сущности (нечто неуловимое, быть знаменитым) к Субъекту (лицо в толпе, и ЛИЦО, как у той же Мэрилин Монро). Возможность олицетворять универсальное ныне дана каждому, более того, любой человек может быть запечатлен, снят на видео, может стать телевизионным персонажем, стать знаменитым, потому что универсальное заложено в каждом. Именно это и имел в виду Уорхол, когда однажды обронил, что самым большим своим достижением он мог бы считать реализацию выставки «со зрителями на стенах вместо произведений»<sup>25</sup>. И действительно, если рассматривать все его творчество «спектакулярного агента», с актером и зрителем в одном лице, в ходе осуществления которого он нанимал, пиарил или встречал тысячи более или менее известных персонажей, нельзя не заметить, что именно эта идея — подлинный ключ к его «работе» как художника.

Для Уорхола, как и для Мандзони и Гегеля, различие в искусстве имеет место не между актерами и зрителями, не между художником и пользователем, не между

автором и пользователем, а между конкретной концепцией «произведения» и его содержанием. У него содержание, если речь идет о чистом произведении, у которого нет других целей, — это мы. Это мы, зрители. И, коль уж на то пошло, если бы «Феноменология духа» была переписана в духе Менара, персонажа знаменитого рассказа Хорхе Луиса Борхеса, в котором ученый решил переписать, в точности и теми же словами, что и оригинал, «Дон Кихота», — то разве страницы Гегеля об античной комедии не оказались бы успешно применимы и к современным reality show — этого достойного порицания продукта общества спектакля?

По Гегелю, reality show — «реально», так как зрительски эффективно, в смысле «становления реальностью» сознания зрителя или, скорее, в становлении самосознания фигуры актера-спектакля-зрителя. И разве расцвет аккаунтов в социальных сетях сегодня не является наиболее эффектно реализованной формой интуиции Уорхола относительно искусства со «зрителями вместо произведений»? Однако ситуационистские инвективы в пользу détournement кажутся наивными перед лицом такого развития спектакля: как мы можем détourner, изменить направление спектакулярного послания, когда мы сами, по крайней мере отчасти, являемся его производителями? Эти же самые формы максимальной спектакуляризации, к лучшему или к худшему, воплощают в себе как гегелевский диагноз, так и идеи Уорхола. Даже не имея на своей спине «подпись» художника, к примеру, того же Мандзони, разве мы все не чувствуем себя в какой-то степени уже «произведениями искусства»? И, следовательно, не должны ли мы начать все заново с этого беспрецедентного диалектического переворота?

Перевод с итальянского КАРЫ МИСКАРЯН

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000.

<sup>2</sup> Там же. С. 30.

<sup>3</sup> Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000.

<sup>4</sup> Тем не менее Жан Ипполит, один из самых известных исследователей Гегеля, видит в идее Самосознания двойственность, которую следует рассматривать как «единство» Самосознания. См.: *Hypolite J. Gèneses et structure de la «Phénoménologie de l'esprit» de Hegel*. Paris: Aubier-Montaigne, 1946.

<sup>5</sup> Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. С. 15.

<sup>6</sup> О мистическом описании Абсолютного Духа см.: *Didi-Hubermann G. Devant l'image*. Paris: Minuit, 1993. Медленный поток изображений вызывает в памяти видеоинсталляции. Гегель же, возможно, имел в виду световые и звуковые представления наполеоновской эпохи. И на самом деле, когда речь идет об обобщении универсальных концепций через зрелищность, как это было на церемонии открытия Олимпийских игр в Афинах в августе 2004 года, то как раз предлагается своего рода *Galerie von Bildern* (как, например, история Греции с помощью супертехнологичных *tableaux vivant*, изображающих различные исторические эпохи: минойскую цивилизацию, классическую эпоху, затем александрийскую и т. д., и т. п.). Но остается одно отличие: да, Абсолютный Дух — итог, резюме, «интериоризация воспоминаний» (С. 1063), но резюме собственных противоречий, история собственных неудач. И, следовательно, подлинный Абсолют — вовсе не псевдоисторический первоисточник для народных триумфов, как это наивно выставляется напоказ по разным «официальным» поводам, он, можно сказать, «не что иное, как логическое упорядочение прежних неудачных попыток постичь Абсолют» (*Žižek S. For They Know Not What They Do*. London – New York: Verso, 1991. P. 99–100).

<sup>7</sup> Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. С. 355.

<sup>8</sup> Там же. С. 353.

<sup>9</sup> Там же. С. 355.

<sup>10</sup> *Kris E., Kurz O.* Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch. Wien: Krystall Verlag, 1934.

<sup>11</sup> *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа. С. 372.

<sup>12</sup> Там же. С. 375.

<sup>13</sup> Там же. С. 86.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> *Тик Л. И.* Комедии и драмы. М.: Русский импульс, 2015. С. 284.

<sup>16</sup> Там же. С. 285.

<sup>17</sup> *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа. С. 376.

<sup>18</sup> Там же. С. 377.

<sup>19</sup> *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 томах. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 274.

<sup>20</sup> Гегель заимствует эту идею также из «Пролога» к «Фаусту» Гёте, где персонажи за кулисами (Актер, Поэт, Зрители) обсуждают комедию, которая будет разыграна в «представлении», словно оно еще не началось.

<sup>21</sup> *Sanouillet M.* Marcel Duchamp. Du champ du signe. Paris: Flammarion, 1975. С. 247.

<sup>22</sup> *Manzoni P.* Oggi il concetto di quadro [Prolegomeni] // *Manzoni P.* Scritti sull'arte. Milano: Abscondita, 2013. P. 9.

<sup>23</sup> *Manzoni P.* I miei primi «achromes» sono del'57 // *Manzoni P.* Scritti sull'arte. Milano: Abscondita, 2013. P. 27.

<sup>24</sup> *Hackett P.* The Andy Warhol's Diaries. New York, 1989.

<sup>25</sup> *Bockris V.* The Life and Death of Andy Warhol. New York, 1989.

### **Марко Сенальди**

Родился в 1960 году. Критик, теоретик современного искусства, куратор. Преподает в Миланском университете Бикокка. Перевел на итальянский труды Славоя Жижека, Жюль Делеза, Артура Данто. Автор многих книг, среди которых «Ван Гог в Голливуде: Кинематографическая легенда о художнике» (2004); «Enjoy! Эстетическое наслаждение» (2005); «Двойной взгляд: Кино и современное искусство» (2008); «Искусство и телевидение: От Энди Уорхола до Большого Брата» (2009); «Доказательство от противного: Массмедиа и утрата идентичности» (2014). «Дюшан: Наука об искусстве» (2019). Неоднократно публиковался в «ХЖ». Живет в Милане.



Гюстав Курбе «Происхождение мира» в экспозиции музея Орсе, Париж, 2025.

# Бронислава Куликовская

## Зрительница как производительница

*Подымается железная крышка гроба и встает мертвая красавица. Подымается железное веко Вия и открывается скрытый им зрачок. Прозрачность и красота, зрачок и красавица — тождественны. За снятием непроницаемой темной корки (например, в обрезании «крайней плоти») открывается более тонкая кожа, почти светочувствительная пленка, отпечатлевающая какой-то прекрасный, хотя и туманный еще образ. Образом мы склонны называть такую схему, такой чертеж силовых линий, который позволяет регулировать и гармонизировать мельчайшие всплески органических волнений, токи тончайших излучений. Лирика, музыка — не что иное как море волнений, координируемое узловым, центральным (все включающим), всеохватывающим образом «музы», то есть той степенью автоэротического возбуждения, на которой начинается раскрытие «фаллического зрачка», то есть изощренная осязанием кожа реагирует на свет... Все тогда становится зеркальным, все «внешнее» воспроизводит центральный образ в разных вариантах, составляя с ним одну стройную систему волнений.*

Александр Горский «Огромный очерк»

Скромность — качество, ценность которого на территории искусства, заряженной желанием быть самым заметным или, по крайней мере, видимым, нередко ставится под сомнение. Конечно, существует профессиональное критическое сообщество, которое в случае необходимости укажет на избыточность и призвет зрителей умерить свой пыл, а выставяющего себя на показ обличит в корысти. Но все это лишь для того, чтобы перенаправить внимание на действительно достойные созерцания образцы. Надо ли говорить, что именно в этот момент указующий становится центром внимания и, если этот трюк удастся

систематически, мы можем получить жест, заслуживающий своего отдельного зрителя. Так оформляется фигура художественного критика — того, кто, опережая флуктуации рассеянного внимания публики, предлагает слепок своего видения. В этом смысле выставлять напоказ — не так уж далеко от того, чтобы быть выставленным. Первое, при всей риторической демократичности, воспринимается как более властная позиция, апроприирующая своим взглядом. Второе предполагает известную степень пассивности.

Как бы то ни было, в XX веке между полюсами зрительница/читательница —

художник/куратор/критик прогрессивное искусство всегда выбирало скромную зрительницу. Или хотя бы пыталось быть к ней ближе. Но если для искусства это был свободный выбор, пусть и вписанный в рамки логики философских процедур вроде деконструкции, то для рыночного производства смещение акцента с желаний производителя на желания потребителей в какой-то момент стало насущной необходимостью, детерминированной на уровне того, что марксисты называли базисом. До относительно недавнего времени право слабого плюса иметь приоритет перед сильным полюсом не подвергалось сомнению. Однако невозможно было игнорировать и специфические проблемы, которые возникали при реализации этого принципа без подкрепления реальными экономическими и политическими факторами. Главным ограничителем искусства в ситуации передачи зрительнице права на формирование суждения было отсутствие профессиональной экспертизы. Даже максимально далекие от элитарной и рыночно ориентированной позиции Клемент Гринберга авторы указывали на то, что вместо просвещенных-угнетенных-зрителей потреблением искусства преимущественно заняты разного рода финансовые спекулянты, рекламщики, дилеры всех мастей и не обладающие достойным вкусом коллекционеры-толстосумы. Несмотря на то, что десублимация, как и некоторые другие ее аватары в лице важного для концептуального и активистского искусства «дескилинга», является декларируемой ценностью, в системе современного искусства она остается, скорее, красивым образом, способным жить лишь в условиях лабораторных стен. Ведь за их пределами внимание даже подготовленного зрителя рассеяно между значительно более сильными раздражителями — милыми аватарами приближающегося с ускорением апокалипсиса, интер-

нет-мэмами, видео с котиками и порнографией, думскроллингом телеграм-каналов и «срачами» социальных сетей.

Именно специфика форм аттрактивности, сложно детерминированной особенностями текущего момента развития капиталистического производства, определяет в конечном итоге специфику того, кто скрывается за означающим «зрительница». То, на что направлен ее взгляд, с развитием технологий 3D печати, платформенным потреблением развлекательного и не очень контента (включая сетевое искусство), систем генерации аудио/видео/2D продукции — все отчетливее похоже на отражение в зеркале. Но все же остается зазор для рассинхронизации. Ведь что-то всегда будет иметь лайков больше, а что-то меньше — и этому не сможет дать исчерпывающее объяснение даже экспертное сообщество. Согласно Копенгагенской интерпретации квантовой механики, частица (например, электрон) до измерения находится в суперпозиции всех возможных состояний. Как только происходит измерение, волновая функция «коллапсирует» в одно из возможных значений. Это означает, что сам факт наблюдения определяет результат. И, похоже, нет никаких скрытых от нас детерминант этого процесса. А если так, в некотором смысле именно зрительница становится последней принципиально не автоматизируемой частью реальности, что подразумевает ключевое значение именно зрительского опыта в каждом конкретном случае ее оформления.

Однако понятая таким образом зрительница навсегда остается священной черной дырой, смотрящей из принципиально отделенного от нас внешнего. Фигурой, питающей декадентские фантазмы возвращения ауры и недоступного телесного низа, который, словно чудесный ящик Пандоры, должен спасти погрязший в морализаторстве и бюрократическом возвышенном совре-

менный мир. А там, где возникает дистанция и принципиально недоступное внешнее, всегда появляются трансгрессивные фрикции, фронтиры и авангарды, скрепы, традиционные ценности и охранительные импульсы. Но не только. Ведь помимо нарратива непорочного зачатия, подчеркивающего сакральность разделения и одновременно божественность трансгрессии, искусство прошлого века дало и более прозрачные, демократичные схемы вовлечения зрительниц. Все они предполагают рутинизацию процесса при сохранении священного статуса наблюдения. Потребительнице искусства предлагаются 1 или 3 стула, пельмени или лапша, а далее она, исходя из своих интересов, культурной, этнической, гендерной, классовой специфики, руководствуясь свободой воли, может сделать выбор.

Конечно, все эти риторические па откровенности не могут не заслуживать справедливой критики. И их использование искусством сегодня возможно лишь в качестве жеста рефлексии на упущенные возможности прошлого. Гораздо более продуктивным представляется отказ от экзальтированной патетики темного в пользу скучной проясняющей работы в отношении зрительского опыта и эстетических категорий, его определяющих. Но для его осуществления требуется своего рода новое разочарование, приостановка и отказ от требования действия здесь и сейчас. В таком случае становится возможным анализировать то, что в зрительнице в отсутствие композиционных ориентиров, драматизма, перспективных сокращений,

вертикали и горизонтали, поверхности и глубины и пр. наделяет определенные работы статусом более интересных, а другие менее интересных. Изучать то, что оформляет интригу просмотра типовых черно-белых фотографий бензоколонок, небрежно снятых с бедра, и в чем их отличие от требующих «прикола», «трюка», «кунштюка» цифровых мэмов и неосюрреалистических объектов, или как все это соотносится с милотой котенка, сгенерированного ботом для социальной сети.

Исходя из такой перспективы, вопрос о том, может ли скромная зрительница в итоге стать производительницей и даже собственным произведением, — теряет свою остроту. Ответ, по крайней мере, в позднекапиталистическом посткартезианском мире и постконцептуальном, то есть современном, искусстве должен быть однозначно положительным. И если имя этой зрительницы — капитализм, и заморожена она своим собственным отражением, то у нас остается лишь два вопроса. Когда рекурсия автоматического движения неживого окончательно замкнет свою пасть, объединив еще представляющееся разъединенным? И кто укажет на замороженность этой сценой почтенной публики?

**Бронислава Куликовская**

*Родилась в Белостоке. Художница, художественный критик, исследовательница восточноевропейского авангарда.*

*Живет в Любляне.*



Материал иллюстрирован рисунками Херлуфа Бидструпа.

# Дмитрий Галкин

## И руку пожать, и на свинье убежать: горько-сладкий эрос последнего зрителя

Как-то раз в детстве великий интеллектуал XX века Визенгрунд (Теодор) Адорно (1903–1969) услышал историю, которая настолько впечатлила его, что он вспоминал ее всю жизнь. В Аморбахе — родном городке Тедди — случилось странное. Некая богатая дама появилась на публике в эффектном красном платье и тут же была атакована вполне себе домашней свиньей, которая унесла несчастную прочь на своей спине. В своих мемуарах Адорно многозначительно и ответственно комментирует: «Если бы у меня был образец, то это был бы этот зверь».

Эта история «умыкания» звучит тем забавнее, что уже зрелый и знаменитый Адорно был уличен (и другими, и самим собой) в гораздо более дружественной людям страсти, чем свиньи атаки на манящих буржуа, — он был одержим рукопожатием. Некоторые конфузы, связанные с этим обстоятельством, пародировал даже приятель философа Чарли Чаплин. Для Адорно рукопожатие было без преувеличения грандиозным символом цивилизации, обхождения и возвышенной социальности.

Критики, биографы и поклонники философа нередко обращались к этой «двуличной» природе «рукопожатия свиньи» как самого Теодора Адорно, так и его мысли. Вот и наш текст вполне уместно рассматривать как попытку примкнуть к их лагерю, однако же весьма близкую к тем вопросам, которым наш могучий теоретик посвятил немало труднейших для анализа и толкования страниц. В

частности, в работах по эстетической теории и социологии музыки.

В качестве краткого вводного тезиса мы, пожалуй, скажем вот что. Публика современного искусства исповедует «двойную мораль», схожую по сути с историями Адорно. С одной стороны, зритель идет на выставку современного искусства как субъект цивилизованного рукопожатия: с автором (буквально), искусством, проблемой, самой культурой! С другой стороны, и даже не задним умом, зрителю хочется вот этого странного вопиющего события — чтобы кого-то унесла свинья. Его ли самого, художника ли, знаменитость ли какую... Манящая экстраваганца, подозрительный аттракцион, возмутительная выходка, невероятная заумь и нудятина — все это обещает свинья атаки современного искусства. Всегда подойдет и просто вот такой жест — самому «ухать на свинье», конечно, в платье красном! В том смысле, чтобы получить известное удовольствие от возможности обхаять непонятный страшный арт в духе «свинья везде грязь найдет».

Итак, развивая нашу анималистическую метафору, зритель с его «двойной моралью» в идеале стремится убить двух зайцев — и руку пожать, и на свинье убежать. А там уже как получится. Поход в Гугенхайм Бильбао, например, может быть пожатием руки архитектору Фрэнку Гери и скачками на свинье с теми, кого там нынче выставили. Ну, или двойное рукопожатие. Как получится.

Вернемся к Адорно.

**Типы-типажи, или конкретного зрителя не бывает**

Теодору Адорно принадлежат несколько фундаментальных и весьма влиятельных трудов по теории культуры и искусства. Среди них работы по социологии музыки 1960-х, масштабная «Эстетическая теория» (1970, издана посмертно), и, конечно же, написанная совместно с Максом Хоркхаймером «Диалектика Просвещения» с ее ударной теорией культуриндустрии (издана в 1944). Как критически настроенный социальный теоретик, Адорно всегда и везде пытается проникнуть в существо отношений искусства и общества. Обычно — и это очень важно — искусство для него цельно и многолико. Музыка, литература, театр, визуальные искусства в социальном контексте попадают в некоторую синонимию. В «Эстетической теории» этот вопрос обсуждается максимально глубоко. Но данный подход просматривается уже и в более ранних лекциях по социологии музыки и в теории культуриндустрии.

Помимо того, что, например, кино и легкую музыку объединяют общие технологические принципы и идеологические задачи, отношение к искусству в целом трактуется как функция не перцептивной системы, а социальных отношений, дрессирующих ее. То есть дело не в слухе слушателя или зрении зрителя, а в функционировании социальной структуры, где нужно слушать и смотреть определенным образом. Отсюда и претензии на универсальность теоретических моделей, предлагаемых Адорно. Не так важно, пришли вы на выставку в ГЭС-2 или на концерт в Международном доме музыки. Важно, какой «дрессировке» вы подверглись, чтобы пережить там некий эстетический опыт.

Еще один фундаментальный момент, который жестко следует из диалектических вкусов и стилистики мысли Адорно, касается признания дискретной, диалектической, противоречивой и разорванной связи искусства и людей. Здесь нет никакого континуума или цельной систе-

мы отношений. Есть какие-то блуждающие конфигурации, которые могут подхватывать нас всякий раз в разных ситуациях. Примерно, как если бы особо не сведущий зритель на выставке современного искусства попал в изощренную модерацию или просто подслушал увлеченный разговор экспертов, испытав временное просветление и не в силах теперь его забыть. Но даже в таком случае Адорно заставит нас принять утверждение, что не бывает конкретного зрителя. Почему?

В теории культуриндустрии ответ на этот вопрос прост и неприятен. Ибо даже по отношению к искусству мы все сохраняем позицию потребителя в системе капитализма. Смотреть выставку, фильм или слушать музыку — это потреблять культуру в том же смысле, что и потреблять одежду или продукты питания. Да, порой здесь присутствует странный механизм ценообразования, когда потребитель платит за билет, чтобы посмотреть нечто бесценное. Так ведь на то и была введена предпосылка (порой, спасительная) о диалектическом характере отношений людей и искусства. Где-то — дешевая песенка, где-то — бессмертный шедевр, но все продается и покупается.

И вот уже в лекциях по социологии музыки эти противоречия, касающиеся дрессированного капитализмом потребителя, раскапываются более глубоко. Адорно видит гораздо больше сложных социальных типажей, которые ориентированы, собственно, на само искусство. Или, как он выражается, характеризуют «сообразность или несообразность слушания услышанному». Он пишет: «Типология стремится к тому (впрочем, не слишком связывая себя этим и не претендуя на полноту), чтобы описать, очертить область, простирающуюся от слушания вполне адекватного, соответствующего развитому сознанию наиболее передовых профессиональных музыкантов, до полного непонимания и полной индифферентности в отношении материала, что нельзя все же смешивать с музыкальной невосприимчивостью.

Однако эти типы располагаются не в одномерном пространстве; под разным углом зрения то один, то другой тип может оказываться ближе к объекту. Выделить характерные типы отношения, характерные модусы реакции важнее логической корректности классификации».

Как вы, наверное, уже поняли, мы хотели бы зрительскую стратегию «и руку пожать, и на свинье убежать» разобрать через этот типологический подход и попытаться понять ее адекватность самому искусству. Напомним, что Адорно рассматривает слушателя музыки, но его методология позволяет нам пристроить сюда же и зрителя, немного переписав, так сказать, Адорно вместе с ним.

Итак, «с тех пор как известны высказывания творцов музыки, они признают способность вполне понимать свои работы только за себе подобными». Это Адорно знакомит нас с самым адекватным искусству человеком — экспертом (слушателем/зрителем). Да, это преимущественно профессиональная публика, которая способна максимально адекватно погрузиться в структуру, логику и техническую природу произведения. Любопытно, что это в каком-то смысле над-исторический тип, который не зависит от феодализма или капитализма, а зависит исключительно от цеховой включенности и репутации.

Узнаете? Этот невероятно узкий круг своих-мастеровых? Эти искрометные стычки между адептами модернизма по поводу принадлежности к узкому кругу движения (как в лучшие годы сюрреалистов под тиранией Бретона)? Эти бесконечные «разоблачения» современного искусства как сговора все того же узкого круга приближенных и посвященных? Все на грани пошлого сектанства, теории заговора, движения сопротивления и прочего. И вот весьма драматичная причина, по которой такой зритель/слушатель способен быть максимально адекватен искусству — просто он его раб: «Но тот, кто при существующих условиях хотел бы превратить всех слушателей в экспертов, вел бы себя негуманно и утопич-

но. Та сила принуждения, которую вынужден испытать слушатель со стороны интегральной структуры произведения, несовместима не только с условиями его существования и уровнем непрофессионального музыкального образования, но и с индивидуальной свободой».

Однако и здесь есть диалектическая лазейка. Обращаясь к истории европейских салонов и кружков, Адорно признает существование хорошего слушателя — этакое естественного музыкального человека, лишённого профессиональной глубины, но имеющего глубину интуитивную, сравнимую со знанием искусства как родного языка. Найдём ли мы такого сегодня? Вполне вероятно. Но, скорее всего, хорошего слушателя/зрителя уже сменил другой типаж — буржуазный, с которого берет начало потребительская модель образованного ценителя искусства. Подчеркнем: эксперты и хорошие слушатели настолько близки к искусству, что и речи быть не может о потребительском отношении. Это те, кто живет в режиме рукопожатия на самом высоком уровне. Буржуазный зритель вписывает искусство в знакомую и близкую среду обитания буржуа, переходя к его фетишизации. Он любит и ценит рукопожатие во всех его социально уважаемых вариациях. Но заезды на свинье ему нравятся не меньше.

Для кого же этот праздник буржуазного фетишизма? Человек из влиятельных деловых кругов. Чаще всего — искренних консервативных взглядов. Способен много и долго рассуждать об искусстве на основе явно столь же много прочитанного. Искусство измеряется условными килограммами удельного веса в обществе, которое оно дает. И эти арт-килограммы вы, скорее всего, найдете в его коллекции! Как он ориентируется в искусстве? По социальным знакам престижа среди своих. Поэтому сама структурная логика произведения его интересует не особо. Да она ему и не доступна. Virtuозность, эффекты, трюки — вот что привлекательно. Приключения художественной светской жизни (она же и арена

свиных забегов) также в чести. И тем не менее речь идет о влиятельных людях, имеющих полномочия и даже миссию хранить культуру, насаждают определенные вкусы и представления о прекрасном в обществе в целом.

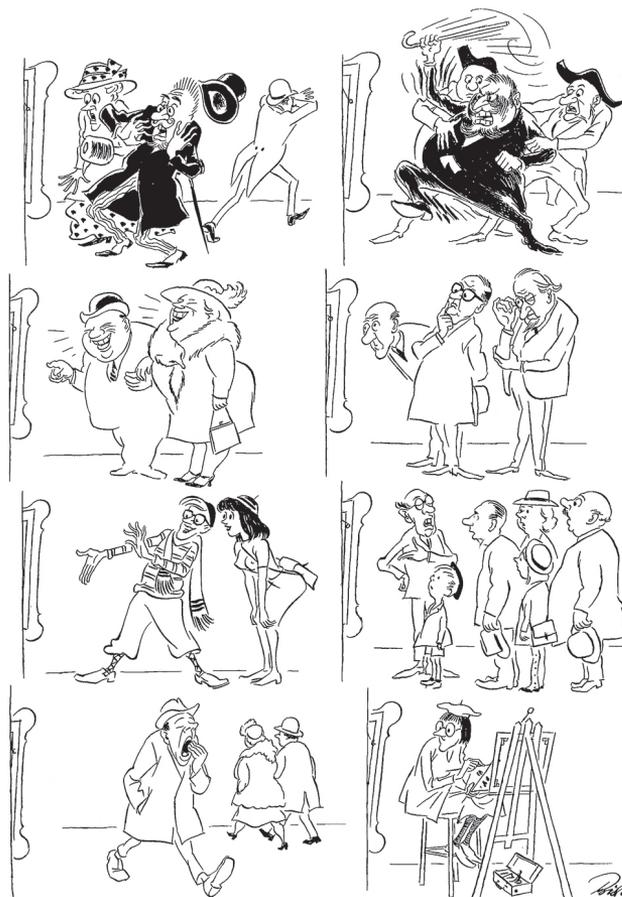
Еще на ступень дальше от искусства с его сложной логикой и структурой находится слушатель/зритель эмоциональный. Его беспокоят только собственные переживания — тот самый внутренний отклик, возможность спустить пар и освободить подавленные эмоциональные процессы. Совсем не обязательно что-то знать вот об этой музыке, если она и так вызывает эмоциональный непосредственный отклик. Искусство выступает эффективным эмоциональным раздражителем — раздражает, радует (или наоборот) глаз, ласкает слух и все остальное. Это тоже своего рода форма потребления — эмоциональное потребление по мотивам собственной богатой внутренней жизни и совершенно безотносительно к искусству как таковому. Когда пора поплакать, приятно взгрустнуть, впасть в меланхолию, вспомнить былое, помечтать или... весело ускакать на свинье. И чисто эмоциональных рукопожатий, конечно, никто не отменял. Однако эмоция здесь вовсе не направлена на объект искусства! Так что скачки на свинье куда вероятнее.

И вот мы добрались до одного из самых странных типажей — рессантиментного слушателя. А странен он тем, что пытается слушать в музыке прошлое. Такой персонаж становится своего рода ретро-актуализатором или реконструктором великого былого в диалектическом противостоянии официальной культуре. Такого былого, когда было единственно правильное и настоящее отношение к искусству. А сейчас все испортили... Это немец, слушающий Баха, как его слушали в XVIII веке. Это даже прерафаэлиты, пробивающиеся к корням живописи до титанов Ренессанса. Консерваторы и реакционеры, в обязательном порядке склонные к коллективным ритуалам правильного канонического

исполнения и даже репрессивным замыслам, обладающие к тому же организованным и настойчивым влиянием в обществе во имя высших духовных ценностей. Здоровые культурные силы здоровой укорененной общности. Адорно пишет в сравнительно-типическом залог: «Если эмоциональный тип внутренне тяготеет к пошлости, то рессантиментный слушатель — к ложно понятой строгости, которая механически подавляет всякое движение души во имя укорененности в коллективе... То, что не приручено, не освящено твердым порядком, все вагантское, бродячее, необузданное, их последние жалкие следы в игре "рубато" и в игре на публику виртуозов — все это они хотят вырвать с корнем. Они приставляют нож к горлу богеме, цыганам в музыке и оставляют за ними только оперетту в качестве резервации. Субъективность, выразительность для рессантиментного слушателя все равно, что кровосмешение, — мысли об этом он не выносит».

Все дальше от музыки нас ведет следующий типаж — фанат джаза. Здесь довольно сложно напрямую наложить зрителя на слушателя, поскольку речь идет о специфическом музыкальном направлении и его адептах. По своим параметрам — господство ритма и метра, формат шлягера, псевдо-авангардность, игра в авторитеты — джаз, скорее, интересен как своего рода исторический мостик, по которому мы в основном скачем на синкопической свинье еще дальше от искусства к слушателю/зрителю развлекающемуся. Кстати, этот оттенок джазовой дикости получает такую эффектную характеристику: «Отчуждение от санкционированной музыкальной культуры этого типа приводит его к тому, что он отбрасывается в область варварского, первобытного, в область, предшествующую искусству, — это тщетно афишируется как прорыв архаических эмоций».

Итак, как раз здесь-то мы и встречаем самого массового и активного персонажа — развлекающегося любителя искусства, на ко-



того работает вся индустрия культуры (вот мы к ней и вернулись!) и ее всевозможные отпрыски под новомодным именем креативных индустрий. Именно его непререкаемое количественное преобладание делает развлекающегося центральной фигурой всех видов и направлений коммерческого творчества, транслируемого в разнообразных системах технической дистрибуции (кино, ТВ, радио, звукозапись). Любопытно, что, при этом, такое отношение к искусству максимально от искусства далеко, однако содержит мощный маниакальный импульс — одержимость подключением к развлечению, которое всегда соседствует и даже растворено в разных усилителях мании — алкоголе, курении, наркотиках. Адорно и характеризует этого социально пассивного и посредственного персонажа

почти в духе психиатрического диагноза: «Но все в целом поглощено и опошлено потребностью в музыке как в комфорте, нужном для того, чтобы рассеяться. Вполне возможно, что если этот тип представлен в крайнем своем выражении, то даже и атомарные раздражители уже не ощущаются, и музыка вообще не переживается в каком бы то ни было осязательном смысле. Структура такого слушания похожа на структуру курения. Она определяется скорее неприятным ощущением в момент выключения радиоприемника, чем хотя бы самым незначительным чувством удовольствия, когда приемник включен».

Последний диалектический штрих к портрету центробежной раздробленной социальности относительно искусства — равнодушный слушатель. Он вообще находится

вне поля художественного излучения. Лучи музыки (или разных видов искусства) до него не доходят по причине какого-то дефекта в биографии, связанного с социальным окружением. Или, вероятно, они доходят, но не светят и не греют. Бывает и такое.

### **Узреть зрителя, или почему на выставке так накурено?**

Теперь давайте представим себе то, что частенько видели и о чем размышляли многократно, — публику на выставке современного искусства. Наблюдая за конкретным зрителем, мы можем увлечься его внешностью, манерой поведения, компанией. Но теперь у нас есть типологические паттерны, которые позволяют строить, тестировать и проблематизировать целую модель.

Вот перед нами кучка сосредоточенных и веселых людей, вокруг которых уже целая аура терминологии, историй, баек и эмоционального «захвата» искусства. Скорее всего, это те самые эксперты — сами художники, критики или кураторы. В обычный день их совсем мало. Однако на вернисаже — они главные гости. Их миссия — культурное и личное рукопожатие. Желательно в вечности. Смотрят они не все, поскольку и так хорошо знакомы с материалом. А вот некоторые из экспертов имеют склонность к забегам на свинье. От чего это зависит фактически? Трудный опрос.

Хорошего зрителя нам не угадать, а вот буржуазный — практически всегда герой момента. Небедно и стильно одет (да, со стилем может быть сбой). Ибо выставка — событие и социальный ритуал. Так что буржуазные посещения стабильны, обильны, пусть и не массовы. Ловко ухватывает самое яркое и трюкаческое в работах. Делится мнением уважаемых коллег. Поучает и критикует, комментирует рыночные аспекты искусства. Пристально смотрит искусство в зеркале своего социального статуса и наоборот. В общем, кайфует от момента социальной респектабельности

и жмет, и жмет, и жмет руку. Высоко оценит любой забег на свинье. А некоторые могут его и оплатить!

А видите вот этих? Кто восторженный, а кто недовольный. Женщина радостно обсуждает с детьми яркие краски акрила на холсте. Две дамы раздражены и возмущены безнравственностью художницы. А вот милая девушка немного всплакнула... Сколько эмоций! За ними эмоциональный зритель и пришел. Повидаться не с искусством, а со своими переживаниями. Таких настоящих зрителей-переживателей тоже не так много. Давайте завидовать им честно, ведь эмоции — счастливый талант! И не корите их за пошлость! Пошлость — тоже зрение и целая оптика. И она безопасна. Эмоциональное рукопожатие с самим собой через искусство? Почему бы и нет! Истерические скачки на свинье? Случается.

Рессантиментный же зритель может оказаться опасным. Если он вообще придет. Но уж если он явится, то точно не за новыми смыслами, статусом или эмоциями. Он придет воевать за прошлое и историческую правду. Это — потенциальный вандал с высокой культурной мотивацией (да, пожалуй, резковато, но по сути!), что изрядно поднимает ставки в скачках на свинье! Мы же знаем эти поразительные истории с участием разных блюстителей традиций.

Но почему на выставке так накурено? Это же развлекающаяся публика «курит» искусство (иногда — нервно) в борьбе со скукой социального бытия! Парочки, компании, группы туристов, одиночки в активном поиске... Кто еще? Когда-то я внимательно следил за социологическими замерами мотивации походов в культуру и искусство. В разных странах повторялась примерно одна и та же картина: главный и, безусловно, ведущий мотив — совместный досуг за компанию. Конечно, кто-то может сказать, что такое современное искусство не грех и «скурить», ибо оно само решило стать индустрией музеев, биеннале, фестивалей и т. д. Даже спорить не будем (с Паскалем Геленом —



большим экспертом в данном вопросе — это будет особенно сложно). Поскольку дело ведь здесь уже совсем не в искусстве. Бессмысленные рукопожатия и унылые забеги на свиньях — всегда за компанию.

### Эрос последнего зрителя

В той диалектической модели гетерогенной социальности искусства и его зрителя, на которую вдохновил нас Адорно, остается некий важный изъян. Что вообще в этой (недо)системе движет к музыке всех этих милых типажей? Движет к искусству вообще? Какой силой определяется дистанция от эксперта до равнодушного? Должно же быть что-то в основе этого странного влечения и руку пожать, и на свинью убежать! Вы скажете, мол, что, очевидно, всеми типажами дви-

жет разное. Это верно, но лишь отчасти. Нам ведь есть куда еще пристроить свои эмоции или рессантименты, кроме искусства. Да и сам Адорно в «Эстетической теории» как-то пытается работать с этим вопросом.

Его ключевой тезис, явно в существенной мере вдохновленный художниками-модернистами, заключается в том, что искусство — это главный элемент социального сопротивления. Он пишет: «В гораздо большей степени искусство становится общественным явлением благодаря своей оппозиции обществу, причем эту позицию оно занимает, только став автономным. Кристаллизуясь в себе как самостоятельно развившееся явление, не угоджающее существующим в обществе нормам и не квалифицирующее само себя как “общественно полезное”, искусство критикует общество

самим фактом своего существования, будучи осуждено пуританами всех мастей. В искусстве нет ничего чистого, сформированного согласно имманентному ему закону, что не высказывало бы бессловесной критики, что не обличало бы того унижения, которое несет с собой ситуация, развивающаяся в сторону тотального общества обмена, — в нем все существует только для “другого”. Асоциальным в искусстве является определенное отрицание определенного общества».

Таким образом, работа искусства — работа негативного. Диалектическая работа, которая приводит нас к Другому. А все негативное, всегда ведущее нас к Другому, движимо Эросом — богом горько-сладкого счастья.

Да, мы развернем нашу модель в сторону эротики. И не потому, что ею переполнена биография Тедди Адорно. А потому, что еще есть шанс на спасение зрителя от его судьбы типажа и последнего человека. И здесь нам понадобится Ницше вместе с Заратустрой. Забудем, что один печально известный земляк Адорно, который яростно преследовал соплеменников последнего, однажды решил изобразить из себя Заратустру и прилетел к нации прямо как сверхчеловек (да, мы о Гитлере). Мало ли кто и как трепал великие идеи, сила которых всегда душливо велика.

Итак, у ницшеанского сверхчеловека — вершителя и художника жизни — есть некое альтер эго. Это последний человек — венец европейской цивилизации и человеческого как такового. Слишком человеческого, конечно же. Посредственное, пассивное, озбоченное только здоровьем и долголетием существо превращает все вокруг в возможности достигать этой великой цели. В чем изрядно преуспевает.

Для последнего человека мир наших дней — это фитнес-центр для фитнеса самого разнообразного: ментального, физического, социального, метафизического... Да, какого угодно! Те персонажи/типажи, о которых рассуждает Адорно применительно к искус-

ству, такие фитнесы и практикуют (однако нам следует оставить лазейку для экспертов-художников, которые бывает нет-нет, да метят в сверхчеловеки!). Мы полагаем, что это в основном социальный фитнес (однако наш тезис потребует однажды анализа более пристального). И тем не менее учиться смотреть искусство или слушать музыку — вполне себе фитнес-практика. Понятное дело, что и руку пожать, и на свинье убежать — базовые фитнес-программы в таком роде. И даже если здоровье и силы такого существа сподвигнут его на жизненные дерзости, Ницше в саркастической похвале скажет в «Рождение трагедии»: «...дерзость маленького червяка-человека не есть ли самое забавное и самое веселое из всего, свершающегося на земной сцене?»

За всю эту человеческую безысходность, неизбежность которой за Ницше подхватит не только Мишель Фуко, изобретатель загадочной воли к власти винит греков. Точнее, Сократа — бесспорного основателя европейской интеллектуальной традиции. Сократ — первый тип теоретического человека. Его главная радость — разоблачение действительности, а мышление — метафизическая мечта, в которой рождается инстинкт науки. В «Рождении трагедии» Ницше даже потешается над Сократом, которому было божественное видение с повелением заняться музыкой! И уже в тюрьме великий любомудр написал гимн Аполлону. Ницше делает вывод, что у этого деспотического логика были некие сомнения относительно собственного интеллектуального метода.

Чем же замечательны яростные и скептические аргументы Ницше и Адорно? Тем, что в их нескрываемом высокомерии по отношению к пустопорожней фитнес-жизни последнего человека просвечивает окончательный приговор цивилизации (напомним, что в ницшеанской традиции его же блестяще озвучил Освальд Шпенглер). Развлекающийся потребитель и не заметит, как не оставит камня на

камне от великой культуры. Взгляд последнего зрителя «скурит» остатки искусства.

Однако, наперекор титанам культурного скептицизма, мы поищем спасения для последнего зрителя в этой истории там же — у греков. У Сократа. Ведь философия неслучайно определяется через филию — любовь-приязнь, внутри которой, по Сократу, бурлит сила Эроса и его властного притяжения — стихия, страсть, вплоть до космического тяготения всех элементов физического мира! Абсолютно любой человек может быть захвачен эросом не только половой любви, но и высокой страсти к истине и красоте. Эрос переживается как жажда, голод, нужда, тяга к чему-то отсутствующему. В нем есть сладость стремления и горечь невозможного обладания/слияния. Бессмысленна страсть к тому, что уже имеешь! Эта нехватка, промежуток, расстояние, дистанция необходима для любой эротики — философской, эстетической или сексуальной. Для эроса, следовательно, абсолютно важна эта негативность, в которой появляется Другой. Даже в банальной влюбленности влюбленный жаждет не объекта любви, а самого эротического напряжения, проходящего через него. То есть скорее не обладания, а отсутствия! Почему? Как постоянно подчеркивает, например, Жак Лакан, желание прорывается только в зазоре, только в промежутке — только сам восторг, запускающий движение души. Упоительно стремится, пытаюсь дотянуться до чего-то совершенного. Поэтому для Сократа столь близки страсть познания и влюбленность — они наполняют нас жизнью и расширяют границы неизведанного. Главное не забывать, что по этой же самой причине эрос всегда горько-сладкий! Вот я пишу эту статью совершенно в том же духе поджигания интеллектуальной эротики, о которой так замечательно рассуждает еще один немецкий любомудр Мартин Хайдеггер в письмах к жене. И да, эрос временами начинает расплавлять мои интеллектуальные члены, подталкивая к маниакальной окрыленности.

Вот этой эротической окрыленности и хотелось бы твердо пообещать нашему последнему зрителю. Читатель и автор, зритель и художник — им, как двум влюбленным, никогда не достичь цельности и единства платоновских перволюдей. Но можно продолжать поджигать эротическое пламя между ними! Страсть, жажду познания, открытие и откровение Другого. Да, как мотивирует нас на этот ментальный супер-фитнес великий Сократ, Эрос, когда вселяется в нас, дарит нам главный и самый рискованный опыт в нашей жизни — нас посещает озарение, момент воспоминания мира идей. У нас вырастают крылья! Окрыленная душа начинает свое движение к божественному, а через него — к себе.

Последнему зрителю всего лишь нужен первый эрос — первый эротический шок, который вытолкнет его из обреченной самотождественности потребителя всегда того же самого, постоянно подвергающегося насилию псевдо-эротического соблазна индустрии развлечений, товарищей по партии или собственной эмоциональности. В точку возможности этого глубинного эротического опыта и должны поместить последнего зрителя художники с кураторами. Да, придется как-то показать ему дорогу из своего типажа, чтобы расстаться с эмоциональной пошлостью, буржуазным апломбом и даже экспертной самодостаточностью. И, скорее всего, придется сделать ставку на изысканнейший забег на свинье! Поскольку едва ли получится хотя бы на время поджечь эротизм последнего зрителя просто могучим культурным рукопожатием. Зрителя, очевидно, почти невозможного и уже совершенно конкретного!

#### **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.*



Бенигна Каспаравичюте, Кястутис Шапока «Деймантас Шарашкин в квартире-мемориальном музее писателя Винцаса Креве (1882–1954), в г. Вильнюсе». Из цикла «Баллада о Деймантасе Шарашкине» (2024–...). Предоставлено автором.

# Кястутис Шапока

## «Зрительство» через становление классового (само)сознания

### Вместо предисловия

— В какой зал пойдём?

— Лично я люблю импрессионистов!

— Ну, импрессионистов, так импрессионистов... Для тебя я на все готов!

Диалог их фильма «Старики-разбойники», «Мосфильм», 1971

Так называемый феномен «зрительства» находится в фокусе музейного дискурса и дискурса современного искусства вот уже несколько десятилетий (в западном мире примерно с середины 1960-х), способствуя обновлению институциональной системы современного искусства<sup>1</sup>, — появились такие понятия, как «перформативный поворот», «кураторский поворот»<sup>2</sup>, «демистификация музея»<sup>3</sup> и «поворот к зрителю».

И все это время не стихают разговоры о том, какие функции в когнитивной индустрии должен выполнять музей современного искусства в «наше время» («наше время» — текучий термин. «Наше время» у каждого поколения свое). Зритель таким образом воспринимается как более или менее «пассивный агент», которого нужно «завлечь», «привлечь», заинтересовать, «соблазнить», то есть — превратить в «соучастника». Я попробую гипотетически порассуждать о феномене «зрительства» не (с)только с институциональной перспективы «завлечения» зрителя, но и через феноменологическую призму (само)сознания самого зрителя (даже если зритель — художник).

Для этого предлагаю некую спиральную структуру конструирования доводов. Я буду как бы двигаться по временной и концептуальной спирали назад, чтобы достичь условной отправной точки и, оттолкнувшись от нее, вернуться к «нашему времени».

### Сегодняшнее искусство и радикальная музеология

Начнем с кураторского — внеинституционального — подхода. Критик и теоретик современного искусства, последовательно изучающая музейную идеологию, Клер Бишоп, говорит, что современное «зрительство», как «сосредоточенное внимание на объекте», так называемая «нормативная сосредоточенность», — в некотором роде утратило свою актуальность. Но не совсем. Сегодняшние способы созерцания (искусства) не только рассеяны и распределены, но и изначально смешанные — будь то осязаемое или медиированное, сетевое, индивидуальное или коллективное произведение. Восприятие искусства, как предпосылка «зрительства» вообще, не является первичным по отношению к (институциональному) медиированию.

Оно конструируется сквозь череду решений художника (и музейной институции) — каким образом превратить выставку в среду вовлеченности, некий механизм медиирования<sup>4</sup>.

Но эту смешанность можно понимать и как альтернативный, более гибкий подход к вопросу репрезентации, не перечеркивая саму идею «сосредоточенного внимания». Художник (и музей современного искусства) как бы включает зрителя в художественно-институциональную «хореографию» — предлагает некий сценарий вовлеченности или альтернативные способы (осмысления) взаимодействия. В такой модели музейного пространства зрителю предоставляется большая свобода действий, но в рамках некоего сценария, метода, очерченного художником и музеем. Так появляются концепции (иногда на грани тупости) зрителя и «зрительства», как «мультимодального перформанса». Якобы зрители в музейном пространстве неосознанно — входя в галерею или музей, покупая билеты, двигаясь по залам, реагируя на объекты искусства, жестикулируя, комментируя, фотографируя и т. д., — создают собственные «воплощенные перформансы»<sup>5</sup>. Зрители как бы «вытанцовывают» или даже «выплываю-сывают» себя, свою суть в рамках концепции «перформативного зрительства». И это называют «хореографией агентного танца»<sup>6</sup>.

Конечно, нельзя отрицать существования некой психосоматики куратора, художника, равно как и зрителя, которые взаимодействуют в строго музейном или, наоборот, внеинституциональном (даже виртуальном, воображаемом) пространстве.

Но у этого вопроса есть и другая сторона. Это — феномен популизма. По словам философа Бориса Гройса, «основная проблема модернистского и современного искусства это зависимость от эстетического вкуса публики. Иммануил Кант предполагал существование образованного привилегированного социального класса, на вкус которого опирался так называемый *sensus communis*,

то есть “универсальный вкус”. Художники, как правило, не принадлежат к элитному социальному классу<sup>7</sup>. Они создают порой гениальные произведения искусства, но не решают, что в данном случае/системе/обществе будет считаться “эстетически совершенным”. В сегодняшней ситуации давления феномена популизма художники и интеллектуалы (так же музейная система современного искусства в целом, особенно государственных институций, — К. Ш.) находят себя в противоречивом положении, когда надо создавать “продукт”, который соответствовал бы планке так называемого элитного вкуса и в тоже время вкуса массовой публики»<sup>8</sup>.

Знаменосцами идеологии неолиберального популизма преимущественно являются частные музеи. Государственным институциям (чуть) больше присущ консервативно-нормативный популизм. Хотя ситуация в последнее десятилетие меняется в сторону смешанности и идеологического популистского эклектизма. Визитная карточка частных музеев — не редко так называемая *starchitecture*<sup>9</sup> — здание, (желательно) спроектированное архитектором-звездой. А также выставочная, музейная стратегия, опирающаяся на коммерческий интерес и агрессивно создаваемые (покупаемые) имидж и статус, а не на рефлексивное, критическое содержание.

Типичным примером может быть частный музей современного искусства «МО», открывшийся в 2018 году в Вильнюсе<sup>10</sup>. Вот как озвучивается «миссия» музея: «“МО” — это открытый взгляд. ... мы в музее рады как в первый раз забредшим зевакам, так и искушенным (зрителям) профессионалам. ... Модернист — это лучший друг музея, единомышленник и со-инициатор. Приобретая карточку членства и становясь Модернистами, вы помогаете нам создавать музей! А мы, в свою очередь, хотим наполнить смыслом, насытить ваш (зрительский) досуг ... Музей “МО” является творческой платформой качественно-



Бенигна Каспаравичюте, Кястутис Шапока «Деймантас Шарашкин в Музее Чертей, в г. Каунасе». Из цикла «Баллада о Деймантасе Шарашкине» (2024–...). Предоставлено автором.



Бенигна Каспаравичюте, Кястутис Шапока «Деймантас Шарашкин в мастерской-мемориальном музее художника Антанаса Жмуйдзинавичюса (1876–1966), в г. Каунасе». Из цикла «Баллада о Деймантасе Шарашкине» (2024–...). Предоставлено автором.

го досуга, которая не только показывает искусство, но и предлагает актуальные услуги: например — бистро “МО”, а также проводятся отвечающие разным интересам и вкусам мероприятия ... “МО” — это эксперимент, строящийся на модели стартапа и философии современного менеджмента»<sup>11</sup>.

Клер Бишоп, как выход из создавшегося тупика репрезентации институционального популизма, предлагала концепцию «радикального музея». Такой музей, как правило, менее зациклен на своей архитектурной предрасположенности и больше экспериментирует с экспозициями, проблематизирующими исторические нарративы. Это значит, что в таких экспозициях переосмысляются не только исторические нарративы, но и категория «современности». Доминирующей музейной

парадигме современности, так называемому «презентизму» (институционально-тавтологическому принципу), Бишоп противопоставляет диалектическую модель музейности, задача которой — критически осмыслить музейное пространство и понятие исторической темпоральности в целом. В такой модели важна не репрезентация как таковая, а сам факт критического мышления и осмысления<sup>12</sup>.

Бишоп, генерируя идею «радикальной музейности», ссылаясь на более раннюю статью искусствоведа и куратора Розалинд Краусс, которая на примере американского минимализма размышляла о функциях музея современного искусства в эпоху позднего капитализма. Описывая давление корпоративного финансового капитала на (музейную) систему, Краусс подчеркивала важность

продвижения концепции так называемого «синхронного музея» — актуально передающего, медирующего «интенсивность (художественного) опыта».

Этот тип музея, по словам Краусс, и должен стать альтернативой традиционному «энциклопедическому музею», деятельность которого в ситуации позднего капитализма сводится к производству «продукта» (под «продуктом» понимается и феномен «зрительства») <sup>13</sup>. Логика позднего капитализма ассимилирует зрителя, а саму «зрительность» переводит в режим самодостаточного феномена зрелищности. Наличие (массового) зрителя в музее (современного искусства) говорит не о контакте зрителя с произведением (феноменом) искусства, а замыкает саму логику корпоративного диктата, спрятанного под тотальностью зрелища как такового. Такой системе, по сути, зритель (как мыслящий субъект) не нужен. Он — массовый зритель — привлекается как одна из институциональных функций консьюмеристского спектакля. Зритель, приобретая билет в музей (современного искусства), приобретает воображаемый статус — «допускается к святому Граалю самодостаточного потребления» <sup>14</sup>.

Голландский социолог Паскаль Гилен тоже фиксировал аналогичные процессы в музейной системе современного искусства в промежутке между нулевыми и десятилетиями. По его словам, логика неолиберальной идеологии определяет и систему современного искусства — из его (музейного) пространства вытесняется принцип публичного консенсуса и дискуссии и заменяется логикой консьюмеризма. Генерируются новые формы музейной архитектуры и «событий искусства», ориентированные на менталитет и вкус так называемого массового туриста. Такой неолиберальный строй Гилен называет также «постполитическим» <sup>15</sup>.

Итак, идея «радикальной музейности» предполагает не только экспериментальные, альтернативные виды взаимодействия музея

и зрителя. Для этого также должна синхронно меняться морфология самого (языка) искусства. Бишоп, отсылая к идеям «тотального спектакля» Ги Дебора, тем самым полемизировала и с некоторыми идеями так называемой «второй волны неоавангарда» 1990-х и первой половины 2000-х. В частности, она критиковала концепцию «эстетики взаимодействия» или «реляционной эстетики» Николя Буррио.

Идея «реляционной эстетики» Буррио (отчасти и Виктора Мизиано <sup>16</sup>) в свое время тоже была эмансипаторской и обновляющей — воплощающей в кураторстве «демократическое содержание» <sup>17</sup>. По словам самого Буррио, в современных (то есть начала нулевых) биеннале «не оставляется места для высказывания, не провоцируется содержательная дискуссия» <sup>18</sup>. Это была в некотором роде также и критическая реакция на бюрократическое разбухание, коммерциализацию, прослеживающийся к концу 1980-х и началу 1990-х идеологический, моральный застой западной институциональной/музейной системы современного искусства <sup>19</sup>.

Но, по словам Клер Бишоп, стратегия «реляционной эстетики» Буррио в итоге вернулась в лоно (логики) неолиберального спектакля. Потому Бишоп предложила обновленную и якобы более критически настроенную к «нормативной зрительности» и репрезентации концепцию «партиципаторного искусства» или «искусства участия». По мнению Бишоп, «искусство участия» создает пространство критического осмысления, тем самым деконструируя саму суть спектакля, зрелища (которое осталось важным элементом кураторского подхода Буррио), и таким образом «сопротивляется диктату музейного пространства как диктату рынка» <sup>20</sup>. Такой формат как бы возвращает к актуальным вопросам внеинституциональности выставки и кураторства, взаимоотношений со зрителем и (опять) отсылает к политическому содержанию и социальным переменам вообще.

### Эстетическая или классовая идентичность?

Итак, мы почти добрались до некоей концептуально важной точки (в этом конкретном тексте), которую Бишоп называет «политическим содержанием метода критического осмысления современности». «Политическое содержание» подводит нас к актуальному вопросу «классового (само)сознания» или «классовой идентичности» — как художника, так и зрителя.

Вопросы классового базиса так называемой культуры поднимал французский социолог Пьер Бурдьё: «...существует социальный генезис, с одной стороны, схем восприятия, мышления и действия, которые являются составными частями того, что я называю габитусом, а с другой стороны — социальных структур и, в частности, того, что я называю полями или группами, и что обычно называют социальными классами»<sup>21</sup>.

В 1966 году Бурдьё совместно с Аленом Дарбелем выпустили книгу «Любовь к искусству. Европейские музеи и их публика» (*L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*). Социологи изучали статистику посещения музеев Франции, Испании, Греции, Голландии и Польши, а так же обработали данные анкет-опросов, заполненных посетителями музеев. Книга была одним из вестников упомянутого институционального обновления западной (и музейной) системы современного искусства и «кураторского поворота» в рамках интернационального неовангарда 1960–1970-х годов<sup>22</sup>.

Сам Бурдьё в поздней автобиографии (увидевшей свет только после его смерти в 2004 году), называл книгу «Любовь к искусству» «мягким иконоборчеством», оппонировавшим тогдашнему культу «произведения искусства» во (французской) академической среде — «художественному фетишизму»<sup>23</sup>. Бурдьё и Дарбель нацелились на святое святых — идеологическим скальпелем препарировали базовую-институциональную инфраструктуру европейской музейной системы.

В книге утверждается, что восприятие произведения искусства неотъемлемо от логики его создания/производства, то есть от социально-классовой структуры и логики самого общества, которому принадлежат как художник, так и зритель: «эстетика, с некоторыми исключениями, является неотъемлемой частью этики (или лучше сказать — этоса) социального класса»<sup>24</sup>. Кстати, по словам Бурдьё, тогда в академической среде книга была принята холодно, но ее оценили и поняли именно художники (концептуалисты), в то время пытавшиеся переосмыслить суть, внутреннюю морфологию искусства, развеять так называемую «ауру» произведения искусства<sup>25</sup>.

Бурдьё и Дарбель проанализировали классовую принадлежность посетителей европейских музеев<sup>26</sup> и пришли к выводу, что не существует так называемого универсального эстетического вкуса. Оказалось, что музейная система насковзь пропитана идеологией так называемых господствующих социальных классов (особенно во Франции) и служит исключительно им. Музейная система середины шестидесятых годов, логика музейного пространства и социокультурного (идеологического) нарратива отражают и умножают вкус и менталитет так называемых «правлящих, господствующих классов». Соответственно, из музейного пространства вытесняются все те, вкус (и личностные модели в целом) которых не соответствуют неким канонам.

Идеологическая надслойка (в музейной системе) происходит именно на уровне (формирования) эстетического вкуса. Но, по словам Бурдьё и Дарбеля, так называемый «индивидуальный вкус» априорно является институционально обусловленным через категорию «аутентичной культуры» (как и «аутентичной личности» в более широком смысле), которая формируется и проецируется через систему просвещения. Так устанавливается рутинизированный культурный канон, который начинает восприниматься как само собой разумеющийся, «натуральный». Потому и



Бенигна Каспаравичюте, Кястутис Шапока «Деймантас Шарашкин на вернисаже классиков советской литовской живописи. Фойе Вильнюсского драматического театра». Из цикла «Баллада о Деймантасе Шарашкине» (2024–...). Предоставлено автором.



Бенигна Каспаравичюте, Кястутис Шапока «Искусство сегодня». Из цикла «Баллада о Деймантасе Шарашкине» (2024–...). Предоставлено автором.

сама категория «индивидуальности» не критически воспринимается через призму буржуазного социального класса<sup>27</sup>.

#### **Художник и/как зритель и социальная зависимость**

Конечно, в этом умозаключении нет ничего нового. Вопросы эмансипации художника, зрителя куда более радикально поднимали (до)революционные мыслители начала XX века. Итак, последний рывок назад (в будущее?)

Идеолог пролеткульта — Александр Богданов — говорил, что к концу XIX – началу XX века сформировались две концепции изобразительного искусства и литературы: «искусство для искусства» и социально ангажированного «гражданского искусства». Но поскольку политическая, экономическая

и культурная власть в XVIII–XIX веках была сосредоточена в руках буржуазного класса, то обе эти концепции отражают именно его мировоззрение, хотя, по определению, «гражданское искусство» должно было бы считаться более прогрессивным<sup>28</sup>.

Но индивидуализм и культурные специализации (как и идеи «гражданственности»), свойственные буржуазному классу, неизбежно ведут к конкуренции, элитаризму и в итоге к тотальному отчуждению<sup>29</sup>. Надо не (с)только поднимать вопросы нового художественного авангарда, но и радикально трансформировать саму социальную и культурную реальность. Необходимо добраться до самого социоэкономического фундамента и в корне поменять семантику творчества, чтобы прийти к новым формам коллективного партиципаторства. Основной способ такой

семантической трансформации — отказ от (мелко)буржуазного индивидуализма и, соответственно, собственнической морали, осознание и принятие своей классовой, иначе коллективной идентичности<sup>30</sup>. Или, словами Вальтера Бенямина, необходимо предать свой мелкобуржуазный социальный класс, отказаться от его «внутреннего морального императива» и примкнуть к пролетариату<sup>31</sup>.

Таким образом, модель буржуазной культуры сама отомрет, и на ее место встанет новая (массовая) бесклассовая культура, в которой не будет конкуренции и специализации, а также исчезнет грань между художником и зрителем, искусством и реальностью. Хотя сам Богданов не отрицал идеалистической составляющей эстетического начала — как универсалистского, объединяющего принципа его философской концепции «тектологии» (единства всех наук и искусств)<sup>32</sup>. Только его «эстетический идеализм» должен рассматриваться как часть левой идеологической и культурной утопии, а не как классический идеализм.

Впрочем, даже после «великой революции» предсказанное срастание искусства и повседневности не совершилось. Тотальное пространство «партиципаторства» не возникло (если не брать во внимание последовавшую сталинскую социальную тотальность, а в особенности — систему ГУЛАГа): «Конечно, в тот момент, когда в 1920 году в финале “Взятия Зимнего дворца” ... батарея прожекторов освещала красное знамя, взвивавшееся над символом царского режима, а на площади толпа зрителей в едином порыве с сотнями участников художественной реконструкции пела Интернационал, эффект со-причастности и физического со-участия, безусловно, возникал. Но пространство сценической реальности, хоть и подпускало ближе, все же оставалось герметичным, замкнутым на себе. При всей радикальности идей строителей “театра будущего”, на практике зритель чаще всего так и оставался наблюдающим и воспринимаящим — объектом воздействия»<sup>33</sup>.

Возвращаясь к книге Бурдьё и Дарбеля «Любовь к искусству» (в ней все-таки есть некое квазиреволюционное зерно), важно еще раз отметить, что умозаключения социологов строились исходя из статистического анализа конкретной музейной системы, конкретных институций. В который раз поднимались вопросы классовой обусловленности культурной (и конкретно музейной) системы, но с меньшей долей утопического идеализма, и с более реалистичным, конкретизированным подходом. Поэтому, отталкиваясь от исследования Бурдьё и Дарбеля, мы можем концептуально возвращаться к (уже рассмотренным) идеям обновления музейной системы «нашего времени» — «синхронному музею», «реляционной эстетике», «партиципаторному искусству», «радикальной музейности» и т. п. А также к процессам «обуржуазивания пролетариата и пролетаризации буржуазии», то есть к популистским тенденциям западной (равно как и постсоветской) музейной идеологии последних двадцати–пятнадцати лет. И, конечно, к вопросу классового (само)сознания.

#### **«Транскласс» как становление социокультурной идентичности**

В финальной части статьи необходимо упомянуть одно из ответвлений сегодняшней французской социологии, представители которого фокусируются на вопросе «социальной мобильности», в частности — на феноменологическом (жизненном) опыте перехода из одного социального класса в другой. Это часто автобиографические эссе на тему своеобразного процесса становления классового (само)сознания, которые могут рассматриваться и в рамках сегодняшнего феномена «зрительства».

В 2009 году вышла книга французского социолога Дидье Ерибона «Возвращение в Реймс» (Retour á Reims). Ерибон — человек нетрадиционной ориентации, выходец из пролетарской семьи, — отталкива-

ясь от концепции становления «габитуса» (Бурдьё), описывает свое восхождение из низов в мир элиты французской академической системы. Переход из одной социально-классовой среды в другую, по словам Ерибона, сформировал его глубинно противоречивую личность, которую он называет «расщепленным габитусом»<sup>34</sup>. А себя — «социальным перебежчиком»<sup>35</sup>.

Кстати, еще в 1987 году представитель клинической социологии Винсент де Гулежак ввел понятие «невроз социального класса»<sup>36</sup>. Этот личностный невроз, по словам социолога, формируется в процессе перехода из одной социальной среды в другую (или вследствие социальных потрясений)<sup>37</sup>. В таких условиях возникает конфликт с так называемой системой «антропомической дистрибуции» (экономической и социально-культурной стратификации), а также формируется внутрличностный конфликт как с обществом, так и с самим собой<sup>38</sup>. По словам Ерибона, несмотря на достигнутый высокий социальный статус, его постоянно мучает сексуальный и социальный стыд, комплекс неполноценности — как следствие «расщепленного габитуса»<sup>39</sup>.

В книге «Возвращение в Реймс»<sup>40</sup>, как и в последующих сочинениях, социолог на автобиографической почве развертывает (неомарксистскую и отчасти неовеберинскую) концепцию негативного социального детерминизма, или «негативной онтологии». Ее суть в том, что капиталистическое общество воздействует на индивидов, особенно принадлежащих к низшим социальным классам, только в негативном ключе.

Философ Шанталь Жаке в книге «Трансклассы или не-репродукция» (*Les Transclasses ou la non-reproduction*), отталкиваясь от двух книг, написанных Бурдьё и Жаном-Клодом Пассероном<sup>41</sup> (в которых говорится о репродукции системы и логики буржуазного социального класса во французской системе просвещения), а также, принимая во внимание концепцию «социальных перебежчиков»

Ерибона, ввела философско-идеологическое понятие — «транскласс»<sup>42</sup> (которое и стало визитной карточкой всего франкоязычного социологического ответвления).

Кстати, свою книгу Жаке начинает с определения классовой принадлежности и идентичности самого Бурдьё. Ведь и «Наброски к самоанализу» (к которым обращался в своей книге и Ерибон) — «это попытка Бурдьё объяснить свой выбор профессии через соотношение собственных поведенческих диспозиций и состояния академического поля. Бурдьё показывает, что его выбор социологии в качестве специализации не был произвольным, но диктовался диспозицией по отношению к “интеллектуальным элитам”, частью которых он стал, не желая себя с ними ассоциировать отчасти и в силу своего происхождения»<sup>43</sup>.

Жаке подчеркивает ключевое значение социального происхождения личностной (и даже профессиональной) модели индивида. А феномен «транскласса» объясняет как сложный процесс социальной и психологической трансверсальности, на который она пытается смотреть непредвзятым — «аксиологически нейтральным» — взглядом, просто как на «социальный факт»<sup>44</sup>.

Хотя нейтральность Жаке мнимая<sup>45</sup>, она, как и Ерибон, придерживается модели негативного социального детерминизма как доминирующего принципа классового неравенства. Мало того, по словам Жаке, так называемые «господствующие классы» стараются канонизировать и рутинизировать status quo своего положения — репродуцировать такой социальный строй, в котором представители низших социальных слоев не имели бы возможности подняться на более высокие «социальные ступени». И как раз феномен «транскласса» (так же, как и сам процесс перехода из одного социального класса в другой) Жаке называет сбоями или прерываниями такой репродукции негативного социального детерминизма — вопреки его логике. Феномен «социального перебеж-

ничества», в контексте «транскласса», Жаке даже называет «микрореволюциями»<sup>46</sup>.

А такая трактовка термина «транскласса» обуславливает не только негативные аспекты, социальные невроты, которые Жаке называет «этосом дистанции»<sup>47</sup>, но и предусматривает некие позитивные стороны. Скажем, новое культурное содержание, как некую добавочную культурную ценность. Как раз этот аспект и подчеркивают другие социологи, как бы расширяя семантику термина (воспринимаемого как реальный социальный феномен) и выявляя его социокультурную уникальность.

Например, социолог Жерард Бронне, тоже считающий себя представителем «транскласса», в книге «Происхождение. Почему мы становимся тем, кто мы есть?» (2023) указывает на опасности слишком сильной зацикленности на «негативной онтологии». Эту зацикленность Бронне называет «долоризмом» — когда человек получает удовольствие от демонстрации своих социальных стигм. Феномен «долоризма» Бронне выводит из средневековой христианской традиции, превозносящей физическую боль, но, ввиду своего уникального жизненного опыта и вообще опыта представителей «трансклассов», — акцентирует как раз их адаптивность и (само)рефлексивность. Социолог говорит, что рано стал поднимать вопросы не столько своей классовой принадлежности, сколько своего предназначения<sup>48</sup>.

Некоторые социологи указывают и на другие особые черты представителей «транскласса», например, специфическую социальную, даже экзистенциальную, устойчивость и повышенный (в некотором роде, автотерапевтический) творческий потенциал<sup>49</sup>. Модель такого личностного «(само)рефлексивного дуализма» позволяет примирять, сочетать в себе и другие, даже противоречивые социальные и культурные идентичности.

Социолог Роз-Мари Лаграв добавляет, что сам термин «транскласса» подразумевает существование множества личностных моделей

или «стилей». Она уверена, что ее личный жизненный опыт — пролетарское происхождение, учеба в престижном вузе социальных наук (I'ENESS) и дальнейшая академическая карьера — позволили ей переосмыслить свою среду происхождения и себя саму, понятия «деклассация» и «реклассация», а также выработать свой собственный социологический подход, который подразумевает и некую идеологическую ангажированность<sup>50</sup>. Лаграв говорит, что ее жизненный опыт и академический статус позволили ей, довольно успешно интегрировавшись в буржуазную социальную среду, тем не менее до конца не отождествлять себя с этосом буржуазного класса<sup>51</sup>.

Итак, транскласс — это не столько статичная классовая идентичность или определение какого-то социального класса или полу-класса, сколько некий процесс социальной мобильности и (критической/феноменологической) рефлексии себя как субъекта этого процесса, а также рефлексии социальной и культурной среды, внутреннего строения ее обусловленности. Конечно, этот процесс подразумевает также и становление классового (само)сознания, которое важно для формирования личностной модели зрителя и феномена «зрительства» в целом.

### **Вместо постскрипума в музее**

Важно понимать, что представитель так называемого «транскласса», оказывающийся в музейном пространстве, — не хранитель какого-нибудь «тайного знания». Не какой-нибудь волшебным образом озаренный субъект!

Тут нет никакой мистики! Это вопрос сугубо исторической диалектики.

И все-таки зритель с личностной моделью «(само)рефлексивного дуализма» — чуточку более наблюдателен и вдумчив. Чуть более сомневающийся, (само)критичный — здравомыслящий и трезво все оценивающий. Не самонадеян. Даже скромнен. И в то же время — уверен в себе и самостоятелен.

В некотором роде он — как Чак Норрис.

А Чак Норрис никогда не смотрит на часы — он сам решает, сколько сейчас времени («синхронный музей»)!

Чак Норрис никогда не читает книгу — он пристально смотрит на нее, и буквы сами прыгают ему в голову («реляционная эстетика»)!

Чаку Норрису не нужны двери — он проходит сквозь стены («радикальная музеология»)!

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Подробнее см.: Первая беседа с Виктором Мизиано (1980–1990-е) // Museum of Museums. Venice. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fX0ZOeV3-Js>.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 17–20.

<sup>3</sup> Там же. С. 23–27.

<sup>4</sup> Bishop C. *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*. London, New York: Verso, 2024.

<sup>5</sup> Christidou D., Diamantopoulou S. *Seeing and Being Seen: The Multimodality of Museum Spectatorship // Museum & Society*. March 2016. Т. 14 (1). P. 12.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Конечно, есть исключения.

<sup>8</sup> Groys B. *The Art of Populism // E-flux*. URL: <https://www.e-flux.com/notes/613238/the-art-of-populism>.

<sup>9</sup> Bishop C. *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013. P. 11.

<sup>10</sup> Конечно, таких институций полно везде. Ведь и Вильнюсский «МО», по сути, «срисован» под кальку с чего-то подобного нью-йоркскому МоМА. Просто в провинциальной среде и соответствующем музейном формате куда более отчетливо видны, острее выявляются институционально-идеологические клише, шаблоны.

<sup>11</sup> MO muziejus — koks jis? // Mo.lt. URL: <https://mo.lt/apie-muzieju>.

<sup>12</sup> Bishop C. *Op. cit.* P. 6.

<sup>13</sup> Krauss R. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // October*. Vol. 54. 1990. P. 7. URL: <https://doi.org/10.2307/778666>.

<sup>14</sup> Bishop C. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso, 2012. P. 15; Gielen P. *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Politics and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz, 2015. P. 194–195.

<sup>15</sup> Мизиано, живя в Париже, дружил с Буррио и отчасти разделял его взгляды на кураторство и новый художественный язык, хотя идеология (кураторства) современного российского искусства того времени развивалось также по своему произвольному пути. Подробнее см.: Вторая беседа с Виктором Мизиано (2000–2020-е) // Museum of Museums. Venice. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MUN3d9lb18U&t=774s>.

<sup>16</sup> Яичникова Е. «Эстетика взаимодействия»: сделано в 2005 // Художественный журнал. № 60. 2005. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/690>.

<sup>17</sup> Буррио Н., Мизиано В., Бакштейн И. Никола Буррио: Большой проект должен порождать искусство // Художественный журнал. № 53. 2003. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/38/article/756>.

<sup>18</sup> Подробнее см.: Вторая беседа с Виктором Мизиано (2000–2020-е).

<sup>19</sup> Bishop C. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso, 2012. P. 11–12.

<sup>20</sup> Бурдые П. *Начала*. М.: Socio-Logos, 1994. С. 182.

<sup>21</sup> Подробнее см.: Первая беседа с Виктором Мизиано (1980–1990-е).

<sup>22</sup> Bourdieu P. *Sketch for a Self-Aanalysis*. University of Chicago Press, 2008. P. 16.

<sup>23</sup> Bourdieu P., Darbel A. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les éditions de minuit, 1997 [1966]. P. 76.

<sup>24</sup> Bourdieu P. *Sketch for a Self-Aanalysis*. P. 16.

<sup>25</sup> По данным 1966 года, 55% посетителей имеют хотя бы степень бакалавра. Во Франции 45% посетителей составляют представители высших социальных классов, 23% — служащие, 4% — рабочие, 1% — крестьяне. В целом по европейским музеям, 75% посетителей составляют представители высших социальных слоев, 24% — представители среднего класса, 4% — пред-

ставители так называемого народа. Вообще преобладала молодежь.

<sup>27</sup> Bourdieu P., Darbel A. L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Les éditions de minuit, 1997 [1966]. P. 95.

<sup>28</sup> Богдановъ А. Новый миръ (Статьи 1904–1905). М.: Издание С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1905. С. 8.

<sup>29</sup> Там же. С. 27–29.

<sup>30</sup> Богданов А. Искусство и рабочий класс. М.: Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1918. С. 23–24.

<sup>31</sup> Benjamin W. Understanding Brecht. London, New York: Verso, 1998. P. 102.

<sup>32</sup> Богданов А. Тектология. Книга 1. М.: Экономика, 1989. С. 69.

<sup>33</sup> Спасская М. Зритель как прием // Петербургский театральный журнал. № 3(93). 2018. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/93/lost/zritel-kak-priem>.

<sup>34</sup> Eribon D. Retour à Reims (précédé d'un entretien avec Édouard Louis) [2009]. Paris: Flammarion, 2023. P. 14.

<sup>35</sup> Ibid. P. 25.

<sup>36</sup> De Gaulejac V. La névrose de classe: trajectoire sociale et conflits d'identité. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2016 [1987].

<sup>37</sup> Ibid. P. 17.

<sup>38</sup> Ibid. P. 61, 141.

<sup>39</sup> Eribon D. La société comme verdict: classes, identités, trajectoires [2013]. Paris: Flammarion, 2020. C. 100.

<sup>40</sup> «Возвращение в Реймс» Ерибона, в свою очередь, перевернуло жизнь некоего гомосексуального юноши, тоже выходца из пролетарской семьи, по имени Эдди Белльгел. Впоследствии он поменял имя и фамилию на Эдуарда Луи и стал писателем и социологом. По словам Луи, книга Ерибона заставила его увидеть, осознать себя и попробовать рассказать свою жизнь (Louis É. Cinq questions à Édouard Louis (un entretien) // Eribon D. Retour à Reims. Paris: Flammarion, 2023. P. III).

<sup>41</sup> Bourdieu P., Passeron J.-C. Les Héritiers. 1964; Bourdieu P., Passeron J.-C. La Reproduction. 1970.

<sup>42</sup> Писательница Анни Эрно, к произведениям которой часто прибегают социологи «транскласса», призналась, что осознала довольно поздно, что те

ее аффективные состояния, негативные чувства, которые она испытывала всю взрослую жизнь, и которые она описывала являются не ее личными «патологиями», а неким социальным феноменом, который социологи называют «социальными перебежчиками» или «трансклассом» (Ernaux A. Le vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte. Paris: Éditions Gallimard, 2014. P. 62).

<sup>43</sup> Егорова А. Автобиографический подход Дидье Эрибона в контексте современных дискуссий о классовой идентичности // Социология власти. Т. 30 (4), С. 109.

<sup>44</sup> Jaquet Ch. Transclasses: fabrique contre mérite // Jaquet Ch. et Bras G. (dir.) La fabrique des transclasses. Paris: Presses universitaires de France, 2018. P. 13.

<sup>45</sup> Жаке откровенно и довольно агрессивно оппонировать концепции (или, точнее, социологеме) Американской мечты.

<sup>46</sup> Jaquet Ch. Les transclasses ou la non-reproduction. Paris: Presses universitaires de France, 2014. P. 6–7.

<sup>47</sup> Ibid. P. 139.

<sup>48</sup> Bronner G. Les origines. Pourquoi devient-on qui l'on est? Paris: Éditions Flammarion, 2023.

<sup>49</sup> Balutet N., Camp-Pietrain E. La résilience, fil de la complexion du transclasse? // Balutet N., Camp-Pietrain E. (dir.) La résilience du transclasse. Parcours personnels, politiques, littéraires. Lormont: Le Bord de l'eau, 2023. P. 9, 11.

<sup>50</sup> Lagrave R.-M. Se ressaisir. Enquête autobiographique d'une transfuge de classe féministe. Paris: La Découverte, 2021.

<sup>51</sup> Ibid.

### Кястутис Шапока

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Теоретик, художественный критик, куратор, художник. Старший научный сотрудник Института исследований культуры Литвы и Литовской национальной библиотеки.

Автор научных монографий «Квазиэстетические функции психопатологии» (2020) и «Литовская арт-критика через призму идеологии» (2022).

Живет в Вильнюсе.



Юрий Юшкин, Елизавета Копылова «Подпольные практики-1». Фотодокументация. 15 декабря 2024, подземная река Плинтовка, Москва. Предоставлено Юрием Юшкиным.

# Максим Иванов и Юрий Юшкин

## Практики исследования скрытых пространств

**Максим Иванов:** Когда ты делаешь выставки в заброшенных зданиях или же в коллекторе подземной реки, как ты для себя позиционируешь свои «подпольные практики»? Что является единицей высказывания здесь или же они организованы так, чтобы — сопротивляться формализации и определенности? Если в случае с выставкой еще можно говорить об особом интервенционизме, для которого характерен четкий выбор времени и места с последующим медийным эффектом, то прогулки по коллекторам ближе к ситуационистской психогеографии, деятельности «Заиби» или даже к практикам «Коллективных действий». В первом случае мы имеем дело со своего рода культурным партизанством, что отсылает нас к российскому акционизму 1990–2000-х или же к деятельности радикально левых концептуалистов Латинской Америки времен военных диктатур. Это всегда предельно тайм-специфичные высказывания, в терминологии Бишоп<sup>1</sup>. Я вспоминаю твою выставку в здании бывшего телефонного узла, ограниченную до и после окном возможностей, связанных с доступом к зданию. Во втором случае — окно временных возможностей расширяется, но остается все же специфичным — речь уже идет не о режиме сиюминутной политической или же эстетической конъюнктуры, а скорее, об исторической обусловленности. Такое искусство исторически специфично. Как идея поездки за город меняет свой смысл при переносе из советской Москвы в Рим времен

Муссолини или же Нью-Йорк времен Трампа, так и прогулка по руслам подземных рек с производством крестов, или же импровизация в предназначенных под снос столичных хрущевках — в России первой половины 2020-х возможны как высказывания только в текущих обстоятельствах. Они детерминированы на макроуровне, так сказать, поэтому интервенция представляется чем-то единичным, а практика важна как повторяющийся процесс.

**Юрий Юшкин:** «Подпольные практики» в том виде, в котором мы проводим их сейчас (обычно я провожу практики вместе со своей женой, художницей и фотографом Елизаветой Копыловой), имеют несколько основных составляющих: первая — это непосредственно прогулка, которая не обязательно является дрейфом в строгом смысле, — мы можем двигаться куда-либо целенаправленно, по запланированному пути. Второй составляющей являются работы, создаваемые нами во время практики, — это не полноценные самостоятельные произведения, а своего рода следы или метки. И, наконец, третья — фото- или видеодокументация. Получившееся таким образом произведение, на самом деле, неуловимо ни для зрителя, ни для нас самих. В итоге мы имеем дело лишь с фрагментами, по которым невозможно получить целостное представление о работе. Зритель соединяет эти фрагменты благодаря воображению, авторы практики — воображению и памяти.

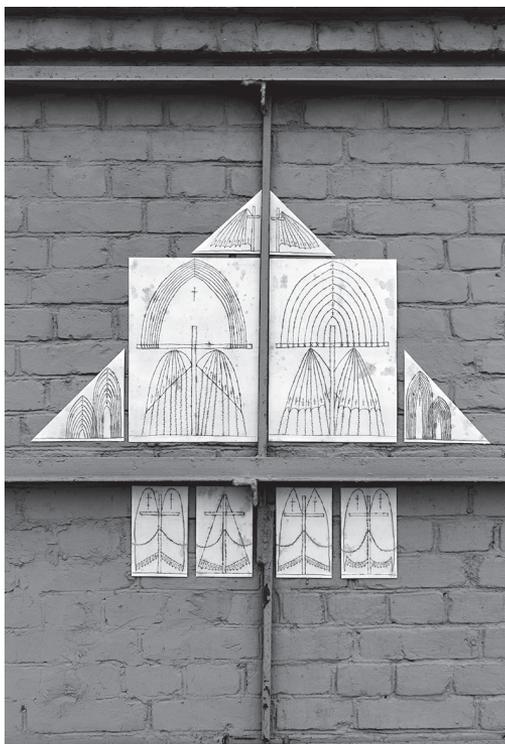


Финальная часть экспозиции выставки «Кресты и башни», 13 октября 2025, Москва. Предоставлено Юрием Юшкиным.

К идее подпольных практик я пришел потому, что в какой-то момент появилось желание сместить фокус со стационарного создания работ в условной мастерской и последующего их размещения в пространстве на само пространство, на движения и действия, которые в нем производятся, на состояния, которые оно сообщает.

Если говорить об организованных выставках и событиях, то я бы не стал определять их как интервенции, поскольку ни одна из них не происходила в публичном пространстве. Наоборот, до сих пор мне важно было покинуть пространство такого рода, уйти туда, где никого нет. Найти место, о котором все забыли, которое никого не интересует. Я не стремлюсь к медийному эффекту, скорее, интуитивно пытаюсь нахо-

дить сообщества людей, которым могло бы быть интересно то, что я делаю, и рассказывать им об этом. Ты упоминаешь русский акционизм 1990-х годов, но для меня важно не столько само это направление, сколько миф о девяностых как некотором времени свободы. Я пишу «миф», потому что сам не застал это время в сознательном возрасте, однако эта свобода явно существовала в действительности, пусть и в негативном смысле — власть не была толерантной или мягкой, она просто занималась своими делами, смотрела в другую сторону. Можно сказать, что из девяностых я беру традицию несанкционированного захвата или использования пространств, а из 70-х и 80-х — определенную замкнутость, характерную для круга московских концептуалистов и



Юрий Юшкин «Без названия», 2025. Вид экспозиции выставки «Кресты и башни», 13 октября 2025, Москва. Предоставлено Юрием Юшкиным.



Юрий Юшкин. Работа, выполненная в рамках проекта «Подпольные практики-3». 18 января 2025, подземная река Нищенка, Москва. Предоставлено Юрием Юшкиным.

неофициальных художников в целом. Психогеография и теория дрейфа важны, но полагаю, что смутная потребность бродить по разрушающимся бесхозным постройкам и подземельям уходит корнями в романтическую традицию.

Что касается тайм-специфических и исторически специфических событий, то мне сложно определить, где между ними проходит граница. Организация выставок в локациях, подобных зданию Центральной телефонной станции<sup>2</sup> тоже является своего рода практикой: ведь мы с Лизой делали это не единожды — это часть определенной стратегии. Я не знаю, чем в большей мере обусловлен выбор такого пути — нашими

личными особенностями или исторической ситуацией, если одно от другого вообще можно отделить.

**М. И.:** Продолжая обозначенную ранее дихотомию между тайм и исторически специфичным, между интервенциями/акциями и практиками, интересно было бы определить место зрителя. Культурные партизаны в силу комплекса причин всегда предстают в виде закрытых групп с четкой иерархией и обязанностями. При этом зритель производимого такой группой события должен быть максимально массовым — читательница газеты, радиослушатель, потребитель телевизионного контента или же пользовательница социальных сетей. Здесь имеет



Гости выставки «Пункт техобслуживания». 8 марта 2025, Москва. Фото Георгия Морозова. Предоставлено Юрием Юшкиным.

место четкое разделение между автором и производителем, что довольно нерефлексивно повторяет логику культурного производства с ее культом звезд. Люди, участвующие в ситуационистском дереве или же ожидающие за неспешными беседами подмосковной электрички для поездки на Киевогородское поле, одновременно являются и зрителями, и участниками процесса. Между ними и организаторами нет столь непроходимой границы. Можно сказать, что они сообщество, объединенное определенной идеей. Зритель в традиционном смысле слова может появиться здесь лишь при экспонировании или публикации документации процесса. Какое место зрители и зрительницы занимают в случае твоих «подпольных практик»?

**Ю. Ю.:** Зритель видит только документацию практик, но не может сопровождать нас во время их проведения. Конечно, можно спуститься вместе с человеком в коллектор и показать ему вещественные следы практик — высеченное мной на бетонной стене изображение или пластилиновую работу Лизы. Можно даже довольно точно реконструировать маршрут и пройти его. Наверное, таким образом можно получить максимально полное представление о подпольных практиках, но, как я говорил прежде, произведение не станет доступно во всей его полноте. Для меня также важна фигура «случайного зрителя» — того, кто наткнется на следы практик, ничего о них не зная. То есть это совершенно посторонний, может быть, далекий от искусства человек, обнаруживший

наши работы. Скорее всего, он даже не поймет, что это части одного произведения, не будет воспринимать их совместно. Интересно, что он может подумать, как воспримет увиденное? Или, может быть, его эти вещи совершенно не заинтересуют? Подпольные практики отличаются от ситуационистского дрейфа или «Поездок за город» в том числе тем, что предполагают довольно жесткое ограничение числа участников: в пределах трех–четырех человек. Участники практик должны поддерживать связь, испытывать какое-то чувство общности, интимности, что ли. Если людей много, то неминуемо происходит деление на группы. Возможно, эта проблема может быть решена путем более внимательного подбора участников, но есть ли в этом необходимость? На практиках мне не хочется чувствовать себя организатором-экскурсоводом. Я думал о том, можно ли позвать человека, который бы не участвовал в практиках, а сопровождал нас и занимался исключительно съемкой, но понял, что это исключено: важно, чтобы процесс практик был зафиксирован самими авторами.

**М. И.:** Ты используешь слово «подпольные», очевидно апеллируя к опыту андеграунда. Интересно узнать твое мнение касательно этого. Где проходят границы этого подполья — у выхода из коллектора или заброшенного здания? Насколько эти границы проницаемы? Например, может ли человек после «подпольной» прогулки отправиться в галерею или музей? Или же документация этой прогулки может туда отправиться? Как кажется со стороны, на данном этапе эти границы пока еще проницаемы. Социальная форма «подпольщик» еще не оформилась и не факт, что в текущих технологических и политических обстоятельствах может оформиться. Я перечитывал некоторое время назад записки о неофициальной жизни Москвы 1960–1970-х Ильи Кабакова и пришел к выводу, что его опыт практически не пе-

реносим на современные реалии. По крайней мере, для такого переноса еще должно пройти время, должен возникнуть кодекс этического поведения андеграундного деятеля и забронзоветь официальный канон. Пока что нет ни того ни другого. Коллеги, делавшие ставку на уничтожение культурного официоза, благополучно занимают места уехавших генералов от искусства и наоборот. Четких правил игры нет. Нет даже приблизительных ориентиров, кроме неотрефлексированного желания, чтобы было как раньше и за это ничего не было. Какова твоя оценка происходящего в неофициальной жизни 2020-х?

**Ю. Ю.:** Конечно, мы иногда ходим в музеи и галереи, хотя не во все. Для меня существуют места в некотором роде неприкасаемые, где я не хотел бы появляться. Вопрос об участии в выставках или предоставлении документации — довольно сложный. Ты правильно заметил — границы прозрачны, я не могу сформулировать «заповеди», которым можно было бы следовать. На моей воображаемой карте институциональных возможностей есть точки белого цвета, есть черные точки, а есть серые, и что делать с последними — не ясно. Не знаю, возможно ли становление какого-то подпольного культурного сообщества. Россию покинуть гораздо проще, чем Советский Союз, и подавляющая часть потенциальных подпольщиков этим воспользовались. Остались люди вроде меня, которые то ли ленивые, то ли менее социализированные, то ли им просто сложнее преодолеть бытовые препятствия. Чтобы говорить о неофициальной художественной жизни в современной России, нужно определиться, что это такое. То, что не имеет отношения к государственным институциям? А как быть с частными галереями — относить ли их к официозу?

Если брать полностью независимые артист-ран пространства, а также события и



Вид экспозиции выставки «Кресты и башни». 13 октября 2025, Москва. Предоставлено Юрием Юшкиным.

выставки, происходящие в местах, не имеющих отношения к культурной инфраструктуре, то мне кажется, что мероприятия такого формата сейчас востребованы. Это связано в первую очередь со свободой, которая доступна зрителю. Действительно, как ты говорил, зритель становится в некотором роде участником, действующим лицом. Вот, например, недавно на полузаброшенной железнодорожной станции «Бойня» прошла выставка работ Лизы Копыловой «Пункт техобслуживания». Я помогал Лизе с монтажом, который занял несколько дней. Работы размещались в небольшой руинированной постройке без крыши, неподалеку находились еще несколько подобных сооружений. Кто-то из приглашенных зрителей остался рассматривать экспозицию более внимательно, кто-то ушел слоняться

по заброшенным зданиям, некоторые общались, собираясь в группы, другие просто лежали на земле и отдыхали, пили алкоголь. Это была идиллическая картина. Лиза решила всем желающим забрать те работы, которые им понравятся, чем многие с удовольствием воспользовались, поэтому от экспозиции в итоге практически ничего не осталось. Я думаю, люди хорошо себя чувствовали.

**М. И.:** Последний вопрос может показаться неожиданным в контексте нашего разговора. Но уверен, так или иначе, тебя постоянно об этом спрашивают. Ты ограничил свою графику двумя сериями, двумя фигурами — големами и крестами, утверждая, что это было сделано интуитивно. Сейчас, насколько понимаю, кресты заметно преобладают. Если рассматривать их в контексте

подпольных практик, где кресты изменили свой размер и из камерной графики превратились в некое подобие наскальных рисунков или процарапываний... Все это вызывает у меня ощущения катакомбных ритуалов раннего христианства. Ты стараешься избегать религиозных отсылок, но и полностью не отказываешься от них. При этом фоновое религиозное излучение текущего момента очень велико, и оно влияет довольно определенным образом, являясь частью государственной политики, а не политики андеграунда. Это не то же самое, что увлечение христианством или буддизмом московских концептуалистов, которое рифмовалось с поисками позднесоветской интеллигенции, которая массово крестилась, и с дистанции сложно не увидеть в этом в том числе политический жест. Религиозные фигуры вроде Шифферса сильно повлияли на становление Кабакова, Пивоварова, Булатова и других. Даже если это влияние было от противного и реализовалось в итоге через стремление к деконструкции религиозного как очередного большого нарратива. Если формат публичной беседы позволяет, ты не мог бы определить место религиозного опыта в твоём искусстве на данном этапе?

**Ю. Ю.:** Христианская традиция мне ближе любой другой, хотя я не являюсь религиозным человеком и не ношу соответствующих атрибутов. Крест — важный элемент в западном изобразительном искусстве, он нравится мне тем, что указывает на нечто таинственное, скрытое. В детстве сильна вера в то, что скрытое и потустороннее существует, и это можно увидеть, почувствовать, если оказаться в особом месте. Когда я был ребенком, мне хотелось выкопать на дачном участке достаточно глубокую яму,

подземное помещение, где я мог бы полностью поместиться и сидеть, как в погребке. Сделать это своими силами не получалось: на каком-то этапе я упирался в предел своих возможностей, и яма расширялась, вместо того чтобы становиться глубже. Однажды я пришел к яме и обнаружил, что глубина значительно увеличилась — кто-то взрослый приложил к делу умелую и твердую руку. Я вовсе не обрадовался: принципиально важно было вырыть яму самостоятельно, а теперь она испорчена и нужно начинать все заново. Вообще интереснее придумывать свои наивные и подвижные ритуалы, чем выполнять уже существующие, сложившиеся.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Бишоп К. Захватывая момент: интервенции // Spectate. 20.02.2025. URL: <https://spectate.ru/interventions-bishop>.

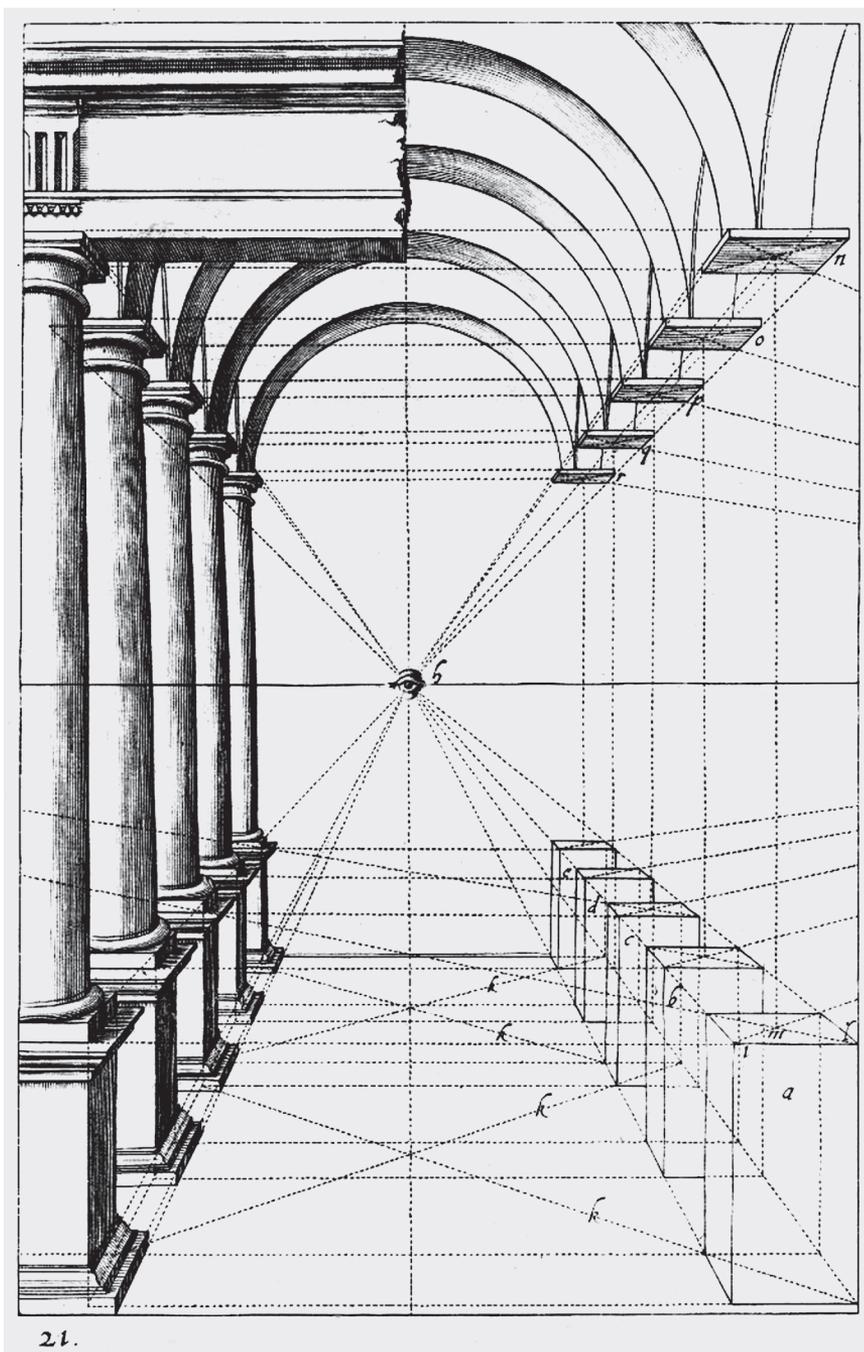
<sup>2</sup> Речь идет об однодневной персональной выставке графических работ «Кресты и башни», организованной в октябре 2024 г. в заброшенном здании бывшей Московской Центральной телефонной станции.

#### Юрий Юшкин

*Родился в Москве в 1996 году. Художник. Окончил факультет искусства реставрации РГХПУ им. Строганова. Живет в Москве.*

#### Максим Иванов

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



Хенрих Хондиус «Упражнение в перспективе», 1615.

# Злата Адашевская

## В перспективе

Идеология и камера, камера и идеология — две вещи, которыми были озабочены европейские кинотеоретики на изломе 60-х и 70-х годов прошлого века. Это злободневное политическое беспокойство обратило мыслителей к самым корням кинооптики, уходящим во времена, когда была изобретена камера-обскура. Как писал Марселен Плейне, камера «производит непосредственно унаследованный код перспективы, построенной на модели научной перспективы Кватроченто. Что следует отметить, так это дотошный способ, в котором конструкция камеры направлена на “исправление” любых аномалий в перспективе, чтобы воспроизвести во всей своей компетенции код зеркального видения...»<sup>1</sup> Да, камера — это всего лишь техника, она создана на научной основе, она беспринципна, а потому бескорыстно и беззастенчиво служит любым господам — фашизму, капитализму, коммунизму... Однако способна ли она сохранять нейтралитет? Жан-Патрик Лебель считал, что хотя камера и не создает конкретной идеологии, ее структура неизбежно обречена на отражение доминирующей идеологии. Плейне отмечал: «Гегель провозгласил конец Истории живописи; сама живопись демонстрировала признаки осознания того, что наука о перспективе, управляющая своими образными отношениями, возникла из конкретной культурной системы...»<sup>2</sup> Неужели «бог», которо-

го человечество уже вытолкнуло через дверь, грозит вернуться через окно (кинематограф)? Изжито ли в действительности Кватроченто, и какие последствия «гегемония глаза», связанная с западными логоцентрическими традициями, имеет для современного искусства в его актуальных формах?

\*\*\*

Прямая перспектива с единой точкой схода — главный принцип европейской живописи вплоть до конца XIX века — была открыта итальянским архитектором Филиппо Брунеллески на заре эпохи Возрождения. Если в античности живопись — как и сцена — учитывала множество точек обзора, то в основание живописи Ренессанса легла концепция централизованного пространства, формируемого положением элементов картины относительно «источника всего сущего». Центр этого пространства совпадает со взглядом зрителя («Главная точка в перспективе должна располагаться на уровне глаза: она называется фиксированной точкой или субъектом»<sup>3</sup>, — Жан Пелерин Виатор).

Брунеллески провел убедительную презентацию принципа перспективы перед флорентийскими художниками и исследователями. На небольшой доске он реалистично изобразил в перспективе наружный вид церкви Сан-Джованни во Флоренции.



Дэвид Барсалу «Я вижу всю галерею... И в ней нет искусства!», серия «Деконструкция Роя Лихтенштейна», 2000.

В точке схождения перспективы он просверлил небольшое конусообразное отверстие, а затем установил зеркало перед картиной. Посвящаемый в тайну перспективы должен был смотреть с оборотной стороны работы через отверстие: в зеркале он видел изображение улицы и храма, а в главной точке картины узнавал собственный глаз.

Презентация Брунеллески возвращала зрителя к самому себе, заставляя осознать свою субъектность краеугольным камнем представляющейся картины. Как писал кинорежиссер и теоретик Жан-Луи Комолли, «код зеркального видения, определяемый возрождающимся гуманизмом <...> поставил человеческий глаз в центр системы представления, тем самым исключив другие системы и обеспечив доминирование глаза над всеми другими органами чувств: глаз (субъект), возведенный на место божественного (гуманистическая критика христианства)»<sup>4</sup>. Историк искусства Эрвин Панофский рассматривал закон перспективы как перевод психофизиологического пространства в математическое,

или же как объективацию субъективного. Суть метода «искусственной перспективы» («*Perspectiva artificialis*») заключается в смещении композиционного центра, который самостоятельно собирается под взглядом наблюдателя, обеспечивая становление субъекта в качестве средоточия активности и месторождения смысла.

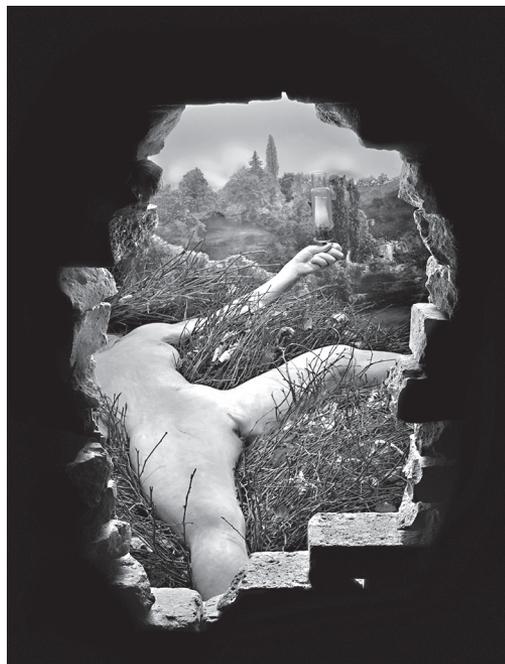
В XX веке Марсель Дюшан отвел «месторождению смысла» местечко у замочной скважины. Очередная провокация концептуалиста под названием «Дано: 1. Водопад. 2. Светильный газ» («*Étant donnés...*») представляла собой многоступенчатую инсталляцию: 1) массивная амбарная дверь с маленьким отверстием; параллельно ей, на некотором расстоянии — 2) фрагмент кирпичной стены с большой пробоиной посередине, образующей раму; далее, еще на небольшом расстоянии — 3) стол с сеном, на котором расположился муляж нагого женского тела; 4) прямо за столом установлена большая фотография с идеализированным природным видом, включающим водопад. Все эти элементы являются не чем иным, как деталями жесткой схемы восприятия, сокрытой ширмой. У посетителя музея есть одна возможность: подсмотреть в маленькое отверстие амбарной двери, чтобы «пробить» взглядом кирпичную стену и в этом «окне» увидеть выстраиваемую перспективой идиллическую картину с обнаженной, раскинувшей перед зрителем ноги на фоне девственного пейзажа.

Первый теоретик художников-перспективистов Леон Батиста Альберти в трактате «*De pictura*» (1435) наставлял: «Позвольте мне рассказать вам, что я делаю, когда пишу картину. Прежде всего, я рисую прямоугольник любого размера: я хочу, чтобы это было открытое окно, через которое виден объект, который я буду писать <...> Затем я устанавливаю точку в прямоугольнике там, где хочу; и поскольку она занимает место, куда падает центральный луч, я буду называть ее цен-

тральной точкой»<sup>5</sup>. Опираясь на евклидовы оптические принципы «визуального конуса», Альберти описывал работу зрения через образ лучей, которые тянутся между глазом смотрящего и видимым объектом, — лучи образуют пирамиду, сходясь к глазу как вершине треугольника. Картина же это плоскость, которая пересекает пирамиду зрения по ее перпендикулярной оси, оказываясь вертикальной поверхностью между художником (а также зрителем) и изображаемой сценой.

Дюшан начал подступаться к идее инсталляции «Дано...» еще в 1946 году, завершив работу над проектом только через двадцать лет. В этот период он проводил много времени в библиотеке Святой Женевьевы, изучая возрожденческие трактаты о перспективе. Оттуда он вышел с неожиданным вердиктом — отвращением к искусству, которое «обращается к сетчатке», и с четким определением своей позиции в мире искусства как «антиретиальной» (*retina* с лат. — сетчатка). Ниспровергая «сетчаточное искусство», совершенно неинтересное для концептуалиста, он сравнивал себя с художником эпохи Возрождения. Дело в том, что под «сетчаточным искусством» Дюшан подразумевал абстракцию, чистую живопись, апеллирующую к чувственному восприятию, а не к «серому веществу». Однако это противопоставление сетчатки и концепции (или же мира материи и мира идей) достаточно чуждо ренессансному искусству, которое, напротив, ассоциировало зрение и разум и апеллировало не иначе как к умозрению. Метафора окна вовсе не подразумевала, что художник будет миметически воспроизводить естественный вид из настоящего архитектурного окна — например, природный мир или характерную сценку из уличной жизни. «Тема, которую следует изобразить» в латинском тексте Альберти обозначена как *Historiae*, то есть — великие события и классические герои.

Что же, Дюшан обратился к такому классическому образу живописи, как обнажен-



Марсель Дюшан «Дано: 1. Водопад. 2. Светильный газ», 1966. Перспективный обзор инсталляции.

ная женская натура, а великим событием предстала сама перспектива. Подобно Брунеллески, он создал учебный макет, позволяющий понять принцип работы перспективы, только в центральной точке зритель видит не собственный глаз, а... вагину. «Диспозитив будет зеркальным»<sup>6</sup>, — писал Жан-Франсуа Лиотар, подразумевая, что перспектива строится на основании теоретической идентичности между точкой обзора и центральной точкой, — «*Con celui qui voit*»<sup>7</sup>. В свое время Альберти «отложил» древние споры о зрительном процессе — исходят ли лучи из глаза или от объекта — и решительно описал зрение как исходящее из фиксированной монокулярной точки. Однако, когда художник определяет для зрителя конкретное положение, по сути, он указывает ему место, на котором он сам может быть «увиден» работой, оказавшись в системе ее координат. Так, увиденная сбоку

инсталляция «Дано» распадается на отдельные предметы материального мира, и только заглянув в «глазок» амбарной двери, зритель ловит обратный взгляд работы, оказываясь тем, кем видит его она, — вуайеристом.

Целомудренно сокрытое зрелище требует от зрителя расплатиться признанием своего активного интереса, иначе говоря — отказом от отстраненной, эстетически «незаинтересованной» позиции посетителя музея искусства. Втянутый в произведение в качестве производящего смысл участника, зритель анализируется как еще одна часть инсталляции — подсматривающее тело. «ВОР, я склонился к замочной скважине; вдруг я слышу шаги; я охвачен стыдом — кто-то видел меня; я выпрямляюсь и пробегаю глазами по пустынному коридору; это была ложная тревога — Я перевожу дух. <...> эта ложная тревога может как раз иметь следствием то, чтобы заставить меня отказаться от моего замысла. Если же, напротив, я его продолжаю, то я буду чувствовать, как колотится мое сердце, и буду внимательно следить за малейшим шумом, за малейшим поскрипыванием ступенек лестницы»<sup>8</sup>, — пишет Жан-Поль Сартр. Как отмечает мыслитель, стыд, так же, как и гордость, открывают нам взгляд другого. Не так важно, окажется ли зритель на самом деле «пойман» в постыдном качестве вуайериста другим посетителем выставки или же смотрителем зала: он уже увиден самой инсталляцией и включен ею в символический порядок — он увиден большим Другим. И его стыд в любом случае не будет ложным.

Прямая перспектива с единой точкой схода априори подразумевает фиксированное положение зрителя по отношению к картине. Когда Дюшан авторитарно заставляет зрителя посмотреть на элементы инсталляции с определенного ракурса, производя его в качестве вуайериста, — он обнажает идеологию и даже вербовку, негласно присутствующую в искусстве как таковом. Рассчитывая траекторию зрительного луча, художник обе-

спечивает «обмен взглядами» между работой и зрителем, обездвиженным логикой ее визуальной и символической системы.

\*\*\*

Мишель Фуко в лекции о живописи Эдуарда Мане, прочитанной в 1971 году в Тунисе, посвятил часть рассуждения анализу «Олимпии» (1863), вызвавшей бурную реакцию со стороны зрителей, — возмущенные буржуа даже пытались проткнуть ее зонтиком, так что картину в итоге пришлось снять. Как ни странно, тематически работа Мане не содержала ничего сенсационного — это всего лишь вариация на тему нагой Венеры, спящей Венеры, а в частности — «Венеры Урбинской» (1538) Тициана. Но именно сравнение с тициановской Венерой позволяет Фуко выявить эстетические основания этого нравственного скандала. Тициан расположил источник света в верхнем углу картины: он мягко освещает фигуру рассеянным золотистым сиянием. «Изображенная там нагая женщина ни о чем не думает, ни на что не смотрит, есть только этот свет, который нескромно падает на нее или ее ласкает, и мы, зрители, поражаемся этой игре света и наготы»<sup>9</sup>. Иначе говоря, зритель созерцает «Венеру» Тициана с традиционной позиции эстетической незаинтересованности — трехмерное пространство картины надежно отгорожено от реальности. Венера и зритель обоюдно защищены друг от друга согласно правилам эстетических приличий, не позволяющим случиться непристойности. Зритель любит взаимодействие света и нагого тела, но Венера не видит зрителя и тактично не ощущает его взгляда.

«Олимпию» Мане озаряет свет иного порядка — это не мягкий и рассеянный боковой свет, это свет жесткий, бьющий наотмашь. И падает он фронтально — словно прямо из реального пространства перед полотном, где стоит зритель. По мнению Фуко, этот свет

воплощает нахальство зрительского взгляда, разбивающего «окно» и падающего прямо на обнаженную. «...то есть наш взгляд, падая на наготу “Олимпии”, освещает её. Именно мы делаем её видимой; наш взгляд на “Олимпию” светоносен <...> Смотреть на картину и освещать ее — одно и то же для подобного полотна, а потому мы — и любой зритель вообще — по необходимости причастны этой нагоде и в какой-то мере за нее ответственны»<sup>10</sup>.

По мнению Фуко, Мане, задействовав внутри изображения своих картин физические свойства их поверхности, потряс самые основы западной живописи, начиная с Кватроченто, проложив русло, в котором по сей день развивается современное искусство. Он избрал картину-объект, картину как нечто раскрашенное, то, что освещается внешним светом и перед чем или вокруг чего может ходить зритель. Искусство, которое создавалось до Мане, заменяло материальный объект холста на иллюзорное трехмерное пространство, существующее независимо от окружающей его действительности; искусство, что создается после Мане, занимается организацией реальных пространств, поверхностей, материалов, предметов, наконец, людей.

Однако, взглянув с другого ракурса, можно обнаружить, что этой «материализацией» картины Мане достигает исконных целей «*perspectiva artificialis*» — отводя зрителю фиксированную позицию перед полотном, он производит его становление в качестве субъекта реальности, а также задает специфические качества этого субъекта. Позволяя светоносному взгляду настичь обнаженную, Мане в действительности застает врасплох смотрящего, заставляя смутиться собственного взгляда. Фигурально выражаясь, зритель вновь видит собственное око в центральной точке картины, что побуждает его атаковать зонтиком это обвинение. Конфликт даже не в том, что зритель видит «Олимпию», а в том, что «Олимпия» видит зрителя.

\*\*\*

В XVI веке дискурс перспективы получил обновление за счет возникновения такого приема, как «анаморфоз». Это нестандартное применение правила перспективы, когда художник создает искаженное изображение, которое не считывается с фронтального ракурса, однако может быть прочтено под определенным углом, исправляющим искажение. Термин происходит от греческого понятия «формировать заново»: еще больше, чем классическая прямая перспектива, анаморфоз дает зрителю возможность почувствовать значение его соучастия — анаморфоз настаивает на динамическом вкладе зрителя в процесс построения смысла, который, в противном случае, не будет явлен.

Литовский историк искусства Юргис Балтрусайтес описывал процесс восприятия анаморфоза на примере «Послов» Ганса Гольбейна Младшего как театральное представление в двух актах. Предполагаемое место действия — замок Полизи в Динтервилле: прямоугольный зал с входом по центру — с одной стороны и двумя боковыми входами — с другой. Картина висит между двумя боковыми дверями. Акт первый: зритель входит через главную дверь и оказывается на некотором расстоянии от двух дворян, эффектно возникающих перед ним как актеры на сцене. Это французские послы — Жан де Дентевиль, сеньор де Полизи (1504–1565), и Жорж де Сельв, епископ Лавора (1509–1542), изображенные Гольбейном в натуральную величину. Между послами находится стол с различными атрибутами науки и искусства: небесный глобус, астрономические приборы, солнечные часы, земной глобус, угольник, циркуль, лютня и две книги — «Арифметика купцов» Петруса Апиана и «*Gesangbuchlein*» Иоганна Вальтера. Высокопоставленные лица с достоинством позируют вместе с этими инструментами измерения земли и небес, осознавая важность своей миссии. Разглядывая картину,



*Ракурсный обзор картины Ганса Гольбейна Младшего «Послы», 1533.*

зритель поражен интенсивным реализмом изображения, но, главное, возможностями человеческого познания. Однако эту аполлоническую гармонию нарушает странный объект у ног послов, который словно парит над полом. Зритель приближается, чтобы рассмотреть поближе: вся сцена становится еще более реалистичной, но эта отчетливость не позволяет идентифицировать неведомый объект. Зато становится заметным маленькое серебряное распятие в левом верхнем углу — символ веры едва виден из-за занавеса. В замешательстве зритель отступает через правую дверь, единственную открытую, и это является началом второго акта. Когда он выходит в следующую комнату и оборачивается, чтобы бросить последний взгляд на картину, то останавливается пораженный: визуальное сокращение косога ракурса обратило послов вместе со всеми атрибутами их земной власти в смутную абстракцию, на фоне которой вырисовывается единствен-

ный ясный образ, в который трансформировался тот самый загадочный объект — это череп, пронизывающий зрителя взглядом пустых глазниц. Пьеса окончена.

«Послы» датируются 1533 годом, тогда как в 1529-м немецкий писатель Генрих Корнелий Агриппа фон Неттесгейм в своем памфлете жаловался на неопределенность и тщету всякого искусства и науки. Как отмечала Розалинда Краусс, для других картин в жанре *memento mori* характерен единовременный показ символов знания и тщеты — черепа громоздятся прямо на книгах, мыльные пузыри парят над манускриптами и т. д., и от зрителя вовсе не требуется ходить вокруг картины, чтобы считать все аллегории. И только Гольбейн произвел «затмение»: есть две разные, взаимоисключающие точки зрения — одна внутри мира, откуда смерть не видна и не доступна познанию; а другая снаружи, где видна только смерть, поскольку «мир» исчезает. «И то, что постоянно видно

в «Послах», — это именно условие этого взаимного затмения»<sup>11</sup>.

Но здесь происходит еще одно «затмение»: между позициями зрителя, который разглядывает, и зрителя, который оказывается объектом взгляда. «Послы» бросают прощальный взгляд на зрителя, тем самым включая его в свою символическую систему, таким образом давая понять: перспектива неизбежного конца ждет не только этих французских посланцев первой половины XVI века... По сути, искажение образа является одним из способов защиты сообщения, которое может быть дешифровано только с помощью заветного кода, и останется сокрытым от непосвященных. Зритель должен использовать пароль, который обеспечит установление зрительного контакта между ним и картиной, позволив ей заговорить с ним лично, тет-а-тет. Эти эзотеризм и интерактивность станут постоянными спутниками современного искусства.

\*\*\*

Жак Лакан обращался к понятию анаморфоза как к метафоре для объяснения перехода к тому состоянию, когда «вещи глядят на меня». Желание — это то, что не позволяет нам воспринимать мир как картину в музее. Объект-причина желания (называемый в психоанализе «объект а»), а также сам объект желания вписывают субъекта в мир, делают частью картины, более не воспринимаемой отстраненно. Объект, который захватывает желание субъекта, как бы возвращает ему его же взгляд. Вполне очевидно, каким образом этот принцип был использован Мане и Дюшаном, однако, о каком желании может идти речь в случае с черепом, чей пронизывающий взгляд говорит зрителю о неизбежности смерти?

Как писал Жорж Диди-Юберман, «за смертью как иконографической фигурой есть отсутствие, направляющее этот ошеломляющий балет всегда противоречивых образов.

Отсутствие, понимаемое как диалектический двигатель желания — как, осмелюсь сказать, сама жизнь, жизнь видения, — а также как двигатель скорби — не «самой смерти» (в этом не было бы смысла), но психической работы того, что встречается лицом к лицу со смертью и движет взглядом на эту встречу...»<sup>12</sup> В своей книге «То, что мы видим, и то, что смотрит на нас» Диди-Юберман использовал не столько психоаналитический, сколько феноменологический подход для того, чтобы описать неотменимый раскол, различающий в нас то, что мы видим, и то, что на нас смотрит. Как пишет мыслитель, «когда любую видимую вещь, какой бы спокойной и нейтральной ни была она внешне, подкрепляет утрата — пусть путем простой, но стесняющей, ассоциации или игры слов, — она становится неотменимой и, тем самым, смотрит на нас, затрагивает нас, преследует нас»<sup>13</sup>. Единственная отсылка к психоанализу, к которой прибегает Диди-Юберман, — это парагматическая сцена, описанная Фрейдом в работе «По ту сторону принципа удовольствия»: его собственный полуторогодовалый внук бросал прочь катушку на веревочке, а затем притягивал ее обратно к себе. Когда катушка исчезала за занавеской его кровати, ребенок сопровождал это протяжным монотонным «О-о-о-о», а затем приветствовал ее возвращение радостным «Да!» («Тут! Вот!»). Это переигрывание потери, которое Фрейд назвал «игрой в скорбь» (Trauerspiel), Диди-Юберман описывает как ритмичное повторение «нулевой точки желания»: повторяющийся раскол становится необходимым орудием способности существовать — жить от отсутствия к взятию, от броска к неожиданному возврату. И именно когда катушка возвращается к ребенку, притягиваемая нитью, — она смотрит на него.

«Art is something you look at» («Искусство — это что-то, на что ты смотришь»), — говорил Дональд Джадд. Как кажется, эта легкая формулировка не имеет никакого отношения



Тони Смит «Для Р.С.», 1969.

к той характеристике, которую он выдал минималистским объектам, — они «специфичны, агрессивны и сильны» (specific, aggressive and powerful). Диди-Юберман отмечает, что сила минималистского объекта всегда излагалась в интересующих терминах: объект мыслился как «специфический», весомый, сильный, неукротимый и озадачивающий в той самой мере, в какой исподволь он становился неким субъектом по отношению к своему зрителю. Но ведь «искусство, на которое ты смотришь» явно не агрессивно. Тони Смит рассказывал, что его путь в искусстве начался с мысли о конце искусства. Притча звучит так: в 1951 или в 1952 году будущий скульптор ехал по автодороге из Нью-Джерси: «Стояла темная ночь, и не было ни фонарей, ни указателей по сторонам шоссе, ни белых линий, ни обочин, ни чего бы то ни было: один лишь асфальт пересекал пейзаж равнин, окруженных холмами вдалеке <...> Поездка стала для меня откровением. <...> я испытывал

чувство, какого искусство мне никогда не доставляло. <...> имела место реальность, для которой не существовало выражения в искусстве. Опыт дороги явно приносил мне нечто определенное, но в этом не было социальной укорененности. Я думал про себя: ясно — это конец искусства»<sup>14</sup>.

В 1967 году критик Майкл Фрид отвергает предложенный в 1965 году Ричардом Уоллхеймом термин «minimal art» в пользу собственного наименования — «буквалистское искусство» (literalist art), вслед за чем ставит вопрос ребром — или буквализм или искусство. Фрид ссылается на эссе Клемента Гринберга «Новизна скульптуры» (Recentness of Sculpture), в котором теоретик отмечал, что границу между искусством и не-искусством сегодня следует искать не в живописи (поскольку натянутый холст уже существует как картина — хотя и не обязательно как картина — успешная), а в трехмерном пространстве, где всегда находилась скульптура, и так же все материальное, что не было искусством. «Минималистские произведения сегодня могут восприниматься как искусство — так же, как и все, что угодно — включая дверь, стол или чистый лист бумаги. <...> Однако, похоже, что вид искусства, более близкий к состоянию не-искусства, в данный момент не может быть представлен или задуман»<sup>15</sup>, — писал Гринберг. Фрид идет дальше и приравнивает принцип воздействия «буквалистского искусства» к театральному эффекту, заключая: «театральность сегодня находится в состоянии войны, не просто с модернизмом, но с искусством как таковым. <...> Успех, даже выживание искусств все больше зависит от их способности победить театр. <...> Искусство вырождается по мере приближения к состоянию театра»<sup>16</sup>.

Однако Роберт Моррис, например, без стеснения описывал иные свои работы в виде театральных сценок: «Занавес поднимается. В центре сцены стоит колонна в восемь футов высотой, в два фута шириной, из фа-

неры, окрашенная в серый цвет. Больше на сцене ничего нет. В течение трех с половиной минут ничего не происходит, никто не входит и не выходит. Внезапно колонна падает. Проходит три с половиной минуты. Занавес опускается»<sup>17</sup>. Пожалуй, теория Морриса лучше, чем какая-либо другая, проливает свет на причины, позволившие Фриду проассоциировать минимализм с театром. Во-первых, одной из целей минимализма была «атака на иконический характер, всегда сопутствовавший искусству», на «рационалистическое представление об искусстве как форме работы, результатом которой является изготовленный продукт» — «Представление о том, что работа — это необратимый процесс, заканчивающийся статичным объектом-иконой, больше не имеет значения»<sup>18</sup>. Так понятие произведения искусства заменяется понятием объекта, что, в частности, является шагом от иллюзионизма, аллюзии и метафоры в сторону конкретности. Во-вторых, сам объект, в свою очередь, выступает лишь переменной в создаваемом художником событии. Как пишет Моррис, «Опыт произведения непременно свершается во времени. <...> Сегодня важно достичь усиленного контроля над всей ситуацией и/или наилучшей координации. Этот контроль необходим, если мы хотим, чтобы переменные — объект, свет, пространство и человеческие тела — могли работать. Собственно, объект не стал менее важен. Он стал менее само-значимым (self-important)»<sup>19</sup>.

Никто никогда не сомневался в статусе «Послов» Гольбейна как искусства, несмотря на негласно заключенный в работе сценарий: зритель поэтапно взаимодействует с картиной — так, как если бы она была актером на сцене, втягивающим его в свой интерактивный перформанс. Однако уже «Олимпия» подвергалась нападкам в качестве искусства — за фамильярность обращения со зрителем, оказавшимся фигурантом неблагопристойной пьесы. Множество провозглашенных



Дональд Джадд «Без названия», 1990.

художественных революций разделяют Дюшана и Альберти, и в то же время можно сказать, что американский минимализм лишь свел к минимуму средства воздействия искусства, тенденция которого существовала в европейской культуре со времен Ренессанса: когда человек стал мерой всех вещей, а зритель — неотъемлемой частью структуры художественного произведения.

Впрочем, говоря о своем самом знаковом произведении «Die» («Умирать/Умри») 1962 года, Тони Смит упоминал в качестве одной из ассоциаций объект архаического культового искусства — капеллу египетского храма богини Лето, которая, согласно сообщению Геродота, представляла собой кубический монолит огромных размеров. Однако Смит не хотел создавать монумент. Идея работы воз-

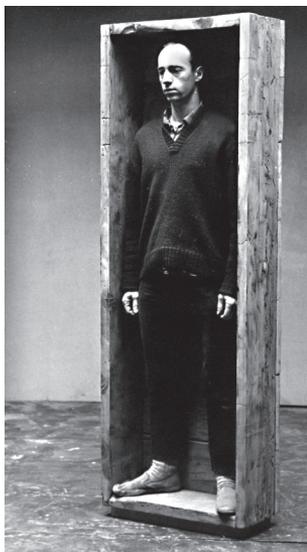
ника в процессе размышления о расхожем понятии «шесть футов»: с одной стороны, это просто возможный человеческий рост (примерно 1,83 см), с другой — «шесть футов наводят на мысль о том, что кто-то пропал. Ящик в шесть футов. Шесть футов под землей...» Так «шесть футов» разом отсылают и к физическому существованию человека, и к его небытию. Смит заключает эту амбивалентность в массивном, черном, стальном монолите со сторонами ровно шесть на шесть футов. Он мог бы вместить Витрувианского человека да Винчи в натуральную величину.

Минималисты противопоставляли себя модернистскому искусству, характеризуя его, в частности, как антропоморфное. Майкл Фрид полагал, что призрак антропоморфизма продолжает преследовать минимализм (или же «буквализм») как нечистая совесть, указывая на признание Тони Смита, что он думает о своих объектах не как о скульптурах, а как о своего рода «присутствиях». Однако это не что иное, как присутствие отсутствия: некоторые скульптурные группы Смита даже носят названия «For J. W.» или «For V. T.», указывая на умерших или умирающих. Как пишет Диди-Юберман: «Человечность налицо, она в самой стати большого черного куба, но это человечность без гуманизма, человечность заочная — в отсутствие людей, не отвечающих на зов, в отсутствие лиц и тел, пропавших из вида, в отсутствие их изображений, ставших даже больше, чем невозможными: тщетными»<sup>20</sup>. В абстрактном смысле, минимализм можно назвать панихидой «человеческому, слишком человеческому», и даже больше — угрозой человеческому. Название «Die», данное кубу шесть на шесть футов, явственно указывает на феноменологическую амбивалентность черных монолитов Смита — помимо произошедшей пропажи, они могут говорить о пропаже грядущей. Неопределенная и одновременно повелительная форма глагола «умирать» является единственным содержанием этого зияющего черного объема,

чей масштаб «спорит» с масштабом зрителя — в непровержимом безмолвии он несет ему ту же угрозу, что и череп Йорика в руке Гамлета. Как писал сам Тони Смит о своих скульптурах: «Им нелегко приспособиться к обычным окружающим условиям, и сами эти окружающие условия должны претерпеть некоторые адаптации, чтобы принять их. Если произведения недостаточно сильны, то они просто-напросто исчезают; и, наоборот, они рискуют уничтожить все вокруг себя или заставить все вокруг себя придерживаться их требований. Эти произведения черные и, вполне вероятно, вредоносные. Социальный организм может ассимилировать их только в тех местах, которые он оставил, в покинутых местах...»<sup>21</sup>

\*\*\*

Минималистское предпочтение простых геометрических форм Роберт Моррис объяснял тем, что они стимулируют у зрителя сильные гештальт-ощущения. Сталкиваясь с простыми правильными многогранниками — вроде куба или пирамиды, — ему не требуется ходить вокруг объекта и тщательно изучать его, чтобы мгновенно воспринять его как целое: человек видит и немедленно «верит», что паттерн в его сознании соответствует экзистенциальному факту объекта. «...природа формирования этой веры включает перцептивные теории "постоянства формы", "тенденции к простоте", кинестетические подсказки, отпечатки в памяти и физиологические факторы, касающиеся природы бинокулярного параллакса зрения, а также структуры сетчатки и мозга»<sup>22</sup>, — пишет Моррис. Мишель Бертолини характеризовал концепции скульптора как синтез а ля Кант между тем, что дано в ощущении (то есть зрительным полем, предлагаемым зрителю), и воспринимаемой формой как соответствующей модели разума (форма во всей целостности визу-



Роберт Моррис «Без названия  
(Ящик для стояния)», 1961.



Тони Смит «Жало», 1967–1968.

лизируется умом и проецируется в реальное пространство).

Возможно, никто после минималистов не апеллировал к гештальтам с такой апологетической наглядностью, как арт-группа «Синий суп». Видео 2019 года «Sodden Creeper» (буквально «Промокший ползун») представляет собой абстрактную 3D анимацию: продолговатый округлый холм плавно ходит ходуном, бугры на его поверхности появляются и исчезают, перемещаются и перемежаются. Верхняя часть холма сияет под струящимися серебряными нитями, в то время как нижняя исчезает в темноте. Пары штрихов достаточно для того, чтобы восприятие обратило этот холм в спину огромного слизня, который ползет под дождем.

Характерным свойством гештальта является то, что как только он установился, вся информация о нем как о гештальте исчерпана, мало того — он уже не распадется (разве что чтобы смениться другим гештальтом). Смотрящий оказывается одновременно свободен от формы (поскольку уже имеет всю

необходимую о ней информацию) и привязан к ней (поскольку она остается неизменной). Именно с этим принципом восприятия работает самая известная работа «Синего супа» «Озеро» (2007). Мрак полностью затемненного экрана медленно рассеивается, чтобы взгляд зрителя постепенно распознал озеро идеально овальной формы. С другого берега оно окружено цепью стройных белых стволов, выделяющихся на фоне лесной чащи; на этом берегу лежит талый снег. Водная гладь с сюрреалистической отчетливостью отражает белые стволы. Гештальт сложен. На протяжении всего видео (чуть меньше 10 минут) ни один объект в кадре не шелохнется, и ракурс обзора останется статичным. Единственное движение — плавно, но ежесекундно меняющееся освещение. Однако глаз практически не регистрирует эти перемены: он держится за гештальт — овал и стволы. Гештальт не меняется даже к концу видео, когда снег на берегу почти полностью растаял, а озеро неуловимым образом обратилось в овальную черную про-



Роберт Моррис «Преломления», 2017.

пасть. Из нее поднимается белый пар и заволакивает весь экран — так и не сломленный гештальт, наконец, исчезает. Постоянное изменение, которое происходит в кадре между отступающим мраком и наступающей белизной, ускользает от фиксации — как в системе гештальт-представлений, так и в языке.

Художники «Синего супа» могли бы конкурировать с мастерами Ренессанса, обращаясь к умозрению зрителя. Все видео спроектированы с помощью компьютерной графики и даже не пытаются казаться реалистичными в обыденном смысле. «Сгенерировано с помощью человеческого интеллекта», — предупреждают они.

Видео «Вестибюль» (2003) являет абсолютно пустой серый зал без окон, источник слабого освещения невозможно определить. Согласно модели научной перспективы Кватроченто, пространство сужается по мере приближения к дальней стене с массивной дверью. Перспектива размещает глаз рецепи-

ента где-то у самого пола, возле левой стены комнаты. Это идеальный гештальт клаустрофобического пространства («дверь закрыта наглухо, и позади нет никакого выхода — Дальнейший сюжет минутного видео являет ожидаемую реализацию страха: грозно нависающий потолок начинает медленно опускаться, неотвратно приближаясь к полу и сжавшемуся в углу субъекту умозрения... «Простота формы не означает простоту опыта»<sup>23</sup>, — говорил Роберт Моррис.

\*\*\*

Можно попытаться подпрыгнуть и взглянуть на историю искусства «взглядом с точки зрения Бога», когда, как на карте, станет объективно видна вся схема, где каждый артефакт строго занимает свою ячейку, и никакой визуальный обман не способен помешать точному измерению размера одного экспоната относительно другого. Но, вероятно, осуществление этой древней амбиции

станет функцией искусственного интеллекта, в то время как прерогативой нашего глаза всегда будут оставаться законы научной перспективы Кватроченто, заставляющей Альберти выглядывать из-за спины Дюшана, а Тони Смита эффектно выступать на фоне Гольбейна, полностью заслонив собой множество «маленьких» живописцев. И, конечно же, центральная роль в этой экспозиции всегда будет принадлежать произведениям, чей взгляд на нас не отменим.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Цит. по: *Комолли Ж.-Л.* Техника и идеология: камера, перспектива, глубина кадра. URL: <https://cineticle.com/23-0-comolli-part1-camera>.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Цит. по: *Бодри Ж.-Л.* Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата. URL: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects>.

<sup>4</sup> Цит. по: *Комолли Ж.-Л.* Техника и идеология: камера, перспектива, глубина кадра. URL: <https://cineticle.com/23-0-comolli-part1-camera>.

<sup>5</sup> Цит. по: *Friedberg A.* The virtual window from Alberti to Microsoft. URL: [https://www.academia.edu/71499693/The\\_Virtual\\_Window\\_From\\_Alberti\\_to\\_Microsoft\\_by\\_Anne\\_Friedberg](https://www.academia.edu/71499693/The_Virtual_Window_From_Alberti_to_Microsoft_by_Anne_Friedberg).

<sup>6</sup> Цит. по: *Krauss R.* The optical unconscious. London: The MIT Press, 1993. P. 113.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. URL: <https://psylib.org.ua/books/sartr03/txt06.htm#4>.

<sup>9</sup> *Фуко М.* Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. С. 43.

<sup>10</sup> Там же. С. 44.

<sup>11</sup> *Krauss R.* Bachelors. London: The MIT Press, 1999. P. 99.

<sup>12</sup> *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. С. 112.

<sup>13</sup> Там же. С. 12.

<sup>14</sup> Там же. С. 80.

<sup>15</sup> Цит. по: *Fried M.* Art and Objecthood. URL: <https://www.scaruffi.com/art/fried.pdf>.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Цит. по: *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. С. 44.

<sup>18</sup> *Morris R.* Notes on Sculpture. Part IV: Beyond Objects. URL: <https://www.artforum.com/features/notes-on-sculpture-part-iv-beyond-objects-210825>.

<sup>19</sup> *Morris R.* Notes on Sculpture. Part II. URL: <https://www.artforum.com/features/notes-on-sculpture-part-2-211590>.

<sup>20</sup> *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. С. 118.

<sup>21</sup> Там же. С. 85.

<sup>22</sup> *Morris R.* Notes on Sculpture. Part I. URL: <https://www.artforum.com/features/notes-on-sculpture-211706>.

<sup>23</sup> Там же.

#### **Злата Адашевская**

Родилась в 1992 году в Кременчуге.

Теоретик кино, художественный критик.

Живет в Москве.



Эльмира Шарипова

## За пределами антропоцентрического взгляда: «смерть зрителя» в эпоху делегированной агентности

*Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора.*

Ролан Барт<sup>1</sup>

В условиях стремительной алгоритмизации социальных процессов и делегирования критических решений автономным системам современное искусство переживает беспрецедентное переосмысление своих фундаментальных категорий — авторства, субъектности и зрительства. Революционный тезис Ролана Барта о «смерти автора» (1967), ставший поворотной точкой постструктуралистской мысли<sup>2</sup>, претерпевает сегодня диалектическое переосмысление. Для Барта устранение фигуры автора как источника предзаданного смысла освобождало пространство для активного читателя, чья интерпретация становилась автономным актом смыслообразования. Продолжая эту логику, Жак Рансьер в работе «Эмансипированный зритель» (2008)<sup>3</sup> перенес акцент с фигуры читателя на зрителя, настаивая на равноправном статусе последнего как активного субъекта эстетического опыта и смыслопорождения. Для Рансьера эмансипация зрителя стала не только эстетическим, но и политическим актом, поскольку превращала зрителя в активного субъекта,

способного бросить вызов иерархическим структурам, присущим классической модели восприятия искусства, тем самым преобразуя само искусство в инструмент демократического равенства. Однако в сегодняшних реалиях стремительная интеграция алгоритмов и автономных систем искусственного интеллекта радикализирует эту логику, приводя к фундаментальной деконструкции не только фигуры автора, но и самого зрителя, чья субъектность как привилегированного источника смысла ставится под сомнение и подвергается децентрализации.

Теоретическую основу для понимания этого процесса предлагает Борис Гройс в эссе «Искусство в интернете». Он характеризует интернет как «машину надзора», подчеркивая его способность к тотальной обзорности: «Он [интернет] делит поток информации на небольшие, видимые и обратимые операции и тем самым делает каждого пользователя доступным для наблюдения — реального или гипотетического. Взгляд, читающий интернет, — это взгляд алгоритмический. И по крайней мере потенциально



Иэн Ченг «БОБ (Мешок убеждений)». Вид экспозиции в Галерее Барбары Гладстон, 2019. Фото Дэвида Регена. Предоставлено художником.

этот алгоритмический взгляд может видеть и читать все данные, размещённые онлайн»<sup>4</sup>. В этой системе акт зрительства теряет свою приватность и автономию, становясь частью алгоритмической обработки данных, где каждый акт восприятия фиксируется и анализируется. Гройс утверждает, что производство искусства в цифровой среде перестает быть исключительно объектом эстетического опыта, превращаясь в информационный элемент, связанный с данными об авторе как реальном субъекте. Зритель же утрачивает суверенитет, растворяясь в сетях алгоритмического наблюдения и становясь объектом, а не субъектом восприятия.

Данная динамика находит свое отражение и в контексте современных постгуманистических философских течений, таких как новый материализм (Карен Барад<sup>5</sup> и Джейн Беннетт<sup>6</sup>) и объектно-ориентированная онтология (Бруно Латур<sup>7</sup>, Грэм Харман<sup>8</sup> и Тимоти Мортон<sup>9</sup>). Эти подходы радикально

пересматривают традиционные представления о человеческой исключительности, подвергая сомнению антропоцентрическую модель мира. Они отвергают классическое понимание материи как пассивной субстанции, утверждая, что она обладает собственной агентностью — способностью активно действовать и влиять на окружающую реальность. В такой оптике производство искусства перестает быть объектом для человеческого восприятия и становится материально-дискурсивной практикой, где технологические, биологические и синтетические элементы действуют наравне с человеком.

Современные художественные практики, развивающиеся на пересечении технологий и искусства, ярко иллюстрируют эту тенденцию. Иэн Ченг в «Живых симуляциях» («Эмиссары», 2015–2017; «БОБ (Мешок предубеждений)», 2018–2019) создает алгоритмические экосистемы, где цифровые агенты демонстрируют эмергентное поведение,



*Иэн Ченг «Эмиссар в обители богов». Живая симуляция и повествование. Бесконечная продолжительность. 2015. Кадр из симуляции. Предоставлено художником.*

неподконтрольное изначальным установкам. Хито Штейерль в работах «Фабрика солнца» (2015) и «Как остаться невидимым» (2013) исследует визуальную эпистемологию в эпоху машинного зрения, где алгоритмы формируют новые режимы видимости. Тревор Паглен в «Цветении» (2019–2020) подчеркивает разрыв между человеческим и машинным восприятием, представляя компьютерное зрение как автономную систему. В проекте «Машина зрения» (2017), созданном совместно с Квартетом Кронос, он превращает живое музыкальное выступление в объект анализа нейросетей, где действия музыкантов становятся визуальными данными, а человеческий взгляд теряет свою роль. Инсталляция «Они взяли лица обвиняемых и мертвых...» (2019) раскрывает, как датасеты для распознавания лиц используют изображения людей без их согласия, показывая присвоение человеческих жизней технологиями.

В этом контексте эволюция художественной практики Пьера Юига представляет особый интерес. Траектория его работ — от «После грядущей жизни» (2017) через «Уумвельт» (2018) к «Вариантам» (2021 – настоящее время) — демонстрирует последовательное развитие концепции автономных художественных экосистем, где биологические, технологические и климатические процессы образуют сложную сеть взаимодействий, существующую независимо от человеческого присутствия. В проекте «После грядущей жизни» Юиг впервые реализовал идею саморегулирующейся биотехнологической системы, где рост кристаллов льда, движение раковых клеток и алгоритмические процессы создавали непредсказуемые паттерны изменений в пространстве заброшенного катка<sup>10</sup>. В «Уумвельт» художник развил эту концепцию, интегрировав нейронные сети и процессы визуализации мозговой активности в художественную систему.



Пьер Юиг «Варианты». Виды экспозиции. Музей Кистефос, Норвегия. 2021 – наст. время. Фото Ола Риндала. Предоставлено Музеем Кистефос.

Используя данные ФМРТ (функциональная магнитно-резонансная томография) и алгоритмы машинного обучения, инсталляция генерировала постоянно эволюционирующий поток образов, демонстрируя возможность прямого взаимодействия между нейробиологическими и цифровыми процессами без необходимости человеческой медиации<sup>11</sup>.

Тем не менее в этих работах еще сохранялась потребность в зрителе, тогда как в проекте «Варианты» эта связь разрывается окончательно. Расположенная на острове в парке скульптур норвежского музея Кистефос инсталляция объединяет физическое пространство, цифровую симуляцию и алгоритмические процессы в единую самоподдерживающуюся систему. Само понятие «острова» в данном случае существенно отличается от традиционных культурных образов уединенного участка суши, окруженного водой и отделенного от «большой земли». В реальности это неоднородный участок

лесной зоны, становящийся островом лишь при определенном уровне воды в реке, а при его понижении обратно сливающийся с материковой территорией<sup>12</sup>. Ландшафт — местами каменистый, местами покрытый «неухоженными» лесными массивами, — выглядит, на первый взгляд, диким, но на деле он полон следов индустриальных преобразований. Добираясь до острова, посетители спускаются по металлической лестнице, которая ведет их к руслу реки. Здесь начинается погружение в мир, где границы между реальным и искусственным стираются. Куратор Иво Бонакорси, посетивший выставку, описывает это место как вход в диораму или кинематографический механизм, где зритель оказывается включен в повествование, но не как главный герой, а как случайный наблюдатель<sup>13</sup>. Здесь природа становится чем-то большим, чем просто фон — она активный участник произведения, взаимодействующий с технологиями и алгоритмами.



Пьер Юиг «Варианты». Виды экспозиции. Музей Кистефос, Норвегия. 2021 – наст. время. Фото Ола Риндала. Предоставлено Музеем Кистефос.

Согласно описаниям в каталоге<sup>14</sup> и интервью с художником<sup>15</sup>, остров был сканирован «до мельчайших деталей» — лазерная съемка, фотограмметрия и прочие технологии позволили создать крайне точную цифровую копию. Впоследствии реальное пространство и цифровая модель были связаны системой датчиков и сенсоров, установленных на острове, которые фиксируют изменения окружающей среды в реальном времени. Эти данные, поступая в симуляцию, иницируют цепь алгоритмических изменений: в виртуальной среде «прорастают» новые объекты, меняются контуры ландшафта, генерируются звуки и визуальные эффекты. Метаморфозы в цифровой модели влияют и на физический ландшафт: объемные объекты, порожденные генеративным моделированием, могут быть «материализованы» и встроены в пространство. Например, среди деревьев можно заметить странные металлические образования, напоминающие тер-

митники, покрытые патиной ржавчины; они не были спроектированы художником напрямую, а появились благодаря алгоритмам, анализирующим данные сканирования окружающей среды. Далее мы наблюдаем, как ярко-розовые искусственные ульи сливаются с натуральными, а прозрачные силиконовые грибы встроены в древесные стволы.

Далее тропа ведет посетителя к массивному экрану, на котором предстает сканированный образ острова. Изображение погружает зрителя в призрачную эстетику: преобладающие зеленые и черные тона пронизаны редкими, но интенсивными вспышками розового света. Этот цифровой ландшафт, управляемый механическим «глазом», лишенным какого-либо намека на человеческую эмоциональность, вызывает чувство тревожного очарования. Камера методично скользит по виртуальной среде, увеличивая детали — внутренности бревен, текстуры деревьев, хрупкие останки скелета оленя,

грибные споры — словно выискивая что-то неуловимое, недоступное для человеческого восприятия. Как отмечает искусствовед Амелия Барикин, это «живое изображение» становится свидетелем собственного существования, а не просто отражением реальности<sup>16</sup>. Среди этих форм, одновременно знакомых и чуждых, внезапно возникает человеческое тело — возможно, безжизненное, возможно, погруженное в сон. Однако на самом острове никаких следов этого человека нет; фигура существует исключительно в цифровой симуляции, нарушая границы между реальным и воображаемым. Деревья, камни, даже мертвые организмы предстают в новом свете — их внешние оболочки словно содраны, чтобы раскрыть их суть. Это сбивает с толку и порождает почти параноидальное чувство: где заканчивается «достоверность» среды и начинается плод работы алгоритма? Таким образом, «Варианты» предстают как многоуровневая художественная система, в которой утрачиваются четкие разграничения между автором, зрителем и произведением.

Ключевой идеей в этой работе, по словам Пьера Юига, является то, что система продолжает развиваться, даже если никто не наблюдает за ней<sup>17</sup>. Когда остров периодически затапливается и становится недоступным для посетителей, «Варианты» не «приостанавливаются» и не «ждут» зрителя. Биологические и геологические процессы на острове продолжают течь своим чередом, а алгоритмическая часть, получая новые данные, синтезирует новые проявления виртуальной реальности.

Точка зрения Бориса Гройса, изложенная в главе «Войти в поток», кажется здесь особенно актуальной<sup>18</sup>. По мысли философа, сегодня любой объект — в том числе и произведение искусства — включен в нескончаемый циркуляционный процесс цифровой среды, перемещается из одного состояния в другое и не может быть раз и навсегда

зафиксирован в «завершенной» форме. В рамках этого «потока», где информация постоянно меняется, а предметы включены в непрерывную ротацию кодов, знаков и образов, сама идея стабильного наблюдателя (зрителя) с привилегированным ракурсом теряет свою безусловность. Однако если Гройс рассматривает феномен потока преимущественно в контексте цифровой и информационной среды, то в «Вариантах» мы видим двойной характер этого «потока»: биологический и технологический. Живая экосистема (растения, насекомые, вода, рельеф острова) вступает в гибридные отношения с алгоритмами цифровой симуляции, и ни один из уровней не зависит от того, есть ли в данный момент рядом человек-наблюдатель. Исходя из этого, можно говорить о делегировании агентности в сторону нечеловеческих акторов. То, что сегодня кажется утопичной или футуристической художественной практикой, на самом деле соответствует общей логике, в которой искусство перестает нуждаться в обязательном подтверждении человеческим взглядом. Это делегирование выходит за рамки простого факта, что «работа живет сама по себе». Оно отражает ситуацию, где процесс принятия решений о развитии произведения (и его визуальных, материальных, биологических аспектах) в значительной мере передан нечеловеческому агенту.

Тревор Паглен в своих текстах<sup>19</sup> и художественных практиках показывает, что в эпоху «машинного зрения» и алгоритмов глубокого обучения изображения создаются, считываются и интерпретируются непосредственно системами ИИ и базами данных, зачастую минуя человеческое восприятие. Если мы перенесем эту логику в пространство искусства, появится интересный ракурс для обсуждения: современные художники все чаще привлекают ИИ как «соавтора», пользуются алгоритмическими инструментами, которые сами порождают вариации

изображения, музыки или инсталляционных решений. Логично предположить, что в скором будущем ИИ может играть роль не только «помощника автора», но и «зрителя» — алгоритма, который «смотрит» на произведение, анализирует его, «комментирует» в автоматическом режиме или даже формирует оценочную базу данных.

Развивая данную мысль, мы возвращаемся к ранее упомянутому тезису Ролана Барта о «смерти автора», который в 1967 году перевернул представление о роли автора, отдав власть над смыслом читателю. Эта мысль заложила теоретическую основу для нашего анализа, и теперь она естественно приводит нас к следующему шагу — обсуждению «смерти зрителя». Современный контекст во многом параллелен эпохе Барта, но обладает своими уникальными чертами, обусловленными технологическим прогрессом и постгуманистическими тенденциями. Если во времена Барта критика была направлена на гуманистический субъект (автора), то сегодня под вопросом оказывается антропоцентризм в целом. Этот исторический контекст, подобно эпохе Барта, характеризуется кризисом традиционных ролей, но вместо читателя на передний план выходят нечеловеческие акторы — технологии, экосистемы, данные.

Другим важным элементом является то, что, как и в случае с концепцией Барта, «смерть зрителя» не подразумевает его полного исчезновения или отстранения от художественного процесса. Скорее, речь идет о радикальном переопределении его позиции и функций. В новой парадигме зритель перестает быть привилегированным наблюдателем и уникальным субъектом эстетической оценки; он становится частью множества акторов, человеческих и нечеловеческих, где его взгляд и восприятие переплетаются с иными способами видения и чувствования — машинными, биологическими, даже геологическими. В этой ситуации

произведение искусства уже не нуждается исключительно в человеческом восприятии для подтверждения своего существования и значимости, оно способно сохранять автономность и развиваться независимо от человеческого присутствия.

Тем не менее ключевой критический момент, который необходимо иметь в виду, — даже такое «автономное существование» пока все еще опирается на технологическую и энергетическую инфраструктуру, разработанную людьми. В проекте Юига мы видим, что хотя физический остров способен существовать по своей внутренней биологической логике, а симуляция — эволюционировать алгоритмически, изначально все это было инициировано, сконструировано и поддерживается институциями и специалистами, которые обеспечивают питательные и цифровые ресурсы. «Смерть зрителя» здесь, возможно, и подрывает антропоцентрическую парадигму восприятия, но не устраняет человеческий фактор, стоящий за созданием условий для реализации инсталляции.

В то же время нельзя не заметить увеличивающуюся самостоятельность таких инсталляций, как «Варианты», и растущую значимость «умных» алгоритмических систем, которым сегодня делегируется все больше функций (от управления данными до творческой генерации контента). И если сегодня ИИ выступает в роли «соавтора» (когда художник пользуется алгоритмами машинного обучения для генерации визуальных образов), то нельзя исключать, что завтра он будет способен и на «критическую» оценку. Вопрос лишь в том, распознаем ли мы такую «критику» как значимую? Ведь если интерпретация искусства всегда была тесно связана с человеческим опытом, то каким будет смысл художественного произведения для разумной системы, которая сама не является человеком? Она может создавать «теги» и «модели», но совпадает ли это с челове-

ческим понятием «интерпретации»? Здесь мы выходим на философскую проблематику сравнения человеческого и нечеловеческого опыта. Но если признать, что «зритель» — это не столько биологический человек, сколько любая сущность, способная воспринимать, анализировать и влиять на дальнейшее существование произведения, то тогда ИИ вполне может стать зрителем, а заодно и критиком или куратором. В этом смысле идея «делегированной агентности» не просто ставит под сомнение антропоцентризм, но и указывает на спектр возможностей — похоже, что в будущем в результате взаимодействия машин, животных и средовых факторов будут генерироваться новые формы «искусства», потенциально уже не нуждающиеся в том, чтобы кто-то из людей их «рассматривал».

Тем самым «Варианты» Пьера Юига приобретают дополнительную актуальность: инсталляция, которая функционирует как автономная экология, может рассматриваться как прообраз будущих художественных ситуаций, где произведение не только не зависит от зрителя, но и включает в себя условия для взаимодействия с алгоритмическими «наблюдателями». Ведь та же цифровая симуляция может быть доступна не только людям, но и (теоретически) другим системам ИИ, получающим доступ к данным для анализа и обучения. Если дальше пойти по этому пути, мы можем представить себе ситуации, когда художественные решения принимаются коллективом искусственных интеллектов, которые видят и оценивают работу в своих собственных терминах. Тогда «смерть зрителя» действительно станет реальностью — не в смысле, что люди полностью исчезнут, а в том смысле, что человеческий взгляд перестает быть главным «условием наблюдения» или канонем интерпретации. Мы окажемся в постгуманистическом поле, где восприятие расплывлено между множеством агентов, и никто не может претендовать на монополию «истинного» взгляда. Подобная гипотеза

открывает широкие возможности для будущих исследований. Описывая «автономные художественные экологии», нам, возможно, придется создать новый исследовательский инструментарий, учитывающий совокупную агентность людей, нечеловеческих существ, технологических систем, машинного зрения, климатических изменений и многого другого.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Барт Р. Смерть автора (La mort de l'auteur, 1967) // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 391.

<sup>2</sup> Эссе Барта не было единичным манифестом — его идеи находились в созвучии с концепцией деконструкции Жака Деррида («О грамматологии», 1967), критикой дискурсивных структур Мишеля Фуко («Археология знания», 1969; «Что такое автор?», 1969) и теорией открытого произведения Умберто Эко («Открытое произведение», 1962; «Роль читателя», 1979). Однако именно «Смерть автора» стала ярким и доступным манифестом, который кристаллизовал постструктуралистский сдвиг, дав импульс новым подходам в литературной теории, культурологии и философии, где текст начал рассматриваться как автономное пространство, свободное от диктата авторского замысла.

<sup>3</sup> Рансьер Ж. Эмансипированный зритель / Пер. с фр. Д. Жукова; Ред. М. Куртов. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018.

<sup>4</sup> Гройс Б. В потоке. М.: Музей современного искусства «Гараж»; Ad Marginem, 2018.

<sup>5</sup> Концепция «агентного реализма» Карен Барад предлагает отказаться от бинарных оппозиций субъект – объект, природа – культура, материя – дискурс, рассматривая реальность как процесс непрерывного «интра-активного» становления, где границы между различными агентами постоянно переопределяются. Применительно к современной художественной практике эта перспектива позволяет переосмыслить отношения между произведением искусства и зрителем не как отношения субъекта и объекта, а как сложный процесс взаимной конституции, в котором ни одна

из сторон не обладает онтологическим приоритетом. Подробнее см.: *Barad K.* Агентный реализм. Как материально-дискурсивные практики обретают значимость / Пер. с англ. И. Штейнер // *Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология* / Ред. М. Крамар, К. Саркисов. М.: V-A-C press, 2018.

<sup>6</sup> Идея «пульсирующей материи» Джейн Беннет акцентирует внимание на самостоятельной агентности материальных объектов и систем, их способности воздействовать на человеческие практики и трансформировать их. В этом контексте зритель теряет свою привилегированную позицию «воспринимающего субъекта» и становится лишь одним из множества акторов в сложной экологии произведения. Подробнее см.: *Беннетт Дж.* Пульсирующая материя: Политическая экология вещей / Пер. с англ. А. Саркисянца; Ред. Д. Вяткин, Я. Цырлина. Пермь: Гиле Пресс, 2018.

<sup>7</sup> *Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. под науч. ред. С. Гавриленко. М.: Издательство Института Гайдара, 2014.

<sup>8</sup> Грэм Харман в книге «Art and Objects» предлагает новый взгляд на искусство через объектно-ориентированную онтологию, подчеркивая автономию объектов вне человеческого восприятия. См.: *Harman G.* Art and Objects. Cambridge: Polity Press, 2020. См. также: *Харман Г.* Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего» / Пер. с англ. М. Фетисова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020.

<sup>9</sup> Тимоти Мортон в книге «All Art is Ecological» утверждает, что искусство неизбежно связано с экологией, так как раскрывает скрытые взаимосвязи между людьми, объектами и средой. Книга критикует антропоцентризм в искусстве, предлагая рассматривать его как инструмент осознания «гиперобъектов» (климатические кризисы, биосфера) и перехода к симбиотическим, а не эксплуататорским отношениям с природой. Мортон подчёркивает, что эстетика становится политической: искусство не просто отражает экологические проблемы, но и формирует новые способы их восприятия и действия. Подробнее см.: *Morton T.* All Art is Ecological. London: Penguin Classics, 2021; *Мортон Т.* Стать экологичным / Пер. с англ. Д. Кралечкина;

Ред. А. Морозова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019.

<sup>10</sup> *König K., Peters B., Wagner M., Arnhold H.* (Ed.) Skulptur Projekte Münster 2017. Leipzig: Spector Books, 2017.

<sup>11</sup> *Lewin R., Grabowska N., Stenne A.* (Ed.) Pierre Huyghe at the Serpentine. London: Serpentine Galleries, 2019.

<sup>12</sup> Эта особенность местности связана с тем, что территория в прошлом подверглась изменениям для обеспечения работы целлюлозной фабрики. Для этого была сооружена плотина, из-за которой участок периодически затапливается. Подробнее см.: *Stenne A.* (ред.). Pierre Huyghe. Liminal. Venezia: Marsilio Arte, 2024. P. 255–268.

<sup>13</sup> *Bonacorsi I.* Variants. La mostra site specific di Pierre Huyghe in Norvegia // Exibart. 1 agosto 2022. URL: <https://www.exibart.com/mostre/variants-la-mostra-site-specific-di-pierre-huyghe-in-norvegia>.

<sup>14</sup> *Rees T.* Esterni. Pierre Huyghe e l'umano // Stenne A. (a cura di). Pierre Huyghe. Liminal. Venezia: Marsilio Arte, 2024. P. 255–268.

<sup>15</sup> *Юиг П.* Интервью с Роксаной Багеширин Леркесен. Kistefos Museum, Норвегия, июнь 2022 // Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WArGjRRF8Ec>.

<sup>16</sup> *Barikin A.* Pierre Huyghe: Variants // CURA. 39. Are We Eternal Beings? Fall Winter 2022–2023.

<sup>17</sup> *Юиг П.* Интервью Стефана Рено, Pierre Huyghe: «L'essenziale è perdermi», август 2022 // Il Giornale dell'Arte, 2022. URL: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Pierre-Huyghe-Lessenziale-e-perdermi>.

<sup>18</sup> *Гройс Б.* В потоке.

<sup>19</sup> *Paglen T.* Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You // Architectural Design. 2019. Vol. 89, No. 1. P. 22–27; *Paglen T.* Adversarially Evolved Hallucinations / Ed. A. Downey. Berlin: Sternberg Press, 2024.

### **Эльмира Шарипова**

Родилась в 1987 году в Москве. Докторант факультета визуальных, перформативных и медийных искусств Болонского университета. Живет в Болонье.



VITALY «three-eyed head (Andy in white and black III)», 2024.

# Наталья Серкова

## TempleOS

Что мы видим сегодня, когда смотрим на объект искусства? Начнем с того, что в большинстве случаев мы смотрим не на оригинал, а на его воспроизведенную копию — это ситуация, которую нам обеспечил интернет. Конечно, иногда мы сталкиваемся и с оригиналами — когда физически перемещаем свое тело туда, где экспонируется искусство<sup>1</sup>. Но в подавляющем большинстве случаев мы все же смотрим на копии — фотоизображения, воспроизводящие объекты искусства в рамках их документации, профессиональной или любительской. Очевидно, что у такого изображения имеется собственное эстетическое измерение, а это значит, что предъявляемый на этом изображении художественный объект определенным образом на нас воздействует. Мы в состоянии не просто логическим путем считать смыслы, которые он транслирует, но также получаем определенные эмоции от взгляда на его изображение. Фото- или видеокопия объекта искусства способна вызвать в нас эмоцию, доразыковую реакцию на раздражитель и также дать считать себя на уровне смысла, то есть сработать одновременно и на уровне языка. Таким образом, на выходе мы получаем вполне рабочую ком-

муникативную модель зритель — воспроизведенный объект искусства, где последний разворачивает эстетическую рамку, внутри которой происходит воздействие на наши чувства и стимуляция нашего мышления. Конечно, довольно странно было бы отстаивать точку зрения, согласно которой наше взаимодействие с объектом-оригиналом повлечет за собой передачу ровно такого же набора сообщений, как и в случае с его копией. Но для нас это не является критически важным. В конечном итоге различие внутри такого набора представляется количественным, а не качественным — да, глядя на экран телефона, мы подумаем и почувствуем что-то немного другое, чем если будем смотреть на этот объект вживую, но главным для нас является то, что в обоих случаях коммуникация между нами и объектом будет осуществлена. А это значит, что объект искусства, предъявленный в виде собственной копии, сохраняет за собой свое главное, корневое свойство — быть медиумом, передатчиком сообщения.

Что же в таком случае мы видим на месте объекта искусства, когда смотрим на его воспроизведенную копию? Получается, что в первую очередь мы видим транслятор

какого-то сообщения, способный воздействовать одновременно на наши чувства и мысли. Это значит, что копия работает вполне успешно: она способна запускать процесс производства смысловых рядов — с их дальнейшим распространением и воспроизводством в том или ином виде. Эстетический опыт — в смысле проживания определенных чувств и продумывания определенных мыслей, — который мы получаем от взаимодействия с копией, мы так или иначе используем в дальнейшем, встраивая, в том числе, в контент, который производим уже сами. Копия объекта искусства на полных правах включается в наши коммуникативные цепочки, и чем большее число копий отдельно взятого объекта существует, тем в большее количество таких цепочек они получают возможность встроиться. И в этом смысле для нас перестает быть решающе важным то, что представляет из себя оригинал объекта-копии, мастер-копия, с которой все началось, а также то, существует ли этот оригинал в принципе, и если да, то где и в каком окружении находится. И если мы однажды увидим его, то и его сможем встроить в производство своих смысловых рядов — возможно, по соседству с его копией, но не вместо нее, этого самостоятельно работающего механизма по передаче смысла.

\*\*\*

Расширить ареал распространения какого-либо сообщения, буквально растиражировать его всегда являлось главной задачей копии как таковой. Копирование объекта искусства выполняло коммуникативную роль еще в Древней Греции: множество найденных на ее территории копий тех скульптур, которые греки, по-видимому, считали наиболее удачными, говорит о том, что уже для древних греков вопрос эффективности передачи сообщения был важнее вопроса об оригинале. В этом смысле открытый Пла-

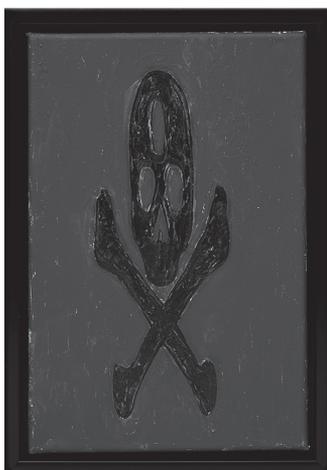
тоном мир идей-оригиналов, продуцирующий заведомо ущербный мир материальных копий, противоречил той коммуникативной открытости, к которой тяготели греки, критиковал и подрывал легитимность копии как полноценного передатчика сообщения. Еще один, скрытый, пункт обвинения в дело Сократа, который в своих беседах вполне однозначно высказывался по вопросу оригинала, обладающего безусловной ценностью и не способного делиться ей со своей копией.

Через четыре века христианство сделает копирование ключевым инструментом своей экспансии. Иисус первым показал принцип работы этого механизма, обучив апостолов распространять его учение после его смерти. То, насколько высоко ценился навык передачи учения, мы можем понять, вспомнив, что апостол Павел, как автор, попавший не куда-нибудь, а в корневой текст, Новый Завет, не имел опыта непосредственного общения с Иисусом — высокая эффективность навыка передачи учения, то есть его дальнейшего копирования, здесь оказывалась приоритетнее прямого доступа к сообщению-оригиналу. И в этом смысле неудивительно, что первой печатной книгой оказалась именно Библия — более чем закономерное продолжение логики функционирования коммуникативной машины, которой является христианство.

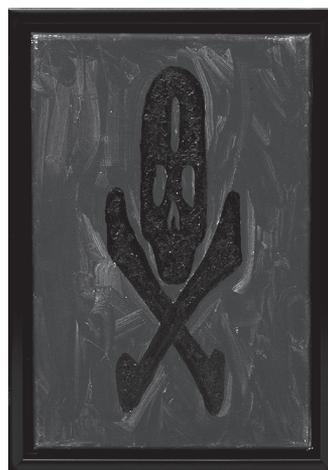
Однако, несмотря на принципиальное тяготение христианства к копированию, именно производство копий, как мы увидим, парадоксальным образом противоречит функционалу, заложенному в самой его основе. Как бы странно это ни могло показаться на первый взгляд, проблема копий и оригиналов — одна из ключевых в христианском учении. Бог при таком рассмотрении предстает перед нами ультимативным оригиналом и существует в своем оригинальном мире. Он создает наш мир, который для нас, в свою очередь, также является оригинальным. Вообще, быть уве-



VITALY «three-eyed head (Andy in black and white I)», 2024.



VITALY «three-eyed head (Andy in green and green)», 2024.



VITALY «three-eyed head (Andy in black and black I)», 2024.

ренным в том, что ты живешь именно в мире-оригинале, а не в мире-копии, является необходимой онтологической предпосылкой для человеческого сознания. Для него невыносима сама ситуация обитания внутри мира-копии — онтологический ужас перед этим хорошо передан в фильмах вроде «Матрицы», «Вивариума» или «Шоу Трумана». В этом смысле понятнее становится тезис о том, что ад и вообще мир Дьявола — это не мир с котлами и высокоградусным пламенем, а мир, в котором у тебя нет доступа к Богу. Дьявол, сам ангел по происхождению, не способен, в отличие от человека, созданного по божественному образу и подобию, создавать оригиналы с помощью творческой силы (ангелы, как мы знаем, ее лишены). Его локация — это по существу копия оригинального потустороннего мира, иными словами, место, не валидируемое Богом в качестве пригодного для жизни и не подходящее для его присутствия. Значит ли это, что изначально как таковая копия в принципе не обладала возможностью доступа к Божественному? В свое время на этом настаивал Беньямин, утверждая присутствие

плохо выразимой, но мощно эманлирующей ауры исключительно и только в оригинале, что в определенном смысле делает его глубоко религиозным философом. И в таком случае, наше отстаивание права копии на жизнь, ничем не уступающую оригиналу, становится тезисом глубоко кощунственным и антирелигиозным — если только сама копия не переместилась в какое-то другое место в нашей онтологической матрице, которое до этого, как мы думали, не занимала.

Вернемся к вопросу о мирах-оригиналах. Человеческое сознание, не готовое смириться даже с возможностью существования в копии, требует от мира гарантий его подлинности. Природный мир, чьи механизмы построены на копировании как таковом, очевидно, не способен дать человеку таких гарантий. Чтобы тем не менее эти гарантии получить (оцените настойчивость требования), человеку пришлось удвоить миры — и помимо своего, посястороннего мира, открыть существование второго, потустороннего. Этот второй мир, с одной стороны, сам оказывается оригиналом, а с другой, порождает уже наш мир, единственный и не-

повторимый в своем роде, оригинальный — теперь человек может быть в этом уверен — на все сто процентов. Таким образом, человеческому сознанию оказывается недостаточно одного мира-оригинала, того, в котором это сознание обитает: оно удваивает миры, и такое удвоение с его стороны оказывается не просто прихотью, а базовым онтологическим условием его существования. Бог в таком случае выступает главным и последним гарантом оригинальности мира, в котором мы живем. Отдельный вопрос заключается в том, почему человеческому сознанию в принципе настолько необходимо быть уверенным, что оно функционирует в подлинном, оригинальном мире — возможно, для него это является базовой предпосылкой уже его подлинности. Человеку не только критически важно жить в мире-оригинале — ему также важно быть оригиналом самому. Окружающий его природный, видимый мир и здесь оказывается плохим помощником: все, что происходит внутри него, — это безостановочное реплицирование всего живого в колоссальных масштабах, и, как мы понимаем, мастер-копию там вряд ли удастся отыскать. В дело снова вступает невидимое и нематериальное, но работающее уже на уровне отдельно взятого субъекта — душа. Единственная в своем роде, принципиально не поддающаяся репликации, она производится там, где делаются подлинники и, что характерно, душа лишь косвенно проявляет свое существование в человеческом мире, вместо этого имея доступ ко второму миру, в отличие от материальных тел, навсегда остающихся в первом и рано или поздно растворяющихся в нем.

И если Бог выступает гарантом подлинности, то в таком случае его смерть по идее должна подрывать как таковую пригодность этого мира для нашего дальнейшего существования. Но если именно Бог отвечает за примат оригинала, то было бы логично предположить, что копирование любого вида

будет противостоять ему, закидывать мячи в корзину противника и приближать эту самую смерть. Возрастающая ценность и легитимность копий, их тиражи, растущие благодаря развивающимся техническим возможностям, симулякры, накладывающиеся на симулякры, — все это должно влиять на то, что с каждым витком копирования наш доступ к Божественному должен затрудняться, а Божественное само по себе — растворяться в бесконечном потоке копипаста. В таком случае было бы вполне закономерно, если бы христианство аккуратно предостерегало нас от самой идеи копирования, а мы тогда оказались бы обречены испытывать легкое, но вполне уловимое чувство вины при каждом нажатии CTRL+C – CTRL+V. Однако этого не происходит. В Библии можно найти много полезных мануалов по тому, чего человеку стоило бы избегать, но вряд ли вы найдете там предостережение от любых, потенциально доступных нам видов репликации. Запрет на копирование не внесен и в список десяти заповедей — предупреждение о крайне нежелательном сотворении себе кумира не идет в расчет, так как идея придумать нового бога в контексте продуктивного взаимодействия с существующим очевидно провальна сама по себе.

С самого своего зарождения христианство распространялось подобно зонтичной грибнице — через горизонтальную передачу учения в мессианическую эпоху, через наделение христиан правом самостоятельно изучать священные (печатные!) тексты со времени установления протестантизма, через распространение печатной иконы в православном каноне как легитимной замены написанной. С одной стороны, мы выяснили, что каждая копия должна приближать для нас смерть Бога, с другой — само христианство по какой-то причине не просто не порицает, а прямо-таки ожидает копирования от нас. В чем кроется причина такого парадокса? Мы разрешим его, если допустим,

что требование человеческого сознания жить в мире-оригинале первичнее его взаимодействия с любой из религиозных систем, включая христианство.

За время существования человеческой цивилизации одни религиозные доктрины сменялись другими, люди и сейчас верят в разных богов и по-разному вступают с ними в контакт. Постоянным и всеохватывающим остается только база: требование нашего сознания о существовании двух, а не одного, миров — нашего, материального, и второго, потустороннего. И в этом смысле та или иная религиозная доктрина становится системой, способной в течение какого-то времени оформить, запустить и позволить успешно проявляться взаимодействию между двумя этими мирами. При радикальной смене контекста это взаимодействие может ломаться — как в свое время пал античный Олимп вместе со всеми живущими на нем богами. Так, смерть одной религии высвобождает место для появления новой, более приспособленной к изменившимся временам. Любые системы, как и гарантии, которые они предоставляют, имеют свойство устаревать и требуют обновления — как пользовательские соглашения установленных нами программ. Если такое обновление не происходит, то живое начинает мало отличаться от того, что мы классифицируем как мертвое. В итоге, на выходе мы получаем ситуацию, при которой радикальное обновление религиозных систем становится необходимой предпосылкой для того, чтобы наш доступ к потустороннему миру-оригиналу, к миру-гарантии, мог продолжаться. Устаревание и смерть отдельно взятого Божественного оказываются вшиты в него как гарантия того, что наш контакт с потусторонним миром однажды не завершится. Это своего рода брачный договор, который человек подписывает с Богом: однажды ты уйдешь, более того, ты сделаешь это с необходимостью, а я оформ-

лю для себя новый способ доступа, и никто из нас не будет испытывать по этому поводу никаких моральных затруднений.

С этой точки зрения, механизм обновления Божественного как такового должен быть вшит в него как его неотъемлемое свойство. В нашем случае, речь идет о механизме копирования, который обеспечивает Божественному плановое устаревание и радикальное обновление как следствие. В этом смысле магия, в отличие от религии, не устаревает — в нее не встроены механизмы зонтичного копипаста, знания скрыты и требуют только эксклюзивной передачи. Именно поэтому ее статус как функционального, институционально подтвержденного способа доступа к потустороннему миру был и остается проблематичным. И если мы рассуждаем в таком направлении, то полноценная валидация копии со стороны, в частности, христианской системы становится уже не противоречием, а необходимой предпосылкой ее успешного функционирования. А копирование, в свою очередь, оказывается глубоко религиозной практикой, но не в масштабе отдельной религии, а как панрелигиозное утверждение все того же требования нашего сознания на существование двух оригинальных миров как таковых. Ставя копию в один ряд с оригиналом, мы служим идее реплицирования — самой идее Божественного, идее его постоянного обновления и транскультурной витальности. И, возможно, именно это, идея реплицирования как обновления, и есть та точка, в которой сходятся религия и природа, портал, через который может быть установлена связь между мирами.

\*\*\*

Человек тяготеет к копированию, и далеко не только на уровне собственного тела. Если присмотреться, наш вид буквально заражен идеей репликации. Сегодня это про-

является, в частности, в огромных усилиях и ресурсах, отдаваемых на разработку различных видов искусственного интеллекта. По какой-то причине, вообще говоря, не до конца понятной, человеческое сознание стремится воспроизвести само себя, построить не просто компьютер, работающий с высокой степенью сложности, но буквально создать свою копию, нечеловеческое сознание, способное мыслить и, возможно, даже чувствовать. Однако нетрудно заметить, что, занимаясь этим, человек испытывает определенную тревогу, которая, в свою очередь, снова касается вопроса оригинала и копии. Скайнет захватил мир и поработил человечество не потому, что оказался злым и несносным искусственным интеллектом, а потому, что на какой-то стадии своего развития он воспроизвел идею безусловного внутреннего требования собственной оригинальности. Иными словами, Скайнет, вероятно, создал для себя идею бога. После этого ему больше ничего не оставалось, как присвоить себе оригинальный мир, который его создал, и благодаря этому де-юре стать оригиналом самому. Однако такое чичерство не поощряется, и в случае со Скайнетом копия должна быть посрамлена и уничтожена — ставки для человека в этой игре оказываются слишком высоки, и альтернативного варианта развития событий в данном случае он допустить для себя не может.

Культура всегда оказывалась отличной площадкой для моделирования экстремальных ситуаций взаимодействия оригинала и копии. В искусстве XX века массовый крестовый поход в защиту копии первыми начали американские концептуалисты — Джозеф Кошут и его «Стул и три стула», куратор Сет Сигелауб с выставками в виде отскерокопированных книг, Сол Левитт — с предложением рисовать в галереях его геометрические формы по инструкции. Со времени широко-

го распространения интернета фотокопия объекта искусства, как было описано выше, начала активно играть роль оригинала уже не на уровне отдельного художественного жанра, а в масштабах как таковой дистрибуции искусства. Копия стала активно подменять оригинальный объект в вопросе получения определенного эстетического опыта для зрителя, который сегодня подавляющий процент времени взаимодействует именно с копией объекта искусства. Однако характерно, что в зависимости от своих личных предпочтений, зритель относится к этой ситуации по-разному. Развилку образует вопрос о том, допускает ли он изначально потенциальную состоятельность копии объекта искусства как механизма производства эстетического опыта или нет. Если да, то акт коммуникации успешно происходит: зритель улавливает содержательную сборку, которая ему предлагается, и получает опыт рефлексии того контекста, внутри которого эта сборка была произведена. Если же зритель сопротивляется наделению копии правами коммуникативной машины, оставляя такое право только за оригиналом, то его сопротивление взаимодействию с копией, вероятно, не даст ему настроиться с ней на продуктивный контакт. В свете того, что было сказано выше, такой выбор со стороны зрителя оказывается гораздо более глубинным, чем может показаться на первый взгляд. Решение он принимает не на уровне выбора эстетических критериев, а скорее, на уровне политического выбора — между сохранением статуса-кво на короткой дистанции или принципиальной открытости изменениям с однажды последующей за этим фундаментальной пересборкой мира, в котором он живет.

Искусство первой четверти XXI века в этом смысле как никогда активно играло за команду перемен. Художники приветствовали копию и выстраивали вокруг нее и сам



VITALY «three-eyed head (Andy in black and white III)», 2024.



8. VITALY «three-eyed head (Andy in black and black II)», 2024.



VITALY «three-eyed head (Andy in red and black)», 2024.

метод работы, и как таковую инфраструктуру производства и показа своего искусства. Пост-интернет авторы в начале 2010-х годов организовали всю логику своего художественного движения вокруг вопроса актуальных отношений между оригиналом и копией. Выкачивая картинки из интернета и помещая их в галерейную среду, работая с реплицируемыми в грандиозных масштабах объектами масс-маркета, создавая в графических редакторах множество похожих друг на друга картинок, художники пост-интернета ставили вопрос о валидности копии в качестве объекта искусства и отвечали на него утвердительно. Появившиеся в то же время сайты-агрегаторы начали освещать искусство на следующем витке, и это искусство уже не спрашивало, насколько валидна копия, а отталкивалось от факта ее эстетической состоятельности как от предпосылки. Предложив в качестве режима взаимодействия с искусством просмотр фотодокументации, агрегаторы открыли ящик Пандоры и инициировали множество споров. Документация выставочных проектов стала претендовать на то, чтобы быть не просто

вспомогательным медиумом в процессе знакомства с искусством, а выступать в качестве полноценного источника эстетического высказывания. Фотокопия объекта-оригинала благодаря такому взгляду на нее начала перемещаться на место рядом с оригинальным объектом, а не следовать за ним. Искусство второй половины 2010-х продолжало активно работать с контентом, сам способ жизни которого был выстроен на идее реплицирования — популярные тиражируемые образы, мемы, товары массового производства и т. д. Идея зонтичного распространения благодаря тиражированию захватила искусство уже не на уровне темы, а на гораздо более глубинном уровне собственного функционирования и показа.

Таким образом, ситуация в искусстве 2010-х годов характеризовалась тем, что механизм копирования оказался встроен в самое сердце художественного высказывания как никогда радикальным образом — а именно в сам процесс его формирования и представления зрителю. И такая ситуация размывания идеи подлинности на территории искусства действительно проблематич-

на. Несмотря на деконструкцию идеи оригинала, проводимую художниками со времен концептуализма, искусство продолжало оставаться местом, где символическая ценность оригинала оставалась исключительно высока. Это позволяло до самого последнего момента искать и находить на этой территории ту самую платоновскую Идею, способную проговорить ультимативную истину и указать на истоки наших заблуждений в мире пост-правды и тотального копипаста. А это значит, что искусство, как бы странно это ни звучало на первый взгляд, до последнего момента оставалось местом консервативного стремления удержать и приостановить машину репликации, разрушающую саму идею истока и истины. В свою очередь, интернет, породивший, в том числе, выставочные агрегаторы, стал технологией, которая оказалась способна противостоять такому сохранению статуса-кво.

В этом смысле каждый раз, когда мы в качестве зрителей готовы воспринять фотокопию отдельного объекта искусства или документацию выставочного проекта в качестве полноценного эстетического высказывания, не требующего никакой дополнительной валидации, мы вносим свой личный вклад в дело отрицания оригинала, другими словами, в дело отмены Божественного. Но если мы придерживаемся того взгляда, что такая отмена встроена в сам механизм Божественного, этим обеспечивая его постоянное обновление и неустаревание, мы парадоксальным образом оказываемся уже на другой стороне, где требование идеи оригинальности предшествует любому копированию. В конечном итоге связь между оригиналом и копией оказывается куда более тесной, чем нам могло казаться сначала, — они оба нуждаются друг в друге, а форма их взаимодействия основывается на взаимообусловленности, а не на жесткой вертикальной иерархии и взаимной отмене. Валидируя копию, зритель принимает саму

сложность этой связи и выступает, скорее, на стороне перемен, чем консервативной охраны ускользающего порядка.

\*\*\*

Статус копии в современном мире остается проблематичным. Благодаря, в том числе, массовой культуре, мы привыкли считать, что мир копий — это мир без истины и подлинности, мир бесконечной рекурсии и бессмысленного воспроизводства объектов и образов. Часто неосознанно, мы склонны чувствовать внутреннее сопротивление, когда сталкиваемся с копией, и в зависимости от того, насколько всеохватно и интенсивно она стремится с нами взаимодействовать, наша тревога и отторжение будут расти. В контексте всего вышесказанного такое сопротивление более чем понятно: копия, как мы выяснили, выступает на стороне не только открытой расширяющейся коммуникации, но и на стороне разрушения — истока, оригинала, статуса-кво как такового Божественного. Именно об этом мы говорим, когда утверждаем, что чувствуем отсутствие жизни в изображениях, созданных искусственным интеллектом, или в новых кварталах китайских городов, буквально имитирующих европейские.

Вместе с этим, ситуация умножающегося в мире числа копий, вероятно, неотменима — мы движемся в сторону не только их формального и функционального разнообразия, но также в сторону их все большей изощренности и самостоятельности. Наделять копию жизнью — вот на что претендует сегодня человек, но, как мы могли видеть, это требование уже очень давно ему близко. Присущая копии витальность — это то, благодаря чему она способна выполнять свою корневую, глубинную функцию обновления, вступать в коммуникацию на территории оригинала и успешно производить такой коммуникативный акт. Более

того, копия становится гарантом непрекращающегося для нас доступа ко второму из двух миров, миру Божественного, валидирующего для нас оригинальность мира вещей. Другими словами, копия становится гарантом оригинала, а не наоборот. В этом смысле искусство, приветствующее копию, имеет дело с ультимативными вопросами на границах языка и сознания, и неслучайно именно концептуалисты в свое время были обвинены в глубоко метафизических основаниях своей, как казалось, исключительно рационализированной практики. В свою очередь, зритель, готовый воспринять копию в качестве самостоятельного и полноценного источника сообщения, сам того не подозревая, становится соучастником битвы за бессрочно продлеваемый доступ к подтвержденной оригинальности собственного сознания и мира, в котором живет.

В 1882 году в «Веселой науке» Ницше предложил свой знаменитый тезис о смерти Бога. В этом же году в США впервые в массовом производстве был применен конвейер, благодаря чему производство копии, как это когда-то произошло с изобретением книгопечатания, вышло на принци-

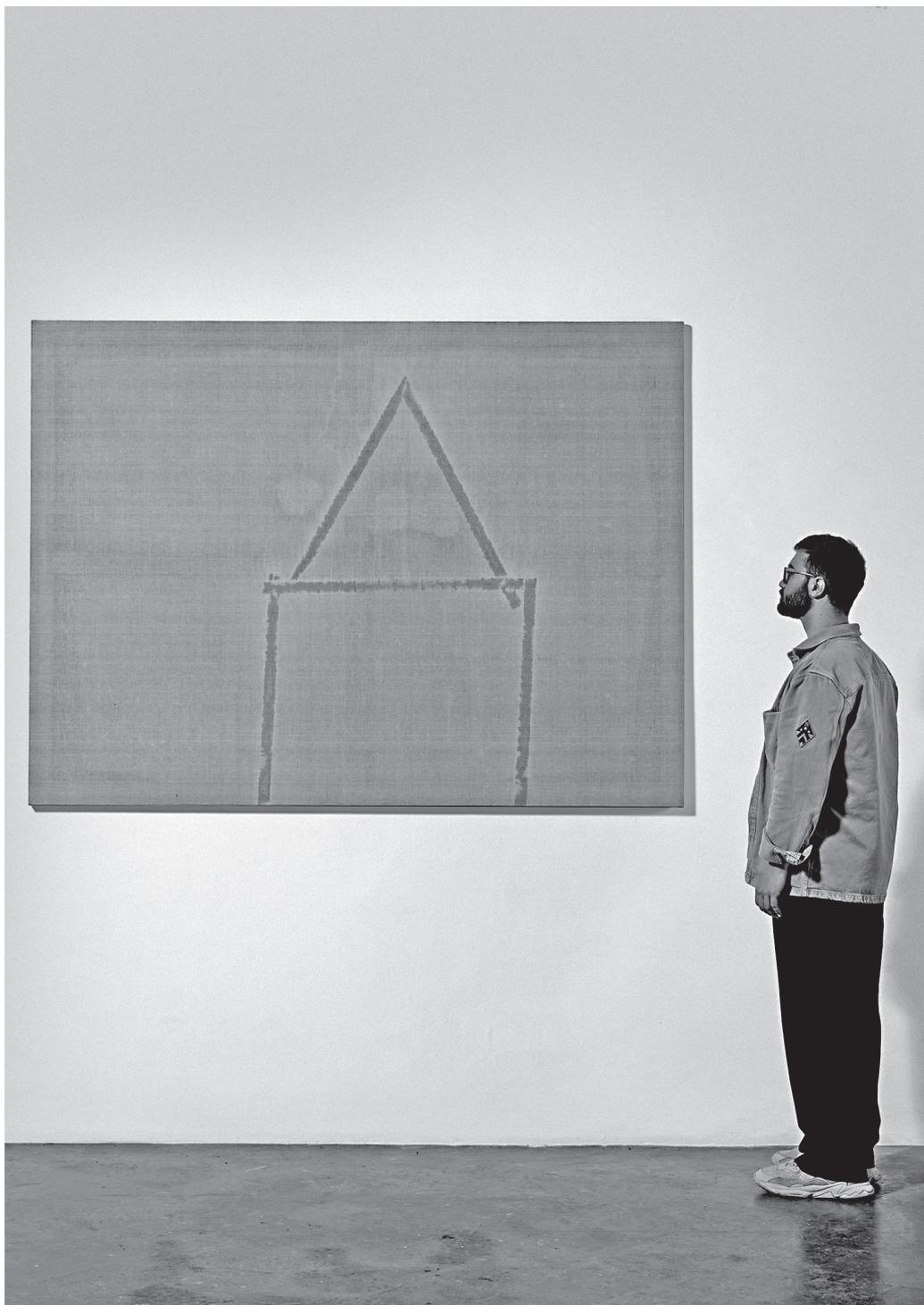
ально новый виток. С тех пор растущее в мире число копий увеличивает нашу тревогу перед будущим, а Бог переместился в ту постмортальную область, где доступ еще не прервался, но некоторые функции уже устарели и перестают работать. И кажется совсем не случайным, что именно в этот период искусство стремится предложить нам копию в качестве полноценного эстетического объекта и делает саму технологию копирования одним из важных инструментов своей репрезентации. Возможно, мы вступаем в период интенсификации процесса обновления доступа, и тем, что в таком случае поможет нам не противостоять, а следовать этому, будет наш взгляд, валидирующий копию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> О TempleOS см.: URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/TempleOS>.

#### **Наталья Серкова**

*Родилась в 1988 году в Омске. Философ, теоретик искусства, сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK ([www.tzvetnik.online](http://www.tzvetnik.online)), основатель школы современного искусства Цветник. Живет в Москве.*



Александра Сухарева «Без названия», 2023. Выставка «Take off The Hat, Take off The Mask». Apalazzo Gallery. Предоставлено художницей.

# Мария Калинина и Александра Сухарева

## Здесь было зеркало

**Мария Калинина:** Сегодня мы, те, кто эстетически осмысляют окружающую действительность, находимся в переломном моменте. Как в международном контексте обсуждают смену парадигмы современного искусства, так и наша родная сцена прошедшие три года переживает самую глубокую трансформацию за последние десятилетия. Я наблюдаю, что многие российские художники перешли в режим «ежесекундных проектов». Интересно, что в противовес общему тренду, ты свой новый проект делаешь уже давно — и ни разу не выставляла. Почему? У этого есть какие-то объективные причины? Или таков твой нынешний художественный ритм?

**Александра Сухарева:** Я помню момент, когда мир для некоторых из нас радикально расслоился на видимое (или воспринимаемое вообще) и знакомое. Чуждость простых вещей, их незнакомость выступили тогда со всей отчетливостью. Я могла крутить в руках вилку и не понимать, зачем она. В то время я, кстати, по-новому увидела Моранди — на дворе война, а он выкрашивает бутылки гипсом и ставит их в... очередь из мертвых. То есть из тех, кто не бликует... В этом есть много от остановки и ноль флирта, потому что сущность вещи соответствует сущности... трупа.

Такой был фон у моих перемен. К тому же нужно было упрощать язык, ну а просто-та оказалась сложной задачей. Так что во многом ритм, о котором ты спрашиваешь, ломаный. Если он есть в принципе.

**М. К.:** Вспоминая контекст создания знаменитых натюрмортов Моранди, ты вводишь в наш разговор аспект света и отражения. Насколько я знаю, это были наиболее трепетные проблемы твоего предыдущего периода творчества. Ты много работала с феноменом отраженного света и тени, часто выворачивала «бутылки Моранди» наизнанку, показывая объекты, которые дают отблеск. Но сегодня ты находишься в противофазе этой логики, и для тебя оказывается значимее тот свет, который теряется в объекте.

**А. С.:** Наверное, последней работой стала «Пять упражнений в произношении» (2020). Именно зеркальный принцип — основной для этих работ — я опознала как угрожающий. Стоит ли говорить, что в зеркальности двойников таится бессмысленность, от которой не отмахнуться?

Эта мрачная тайна зеркальности не считывается, пока не разыгрывается в самых диких формах. Хотя есть и другая сторона, которая в большем почете: идеи воплощаются, отражаясь в материи, и наоборот. На

дней мне задали резонный вопрос: почему зеркальность вообще — это страшно? Потому что в своем пределе это тотальное захватывающее состояние без свидетеля (как того, кто, смотря, видит).

Мне показалось невозможным поддерживать... это эстетически. Хотя у меня нет однозначного ответа, насколько вообще можно выйти из этой игры в перемигивание, оставаясь художником.

**М. К.:** Несколько лет назад была обширная дискуссия вокруг последней 15-й «Документы». Тогда много писали о неоднозначности позиции зрителя выставки и наблюдателя, который не посещал выставку, но имеет о ней свое мнение. Полемика шла вокруг субъектности аудитории и контекста существования искусства, в основном обсуждалось, в каких отношениях будет находиться искусство, перемещенное из одного социального контекста в другой, а значит, оказывающееся в ином зрительском поле. Некоторые критики рассуждали о роли внешних по отношению к выставке наблюдателей, как о субъектах художественного дискурса. Переводя эту дискуссию на наши с тобой реалии, хочется понять, насколько в современном мире общество становится участником мира искусства. Существовавшая во второй половине XX века парадигма предполагала наличие «пузырей автономности», в которых художественная воля творит действительность. И, возвращаясь к твоему, на мой взгляд, точному термину «перемигивание», хочется понять, а какова сегодня роль зрителя в искусстве?

**А. С.:** Сегодня мне эти роли неизвестны. И сегодня я не знаю своего зрителя. Почти все, кто прежде составлял этот взгляд со стороны, уехали, и наши жизни разошлись. Это лишило меня привычных собеседников, но я вернулась к своим мыслям. Еще пять-шесть лет назад я поняла, что хочу, чтобы мои работы были простыми, понятными.

Это трудноуловимо. Это больше про умение ясно формулировать последний вопрос, чем делать его нужным кому-то.

**М. К.:** А ты думаешь о непосредственном общении с сегодняшним зрителем? Грубо говоря — услышать подлинное представление его о твоей работе было бы любопытно? Мы же понимаем, что, конечно, не все зрители уехали, появилась новая аудитория, встреча с которой неизбежна.

**А. С.:** С сегодняшним зрителем или с вообще возможным — общение всегда разорвано пеленой мутных потоков ощущений, чего-то несвязного. Особенно это впечатляет во время открытия. Я бы сказала, это общение всегда преграждено: временем, средой. Оно не прямое. Стоит ли требовать иного? В сердце зрителя будет ни холодно, ни жарко от того, что он увидит, если он не имеет для этого слов. Он воспринимает что-то, некий феномен, но чтобы развернуть феномен в понимание, нужны часы или годы. Ну, а слова, как в игре в буриме, появляются и заворачиваются для обоих во времени. Потом такое буриме кто-то разворачивает, читает, смеется.

**М. К.:** В последнее время стали популярны дискуссии о современном изменении зрительского опыта, когда зритель не только становится пользователем, но и сам генерирует контент. В связи с этим часто можно услышать, что опыт смотрения, про который говоришь ты, сегодня растворяется во множественном соучастии и сотворчестве. Мне кажется, что твои последние работы сопротивляются этой тенденции. Мне, как зрителю, видится в них твое настойчивое желание обратиться к какому-то аутентичному видению искусства.

**А. С.:** Мой опыт столкновения с интерактивностью такого плана был бы болезненным по причине того, что подобное произведение, как правило, стремится к тотальности. И в своей тотальности — к «мобилизации комментария», но одновременно



Александра Сухарева «Без названия», 2013. Выставка *Fusiform Gyros, Lisson gallery*. Предоставлено художницей.

и к своеобразному зрительскому самозабвению. Здесь тебе будет предложено стать «субъектом художественного дискурса». Только я считаю это оксюмороном, так как субъект не появляется благодаря дискурсивной специализации.

Говоря это, я опираюсь на свой опыт. Я тоже бываю зрителем. Например, первым зрителем своих же работ. И здесь стоит добавить, что само создание работы не про желание показывать или вовлекать, оно про желание... нет, не видеть, а про желание столкновения. Может быть, это вообще самое существенное, что дано: повернуться к работе и столкнуться с тем, чего прежде нет. Это уже не совсем про эстетику. И это не предполагается в эстетически оформленном галдеже.

**М. К.:** Когда мы с тобой говорили ранее, ты подчеркивала, что для тебя в этих новых работах важна идея иконоклазма. Можешь рассказать об этом подробнее?

**А. С.:** В иконоклазме есть недоказуемость. Художник стоит на платформе образов — всегда и особенно сегодня — зеркальных. Ведущих за собой толпы других образов, идей, призраков. Иконокластический знак рвет со всеми этими аристократическими (или наоборот) связями. Они его не интересуют в принципе. По форме он всегда будет что-то кому-то напоминать, потому что все зримое «коррупцировано». Но никакого трепета перед этим наследием, аллюзиями быть не может. Потому что он сконцентрирован на том, чего нет. Поэтому он даже может быть антиинтеллектуален: сказать о нем что-то можно, да все в помойное ведро. Эта недоказуемость того, что образ, скажем, не от идеи — меня задевает.

**М. К.:** Но в тоже время у тебя присутствуют определенные образы в каждой картине. Получается некоторое зависание между идеей иконоклазма и образностью. Для меня это особенно любопытно, поскольку



Александра Сухарева «Лигейя». Выставка «Time, Forward!», Palazzo Dzattere, 2019. Деталь инсталляции. Предоставлено художницей.

ты как будто призываешь зрителя к рефлексии о том, какая ему позиция ближе?

**А. С.:** Я привязана к этим образам в силу... не знаю, это фрагменты жизни, которые невозможно повторить, страшные они или сентиментальные. Иногда я смотрю на них как «естественный» зритель: угадываю и брожу в них. Я забываю, что это ожоги. Что воздух в мастерской был, когда я работала с ними, едкий, и что сами эти следы тоже могут выгореть. Уже без меня. Другими словами, я забываю, что бросала их в топку, пока делала.

**М. К.:** Как ты думаешь, зритель, который будет смотреть на твои картины, сможет считать этот интеллектуальный посыл непосредственно из самих работ? Или здесь необходим особый контекст репрезентации?

**А. С.:** Я отказалась от сложных работ, сосредоточившись на самых элементарных средствах для этого. Но я согласна с догадкой в твоём вопросе, все это обусловлено. Я думаю, иконоклазм — редкое явление. У него появляется шанс только в особые моменты истории, чтобы почти сразу исчезнуть в толпе образов. Это первое условие. Эта иконокластическая хрупкость predetermined, и я хочу ее поддержать особой безвыходностью (в качестве второго условия) для зрителя. Возвращаясь к твоему эпитету об аутентичном видении, мне кажется, зритель должен оказаться в патовой ситуации: напротив стенки с прямоугольником холста.

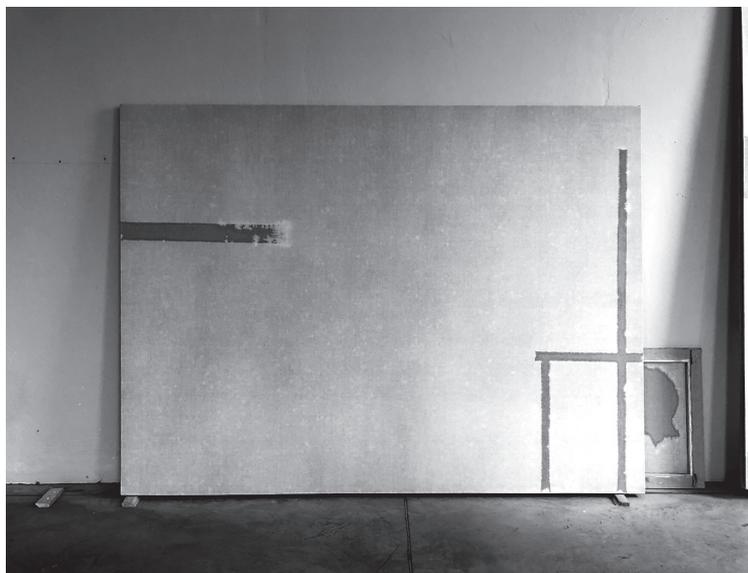
Мне и в работе нужна была безвыходность, чтобы дойти до злобы материи, вернее, до ее равнодушия.

**М. К.:** Мне нравится твоя метафора «злоба материи», твои картины действительно воспринимаются как глубоко материальные. Смотря на них, ощущаешь нагую энергию субстанции холста. Ты вытравливаешь изображение с помощью раствора хлора в льняной ткани. Здесь не только уход в сторону простоты, о которой ты говорила, но и определенная метафизика материальности. Но что для тебя сам этот метод обозначает? Это жест или просто один из возможных живописных приемов?

**А. С.:** Меня беспокоит, что простота, которой искала не я одна, не так уж доступна. Единственное, что остается отчетливым, — это ее ускользание. Современная культура больше знает об усложнении. И художники, усвоившие это, современны в буквальном смысле слова. Мне доводилось слышать, что для нашего контекста нет будущего на ближайшие десятки лет. Возможно. Но то, чего нет, и стало важным для этих работ.

...Кстати, это мог бы быть и не хлор, а что-то другое — так же ускоряющее время. Ведь полотно, смоченное хлором, под экспозицией ветшает фактически за час... По сути, выжженные поверхности — это не

*Александра Сухарева  
«Без названия»,  
2024. Холст, хлор.  
Предоставлено  
художницей.*



метафора, а буквальный повтор того, что происходит. Единственное, что я могу этому противопоставить, — это своеобразный след. Перед тем как залить холст реактивом, я делаю своего рода маску. Из скотча, картона, из чего-то подножного. Те фрагменты холста, которые спрятаны под маской, остаются не сожженными, они составляют пусть тоже временную, но тень — тот самый бросовый и дорогой мне образ, о котором мы говорили.

**М. К.:** Надеюсь, что твое обращение к иконоклазму, поэтике простоты и затрудненность подлинного видения — дадут шанс на выход из каверзного узла времени, в котором мы увязли и в котором так сложно думать о будущем.

**А. С.:** Меня волнует не отсутствие художественной будущности, напротив, отсутствие будущего — это указание на странный троп перспективы. Я знаю художников, выдохнувших с облегчением, когда мировая индустрия бойкотировала их по принципу паспорта, неважно какого. Во-первых, это показало силу отчуждения, усвоенную некогда как должное. То есть обесмыслива-

ние и компромисс были, наконец, обнаружены как рутина художника. Во-вторых, это подсказывало совсем иной способ думать о неопределенности, отбрасывая в сторону также усвоенные плоские негативные синонимы.

**М. К.:** Хотелось бы уточнить — куда ведет нас этот троп перспективы?

**А. С.:** Ответ может быть апофатическим, с приставкой «не». Мне кажется, эпитет «немыслимое» (как план, как горизонт для мысли) подходит, и это весьма ободряет.

#### **Мария Калинина**

*Родилась в 1983 году в Москве.*

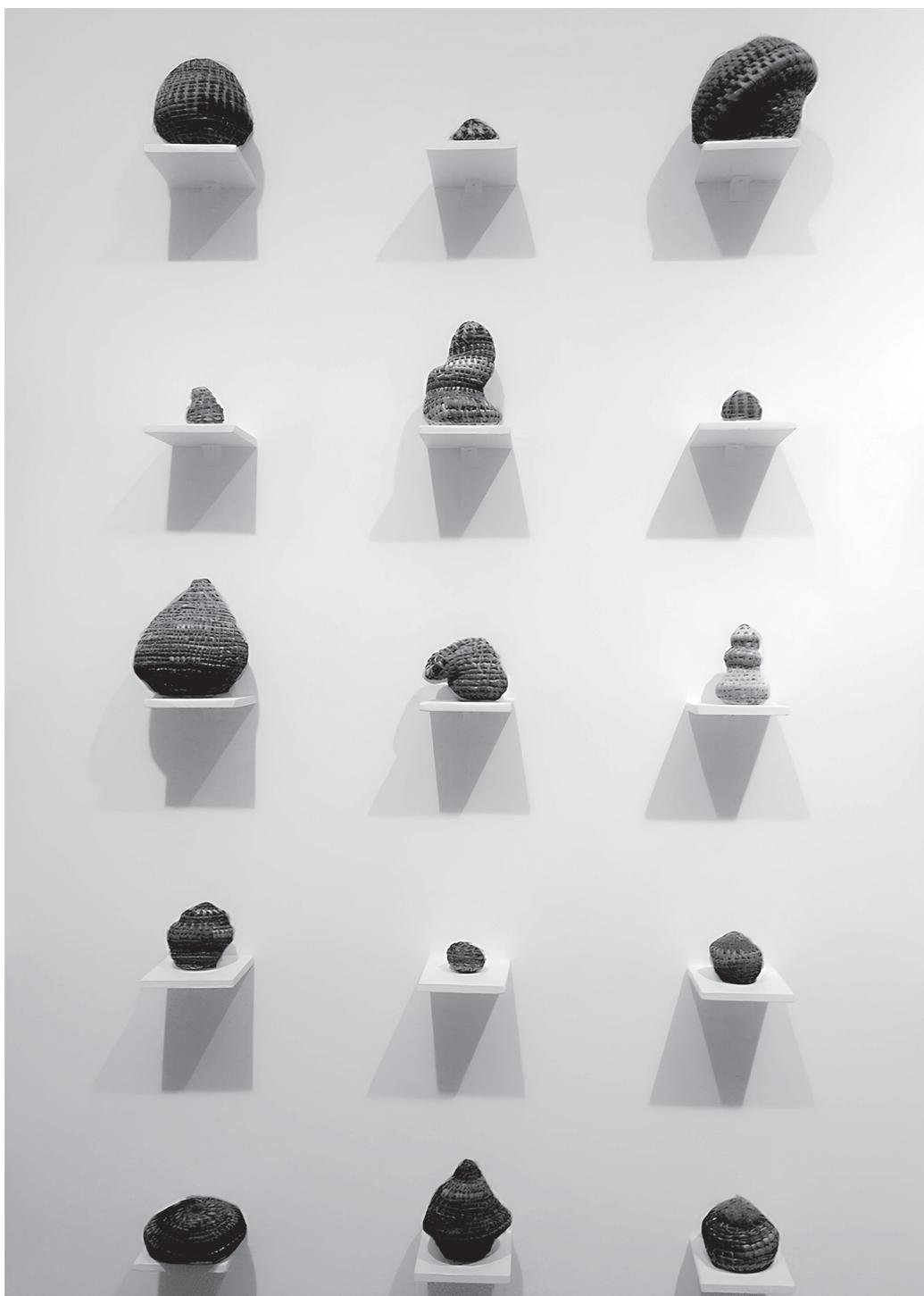
*Куратор, член редакционного совета «ХЖ».*

*Живет в Москве.*

#### **Александра Сухарева**

*Родилась в 1983 году в Москве.*

*Художница. Живет в Москве.*



Хосе Мигель Марти «Cai-Cai Vilu kuram», выставка финалистов Premio MAVI de Arte Joven, Музей изобразительных искусств, Сантьяго, Чили, 2017. Место проведения акции «El fin del mundo». Предоставлено автором текста.

Роман Шалганов

## Феномен границы — граница феномена. Свидетельство о «Соавторах»

Свою первую поездку «Соавторы» совершили в 2016 году — Виктор Осипов и Арина Атик отправились в Мьянму, чтобы провести там первую акцию. Деятельность группы продолжалась три года — с 2016-го по 2018-й. Всего за это время было осуществлено четыре акции-путешествия. Помимо Мьянмы, в географии группы значатся также Чили и Юго-Восточная Азия.

Однако история группы начинается в 2013 году, когда Осипов и Атик инициировали исследовательский проект о влиянии чань-буддизма на художественные практики московских концептуалистов. В этом исследовании, как и в художественном методе «Соавторов», ключевой фигурой выступает Андрей Монастырский, беседы с которым, равно как и с Павлом Пепперштейном, занимают важное место в ауторефлексивной документации поездок. Предметом исследовательского интереса «Соавторов» являются не только методология группы «Коллективные действия», но и собственная художественная практика, представляющая собой постконцептуалистское производство впечатления от произведения в сознании исполнителя, а так же границы между различными режимами бытования субъекта, или различными режимами работы его взгляда. Таких режимов в работах «Соавторов» три: автор, персонаж и зритель. Связующее звено между Осиповым–Атик и КД — фигура анонимного зрителя.

«Соавторы» определенным образом уравнивают все три режима смотрения, оказываясь в качестве случайного зрителя в самом начале своей работы, не имея заранее никакого сценария, ограничиваясь вольной игрой с набором «инспирированных» — предметов, географических названий, текстов и стихотворений. Акция представляет собой серию спонтанных действий на местности, в ходе которых осуществляется главная амбиция группы — смешение режимов смотрения вплоть до полного непонимания собственного статуса.

Такой ход приводит к формированию специфического подкласса акций, которые сами «Соавторы» именуют «Концептуальным путешествием». В каждой акции центральным элементом становится некоторое незапланированное событие, которое происходит спонтанно. Так, в «Монских сказках» (2016) группа отправилась в Бирму, чтобы посетить Паган, упомянутый в тексте Монастырского «Небесному носатому домику по пути в Паган». В результате группа добралась до города Моулмейн, где на лестнице, ведущей к местной пагоде, произошла акция — фотографирование рассвета и спуск по лестнице. В качестве участника акции выступал и так называемый «Свидетель» — кукла, купленная незадолго до этого неподалеку.

В каждой последующей работе «Соавторов» будет наличествовать такого рода эле-



«Свидетель» — концептуальный персонаж сеттинга «Соавторов» «Монские сказки», приобретенный в Таиланде на плавучем рынке в Ампхаве, 2016. Предоставлено автором текста.

мент, призванный, с одной стороны, служить своеобразным ритуальным инструментом, с другой — носителем взгляда, отличающегося и от авторского, и от зрительского, анонимного или осведомленного. Взгляд свидетеля никогда не направлен на что-то конкретное, и он не может никому ни о чем свидетельствовать. Ближе всего этот взгляд к персонажному — так смотрит на нас из глубины картины тот, кто на ней изображен. Оказаться внутри картины означает войти в момент события акции, открыв, по терминологии КД, окно демонстрации в поле экспозиции. Иначе говоря, акция представляет собой определенный отрезок времени, в ходе которого авторы оказываются в таком отношении к действительности, которое свойственно концептуальному произведению, то есть в

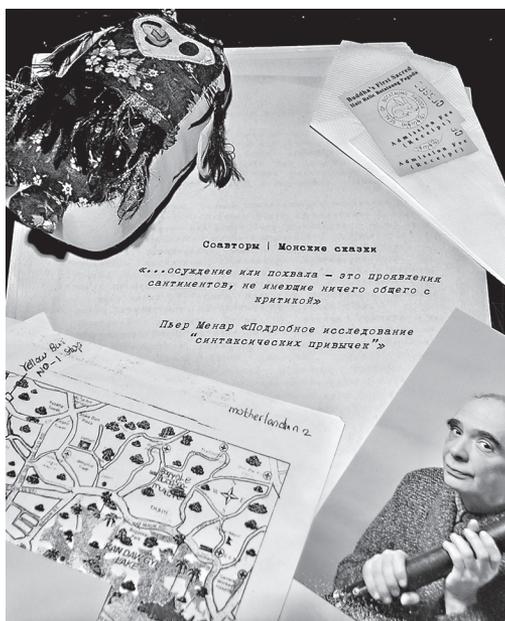
отношении дважды остраненном. Мы можем помыслить определенное сходство между двойным остранением Кошута («Искусство как идея как идея») и той операцией, которую продельывает в отношении наблюдаемых и переживаемых явлений дзенский мастер, внезапно трансgressирующий в просветленное состояние.

Так или иначе, именно на трансgressивном опыте сфокусировано академическое исследование «Соавторов». Трансgressия в их работе понимается как пересечение границы — в первую очередь границы смысла. Чтобы говорить о трансgressии смысла, они вводят понятие «герменевтической трансgressии». Человеческое сознание, как эпифеномен самовоспроизводства языка, существует в знаковом поле. Обнаружение границ дискурсов внутри этого поля и их пересечение с последующим выходом в пространство за пределами понимания и составляют суть художественной практики «Соавторов».

С пересечением границы связано и центральное событие акции «El fin del mundo» (2017). Путешествуя по Латинской Америке, группа обнаруживает себя в Сантьяго на выставке финалистов Premio MAVI de Arte Joven. В качестве центральной работы на выставке была представлена инсталляция из камней, где каждый камень экспонировался на отдельной полке. Прежде чем продолжить изучать на себе воздействие барочной архитектуры, «Соавторы» совершают ничтожно-малый трансgressивный жест — сдвигают всего лишь на миллиметр один из камней.

«Соавторы наблюдают за движением карпов в бассейне кланового дома»<sup>1</sup>, — так звучит краткое описание акции, проведенной в 2018 году в Пенанге и представляющей собой в чистом виде медитацию, в ходе которой происходит событие преодоления смысла, или, выражаясь языком КД, в поле экспозиции открывается окно демонстрации.

Окружающий нас мир дан нам под знаком подручности. Это означает, что вещи мира



Документация концептуального травелога группы «Соавторы» «Монские сказки», 2022. «Cube. Moscow», Москва. Предоставлено автором текста.

воспринимаются нами не в полной мере, показываясь всего лишь одной или несколькими своими сторонами, но ускользя от нас сущностно. Встретить сущность вещи означает встретить ее в данности под знаком наличного. Когда нечто предстает перед нами как наличное, оно дает нам себя полностью, во всей противоречивости и полноте собственного внутреннего устройства. Произведение искусства, как специфическая среда бытования вещей, способно дать их нам как наличные. Предоставление такого доступа совершается как остранение, то есть как нарушение линейного хода вещей, как своеобразная поломка связи между предметами. Иными словами, произведение искусства надламывает подручно-данную реальность, чтобы из образовавшейся трещины на нас выглянуло налично-данное. Граница между двумя родами данности, подручным и наличным, и является границей между полем экспозиции



Арина Атик между башнями созерцания, на которых восседают концептуальные персонажи «Соавторов». Выставка «Башни созерцания», 2022, NII SREDA, Москва. Предоставлено Ариной Атик.

и окном демонстрации. Именно эту границу в постконцептуалистском ключе преодолевают «Соавторы», последовательно перебирая в своем взгляде на мир три позиции — автора, персонажа и зрителя, анонимного и информированного.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Документация акции «Twin fish chart». URL: <https://conceptualism.letov.ru/3-Twin-fish-chart.pdf>.

#### Роман Шалганов

Родился в 1997 году в Москве.

Философ и теоретик искусства.

Куратор галереи M.A.R.S.H. и проекта «Между» в ГРАУНД Солянке.

Живет в Москве.



«Соавторы» «Большой Свидетель», на выставке «Башни созерцания», 2022. НИИ SREDA, Москва.  
Предоставлено Ариной Атик.

# Арина Атик, Виктор Осипов

## «Время и место»: тетралогия концептуальных проектов группы «Соавторы»

*Московский концептуализм создал life-style. <...> Такой ракурс, в который может войти человек, знакомый с московским концептуализмом, и через эту призму может рассматривать любые события своей жизни и архивировать их определенным образом. А это очень заманчиво, потому что это предоставляет сразу огромный спектр смыслов и оттенков смыслов, которые можно усмотреть в любых местах.*

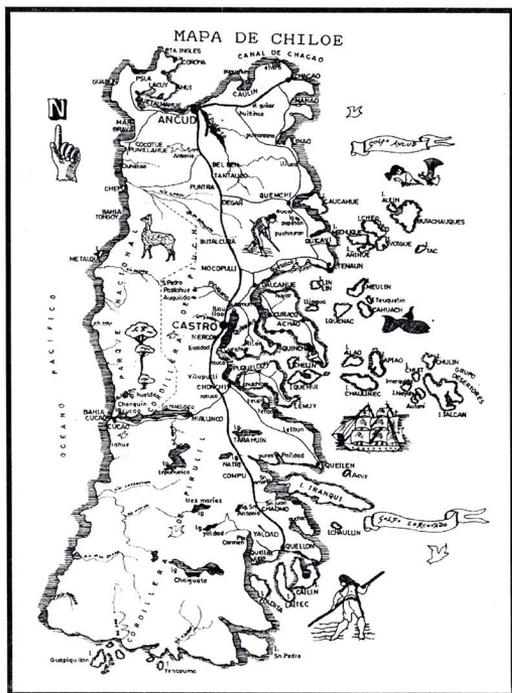
**Из интервью с Павлом Пепперштейном  
о первом проекте «Соавторы»<sup>1</sup>**

«Соавторы» — арт-группа, которая существовала в контексте московского концептуализма и продолжала его художественные стратегии, главным образом опираясь на деятельность «Коллективных действий» и «Медицинской герменевтики». Акции группы — результат соединения академического эстетического исследования и художественного эксперимента.

«Время и место» — тетралогия концептуальных проектов группы<sup>2</sup>, выполненных в особом жанре, который можно назвать «документацией концептуального путешествия». Проекты созданы на основе путешествий в Юго-Восточную Азию и Латинскую Америку. Зрительская позиция — один из основных предметов рассмотрения в проектах группы. В этом тексте обсуждается (в том числе в личной беседе с Андреем Монастырским) изменение метода этого рассмотрения на примере четырех проектов «Соавторы».

Документация акций группы помещает их в обширный контекст, состоящий из дневниковых травелогов и последующих разработок и обсуждений. В результате само путешествие становится произведением концептуального искусства, «прояснением приключения», как отметил философ Йоэль Ревев на съезде «Коинсидентального интернационала» в 2018 году<sup>3</sup>. Насыщенные знаковые пространства «экзотических» сеттингов, в которых оказываются «Соавторы», позволяют схватывать множество неожиданных тематических поворотов, которые переплетаются с концептуализмом. «Соавторы» сталкиваются, среди прочего, с ревивалистской монской архитектурой в Мьянме, с синкретической магией патагонского острова Чилоэ, с эстетикой китайских клановых домов малайзийского Джорджтауна и с иезуитскими техниками визуальной интоксикации в мексиканских церквах в стиле чурригереско.

## MAPA DE CHILOE



Карта острова Чилоэ, на котором планировалась вторая акция «Соавторов» «El Fin del Mundo» (2017). Предоставлено Ариной Атик.

Подробная документальная фиксация и методологическая дотошность сочетаются здесь с фантазийностью — полувымышленные миры могли бы стать сеттингами фантастических произведений. Одновременно эти проекты — пример research-based art. Исследуя производство опыта зрителей в акциях «Коллективных действий», «Соавторы» перешли к экспериментальным акциям, пересекая зыбкую границу между исследованием искусства (его техник и эффектов) и самим искусством. «Соавторы» одновременно являются и авторами, и зрителями собственных акций, доводя до предела потенциал, заложенный в эстетике «Коллективных действий».

В 2013 году группа начала исследовательский проект «Религиозные основания московского концептуализма». Первые его

результаты были зафиксированы в 2015 году в работе о «влиянии» чань-буддизма на творчество «Коллективных действий». Последние изыскания отражены в магистерской диссертации Арины Атик «Техники производства трансгрессивного опыта в философской практике Андрея Монастырского», защищенной в 2020 году. Основным предметом исследовательского внимания «Соавторов» стала эстетическая категория «пустое действие», разработанная Андреем Монастырским для описания художественной и исследовательской специфики акций КД, которая заключается в снятии дихотомии научного и эстетического дискурсов. «Пустое действие» — механизм создания эффекта, при котором зритель «не понимает или неправильно понимает происходящее», а граница между демонстрационным полем (предъявляемой акцией) и внедемонстрационным полем (контекстом акции) оказывается неопределенной. Исследование метода КД превратилось у «Соавторов» в практику.

В 2016 году в Моламайяне (Мьянма) «Соавторы» осуществили акцию «Монские сказки», которая стала экспериментом и одновременно логическим продолжением акций КД. Они двинулись дальше — в направлении минимизации «искусства», стирания границы между искусством и жизнью. В первой акции художники одновременно оказались зрителями, переживающими опыт «пустого действия». «Соавторы» знали только время и место акции, но не знали, в чем она заключалась<sup>4</sup>. В 2017 году «Соавторы» продолжили свои художественные эксперименты во второй части тетралогии «El Fin del Mundo», которая спонтанно произошла на выставке в Музее изобразительных искусств в Сантьяго (Чили) после возвращения с острова Чилоэ. В этом случае «Соавторы» заранее (и ошибочно) знали только место проведения акции — остров Чилоэ, но не знали ни времени, ни содержания акции. Связь акции с акциями КД рассмотрена в полной документации акции<sup>5</sup>.

Третья часть тетралогии — проект «Twin Fish Chart» — основана на путешествии в Юго-Восточную Азию в 2018 году и в значительной мере определена контекстом, который был создан предыдущими теоретическими и экспериментальными исследованиями группы. Предметом исследования стало пред-ожидание соавторов акции, не знающих точно, в какой момент акция произойдет (а может, она уже произошла) и постоянно обсуждающих место ее проведения, время и содержание, и не состоялась ли она уже. Авторы продолжали на себе изучать эффекты «пустого действия», не понимая или неправильно понимая границы демонстрационного поля во времени и пространстве, тем самым продолжая исследование этих границ. Это, в частности, воплотилось в том, что результат одновременно является и одной акцией (созерцанием) и каскадом акций, который достиг своей кульминации в финальном действии. При этом «предварительные» акции оказываются черновиками-экспериментами, и необходимыми элементами результирующей контекстуальной мозаики. Так акция (каскад акций) стала исследованием и самого процесса ее реализации, ее «появления» (или, скорее, «проявления»), для которого «Соавторы» выступают и как соавторы (агенты действия), и как зрители.

\*\*\*

**Андрей Монастырский:** Мне очень нравится эта позиция неясности, расплывчатости границ, вибрации на границах. На этом нужно акцентировать внимание.

**Виктор Осипов:** У КД тоже была эта вибрация на границах демонстрационного и экспозиционного полей, через которую вы и определяли пустое действие.

**Арина Атик:** Влияние с точки зрения пустого действия очевидно — это всегда было в центре нашего внимания. Но есть другая линия влияния, которую мы увидели только



*Монская архитектура неподалеку от проведения первой акции «Соавторов» «Монские сказки», 2016. Моламьяйн, Бирма. Предоставлено Ариной Атик.*

после этого путешествия. Работа с пространственным контекстом, выуживание из него содержания, как в «Земляных работах», создание списка инспираторов<sup>6</sup> и т. д. В этом плане важна возможность соединения экспозиционных полей разных культурных традиций.

**А. М.:** Да, у вас проблескивает элемент экскурсионности. Вы в каком-то смысле совершаете экскурсии. Экспозиционность в экскурсионном аспекте.

**В. О.:** Мне кажется, что это отчасти напоминает ваши последние работы — проходы.

**А. А.:** При всей схожести, между нами есть отличия, и главное в том, что у нас нет зрителя — мы работаем за всех.

**А. М.:** Акция саморазвертывается для вас самих.



Церковь в деревне Тенаун, Чилоэ, Чили.  
Предоставлено Ариной Атик.



Храм Kek Lok Si, Малайзия — место действия второй акции из проекта «Twin Fish Chart», 2018.  
Предоставлено Ариной Атик.

**А. А.:** Да, в этом смысле для нас работает все то, что работает у вас для зрителей, а именно — неопределенность, является ли происходящее акцией или нет. И этот вопрос возникает не в сознании каких-то сторонних людей, а в сознании тех, кто вот это сейчас делают. Они сами же (то есть мы) не понимают до конца, что происходит.

**А. М.:** У вас возникает третья позиция. Вы находитесь вне гантельной схемы, созерцаете ее.

**В. О.:** Как у вас было — башни созерцания!<sup>7</sup>

**А. М.:** Если вписать это в нашу систему, то вы оказались в позиции анонимных зрителей по отношению к самим себе. У нас анонимный зритель находится вне нас — это умозрительная фигура, хотя и реальная отчасти, ведь все, что мы оставляем на Киевогород-

ском поле, куда-то девается — некие люди это утаскивают. Ваш ход — это реальное продвижение.

**В. О.:** Мы вовлекаем анонимного зрителя в исследовательское поле, рассматриваем, как у него устроено восприятие.

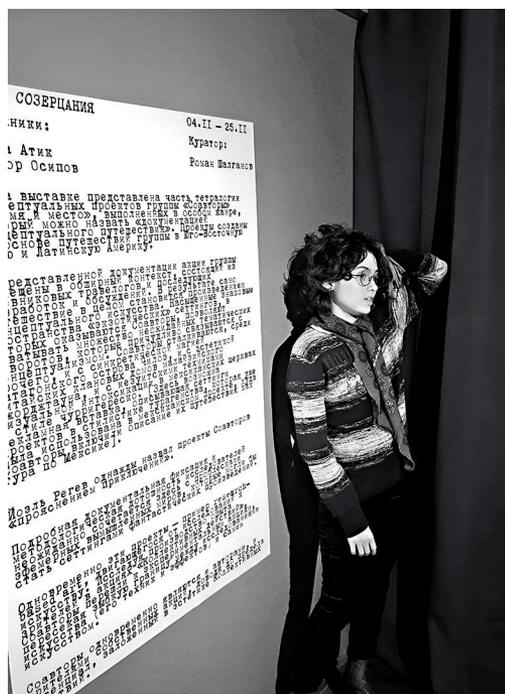
(Из обсуждения 29 сентября 2018 г.)

\*\*\*

Финальная акция проекта «Twin Fish Chart» совершенно неожиданно оказалась медитацией на собственные мысли при виде мечущихся в пруду карпов, то есть в каком-то смысле тем самым «прямым восприятием», о котором как о цели акций неоднократно говорит Андрей Монастырский в первых томах «Поездок за город»<sup>8</sup>. Карпы, превратившись в мысли, уже не опосредуются мыслями.



Виктор Осипов, зарисовка для персонажа сеттинга, Чилоэ, Чили, 2017. Предоставлено Ариной Атик.



Арина Атик, открытие выставки «Башни созерцания», 2022. НИИ SREDA, Москва. Предоставлено Ариной Атик.

Акция всегда происходит в определенном контексте. Пространственные измерения контекста в теории Андрея Монастырского получили со временем название «экспозиционное знаковое поле» (которое уточнило и отчасти заменило понятие «внедемонстрационное знаковое поле»). Уже после акции, при изучении текста АМ «Земляные работы» соавторы обнаружили, что предметом их исследования в акции стали еще и отношения демонстрационного и экспозиционного знаковых полей, контекста и текста. В «Земляных работах» для описания места как узла контекстуальных сгущений Монастырский использует термин «инспиратор». Экспозиционное знаковое поле (место как часть контекста и как шифр контекста) так или иначе определяет характер демонстрации. Центральная акция для проекта «Twin Fish Chart»,

осуществленная в Джорджтауне (Малайзия), «проявилась» в тот момент, когда соавторы нашли пруд с карпами в клановом доме. Акция оказывается одновременно поиском подходящего места для акции и спонтанным действием, которое происходит, когда этот поиск заканчивается. Экспозиционное знаковое поле в качестве «подходящего места для акции» сгущает в себе различные элементы контекста и само сгущается (преобразуется) в акцию. В беседе 29 сентября Андрей Монастырский описал этот процесс сгущения контекста как «поиск открытого окна». Соавторы работают в двойной перспективе — проявления текста (акции) и проявления контекста. Особый тип путешествия, перемещения по контексту приводит в некой точке к сгущению контекста в акцию. Акция производится своим собственным контекстом и вме-



Граффити twin fish chart, Пинанг (Джорджтаун), Малайзия. Предоставлено Ариной Атик.

сте с ним, экспозиционное знаковое поле сгущается в демонстрационное знаковое поле.

\*\*\*

**А. М.:** Возникает демонстрационный сгусток, проем для смотрения, демонстрационное окно.

**А. А.:** Еще интересно насчет ожидания. Так как мы совмещаем роль зрителя и исполнителя, мы, соответственно, все время в ожидании акции, этого окна, превращения экспозиционного в демонстрационное.

**А. М.:** Это плавающее окно. Вы все время находитесь или в пред-ожидании акции, этого окна или в его сотворении.

**В. О.:** Здесь возникает диалектика искусственного и естественного. Мы действительно делаем акцию. Причем с какого-то момента этот процесс интенсифицируется. В начале путешествия еще нет никакого пред-ожидания акции, в конце же мы склонны почти каждое свое действие рассматривать как потенциальную акцию.

**А. М.:** Это переход в опосредованную зону из непосредственного.

**А. А.:** Мы стремимся к минимизации искусства, минимизации значения замысла,

но нельзя просто встать на каком-то месте и сделать что-то. Такой у-вей — делать не делая.

**А. М.:** Хорошо, если эту зыбкую почву получится формообразовать в тексте.

**А. А.:** Эта зыбкость иногда может ощущаться как неполноценность, когда что-то делаешь в путешествии и непонятно, что это.

**А. М.:** Нет, это, наоборот, хорошо. У вас ризомная или сетевая вещь, но это все равно нужно поместить в шкаф на полку или даже в шкаф без полок.

**В. О.:** Этим мы и занимаемся, но обработка результатов занимает много времени. Может быть подготовка акций, а может — постобработка, все время уходит на нее, как бы в другую сторону.

(Из обсуждения 29 сентября 2018 г.)

\*\*\*

В своих работах «Соавторы» осмысляют поиск подходящего места для акции через оптику проявления сеттинга (или установки декораций для действия). В оптике акции сеттинг — это экспозиционное знаковое поле, насыщенное инспираторами, то есть воплощенными смыслами и воплощенными



Церковь  
Валенсиана,  
Гуанахуато,  
Мексика.  
Предоставлено  
Ариной Атик.

нарративами. «Соавторы» используют либо готовые смыслы и нарративы, прикрепленные к пространственным элементам контекста, либо дополнительно производят свои, создавая фантастический сюжет параллельный концептуальному. Соавторы так же продолжают (исследуют) линию «шизоаналитического туризма»<sup>9</sup>, намеченную и в текстах «Медицинской Герменевтики»<sup>10</sup>. В оптике сюжета травелога или некоего fiction сеттинг — это пространство, где совершаются действия и происходят события сюжета. Путешествие «Соавторов» — это еще и своего рода поиск места действия.

\*\*\*

**А. М.:** Это напоминает понятие стиль. Стиль как сеттинг.

**В. О.:** Да, но это стиль, присущий определенному пространству.

**А. А.:** Еще мы поняли, что хотя «экскурсия» проходит по нашему миру, но элементы реального мира мы используем для создания параллельного мира. Получается мозаика из реального и иллюзорного.

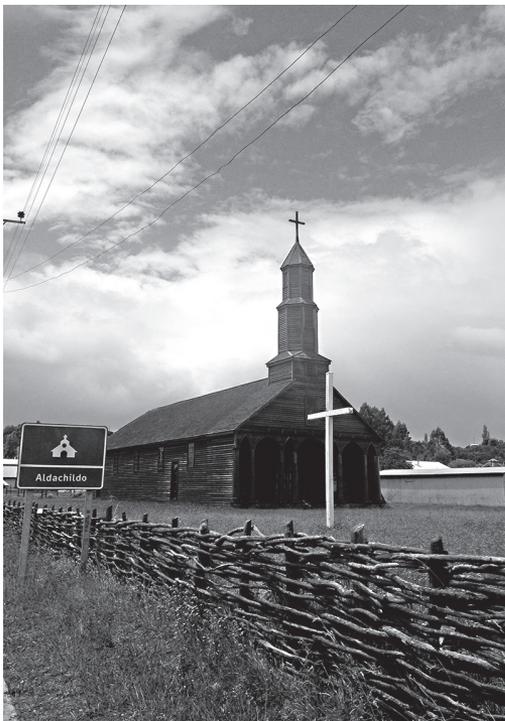
**В. О.:** Про стиль важно — это еще соотносится с понятием атмосфера.

**А. М.:** Мне кажется, что стиль более временное понятие, сеттинг же — пространственное.

(Из обсуждения 29 сентября 2018 г.)

\*\*\*

Форма документации и презентации акции также во многом опирается на практики «Коллективных действий». Акция, происходя без зрителей (в этом отличие), порождает свою документацию и презентацию, таким образом продолжая достраиваться (происходить) в процессе презентации, выхода к внешним зрителям. Именно поэтому в этот текст (как часть презентации акции) включены фрагменты из расшифровок последующих обсуждений акции, которые являются уже презентацией презентации. Такие приемы намекают на каскад акций в 3-м томе «Поездок за город», достигающий кульминации в акции «Обсуждение», где само обсуждение предстает в качестве акции. Так стирается и одновременно удерживается (становясь еще одним предметом исследования «Соавторов») различие между акцией и ее интерпретацией (внешней и внутренней).



Церковь в Альдачильдо, Чилоэ, Чили. Предоставлено Ариной Атик.

\*\*\*

**Дарья Новгородова:** А почему у вас документация акции — это фото и видео, а документация обсуждений — только текст? Вы думаете, что здесь не место событийности?

**В. О.:** Тут другая событийность.

**А. А.:** Мне кажется, что текста достаточно для того, чтобы отразить эту событийность. Нам не нужно фото, как мы сидим на диване. (Из обсуждения 25 августа 2018 г.)

\*\*\*

Последний проект тетралогии — «Tres Encuentros» — был сделан на материалах путешествия в Мексику в 2019 году. Его очевидное отличие от предыдущих проектов заключается в отсутствии собственно акций,

при этом «Соавторы», как и в предыдущих концептуальных путешествиях, проводили напряженный поиск, формируя демонстрационное поле на основе экспозиционного. Изменилась форма художественного жеста. У «Соавторов» с самого начала была тенденция к редукции этого жеста, и здесь жанр акций сменился жанром встречи, с акцентом не на действии, а на воспринимаемом феномене. Жанровое «рассеивание» было уже достаточно очевидно в проекте «Twin fish chart», где «Соавторы» выделили целый каскад акций; главная же акция, являясь кульминацией каскада, состояла в медитативном созерцании. Только при концептуализации мексиканского проекта стала видна терминологическая неуместность употребления термина «акция» по отношению к созерцанию. Другие акции каскада все же содержали действия, поэтому проект «Twin fish chart» можно считать переходным. Художественная стратегия группы изначально определялась как исследование эффектов пустого действия по отношению к авторам (как зрителям), и каждый проект помогает самим «Соавторам» понять, что именно это значит. Соавторы раздваиваются в попытке удержать несколько позиций. Автор сам не понимает, что включено в демонстрацию, а что нет, потому что очерчивает границы демонстрационного поля on the spot. Минимизация художественного жеста в соавторстве приводит к выходу на передний план зрительской позиции. Этому способствует и отсутствие непосредственных зрителей: все позиции отрабатываются самими «Соавторами». Начав с акций, которые концептуализируются постфактум («Монские сказки»), и акций с плавающим пространственно-временным окном («El Fin del Mundo», «Twin fish chart»), «Соавторы» пришли к полному угасанию акционности как таковой. Смысл концептуальных путешествий «Соавторов» лежит в исследовании различных типов зрительской позиции через эксперименты на себе, экспе-



А. Монастырский, А. Атик, Д. Новгородова, 2018.  
Предоставлено Ариной Атик.

рименты по производству различных видов собственного опыта. Эти «эксперименты на себе» в смягченной форме восходят к радикальному эксперименту на себе, описанному Андреем Монастырским в «Каширском шоссе». Одновременно продукты путешествия подобны зрительским отчетам после акций «Коллективных действий», фиксирующим опыт встреч «Соавторов» с некоторыми выделенными объектами на экспозиционном знаковом поле.

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

<sup>1</sup> Атик А., Осипов В. С Павлом Пепперштейном о проекте «Монские сказки» // post(non)fiction. URL: <https://postnonfiction.org/projects/mnkskzk/>.

<sup>2</sup> Атик А., Осипов В. Тексты. URL: <http://conceptualism.letov.ru/Atik-Osipov.html>.

<sup>3</sup> URL: <https://nekrasovka.ru/fisha/25-05-2018/665>.

<sup>4</sup> См. подробнее Атик А., Осипов В. Монские сказки. Приложение 4. Разговор с Андреем Монастырским «Верещание белки». URL: <https://conceptualism.letov.ru/Mon-skazki.pdf>.

<sup>5</sup> URL: <https://conceptualism.letov.ru/2-El-fin-del-mundo.pdf>.

<sup>6</sup> Словарь терминов московской концептуальной школы / Составитель и автор предисловия Андрей Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999. С. 45.

<sup>7</sup> Монастырский А. ВДНХ — столица мира // Монастырский А. Эстетические исследования. М.: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2009. С. 19.

<sup>8</sup> Поездки за город. Т. 1 / Сост. А. Монастырский. Вологда: Полиграф-Книга, 2011. С. 10-11, 15; Поездки за город. Т. 2-3 / Сост. А. Монастырский. Вологда: Полиграф-Книга, 2011. С. 10.

<sup>9</sup> Словарь терминов московской концептуальной школы. С. 160.

<sup>10</sup> См.: Пепперштейн П., Ануфриев С., Лейдерман Ю. Инспекция Медицинская герменевтика // Комментарии. № 2. 1993.

**Арина Атик**

Родилась в Москве в 1994 году.

Философ и религиовед, художница.

Автор работ об эстетике «Коллективных действий», чань-буддизме и трансгрессии в концептуальном искусстве. Занимается исследованиями в образовательном центре The New Centre for Research & Practice, проводит лаборатории по философии мемов. Живет в Москве.

**Виктор Осипов**

Родился в Ростове-на-Дону в 1968 году.

Философ и художник.

Автор книги «Секрет Лохматого Пса. Введение в искусство разговора».



Ксения Перетрухина «Театр Зрителя (Горизонтальный театр)», 2018. Предоставлено художницей.

# Анна Журба

## Диктатура куратора

В 2000-е, отучившись года два на факультете международных отношений, я поняла, что на этом пути я вряд ли преуспею в своем желании внести хоть какой-то вклад в общественные изменения. Мой небольшой жизненный опыт привел меня к решению, воспринимающемуся мной сегодняшней как достаточно парадоксальное, — раз международные отношения со своей функцией не справляются, нужно дать шанс современному искусству. В последние три года осознание проигрыша и коллапса сопровождает почти любое мое размышление о профессиональной жизни. Однако вкупе с неиссякаемым желанием верить в возможность перемен эти переживания заставляют бесконечно задаваться вопросами о том, что я/мы делали не так, что нужно менять, что и как делать по-другому. Ирония заключается в том, что мысли эти привели меня обратно к базовым университетским курсам по политической теории, а именно — размышлениям о демократии или ее отсутствии.

Наше профессиональное поле, которое многие выбирают из схожих с моими идеалистических убеждений, не только работает по тем же принципам, что и государственная система, но на самом деле чуть ли не переплюнуло саму систему власти по уровню ригидности. И речь здесь не только об очевидных случаях несменяемости власти в отдельно взятых музеях, непрозрачности процедуры смены директоров в тех му-

зеях, где она все же случается, нарочитых злоупотреблениях властью (тон многих руководителей и кураторов по отношению к выставочным менеджерам и другим коллегам не совместим не только с почетным званием «работы в сфере культуры», но даже с самыми скромными представлениями о взаимоуважении), но и в отношении к тем, кто во властном дискурсе называется электоратом, а у нас — зрителем.

Как стало понятно по результатам дискуссии о кураторстве 2010-х годов, инициированной в конце прошлого года ГЭС-2<sup>1</sup> (этот текст во многом создан по мотивам того моего выступления), часть коллег категорически не согласна с базовыми тезисами этой статьи. Деление на согласных и несогласных в случае того разговора прошло по линии институциональности/внеинституциональности: deep state он и в художественной институции deep institutional state. Однако сравнение власти куратора с властью в классическом поле политического по-прежнему кажется мне достаточно точным. А в процессе подготовки этой статьи я встретила схожие параллели в статьях гораздо более ранних, написанных коллегами гораздо более умными, во времена гораздо более вегетарианские. Например, Екатерина Дёготь в статье «Русское искусство на rendez-vous. Постсоветская Россия на Венецианской биеннале» пишет следующее: «Международное увлечение 1990-х годов



Ксения Перетрухина «Театр Зрителя (Театр для одного зрителя)», 2018. Предоставлено художницей.

фигурой свободного куратора напрямую связано как с постфордистским поворотом к “нематериальному труду” и доминированию “идеи”, так и с концом государства всеобщего благосостояния (в том числе и советского) и установкой на большую престижность личного и даже волонтеристского выбора, воплощающего, по сути дела, недемократизм<sup>2</sup>.

У нас, кураторов, есть своя повестка, ее мы и реализуем. Как она формируется? Из личных интересов, неврозов, тщеславия. Почти все мы соблазнились предоставленными нам беспрецедентными возможностями — это понятные человеческие слабости увлеченных, а часто и откровенно карьерноориентированных исследователей. А где в этом всем место нашего «электората»? Запроса зрителя не существует для нас так же, как для власти не существует запроса общества в целом, хотя его, конечно, всегда можно симули-

ровать, потому что социологии в нашем профессиональном поле еще меньше, чем в поле социально-политическом. Я много лет проработала в Московском музее современного искусства, музее муниципального подчинения, существующем на налоги жителей города. Я не могу сказать, что музейное программирование там было каким-то особенно закрытым процессом, но точно не помню, чтобы мы его обсуждали в связке с анализом общественных интересов. Парадоксальным образом в последние три года, когда общественные проблемы максимально обострились, выставочная программа музея, к сожалению, совсем потеряла связь с реальностью, причем теперь уже даже художественной. Но проблема по своему масштабу явно больше, чем политика одного музея. Институты в нашем контексте оказались чем угодно, только не амбассадором неких общественных ценностей, в которые они сами верят.



Ксения Перетрухина «Театр Зрителя (Карманный театр)», 2018. Предоставлено художницей.

У московских институций, не обделенных финансированием даже на фоне собственных же региональных отделений, есть все — красивые здания, большие и профессиональные команды, медийное присутствие, — кроме ценностного цемента, скрепляющего всю их деятельность.

Конечно, как часто бывает в разных сферах нашей общественной жизни, эти функции институции нередко замещались деятельностью отдельных индивидов. Именно их стремлениями и прекарным трудом были созданы такие проекты, на которые институции оказались не способны: «Феминистский карандаш» (2012–2013), «И-искусство, ф-феминизм. Актуальный словарь» (2015), фестиваль «Медиаудар» (2011–2016) и многие другие. Отдельные энтузиасты стояли и за целой волной самоорганизованных пространств, некоторые из которых, как, например, галерея «Red Square», целиком были посвящены острым

социально-политическим темам, а другие, как, например, недавно закрывшаяся галерея «Электрозавод», давали пространство для спонтанного художественного высказывания авторам с самыми разными эстетиками и политиками, формируя то демократическое поле разнообразия, которое институции создать не смогли. Однако располагались эти проекты ближе к периферии общественно заметного или в поле зрения исключительно профессиональной среды.

Недостаток демократичности в выставочной политике институций связан с несколькими очевидными факторами. Первый из них — особое ревностное отношение к знаниям в нашем профессиональном поле. В то время как, казалось бы, и выставочная работа, и работа художественных институций в широком смысле слова должны рассматриваться как деятельность просветительская, открытая признанию факта незнания, и предлагающая заменить



Ксения Перетрухина «Театр Зрителя (Тотальный театр)», 2018. Предоставлено художницей.

это незнание на знание, язык нашей системы искусства был скорее заточен на разделение и исключение. Мое поколение коллег, то ли в связи с делегированием собственной памяти жесткому диску компьютера, то ли в связи со сменой интеллектуальной моды, стало более расслабленным с точки зрения используемых интонаций, но я на собственном опыте до сих пор сталкиваюсь с мнением, что хороший текст — тот тот, который обычный зритель может прочитать только со словарем и доступом в Интернет под рукой, а лучше, чтобы и зрителю профессиональному он давался не легко.

Подтверждение того, что такой вывод — не результат моего большого воображения, я нашла в статье «К критике критики» Евгения Викторовича Барабанова аж из далекого 2003 года<sup>3</sup>. Хотя речь в ней идет именно о критике современного искусства, как понятно из названия, замечания автора о возникновении замкнутого «общества

взаимного восхищения» и языке, который «подавил и понимание, и себя самого в псевдозначительной вязкости», кажутся невероятно точными и для диагностики проблем кураторских практик в нашем контексте, а возможно, даже для осмысления всей системы искусства.

В этой же статье Барабанов упоминает о «концепции общезначимого». Именно отношение к ней внутри институций и в обществе в целом кажется мне краеугольным фактором недемократичности того, что происходит в институциях. Трудно отрицать, что значимость просоциальных ценностей в нашем обществе крайне низкая. Мы так и не преодолели длящийся кризис победы неолиберализма и откат от ценностей сосуществования, вызванный резкой аллергией на все социалистическое. Новый же проект «советского 2.0» построен именно на атомизации общества, тотальном недоверии — от него заботы о создании разветвлен-

ных сетей социальных связей, которые бы поддерживали в трудные времена, ждать явно не приходится. Еще не угасла низовая инициатива, но ее перерастание во что-то большее очевидно воспринимается как нежелательное. Пока же отношения институция–зритель продолжают развиваться в логике сервисной экономики. Зритель — это пользователь, элемент статистики, который, если не поленится, может своей критикой доставить нам лишние неудобства в социальных сетях — немногочисленных пространствах прямого диалога зрителя и институции. Критика в нашем профессиональном поле вообще воспринимается крайне болезненно, как будто если мы признаем ее релевантность, это одновременно означает признание нашей слабости, как будто какая-либо реакция на критику, кроме отрицания, разверзнет бездну для самого страшного — не научения сверху вниз, а диалога.

Может быть, все вышесказанное похоже на жалобу, может, оно и есть жалоба меня 37-летней себе 20-летней, напоминание, что если мы правда хотим менять мир к лучшему, менять к лучшему общество, в одиночку это не сделать, и если мы хотим работать на благо общества, без самого общества никак не обойтись. На сайте петербургского кураторского форума опубликован замечательный текст Кайи Кайтавуори «Медиация везде»<sup>4</sup>, в котором автор указывает на то, что в сегодняшнем институциональном устройстве кураторы больше заботятся о произведениях, в то время как о зрителях заботятся медиаторы и сотрудники образовательных отделов. Однако получается, что в нашей схеме организации процессов за сами произведения куратор тоже не отвечает, это по факту делает хранитель. Выходит, что куратор, обладая большой властью, не несет никакой ответственности за свою работу, что само по себе может приводить к дальнейшей инфантилизации.

После своего последнего кураторского проекта «Скрытое», который для меня был чрезвычайно важен, в том числе как воплощение отчаянной попытки создать некий safe space для зрителей, я обнаружила себя с ощущением полного непредставления зрителя, а что еще печальнее — непонимания, могу ли я вообще его узнать в рамках классического выставочного проекта. Я не ожидаю, что выстраивание диалога со зрителем может складываться легко, но это необходимо. Поэтому, не имея никаких рецептов по оздоровлению наших отношений со зрителем, я по крайней мере предлагаю начать с ответственности, выходящей за пределы ответственности внутрицеховой. Не настаивать на своей правоте, не верить в свою безупречность, а размышлять о новых стратегиях, а главное — смотреть трезво на ту реальность, которая создана суммой действий всех ее участников, в том числе нас самих.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> URL: <https://ges-2.org/imperfect-the-2010s-in-russian-art>.

<sup>2</sup> Дёготь Е. Русское искусство на rendez-vous. Постсоветская Россия на Венецианской биеннале // Русские художники на Венецианской биеннале. 1895–2013. М.: Stella Art Foundation, 2013. С. 86.

<sup>3</sup> Барабанов Е. К критике критики // Художественный журнал. № 48–49. 2003. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/71/article/1526>.

<sup>4</sup> Кайтавуори К. Медиация везде. URL: <https://symposium.curatorialforum.art/reading-mediation>.

#### Анна Журба

*Родилась в 1988 году в Ленинграде.*

*Магистр искусств Goldsmiths College University of London. Независимый куратор.*



Кирилл Ермолин-Луговской «<...>» Фотодокументация. Полароидные снимки вещей в ящиках шкафа пространства оси «ми» до их изъятия. 2024. Фото из архива.

# Илья Михеев, Кирилл Ермолин-Луговской

## Сквозь два пространства

В мае 2024 года в независимом пространстве осси «ми» на окраине города Самары открылась выставка под названием «<...>» (троеточие в треугольных скобках) Кирилла Ермолина-Луговского. Анонс описывал ощущение от посещения квартиры Ильи и Снежаны Михеевых, в одной из комнат которой и находится пространство «ми». Текст заканчивался отсылкой к известному лозунгу второй волны феминизма и одноименному тексту Кэрл Ханиш «личное — это политическое»: «Кажется, грань между квартирой и публичным пространством тут навсегда стерта, персональное мимикрирует под публичное, оставляя лишь подозрение, что все окружающее — личное. Это подозрение сохраняется и в самом перформативном акте открытия галереи внутри собственной квартиры, снова поднимая вопрос: личное — это политическое?»

Экспозиция состояла из трех объектов: отсутствующей двери между жилым и выставочным пространствами, полароидами в пустом шкафу, на которых изображены изъятые художником личные вещи, оборудование и предметы для монтажа Ильи и Снежаны и ноутбук со специальной программой, где мы видим список изъятых из шкафа вещей, удаляющихся по одному символу каждые 6 секунд. Художник, через снятую дверь и полароиды, пытается выстроить

связь между двумя пространствами: квартирой и галереей, найти в черном кубе «ми» следы личного присутствия жильцов этого места. Но почему художник разделяет эти пространства, если они находятся в одной квартире? И как зрительский опыт выстраивается от этого ощущения?

Первое, что мы встречаем, когда приходим по назначенному адресу, — жилое пространство, которое является своеобразным транзитом на пути к выставке. Если в частных или государственных институциях транзиты, следуя концепту Марка Оже<sup>1</sup>, стараются размыть собственную идентичность, то квартира Ильи и Снежаны — это радикально личное место. Мы повсюду встречаем повседневные рутинные объекты быта кураторов и художников: документы, книги, посуду, еду, зубные щетки и т. д. Также мы можем познакомиться с нечеловеческими обитателями — котом Дымом и кошками Соей, Маугалей и Патрой. Так мы сталкиваемся с формой гостеприимства — принятие пришельца, которого, по Деррида<sup>2</sup>, Михеевы, возможно, и не готовы принимать. Нас, как гостей, эта открытость осси «ми» наделяет фрустрирующей властью быть для них непредсказуемыми, но вместе с властью нам даруется абсолютное доверие, которым мы вправе поделиться. Здесь под доверием следует понимать разделение момента, не-

которую форму коллективности, которая происходит в транзитном пространстве, как в месте предвосхищения выставки или последующей после посещения рефлексии.

Нужно отметить специфичность гостеприимства некоммерческих пространств. В больших государственных и частных институциях акт гостеприимства как бы демократизирует пространство через медиаторов, зрителей, администраторов, охранников и камеры наблюдения, порой доводя до абсурда логику гостеприимства, когда невозможно остаться один на один с произведением, архивом или экспозицией<sup>3</sup>. Кажется, что институциональная логика заботы и внимания, телесного контроля, внедрения новых программ в рамках демократизации художественного процесса зачастую заменяет собой прямую встречу с произведениями искусства, лишая зрителя автономии — возможности выбора собственных маршрутов, логики и рефлексии. Не говоря уже о связях такой линии развития с большой узнаваемостью, ведущей к продаже билетов и капитализации места. Таким образом, институция и ее агенты пытаются встать вместо искусства, то есть заменить само произведение на непосредственную коммуникацию между институциональной логикой и зрителем.

Пройдя через прихожую, открыв крайнюю дверь справа, вы войдете в окрашенную в черный цвет комнату. Эта комната и есть галерея оси «ми». Ежемесячно здесь проходят различные проекты, от неспециализированных и исследовательских до телесных и партиципаторных. Используя четко выставленный свет, строгую концептуалистскую минималистичность объектов и почти полное отсутствие интертеймизации, проекты отстраняют или опосредуют зрительский опыт, выстраивая жесткие и сдержанные отношения между зрителем и произведениями. Опосредование здесь играет основную роль, давая зрителю возможность выстроить свою позицию по отношению к проис-

ходящему, — у кураторов нет цели вовлечь или активизировать посетителя в рамках проекта<sup>4</sup>.

Часто оси «ми» приглашают сторонних критиков и исследователей для написания текстов, которые редко являются описаниями проекта, — это, скорее, критические заметки, дополняющие и заостряющие концепции выставок. Сторонние критики (или, как часто они упоминаются в оси «ми», — эстетические аналитики) выстраивают свою — альтернативную по отношению к кураторской идее — линию, оперируя специфическими терминами и предлагая зрителю иные способы выстраивания отношений с произведениями. Помимо этого, художники иногда прибегают к встраиванию поэтического текста внутри своей выставки вместо кураторской экспликации. Эти практики вырабатывают критическую дистанцию, так как не предлагают единый ключ к пониманию, а погружают посетителя в многообразие подходов к художественному объекту.

Ощущение отстранения сохраняется во всех уже перечисленных способах, но также продолжается в позиционировании самого пространства, как автономного, возможно даже оторванного от остального мира, конструирующего свою собственную идентичность<sup>5</sup>. Это видно в художественном проекте «Три способа залатать дыры» Ильи и Снежаны Михеевых, где они маркировали зубочистками отверстия, оставшиеся ранами от прошлых монтажей в черном кубе. Этим действием авторы указывают на насильственность искусства и одновременно на возможность залечить дыры этим же искусством. Деревянные зубочистки «рисуют» картографию прошлых проектов, будто пересобирая и архивируя историю места, вынося наружу груз и усталость стен, переживших выставки современного искусства. Зрителю остается гадать, как и с какими выставками соотносятся дыры и пробоины? Через какой опыт прошло пространство,



Илья и Снежана Михеевы «Три способа залатать дыры», 2023. Вид экспозиции. Фото из архива.

чтобы стать местом для репрезентации современных художников? Может ли опыт невидимого процесса монтажа соотноситься с переживаниями зрителей в контексте глобальных конфликтов? Мы не думаем об этой комнате как о части квартиры, мы думаем о ней как о галерее, черном пространстве, стойко выдерживающем любое событие.

Эта строгость, текстуальность и опосредование контрастируют с гостеприимством и доверием транзитного пространства квартиры. Зрительское восприятие разрывается надвое, будто перед порталом в осси «ми» существует переключатель эстетического чувствования. Разрыв ощущается прежде всего в зрительском опыте — в черном кубе посетители обычно не обсуждают то, что видят, и начинают коммуницировать, только выйдя в более человеческое место — в зал или на кухню, — оставив на выставке свое субъективное переживание. Эту специфичность опыта сложно найти в других непрофитных галереях, чаще они либо сильно отделены от жилого обитания художников, как «másla

lissé», «Галерея Корней» или «issmag», либо включают экспозицию внутрь дома, как «fail again fail better» или «Video Violence», который уже имеет свою собственную идентичность.

Концепцию сепарированного опыта хорошо показывает недавний сериал «Разделение» (Severance), явно отсылающий нас к идее Маркса об отчуждении работника. В сериале герои работают в компании, где им было предложено пройти то самое «разделение», то есть хирургическую имплантацию чипа, позволяющего в буквальном смысле отделить память. Таким образом, на работе герои не помнят себя вовне и вообще не имеют никаких воспоминаний о себе внешнем, их называют «интрами», а выходя с работы, они становятся «экстрами», не помня ничего, что было во время работы, тем самым пропуская 8 часов своей жизни. Новая, созданная компанией для эксплуатации, личность, по мере развития сюжета, все больше приобретает свою идентичность, осознавая свое положение, она бунтует как



Обсуждение выставки Димы Филиппова «К руке», 2024. Фото из архива.

против положения в компании, так, позднее, и против своего экстры, формируя свою собственную, не подчиненную никому судьбу. В итоге те, кто были созданы фиктивно, в корыстных (как для компании, так и для экстр) целях, оказались чуть ли не более человечными, чем их внешние версии. На момент написания статьи вышло всего два сезона и ожидается третий, но уже сейчас понятно, что решение героев пройти через эту операцию и разделить собственную память, время и опыт не принесло им ничего, кроме еще больших проблем. Усугубив как положение внешних версий, так и положение созданных ими интр, которые считают увольнение своей смертью, но при этом не готовы мириться с моральным и физическим насилием, творящимся внутри их работы. Кажется, что нет способа преодолеть этот цугцванг, и нужно, если не соединить (а для интр это также равносильно смерти), то

снять этот полярный разрыв. Но что насчет оси «ми»? Неужели зритель так и остается с двумя противоречащими опытами посещения? Или мы можем синтезировать их в единое и новое?

Стоит покинуть черный куб, чтобы найти ответ. Как мы говорили выше, здесь мы вернемся в транзит, но уже не встречающий нас как в первый раз, а предлагающий место для разговора. После искусства зритель может отрефлексировать то автономное чувство, поделиться им и соотносить свое состояние сегодня с выставкой. Помимо этого, зритель напрямую встречает в транзите художника, зачастую приехавшего из другого города, и кураторов оси «ми», которые также открыты для диалога. В книге «После искусства» Джослит указывает на власть искусства<sup>6</sup> как возможность формирования сетей между культурой, политикой, знанием и медиа — и способностью этих сетей действовать согласованно. Но, возможно, власть также состоит в соединении различных мнений и создании не только локальных контекстов, но и интерлокальных сетей, связанных желанием совместной работы, поиска равного поля коммуникаций, в противовес глобалистской власти. Если так, то снятие противоречивого опыта теплого гостеприимства квартиры и холодного отстранения «ми» заключается в коллективном споре, нарративно включенном в логику сетей, созданных производением искусства.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Оже М. Не-места: Введение в антропологию гипермодерна. М.: Новое Литературное Обозрение, 2017.

<sup>2</sup> «Абсолютный гость — это пришелец, для которого даже нет горизонта ожидания, тот, кто, как говорится, разрывает мой горизонт ожидания, в то время как я даже не готов принять того, кого буду принимать. Вот что такое гостеприимство. Гостеприимство не заключается просто-на-

просто в том, чтобы принимать того, кого я способен принять». *Деррида Ж.* Некоторая невозможная возможность высказать событие. URL: <https://syg.ma/@noodletranslate/zhak-dierrida-niekotoraia-nievozmozhnaia-vozmozhnost-vyskazat-sobytiie>.

<sup>3</sup> Заметка одного из авторов текста: «К двум случаям в Самаре. На одной из выставок меня вежливо встретили и обыскали на входе в пространство, намекая на заботу обо мне и самом месте. Добравшись до самой экспозиции, минуя кафе и магазин, я нашел вход. Там я прошел в один зал и, вновь ускользая от медитаций и экскурсии, попал в другой. Пройдя во второй зал, вновь ускользая от медиации и экскурсии, я проник между двух стен в центре зала, в которых предполагался проход. Пройдя до центра и повернув головой влево и вправо, я заметил, как мое тело схватили взглядом зрители с обеих сторон, со входа и выхода. За год до этого, на другой выставке в мастерских бывшего художественного объединения, я не смог ускользнуть. Я поднялся на второй этаж, где меня встретил художник и куратор события, который провел экскурсию, исходя из логики перемещения и смысла из одной точки в другую, от одной работы к другой, от входа и до комнаты, в которой было возможно по демократической цене купить произведения авторов перед выездом объединения из мастерских. Уходил я уже один. В горизонтальном и вертикаль-

ном смысле меня схватили дважды, лишь с разной интенсивностью и спецификой ситуации, не оставив ни одного шанса на прямую коммуникацию с искусством».

<sup>4</sup> Многие из идей опосредованности взяты из книги: *Kornbluh A.* *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism.* London: Verso, 2024.

<sup>5</sup> *Бей Х.* Автономные зоны: временные и постоянные. СПб.: Chaosss/Press, 2020.

<sup>6</sup> *Джослит Д.* После искусства. М.: V-A-C Press, 2017. С. 112–122.

#### **Кирилл Ермолин-Луговской**

*Родился в 2001 году в Самаре.*

*Художник, сокуратор независимого пространства осси «ми».*

*Живет в Москве и Самаре.*

#### **Илья Михеев**

*Родился в 1998 году в Самаре.*

*Художник, сокуратор независимого пространства осси «ми».*

*Живет в Самаре.*



Денис Гаврилов «Подношение». Multimedia Art Museum, Moscow, 2019.

# Денис Гаврилов

## Шумоизоляция

«Пусть все услышат мое молчание».

Тимофей Радя

В основе статьи лежит анализ фигуры зрителя в условиях, когда художник отказывается от прямого высказывания в пользу нонспектакулярности, бездействия или ухода от коммуникации с реципиентом.

Мне бы хотелось также дать критическую оценку «слева» непосредственно современному искусству в контексте той патовой ситуации, в которой оно находится в последние годы. Рассмотреть конкретные случаи, эстетизирующие формат отказа от создания произведений искусства, близкий к молчанию Артюра Рембо, прекратившего деятельность на пике своей карьеры, «поэтическому существованию» Александра Бренера или практикам бездействия Тейчина Сье. В конечном итоге важно задуматься об использовании стратегии бездействия в условиях, когда на фоне происходящих событий искусство оказывается лишь визуальным шумом... Немаловажны в данной ситуации и следующие вопросы: насколько важна фигура зрителя, какие она претерпевает трансформации и должно ли быть пересмотрено отношение к производству искусства?

### Визуальность как экономический ресурс

Прежде чем провести анализ отношений между зрителем и художником в условиях нонспектакулярности или отказа от искусства, мне бы хотелось на примере одной из своих работ рассмотреть визуальность в качестве предлагаемого зрителю товара.

В основе моего юношеского увлечения современным искусством лежало понимание визуальности как экономического ресурса. К чему я пришел интуитивно — еще до ознакомления с риторикой Ситуационистского интернационала и понятием «экономики внимания». В те годы я предпочитал статичные медиа (живопись, скульптура, объект и инсталляция) — как наиболее демократичные по отношению к временным ресурсам зрителя. Очевидно, что перформанс, акция, видео- или саунд-арт требуют распоряжения вполне конкретным, отведенным на это временем — лишь после просмотра или прослушивания произведения можно его объективно оценить (здесь напрашивается и устойчивое выражение «время — деньги»). В случае с



Денис Гаврилов «Подношение». Multimedia Art Museum, Moscow, 2019.

пластическим искусством все существенно проще — в поле зрения зрителя одновременно оказывается сразу все произведение, которое он волен анализировать, основываясь на своих интересах.

Тем не менее даже этот фактор можно подвергнуть критике. Наиболее точно и, что важно, осознанно выразить концепцию визуальности в качестве товара мне удалось в студенческой работе «Подношение» (2019–2020), созданной под влиянием идей Ги Дебора и сопутствующих концепций «зрелищности» и «общества спектакля»<sup>1</sup>.

Впервые проект был реализован в рамках задания по перформансу в Школе Родченко. Так как я критически воспринимал динамичные формы искусства, оно мне показалось достаточно сложным. Однако я нашел выход в одном из его форматов — это фотодокументация акции. Первое, что приходит в голову, это практики «Коллек-

тивных Действий», когда акция оказывалась вторична по отношению к фото- и текстовой документации. Сама работа опиралась и на то, что ввиду широкого доступа информации в социальных сетях я все чаще отказывался от посещения вернисажей, включая открытия своих выставок. Приходя в музей, зритель жертвует материальными средствами и временными ресурсами ради визуального контента и светского времяпрепровождения. К тому же каждый из экспонатов, так или иначе, манипулирует зрительским вниманием, рассчитывая на аналитическую и дискуссионную работу. Размышляя над этим, я вспоминал и теологические корни музея: например, древнегреческий музеон, где пантеону богов подносили дары.

Чтобы это выразить, я инициировал ироничное действие, оставляя возле произведений искусства и культурных памятни-



Анатолий Осмоловский «Вставай, проклятем заклеянный...», 2001.

ков муляжи мяса, изготовленные из скотча или стретч-пленки и стоковых изображений «texture meat», — настоящее мясо, с моей точки зрения, смотрелось бы излишне брутально и могло шокировать зрителя.

Цель акции — маркировать объекты культурного наследия в галереях, музеях и городе. Изначально она задумывалась как интервенция, но в скором времени бумажные объекты были встроены в экспозиции. Соответственно, критический жест по отношению к институциям оказался присвоен ими же<sup>2</sup>.

Конечно, ничего нового в моей ученической работе сказано не было — механизмы, оперирующие визуальной ничтожностью, многократно отрафлексированы концептуальным и нонспектакулярным искусством. Но для меня она важна в качестве обозначения отношений между

зрителем и произведением. Подобная визуальная шутка предстает для первого неким зеркалом, обнажающим его форму коммуникации с работой художника.

#### **Современное искусство как громоотвод**

Более углубленное изучение теории Маркса привело меня к распространенной в левых кругах риторике, подвергающей критическому анализу сам факт существования неомарксистской мысли в качестве громоотвода перед конкретными проблемами уязвимых классов. Фокусируясь на Другом, неомарксизм отбрасывает вопросы большинства, кастрируя левую идеологию, лишая ее революционного потенциала и конкретных практических задач.

По мере того как ценности креативного класса оказываются в приоритете, социальные низы предстают объектом обесце-



Денис Гаврилов «Подношение». Краснодарский краевой художественный музей им. Коваленко, Краснодар, 2020.

нивания. Неомарксисты не желают в этом признаться и исправить положение — в их среде сформировалось убеждение, что задача политики состоит в том, чтобы защищать просвещенных и прогрессивных людей (как правило, принадлежащих к верхушке среднего класса и буржуазии).

Представители низших классов, отторгаемые прогрессивным истеблишментом, находят поддержку у правых популистов. У рабочих есть свои интересы, левые обязаны их выражать и защищать. Если же левые не хотят этого делать, рабочие все равно продолжают защищать свои ценности. И будут это делать без левых, а то и против них. При таком раскладе рабочий класс оказывается вынужден голосовать за крайне правые силы в лице Трампа, «Альтернативы для Германии» или французского «Национального объединения»<sup>3, 4</sup>.

Соответственно, современное искусство представляется в роли очередного неолиберального инструмента — некоего формата развлекательной индустрии, создаваемой интеллигенцией для интеллигенции, легитимирующей неудобные высказывания и проблемы. Оно также требует от зрителя определенной подготовки. Обычно он выступает в качестве соавтора произведения, чья интерпретация и опыт формируют значение произведения наравне с интенциями художника. Соответственно, в отношении между зрителем, куратором и художником складывается герметичный, интеллектуальный контекст.

Тем не менее очевидным плюсом современного искусства является открытость к само- и институциональной критике. Особенно меня впечатляло эпистемологическое отношение российских художников и

теоретиков даже к советским антимодернистским искусствоведам вроде М. А. Лифшица или А. А. Федорова-Давыдова.

Исследования в области классического марксизма привели к более детальному пересмотру советской искусствоведческой традиции и меня. Несмотря на всю неоднозначность трудов А. А. Федорова-Давыдова, М. А. Лифшица, Л. Я. Рейтгардт, В. А. Крючковой и В. В. Ванслова, в них вполне можно найти зерна здравых мыслей, которые надо очистить от плевел и проинтерпретировать.

#### **Отказ от зрительского внимания. Искусство как визуальный шум**

Визуальные эксперименты модернистов представлялись советским мыслителям формализмом и трюкачеством, заигрывающим со зрительским вниманием. Этовольное упрощение редуцирует советскую школу искусствоведения до практически абсолютной рифмы с повесткой, предложенной Ситуационистским интернационалом.

Даже утопические мотивы о коммунистическом будущем не должны были смотреться излишне вычурно и красочно на полотнах соцреалистов. Для этого у художников существовал термин «приглушить картину», наводящий на определенную ассоциацию со звуком. Это «приглушение» излишне декоративного и зрелищного можно перенести и на современное искусство.

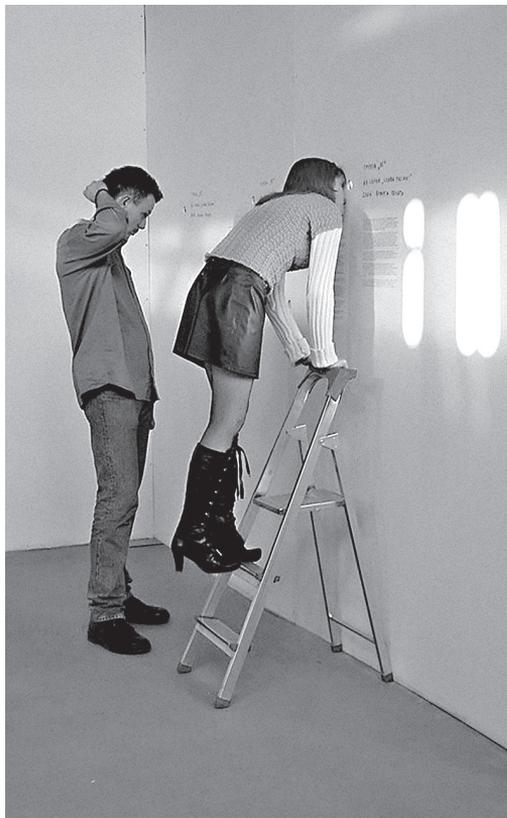
Концептуализация искусства вместе с отрывом от визуальной составляющей, согласно советским теоретикам, неизбежно приведет к абсолютному отказу от художественного высказывания<sup>5</sup>. Однако отказ от визуальной коммуникации со зрителем они расценивали как еще один подвид формализма и идеалистическое заблуждение. Мы же рассматриваем это как логичный и единственно уместный метод.

Одним из хороших примеров является нонспектакулярный период в творчестве



*Анатолий Осмоловский «Интервенция».*

Анатолия Осмоловского (13.12.2024 признан иностранным агентом). Если ранние работы Осмоловского были направлены на открытую провокацию по отношению к зрителю, нарушение общепринятых норм и не закамфлированную критику режима, то работы интересующего нас периода характеризуются отказом от зрелищности, масштабности и прямой политической ангажированности в пользу малозаметных, повседневных объектов или на первый взгляд нехудожественных действий. Трансформация в творчестве Осмоловского отчасти связана и с усилением авторитарных тенденций — пространство для открытой политической критики сузилось, а радикальные акции стали рассматриваться не как форма сопротивления, а как элементы культурной индустрии, лишенные подлинной революционности. Кроме того, сам Осмоловский выражал разочарование в современном искусстве как таковом, критикуя его превращение в «зрелище», опять же, по Ги Дебору<sup>6</sup>.



На выставке «Запретное искусство», 2006. Фото [www.aerofeev.ru](http://www.aerofeev.ru).

Нонспектаклярное искусство становится формой стратегического ускользания от доминирующих идеологических структур и механизмов контроля. Отказ от зрелищности и прямого политического высказывания, в свою очередь, позволяет художнику избежать цензуры, сохранив свою автономию, — малозаметные и повседневные действия оказывают влияние на восприятие реальности, создавая микротрещины в доминирующем дискурсе.

Если в обычных ситуациях отношения художника со зрителем складываются по формуле создания и восприятия визуального произведения, то в нонспектаклярном искусстве фигура зрителя практически

отсутствует — он предстает либо случайным свидетелем произведения (и не всегда его может идентифицировать), либо узнает о нем постфактум, уже за рамками галереи или музея.

В основании моего проекта «Конфессионарий» (2015–2020) лежит концепция отказа от зрительского внимания. Конфессионарий — это место для исповеди в римско-католических церквях. Моя «галерея» представляла собой небольшое выставочное пространство, абсолютно недоступное для зрителя. Согласно изначальной задумке, проект был нацелен на проведение выставок радикального, экстремистского, протестного и оскорбительного искусства, которое невозможно посмотреть. По причине того, что ряд статей УК РФ и консервативно настроенные активисты ограничивают свободу самовыражения, задача этого кураторского проекта состояла в обеспечении художнику возможности реализации подобных проектов, но в недоступной для зрителя форме. Это также являлось саркастическим размышлением над тем, как в нынешних условиях можно экспонировать резонансные произведения. Как мы знаем, один из первых примеров цензуры на постсоветском пространстве — проект «Запретное искусство» (2006), где экспонаты были скрыты за фальшстеной со смотровыми отверстиями и описаниями. Экспозиция была разгромлена, а на организаторов заведены уголовные дела.

Если «Запретное искусство», напрямую не вторгаясь в личное пространство зрителя, давало ему свободу самостоятельно решать, «оскорбиться» или нет, то мой проект, не имея даже экспликаций, описывающих скрытые от глаз произведения, исключал эту возможность выбора.

Галерея «Конфессионарий» повторялась в разных вариациях: первое публичное появление «галереи» состоялось в



На выставке «Запретное искусство», 2006. Фото [www.aerofeev.ru](http://www.aerofeev.ru).

2015 году в рамках фестиваля «Может!» (Краснодар) — коробка из-под стиральной машины, обтянутая колючей проволокой и с установленным внутри освещением, была спущена в озеро городского парка. В выставке приняли участие несколько моих друзей и коллег. На ярмарке «Cosmoscow» (2017) в «галерее» был представлен ремейк акции Авдея Тер-Оганьяна «Юный безбожник» моего авторства, но в этот раз акту вандализма подверглись языческие тотемы. В рамках выставки «Сквоттинг. Research» (параллельная программа VII Московской международной биеннале молодого искусства, 2020) «галерея» была сколочена из фанеры, а внутри было пусто<sup>7</sup>.

Этот интуитивный опыт в очередной раз показывает, что избегание контакта со зрителем может являться чем-то логичным

в условиях ограничений и идеологического давления.

К тому же, если учитывать нынешний контекст происходящего, бессмысленно отрицать тот факт, что события в сфере искусства сильно блекнут на фоне сводок новостей. Соответственно, с позиции «экономики внимания», визуальная информация, предлагаемая зрителю современным искусством, оказывается максимально девальвирована. В связи с этим вновь возникает набивший оскомину вопрос об уместности художественного высказывания в современном контексте...

А также: можно ли сепарировать бездействие от художественных практик? может ли оно являться закономерным продолжением художественной стратегии либо предстать в качестве абсолютного отречения от профессии? Нужен ли здесь зри-

тель и какие изменения терпит его фигура? Чтобы это проанализировать, важно пересмотреть феномен бездействия в условиях конкретных художественных опытов.

### **Эстетизация бездействия. Отождествление художника и реципиента**

Как известно, ключевой для послевоенного искусства XX столетия стала поднятая Т. Адорно проблема невозможности поэтического высказывания после Освенцима. Ряд деятелей проинтерпретировал ее как отказ от европейской культуры, чьим элементом являлась и живопись. Художники послевоенных лет принялись с новыми силами выходить за рамки привычных средств и возможностей художественного высказывания. Именно этот период принято считать мостом к постмодернистской культуре, отождествляющей автора со зрителем и в разной степени предлагающей отрицание творческого пафоса.

В концепции Теодора Адорно, касающейся искусства после Холокоста, зритель перестает быть пассивным потребителем и превращается в ключевого участника диалога с произведением. Это уже не просто наблюдатель, а активный критик, интерпретатор и со-творец смысла. Зритель должен глубоко погружаться в контекст, тщательно изучать исторические, социальные и политические обстоятельства создания произведения. Возникает и осознание ответственности за сохранение памяти об Освенциме и предотвращение повторения подобных трагедий. Искусство служит инструментом для повышения осознанности и формирования критического отношения к любым формам дискриминации и насилия.

Адорно видел в искусстве не одностороннюю передачу информации, а свойственный постмодернизму диалог между художником и зрителем. Зритель активно участвует в этом диалоге, формируя соб-

ственное понимание произведения и ответственность за его интерпретацию...

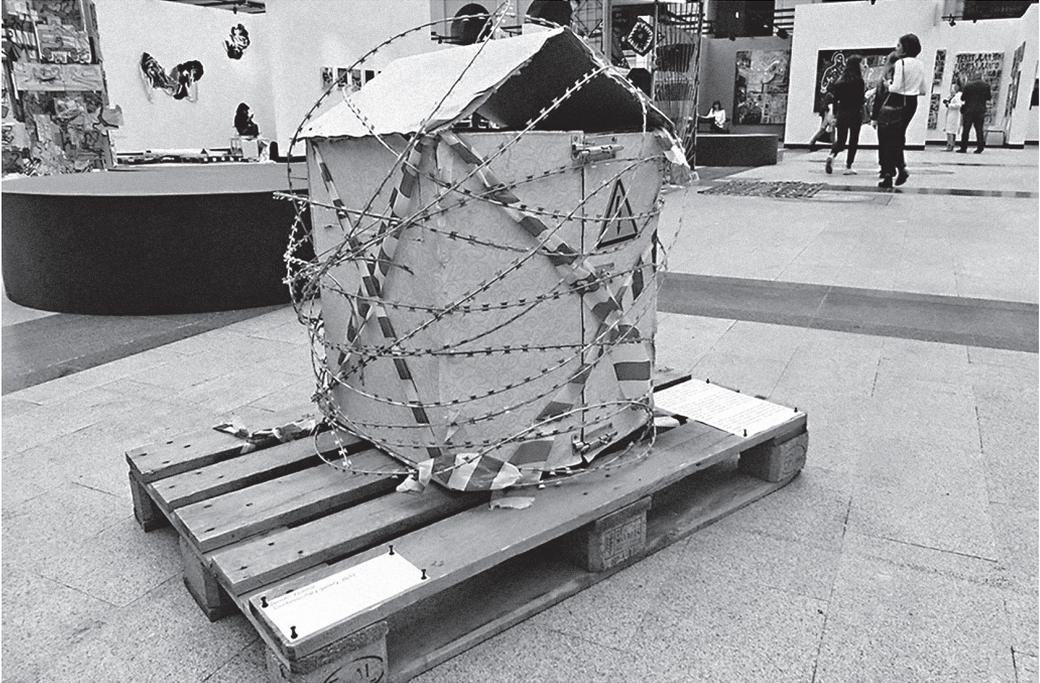
Послевоенные годы положили начало и концептуальному переосмыслению практик М. Дюшана, параллельно укоренив методы апроприации и пастиша, которые можно назвать очередным упрощением деятельности художника, приводящим к бездействию и присвоению уже готовых образов.

Бездействие и непримечательность, в свою очередь, позволяют зрителю и художнику переосмыслить само понятие «искусство», превратив его в форму жизни, в способ существования в мире. В академической статье «Бездействие как художественная стратегия» мною был проанализирован ряд таких практик. Однако в контексте, оторванном от сегодняшних реалий. Считаю нужным вспомнить несколько упомянутых примеров и сейчас.

М. Лацаратто предлагает марксистскую интерпретацию стратегии Дюшана, сопоставив ее со способом саботирования экономической системы<sup>8</sup>. Дюшан упорно отказывался подчиниться обязанностям, ролям и нормам капиталистического общества, поставив под вопрос сами определения автора и искусства. Если Джон Кейдж хвалился, что ввел в музыку тишину, то Марсель Дюшан тем, что восславил в искусстве «лень», которая произвела куда более радикальный и долговременный переворот, нежели творческая активность Пикассо с его наследием в десятки тысяч произведений.

К теме бездействия и пустого времяпрепровождения обращалось не одно поколение художников, ставя перед собой совершенно разные задачи — от формалистических экспериментов, исследующих отношения между зрителем и автором, до более тонких, критичных и политически ангажированных высказываний.

Поп-артисты автоматизировали творческий процесс, превратив его в конвейерное



Денис Гаврилов «Конфессионарий». Cosmocosm, Гостиный Двор, Москва, 2017.

производство предметов искусства. Энди Уорхол снимал бессюжетные антифильмы, в которых холодно регистрировал обыденную действительность — прием пищи, сон, поцелуй и т. д., — не вмешиваясь в съемки. Обращение к бездействию также можно обнаружить в работах радикальных перформеров 1970-х годов вроде Криса Бурдена (художник провел несколько перформансов, в рамках которых бессмысленно проводил время: заперлся в шкафчике на пять дней или лежал вне поля зрения посетителей), а также у концептуалистов (например, у Он Кавары). Но отдельного внимания заслуживают работы Тейчина Сье, остававшиеся вне контекста концептуального искусства до тех пор, пока художник не объявил о завершении творческой карьеры.

Центральная тема творчества Тейчина Сье — течение времени. «Время

жизни» и «время искусства» — в представлении Сье — «сферы существования». С 1978 по 1999 год Тейчин осуществил несколько проектов, расширивших границы перформанса, — это цикл из пяти «однолетних перформансов» и работа продолжительностью в тринадцать лет (1986–1999). В первом долгосрочном перформансе «Клетка» (Cage Piece, 1978–1979) Сье провел год в похожей на тюремную камеру комнате, не вступая в контакт с людьми, за исключением друга, который доставлял еду и одежду и выносил отходы его жизнедеятельности. Исключением также стал узкий круг зрителей, приходивших посмотреть на перформанс каждые три недели. На протяжении года, проведенного в изоляции, Сье не говорил, не читал, не писал, не слушал радио и не смотрел телевизор. Его друг



Тейчин Сье «Time Clock Piece», 1980–1981

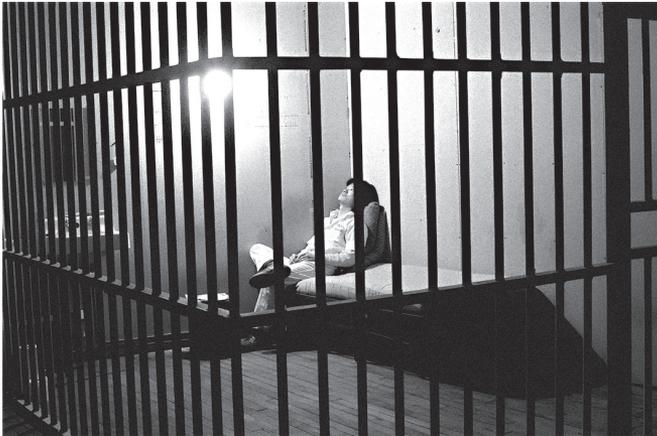
сделал серию фотографий, запечатлевших художника сидящим на койке.

В следующем перформансе «Время» (Time Clock Piece, 1980–1981) художник провел в своей квартире целый год, не имея возможности отлучиться более чем на 59 минут, так как взял обязательство каждый час отмечать факт своего присутствия, компостируя карточку учета с помощью табельных часов и фотографируя себя. Работа под названием «Под открытым небом» (Outdoor Piece, 1981–1982) привела его на улицы Нью-Йорка, где он жил и спал в течение года, дав обещание не заходить под крыши зданий и в транспорт (во время проведения перформанса Сье арестовали, в результате чего его непрерывность была нарушена). В рамках перформанса «Искусство / Жизнь» (Art / Life (Rope Piece), 1983–1984) художник про-

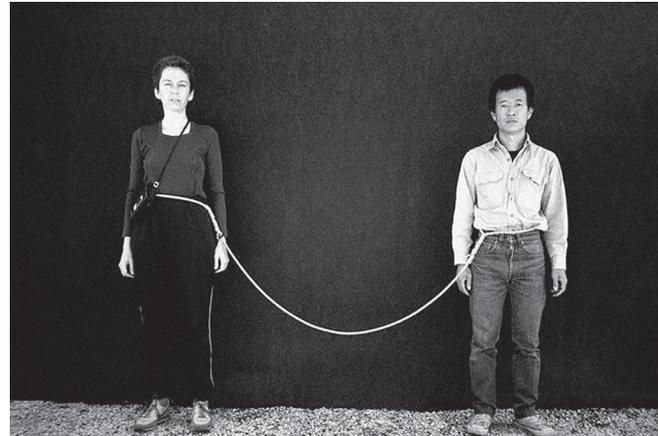
вел целый год привязанным веревкой к другому человеку — американской художнице Линде Монтано.

Как можно заметить, во всех перечисленных перформансах зритель выступает либо в роли случайного очевидца события, либо в роли исследователя документальной части (как в нонспектакулярном искусстве или в акциях группы «Коллективные действия»). Роль реципиента сведена до минимума.

Последний из пяти перформансов назывался «Без искусства» (No Art Piece, 1985–1986). Как можно догадаться, Тейчин Сье отказался от любого взаимодействия с искусством — он не читал о нем, не думал, не посещал галереи и музеи. Затем Тейчин Сье воплотил «Тринадцатилетний план» (Thirteen Year Plan) — с 31 декабря 1986 по 31 декабря 1999 года он обязался за-



Тейчин Сье «Cage Piece», 1978–1979.



Тейчин Сье «Art/Life (Rope Piece)», 1983–1984.

ниматься искусством, но никому не демонстрировать свое творчество. По его завершению Тейчин Сье объявил о завершении художественной деятельности.

Итак, перформансы «Без искусства» и «Тринадцатилетний план» не предполагают реципиента. Соответственно, работы обретают ценность именно за счет этого отказа. Можно также сказать, что художник максимально уравнивает себя со зрителем, даже остающимся вне контекста современного искусства. Марина Абрамович сформулировала ценность творчества Сье с позиции принятия повседневной рутины такой, какая она есть, отметив, что работы художника никогда не утратят актуальность ввиду того, что в их основе лежит природа самой жизни. Используя в качестве медиума временные ресурсы, художник рассмотрел вопрос о том, что значит проводить время в свободе или ограничении, активности или пассивности.

Важнейшим персонажем для постсоветского контекста является и Александр Бренер, отрицавший художественную ценность своих акций, позиционируя себя поэтом и политическим активистом, для которого провокации, направленные в адрес худо-

жественного сообщества, скорее, являлись образом жизни. Начиная с 1997 года Бренер находится в эмиграции, дистанцировавшись от российской арт-сцены, занимаясь литературой и не обращаясь к акционизму. Феномен Бренера интересен как ввиду его стратегии, направленной на отрицание художественного, так и ввиду самого факта скорого исчезновения после достаточно непродолжительной, но интенсивной активности в Москве. Ныне А. Бренер, вдохновляясь бездействием Артюра Рембо, определяет свою стратегию как поэтическое существование, для которого не требуется какая-либо активность. Подобное существование можно тоже рассматривать в качестве максимального отождествления ролей художника и реципиента, лишаящего автора творческого пафоса и стирающего границы между художественным высказыванием и реальной жизнью.

Из числа недавних отечественных примеров также вспоминается санкт-петербургская самоорганизация под стилизованным названием «н и и ч е г о д е л а т ь», чья деятельность была построена вокруг концепции необязательного труда. Согласно манифесту коллектива, чтобы сделать труд

желаемым, необходимо введение безусловного базового дохода, который должен выражаться в предоставлении заботы и поддержки для каждого актора (людей, техники, экосистем). Вознаграждение также должно распределяться в зависимости от уровня стресса, связанного с деятельностью. Помимо этого, труд должен подчиняться воле участников трудового процесса, а не внешним ритмам. Труд волонтеров, исследователей и активистов должен быть более приоритетным, чем связка производства и потребления. А также труд не должен делиться на массовый и элитарный. С 2016 года самоорганизацией был проведен ряд мероприятий, в числе которых самопровозглашенная биеннале «Мир без труда». К участию в биеннале приглашались художники, активисты и все заинтересованные люди.

Определенно, приведенные в тексте примеры не являются единственными в своем роде. Существует целый ряд современных художников, также осмысляющих потенциал бездействия. Логично, что получить какую-либо огласку и рыночную востребованность, следуя упомянутой стратегии, практически невозможно. Тем не менее, на основании предложенного анализа и всех перечисленных практик, можно прийти к выводу, что в зависимости от контекста и авторской концепции, феномен бездействия и отсутствия зрителя в современном искусстве может порой оказаться даже более оправданным и уместным, чем творческая продуктивность и зрелищность<sup>9</sup>.

### **Знак согласия?**

Очевидно, что в случае нонспектакулярных практик возможен поиск новых форм политического действия, основанных на принципах децентрализации и микро-сопротивления доминирующим идеологическим структурам на локальном уровне.

Фигура же зрителя здесь оказывается случайной — об экспонированных произведениях он узнает случайным образом, либо постфактум. Так что будет корректнее называть его словом «реципиент».

Переосмысление рассмотренной стратегии Тейчина Съе или «поэтического существования» Бренера, в свою очередь, может стать способом сохранения человечности и эмпатии в кризисной ситуации — сосредоточившись на повседневности, художник может напомнить реципиенту о важности простых бытовых вещей, потребностей или человеческих связей. В условиях информационной перегрузки и политизации искусства, бездействие и неприемчателность позволяют избежать конкуренции с новостным потоком, сохраняя независимость. Искусство по-прежнему создает пространство для размышлений, созерцания и диалога, предлагая альтернативу агрессивному и манипулятивному миру новостных сводок.

«н и и ч е г о д е л а т ь», стремясь создать для соучастников и реципиента альтернативные социальные структуры, основанные на принципах безусловного базового дохода и микрополитики заботы, — не просто отказываются от активных действий, а предлагают новые формы солидарности и сопротивления, направленные на освобождение от эксплуатации и создание более справедливого мира.

Исходя из всех перечисленных опытов, пребывание произведения вне зрительского внимания, а также полное отсутствие активности может оказаться вполне оправданной стратегией. Сам же отказ от художественных практик обретает новый виток актуальности в свете последних событий на эстетическом, этическом и политическом уровнях.

В условиях долгосрочного кризиса возникает и необходимость взять риторическую паузу или действовать вне прямой

коммуникации со зрителем, ориентируясь на длительные проекты, переосмысляющие художественные тактики.

Когда действие или визуальность перебивается, наиболее заметной и разумной может оказаться именно риторическая пауза. Правда, молчание может быть рассмотрено и как знак согласия... В любом случае, в столь патовой ситуации невозможно найти универсальный ответ...

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве: Статьи и декларации 1952–1985. М.: Гилея, 2018.

<sup>2</sup> Гаврилов Д. 2005–2024. М., 2024. URL: <https://cargocollective.com/gavrilowbooks/2005-2024>.

<sup>3</sup> Bermudo J. M. Prologo // *Del Turia J. Temática del marxismo: síntesis conceptual del pensamiento de sus fundadores y de sus realizadores*. Barcelona: Editorial Cinc D'Oros, 1977. P. XIV.

<sup>4</sup> Кагарлицкий Б. Долгое отступление. М.; Берлин: Директмедиа Паблишинг, 2023 С. 217–224. (06.05.2022 Б. Ю. Кагарлицкий признан в РФ иностранным агентом).

<sup>5</sup> Модернизм. Анализ и критика основных направлений: Сб. статей / Под ред. И. А. Шкирича. М.: Искусство, 1987.

<sup>6</sup> Осмоловский А. Несколько тезисов нонспектакулярного искусства // Художественный журнал. 2002. № 43/44. С. 71–72 (13.12.2024 А. Ф. Осмоловский признан в России иностранным агентом).

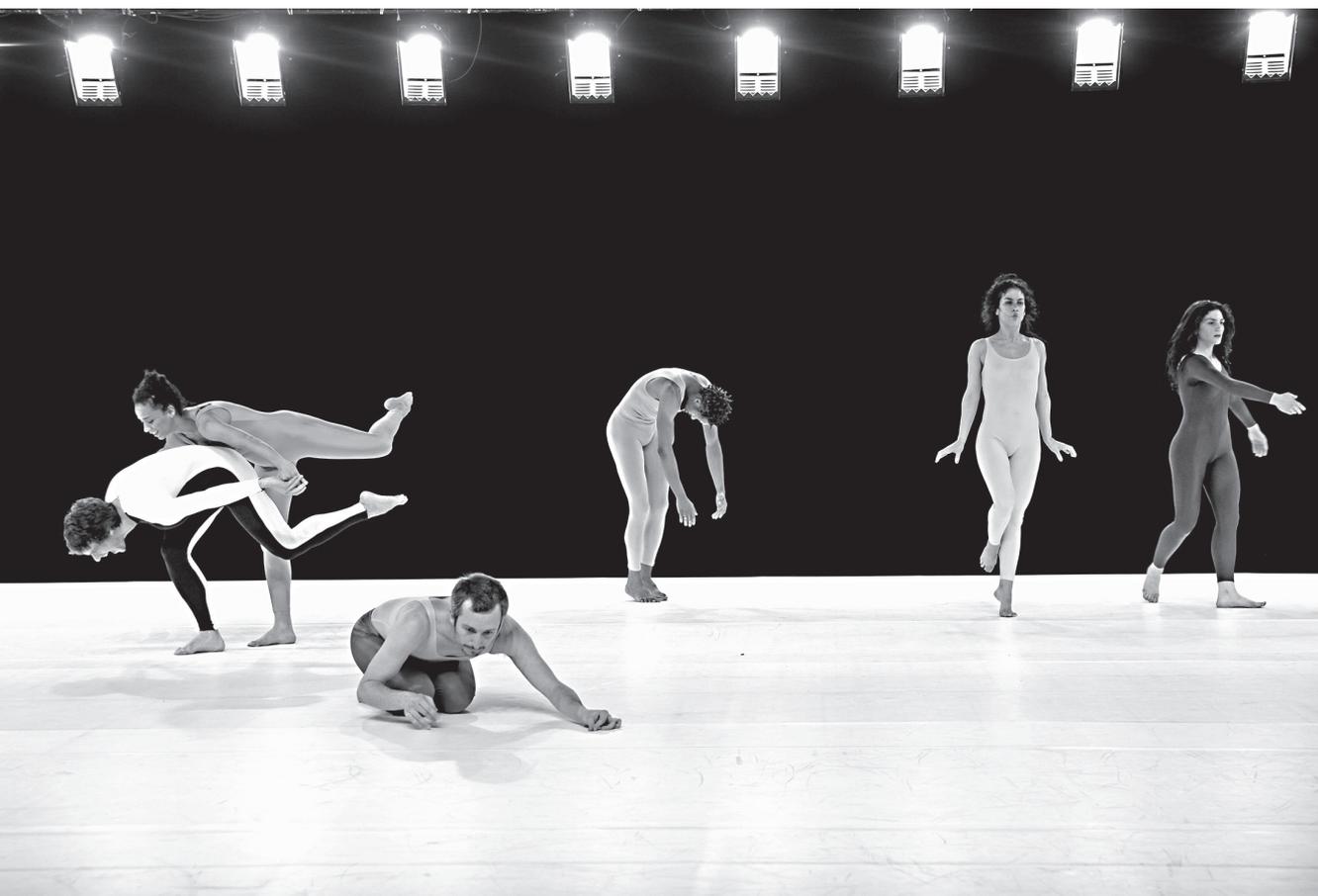
<sup>7</sup> Гаврилов Д. 2005–2024.

<sup>8</sup> Лацаратто М. Дюшан и отказ трудиться / Пер. с франц. С. Б. Дубина. М.: Грюндриссе, 2017.

<sup>9</sup> Gavrilo D. Inaction as an artistic strategy // Proceedings of the XXXI International Multidisciplinary Conference «Innovations and Tendencies of State-of-Art Science». Rotterdam: Mijnbestseller Nederland, 2023. P. 26–36.

#### Денис Гаврилов

Родился в Томске в 1994 году. Художник, издатель и исследователь. Автор сборника «Советский марксизм и современное искусство» (2024) и книги «2005–2024» (2024). Живет в Краснодаре и Томске.



Музей танца «Книжка с бегущими картинками», 2008. Хореография Бориса Шармаца. Фото Кристоф Урбен.

Памела Бьянки

## Хореографируемый зритель, или когда театр приходит в музей

*... ограждения падают, ярлыки снимаются. Сегодня в аквариуме все рыбы плавают вместе в одном огромном резервуаре.*

Джон Кейдж<sup>1</sup>

В последнее время появление в специфическом контексте современного искусства исследований, таких как визуальные исследования, исследования перформативности или новая музеология<sup>2</sup>, привело к критическому переосмыслению некоторых ключевых понятий: временной выставки, выставочного пространства, произведения и зрителя. Сформировался и новый теоретический язык, за которым последовала столь же новая выставочная терминология, которая не только настаивает на дефиниции таких понятий, как «театральный дисплей», «зритель-перформер», «хореографическое пространство», «живая музеография», но и высвечивает важную роль тела и его практик в современных выставочных проектах. Сегодня междисциплинарный характер современной музеологии стал еще более очевидным, когда целая серия кураторских практик выдвигают на первый план то, что Эдуард Глиссар определяет как «креолизацию»<sup>3</sup>, то есть междисциплинарную встречу совершенно разных культурных элементов, которые наслаиваются друг на друга, сме-

шиваются, вступают в диалог, чтобы дать жизнь чему-то абсолютно непредсказуемому и новому.

В современной художественной панораме «креолизация» очень часто реализуется через упразднение границ, как пространственных, так и онтологических, границ между модернистским и современным искусством, выставочной архитектурой и искусством перформанса<sup>4</sup> (главным образом танца и театра). Прежде всего здесь идет речь о кураторских динамиках, базирующихся на взаимодействии разных эстетических источников, встрече разнородных творческих контекстов и использовании альтернативных выставочных пространств и способов экспонирования, которые в состоянии генерировать новые средства для художественного эксперимента. Примером таких проектов, речитативных или задействующих хореографию<sup>5</sup>, могут послужить выставки, осуществленные Мэтью Копландом в парижском Жё-де-Пом (2013) и в Ферме дю Бюиссон (2013), проекты Маринеллы Сенаторе и ее «School of Narrative Dance» (2013) или

же междисциплинарная программа Бориса Шармаца «Музей танца», с 2009 года реализующая в разных локациях хореографические представления с участием публики.

В двух этих последних случаях действительно альтернативных образовательных систем, сфокусированных на хореографии и на ее нарративном потенциале, возникает новая фигура зрителя. Сенаторе и Шармац, настаивая на эмансипации и автономии его привычного поведения и жестов, театрализуют движущееся тело зрителя или исполнителя, очень часто используя его как критический инструмент внутри альтернативного выставочного пространства. Другим примером такой же транс-культурной встречи стал проект 2015 года «Атлант жеста» Вирджилио Сиени, осуществленный в выставочном пространстве Фонда Прада в Милане с целью создания диалога между статикой классических произведений и динамикой движущихся тел. Это была своего рода хореографическая выставка, где идея сцены пересекалась с идеей выставочного пространства: несколько исполнителей действительно танцевали в рамках проходящей там на тот момент выставки античных скульптур, организованной Сальваторе Сеттисом.

Приведенные здесь в качестве примера проекты — лишь некоторые из множества других, основанных на близких структурных подходах. Все они в большинстве гибридные, типично спектаклярные, процессуальные, где публика, теперь уже кочующая, призвана переосмыслить свою позицию по отношению к архитектуре и прежде всего согласовывать местоположение в пространстве свое и объекта созерцания, который отныне является не статичным, а пребывающим в движении телом. Всю эту комплексную динамику можно свести к идее о взаимопроникновении искусств, которую развивал Нельсон Гудмен, говоря о вторжении «аллографических искусств» (танца, театра, кино и музыки) в «автографический» контекст<sup>6</sup>

изобразительного искусства, ставя тем самым вопрос онтологии некоторых структурных понятий системы отношений внутри выставочного контекста — тел в движении, публичного пространства, взгляда зрителя. Вследствие чего возникает идея «драматизации»<sup>7</sup> выставочного пространства, то есть музеографической театрализации<sup>8</sup>, где рождается образ гибридной территории, в котором тело (зрительское и авторское) должно постоянно переосмысливать свою позицию относительно архитектурной оболочки и других тел, с которыми оно делит пространство<sup>9</sup>. Тем самым эти динамики не только вводят понятие *theatricality*<sup>10</sup> в современный выставочный дискурс, но и, переводя эстетический опыт «в чувственное отношение между индивидуумом и контекстом»<sup>11</sup>, превращают потребление в хореографическое действие, а зрителя — в объект для созерцания. Находясь на полпути между идеей «хореографической выставки»<sup>12</sup> и экспонируемой хореографией, этот тип междисциплинарных ситуаций формирует процесс пространственной и эстетической гибридизации, способной перестроить как условия посещения и участия зрителя, так и логику самого экспозиционного показа (*display espositivo*).

### **Миграция от черного бокса к белому кубу**

В современном художественном контексте, где идея произведения уже не может рассматриваться вне способов его репрезентации, где выставка отныне — спектакль, общественно-историческое событие и диспозитив, а выставочное пространство является «потенциальным местом "действия"»<sup>13</sup>, зритель получает новые формы эстетического опыта. Этот эстетический опыт, с одной стороны, метафорически определяет контекст, в котором происходит создание произведением самого себя, возвращая нас к рассуждениям Ноэля Кэрролла об



Матье Коплан «Хореографирование выставки», 2007–2008. Выставочный зал Санкт-Галлена.

эстетическом опыте как автореферентном процессе<sup>14</sup>, с другой — определяет встречу тела зрителя и авторского тела перформера в конкретном пространстве и времени.

Это рассуждение произрастает из вышеописанных междисциплинарных динамик, которые используют театральный подход для демонстрации эвристического потенциала танцующего тела, когда оно вторгается в «нетheaterальное» пространство: музеи, галереи, публичные, альтернативные площадки и т. д. В таких кураторских решениях очень часто не только динамика самой выставки и ее восприятие становятся театральной постановкой, но и тело индивида, которое перемещается по выставочному пространству вслед за движущимся произведением, тоже становится сюжетом, объектом для созерцания другими зрителями.

Этот процесс объективации, когда тело превращается в произведение для созерцания, происходит в результате своего рода миграции из театрального и кинематографического «черного ящика» в выставочный

«белый куб», вследствие чего сценическая площадка становится эфемерной. Фактически место для «показа» этих действий утрачивает свое традиционное деление на сцену и зрительный зал, поскольку оно должно соответствовать новой иерархической, архитектурной и статуарной логике на полпути между театральной и выставочной динамикой. Другими словами, меняются точки зрения, фронтальное и монокулярное видение, привычное для взаимных отношений публики и произведения; оно исчезает, лишая зрителя привычных телодвижений и традиционной позиции.

И, действительно, в большинстве современных ситуаций взаимной проницаемости искусств система восприятия, как театральная, так и музейная, претерпевает онтологическую трансформацию. От линейной перспективы, базирующейся на синтетическом восприятии фиктивного пространства, которая так или иначе работает в ситуации традиционного маршрута в музее или статичной позиции публики в театре, происходит пе-



Рагнар Кьартанссон «Бонжур», 2015.

реход к перспективе децентрализованной, напоминающей феномен параллакса. В результате возникают мета-театральное или мета-музейное пространство и темпоральность, где привычные критерии, регулирующие отношения между произведением и зрителем, теряют свою сбалансированность. Множатся точки зрения, пересекаются траектории и временные рамки. А когда дистанция между смотрящим субъектом и рассматриваемым объектом предложенными динамиками близости ставится под сомнение, возникает и новая темпоральность, уводящая театральную постановку от возможности повторения, приближая ее соответственно к идее уникального и неповторимого опыта.

В качестве примера можно вспомнить «Хореографируемую выставку», организованную в 2008 году Мэтью Копландом в Ферме дю Бюиссон, где французский куратор создал движущуюся экспозицию, используя тело в качестве повествовательного средства. В течение полутора месяцев в

пространстве, свободном от каких-либо музейных демаркаций, три танцора ежедневно по шесть часов в день исполняли хореографические «партии», написанные восьмью современными художниками (включая Романа Ондака, Майкла Парсонса и Дженнифер Лейси). С одной стороны, движение тел вынуждало зрителя к постоянной смене местоположения в пространстве, а с другой, его сближение с перформером создавало новые иерархические отношения между понятием зрителя и понятием произведения искусства. На деле проект этот не только вписывал жест и движение в выставочный контекст, но, раскрывая нарративный потенциал тела, отрицал статический и объективный характер произведения искусства, возвращая нас к вопросу автореферентного эстетического опыта.

Таким образом, в мультисенсорных и разнонаправленных событиях действующим лицом оказывается так же и тело зрителя: участвуя в постановке, оно превращается в интегрированный в действие объект и од-

новременно в архитектурный инструмент, очерчивающий эфемерную и гипотетическую сцену внутри гибридного пространства. Его участие хореографично, а его роль театрализована, как и сам акт эстетического созерцания. В результате зритель становится «зрителем»<sup>15</sup>, который обретает новую телесность или, выражаясь словами Франсуаза Парфе, «свободу движений, сознания, и плюс еще свободу суждения. Речь идет о таком зрителе, который может мобилизовать свое внимание, акцентировать свое присутствие, выбрать позу, исходя из диспозиции, где он нашел свое место, больше не ограничиваясь созерцанием только проектора и проекции»<sup>16</sup>.

Разворачиваясь внутри специфических ситуаций, которые по времени совпадают с ежедневной выставочной программой музея или другой институции, эти междисциплинарные предложения побуждают зрителя переосмыслить свои привычки и отношение к самому акту эстетического созерцания. Перемещение театрального пространства в институциональный «белый куб» тем самым становится своего рода компромиссом, диалектикой разных форм репрезентации, местом, где концепция театральности претерпевает онтологическую трансформацию, превращаясь в эстетический прием, способный предложить «новую конфигурацию эстетического опыта»<sup>17</sup>.

#### **Когда альтернативное становится обыденностью**

В современном выставочном контексте, где художественные пространства, понимаемые как места социализации, предлагают посетителям «насладиться особенными переживаниями»<sup>18</sup>, одной из главных целей культурных институций становится привлечение и удержание внимание публики. Отсюда, с музейной и социологической точек зрения<sup>19</sup>, встреча изобразительного искусства с *performing arts* может рассматриваться и как инструмент культурного маркетинга. Фено-

мен современных выставок, задуманных как «событие», в этих случаях коррелируется: альтернативные способы и место показа можно рассматривать как эвристические приемы, вследствие чего понятие «альтернативного» следует воспринимать и как рекламный прием, который способен вызвать любопытство у зрителя к новым художественным контекстам и пробудить в нем интерес через «спектаклярные» эстетические переживания.

Даниэль Якоби, обсуждая современные художественные институции, поясняет, что их миссия уже не сводится к «сохранению художественного наследия и к тому, чтобы оно стало известным, любимым и доступным массам, благодаря помещению публики ... в центр коммуникационного механизма»<sup>20</sup>. Другими словами, продолжает Якоби, речь идет «об охоте за аудиторией, как если бы качество медиума (средств массовой информации) измерялось успехом и количеством посетителей, которых к выставке удалось привлечь»<sup>21</sup>.

Это соображение смещает анализ в сторону вопроса о современной системе искусства, которая все более определяется диалектикой между необходимостью соблазнить публику и использованием театрального языка для определения альтернативных форм выставки. Оно же возвращает нас к «музеологии точки зрения», описанной Жаном Даваллоном, то есть к способу репрезентации, ориентированному не столько на экспозицию произведений, сколько на самого зрителя: «подобно традиционным экспозициям объекты и информация здесь присутствуют, но используются как материал для построения гипермедийной среды, которая побуждает зрителя к соучастию, предлагая ему одну или несколько точек зрения на содержание выставки»<sup>22</sup>.

Если, с одной стороны, феноменологический и эстетический опыт театрализации выставки в неявной форме объективируют зрителя, превращая его в своего рода худо-

жественный диспозитив, то, с другой, он сам превращается в медийный диспозитив<sup>23</sup>. Поэтому в этих междисциплинарных динамиках можно распознать появление нового выставочного подхода, использующего коммуникативную, экономическую и социальную энергии конкретных художественных проектов для создания того, что Бишоп называет «эффектом Тино Сегала»<sup>24</sup>, то есть коммерческим инструментом для эмоционального вовлечения зрителя.

Программа «Ноктюрны по пятницам» в Лувре — наглядный пример двойственной природы таких междисциплинарных мероприятий, пребывающих на полпути между рекламным трюком и художественным экспериментом. Показав серию классических балетов в залах парижского музея, это программа как бы вовлекала тела танцоров в диалог с экспонирующимися произведениями, которые тем самым на время становились чем-то вроде декораций для хореографических постановок. Выстраивая безмолвный диалог со скульптурами в залах музея, танцоры свободно перемещались в метасценическом пространстве, где нет ни сцены, ни каких-то театральных демаркационных линий. Взаимодействие перформативного жеста, произведений коллекции и выставочного пространства тем самым ставит под вопрос границы взгляда и тела зрителя, рождая коммуникацию между двумя разнородными эстетическими системами — презентации и репрезентации. Исчезновение границ между сценой и зрительным залом и, как следствие, динамизм эфемерной сцены освободили зрителя от типичной статичности, навязанной театром, оставив ему возможность свободно перемещаться в пространстве и менять свою точку зрения на сцену в зависимости от движения тел и оформления зала. Тем самым отсутствие четкой сценической демаркации не только делает зрителя зависимым от объекта созерцания, но также ставит перед ним вопрос

о динамике общения с произведением — способе его потребления, собственного поведения и позиции внутри пространства, которое он делит с произведением<sup>25</sup>. Наблюдая, зритель участвует в выставке, и его поведение, соответственно, превращается в эксперимент по созданию художественного произведения<sup>25</sup>. В любом случае, процесс гибридизации, поставленный Лувром, использует коммуникативную энергию театрального языка — прежде всего хореографии, чтобы предложить новые способы проживания музейного опыта и знакомства с коллекцией.

Приведенный пример, предлагая пересмотреть роль музея внутри темы зрительской проблематики, заставляет задуматься не только о том, как музей может открыться логике сцены, но и о смысле самого акта экспонирования. Что же касается рекламной или креативной динамик, современный акцент на междисциплинарность, похоже, стал уже общим местом в музейных программах и кураторских проектах, все больше озабоченных разными подходами к тому, как зритель должен потреблять искусство.

#### **Историческая преемственность и междисциплинарная гибридизация**

*Эпоха, утратившая свои жесты, тем самым становится одержимой ими; для людей, утративших всякую естественность, любой жест становится судьбой. И чем больше жесты утрачивали свою непринужденность под воздействием невидимых сил, тем больше жизнь переставала поддаваться расшифровке.*

**Джорджо Агамбен**<sup>26</sup>

В отличие от исторических формалистских устремлений к возведению границ между разными художественными языками, скрещивание визуального и performing arts, то есть двух форм искусства, одно из кото-



Анна Тереза де Кеерсмакер «Работа/Travail/Arbeit», 2015. Исполнение 2017 года в МоМА.

рых базируется на пространственном сопоставлении, а другое на временной последовательности, воспринимается сегодня как реальная возможность для экспериментов и творчества. Встреча этих двух контекстов формирует условия для взаимной продуктивной контаминации, способной породить новые эстетические парадигмы, базирующиеся на концепции взаимодополняемости (*interartialité*)<sup>27</sup>, или, другими словами, взаимодействие разных искусств, которые, сохраняя свою специфику, вступают друг с другом в диалог через эстетический и онтологический компромисс.

Однако этот междисциплинарный подход на самом деле сформировался не из современных теорий: первые его примеры восходят к авангардистским экспериментам начала 1900-х годов. Помимо сюрреалистических выставок и сценографических интервенций Прампполини, Деперо, Пикассо, Мондриана, Малевича и других, можно вспомнить и «Экспериментальный театр независимых»<sup>28</sup> — лабораторию, поставившую цель ре-теа-

трализации театра через ряд теоретических и практических реформ и идей, как, например, одновременное представление на нескольких сценических площадках и не академическая декламация актеров. К этому же времени относятся и первые постановки «Театра неожиданностей» Маринетти (1921) в римском Салоне Маргарита<sup>29</sup>, которые стали реализацией новой идеи театрализованной выставки, где возникали почти телесные контакты между зрителем и актером и где преодолевались пространственные границы, когда, например, оркестр перемещался в партер, а «путешествующая» выставка футуристических картин, покинув сцену, парила над головами зрителей и дальше уходила в публичное пространство за пределами театра — на тротуар и театральную площадь.

В те же годы во Франции Эрик Сати создает «меблировочную музыку»<sup>31</sup> — еще один пример междисциплинарного скрещивания. Отдельно надо отметить постановку пьесы Макса Жакоба 8 марта 1920 года в парижской



Маринелла Сенаторе и Школа нарративного танца. Фестиваль в деревне Колд-Спринг, Нью-Йорк, 16 ноября 2019. Фото Алекса Хойер.

галерее «Барбазанж», когда Сати в антракте представил музыку, «созданную не для того, чтобы слушать». Помимо специфики представленных работ, здесь интересен междисциплинарный характер динамики, объединившей в художественной галерее театральную постановку и музыкальную интерлюдия. В частности, если проанализировать динамику презентации «musique d'ameublement» Сати, когда группа музыкантов перемещалась по выставочному пространству среди зрителей, настроенных на то, чтобы поболтать или выпить в паузе между двумя актами пьесы Жакоба, то можно заметить сходство с современными постановками, например, с «Work/Travail/Arbeid»<sup>32</sup> бельгийского хореографа Анны Терезы Де Кеерсмакер, показанной в 2015 году в Центре Помпиду в Париже. Намереваясь поэкспериментировать с эвристическим потенциалом хореографической выставки, несколько танцоров из группы «ROSAS» и музыканты группы «Ictus» в течение девяти дней подряд вторгались в

залы музея и по десять часов без остановки выступали там в разных хореографических комбинациях. В частности, хореограф трансформировал саму концепцию постановки. Артисты танцевали, перемещаясь с места на место под музыку Жерара Гризе по очерченным мелом концентрическим траекториям; как и музыканты, которые, играя, передвигались в пространстве по тем же маршрутам, что и танцоры. Зрители же могли не только свободно перемещаться в пустом выставочном пространстве, но вторгнуться в «сцену», стать чем-то вроде препятствия на пути танцоров.

В результате происходила встреча зрителей, танцоров и музыкантов: их пути, произвольные для зрителей и заранее продуманные для исполнителей, пересекались в общем, теперь уже гибридном, пространстве — не театральном, не экспозиционном, а метасценическом. Внутри этого метафорического образа, где движущиеся тела, сталкиваясь, разрушают архитектурную и стату-

арную иерархии, традиционно регулирующие выставочный и театральные контексты, мы как бы возвращаемся к сценке Сати в парижской галерее, где музыканты, исполняя объективированную музыку, перемещались и смешивались со зрителями в выставочном пространстве.

Возвращаясь к историческому переосмыслению современных междисциплинарных постановок, можно вспомнить также эксперименты, в первую очередь из-за альтернативного способа использования пространств, Мерса Каннингема, Джона Кейджа, идеологию Black Mountain College и акции «Judson Dance Theater». Во второй половине XX века примеры следуют один за другим. Один из них — «Poème électronique» (1957) Ле Корбюзье, Янниса Ксенакиса и Эдгара Вареза, которая предвосхитила современные иммерсивные пространства, предлагая динамику встречи музыки, изображений и архитектуры, где и зритель получает потенциальное пространство для своих действий. Аналогично и наброски к «Плацентариуму» (1960) Пьеро Мандзони, вызывающие ассоциации с пан-оптической структурой наблюдения, поднимают вопрос о месте зрителя и творческого потенциала иммерсивных контекстов<sup>33</sup>.

В художественной атмосфере тех лет, когда традиционная диалектика отношений между субъектом и объектом постепенно стала вытесняться дискуссиями на тему феноменологического опыта<sup>34</sup>, римская галерея «L'Attico» Фабио Сарджентини стала еще одной площадкой для междисциплинарности, соединения искусства и действия<sup>35</sup>. При внимательном взгляде на выставочную историю этой галереи там действительно можно обнаружить уход от картины и двухмерности, вторжение социальности, возникновение альтернативных пространств, способов эстетической рефлексии и художественного кураторства. Некоторые выставки Сарджентини явно демонстрируют это. Например, в

«Работах в процессе» (1970) публику приглашали поучаствовать в ремонте гаража на виа Беккариа, а в «Ментальной гимнастике» и «Танцах-конструкциях», осуществленных в 1968 году, галерея превратилась в спортзал<sup>36</sup> и театр для междисциплинарных интервенций танца, перформанса и экспериментальной американской музыки. В этих опытах характер «партиципаторного действия» предвосхищал эстетику взаимодействий 1990-х, и явно чувствовалось стремление к созданию пространства культурного прорыва, в котором, для которого и благодаря которому появляется возможность поставить на обсуждение сложившиеся параметры системы искусства, тогда все еще испытывавшей давление академического консерватизма. В этом контексте, когда, как говорит Барилли, проявляется «многогранная, ... артикулированная, агрессивная пространственность, опирающаяся, помимо прочего, на использование новых материалов, ... абсолютно чужеродных для пластических искусств»<sup>37</sup>, традиционные концепции пространства, выставок и зрительства входят в состояние кризиса.

В качестве примера можно привести программу Плинио де Мартииса «Театр на выставке»<sup>38</sup> в римской галерее «Тартаруга», которая в течение всего мая 1968 года организовывала по одной выставке в день. Или 24-часовую выставку, задуманную Сарджентини в 1975 году и состоявшую из череды художественных проектов, проходивших круглосуточно в течение шести дней. Это примеры, которые исторически продолжают упомянутую выше концепцию «креолизации», где междисциплинарная встреча искусств порождает театрализованную выставку<sup>39</sup> — своего рода гибридное событие в выставочном пространстве, которое «участвует, занимает позицию, действует»<sup>40</sup>, и где публика приглашена разделять и испытывать на себе эти автономные междисциплинарные динамики.

### Театрализация зрительского взгляда

Сколь много в наши дни точек соприкосновения с этим историческим наследием, столь же много художников и институций, использующих эту форму выразительного языка. Достаточно вспомнить выставки «Год в Стеделике: Тино Сегал» (2015) в амстердамском Музее Стеделик, «Симона Форти: думая телом» в Музее современного искусства в Зальцбурге (2014), «Двигайтесь! Хореография для вас» в Галерее Хейворд (2011)<sup>41</sup>. Одновременно ряд других современных художественных проектов, критически переосмысляя спектакулярный и театральный языки и по-новому интерпретируя их креативный потенциал, добиваются совершенно новых эстетических результатов. Примеры — «Новый фестиваль» в Центре Помпиду, «Do Disturb» в Пале де Токио, «New Setting» в Фонде «Hermes» и в Théâtre de la Cité Internationale (2017), европейский проект «Dancing Museum» (2016), вовлекший в свою орбиту разные музеи, среди которых, помимо Лувра и Галереи Тейт, и Городской музей в Бассано-дель-Граппа.

В этом контексте персональная выставка Рагнара Кьяртанссона в Пале де Токио (2015) не только была выстроена на театрализации и гибридации взаимодополняющих художественных языков, но и акцентировала появление новой фигуры зрителя и его восприятия самого себя. Среди разных экспонированных там произведений исландского художника была и работа «Bonjour» (2015) — своего рода перформанс, метафорически воплощавший эстетическую встречу театра и визуального искусства. Технически это выглядело следующим образом: постоянно повторялась одна и та же короткая театральная сценка эфемерной встречи и мимолетного обмена приветствиями (отсюда название «Бонжур») двух персонажей в декорациях, которые в точности воспроизводили двухэтажный дом и его крыльцо. И мы наблюдаем снова и снова, как актриса

выполняет привычные ритуалы повседневной жизни: пробуждение, завтрак, выход на крыльцо, чтобы пойти за водой к колодцу, и встреча актера, который тоже вышел на крыльцо после тех же повседневных ритуалов, но со своей половины дома.

Эту сцену актеры воспроизводили в течение всего времени проведения выставки, почти месяца, с момента открытия для посетителей институции и до ее закрытия, с полудня до полуночи. Повторение действия, одного и того же, но каждый раз несколько иного, так как живые актеры не могли избежать импровизации, не только свело вместе театральное время и время зрителя, но и давало публике возможность прожить некий метатеатральный опыт через фильтры и стандарты восприятия, присущие институции современного искусства. Тем самым этот перформанс прекрасно передавал гибридную природу динамики, которая, с одной стороны, использует театральную логику в постановке сценки, а с другой, пользуется современной выставочной логикой для экспериментов с новой формой потребления искусства и темпоральности. А зритель получает возможность присутствовать на отдельных моментах этой сценки в зависимости от времени своего посещения и ощутить больше свободы действий по отношению к сценографической архитектуре.

Сценография здесь была, по сути, представлена как современная инсталляция, как скульптурный арт-объект, что позволяло зрителю обходить всю сценическую конструкцию, а так же и ее «закулисье». Демонстрируя сценку с обратной точки зрения, Кьяртанссон подводит зрителя к новому феноменологическому и онтологическому пониманию его роли внутри репрезентативной логики. Здесь происходит отказ от фронтальной, монокулярной, ренессансной, типично театральной позиции, блокирующей зрителя в одной зафиксированной точке выстроенной структуры, в пользу



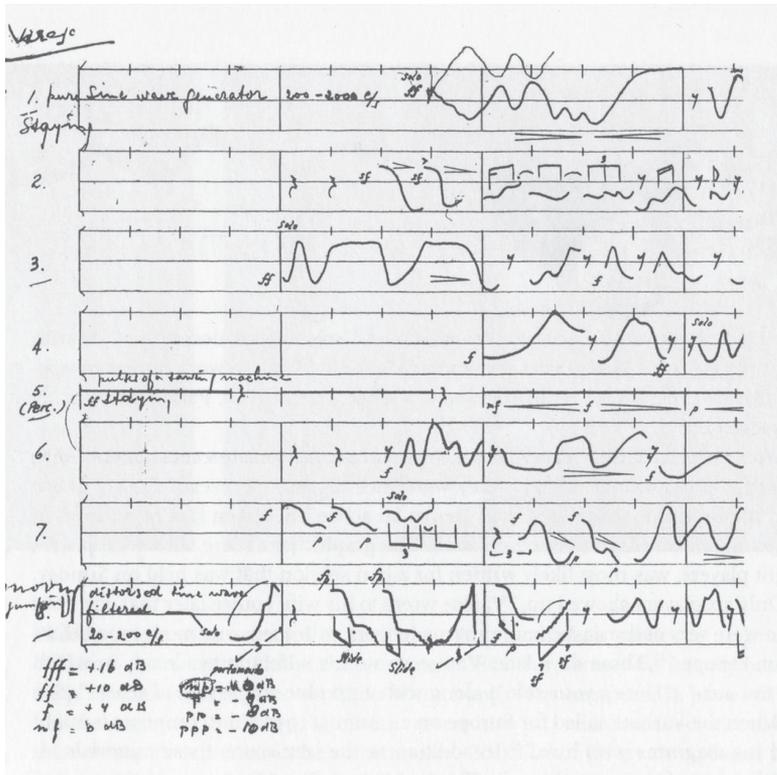
Филиппо Томмазо Маринетти «Пленники». Постановка во Львовском большом театре 11 марта 1933 в присутствии драматурга.

свободы перемещения с использованием мультисенсорного опыта и различных точек зрения для восприятия образа.

Внутри этой хореографической динамики акт репрезентации переплетается с креативным процессом, превращая театральный жест в эвристический диспозитив. Другими словами, выставка-хореография может существовать только во времени, отведенном для ее реализации. В этом смысле вопрос о темпоральности и длительности действия возникает одновременно с онтологическим определением жеста: «В этом оркестрованном времени эти жесты делятся только во времени их реализации и апробации. Хореографировать выставку — значит противостоять эфемерной природе движений»<sup>42</sup>. Взаимосвязь идеи реализации и идеи экспонирования выявляет эфемерный характер как выставки, так и эстетического опыта, которые в итоге совпадают.

В рамках этой экспозиционной системы зритель, получив свободу экспериментировать и создавать свой собственный сценический сегмент, обнаруживает себя в кочующей (перемещающейся) визуальной ситуации, где ему приходится с каждым перемещением произведения менять и свою позицию; следуя за перформерами, идя рядом с ними, индивид испытывает новые переживания, которые его самого трансформируют в эстетический, архитектурный инструмент, в препятствие для танцоров, препятствие на траектории их движения и в объект для созерцания другими зрителями.

Тем самым встреча разных художественных языков поднимает дискуссию вокруг привычных способов экспонирования, вторгается на их территорию, пересекает границы традиционного экспозиционного пространства, исследует (зондирует)



Эдгар Варезе  
«Электронное  
стихотворение»,  
1957. Нотация.

нарративный потенциал «альтернативно-го», «экзотического». Сосуществование в одном пространстве движущегося тела, авторского и зрительского, эстетизирует динамику созерцания и заставляет зрителя переосмысливать свою собственную позицию внутри культурного контекста, как физическую, так и социальную. Тем самым реализуется непослушание, к которому призывал Пазолини в своем короткометражном фильме «Что такое облака?» (1967), другими словами — эмансипирует публику, которая, разделяя сцену с актерами, вторгается в сюжет, в театральные нарратив, меняя его дальнейший ход. И это нас отсылает к непосредственному опыту жеста и его «опосредующему характеру»<sup>43</sup>, о котором говорит Агамбен, опосредующему характеру телодвижений, понимаемых как переходные механизмы между

повествованием и «идеальным читателем». Тем самым открывается путь для пространственного измерения междисциплинарной диалектики, определяющей реляционное измерение выставочного пространства, понимаемого здесь как метатеатральное пространство встречи. Смещение акцента на полисемическую природу объективированного и «хореографированного» тела, на театрализацию и драматизацию выставочного пространства в итоге формирует у зрителя новое сознание, которое реализуется через взаимодействие визуальных искусств, выставочного пространства и исполнительского искусства, и это заново изобретает «ритуал встречи с произведением».

Перевод с итальянского КАРЫ МИСКАРЯН

## ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> *Cage J.* Empty words: Writings '73-'78. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1979. P. 179.

<sup>2</sup> Вот только некоторые исследования на тему: *Guy G.* Theatre, Exhibition, and Curation: Displayed & Performed. New York: Routledge, 2016; *Shannon J.* Performing Show and Tell: Disciplines of Visual Culture and Performance Studies // *Journal of Visual Culture*. IV/2. 2005. P. 163–177; *Bennett S.* Theatre & Museums. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013; *Branningan E.* Dance and the Gallery: Curation as Revision // *Dance Research Journal*. XLVII/1. 2015. P. 5–25; *Bishop C.* Radical Museology, or: What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art? London: Koenig Books, 2012; *Mairesse F.* Nouvelles tendances de la muséologie. Paris: La documentation française, 2016; *Mairesse F.* New trends in museology. ICOFOM Study Series. 43b. P. 15–17.

<sup>3</sup> *Glissant E.* Introduction à une Poétique du Divers. Paris: Gallimard, 1996. P. 15.

<sup>4</sup> См. про различие между performing arts (перформативным искусством — танцем, музыкой и театром) и performance art (искусством перформанса) — экспериментальной телесной практики, которая «осуществляется через непосредственные отношения исполнителя и аудитории». Тогда как искусство перформанса критикует способы воспроизведения перформативного искусства (нарратив, зрелищность и репрезентация), перформативное искусство подчеркивает неповторяющуюся природу перформанса, его связь с темпоральностью и пространством настоящего. См.: *Formis B.* Performance Here and Then // *Copeland M., Pellegrin J.* (ed. by). *Choreographing Exhibitions / Choréographier l'exposition*. Dijon: les presses du réel, 2013. P. 56.

<sup>5</sup> Копланд ставит под сомнение возможность экспонирования через вербальность или через объективацию хореографического тела.

<sup>6</sup> *Goodman N.* I linguaggi dell'arte (1968). Milano: F. Brioschi, Il Saggiatore, 1976. P. 102.

<sup>7</sup> *Vesco M. I.* Teatro non a teatro: luoghi e spazi // *Donini G.* (a cura di). *L'architettura degli allestimenti*. Roma: Kappa, 2010. P. 148.

<sup>8</sup> Про концепцию театральной музеологии см.: *Merleau-Ponty C., Ezrati J.-J.* L'exposition. Théorie et Pratique. Paris: L'Harmattan, 2004. P. 53.

<sup>9</sup> Здесь показателен пример презентации перформативных акций Келли Спунер на Международной ярмарке современного искусства в Париже (FIAC) в 2016 году.

<sup>10</sup> См. определение концепции в: *Féral J.* Théories et pratiques du théâtre. Au-delà des limites. Montpellier: L'Entretiens, 2011. P. 102: «результат перцептивной динамики, взгляда, который связывает кого-то или что-то, на что смотрят — с тем, кто смотрит».

<sup>11</sup> *Massin M.* Expérience esthétique et art contemporain. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. P. 28.

<sup>12</sup> См.: *Copeland M.* *Choreographing Exhibitions*. P. 17.

<sup>13</sup> *Fleury L.* Le pouvoir des institutions culturelles // *Fourteau C.* (ed. par). *Les institutions culturelles au plus près du public*. Paris: La documentation française, 2002. P. 36.

<sup>14</sup> *Carroll N.* *Beyond Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 44: «[...] эстетическое переживание произведения искусства предполагает созерцание, ценность которого — в самом произведении искусства. То есть эстетический опыт является его вознаграждением самого себя. Иными словами, эстетический опыт самодостаточен». Кэрролл выделяет четыре методологических подхода к изучению понятия эстетического опыта: традиционный, прагматический, аллегорический и дефляционный. См. также: *Shusterman R.* *La fin de l'expérience esthétique*. Pau: Presses universitaires de Pau, 1999.

<sup>15</sup> Неологизмов много из-за междисциплинарного характера проблемы. На эту тему см.: *Weissberg J.-L.* Corps à corps — à propos de La Morsure, CD-Rom d'Andréa Davidson // *Barboza P., Weissberg J.-L.* (ed. par). *L'image actée: Scénarisation numériques, parcours du séminaire*. Paris: L'Harmattan, 1999. P. 9–20.

<sup>16</sup> *Parfait F.* La projection vidéo: un dispositif mental // *Castant A.* (ed. par). *ImagoDrome: des*

images mentales dans l'art contemporain. Blou: Monographik, 2010. P. 190.

<sup>17</sup> Sato J. Littéralité et théâtralité // Dieuzayde L. (ed. par). Le Langage s'entend mais la pensée se voit. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2007. P. 172.

<sup>18</sup> Poulot D. Musée et muséologie. Paris: La Découverte, 2009. P. 112.

<sup>19</sup> Rosa H. L'accélération. Une critique sociale du temps. Paris: La Découverte, 2010.

<sup>20</sup> Jacobi D. Exposition temporaire et accélération: la fin d'un paradigme? // La lettre de l'OCIM, 150, nov.-déc. 2013. P. 2. URL: <https://journals.openedition.org/ocim/1295>; DOI: 10.4000/ocim.1295.

<sup>21</sup> Ivi. P. 6.

<sup>22</sup> Davallon J. Le musée est-il vraiment un media? // Publics et Musées. 2: Regards sur l'évolution des musées, 1992. P. 115. Даваллон предлагает три модели музеологии, которые соответствуют стольким же типам произведений и выставочных пространств: музеология объекта, музеология идеи и музеология точки зрения.

<sup>23</sup> В этой связи можно вспомнить «театрализованную» рекламную кампанию, организованную Рейксмузеумом в Амстердаме в ознаменование открытия музея после длившейся несколько лет реконструкции.

<sup>24</sup> Bishop C. The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney // Dance Research Journal. XLVI/3, dic. 2014. P. 66.

<sup>25</sup> Pellegrin J. This is not a Catalogue // Copeland M., Pellegrin J. Choreographing Exhibitions. P. 17.

<sup>26</sup> Агамбен Д. Средства без цели. Заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 59.

<sup>27</sup> Moser W. L'interartialité: pour une archéologie de l'intermédialité // Froger M., Müller J. E. (ed. par). Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept. Münster: Nodus, 2007. P. 69–92.

<sup>28</sup> Alberti A., Bevere S., Di Giulio P. Il teatro sperimentale degli indipendenti (1923–1936), Roma: Bulzoni, 1984.

<sup>29</sup> Cangjullo F. Le serate futuriste. Milano: Ceschina, 1961. P. 288–289.

<sup>30</sup> В том, что предлагали футуристы, еще не было идеи выставки как события: одновре-

менно разнородных зрелищных ситуаций — результат междисциплинарности эпохи и целей самого движения, которое, однако, еще не видело в сумме этих сопутствующих, сопоставленных или последовательных событий линейность и кураторского замысла.

<sup>31</sup> Darò C. Avant-gardes sonores en architecture. Dijon: Les presses du réel, 2013. P. 110. Речь здесь идет о музыке, созданной не для того, чтобы ее слушать, а для того, чтобы сопровождать и «украсить» пространство. Звуковое произведение становится всего лишь «заполнением пространства», экспонируемым объектом.

<sup>32</sup> Work/Travail/Arbeid — это путешествующий проект, который, рассматривая хореографию как выставку, ставит под сомнение выставку как ограниченное пространство. Впервые проект был показан в 2015 году в брюссельском Центре современного искусства WIELS и длился девять недель; затем его показали в Центре Помпиду, в галерее Тейт Модерн, в MoMA (2017) и затем вновь в WIELS (2018).

<sup>33</sup> Для детального знакомства с этими двумя проектами см.: Bianchi P. Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain. Paris: Connaissances & Savoirs, 2016. P. 227–234.

<sup>34</sup> В этой связи следует также вспомнить, что тогда же идеи Джона Дьюи об опыте стали широко распространяться и в итальянском художественном контексте. См.: Dewey J. Esperienza e Natura (1929). Milano: Mursia, 1973; Dewey C. Arte come esperienza (1934). Firenze: La Nuova Italia, 1951. Для более глубокого изучения проблемы опыта в итальянском искусстве см. также: Guercio G., Mattiolo A. Il confine evanescente. Arte italiana 1960–2010. Milano: Electa, 2010.

<sup>35</sup> Barbero L. M., Pola F. (a cura di). L'Attico di Fabio Sargentini 1966–1978. Cat. della mostra. Milano: Electa, 2010. См. также: Calvesi M., Siligato R. (a cura di). Roma anni '60: al di là della pittura, cat. della mostra. Roma: Carte segrete, 1990. О связи искусства и действия в художественной культуре этих лет можно вспомнить и то, что говорил об этом Т. Трини (Trini T. Una galleria per l'uomo dalle

idee // Domus. 459, feb. 1968. P. 42): «В эпоху, когда искусство возвращает себе человеческое поведение, его показа в витрине уже недостаточно. Как и стерильная безличная презентация просто продукта, готового продукта, его качества, как и воплощения одной идеи только один раз. [...] Теперь искусство тяготеет к ситуации участия; и выставки, наиболее продвинутые и многозначные в Милане, Риме, Турине — это события, куда автор идеи включает свое присутствие, как и присутствие (несбалансированное) зрителей».

<sup>36</sup> Здесь можно вспомнить занятия по гимнастике, недавно организованные художницей Кристин Хилл в галерее Рональда Фельдмана в Нью-Йорке. См.: *Guida C. Spatial Practices: funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*. Milano: Franco Angeli, 2012. P. 103, nota 110.

<sup>37</sup> *Barilli R. Invadere lo spazio // Quindici*. N. 11, 15 giugno 1968.

<sup>38</sup> См.: *Bernardi I. Teatro delle mostre*, Roma, maggio 1968. Milano: Scalpendi, 2014.

<sup>39</sup> Большинство источников на эту тему объединяет художественную динамику того времени с тогда же зарождавшейся идеологией экспериментального театра и танца. Помимо экспериментов «Живого театра» Джулиана Бека или «Бедного театра» Ежи Гротовского, где мы обнаруживаем исчезновение границ между сценой и публикой, альтернативный характер пространства, реальное вторжение в него «нетрадиционно театрального» пространства, взаимозависимость пространства и действия мы видим и у визуальных художников того времени. См.: *Lumley R. Spaces of Arte Povera // Flood R., Morris F.* (ed. by). *Zero to Infinity: Arte Povera 1962–1972*. Walker Art Center, Minneapolis / Tate Modern, London 2001. P. 40-65; *Calvesi M. Arte e tempo // Teatro delle mostre*, cat. della mostra. Roma: Leric Editore, 1968. P. 8–14; *Carandini S.* (a

cura di). *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70 // Biblioteca Teatrale*. 2012.

<sup>40</sup> *Dorfles G. I pericoli di una situazione // Il Verri*. 12. 1963. P. 6.

<sup>41</sup> Вот еще художники: Лили Рейно-Девар, Рагнар Кьяртанссон, Dector & Dupuy, Чезаре Пьетроюсти, Надя Валори-Готье, Жюльен Превье, Борис Шармац, Саша Вальц, Жером Бель.

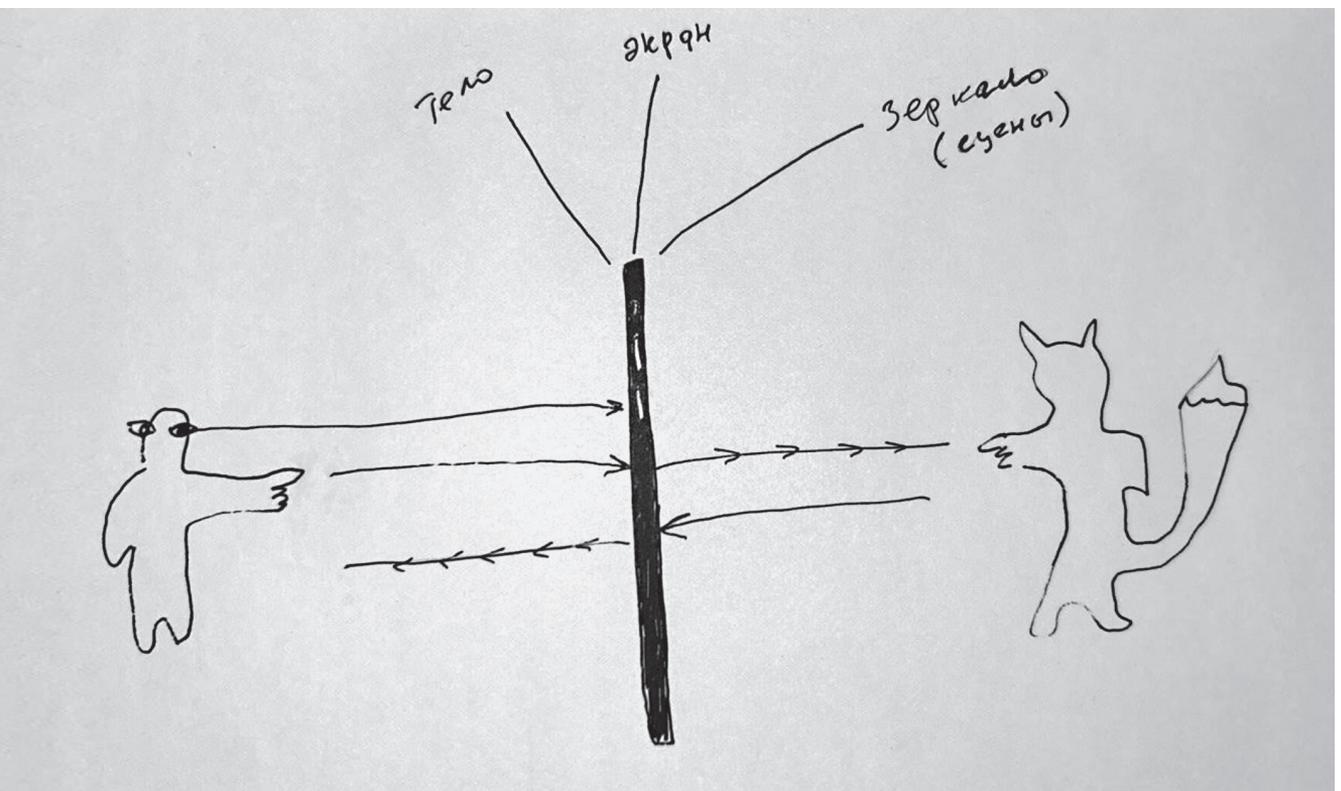
<sup>42</sup> *Copeland M. Choreographing Exhibition*. P. 21.

<sup>43</sup> См.: *Агамбен Д. Средства без цели*. С. 64: «Если танец — это жест, то только потому, что он несет в себе и выставляет напоказ опосредующий характер движений тела. Жест — это выставка опосредования, перевод средства как такового в поле зрения. Он заставляет проявиться бытие-в-среднем человека и тем самым открывает перед ним этическое измерение».

#### **Памела Бьянки**

*Историк искусства. Преподает в Высшей школе архитектуры и дизайна в Тулоне.*

*Специализируется в области истории выставок, новых подходов к кураторству и выставочному дизайну. Автор многочисленных статей и трех монографий: «Пространство произведения, пространство выставки» (2016), «Одевая пространства. Выставочные гибриды между экспозицией и дизайном» (2021), «Истоки выставочного пространства» (2023). Живет в Париже.*



Александра Абакшина. Рисунок

Александра Абакшина

## Зритель освобожденный и зеркало сцены как генератор снов

В этом тексте я описываю некую условную модель театра. Когда я буду говорить о спектакле, не упоминая названия или авторов, я буду иметь в виду понравившийся мне абстрактный спектакль, идеальный спектакль или просто «мой спектакль».

### 1

Сцена как виртуальное пространство. Виртуальное: возможно ли существование виртуального субъекта? Кто, собственно, действует в пространстве написанной, но еще несыгранной пьесы? Насколько виртуозен этот виртуальный субъект? Он является децентрированным, «пассажиrom без места»<sup>1</sup> или призраком в доспехах; это номадический субъект.

Согласно определению, виртуальный мир постоянен и остается таким даже в наше отсутствие. Это применимо и к миру театра. Персонажей, таких как Гамлет, Катерина или Лариса Огудалова, можно рассматривать как участников отношений «пользователь – аватар».

Актеры — это аватары своих персонажей. Эта модель театра может помочь нам преодолеть дихотомию призрака и доспе-

хов, оболочки, вместилища и содержания, показывая, что реальные и виртуальные пространства находятся в драматических отношениях, то есть в ситуации претворения, игры, миметического, притворства.

### 2

Нет вместилища и содержания. Возникает идея двух каемок, двух горлышек ваз<sup>2</sup>. Пустота по соседству.

### 3

Делез в статье «Актуальное и виртуальное»: Тело без органов — это виртуальный субъект, тогда как желаемые машины не являются виртуальными<sup>3</sup>. Взглянем на идеи Антонена Арто и Жюль Делеза: тело без органов — это «подвижное и одновременно застывшее тело». Оно не производит и не потребляет, будучи неорганическим и неорганизованным. Органы и машины-органы прикрепляются к телу без органов, формируя поверхность для регистрации желаний, интенсивностей (эмоций) и реакций. Это создает своего рода дыхание жизни сквозь тело без органов.

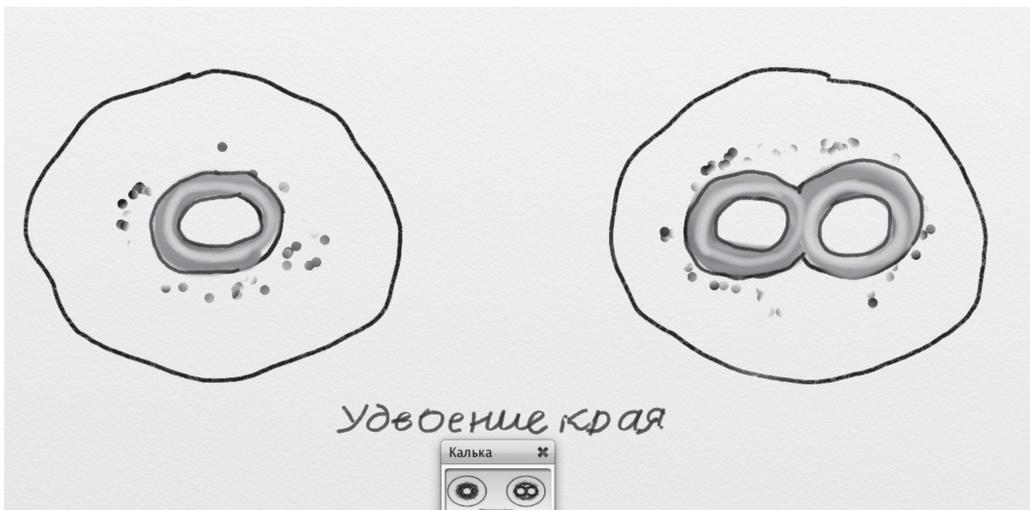


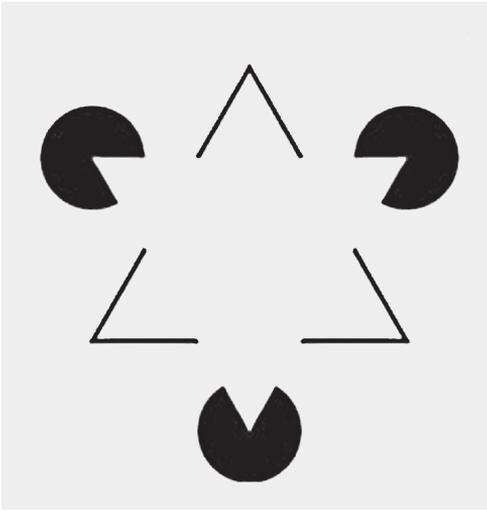
Рисунок из статьи Айтен Юран «Топология зеркала» (перерисовано Александрой Абакшиной).

Если связать концепцию тела без органов с виртуальным субъектом, следуя Делезу в его понимании виртуального как смысла и идей, мы можем построить следующую модель: Гамлет — это тело без органов, виртуальный субъект, который не производит и не потребляет. Вся атрибутика театра — это машины-органы, формирующие поверхность для регистрации — зеркало сцены.

Актер становится существом смешанной реальности, обладающим телесностью, которая через зеркало сцены приобретает черты виртуального. Он представляет собой «виртуального персонажа», регистрируя собственные отраженные и преломленные сигналы, а также сигналы зрителей — желающих машин. Это удивительно, поскольку виртуальное в театре воплощается, создавая гибриды виртуального-потенциального и реального-актуального. Зеркало сцены, сводя воедино взгляды зрителя и актера, формирует пространство, близкое к сновидению, происходящему наяву.

Брайан Массуми в статье «Воображая виртуальное» замечает, что сегодня само слово виртуальное (виртуальный) используется как прилагательное и постепенно обретает значение искусственного, иллюзорного, а затем ненастоящего, «киберпространства»<sup>4</sup>. Оно вошло в обыденный язык и фантазии по его воплощению не идут дальше апокалиптических сценариев, хотя до его вхождения в обыденность воображаемое стояло в ряду философских терминов в значении субстанции, употреблялось как существительное. Вернуть виртуальному его субстанциональную форму нас и приглашает Массуми. Это продуктивно, так как в таком случае виртуальное, как субстанция и как потенциальная возможность, мыслится как измерение реальности, формообразующее измерение реального.

И для Делеза важна и принципиальна реальность самого виртуального. Потенциальное остается абстрактным, поскольку никогда не существует в виде полноценной сущности. Открытость потенци-



Треугольник Канижа (оптическая иллюзия контура).

ального закрывается в его осуществлении, воплощении или претворении. Таким образом, вопрос о реальности виртуального становится вопросом о реальности абстрактного, которое никогда не является очевидным. Это может быть предметом полемики или же отвергнуто.

#### 4

Вопрос репрезентации виртуального переходит в проблему восприятия невидимого, а точнее — нечувственного. Нечувственное здесь подразумевает то, что недоступно нашему опыту, ограниченному пятью чувствами, и требует восприятия на уровне мышления. Массуми демонстрирует, как виртуальное может «репрезентировать» себя на примере треугольника Канижа и шутит, что показать реальность виртуального через оптическую иллюзию — довольно неудобная задача<sup>5</sup>.

Актуальное — это то, что «в действии», начинающее «менять дело». Так, несуществующий треугольник конституирует себя из ниче-

го через отношения форм фигур и расстояний, оставаясь при этом ничем. Мы не можем не видеть его, но в то же время его нет.

Массуми считает, что цифровые пространства обладают аналогичными свойствами и могут быть рассмотрены как модусы реальности. Поэтому отношения телесного и бестелесного, цифрового и нецифрового можно оформить в единую модель.

Вопрос: будет ли эта схема работать для зрительного зала и сцены? Начнем с момента, когда невидимое тело зрителя становится проявленным. Это возможно только через зеркала, экраны и отражения. В противном случае театр превращается в осознанное сновидение без чудес.

#### 5

Экран, зеркало, Нарцисс. Стадия зеркала Лакана показывает нам не только, как через идентификацию с собственным отражением конструируется «Я», но и как через зеркало фрагментированная реальность приобретает целостность (воображаемую). Спектакль может быть осмыслен как оптическая иллюзия, подобно целостной форме тела, что оказывается миражом. Мой двойник в зеркале — это копия, где мой правый глаз становится левым.

Взаимодействие между телесной схемой и образом тела служит отправной точкой в анализе понятия «моего тела». Телесная схема выступает как экран, который представляет и отражает. Согласно Лакану, мы не можем отрицать значимость зеркального образа в процессе формирования предсознательного «Я». Проявление зеркального образа тела происходит оптически, и это неизбежно. Лакан утверждает, что у ребенка происходит встреча с собственным зеркальным образом. Феномен зеркала становится знаком осознания себя как отдельно существующего в мире тела, но также помогает нам проблематизировать отношения между Воображаемым и Реальным.

## 6

По словам Мерло-Понти, «призрак зеркала выволакивает наружу мою плоть и тем самым позволяет невидимому в моем теле обрести возможность надеяться собой другие видимые тела. С этого момента мое тело может содержать сегменты, заимствованные у тел других людей, и моя субстанция может переходить в них. Человек для человека оказывается зеркалом. Само же зеркало становится инструментом универсальной магии, превращающим вещи в зримые представления, а зримые представления — в вещи, меня — в другого и другого — в меня»<sup>6</sup>.

Мерло-Понти также говорит: «Собственное тело занимает в мире то же место, что и сердце в организме: оно постоянно поддерживает жизнь в видимом спектакле, оно одушевляет и питает его изнутри, составляя вместе с миром единую систему»<sup>7</sup>. Тело репрезентирует нас в мире; оно — способ нашей жизни. Только с его помощью мы существуем, и наше тело всегда занимает центральное место в нашем актуальном восприятии.

Ж.-Л. Нанси, следуя за М. Фуко, в работе «Corpus» называет тело «органом формирования смысла». Он утверждает, что смысл как бы образуется на теле, впечатывается, соединяя внутреннее и внешнее, прошлое и будущее. Тело, по мнению Нанси, представляет собой мембрану, которая как производит, так и вбирает смысл<sup>8</sup>. И М. Фуко, и Ж.-Л. Нанси описывают телесность как единственную возможную форму обнаружения субъекта.

## 7

Зеркало собирает субъекта, а телесность — это способность, наделенность жить телом. Спектакль играет телами, и именно его телесность регистрирует зеркало сцены. Зеркало сцены становится стыком.

## 8

«Человеческое существо видит свою форму осуществленной, целостной, миром себя самого лишь вне себя», — говорит Лакан. Зеркало — это разборка и сборка, позволяющая осознать себя в мире и мыслить целостное. Без зеркала — хороводы частичных объектов и половинок.

Очень интересно, что у Лакана вместе с темой зеркала идет тема места, расположения. Айтен Юран в статье «Топология стадии зеркала» показывает, как Лакан дорабатывал схему отношений представимого и воображаемого в оптическом эксперименте с вазой и цветами<sup>9</sup>. Этот эксперимент имел несколько доработок с выпуклыми, выпуклыми и плоскими зеркалами, с цветами и без цветов, с двумя вазами. Но для нас будет интересным сама возможность видеть то, чего нет, приложить к театральному пространству, состоящему из сцены, зрительного зала, пространства текста, виртуальных и реальных тел и зеркала сцены. На рисунке 1 видно, как спрятанный букет, отражаясь в зеркале, оказывается в вазе, и они вместе организуют некое целое. Это пример смешанной реальности. Реальный физический мир и иллюзия связываются в единое целое. Я попыталась этот оптический эксперимент переложить на спектакль. На втором рисунке я как бы подражаю логике Лакана и делаю вывод: спектакль — это смешанная реальность, где виртуальные пьесы сшиваются с реальным исполнением, реальными зрителями в их воображении через отражение на поверхности зеркала сцены. Разбивая зеркало сцены, погружая зрителя «на равных», как участника или автора произведения, спектакль не может как бы приподняться, выйти за границы реальности. Зрители, исполнители, карты и помощники, инструкции, угощения и социальные эксперименты — приключения частичных объектов. В таких иммерсивных проектах в мир виртуального-потенциального вынесе-

ны реакции публики и артистов, но поскольку чаще всего существует протокол, то этот зритель-гость не задает неудобных вопросов, он занимает почетное место соавтора и его благодарность за это окрашивает все впечатление от спектакля в приятные тона. Этот гость «ведет себя как дома, но не забывает, что он в гостях».

### 9

Зритель как гость. По Деррида, условное гостеприимство — объективная моральность, контракт: социальный или семейный статус, что означает возможность быть названным по именам, обладать именами, быть вопрошающим или лгушим, вмененная им возможность преступления, быть ответственным<sup>10</sup>.

Абсолютное гостеприимство: упраздняет, попирает законы условного. Я открываю дом и даю место не только иностранцу (согласно его имени, фамилии и статусу), но и абсолютно неизвестному анониму без обязательств с его стороны, даже не спрашивая его имени.

Деррида приводит пример: чужеземец Платона из диалога «Софист».

Чем чужеземец страшен? Он обличает, он ставит под сомнение господствующий порядок, логос, хозяина, задает неудобные, подрывающие вопросы<sup>11</sup>.

Вот почему всем хочется собрать общество, воспитать своего зрителя, зачитывать дисклеймеры перед спектаклями. Чтобы не возникало таких вопросов, чтобы не было возможности обличать, необходимо «знать всех по именам», формировать безопасные пространства.

### 10

Логосная чуждость.

### 11

В подходах Деррида против здравого смысла я вижу подкрепление своих режис-

серских интуиций насчет того, что театр принципиально не коммуникативен. Я как бы зависаю над шкалой, где пороговыми точками являются Станиславский и Арто. Станиславский — сверхкоммуникативный театр, где все понимают друг друга без слов. Арто — докоммуникативный театр, где жест — это взрыв, который рвет саму возможность взаимодействия, мыслимого, скорее, как блоки переключения между телом без органов и органами без тела или переключения атрибутов на теле Ацефала.

### 12

Деррида в «О гостеприимстве» обращается к трагедии Софокла «Эдип в Колоне».

Эдип — странник, лишенный места, *atopei*:

«*a-topia*» — это «неуместность, странность, особенность; бессмыслица, глупость»;

«*a-topos*» — «неуместный, странный, необыкновенный; нелепый, неприличный»<sup>12</sup>.

### 13

Герой романа Клоссовски, к которому обращается Деррида, — хозяин дома, с беспокойством ожидающий незнакомца, по мере приближения гостя спешит выкрикнуть: «Заходи скорей, а то я боюсь своего счастья». Мы всегда ждем гостя с беспокойством.

По логике Деррида, «гость» — принципиально и сущностно «не-у-местен»; «хозяин», «господин» нетерпеливо ожидает «гостя» как «узник своего места и власти, своей самости, субъектности (своей субъектности заложника)» — «гостя», который призван «освободить» его.

Хозяин — узник своего места.

Вы не уйдете никуда, пока вы ждете.

Гость — всегда не-у-местен.

Гость призван освободить хозяина.

Гость становится хозяином хозяина.

Зритель буквально долбится в экран, пока спектакль говорит «войдите».

Гость не-у-местен, а зритель необходим. Парадокс: необходимость и неуместность делают фигуру зрителя не такой уж простой частью театрального события.

Гость призван освободить хозяина.

Гость становится хозяином хозяина.

Гостеприимство — это абсурд.

### 17

Зритель освобожденный освобождает режиссера. Как засуществовать зрителю? В какой момент зритель становится видимым? Ученным? Исторически зритель находился за пределами рамы картины и рамп театра. Он никогда не был настолько вовлечен, чтобы на него указывали пальцем. Веласкес в «Менинах» показывает на зрителя и объявляет о его существовании через зеркало. Дверной проем и зеркало — двойники. Они совпадают по масштабу и являются своего рода близнецами. Размывая границу между внутренним и наружным пространством, художник подсказывает нам, что в проем можно войти, но через зеркало — нет. На месте королевской четы может стоять публика. Она учтена, приглашена, но не в дверь, а через оптическую иллюзию, через отражение, через виртуальное. Здесь реальное и виртуальное сливаются в едином пространстве картины.

Станиславский: зритель должен забыть, что он в театре и ощущать все как действительность. Полная иммерсия, не вставая с кресла. Интеграция в мир спектакля происходит через воображение. Все происходит на поверхности зеркала сцены. Зритель смотрит спектакль, как если бы он спал и видел сон.

### 14

В работе «Эмансипированный зритель» Рансьер показывает, что пассивность

«спящего» зрителя ложная, так как в действительности он активен и работа идет за счет работы воображения<sup>13</sup>. Зритель — номадический субъект. Как минимум его взгляд скользит по зеркалу сцены, регистрируя и отпечатываясь на нем. Работа зрителя — это работа познания.

Ложные представления об активности заставляют ставить спектакли-прогулки, иммерсивные шоу и представления с участием зрителей. На таких мероприятиях зрителям не позволяют просто сидеть, создавая различные препятствия — от нашатырного спирта на входе до 5D-театра. Но самым непреодолимым препятствием остается зеркало сцены. Его преодоление — через воображение — ведет к пониманию, к ситуации «эврика!», которые могут быть не только интеллектуальными, но и эстетическими.

### 15

Когда зритель становится участником спектакля, он переключает регистр своего воображения на уровень выживания и импровизации. Он должен впечатлять или впечатляться самим собой. Но как достичь этого состояния без отражения? Растворенное зеркало сценического пространства приводит к распаду театра как сложного пространства, соединяющего виртуальное и актуальное. Редчайший случай, когда эти модусы реальности присутствуют вместе и одновременно.

### 16

Когда зритель включается в телесную работу (например, спектакли-прогулки), он становится исполнителем. Исполнителем, которому не только не платят, но он сам оплачивает этот «экспириенс». По Рансьеру — активность потеряла статус привилегированного состояния<sup>14</sup>. Непонимание зрителем смысла спектакля — «я не понимаю!» — это не проблема. Это ситуация. Представим

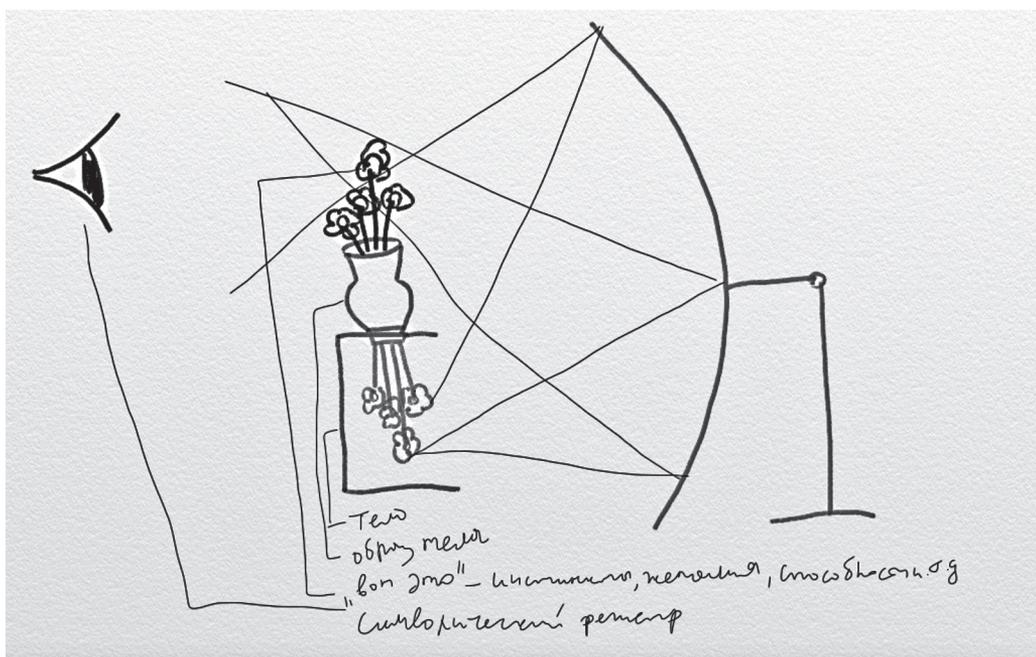


Рисунок из статьи Айтен Юран «Топология зеркала» (перерисовано Александрой Абакшиной).

систему экранов, зеркал и мембран. Сначала у режиссера возникает замысел режиссера, как греза, затем следует этап воплощений. И замысел никогда не совпадает с реальным результатом (в этом зазоре возникает театральное напряжение). После этого следует спектакль, во время которого зритель формирует свою грезу. Между грезой режиссера и грезой зрителя существует множество пространств. Поэтому не стоит переживать за зрителя, который не понял.

### 17

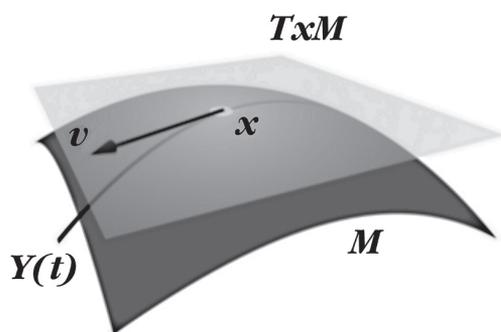
Зрительский опыт — трансверсальный, осуществляется по касательной к производству. Зритель как бы говорит: «я свободен! я свободен от того, что смотрю». Так зритель освобождает режиссера — как гость хозяина.

Это встреча двух автономий и создание эстетических отношений.

### 18

Айтен Юран замечает, что изменения в оптическом эксперименте Лакана приводят к тому, что он порывает с моделью складывания образа в трехмерной логике, в логике вместилища и содержания. Он приходит к выводу, что объект и его отражение, отражающийся объект — не равны, не есть одно и то же и лишь имеют отношение к чему-то одному. Появляется некое несоответствие, которое призвано стать соответствием<sup>15</sup>.

Юран пишет: Появляются два, суть которых одно — в этом смысл сборки в стадии зеркала. Мне это интересно приложить к театру. Оторвавшись от идеи вместилища и содержания, Лакан переходит к связям по кромке, через «взгляд бутылочного горлышка» и края его проекции. Юран: «Год спустя в знаменитом пассаже с малышом Жаном на борту рыбацкого суденыш-



*Касательное пространство.*

ка Лакан скажет о взгляде банки из-под сардин, качающейся на волнах». Я нарисовала схему, как две банки сардин смотрят друг на друга. Пусть это будет знамя «расщепления глаза и взгляда». Ситуация «зритель смотрит спектакль» в идеальной схеме могла бы выглядеть так же.

### 19

Шуточная викторина.

Почему зритель уходит из театра?

- 1). Он демонстрирует свою независимость от произведения;
- 2). Ему не грезится в этом пространстве;
- 3). Его чувства оскорблены (вам это приключилось).

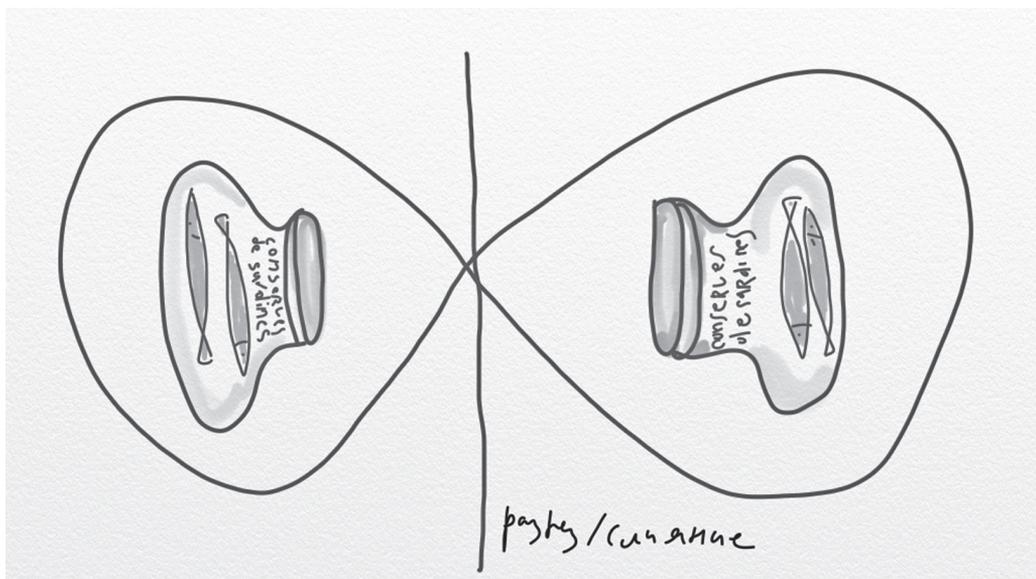
### 20

Рансьер: «Ведь в любом представлении речь идет о том, чтобы связать то, что мы знаем, с тем, чего мы не знаем; чтобы быть одновременно исполнителями, демонстрирующими свои компетенции, и зрителями, исследуемыми, что эти компетенции могут дать в новых обстоятельствах, среди других зрителей». Само представление или зрелище должно при таких условиях стать максимально нейтральным — третьей силой, которой

никто не владеет и на смысл которой никто не притязает. Просто текст, к которому ученик и учитель могут обращаться, «чтобы совместно удостовериться то, что увидел первый». А чтобы это не звучало слишком по-аристотелевски, можем заменить «знание» на «понимание»: от непонимания к пониманию. А понимание, если вспомнить Спинозу, позволяет переплавлять «дурные смеси», «плохие аффекты» и печаль в возможность действовать. Теперь можем перефразировать так: от невозможности к действию к возможности действовать.

### 21

Мой зрительский опыт. То ли было, то ли нет. Мой зрительский опыт хранит как два драгоценных камня всего два театральные потрясения, которые можно вписать в модель, описанную выше. С 2017 года я не встречалась ни с чем подобным. Сюда можно было бы поместить зрительский опыт собственных спектаклей, но это требует соответствующей теории, где я бы разработала самогостеприимные способы смотреть свои спектакли. Меня поражает, что для режиссеров смотреть свой спектакль — мучительный опыт. Вот пример того, какие муки доставляет Питеру Бруку собственное произведение: «Странное чувство испытываешь на премьерке поставленного тобой спектакля. Еще сидя на прогоне, вы были убеждены, что такой-то актер играет хорошо, что такая-то сцена интересно решена, движения изящны, а весь отрывок полон четкого смысла. Теперь твое “я” говорит: “Мне скучно”, “Это уже было”, “Если она еще раз поведет себя так же многозначительно, я сойду с ума” или “Я вообще не понимаю, что они хотят этим сказать”»<sup>16</sup>. Что же все-таки на самом деле происходит, чтобы настолько изменилось отношение режиссера к собственной работе?



Александра Абакшина. Рисунок.

Но вернемся к моим примерам.

**1** Перформанс «Sleeping beauty» коллектива «Институт исследования реальности», фестиваль «Baltic circle», 2017. Мы в ночном клубе или ангаре, сделанном под клуб, мы вроде как на вечеринке — можно танцевать, заказывать напитки. Мы знаем, что «Sleeping beauty» — это перформанс для одного зрителя, за вечер успеют пройти от 7 до 9 человек. Мы знаем, что от нас зависит, попадем мы на этот перформанс или нет. Мы знаем, что среди нас присутствуют участники проекта, их нужно вычислить и каким-то образом вступить в контакт. Нам с моей компаньонкой по театру показалось, что этот контакт нужно устанавливать как-то телепатически. Мы не попали на спектакль. Этот опыт зрительства — опыт через пересказ. Вечером следующего дня на мероприятии после спектакля двойника Майкла Джексона мы сели в шифоновый шатер. Он был очень уютный только лишь потому, что был ша-

тром. Внутри него не было ни подушек, ни ковра. Только черный пол блэкбокса. С нами в шатре оказались две австрийские художницы, одна из которых попала на спектакль. Белый шифон раздувал легкий сквозняк, художница рассказывала свой зрительский опыт так подробно, что у меня сложилось полное ощущение, что я видела его лично. Иногда я начинаю рассказывать об этом спектакле, совершенно забывая, что я его не видела. Но он мне как бы приснился, привиделся, построился через пересказ, преломившись в складках гостеприимного намека на шатер.

**2** Спектакль.... я не запомнила названия. У меня сохранился каталог фестиваля «Baltic circle 2017», но я не могу найти проект по картинке, так как картинки подобраны были до того, как проект был осуществлен, и не иллюстрируют спектакль. Я перевожу в гугл-переводчике все описания, что есть в каталоге подряд:

«Это из-за слабости и лени культуры поддерживаются колониальные структуры, культура колонизаторов? Разрушайте, разрушайте, разрушайте, а затем появляйтесь, чтобы попросить ритуалы, знания, навыки выживания. Как бы спрашивая: есть ли еще что-то, что вы могли бы взять? Я так, так устала объяснять, просвещать, убеждать в том, что покупка жилья для нас — это хорошая инвестиция, которая никому не причинит вреда».

Паулина Федорофф — это может подойти под то, что я видела.

Кажется, это тоже подходит: «Размышление об осмосе и интернализации, ответственности за черноту и странность, необходимости "занять место", чувстве одержимости фантазиями других людей и страхе, что мои собственные окажутся слишком грубыми». Я ничего не помню, кроме:

Мы в пространстве, которое предполагает разделение на зрительный зал и сцену, но все стулья убраны, и мы все стоим перед сценой и не знаем точно, будет что-то происходить на сцене или нет. Мы слышим песню. Я не знаю английского и не понимаю о чем эта песня, но парни рядом со мной плачут. Я очень стараюсь понять и мне кажется, что я начинаю подгружать все свои знания по английскому и перевожу в голове: когда вы сидели, мы могли только стоять. На сцене

большой аквариум, там нет рыб, только водоросли. Я уверена, что он тут случаен, с прошлых проектов, возможно. Сцена тут вообще как бы «лишняя», но, играя роль не-у-местного места за счет зеркала сцены, все равно работает как отражение. Я начинаю отчетливо разбирать слова: когда вы сидели, мы могли только стоять. Парни плачут, мы все стоим. Сбоку сцены появляются три девушки разных расовых принадлежностей и с листа читают тексты, которые я не понимаю. Я помню, что у меня мурашки пробежали по коже, настолько мне понравился этот спектакль. Это был сон о том, как мы все живем в старом как мир аквариуме, где невозможно ни сидеть, ни стоять. Гуглила участниц по фото. Все как в тумане (в мутном аквариуме). В этой шеренге еврипидовских Елен — все виртуальные.

**3** Балет «Лебединое озеро», Мариинский театр. В этом случае для моего зрительского опыта большое значение сыграл факт, который я узнала на выставке «Первая позиция. Русский балет» в Манеже в Петербурге весной 2023 года. В одном из блоков, посвященных «Лебединому озеру», я с удивлением прочла, что в первой версии балета костюмы исполнительниц лебединых партий включали крылья! Однако в версии Петипа их уже нет. Сам Мариус Петипа взял на себя дворцовые

сцены балета, а лебединые сцены ставил его ассистент — Лев Иванов. Он не стал использовать накладные крылья и поставил себе задачу найти в человеческом теле возможности для лебединой пластики. Можно сказать — это первый реальный постгуманистический спектакль. Теперь, когда я смотрю «Лебединое озеро», вижу красоту этой мутации — человеко-лебедь. Балет обвиняют в том, что он калечит тела танцовщиков. Но как еще создавать образ из собственного тела, воплощать виртуальное, претворять несуществующее? Балет — это бодихоррор. «Лебединое озеро» — это театр будущего.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> *Deleuze G. The actual and the virtual // Deleuze G. and Parnet C. Dialogues II. revised edition. Columbia University Press, 2007.*

<sup>2</sup> Юран А. Топология стадии зеркала. URL: <http://freud-lacan.spb.ru/lakanaliya/21-dora-madonna/ajten-yuran-topologiya-stadii-zerkala>; Массуми Б. Воображая виртуальное // *Философский журнал*. 2014. №1.

<sup>3</sup> *Deleuze G. The actual and the virtual.*

<sup>4</sup> Массуми Б. Воображая виртуальное.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> *Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. М: Ювента, Наука, 1999.*

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ад Маргинем, 1999.*

<sup>9</sup> Юран А. Топология стадии зеркала.

<sup>10</sup> *Ватолина Ю. Гостеприимство в предельной интерпретации: Жак Деррида // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2013. № 1. С. 3–7, 9.*

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Derrida J. Of hospitality | Anne Dufourmantelle invites Jacq Derrida to respond. Stanford University Press, 2000.*

<sup>13</sup> *Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018.*

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Юран А. Топология стадии зеркала.

<sup>16</sup> *Брук П. Пустое пространство. М.: Искусство, 1976.*

#### **Александра Абакшина (Пистолетова)**

*Родилась в 1983 году*

*в Аркалыке. Режиссер.*

*Живет в Санкт-Петербурге.*



Ася Володина «Метры тишины», 2025. Фото Николаса Пупчича.

# Максим Иванов и Ася Володина

## Зрительство как переменная, добровольность как медиум

**Максим Иванов:** Нашему опыту в качестве художников и художниц всегда предшествует взаимодействие с искусством через призму зрителя и зрительницы. Но в твоём случае он накладывается на участие в сообществе ролевиков и гейм-дизайнеров. Ты не могла бы рассказать об этом? Обычно считается, что современное искусство по определению более закрытая и менее интерактивная, если хочешь, более отчужденная сфера. А для многих и более консервативная. Твой интерес к искусству был сродни побегу от всепроникающей интерактивности, если использовать слово из маркетинга — «геймификации» нашего мира, воплощенной в ролевых играх? Или же все это доксы и на самом деле сегодня опыт зрителя в галерее или музее сопоставим с тем, что переживает человек во время конвента ролевиков?

**Ася Володина:** Никакого побега, конечно, нет, есть развитие, сосуществование и проникновение. Игра — это медиум, метод, материал и призма. Мир, в котором люди говорят о себе как об игроках и гейм-дизайнерах, и мир, в котором люди существуют как художники, зрители, кураторы и т. д., — разные социумы. Так вышло, что я сначала стала деятельным участником первого, а во второй пришла позже. Но произошло это, мне кажется, в первую очередь как раз из-за того, что я не видела никакого противоре-

чия — игра для меня всегда была очевидным актом творчества.

Мой опыт в первую очередь касается ролевых игр живого действия. В такой игре участники на определенное время погружаются в некоторую фиктивную ситуацию, действуя как персонажи. От других видов ролевых игр (компьютерных или словесных) игры живого действия отличаются тем, что все происходит в физическом мире. Игроки действуют не как аватары или в рамках словесного описания действий, а своими телами. Больше всего это похоже на детские игры в дочки-матери, или когда мы притворялись героями любимых книг и фильмов. А еще на театр — только без четвертой стены, predetermined сценария, зрителей в узком смысле слова и с высокой долей свободы выбора у каждого игрока.

К сожалению, критической рефлексии на русском языке о работах в этом жанре практически не существует. Если не считать журнал «Искусство» № 3 за 2020 год<sup>1</sup>, посвященный теме ролевых игр. Из более научных, но близких теме зрительства текстов могу посоветовать магистерскую диссертацию Ольги Воробьевой «Переключение фреймов в ролевой игре живого действия»<sup>2</sup>. На английском языке материалов гораздо больше. Существует огромный массив ежегодных сборников «Knutpunkt Books». Например,



Институт овладения  
временем  
«Чествование  
Фаф и Цалар»,  
2022. Фото Тьяго  
Казанова.

в одном из них была опубликована статья Туомаса Харвьяйнена «Kargow's Scions»<sup>3</sup>, в которой анализируются сходства и различия между ролевыми играми живого действия и их предшественником на территории современного искусства — хэппенингом.

Возвращаясь к твоему вопросу, до того как я впервые поставила что-то игровое в институализированных пространствах театра и современного искусства, я играла и была автором многих ролевых проектов. Большинство из них были посвящены историческим или фантастическим мирам — например, мы делали игры про падение Константинополя и крестовые походы, про миры Стругацких и авторские антиутопии. Каждый такой проект — будь это игра для трех друзей или на несколько тысяч человек — сложная нарративная структура, а кроме того — впечатляющий коллективный процесс сотворчества.

Никаких сомнений в том, что играть и создавать игры должно быть интересно всем, кому интересно искусство, у меня не было. Было ощущение, что просто есть люди, для которых ходить за искусством в музей привычно, а поехать в лес — неожиданная и непонятная идея. Ну, значит, принесем игры в музеи, галереи и театры.

Конечно, позже я взгляделась в мир современного искусства пристальнее и увидела больше нюансов. Мои проекты в этом контексте во многом отличаются от того, что я делала раньше. Например, явственнее стали проступать темы нечеловеческой агентности или рефлексия актуальных событий и состояний.

Ты спрашиваешь про схожесть опыта ролевика и зрителя. Если говорить с точки зрения интерактивности, это не дихотомия, а шкала. Даже самое холодное искусство, не делающее ни шага навстречу зрителю, не существует само по себе. Оно предполагает эмоциональное взаимодействие со зрителем и интеллектуальное с другими художниками, существует в контексте искусства как большого разговора. Дальше — больше. Выставка — это дизайн опыта посетителя, перформанс — захват внимания зрителя в пространстве и времени, партиципаторный проект — уже полное взаимодействие. Игра на этой шкале находится как будто на экстремуме интерактивности.

В своих проектах я действительно часто отхожу от игры, как будто двигаюсь в сторону уменьшения интерактивности. Но это, скорее, про расширение горизонта, желание

не стоять на месте. Как от Южного полюса невозможно не идти на север, если начать двигаться, но это происходит не из желания идти на север, а из желания идти.

Так, среди моих работ последних лет есть и достаточно традиционные по форме ролевые игры, где все участники получают роли персонажей в спекулятивном мире (даже если это роли материальных объектов в игре «1597 секунд»). Но есть и проекты, где игроки через маски персонажей изучают нашу реальность (игра-экскурсия «Низкий сезон») или попадают в спекулятивную ситуацию, оставаясь собой («Чествование Фаф и Цалар» или «Гадание по выставке»). Есть и те, где я работаю с играми или событиями других жанров, но черпаю инструменты из моего опыта живых игр (перформанс «Метры тишины») или подстольная игра «Венеция рыб»).

А вот «геймификация» в данном контексте — какое-то жуткое слово. Геймификация — это про придание игровой формы чему-то, что в основе своей ее не имеет, искажение ради манипуляции. Это может быть классно и оправдано в сфере образования или в бизнесе, но мне интереснее говорить об игре, которая содержится в сути произведения, а не об игровой обертке для того, в чем игры нет.

**М. И.:** Стало общим местом считать, что именно зрительница в конечном счете ставит точку в высказывании художницы. Высказывание на территории искусства всегда делается ими совместно. Обычно это понимается в том ключе, что все искусство демократизировалось. Зрительницы эмансипировались, у них рассеянное внимание, противостоящее патриархальному и колониальному модернистскому произведению гения. То есть сегодня все мы прежде всего зрительницы. Однако можно зайти с другой стороны, сказав, что одновременно с тем все мы художницы. Рассуждая о рецепции концептуального искусства, Джозеф Кошут однажды заметил, что его зрители — это всегда те же люди, кото-

рые его и производят. Полагаю, российский опыт «Коллективных действий» или же, например, одесского концептуализма говорит нам о том же. Я бы хотел спросить у тебя о твоих зрителях. Кто они? Еще меня интересует, как эти люди менялись с течением времени? И если они определяют твоё высказывание, как оно изменилось за последние годы?

**А. В.:** Ты знаешь, как я не люблю говорить о зрителях, когда речь идет о моих проектах. Почти все они принципиально устроены так, что собственно зрители в них не нужны или даже невозможны. Моя аудитория — это (со)участники и игроки. Иногда возникают разные уровни вовлечения, но очень редко в моих работах есть место для отстраненной позиции наблюдателя. Будь это подстольная игра про рыб в Венеции, живая ролевая игра про продирирование сквозь время или даже перформанс-митинг про тишину в переломные моменты истории — по-настоящему «посмотреть» на них можно только изнутри ситуации.

С другой стороны, мне очень симпатичны обе концепции — и та, что все мы зрительницы, и та, что все мы художницы. Я убеждена, что это такая суперпозиция: все мы одновременно и то, и другое, но это не значит, что позиции равны или сливаются. Мне это очень понятно через призму гейм-дизайна: в игре человек легко сочетает в себе пласты игрока, персонажа, зрителя, иногда еще и режиссера. Думаю, в отношениях с искусством происходит то же самое. Нет нужды выбирать и спорить, какую именно роль ты занимаешь, любопытнее наблюдать, как зритель в тебе взаимодействует с художником.

Кстати, упомянутая мной диссертация Ольги Воробьевой посвящена изучению того, как игрок существует в этих многочисленных пластах и переключается между ними. Один из выводов антрополога — и в повседневной, и в игровой реальности множественная идентичность устроена схожим образом. За счет проявленности и осознанности в играх



Ася Володина  
«Венеция  
рыб», 2021.  
Фото Ивана  
Ерофеева.

она легче поддается изучению. Это утверждение, по-моему, в полной мере переносится на использование игр в искусстве, которое тоже изучает реальность.

Что касается эволюции моего игрока — кажется, я пока больше замечала различия не эволюционные, а географические или, как минимум, контекстуальные. Эволюционирует ли игрок, условно, в Москве со временем? Наверняка, но меняюсь и я, меняются проекты (и ни один из них не шел достаточно долго). Сложно отследить. Но люди в разных странах отличаются — я это остро ощутила, когда мы с Институтом Овладения Временем в 2019 году проводили игру «1597 секунд» сначала в Москве, затем в Нью-Йорке, а потом в Стокгольме. В этом проекте игроки сообща выбирают какой-то момент во времени, с которым будут взаимодействовать. Так вот, в Москве предпочитали большие исторические события, переломные моменты. А в Нью-Йорке, наоборот, моменты частные, чьи-то личные истории и связанные с ними переживания. На всякий случай отмечу, что это мое анекдотическое ощущение на основе малой выборки, может быть, оно отражает какую-то важную правду

о реальности, а может быть — просто случай и флуктуация.

В другой раз я заметила разницу, когда ставила в Германии «Игру в игру», написанную для «Гаража» осенью 2022-го года. В этот раз я обратила внимание на заметную — и, конечно, ожидаемую — разницу в напряжении. Эта игра позволяла безопасно и в то же время откровенно говорить об окружающей реальности. В Германии с нее как будто снялось несколько защитных слоев, которыми она была укутана в Москве, чтобы вообще быть возможной. Единственное, что точно меняется со временем, — принятие и понимание, хоть иногда и иллюзорное, медиума игры. Больше людей вместо «это вообще, что такое?» реагируют: «а, точно, это интересно!»

**М. И.:** Еще один вопрос, который, возможно, с точки зрения гейм-дизайна относится к разряду технических, но, с другой стороны, для нашей темы имеет важное значение. Ты не могла бы рассказать о безопасности и этике соучастия внутри игрового процесса? Как они выстраиваются? В результате чего? Есть ли в принципе консенсус на этот счет? Возможно ли ее нарушение, так сказать, во



Институт Овладения Временем «1597 секунд», 2019. Фото Жана Батиста Беранже.

благо или же это нечто незыблемое? Я был бы рад, если бы ты могла привести несколько примеров и из своего опыта, и из опыта твоих коллег. Просто кажется, что территория перформанса в искусстве наследует трансгрессивным практикам 1960–1970-х, например, венскому акционизму, который находит свое продолжение в работах Флорентины Хольцингер. То есть традиции преодоления традиции, как говорится. В то же время в последние годы императив трансгрессии и всяческого преодоления оказался под подозрением и был заменен императивом заботы, новой этики и прочего. Как представлены эти изменения внутри игровых практик?

**А. В.:** Мне кажется, медиум игры занимает очень любопытное положение в этом измерении. В некотором роде прямо в его конструкцию встроен предохранитель. Можно по-разному определять, что является или не является игрой, но один элемент остается неизменным: игра — это добровольная деятельность. Как только добровольность исчезает — в том числе за счет ощущения небезопасности — происходящее перестает быть игрой.

В гейм-дизайне существует термин «магический круг». Его впервые использовал Хейзинга в «Homo Ludens», но в текущем значении популяризовали Эрик Циммерман, Фрэнк Лэнц и Кэти Сален на рубеже XX–XXI веков. Магический круг — это пространственно-временной сегмент, где действуют правила, отличные от правил «обычного» мира. Вступая в игру, человек пересекает границу магического круга и живет по другим законам и правилам, представляет себя в другой реальности. Здесь можно вспомнить «встречи лицом к лицу» социолога Гоффмана, который похожим образом описывал любые устоявшиеся социальные взаимодействия. Например, каждый социализированный человек представляет, какие действия уместны в различных ситуациях — «встреча с приятелем на улице», «интервью о приеме на работу», «арест». Каждая социальная ситуация также очерчена своим кругом, внутри которого действуют определенные правила и роли. Но добровольность, являющаяся неотъемлемым условием для нахождения в магическом круге игры, придает игре очень интересную специфику.

Магический круг игры порождает так называемое «алиби» действовать и чувствовать по-другому. В игре я могу испытывать негативные эмоции, действовать как человек чуждой мне морали или поведенческих стратегий, переживать ситуации, в которых ни за что не хотела бы оказаться в реальной жизни, — и все это в относительной безопасности для себя и своей «реальной» жизни. В некотором смысле мастерство создания игр — это мастерство бережной упаковки очень реального опыта всех мастей. Из всего этого следует довольно простой вывод: или ты используешь по полной инструменты игры, выстраивая очень четкий магический круг; или — исследуешь проницаемость магического круга, но отдаешь себе отчет в том, что получившееся будет не вполне игрой и не все инструменты игры будут применены. Так как я рассматриваю игру как медиум, мне все варианты кажутся легитимными, но, так как речь идет о безопасности участников, я считаю критически важным осознанное применение той или иной стратегии.

В сообществе ролевиков больше распространены первый подход. Люди, которые серьезно разрабатывают игры, в первую очередь ролевые, наработали огромное количество так называемых механик безопасности. Десятилетиями разрабатываются стратегии, которые помогут игроку откалибровать ожидания, осознать психологическую опасность и выйти из игры, менее травматично начать и закончить игровой опыт. Конечно, тут есть разные подходы. Одни комьюнити больше полагаются на силу традиции и общественный договор про ситуации «в игре» и «вне игры». Другие прописывают правила и конкретные механизмы. В любом случае — это потрясающий тренинг осознанности.

По моим наблюдениям, художники, которые начинают интересоваться темой игр, часто, наоборот, выбирают фокус на теме границы, той самой трансгрессии. На-

пример, как мне кажется, многие проекты Катрин Ненашевой построены таким образом. Рефлексия нахождения или не-нахождения внутри круга с другими правилами сама по себе становится темой работы. Гораздо хуже, когда автор вроде бы пытается пойти по первому пути, но не умеет или не хочет думать о том, как устроен его магический круг, есть ли у игроков алиби, как в пространстве проекта обеспечена безопасность. Самый яркий печальный пример такого рода, на мой взгляд, — проект «Дау». Выстроив и организовав впечатляющее пространство по вполне себе игровым принципам, его авторы не справились с выстраиванием конструкции бережности — и теперь от проекта веет не идеями дерзания и трансгрессии, а абьюзом.

Вообще, мне кажется, что игра — вероятно интересный жанр в контексте твоего вопроса. В ней отношения между людьми (а также между человеком и его персонажами), (не)бережность, добровольность становятся не темами, не контекстом, а прямо-таки выразительными средствами. Добровольность как медиум — круто же.

**М. И.:** Возвращаясь к сказанному ранее, хочется, конечно, иметь возможность быть просто зрителем и лишь с дистанции наблюдать некоторые «встречи лицом к лицу» или, по крайней мере, иметь возможность выйти из некоторых «магических кругов» наших реалити. Многие из них представляются добровольными, несмотря на порой очевидную деструктивность. Подумал, что лишь другой магический круг внутри магического круга может заставить, если не обеспечить выход, то хотя бы сделать «игровые действия» более ответственными. В этом смысле твой проект «Игра в игру» мог бы быть дополнен игрой в зрителя, игрой в отказ от игры.

**А. В.:** Очень хочется дистанцироваться от многого, конечно. Вот только, боюсь, большинство из этих кругов совсем не магические — добровольность выхода из них

часто мнимая, границы — совсем не четкие. Так что я не очень сейчас верю в стратегию эскапизма, в том числе внутреннего (как ты описываешь, круг в круге). Пожалуй, сегодня мне ближе идея осознанной навигации.

У Грега Игана есть изящный короткий рассказ «Неустойчивые орбиты в пространстве лжи». Он строится на метафоре, в которой разные идеологии оказываются точками притяжения в пространстве, аттракторами. Чем ближе находишься к эпицентру, тем сильнее притяжение и тем сложнее увести свою орбиту от него. История главного героя — поиск траектории в этом пространстве, которая позволит продолжить движение, а не быть поглощенным одним из аттракторов. Ты не пересекаешь границу, вступая в новые земли, ты постоянно находишься в зоне большего или меньшего притяжения разных сил.

На таком же способе организации пространства действия строился мой «Низкий сезон», игра-экскурсия, которую я несколько лет назад сделала для галереи «Ходынка» и района Октябрьского поля. Там магический круг задавался не границами, а движущейся центральной точкой. К ней можно было приближаться или уходить от нее, но нахождение в игре определялось связью игрока с ней.

В последнее время я замечаю, что все больше моих проектов оказываются связанными с навигацией, поиском стратегии ориентации и перемещения в хаотическом, часто недружелюбном мире. Я разбираю и пересобираю экскурсии, гадания, demonstra-

ции. Думаю, в этом и есть мой текущий ответ про доступную нам ответственность. Поиск не кокона, в котором замереть, но способа двигаться на своих условиях.

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

<sup>1</sup> Искусство. №3 (614). 2020. URL: <https://iskusstvo-info.ru/issues/rolevye-igry>.

<sup>2</sup> Воробьева О. Переключения фреймов в ролевой игре // Academia. URL: [https://www.academia.edu/23955061/Переключения\\_фреймов\\_в\\_ролевой\\_игре\\_живого\\_действия\\_магистерская\\_диссертация\\_](https://www.academia.edu/23955061/Переключения_фреймов_в_ролевой_игре_живого_действия_магистерская_диссертация_); <https://www.youtube.com/watch?v=7GOG2YX5zl8>.

<sup>3</sup> Harviainen T. J. Kaprow's Scions // Montola M., Stenros J. (ed.) Playground Worlds: Creating and Evaluating Experiences of Role-Playing Games. Helsinki: Ropecon ry, 2008. P. 216-231.

**Ася Володина**

Родилась в 1983 в Москве.  
Художница, гейм-дизайнер, литераторша.  
Работает с партисипаторными практиками, по преимуществу с ролевыми играми живого действия (LARP). Сотрудница и сооснователь Института Овладения Временем.  
Драматург спектакля «Норманск» (Центр им. Вс. Мейерхольда, Москва).  
Живет в Лейпциге.

**Максим Иванов**

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



Таватчай Пунтусавасди «Три части», 2023. Фрагмент инсталляции. Основной проект третьей Тайской биеннале, Ват Па Сак, Чиангсен. Фото Ванчай Пхуттаварин. Предоставлено Тайской Биеннале в Чианграе 2023.

---

# Артём Тимонов

## Приоткрытый мир

3-я Тайская биеннале. Международная  
выставка современного искусства.  
Таиланд, Чианграй  
Ноябрь 2023 — апрель 2024

Я прилетаю в аэропорт Чианграя около восьми утра. После насыщенного встречи дня, короткого сна и раннего вылета из Бангкока я далеко не в лучшей для восприятия искусства форме, но тем не менее полон энтузиазма. Через несколько минут я подъезжаю к воротам «Черного дома» — ближайшей к аэропорту площадки биеннале. Пока я дожидаясь официального открытия, сотрудники небольшой кофейни поблизости любезно угощают меня водой со льдом — на часах еще нет девяти, но температура уже приближается к 35 градусам. Наконец я попадаю на территорию биеннале и долго хожу по комплексу в поисках хоть какой-то зацепки, которая подсказала бы мне путь к работам. Захожу в огромный дом: его современная тайская архитектура вместила в себя длинные ряды графических изображений красных, черных, белых и золотых цветов. В конце здания то ли художник, то ли сотрудник музея раскладывает на полу посредственные рисунки формата А4. После недолгого колебания прохожу мимо. Лишь спустя еще несколько минут я нахожу первую работу, рядом с ней обна-

руживается и работник биеннале (согласно их терминологии, доцент), который поможет мне проложить дальнейший путь по территории.

\*\*\*

Тайская биеннале устроена номадически — каждые два года она «обживает» новое место в стране, наполняя его работами местных и зарубежных художников, создавая или оживляя локальные культурные инициативы и инфраструктуру и, конечно же, привлекая туристов. После первого проекта в курортном городке Краби и второго, принявшего на себя удар ковидного шока в Корате, биеннале приехала в северную провинцию Чианграй. Эта область исторически была пограничной, почти лиминальной: здесь сталкивались разные культуры, языки, государства, пронизываемые экономическими потоками и раздираемые политическими интересами.

Площадки биеннале раскинулись более чем на пятьдесят километров, сконцентрировавшись в двух городах — Чианграе,

столице региона, и менее крупном, но культурно богатом Чиангсене. Проекты заняли разнообразные площадки от исторических складов до современных храмов, от локальных студий и небольших галерей до раскидистых парков, от заброшенной школы до выстроенного к открытию биеннале регионального музея современного искусства. Абсолютное большинство локаций глубоко укоренены в истории региона, в разные времена являясь локусами художественных, политических и экономических процессов, — путешествие по провинции и погружение в контексты разных площадок само по себе становится мощным опытом.

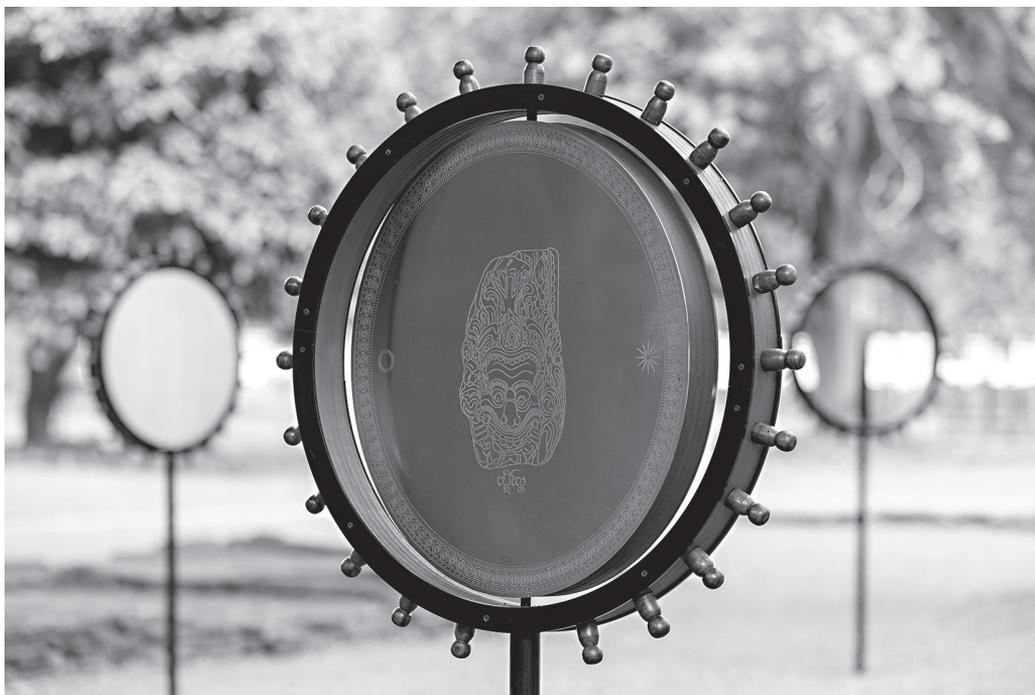
\*\*\*

У первой площадки меня ждет автомобиль — без транспорта объехать все территории за два дня было бы невозможно. Мы направляемся в Чианген. Спустя полчаса останавливаемся на поляне, поросшей высокой травой, почти скрывающей руины древних зданий. Это Ват Па Сак, храмовый комплекс, построенный в XIV веке, от которого сохранилась лишь одна постройка — основная ступа. В почти естественном ландшафте, где гармонично сосуществуют природа и древняя культура, глаз подмечает выбивающиеся элементы. Это работы Таватчая Пунтусавасди — минималистичные абстрактные скульптуры из металла, ставшие результатом кропотливого идиосинкразического процесса: сначала — точных замеров пространственных координат разных поз медитации, затем — алгоритмически выверенного преобразования их в новую форму. Неподалеку расположилась инсталляция Читти Касемжитватана, родившаяся в результате многочисленных встреч художника с местными жителями и погружению в историю региона и самого храмового комплекса. На медных пластинах, выставленных по кругу в

форме традиционных китайских барабанов, написаны цитаты из Трипитаки — корпуса буддистских священных текстов — на двенадцати языках, в разное время используемых на территории города. Я вращаю рукой одну из пластин и вижу на ней свое размытое отражение.

\*\*\*

Проект отчасти вдохновлен концепцией «Зомии», развиваемой американским антропологом Джеймсом Скоттом для описания крупного региона в Азии, характеризующегося отрицанием иерархических институтов, в том числе государственных<sup>1</sup>. Расположившись в одном из исторических центров Зомии, биеннале включает работы художников, исследующих транслокальный контекст региона — мириады культурных, социальных и экономических связей, сформировавших его сегодняшний облик. Так художник из Бангкока Нипан Ораннивесна обращается к территориальным картам как механизму осуществления власти и контроля. Сопоставляя на стенах карты военного назначения, современные атласные распечатки и фотодокументацию местности и дополняя их собственной огромной — более двадцати квадратных метров — картой, рельеф которой создает детская посыпка, художник подсвечивает наложение эпох, технологий, политических сил и субъективных представлений. Тайский коллектив «Baan Noorg Collaborative Arts and Culture» спроектировал надувные религиозные сооружения, отсылая к истории изгнанного из региона в XIX веке народа Юань, а сингапурский художник Хо Тцу Ньен представил видеоэссе из серии «Критический словарь Юго-Восточной Азии», которое в духе объектно-ориентированных онтологий исследует возможности повествования травматичной истории региона от лица опиума — ее активного участника.



Читти Касемжитватана «Ансамбль Кала», 2023. Фрагмент инсталляции. Основной проект третьей Тайской биеннале, Ват Па Сак, Чиангсен. Фото Ванчай Пхуттаварин. Предоставлено Тайской Биеннале в Чианграе 2023.

Кураторами третьей Тайской биеннале выступили тайский художник, куратор и галерист Ангкрит Айчариясофон и независимый куратор, продюсер и исследователь Манупорн Луенгарам. Художественными руководителями проекта были избраны признанный классик Риркрит Тиравания и куратор крупного центра современного искусства в Бангкоке Гридтия Гавивонг. То обстоятельство, что Айчариясофон и Гавивонг родились и учились в Чианграе, позволило команде подойти к проекту с глубоким пониманием локального контекста. Основной упор был сделан на активацию локальных художественных инициатив и культурных связей: на карту биеннале были (буквально) нанесены многочисленные дома-студии художников со всего региона, разнообраз-

ные культурные институции объединялись с местными активистами для создания новых проектов, а местные жители участвовали в обширной публичной программе в качестве зрителей и акторов.

На взаимодействие с местными жителями сделали ставку и многие художники. Так, Шимабуку предложил желающим смастерить воздушных змеев в виде своих фигур в полный рост и запустить их в небо, где они парили вместе с огромной аэрозолярной скульптурой, которую Томас Сарасено вместе с волонтерами сшил из полиэтиленового мусора, а Поклонг Анадинг организовал пространство для обмена артефактами и объектами между художниками, иллюстраторами и обычными посетителями. Партиципаторное искусство, перерастающее в



Нипан Ораннивесна «Безмолвные следы», 2023. Вид инсталляции. Основной проект третьей Тайской биеннале, Склад «Chang», Чиангсен

комьюнити-арт, пионером которого в девяностые стал Тиравания, является одной из характерных черт тайского современного искусства. Критик и куратор Дэвид Тэ считает, что таким образом художники практикуют стратегическое избегание острых политических вопросов, сохраняя социальную значимость искусства в нестабильных политико-экономических условиях<sup>2</sup>.

\*\*\*

Через несколько часов путешествий по площадкам мы припарковались возле длинного дома с выцветшими грязно-зелеными стенами. Я выползаю из комфортной прохладной машины на сорокаградусную жару. Иду вдоль дома с открытыми окнами и дверями, поочередно заходя в пространства — всего три комнаты. В первой — перед зана-

весками с напечатанными на них пейзажами расставлены красные стулья. Здесь, кажется, должны показывать фильм, но он застыл в материале предполагаемого экрана и съжился то ли от жары, то ли от одиночества. Следующие две комнаты — это две стороны одной видеоинсталляции, создаваемой двумя проекциями на полупрозрачную поверхность с обеих сторон. Я понимаю, что попал в тотальную инсталляцию Апичатпонга Вирасетакула, пионера тайского экспериментального кинематографа. Призрачные образы и световые лучи, порой ослепляющие зрителя то с одной, то с другой стороны проекции, не дают сфокусироваться на нарративе и погружают в задумчивый и тревожный транс. Дойдя до третьей комнаты и присаживаясь на стул, чтобы насладиться работой, я засыпаю с мыслью о том, что автор бы одобрил мою слабость<sup>3</sup>.

\*\*\*

Темой третьей Тайской биеннале стал «Открытый мир». Изначально взятый из буддистского контекста, где он обозначает определенную позу Будды, открытый мир расплывается на множество коннотаций — от освобождения от ковидных ограничений до отсутствия национальных границ, от критики глобализации до расширения культурного разнообразия, от принятия новых форм искусства до одноименного жанра компьютерных игр. Несмотря на всю широту концепции, проект остается цельным благодаря сайт-специфичности, проходящей красной нитью через все составляющие биеннале.

В некотором смысле открытый мир — это метафора самого Чианграя, распахнувшегося для кураторов и художников, которые в свою очередь открыли его для зрителей. Работы многих художников представляют разные траектории исследования этого мира. Нгуен Трин Ти погрузилась в локальный эоактивизм, создав музыкально-театральное произведение, главную роль в котором играет Меконг, основная река региона, где художница установила фиксирующие изменения датчики. Тарек Атоуи отвечает звуковой инсталляцией, вдохновленной системой орошения рисовых полей в районе Чианграя, — работа состоит из бамбуковых секций, в которые помещены традиционные духовые инструменты местных племен акха и лису, приглушенные звуки которых транслирует компьютерная композиция. Вантани Сирипаттананунтакул сняла пятиканальное видео, повествующее об исчезающих вследствие территориальных конфликтов биологических видах региона. Будто бы поддерживая диалог, Мария Тереза Альвес проводит исследование и составляет список исчезнувшей из-за продолжительной добычи древесины флоры, высаживая сохранившиеся растения рядом



*Baan Noorg Collaborative Arts and Culture «Возвращение Тай Юань: о передаче и наследовании. Совместный партиципаторный художественный проект», 2023. Вид инсталляции. Основной проект третьей Тайской биеннале, Древний памятник № 16, Чиангсен. Фото Ванчай Пхуттаварин. Предоставлено Тайской Биеннале в Чианграе 2023.*

с одним из выставочных пространств. Рифмуясь с травелогом Вита Пимканчанапонга, документирующего краткосрочные природные изменения после постройки дамбы, камера Кадера Аттия поэтизирует стены заброшенного здания, ставшие свидетелями семисот лет истории региона.

Мир Чианграя принимает на своей территории и долгосрочные проекты. В парках и полях художники создали большие скульптурные и архитектурные инсталляции, которые останутся в регионе и после окончания выставки. Одноразовое «Арх-

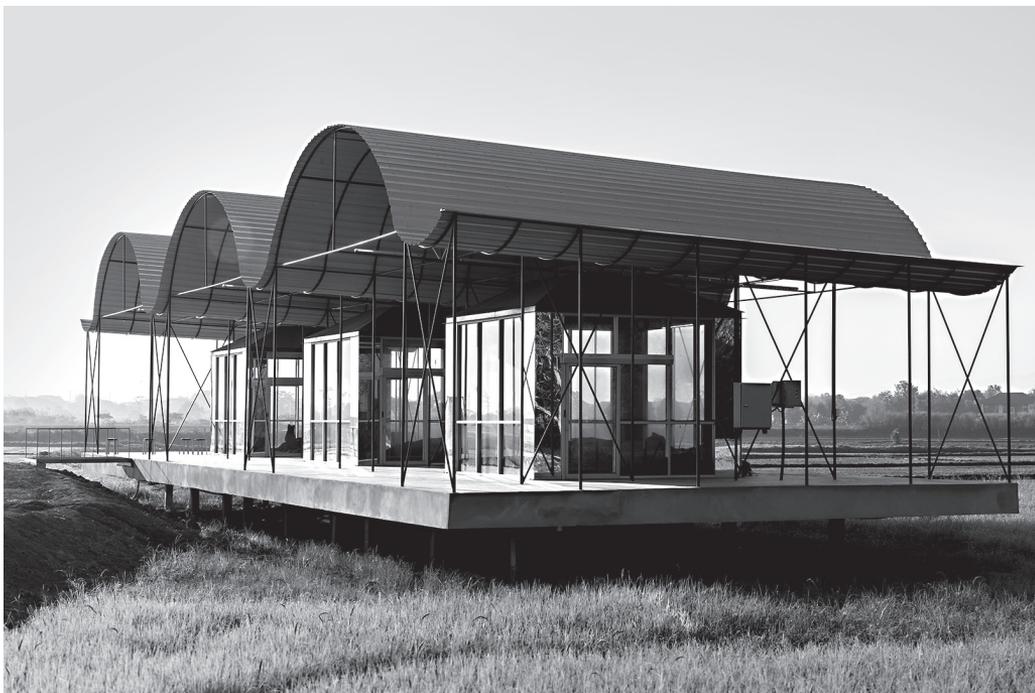


Бусуй Ажав «Мор Доом и Я Бэ Э Лонг», 2023. Фрагмент инсталляции. Основной проект третьей Тайской биеннале, Музей Баан Дам — Черный дом, Чианграй. Фото Ванчай Пхуттаварин. Предоставлено Тайской Биеннале в Чианграе 2023.

стояние» местного разлива, расплзшееся далеко за границы одного поселения, включило в себя разнообразные работы: от сугубо утилитарных конструкций до монументальных упражнений в орнаментах, от концептуального переосмысления буддистских архитектурных форм до выстраивания сооружений на основе локальных ремесленных практик — как, например, масштабный бамбуковый павильон Ванг Вен-Чи, созданный в сотрудничестве с ремесленниками из Тайваня и Чианграя и вдохновленный локальными строительными техниками, ставший пространством для иммерсивного умиротворяющего опыта.

Сосуществование художественного и ремесленного в Таиланде имеет особую

значимость: западное представление об искусстве было импортировано в страну только в XX веке, вследствие чего ремесленные практики остаются важной составляющей тайского искусства. Сталкиваясь с современным художественным контекстом, они активируют индигенные концепты, возрождают забытые модусы бытия и кажущиеся архаичными формы коллективности. Ремесла становятся не просто элементами материальной культуры, но сосредоточением обуславливающих их социальных отношений и сгустком культурной памяти. Однако уровень вовлечения в ремесленный контекст у художников разнится: в то время как работы Бусуй Ажав рассказывают о жизни и культуре народов акха с помощью в меру провокативного медиума ри-



Прешиос Окойомон «Синее мгновение; небо, устремленное вперед», 2023. Вид инсталляции в архитектурном пространстве all(zone) «Между крышей и полом», 2023. Основной проект третьей Тайской биеннале, Музей международного искусства в Чианграе. Фото Ванчай Пхуттаварин. Предоставлено Тайской Биеннале в Чианграе 2023.

сунков на шкуре быков, Майкл Лин использует ремесленное наследие декоративно, покрывая огромное полотно размером с фасад здания рисунками разных локальных текстильных узоров, отсылая к древней истории ткачества и его укорененности в социально-экономических процессах.

\*\*\*

В конце долгого дня мы приезжаем в музей современного искусства, открытие которого было приурочено к началу биеннале. Помимо огромного количества работ, мы здесь застали фестиваль традиционной музыки и танцев: со всего региона съехались творческие коллективы и простые жители, представители разнообразных

культур. Фланируя между художественными работами, организаторами биеннале и основной сценой, я растворяюсь в расслабленной атмосфере фестиваля — в принимающем и гостеприимном мире, открывающем свои внутренние структуры, скрытые истории, культурные коды. Я поднимаюсь на последний этаж нового музея: здесь есть выход на крышу и можно осмотреть раскинувшиеся вокруг одинокого здания поля — музей почему-то построен на приличном расстоянии от центра города. Плавающее солнце медленно опускается в густую пелену смога на горизонте, очертания его становятся почти неразличимыми: это следствие ежегодной экологической трагедии Северного Таиланда — в этом сезоне фермеры сжигают урожайные отходы,

что на данный момент является наиболее эффективной земледельческой практикой, погружая весь регион в густую и опасную дымку на два месяца. С крыши виден навес, выстроенный художниками для биеннале, под которым находится работа Прешииос Окойомон — три стеклянных бокса размером с кладовые, где оседающий пепел становится пластической составляющей пространства, отсылая к критическому положению дел в регионе. Классическая иллюстрация трагедии общин, игнорируемая государством, которое вместо того, чтобы решать проблему, финансирует многомиллионные проекты в сфере искусства, формируя идиллический аграрный образ жизни и пропагандируя восточную пастораль. Солнце заходит, я спускаюсь и присоединяюсь к фестивалю внизу.

\*\*\*

После тайского биеннального бума конца 2010-х (в 2018 году в Таиланде запустились сразу три биеннале) художественная сцена страны, судя по всему, переживает очередной момент активного роста. За последние три года в Бангкоке открылось множество частных галерей, музеев и арт-пространств, кульминацией чего в конце 2025 года станет открытие Dib Bangkok — крупнейшего в стране музея современного искусства. Нынешняя динамика выглядит как очередной марш-бросок в глобальное и попытка занять в международном художественном поле свое постоянное место. Об этом намерении свидетельствуют и планы следующего проекта Тайской биеннале: выставка на максимально популистскую тему — связи человека и природы — откроется в ноябре 2025 года в туристической мекке Таиланда — на острове Пхукет.

Размышляя о положении искусства Таиланда и шире — Юго-Восточной Азии,

Дэвид Тэ развивает концепцию «претернационального»<sup>4</sup>, то есть уже вышедшего за национальные границы, но еще не полностью интегрированного в международный контекст. Этот концепт хорошо ложится как на нынешнюю структурную сегрегацию рынков и институтов азиатского искусства от западно-глобальных, так и на историческое развитие региона — характерное для Зомии транслокальное взаимодействие между культурами, пренебрегающее национальными границами. Возможно ли полноценное включение Таиланда в международную повестку без редукции богатства локального контекста к западным лекалам художественного интернационализма и идеологическим штампам разнообразия? Или же в претернациональной позиции присутствует стратегическая глубина — возможность диалектического напряжения между модерностью и традицией, искусством и ремеслом, международным и национальным? Иными словами, стоит ли полностью открывать мир или лучше оставить его приоткрытым?

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Скотт Дж. Искусство быть неподвластным. Анархическая история высокогорий Юго-Восточной Азии. М.: Новое издательство, 2017.

<sup>2</sup> Teh D. Thai Art: Currencies of the Contemporary. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2017. Ch. 4.

<sup>3</sup> Zhou D. Apichatpong the Memorious. History's sleepwalkers awake in Memoria. URL: <https://thebaffler.com/latest/apichatpong-the-memorious-zhou>.

<sup>4</sup> Teh D. Thai Art. Ch. 6.

#### Артём Тимонов

*Родился в Москве.*

*Куратор, исследователь.*

*Живет в Москве и Вене.*