

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Дэвид К. Бродерик
(Москва-Сан-Франциско)
Дмитрий Галкин (Томск)
Максим Иванов (Берлин)
Мария Калинина (Москва)
Лера Конончук (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Наталья Серкова (Москва)
Хаим Сокол (Тель-Авив)
Николай Ухринский (Германия)
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
Ayshana Nasibova

Comics
Georgiy Litichevsky

Art director
Igor Severtsev

Designer
Alexander Efremov

Proofreader
Nikolay Gladkikh

CONTRIBUTING EDITORS

David C. Broderick
(Moscow-San-Francisco)
Dmitry Galkin (Tomsk)
Maxim Ivanov (Berlin)
Maria Kalinina (Moscow)
Lera Kononchuk (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Natalia Serkova (Moscow)
Haim Sokol (Tel Aviv)
Nikolay Ukhrensky (Germany)
Stanislav Shuripa (Moscow)

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

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

ART MAGAZINE OFFICE:

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

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

В оформлении обложки использована работа «CONSERVATIO №75» из проекта Игоря Северцева «Комплексная стратегия сохранения 5.0» 2025 г. Объект — Бумажный свиток, с текстом социально-философского трактата Жана Бодрийяра «Символический обмен и смерть», обработан огнем. Стеклобанка для вакуумной консервации с герметичной крышкой и защитной мембраной; упаковочная лента, имитация пеньковой нити; сургучная печать — «Диалог философов». Наклейка на контейнере — ссылка на одноименный трактат. Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2025.

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



ВИНЗАВОД
центр
современного
искусства

cosmoscow
foundation

Атласное Кружево

КОМИКС
©ХХЖорал.

2025



ВАС НЕ ДОЛЖНО
ЭТО ПУГАТЬ. Я-
ПАУК-АРХИВАРИУС



ЗВЕНЬЯ И ЯЧЕЙКИ
МОЕЙ КРУЖЕВНОЙ
ПАУТИНЫ
ДОЛЖНЫ
УЛАВЛИВАТЬ
ИДЕИ НЕВИДИМЫХ
НАСЛЕДИЙ ХУДОЖНИКОВ,
РЕАНИМИРОВАТЬ ИХ
АРХИВЫ



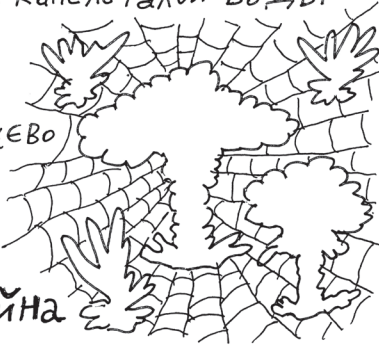
СОВСЕМ
ДРУГАЯ
ФОРМА
КРУЖЕВ
ДЛЯ
АРХИВА
СИЯНДЕРА
СЕВЕРНОГО



КОГДА
ПОПАВ-
ШИЕ В
ПАУТИНУ
СНЕЖИНКИ
ТАЮТ,
ЯЧЕЙКИ
КРУЖЕВ
ПРИБИРАЮТ
ФОРМ КАПЕЛЬ ТАЛОЙ ВОДЫ



ВОТ ТОЛЬКО
БЕСПОКОИТ,
КАКОЕ КРУЖЕВО
ПОДОЙДЁТ
ДЛЯ
РЕАНИМАЦИИ
АРХИВА
ВЗРЫВШЕЙСЯ



...КАК БЫ
НЕ РАЗОРВАЛ
ОН ВСЁ В
КЛОЧЬЯ...



НО НИЧЕГО,
ПОКА ЕЩЁ ПОСКРИПИМ

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал №130

Пространство архива

Уже более тридцати лет как «архивный поворот» стал одним из наиболее ходовых терминов в художественной теории. И действительно, «сотни выставок, публикаций и художественных проектов используют понятие архива для определения собственного методологического или концептуального подхода, а также для обозначения различных содержательных или формально-эстетических аспектов обращения к архивной проблематике» (Л. Воропай «Назад, к самим архивам!...»). Но если быть исторически точным, то открытие архива в искусстве случилось значительно раньше — в 1960-х к архивам обратились Бренда и Хилл Бехеры, Кристиан Болтанский, Ханс Рихтер и другие художники. Более того, истоки «архивного поворота» можно обнаружить в 20-х годах минувшего века в теории и практике Аби Варбурга, Вальтера Беньямина, а несколько позднее и Андре Мальро (Б. Бухло «“Атлас” Герхарда Рихтера...»).

Впрочем, эти три «архивных поворота» заметно отличаются друг от друга. То, что интересовало в архиве культуру после Первой мировой войны, а впоследствии и после Второй, сильно отличается от того, что волнует художников последних трех десятилетий. Актуальная проблематика архива, по всеобщему мнению, опирается на два ключевых текста. Мишель Фуко в «Археологии знания» описал архив как совокупность того, что любая культура склонна сохранять и на основе чего конструирует свою картину мира. В свою очередь Жак Деррида в «Архивной лихорадке» обратил внимание, что «архив — место избирательное»: значимым в архиве является не только то, что в него входит, но и то, что в него не включается, что культура для обеспечения согласованной цельности своей картины мира лишает ценности и, по сути, права на существование. Отсюда в той мере, в какой проект современного искусства основан на идее эмансипации, целями актуального «архивного поворота» становятся поиски другого архива, включающего то, что из него оказалось исключено или, будучи включенным, маргинализировано или искажено. Речь идет не о разрушении архивов, а об их «раз-архивировании» — «их активном перепроцессировании в противовес их собственному имперскому ядру» (И. Новиков «Архив Ариэлы Азулай...»). Архивными активистами выдвигается «революционное требование преобразовать сам архив, переосмыслить содержащиеся в нем документы, их возможное назначение, само право видеть их и действовать в соответствии с увиденным» (А. Азулай «Архив»). Отсюда задачами гражданской мобилизации становится оспаривание права властей ограничивать доступ в архивы или создавать в них специальные хранения, а также изменение методов архивной организации и каталогизации.

Но в тоже время «архивная лихорадка» предполагает отказ от идеи Архива и широкое движение по созданию множества альтернативных, в том числе индивидуальных, архивных проектов. И, пожалуй, именно в это художники могут внести свой реальный творческий вклад. Ведь «когда прямой доступ к знанию невозможен, его место занимает воображение — не как вымысел, а как форма активной памяти. Воображаемое здесь не отрицает фактов, а реконструирует пространство для их переживания» (П. Отдельнов «Репозиторий и речь убитого самурая»). Поэтому, следуя повестке раз-архивирования, «сегодня мы идем в архив не ради морали и разоблачения, но «мы идем в архив в поисках любви, хотим прожить искренность великих в их любви... и отыскать свою» (Д. Галкин «Рефрижератор остывающих фактов...»). Такие личные и даже сентиментальные авторские архивы — тоже путь эмансипации, так как «доверие собственной памяти, установление связей с исчезающей материей (будь то документы, улицы, здания, люди) — служат возвращению субъектности... Возможно, это романтизирующий взгляд на свалку истории и попытка увидеть в аморфных кучах ясные силуэты. Но это парейдолийное зрение дает надежду на обретение собственного пути» (А. Альбокринова «Архив на обочине»). Наконец, ценным в этих архивных проектах оказывается не только то, что они архивируют, но и как они это делают. Если Архив строится на универсальных рационализированных принципах организации, то архивный проект художника, будучи произведением, может «мерцать между телом и бестелесностью, сборкой и распадом, организованностью и хаосом» (В. Дьяконов «Документ и суверенитет»).

Однако после трех десятилетий «архивной лихорадки» можно услышать, суждения полные разочарования и скепсиса. «Восходящие к постструктуралистской мысли мокоментарные приемы в архивном искусстве, смещение правды и вымысла, расшатывание больших нарративов и представление истории как хаоса и гула разных голосов, образов и сфальсифицированных документов» расчистили пространство «теориям заговоров, alternative facts и постправде, справиться с которыми архивному искусству — искусству тонких связей, намеков и сомнений — не под силу» (М. Шер «Вход в архив, выход из архива»).

МОСКВА, ИЮЛЬ 2025

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Книжный магазин «Фаланстер»
Книжный магазин «Циолковский»
Книжный магазин Primus Versus
Monitor bookbox
Музей современного искусства «Гараж» + онлайн
Московский музей современного искусства
на Петровке
Еврейский музей и центр толерантности
Интернет-магазин «Озон»

в Санкт-Петербурге:

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

в городах:

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

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
ПЕРЕОСМЫСЛЯЯ АРХИВ: ДВА ЗАМЕЧАНИЯ ДЛЯ
ПРОЕКТА АТЛАСА
Жорж Диди-Юберман
- 14
РЕФЛЕКСИИ
РЕФРИЖЕРАТОР ОСТЫВАЮЩИХ ФАКТОВ, ИЛИ
В ТИХОМ ОМУТЕ ИСТОРИЧЕСКИЙ ЧЕРТЕЙ
Дмитрий Галкин
- 24
ОПЫТЫ
АРХИВ КАК ПОТОК
Вадим Захаров
- 34
ТЕОРИИ
ВОЙТИ В ПОТОК: МУЗЕЙ МЕЖДУ АРХИВОМ
И ГЕЗАМТКУНСТВЕРКОМ
Борис Гройс
- 48
ТЕНДЕНЦИИ
ОТ СПЕЦХРАНОВ К ЗЕМЛЯНКАМ
Сергей Гуськов
- 54
БЕСЕДЫ
«АТЛАС ПЕРВОГО СНЕГА»
Елена Аносова и Максим Иванов
- 64
ТЕНДЕНЦИИ
ПОЛИТИКА ИСКЛЮЧЕНИЯ, ИЛИ РЕАНИМАЦИЯ
АРХИВА
Эрнст ван Альфен
- 80
ОПЫТЫ
КОРОБКА СОМНЕНИЙ
Николай Алексеев
- 84
СИТУАЦИИ
МЕЖДУ АРХИВОМ И КОЛЛЕКЦИЕЙ,
ИЛИ PRODUCTIVE ARCHIVING
Татьяна Миронова
- 92
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ВХОД В АРХИВ, ВЫХОД ИЗ АРХИВА
Максим Шер
- 98
ПУБЛИКАЦИИ
«АТЛАС» ГЕРХАРДА РИХТЕРА: АНОМИЧЕСКИЙ
АРХИВ
Бенджамин Х. Д. Бухло
- 114
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
РЕПОЗИТОРИЙ И РЕЧЬ УБИТОГО САМУРАЯ
Павел Отдельнов
- 124
СИТУАЦИИ
АРХИВ НА ОБОЧИНЕ, ИЛИ ПРОБЛЕМА КРИПТО-
НАСЛЕДИЯ МИЛЛЕНИУМА В СОВРЕМЕННОМ
РОССИЙСКОМ ИСКУССТВЕ
Анастасия Альбокринова
- 130
ПРЕАМБУЛЫ
«АРХИВ АРИЭЛЛЫ АЗУЛАЙ» — ПРЕДИСЛОВИЕ К
ПУБЛИКАЦИИ
Иван Новиков
- 136
АНАЛИЗ
АРХИВ
Ариэлла Азулай
- 152
ПЕРСОНАЛИИ
ДОКУМЕНТ И СУВЕРЕНИТЕТ. «РИТУАЛЫ СОПРО-
ТИВЛЕНИЯ» АННЫ ТИТОВОЙ В КОНТЕКСТЕ
«АРХИВНОГО ИМПУЛЬСА»
Валентин Дьяконов
- 160
ОПЫТЫ
АРХИВ КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ВЫЗОВ:
КУРАТОРСКИЙ ОПЫТ
Илья Крончев-Иванов
- 168
ВЫВОДЫ
«НАЗАД, К САМИМ АРХИВАМ!»: К ДИАЛЕКТИКЕ
«АРХИВНОГО ПОВОРОТА»
Людмила Воропай
- 174
ВЫСТАВКИ
ДИДАКТИЧЕСКИЙ БРЕЙНРОТ И ЗАКЛЯТИЕ
ЭНТРОПИИ
Иван Стрельцов
- 184
ВЫСТАВКИ
МИСТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ
Антон Ходько



Рабочий стол Жоржа Диди-Юбермана в Лос-Анжелесе, 2005.

Жорж Диди-Юберман

Переосмысляя архив: два замечания для проекта атласа*

Зрение: инструкция по применению

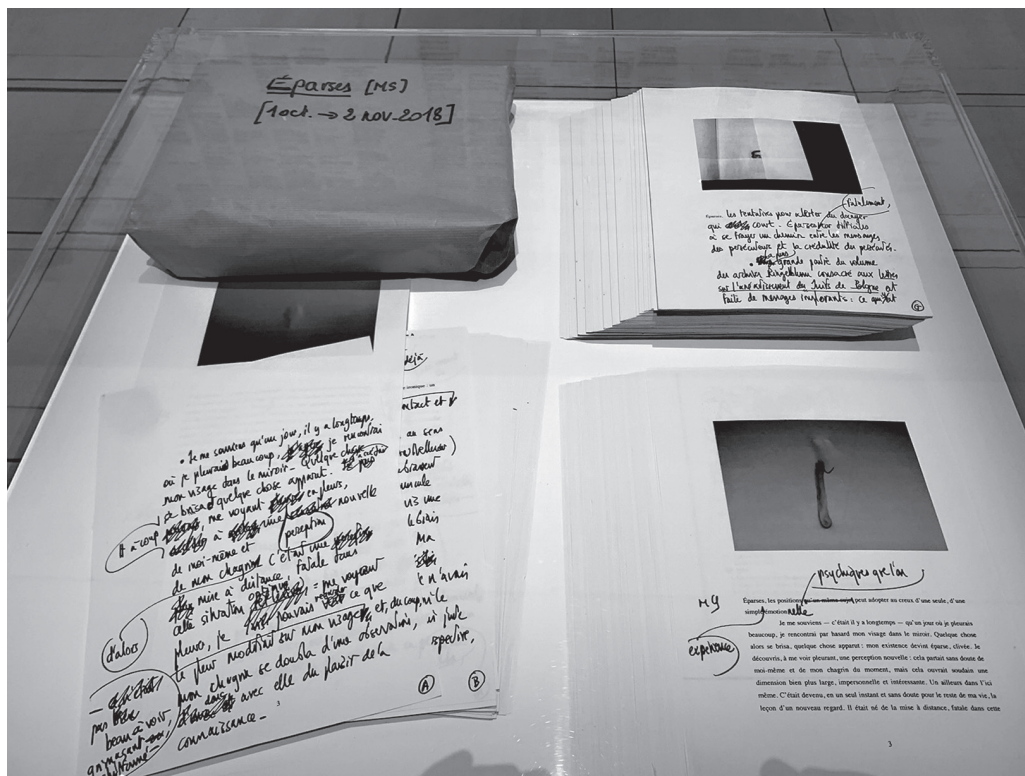
Инструкции по применению зрения не существует, если понимать под зрением чувственный акт, способный одновременно «выходить из строя» (при одном виде человека, в случае любовной страсти) и конструировать знание (при одном виде терракотового черепка, в случае археологических раскопок), или если инструкцией по применению считать какой-нибудь рецепт достижения собственной эффективности в том или ином упражнении — химерической, в сущности, цели зрения.

Тем не менее каждый обладает способностью видеть и каждый разрабатывает собственную «инструкцию по применению», если под этим термином понимать ценность использования и исследования, которая всегда самобытна, никогда не абсолютна и с трудом поддается обобщению. У грибников, например, есть подробно проработанная «инструкция по применению зрения», которой не обладает даже самый опытный историк искусства, занимающийся атрибуцией произведений. Однако самый искушенный грибник не увидит вообще ничего Примеча-

тельного в бое быков, в отличие от завсегда-тая арен, способного воспринять и зафиксировать в памяти едва ли не каждую секунду корриды. Что касается картин, скульптур и произведений искусства в целом, никто, конечно же, не воспринимает их одинаково, поэтому не применяет знания о них одинаковым образом, как бы на то ни рассчитывали теоретики-доктринеры универсальных методов. Нужно принять, что сингулярность — субъективность — нашего зрения сопряжена одновременно с определенным пределом в том, что касается проекта исчерпывающего знания, и возможностью в отношении нашего желания знать... что-то другое.

Поэтому каждому — свою инструкцию по применению, каждому, если быть точным, свою «политехнику», свою полиматию — зрения, исследования, памяти, классификации, теории, письма... Каждому свое желание, составляющей которого — но только составляющей — является и желание знания. Сейчас, когда я пишу эти строки, я должен признать, что мне трудно охарактеризовать для себя самого это более широкое и глубокое желание, выходящее за рамки более очевидного

* Настоящий текст был опубликован в: *Didi-Huberman G. Retraverser l'archive (deux notes pour un projet d'atlas) // Critique d'art. № 60. June 2023.* Публикуется с разрешения автора.

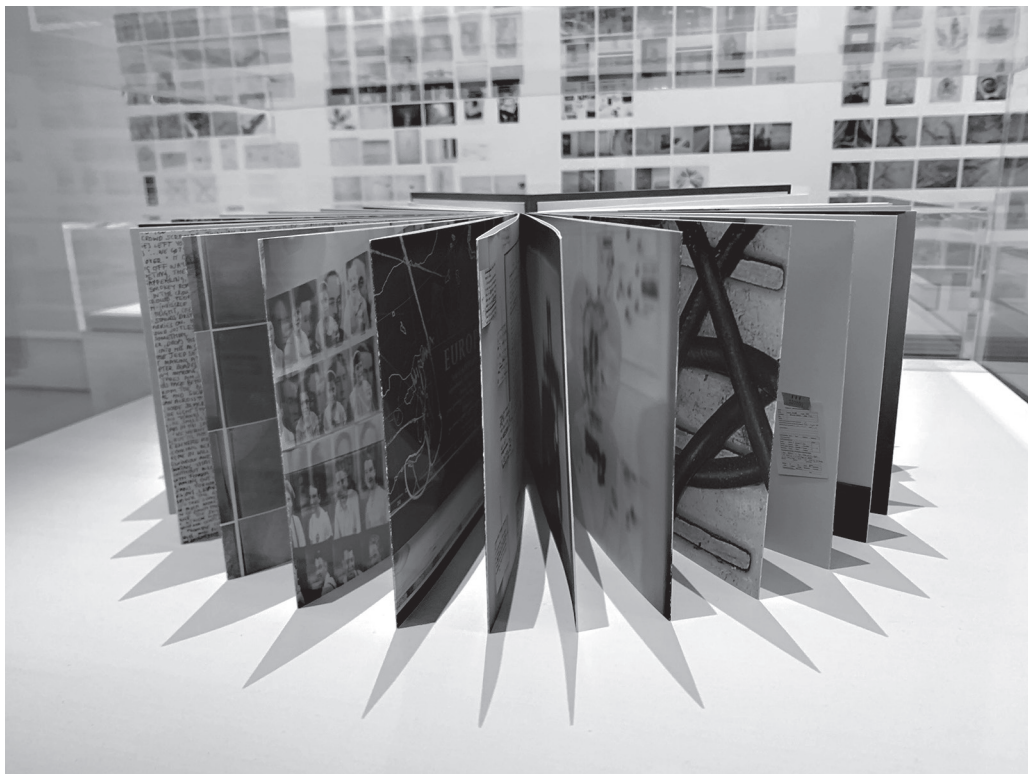


Экспозиция выставки «Монтажные столы», Арденнское аббатство (Франция), 2023. Куратор Жорж Диди-Юберман.

желания знать. На данный момент я нахожусь лишь в начале авантурной игры, исход которой мне пока неизвестен — неизвестно, как она будет выглядеть, какой gestus в ней будет доминировать. Я знаю лишь, что хочу вернуться к своему собственному фотографическому архиву и превратить его в нечто другое, в нечто, что будет означать что-то другое, иначе — атлас. Но в чем заключается принцип деконструкции этого архива как сырья для работы — деконструкции, необходимой для составления этого будущего атласа?

Сначала необходимо было поставить какие-то пределы, хотя бы для того, чтобы проект был реализуем, но особенно для того, чтобы занять некую методологическую

позицию. Десятки тысяч цветных слайдов, снятых с 1980 по 2005 год и хранящихся сегодня в IMEC¹, в атлас не войдут. Мой базовый материал будет охватывать пятнадцать лет работы: с 2005 года по 2020-й — год, когда я начал писать этот текст. В мой, как я его называю, электронный «Генеральный атлас», насчитывающий примерно шестьдесят тысяч изображений, не войдет ничего, что было получено с помощью сканера, ничего из того, что служило мне педагогическим материалом и с помощью чего были задокументированы различные произведения искусства без какого-то особого подхода. Не войдут в него также изображения из моего выставочного архива — примерно тринадцать тысяч фотографий, на которых были за-



Экспозиция выставки «Монтажные столы», Арденнское аббатство (Франция), 2023. Куратор Жорж Диди-Юберман.

печатлены результаты работы после окончания развески. Приоритет здесь я решительно отдаю незавершенным процессам, «текущим проектам» и «неожиданностям», а не законченным вещам. Это первый парадокс для тех, кто рассчитывал, что сможет полистать атлас искусствоведа, его, так сказать, «воображаемый музей».

Нет, атлас не будет ни личным «музеем», ни тем более какой-то «олимпийской», иерархизированной серией самых дорогих мне произведений искусства. В него будут включены вещи, увиденные в непредвиденности их мимолетных проявлений и в жесте, предполагающем отсутствие иерархии между всеми этими сфотографированными вещами, в соответствии с широким диапазоном «воз-

можностей» — от замеченного чуда до простого мусора, валяющегося на пустыре. Поэтому основной архивный массив атласа — это мои фотографические дневники: примерно сорок шесть тысяч снимков на данный момент. Из этого архива я заблаговременно удалил все малозначимые или слишком личные элементы. Так что атлас определенно будет «сентиментальным», но только «по краям», в максимально сдержанном виде: вы не увидите в нем лиц близких моему сердцу людей, но иногда увидите форму, которую принимает любимая рука, когда совершает какое-нибудь простое движение.

Через саму последовательность частей, которые задают его структуру (разумеется, можно было бы использовать и другие

организационные принципы), в атласе, по сути, будет предпринята попытка связать хрупкость определенных моментов опыта с устойчивостью — выносливостью или выживаемостью — определенных длительностей формы. Это морфологический атлас, но не в смысле типологии или исследования причинно-следственных связей, «законов» видимого: скорее, в смысле того, что я однажды назвал, применительно к наследию Аби Варбурга, «антропологией формальных сингулярностей»². Здесь преобладает не желание смести с лица земли целое поле и уж тем более не желание его систематически очертить: скорее, элементы, сведенные воедино жизненными перипетиями, делающие этот ансамбль, как бы он ни разрастался, свидетельством опыта, ограниченного в пространстве и во времени, желанием найти «добрых соседей», способных в диалоге или диалектике, установленных между изображениями, поставить определенные вопросы, которые никогда не были заранее прописаны ни в одном «исследовательском проекте».

Итак, работа проходит следующим образом: сначала из шестидесяти тысяч просмотренных снимков нужно что-то выбрать максимально быстро, чтобы избежать самоцензуры и позволить «подсознательному взгляду» как бы всплыть на поверхность; затем дать каждому выбранному изображению краткое, но достаточно информативное название (дата, место и номер снимка или, скорее, файла, чтобы не потерять связь с основным архивным материалом); после расположить их рядом, «смонтировать» друг с другом по сходству или контрастам, в точности так же, как я это делаю с текстовыми заметками, которые пишу и собираю, когда сочиняю текст. Это крайне рискованная, но и самая потенциально эвристически плодотворная работа. Наконец, написать короткий текст, своего рода экшпен, который может провести зрителя-читателя через лабиринт форм, собранных на одной поверхности, в

надежде, что они зададут себе новые вопросы, удивившись формальным и выразительным ассоциациям в этой книжке с картинками под названием атлас.

Работа изобретает собственное пространство

Стол только выглядит пассивным. Он не довольствуется коллекционированием: собирая, он делает выводы, провоцирует, открывает возможности. Он позволяет придумывать. Мы накрываем стол, убираем его, затем снова накрываем — уже для других, пусть и не сильно отличающихся «рецептов» или для новых гостей. Стол постепенно начинает походить на того или ту, кто за ним долго работает. И, в свою очередь, каждый из нас становится похожим на свой стол (срок жизни которого может быть очень долгим: мы часто работаем за столами, которые старше нас; множество столов еще переживут нас и будут служить будущим поколениям). Поэтому так важны материальные и формальные сингулярности стола. За старым столом с дубовой столешницей работает совершенно не так, как за дизайнерским столом со столешницей из стекла или ДСП. А какие углы выделяют стол из окружающего пространства — острые или закругленные? Это очень важно, когда мы подходим к столу, чтобы в некотором смысле прикоснуться к нему и «заселить» его. Какова форма его ножек? Используете ли вы свой стол как президент, как член совета директоров, как скрипичный мастер, часовщик или портниха? (Для меня по-прежнему очень важно, что мой собственный стол в прошлом служил портнихе: я раскладываю на нем свои бумаги так же, как она раскладывала на нем куски ткани — рядом друг с другом, прежде чем их соединить; я ставлю на стол свой компьютер так же, как портниха могла раньше ставить свою швейную машинку).

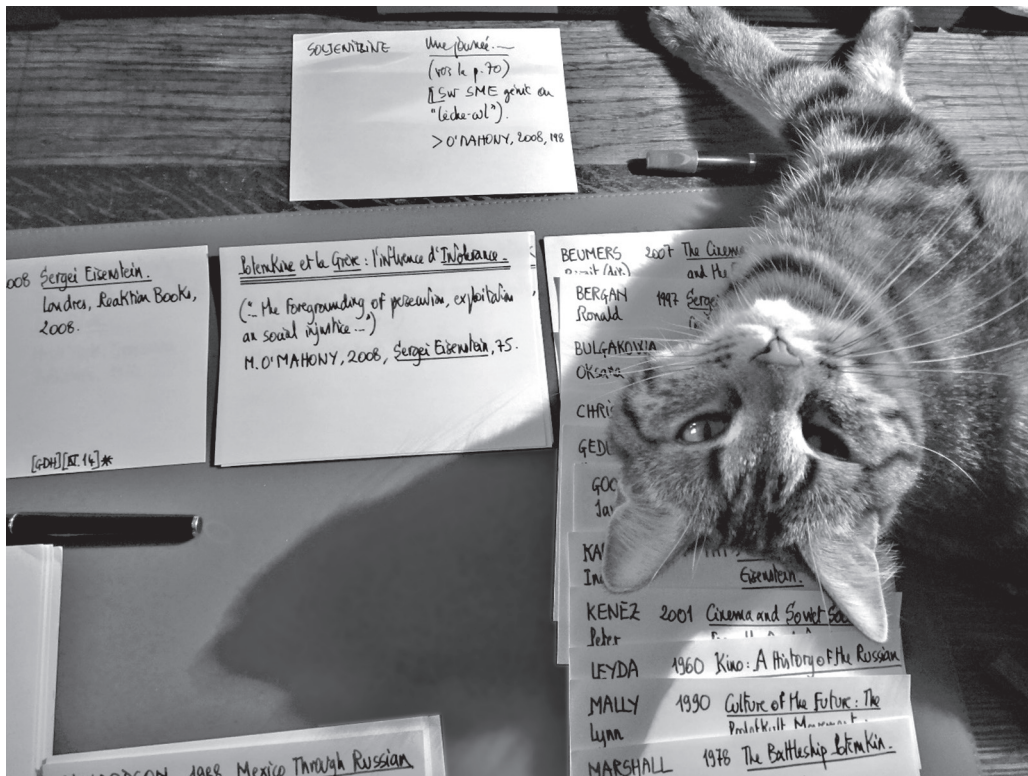


Экспозиция выставки «Монтажные столы», Арденнское аббатство (Франция), 2023. Куратор Жорж Диди-Юберман.

В общем, каждому свой стол. Пространство на столе — пространство, порожденное, изобретенное самим трудом — сингулярным трудом, который за ним происходит. На средневековом изображении скульптурной мастерской работы Андреа Пизано мы сразу видим, что форма произведения зависит не только от инструментов и ловкости художника, но и от устройства верстака, который позволяет скульптору наносить достаточно сильные удары по мрамору. Бывало даже так, что форма, отлитая скульптором в гипсе, например, как у Кановы, использовалась как «координатный стол», состоящий из точек, расположенных через равные промежутки на поверхности, для работ, которые еще только

предстоит извлекать, или для последующих копий: то, что формирует само себя, становится своего рода столом-ландшафтом, пространством возможностей для последующих форм. Выставив очищенную палитру Гойи в обрамлении золотых лавров, мы ничего не поймем о его рабочем «столе» — том самом, который порождал «чудовищ его разума», как на знаменитом офорте из серии «Капричос», где художник изобразил себя сгорбленным за своим столом.

Если Аби Варбург в конечном итоге и сыграл какую-то роль в воображаемом мире моей собственной работы — не как образец для подражания, что в любом случае невозможно, а как пример, которому можно было следовать, — заключается она в том,



Экспозиция выставки «Монтажные столы», Арденнское аббатство (Франция), 2023. Куратор Жорж Диди-Юберман.

что он никогда не отделял свою работу от пространств, которые заставляли его функционировать: книжные полки в его библиотеке и «читальном зале», картотеки и папки, подборки фотографий и, конечно же, панели знаменитого Атласа изображений «Мнемозина»³. Побывав в 2010 году на мадридской выставке «Atlas»⁴, один мой приятель с удивлением спросил меня, почему в нее не включили «Воображаемый музей» Мальро. Чтобы ответить ему максимально честно — поскольку вопрос был чрезвычайно актуален — я посвятил одну из последующих своих работ разнице, которая отличается, на мой взгляд, атлас в строгом смысле слова от простого альбома изображений, какими бы прекрасными они ни были⁵.

Это не помешало мне восхититься работой, которую Мальро проделал, когда сам верстал свой *magnum opus*. Мне посчастливилось побывать в гостях у владельца его неопубликованных черновиков, и я переснял их — сколько смог — несмотря на плохое освещение, и не желая надолго отвлекать хозяина своим присутствием: шесть разных вариантов макета — в некотором роде монтажные столы Мальро — гения взаимосвязей, какими бы «причудливыми» они ни казались.

С тех пор я сфотографировал еще несколько «рабочих пространств», которые мне довелось посетить, не заботясь, впрочем, о какой-то исследовательской логике или полноте — в частности, места, где ра-

ботали Лев Троцкий в Мексике и Зигмунд Фрейд в Лондоне. Еще я зафиксировал рабочие столы близких друзей, художников и писателей. Как будто рабочий стол сам взывает к тому, что на него кладут или ставят, и требует определенного вида результативности. Я не удивился, когда в 2017 году Александр Клуге⁶ придумал целую выставку своих работ, сделав акцент на понятии «мастерской» или «рабочего кабинета» (*Arbeitszimmer*): его образы, его тексты, его инструменты, его воспоминания — все это составляло единый мир или, точнее, очерчивало контуры бесконечного — по определению — процесса труда. Не случайно атлас выступает здесь в роли ориентира. В любой момент, на любом рабочем столе — письменном или монтажном — работа идет своим чередом.

Перевод с французского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Выставка «*Tables de montage*» («Монтажные столы»), куратором которой выступил Жорж Диди-Юберман, проходила с 5 мая по 22 октября 2023 года в Арденнском аббатстве под эгидой Архивного института современного издательского дела.

² *Didi-Huberman G. Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne // Genèses: sciences sociales et histoire. N 24. 1996. P. 145–163.*

³ *Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne: Gesammelte Schriften, II-1. Berlin: M. Warnke et C. Brink, Akademie Verlag, 2000 (édition revue, 2003).*

⁴ Выставка «*Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*» // Национальный музей искусств Королевы Софии, Мадрид (26 ноября 2010 – 28 марта 2011), Центр искусства и медиа-технологий ZKM, Карлсруэ (7 мая – 7 ноября 2011); Фонд Фалькенберга, Гамбург (30 сентября – 27 ноября 2011).

⁵ *Didi-Huberman G. L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire». Paris: Ed. du Louvre; Hazan, 2013.*

⁶ *Alexander Kluge: Pluriversum der Bilder, Essen, Museum Folkwang (15 septembre 2017 – 7 janvier 2018).*

Жорж Диди-Юберман

Родился в 1953 году в Сент-Этьене.

Философ, историк искусства.

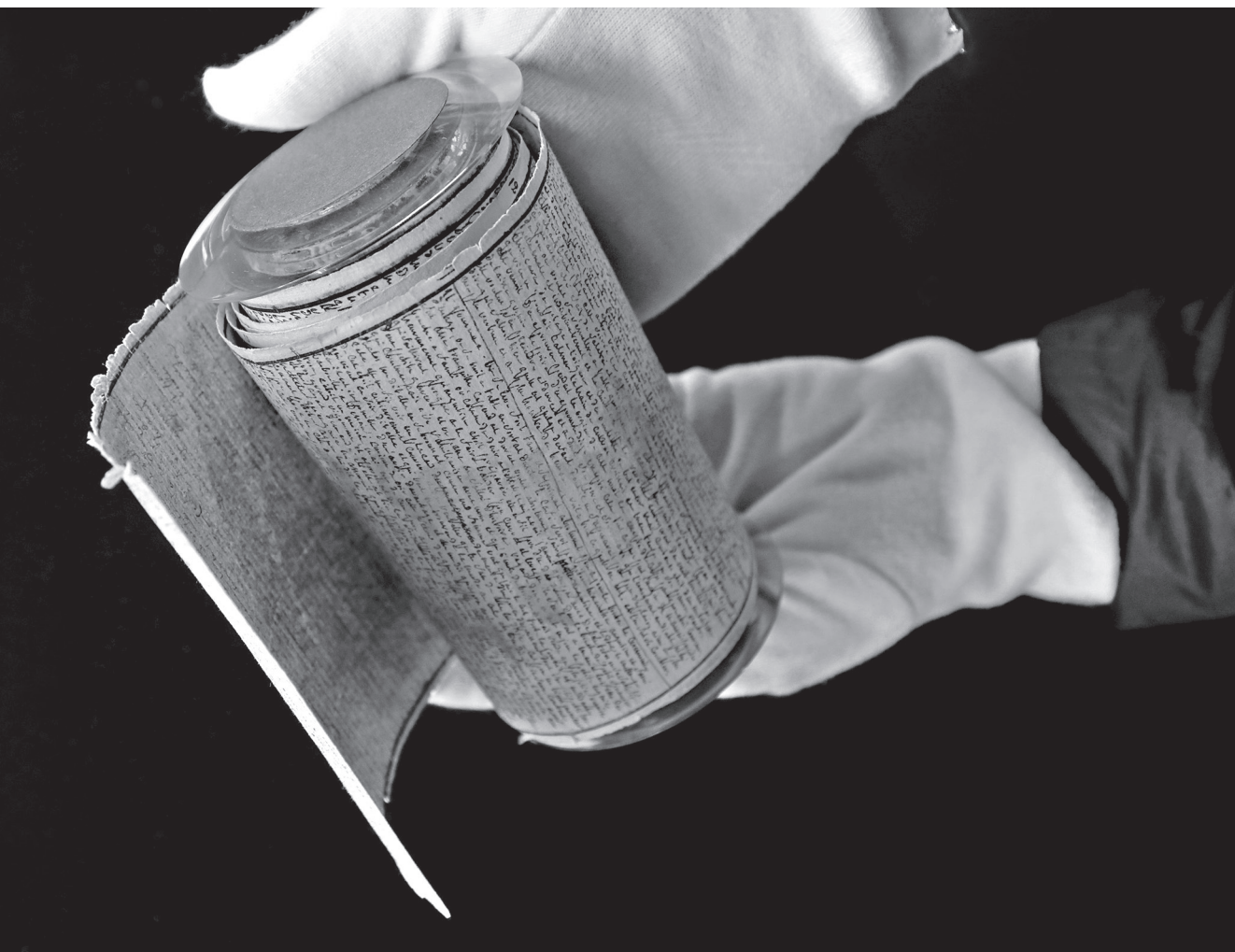
Неоднократно пробовал себя в кураторстве.

Преподает в Высшей школе социальных наук

(EHESS). Автор многих книг, из которых на

русский язык переведена «То, что мы видим, то, что смотрит на нас» (2001).

Живет в Париже.



Материал иллюстрирован: Рукопись романа Маркиза де Сада «120 дней Содома», 1785.

Дмитрий Галкин

Рефрижератор остывающих фактов, или в тихом омуте исторических чертей

*«Остывшие подо льдами веков,
факты приобретают зрелость
и полноту созревшего плода».*

Маркиз де Сад

На этих страницах должна произойти встреча идейных титанов или титанических идей — «садизма» (в его мало известной версии) и марксизма. Нет, это не будут уроки садизма для марксистов, или наоборот. Тут все уроки уже выучены давно. Нескучная сама по себе, эта встреча призвана пролить свет на крайне важные вопросы культурного бытования архивов, главный из которых — связь архива с жизнью, которую он прячет и хранит, а также длит и созидает. В этом двойном архивном коде жизни кроется его садистское могущество и марксистская (не)справедливость. Проблема архива, таким образом, вовсе не в секретности доступа, правдивой глубине проникновения в прошлое или искусственном завершении цепочки событий...

Такая оптика показалась нам интересной и в актуальном художественном контексте. С одной стороны, современное искусство настолько «застряло» во все

более глубоких референсах и апроприациях модернизма, что складывает впечатление, что мы не просто переоткрываем авангард, а до- и проживаем его, все больше опираясь на архивные открытия. С другой стороны, удивляет архивный бум вокруг искусства последних десятилетий, большая часть которого, к слову, создавалась из анти-архивных побуждений. Действительно, слишком много важных силовых линий культуры проходят через архивы. Однако для начала мы отправимся в XVIII век...

В 1764 году Маркиз де Сад — один из самых занятных и не теряющих свежести европейских литераторов — отправился в картезианский монастырь в Дижоне, где хранилось немало документов, проливающих свет на жизнь и судьбу французской монархии. Де Сада прежде всего интересовала королева Изабо — Изабелла Баварская, супруга Карла VI Безумного, за

которой закрепились репутация убийцы собственных детей и распутницы, погубившей Францию. В общем, персонаж высокой и грустной нарицательности! Де Сад счастливо погрузился в изучение завещания Филиппа III Доброго (там же упокоенного в Соборе Святого Венигна), а также протоколы допросов и мемуары любовников Изабеллы. Почему счастливо? Потому что «исторический» роман, написанный де Садом в 1813 году по этим «архивным» материалам, просто пропитан радостью разоблачителя и моралиста-праведника, чего по известным шедеврам творчества маркиза о нем никак не скажешь. «Тайная история Изабеллы Баварской, королевы Франции» не была опубликована при жизни поэта садизма, впервые увидев свет только в середине XX века (русский перевод Е. Морозовой, 2008 год). Архив же в Дижоне и вовсе был уничтожен во время французской революции «безмозглыми вандалами XVIII века», — как выразился сам де Сад.

Итак, читая роман, мы наблюдаем довольно распространенный культурный сюжет: происходят события, глубоко поразившие современников, о которых остаются лишь документальные свидетельства в неких архивах (позднее уничтоженных), и документы эти спустя столетия становятся не только литературным вдохновением для писателя, но и новейшей правдой о прошлом — его актуальным «фото», включающим это прошлое в живой контекст уже других современников. Любопытно, что сам Маркиз де Сад отчетливо осознавал эти процессы, — роману предшествует обстоятельное «историко-методологическое» рассуждение, местами просто поражающее глубиной и пронизательностью мысли.

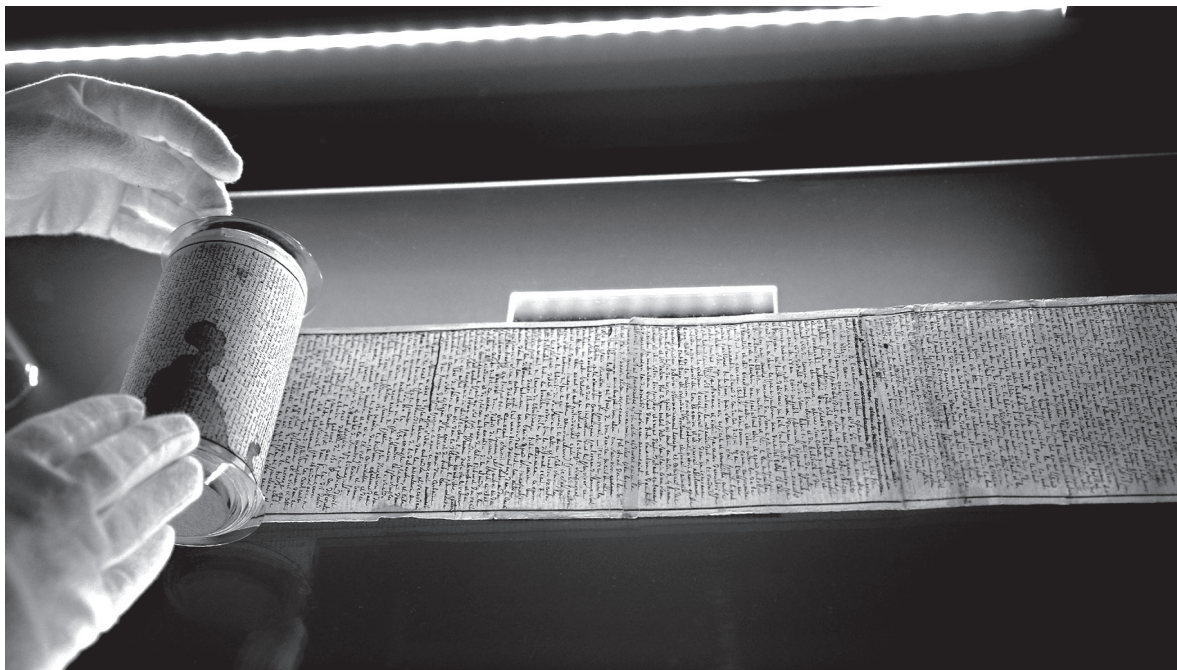
Первое, что провозглашает де Сад, — это решительное недоверие современникам событий. Погруженные в историче-

скую ситуацию и будучи активными деятелями, они (мы!) самым парадоксальным образом оказываются дальше всего от истины происходящего: «Именно те, кто видел все сам, менее всего достойны доверия. У очевидцев больше всего оснований скрывать истинную подоплеку событий, о которых они повествуют».

Очевидец для него всегда остается своего рода лишенцем, обделенным пониманием событий. Почему? Потому что, например, от него специально кем-то скрыты документы, основания и свидетельства происходящего. Либо же он опасается пострадать за правду, невыгодную властям, а потому всячески ее избегает. Для очевидца справедлива народная максима: меньше знаешь — лучше спишь. А история нас, конечно же, рассудит.

Из недоверия современникам вытекает следующий постулат: «...мы продолжаем настаивать, что история любого столетия будет написана лучше век спустя, после того как события свершились». Таким образом, де Сад пытается несколько произвольно определить точку беспристрастности в оценке истории. Раз в гуще событий мы не в состоянии понять смысл свершений, нам необходима историческая дистанция во времени, дающая спокойствие, хладнокровие, бесстрашие и беспристрастие как в фиксации самих фактов, так и в их оценке. Ибо «исторические факты должны пройти проверку тьмой веков... в день свершения своего они никогда не предстанут в верном свете».

Здесь нам необходимо подчеркнуть яркость и парадоксальность рассуждений де Сада. В его логике фактичность событий неких современников может стать таковой только постфактум в расследованиях и оценках потомков. Прошлое становится как бы еще больше настоящим, когда ими осмыслено. «Остывшие подо льдами веков, факты приобретают зрелость и пол-



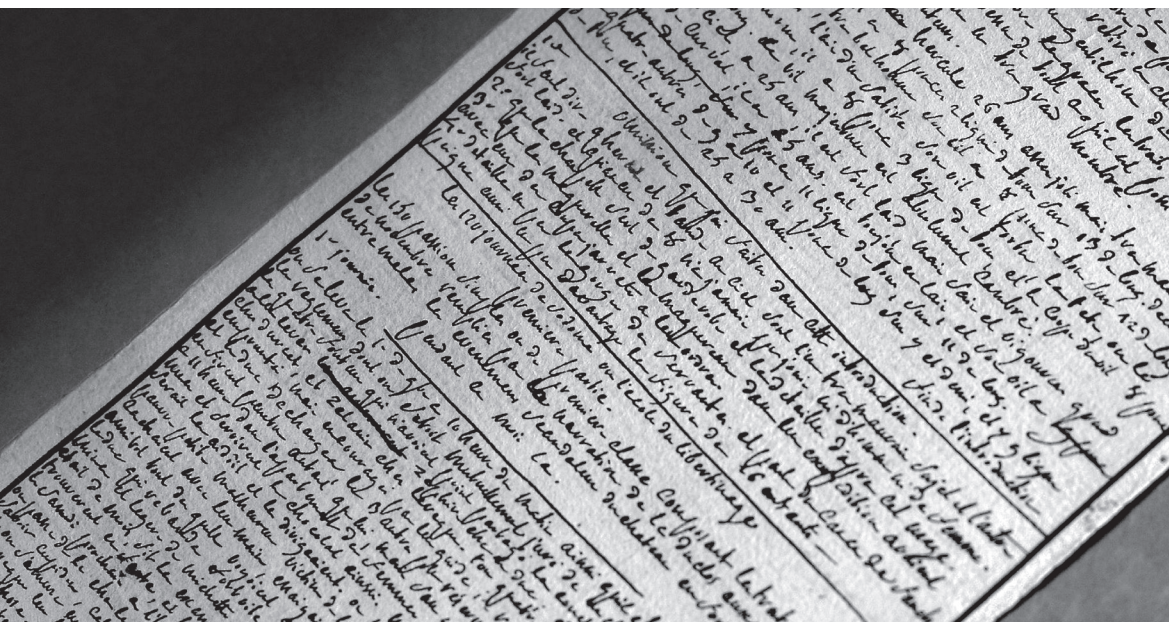
ноту созревшего плода», — так говорил Маркиз де Сад.

И вот, держа в руках протоколы допросов любовника Изабеллы Баварской, наш маркиз яростно проникает в суть той связи времен, которую устанавливает архив и голос его документов. Во-первых, ошибочно полагать, что при сдаче в архив некая живая ситуация полностью завершается. Она продолжается в ее документах. Во-вторых, понять произошедшее на историческом расстоянии означает отыскать неочевидные связи в событиях, к которым могут вести неочевидные связи в документах. Таким образом, Маркиз де Сад подводит нас к важной и смелой мысли: в архиве мы находим больше правды, чем в жизни. Именно правды, а не исторической истины. Правдоподобие — вот максимум достижений в любых усилиях архивной работы. Маркиз несколько категоричен: «Известно, что истинное — не всегда правдоподобно, но очень редко случается, что

правдоподобное не оказалось бы истинным. Поэтому за неимением истины позволяется следовать за правдоподобием».

В расхожем понимании сдача «дела» или документа в архив всегда является некоторым завершением, поставленной точкой, исключением из жизни. Теперь это просто хранится, потому что такое положено хранить. Однако в логике де Сада мы имеем дело не с завершенным, а отложенным — ждущим своего часа, как говорится. То есть архив — это не столько память или ее хранилище, сколько запас, ресурс или даже особая форма длительности, продолжения или существования событий. Охлажденный в архиве факт вполне пригоден для различных видов питания: социального, политического, познавательного и т. д., но уже других современников... Любых запоздалых современников!

Сомнительно-исторический роман де Сада об Изабелле Баварской создан с полным осознанием этих обстоятельств. Прав-



доподобие и незавершенность дают в руки писателю возможность привести своих героев в нашу жизнь, правдоподобно живописуя их происхождения. Живописание — вот творческий метод, который можно метафорически назвать причудой повара-современника, дающей ему возможность и путь для приготовления из «мяса» охлажденных архивных фактов новую пищу для истории и современности. Однако метод этот работает тогда и только тогда, когда архив содержит в себе богатые нарративные возможности, вроде протоколов допроса любовника Изабо. Это вопрос скоро станет для нас отдельным предметом обсуждения.

Культура обыкновенна, архив тоже

Перу британского историка и теоретика культуры Рэймонда Уильямса принадлежит несколько весьма влиятельных трудов, не только крайне значимых для гуманитарных наук XX века, но и ставших весьма актуальными в 2010-х годах благодаря теоретикам метамодернизма, позаим-

ствовавшим у него одно из главных понятий этой влиятельной теории — структура ощущения (structure of feelings). Для пламенного марксиста Уильямса это понятие увязывало обыкновенность материального обывденного мира с растворенными в нем идеалами определенной эпохи. Но причем тут архивы, садизм и сам Маркиз де Сад?

Дело в том, что для де Сада, как мы видели, именно материальность архивного документа предоставляет столь могучий потенциал: не дать полностью закончиться прошлому (ибо он есть его часть — то есть само оно), нести правдоподобность и подлинность, оставаться ресурсом и запасом для новых современников. Охлажденный факт — все еще материальный факт. В этом плане де Сада можно временно считать интуитивным марксистом, который бесконечно полагается на подлинность и достоверность такого документа. Чутьем писателя он чувствует какую-то силу культурного процесса, но ее теорию предложить не готов. А вот Уильямс готов.

«Необходимо различать три уровня культуры даже в ее самом общем определении. Есть живая культура определенного времени и места, доступная только для тех, кто живет в этом месте и в это время. Есть документированная культура во всем ее многообразии — от искусства до повседневных вещей — культура определенного периода. И есть также культура селективной традиции, соединяющая первые две».

Это цитата (как и прочие в данном тексте) из книги Рэймонда Уильямса «Долгая революция» (*The Long Revolution*, 1961), которая вышла как теоретическое дополнение к его более ранней и самой влиятельной работе «Культура и общество: 1780–1950; 1958» (*Culture and Society: 1780–1950*, 1958). Здесь он предлагает теоретическую модель культурного процесса, который так ярко прочувствовал автор «Изабеллы Баварской».

Живая культура в логике Уильямса — это вся полнота обыденной жизни общества с ее отношениями, событиями, сообществами, институтами, конфликтами, поведением и прочим. Она привязана к носителю — живущему в ней современнику. Именно она единственный источник, референт и содержание любого архива. По мере происходящих изменений и свершений культурной динамики, а также ухода носителей живой культуры формируется культура документированная. В своем тотальном виде она является материальным «осадком» от ушедшей живой культуры — все вещи документируют ушедшее прошлое. Какая-то ее часть оказывается в музеях и архивах. Каким образом? Это решается как раз на третьем уровне культуры селективной традиции.

Как литературовед, Уильямс иллюстрирует свои положения из любимой области творчества. Даже среди своих коллег он не представляет тех, кто разбирался бы,

например, во всей литературе, изданной в Англии в середине XIX века. А читателей таких точно не бывает. Узкий специалист по романтикам занят селективной традицией, как и читатель со своей домашней библиотекой. Селективная традиция сохранила для последующих поколений литературу, например, Диккенса и сестер Бронте, однако полностью «забыла» целый сонм бульварных авторов или порно-изданий, многие из которых в живой культуре того периода были гораздо более значимы и по тиражам, и по читательском интересу.

Таким образом, вся литература какого-либо периода является документом. Однако обретает и сохраняет ценность далеко не все, что издано. Отбор начинается практически сразу на уровне живой культуры, но принимает все более серьезные масштабы в измерениях документальном и селективном. Уильямс подчеркивает, что селективная традиция имеет некоторую внутреннюю сложную диалектику традиции и современности, конкурирующих за отбор, в целом рассуждая в унисон с де Садом относительно того, что прошлое открывается нам богаче и осмысленнее на значительной временной дистанции.

В этом отношении место архива в культуре отвечает фундаментальным базовым задачам культурного процесса, которые касаются, с одной стороны, документирования, а с другой — селективной традиции, задачи которой порой довольно противоречивы: с одной стороны, она призвана ревностно сохранять приверженность традиции, как фундамента общества, а с другой — не менее ревностно потворствовать современности как критическому расставанию с прошлым (например). Сама же селективная традиция не находится вне истории и общества — она является частью всего культурного комплекса, включая живую культуру.

Чтобы понять масштаб и фундаментальность задачи архива, приведем еще одну

цитату Уильямса: «Селективная традиция, таким образом, на одном уровне создает общую человеческую культуру, становясь исторической летописью определенного общества на другом; на третьем же уровне, который сложнее всего принять и оценить, она является полным отвержением, отказом от значительных областей того, что раньше было живой культурой».

Итак, когда нечто сдается в архив — рефрижератор остывших фактов — и становится документом, происходит довольно много всего интересного. Из живой культуры объект перемещается сразу в документированную селективную традицию. За ним закрепляется некое место и код в системе хранения. Эта сдача-перемещение является жестом системным, скрупулезным и принудительным. После чего документ обретает особый статус с особым доступом, который может превратиться в нескучное путешествие по документам и контекстам.

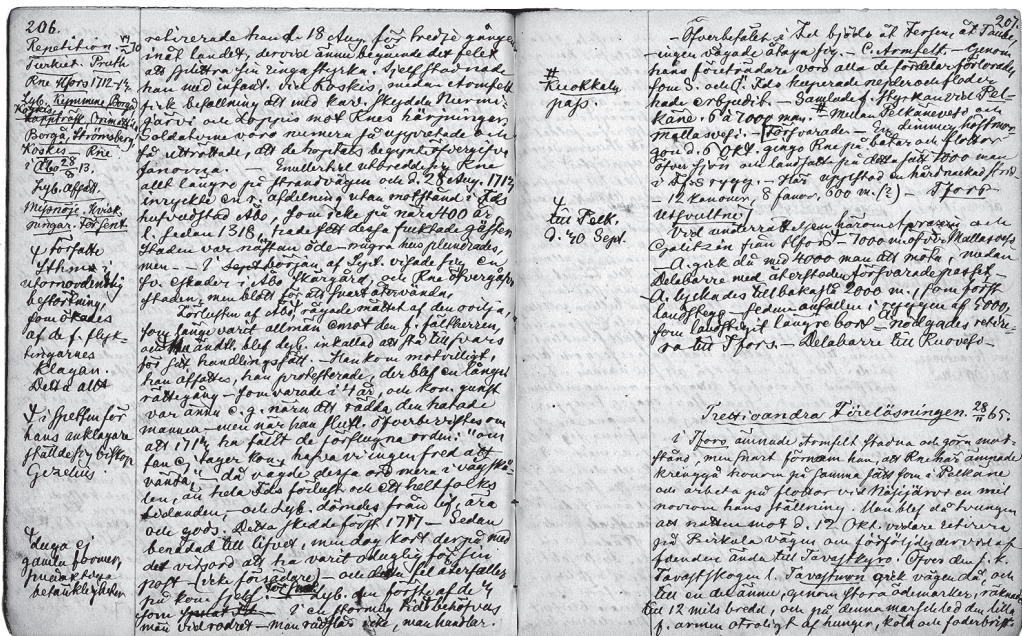
Любопытно, что, следуя за де Садом, мы вынуждены толковать доступ и обращение к архиву как причуду (литературного) солипсизма, предполагающего даже некоторую интимную встречу с тайной, сокрытой в глубинах архивной вселенной. Остывшие факты разогревает сама горячая душа и разум писателя, позволяя ему одновременно проникнуть в глубины исторического прошлого и дать им новую жизнь в своем настоящем. Для Уильямса же вся механика селективной традиции, включая архивы, работает не просто как мотор культурной динамики, но является ключевым социально-политическим процессом. Остывшие факты из рефрижератора — для холодного политического разума, они должны быть употреблены на политической кухне и освещены материальностью общественного бытия новых современников. Традиция сталкивается с современностью и переизобретается за-

ново. «В обществе в целом и различных отдельных сферах его жизнедеятельности культурная традиция может быть рассмотрена как продолжающийся отбор и переотбор предков», — пишет Уильямс.

Мы уже сказали, что исторический литературный садизм и марксизм объединяет магия материального мира с его витальностью. Однако это еще не все. Де Сад горько сокрушался о том, что деятели французской революции проявили завидную прыть вандалов в борьбе с монархической традицией, уничтожив документы того самого архива в Дижоне, которые напятили творчество маркиза. Уильямс же не сокрушается, а предлагает просто признать ту большую негативную работу, которую проделывает селективная традиция в любую эпоху, чтобы эту эпоху определить, уничтожая документы. Следовательно, архивный документ — штука хрупкая, как в материальном отношении, так и в политическом. Безусловно, он уникален до степени беньяминовской ауры, а то и больше. Но остается совершенно беспомощным перед брутальностью материального труда, работой исторических перемен и страстным желанием современников (пере)обрести предков.

Система управления истиной: архив и нарратив

Французский писатель-аристократ и британский академик-марксист пролетарского происхождения открывают нам две стратегии для общей культурной задачи — управления исторической истиной. Де Сад предлагает путь архивного солипсизма, ориентированного на некое приближенное к истине правдоподобие. Последнее кристаллизуется в архивном охлаждении фактов, помноженном на накопительный эффект времени — чем дольше хранение, тем ближе истина. Собственно, архивное охлаждение и есть управление истиной



через управление временем: мы на самом деле не закрываем и не заканчиваем события, мы морозим их, чтобы позже разогреть горячим сердцем равнодушного пытливого современника. Рэймонд Уильямс предлагает путь историко-культурного объективизма, на котором борьба за истину разворачивается как элемент базового цикла культурной динамики, где селективная традиция продуцирует истину из охлажденного документированного наследия.

Эти два подхода на глубинном уровне не противоречат друг другу. Для Уильямса вся работа селективной традиции падает на плечи каждого нового поколения — именно они отбирают себе новых предков. Это своего рода железный закон истории. Всегда и везде будет что-то возвеличено, а что-то переоценено или забыто по прихоти новых поколений. Идет ли речь о музыке, политике, литературе, архитектуре, да о чем угодно. Вопрос в том, на каком

ресурсе и материале этот отбор будет произведен. Весь накопительный эффект истины возможен только в архиве. И следующий вопрос уже в том, какие представители нового поколения в архив придут — очарованный истиной де Сад или воодушевленные переменами вандалы-революционеры.

Конечно, немало философских, политологических и прочих других копий сломано по поводу «истины» как главной ставки в борьбе за власть и господство. Наши рассуждения коснулись лишь некоторых граней этой теоретической баталии. И завершая наш небольшой теоретический очерк, оставим в качестве послевкусия несколько проблемных нот.

Прежде всего, используя метафору рефрижератора охлажденных фактов, мы говорили, скорее, о некоем функциональном идеале архива, который должен служить для нас и порталом в прошлое, чтобы проникнуть к живой культуре эпохи, и ге-

нератором отраженной в прошлом истории нового настоящего — в его истине (правдоподобии де Сада), управляемой селективной традицией. Однако сам по себе архивный документ не приблизит нас к истине, пока не будет включен в повествование — связанный исторический нарратив. Бесплезно махать флагом с архивным документом, если тебе нечего рассказать. Рассказ же неминуемо ведет к расширению контекстов. А поскольку, по Уильямсу, селективная традиция тотальна, то истина и нарратив должны системно связать архивный документ со сложными социальными контекстами эпохи. Именно так поступает и де Сад в романе о преступной Изабо. Таким же путем, например, идет и Джонатан Литтелл в «Благовоительницах» — чуть ли в главном скандальном «историческом» романе 2000-х, где безупречно выстроенная на архивном материале Второй мировой историческая линия с невыносимым физикализмом войны сплетена с фантазмагорией героя и античной поэтикой. Истина велика, а ее масштаб — огромен, даже если она всего лишь правдоподобна.

Но проблема архива и нарратива здесь не единственная. Мы начали наш анализ с упоминания о нынешней одержимости модернизмом в культурном процессе. В прошлом году в московском центре «Зотов» можно было посмотреть выставку «Любовь в авангарде», посвященную Михаилу Матюшину и Елене Гуро. Титаны авангарда предстали в экспозиции не как воители духа, а как круг милейших тонких людей, чье творчество пропитано искреннейшими сентиментальными порывами. А вот нигилистический порыв авангардного иконоборчества почти совсем не звучал, ибо видно, как радикальные идеи рождаются во вполне мещанской ситуации любящих людей. Охлажденные факты кураторы выставки решили разогреть до высоких чувств!

Стало быть, не пора ли нам прожить новую истину авангарда, созвучную нашей структуре ощущений? Да, вернемся к этому концепту Уильямса, который пытаются переосмыслить теоретики метамодернизма (мне больше нравится перевод *structure of feelings* как «структура ощущений», тогда как используют и вариант «структура чувств»). Британский марксист не всегда до конца ясно определял, что он имеет ввиду, ибо, видимо, считал, что все и так понятно: *structure of feelings* — это то, О ЧЕМ мы сегодня, что хотим пережить, как ощущаем себя во времени относительно прошлого и будущего, но сказать не можем и полагаемся в этом на искусство. Почему и так понятно? Потому что видно по темам, характеристам, образности, риторике в разных художественных жанрах — в них проследживается что-то общее. Так метамодернизм и осознал себя как преимущественно «новая искренность» и царство аффекта — по драматургии в кино, в частности.

Проще говоря, сегодня мы идем в архив не ради морали и разоблачения, как это сделал де Сад. Мы идем в архив в поисках любви, хотим прожить искренность великих в их любви в авангарде и отыскать свою. Мы слабы и сентиментальны? Возможно. Зато осмысленны и любвеобильны. Таков наш момент структуры ощущения, таков наш путь правдоподобия и управления истиной. Но есть и другие. Например, романтический историзм. Так что не будем терять время и срочно в архивы! Готовить новые культурные блюда из охлажденных фактов, управлять истиной и открывать новые грани структуры ощущений!

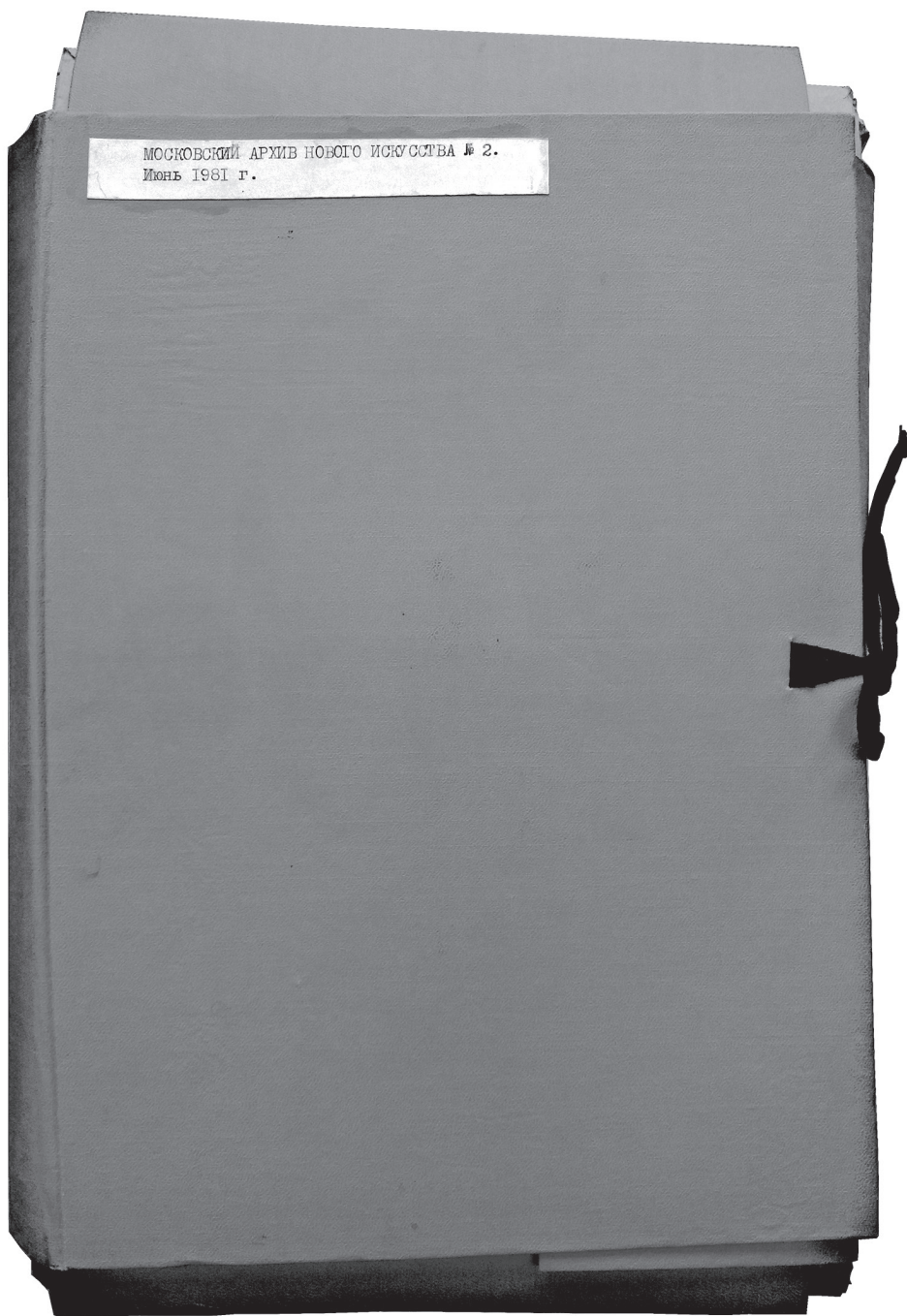
К слову, Маркизу де Саду тоже никак нельзя отказать в осмысленности и любвеобильности. Правда, скорее внутри другой черты *structure of feelings* его эпохи — оголтелого просвещенного авантюризма, если так уместно выразиться. Конечно, он и его писательский труд понадобились нам

отчасти для важного усилия пост-иронии в нашем болезненном мире. На самом деле, сегодня точно неизвестно ни об архиве в Дижоне, ни о путешествии туда де Сада, ни о подлинности и даже наличии там тех самых архивных документов. Может ли это умалить проницательность мыслей писателя, нагромоздившего столько замечательных идей в творческую литературную авантюру? Конечно, нет! Мы знаем немало прекрасных авторов, оказавшихся в итоге подозрительными и мутными, как, впрочем, и сама функция авторства. В конце концов, де Сад убедительно создает себе алиби через демонстрацию наглядной и почти образцовой системы управления исторической истиной через виртуозные нарративные трюки. И ставит другую проблему,

которая требует отдельного разговора, — архив как тихий и мутный документальный омут, производящий удивительных черт истории. Но об этом — в другой раз.

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). Член Редакционного совета «ХЖ». Живет в Томске.



Папка Мани 2, составители В. Захаров, В. Скерсис. Предоставлено автором текста.

Вадим Захаров

Архив как поток

Работа с архивом традиционно складывается из трех базисных процессов: собирания, обработки и сохранения. Академические институции начинают работать с архивом, когда он, что называется, «отстоялся», как вино, в течение двадцати лет, не менее. Далее к нему обращаются исследователи, студенты, аспиранты — материалы архива подвергаются анализу, классификации по темам, годам и другим категориям. Сегодня хорошим показателем является дигитализация и выкладывание архивных материалов на сайте того или иного ресурса. Работа над архивом обычно продолжается годами, чаще десятилетиями. Индивидуальные практики собирания и обработки архива более разнообразны, но и они опираются на эти три базисные процесса. Я описал сильно упрощенную схему.

Теперь представьте, что три процесса, указанные выше, находятся в диффузии, на разных стадиях перетекают один в другой. При этом частично снимаются и категории времени, прошлого и будущего. Можете хотя бы умозрительно такое себе представить? Сложно? Безусловно. Тогда представьте, что архив — это поток. В нем есть некое начало, а все остальное — это движение в настоящем в любой его точке. Перед нами появляется новая конфигурация архива — «живой архив». Что это значит? Процессы собирания, обработки, сохранения и презентации архива сливаются воедино. Об

этом и пойдет разговор дальше — о моем методе работы с архивом или архивами.

Когда мне был двадцать один год, в 1981 году, мы с Виктором Скерсисом стали составителями Папок МАНИ 2. Это уникальное издание в пяти экземплярах представляло срез московского неофициального искусства, круга московских художников трех поколений. Инициатором этого проекта и составителем первого выпуска, который вышел также в 1981 году, был Андрей Монастырский. М.А.Н.И. — это аббревиатура, расшифровывающаяся как: Московский Архив Нового Искусства. Работа над сборником оказала на меня колоссальное влияние. Так сложилось, что художники, не имея доступа к другим формам презентации (не забываем, мы жили в тоталитарной советской системе), давали в сборники информацию не только о старых работах, но и о последних, которые не должны были попадать под рубрику «Архив». Пожалуй, именно это, исторически обусловленное смешение прошлого и настоящего в одном «архивном» издании, оказалось для меня мотивирующим. Книга «По мастерским» (1982), которую мы сделали совместно с Георгием Кизевателем, — еще одно издание, повлиявшее на мое отношение к архиву. Именно работа над этой книгой научила меня несколько отстраненному смотрению на коллег вокруг себя. Оба издания дали мне возможность увидеть территорию творчества других художников

будто с высоты птичьего полета — незабываемое ощущение для молодого художника. Я многое понял и сделал для себя глубокие выводы.

В 1989 году, приехав по приглашению галереи Софии Унгерс в Кёльн, я продолжил собирать архив. Я активно снимал на видео выставки свои и моих друзей-художников, проходившие в разных городах и странах, а также поездки, разговоры, чтения, перформансы, встречи в мастерских и дома и т. д. Мне хотелось найти этому живому процессу образ и в 1992 году на моей персональной выставке в галерее Софии Унгерс в Кёльне я сделал очень важный для меня объект — архивная папка, из которой бежит вода. Работу я назвал «Фонтан "Aqua Sacra"». Эта работа определила вектор моей работы с архивами. Другим символом «живого» архива стал монитор на подиуме, покрытом красными лепестками-страницами из журнала «Пастор», напоминающем цветок. В том же 1992 году, в рамках австрийского фестиваля «Штирийская осень» в Граце, я интегрировал отснятые за последние три года видеоматериалы в свою парковую инсталляцию «Пасторские цветы усадьбы Эйбесфельд».

Другая часть этого проекта стала для меня интересным опытом, который также определил новые подходы работы с архивом. Так случайно получилось, что я начал работать с архивом усадьбы Эйбесфельд, совершенно далеким для меня. Частная усадьба находилась неподалеку от замечательного австрийского города Грац. Эта работа была для меня совершенно новой, и я долго думал, как к ней подойти. В конце концов я решил превратить рутинную работу над архивными материалами в перформанс, акцию, лэнд арт. Я интегрировал сухие материалы из пыльной папки в свою акцию «Полет Захарии», тем самым дав возможность традиционному архиву оказаться в рамках другой парадигмы, в зоне новых интерпретаций.

Я обратился к фотодокументации парка, которую в свое время сделали студенты. В архивной папке, присланной мне владельцем усадьбы, Конрадом Эйбесфельдом, была 101 фотография парка и другие материалы. Моя задача была найти в парке все эти точки по изображениям. Мы пригласили 101 человека, поставили их так, чтобы они видели те же секторы парка, что и студенты, делавшие фотографии. Я заранее зарыл в каждом из этих мест по компьютерной дискете с текстом пророка Захарии и комментариями студентов, сделанной к каждому конкретному месту фотографирования. Когда все было готово, и люди встали на эти дискеты, на небе появился я — я пролетел над их головами несколько раз на двухместном самолете. Художник Захаров и пророк Захария в одном лице. Но дело было не в смешном сочетании моей фамилии с именем библейского пророка. Работа с архивом усадьбы оказалась очень динамичным процессом, с вовлечением живущих поблизости людей. Мы визуализировали архивную работу, проделанную студентами, вносили интригу в бюрократическую рутину. И мой полет был необходим для фиксации этого процесса оживления архива, с высоты полета — с дистанции. Я видел трансформацию сухих архивных материалов в живую констелляцию, временно удерживаемую людьми. А люди с удивлением наблюдали высоко в небе неожиданное явление — странного русского художника в самолете, кружащего над их головами.

Активно интегрируя свою работу в чужое пространство, я планировал ее последующее исчезновение. Все, что я привнес нового, должно было раствориться в существующей реальности. Парк должен был вернуться в первозданное состояние — достаточно экологическая идея для того времени. Через несколько дней я не мог обнаружить некоторые дискеты, они заросли травой. Я работал с чужим архивом и одновременно

нивелировал эту свою работу. От нее почти ничего не осталось — новейшие для того времени технологии, диски, оказались погребены под землей, образуя кладбище новых технологий.

Позже, в 1993 году, на ярмарке современного искусства в Гамбурге, организованной известным немецким галеристом Рудольфом Цвирнером, я показал свои архивные видеоматериалы, связанные исключительно с выставками московских концептуальных художников на Западе. А в 1995 году на моей большой персональной выставке «Последняя прогулка по Елисейским полям» в Кельнском кунстфериайне я опять показал обработанные архивные видеоматериалы. Таким образом я стал интегрировать архивные материалы в свои инсталляции и проекты, которые в то время еще никак не могли расцениваться как архивные.

Именно с этого момента я стал применять к архиву свое понятие «удержание в настоящем». До этого оно использовалось в серии живописных работ проекта «Саморазвивающаяся система в живописи», где я постоянно изменял контекст и саму первоначальную работу новыми дополнениями, изменениями названия, фрагментацией, наконец, ее забеливанием. Я называл эти процессы корректурой, помогающей вытаскивать старую работу из прошлого в настоящее и удерживать в нем. Потому что постоянное изменение лишало ее и будущего.

Такой же метод я стал применять и к архиву, постоянно актуализируя все свои «архивные» материалы. Интегрируя старые материалы в новые инсталляционные формы, я нивелировал этот зазор во времени. Если это делать регулярно, то происходит диффузия материалов и процесс превращается в бесконечный... точнее, пока у создателя «живого архива» есть желание и силы удерживать процесс в потоке. А это значит, что живой архив таковым является только потому, что сам собиратель создает его и нахо-



Вадим Захаров «Фонтан "Aqua sacra"», 1992.
Предоставлено автором текста.

дится в нем. Мое отстранение заключалось лишь в том, что я создал себе некую платформу на поверхности, с которой мог описывать события в потоке. Заявив, что могу быть художником и архивариусом, я создал

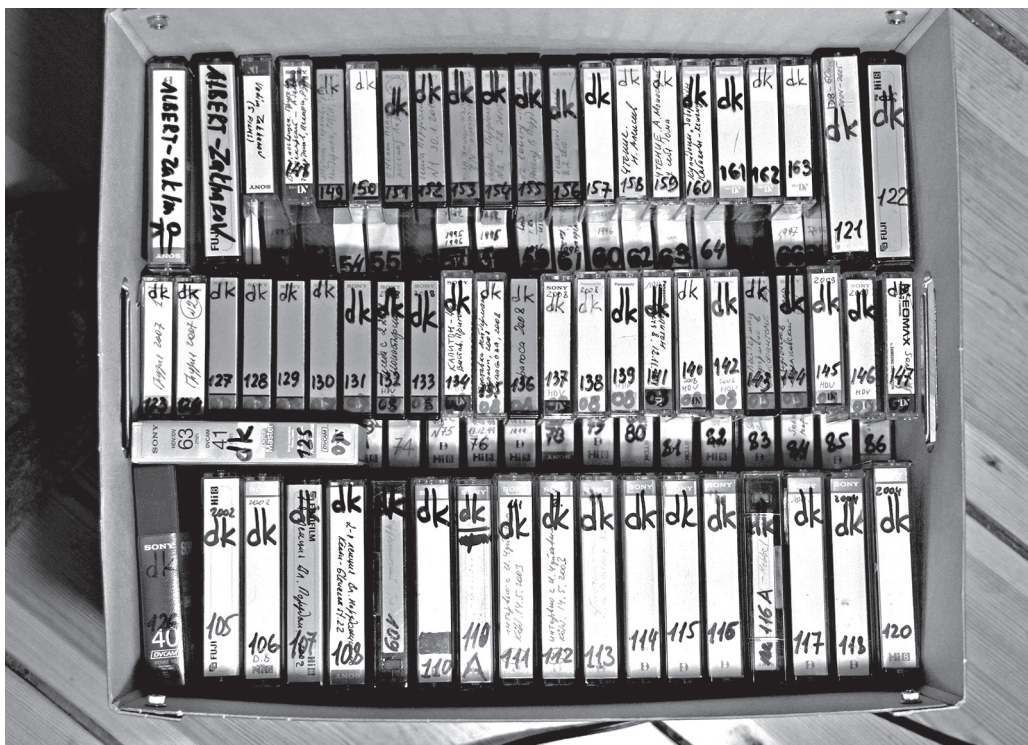


Фотография усадьбы Эйбесфельд, сделанная В. Захаровым из самолета. Красные точки – участники акции «Полет Захарии», стоящие на дискетках, 1992. Предоставлено автором текста.

минимальную дистанцию к тем, кто двигался параллельно мне. Но, чтобы находиться в двух ипостасях одновременно, я должен был часто спрыгивать с этой платформы и плыть вместе со всеми. Имея две возможности двигаться, я мог с большей уверенностью оценить сам процесс движения и даже, частично, его направление. Также с платформы архивариуса были лучше видны качество работ и актуальность идей, собственных и других художников, а внутри потока я погружался в мир экспериментов, проб и ошибок. Мои друзья-коллеги перестали обращать внимание на мои прыжки туда и обратно, постепенно для них и для меня самого это стало нормой. Это был интересный опыт, который позволял обращаться к своим коллегам с многочисленными просьбами — сде-

лать тот или иной рисунок, написать текст, придумать совместный проект. Я это активно применял с 1992 года, когда начал делать в Кёльне журнал «Пастор» и позже в других изданиях. Таким образом я начал собирать архив работ, рукописей, писем, связанных с пасторскими изданиями.

С 1981 по 2014 год я активно собирал плакаты и пригласительные билеты (сначала рукодельные), книги, каталоги и публикации, делал тысячи фотографий, снимал на видео выставки московских концептуалистов, а также брал интервью у совсем не концептуальных художников — Рогинского, Немухина, Штейнберга. К 2025 году я отснял и обработал 246 выставок бывших неофициальных художников на Западе и частично в Москве.



Коробка с видеопленками, снятыми В. Захаровым. Видеоиздания В. Захарова: Видеодокументация выставок современных русских художников на Западе и в Москве 1989–2014. Чтения, интервью, перформансы: Д. А. Пригов, А. Монастырский, И. Чуйков, М. Рогинский, Е. Штейнберг, Г. Виноградов, Н. Пшеничникова. Предоставлено автором текста.

В 2003 году я сделал работу «История русского искусства от авангарда до московской концептуальной школы», которая визуально представила мой не прекращающийся интерес к архиву. В данном случае у меня не было цели показать «живой» архив, поскольку сама конструкция работы строилась на пересечении искусствоведческого высказывания, реальных архивных материалов и творческого решения. Только мужской хруп, доносящийся из папки «русский авангард», создавал ощущение громкого дыхания прошлого и настоящего внутри инсталляции.

В 2008 году я создал сайт «Moscow conceptualism presented by Vadim Zakharov»,

где дал базисную информацию о многих московских концептуальных художниках, выставках, книгах, используя уже накопленные материалы из моего продолжающегося пополнения архива. Это была колоссальная работа, во всяком случае, для меня. Сегодня сайт не работает по разным причинам, но он сохранен.

Кажется, в 2014 году я почувствовал, что мой архивный проект, связанный с московской сценой, подходит к концу. Я сделал в «Гараже» итоговую выставку архивных материалов «Видеодокументация выставок современных московских художников 1989–2014». В тексте, размещенном на стене выставочного зала, я даже заявил,



Вадим Захаров «История русского искусства от авангарда до московской концептуальной школы», инсталляция, Мартин-Гропиус-Бау, Берлин, 2003. Предоставлено автором текста.

что заканчиваю свою архивную деятельность и возвращаюсь в позицию обнаженного, ничем не защищенного художника (отвратительное состояние!). Я перестал активно снимать выставки, только отдельные, совсем близких друзей. Первый раз я занял очень пассивную позицию — собирать то, что приходит ко мне без усилий с моей стороны. А это означало, что я сошёл на берег. Я больше не находился в потоке. Также можно сказать, что некогда мощный поток московского концептуализма иссяк, по разным причинам, и я оказался на мели. Но это другой разговор.

Тем не менее я продолжаю обрабатывать свой архив, но опять-таки стараюсь использовать метод «удержания в настоящем» прошлых материалов и избегать окончательных императивных заключений, влияющих на будущее. Например, я сделал две книги — о Борисе Михайлове и Юрии Альберте — с моими фотографиями. В одной книге 300 страниц, в другой — 252. Первая начинается с 1998 года, вторая — с 1979. Обе заканчиваются 2020 годом, но после этого я отснял еще очень много фотографий с художниками. На эти книги я и моя жена, Мария Пору-

доминская, потратили около года работы, но распечатали их лишь в 5 экземплярах. Когда мне говорят, что я сумасшедший — трачу год и колоссальные силы с минимальным результатом, в 5 экземпляров, вместо того чтобы использовать этот год для своего собственного творчества, — я соглашусь. Да, другой художник, наверное, извлек бы из года работы больше выгоды. Но эти книги стали для меня «архивной медитацией», так это можно определить. Мне оказалось жизненно важным находиться в историческом медитативном потоке времени совместно с другими людьми, где все участники плетут ткань настоящего. Мне вдруг стало безразлично, где я нахожусь, внутри или снаружи процесса.

В 2010 году, когда мы переехали в Берлин, я начал новый архивный проект — собирание семейных немецких фильмов на пленках 8 мм, снятых с конца пятидесятих годов. Это было неожиданно для меня — еще не прошла усталость от архива московских концептуальных художников, а я переключился на активное собирание совершенно незнакомого мне материала. Я начал скупать на EBAY, на барахолках семейные немецкие

любительские фильмы. Мы с женой просматривали их на старых проекторах, специально мной приобретенных, и делали краткие описания. Я собрал сотни фильмов. Что интересно, я не использовал эти материалы в своей творческой, профессиональной работе. Ни разу! Для меня более важным был мой подход — будучи иностранцем в Германии, я сумел увидеть пустую нишу в другой культуре и попытаться ее заполнить. И еще мне было важно показать, что архив значим для меня, как таковой, вне зависимости от связи с ним моей биографии московского концептуального художника. Другая немецкая, частично австрийская, жизнь развернулась передо мной невероятно широко. Я увидел то, что никто не смог бы мне объяснить, несмотря на то, что сами материалы с исторической точки зрения были малоинтересны — катание на лыжах в Баварии, отдых на Майорке, сезонные праздники на дачах, называемых Шребергартен, с пивом и пластмассовыми гномами в траве. Я мог бы написать диссертацию о немецкой жизни, но не написал. Это было невербальное освоение другой культуры. Кажется, в 2014 году я прекратил собирать 8-миллиметровые фильмы, потому что увидел, что это стало трендом и появляются порталы с подобными материалами. Со временем я передам этот «Архив счастья» в немецкие институции, которым это будет интересно.

А в 2016 году мы с Марией организовали у нас дома в Берлине выставочное пространство FREEHOME, наподобие тех московских квартирных выставок, в которых я участвовал, начиная с 1979 года. За почти четыре года, вплоть до 2020-го, мы сделали много выставок, групповых и персональных, которые мой сын Даниил и я документировали подробно на фото и видео. Так рождался еще один архив, совершенно не связанный с московскими художниками.

В 2018 году я вел семинар со студентами из Университета Гумбольдта, темой которо-

го был и мой архив: «Вадим Захаров — художник как институция». Очень необычно работать над одним архивом и одновременно собирать новый. Мы сделали интересную выставку у нас дома, почти музейную, но она уже вошла в архив проекта FREEHOME. Во время пандемии мы были вынуждены прекратить наш проект. Я сделал книгу с документацией всех выставок и презентаций на 312 страницах. И казалось, на этом конец. Но в 2025 году наша подруга Ирина Юрна настояла на том, чтобы мы продолжили нашу деятельность. Благодаря ей мы получили гранд от TMU foundation. И в данный момент мы начали проект FREEHOME TALK. Это небольшой формат, куда мы приглашаем западных кураторов, искусствоведов, художников с презентациями, рассчитанными примерно на один час. И, конечно, это все документируется на фото и видео.

Нельзя пройти мимо специфического аспекта работы с архивом — потери дистанции в работе с ним, когда сам собиратель, хранитель становится частью архива, его элементом. Архив имеет свойство поглощать собирателя, исследователя, как паук попавшуюся в его сети муху. Собиратель, незаметно для себя, становится рабом архива, следуя созданной им самим механике. Это состояние необычное. С одной стороны, архив поработает тебя, связывает обязательствами, сроками, результатами исследования. Ты теряешь силы, проклинаешь день, когда начал его собирать, но продолжаешь. С другой — архив дает иллюзию освобождения от всего другого в жизни. Архив формирует алиби перманентной занятости. Ты раб и одновременно свободен! Удивительная конструкция. Я в нее попал к середине 90-х, когда вдруг ощутил себя в архивной ловушке. Я оказался не в свободном потоке, а в «Процессе» Кафки. И тогда я понял, что надо что-то предпринять решительное. И я решился на убийство! Хотя бы символическое.



Фрагмент выставки «Вадим Захаров — художник как институция». Freehome, 2018. Предоставлено автором текста.

В 1997 году, уже на другом «штирийском фестивале», я осуществил акцию «Убийство пирожного Мадлен. Первая корректура к Марселю Прусту». Я выстроил свою небольшую инсталляцию как судебный процесс. Пруст оказался в паутине судебного процесса Кафки. Массивный стол с тремя деревянными креслами, а в углу на кружевной салфетке пирожное Мадлен. То самое, которое вскружило голову Марселю из романа Пруста «В поисках утраченного времени», заставив вспомнить свое детство в подробностях. Но на этом дело не кончилось. Я-то знал, что лежит на кружевной салфетке, умилаясь культурно-литературным вниманием. Я должен был продемонстрировать свою творческую решимость этому чудовищу. И я это сделал руками австрийского полицейского — с чердака музея, отодвинув стеклянную пластину в сторону, он выстрелил из снайперской винтовки. Пирожное Мадлен разле-

телось на куски, а я облегченно вздохнул. Больше я не попадал в архивное рабство. Архив, наконец, понял, что со мной надо иметь паритетные отношения.

К трем процессам формирования архива, о которых я говорил вначале, необходимо добавить еще один — осознание исторического момента. Без этого практически невозможно сделать что-либо значимое в собирании архива, коллекции, как, впрочем, и в искусстве, и в литературе, хотя здесь включаются и другие параметры. Я начал собирать коллекцию и архив, осознав уникальность исторической, культурной ситуации, сложившейся в кругу московского андеграунда с конца семидесятых. Первые годы Перестройки и первые шаги московского неофициального искусства на Западе — исторически незабываемое время — я задокументировал подробно на фото и видео, а также собирая каталоги,



Вадим Захаров
«Архив непонимания
всего», 2019.
Посвящение
А. Монастырскому.
Предоставлено
автором текста.

пригласительные. Я начал коллекционировать 8-миллиметровые приватные фильмы, когда интерес к ним в Германии только возник. FREEHOME и собирание архива берлинской жизни с 2016 по 2020 годы врезались на скорости, как при автомобильном столкновении, в пандемию — все, что оказалось там, моментально стало историей. И хотя мы возобновили FREEHOME в 2025 году, это уже другой этап.

Моя многообразная работа с архивами — это плетение необычных кружев, создание пульсирующего орнамента, разрастающегося и по моей воле, и совершенно случайно на протяжении всей моей жизни. С возрастом смотришь на это с удивлением, почти как на чудо, к которому когда-то прикасался. Но уже появилось ощущение отстранения, будто это все сплел кто-то другой, а мое место... я уже не знаю, где мое место. Я уже не могу оценить, что сделал и для чего. И тут возникает очередная идея архива, но которая никогда не осуществится — «Архив

непонимания всего». В этом бесконечном, маниакальном поиске архивов вокруг себя, видимо, и проявляется моя личная и творческая свобода, которую необходимо отстаивать как никогда, особенно сегодня.

Вадим Захаров

Родился в 1959 году в Душанбе.

Художник, издатель, архивист московский концептуальной школы, коллекционер.

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

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

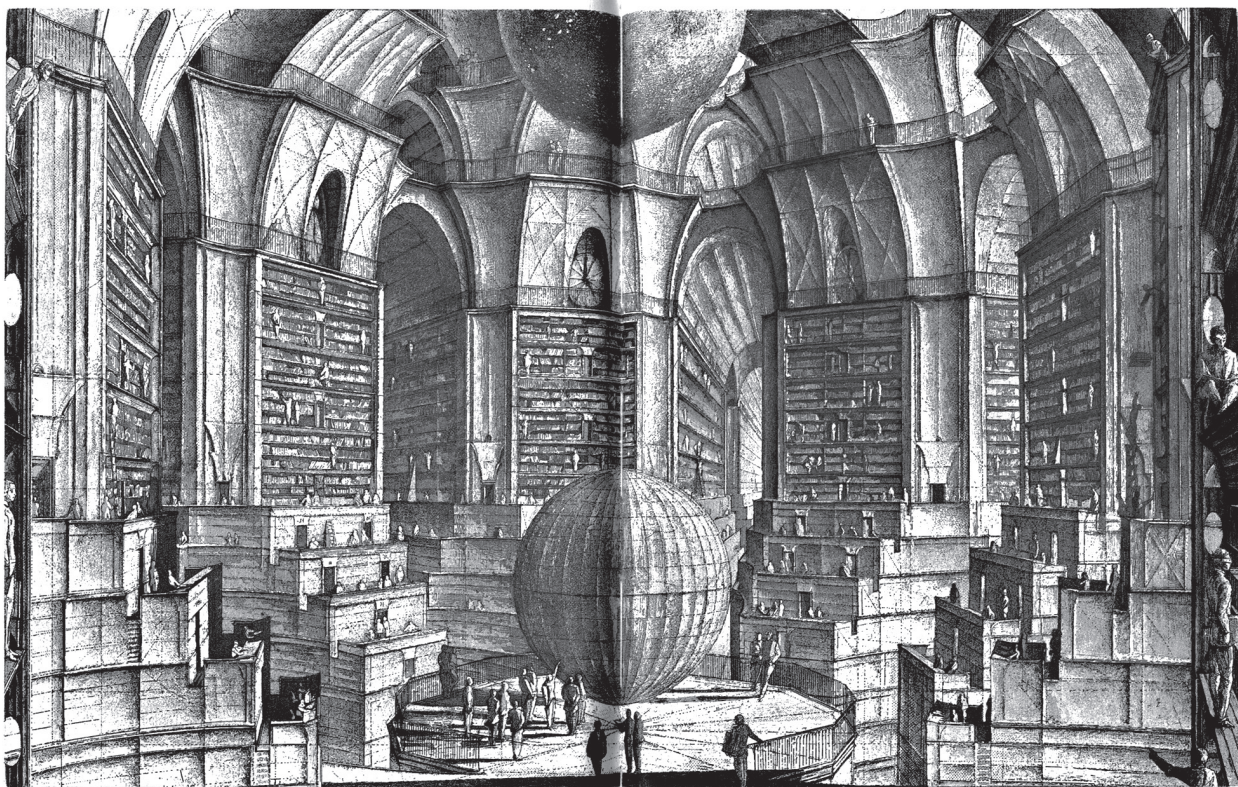
с В. Скерсисом (Группа СЗ с 1980),

С. Ануфриевым и другими. В 2008–2010 гг. —

член группы «КАПИТОН и КОРБЮЗЬЕ» (Захаров, Лейдерман, Монастырский).

В 2023 году получил премию Kaiserring, Гослар (совместно с Ю. Альбертом).

Живет в Берлине.



— Plate V —

— La Salle des planètes —

Эрик Демазьер, лист из серии иллюстраций к рассказу Хорхе Луиса Борхеса «Вавилонская библиотека», 1997.
Впервые был опубликован на испанском языке в сборнике «Сад расходящихся тропок», 1941.

Борис Гройс

Войти в поток: музей между архивом и гезамткунстверком*

Так сложилось исторически, что основным занятием художника было сопротивление потоку времени. Государственные музеи искусств и частные коллекции создавались для того, чтобы отбирать определенные вещи — произведения искусства, изымать их из частного или общественного оборота и таким образом делать невосприимчивыми к разрушительным силам времени. Так наши художественные музеи стали гигантскими свалками истории, где хранили и выставляли вещи, больше не нужные в реальной жизни — сакральные образы былых религий или статусные — оставшиеся от образа жизни людей прошлого. За долгий период истории искусства художники тоже приложили руку к этой борьбе с разрушительной силой времени. Они хотели создавать произведения, которые бы выходили за рамки времени и воплощали вечные идеалы красоты или хотя бы становились носителями исторической памяти, свидетелями событий, трагедий, надежд и проектов, о которых в противном случае все бы забыли. В этом смысле художники и арт-институции занимались, в сущности, одним и тем же — сопротивлялись материальному разрушению и историческому забвению.

Художественные музеи традиционного формата опирались на идею всеобщей исто-

рии искусства. Поэтому музейные кураторы выбирали произведения, казавшиеся им носителями всеобщей, универсальной релевантности и ценности. Такие практики отбора и особенно претензии на универсализм в последние десятилетия попали под огонь критики, звучавшей как бы от имени специфических культурных идентичностей, которые они — эти практики и претензии — игнорировали и даже подавляли. Мы больше не верим в универсалистские, идеалистические, трансисторические взгляды и идентичности. Материалистский способ мышления дает нам возможность принимать только роли, укорененные в материальных условиях нашего существования, — национально-культурные и региональные идентичности или идентичности, в основе которых — расовая, классовая и гендерная принадлежность. Таких идентичностей потенциально может быть бесконечное множество, поскольку материальные условия человеческого существования очень разные и постоянно меняются. Однако в таком случае первоначальная миссия музея искусств — сопротивляться времени и становиться носителем человеческой памяти — заходит в тупик: если существует потенциально бесконечное число идентичностей и «памятей», музей исчезает, поскольку неспособен вобрать в себя их всех.

* Настоящий текст был впервые представлен в виде лекции в Музее королевы Софии 8 ноября 2013 года.



Аби Варбург «Атласы Мнемозины» (на фотографии видны панели с выставкой Рембрандта), 1926.

Музей возник как своего рода светский суррогат божественной памяти во времена Просвещения и Французской революции, но он все равно лишь конечный физический объект, в отличие от бесконечной божественной памяти, которая может, как мы предполагаем, заключить в себе все идентичности всех людей, живших в прошлом, живущих сейчас или собирающихся жить в будущем.

Но является ли такое видение бесконечного числа конкретных идентичностей в принципе корректным, по-настоящему материалистическим? Я бы предположил, что нет. Материалистический дискурс, изначально разработанный Марксом и Ницше, описывает мир в постоянном движении, в потоке — будь то в динамике производительных сил или в дионисийском импульсе. В соответствии с материалистической традицией, все вещи конечны, но все они вовлечены в бесконечный материальный поток. То есть существует материалистическая универсальность — универсальность потока.

Однако может ли человек войти в поток, получить доступ к его тотальности? На определенном, очень банальном уровне ответ — конечно, да: человеческие тела — вещи

среди других вещей в мире, и поэтому на них воздействует тот же универсальный поток вещей. Они болеют, стареют, умирают. Однако, даже если человеческие тела подвержены старению, смерти и разложению в потоке материальных процессов, это не значит, что их записи в культурных архивах тоже находятся в потоке. Человек может родиться, жить и умереть под одним именем, с одним и тем же гражданством, одним и тем же резюме, одним и тем же сайтом, то есть оставаясь одним и тем же человеком. Наши тела, получается, не являются единственными материальными носителями нашей личности. С момента рождения мы вписаны в определенный социальный порядок — без нашего согласия и часто даже без осознания этого факта. Материальные носители нашей личности — госархивы, медицинские карточки, пароли от сайтов и так далее. Конечно, в какой-то момент времени и эти архивы будут уничтожены материальным потоком. Но это займет определенное время, несоизмеримое с отведенной нам продолжительностью жизни. Поэтому возникает напряжение между режимами нашего существования — материальным, физическим, телесным — временными и подверженными времени — и нашим впи-

сыванием в архивы культуры, которые, хоть и тоже материальны, но все же устойчивее наших тел.

Традиционные художественные музеи — составная часть таких архивов культуры, даже если они претендуют на то, чтобы репрезентировать субъективность, личность и индивидуальность художников более непосредственным и насыщенным образом, чем другие архивы культуры. Художественные музеи, как и все остальные архивы культуры, работают благодаря реставрации и хранению. Еще раз: произведения искусства как особые материальные объекты — так сказать, художественные тела — бренны. Но этого нельзя сказать о них как об общедоступных, видимых формах. Если материальная основа разрушается и исчезает, форму конкретного произведения можно восстановить или скопировать и поместить на другую материальную основу. История искусства демонстрирует оба таких варианта замены старых носителей новыми и усилия по восстановлению и реконструкции произведений. Таким образом, индивидуальная форма произведения искусства, покуда она вписана в архивы истории искусства, остается лишь слегка задетой материальным потоком. И мы считаем, что именно эта форма после смерти художника каким-то образом манифестирует его душу или хотя бы определенный дух времени или исчезнувшую культурную идентичность.

Поэтому мы можем сказать, что в основе традиционной системы искусства лежит десинхронизация, отделение времени индивида, материального человеческого существования от времени его культурной репрезентации.

Однако художники исторического авангарда и затем некоторые художники 1960–1970-х уже попытались ресинхронизировать судьбу человеческого тела с режимом его исторической репрезентации — принять прекарность, нестабильность и конечность

нашего материального существования. Не сопротивляться течению времени, а дать ему определять твои произведения искусства, следовать определенной самодвижущейся текучести, а не пытаться превращать работы или себя самих в нечто их увековечивающее. Идея заключалась в том, чтобы саму форму сделать текучей. Однако возникает следующий вопрос: что представляет собой эффект такой радикализованной прекарности, этой воли к ресинхронизации живого тела с его репрезентацией в культуре в рамках отношений художников к арт-институциям?

Я бы предположил, что отношения между ними прошли через два разных периода: первый — неприязнь художника к системе искусства и особенно к художественным музеям вкупе с попытками разрушить их во имя живого искусства, второй период отличается медленной трансформацией самих музеев в сцену, на которой «исполняется» поток времени. Если мы зададимся вопросом, какую институциональную форму предлагал классический авангард на замену традиционному музею, ответ будет очевиден — *Gesamtkunstwerk*. Иными словами, тотальное арт-событие, вовлекающее всех и вся в качестве замены тотализирующему пространству транс-темпоральной художественной репрезентации всех и всего.

Вагнер ввел понятие *Gesamtkunstwerk* в своем программном трактате «Произведение искусства будущего» (1849–1850). Он написал этот текст в цюрихской ссылке после окончания революционных выступлений в Германии 1848 года. В нем он развивает идею произведения искусства (будущего), находясь под сильным влиянием материалистической философии Людвиг Фейербаха. В начале трактата Вагнер заявляет, что типичный художник его времени — эгоист, практикующий свое искусство в полной изоляции от жизни людей и исключительно для улады богатых. В этом он следует диктату моды. Художник будущего, говорит Вагнер, должен радикально из-

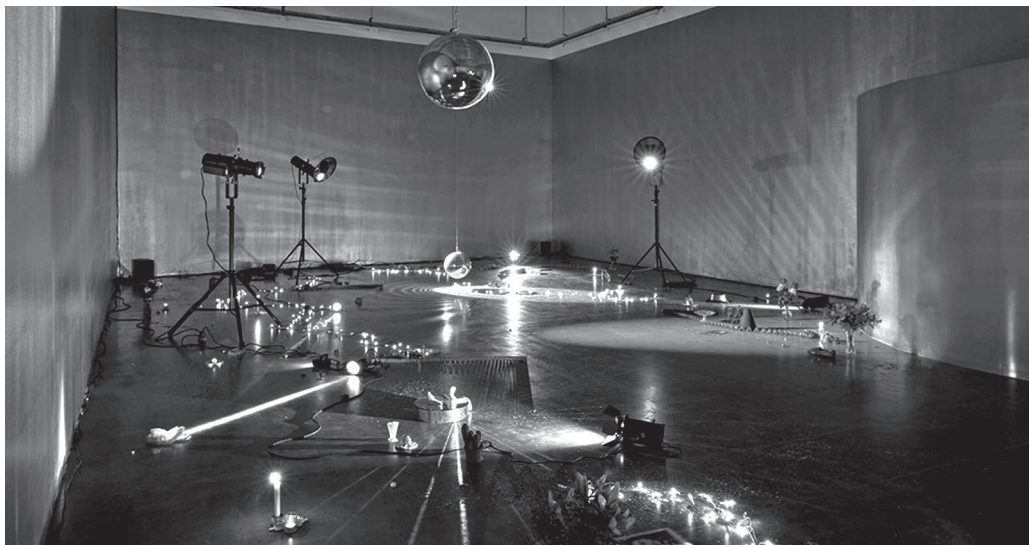
мениться: «Теперь он будет стремиться к всеобщему, истинному и безусловному, жаждать раствориться не в любви к тому или другому предмету, а в любви вообще: так эгоист становится коммунистом»¹.

Но стать коммунистом можно только через самоотречение, растворение в коллективе. Вагнер именно таким образом определяет своего предполагаемого героя: «Окончательное и полное преодоление человеком своего личного эгоизма, его полное растворение во всеобщем раскрывается нам лишь в его смерти, но не в случайной смерти, а в смерти необходимой, вызванной его поступками, рожденными всей полнотой его существа. Торжество подобной смерти — самое достойное человека»². Надо признать, что сохраняется разница между героем, приносящим себя в жертву, и исполнителем, демонстрирующим это жертвоприношение на сцене (Вагнер понимал Gesamtkunstwerk как музыкальную драму). Тем не менее Вагнер настаивает, что это различие приостанавливается гезамткунстверком, ибо исполнитель «не просто изображает в художественном произведении поступок прославленного героя, но повторяет его нравственный урок, ибо такой сдачей своей личности он доказывает, что и он в своем художественном действии подчиняется велению необходимости, которая поглощает всю индивидуальность его существа»³. Вагнер понимает гезамткунстверк именно как способ ресинхронизации конечности человеческого существования с его репрезентацией в культуре, которая, в свою очередь, тоже становится конечной.

Все остальные исполнители добиваются собственной художественной значимости исключительно за счет участия в ритуале самопожертвования героя. Поэтому Вагнер говорит о герое-исполнителе как о диктаторе, который мобилизует коллектив сотрудников с единственной целью — поставить на сцене собственное жертвоприношение во имя этого коллектива. На жертвенной сцене

гезамткунстверк находит свой конец: никакого продолжения не следует, никакой памяти не остается. Иными словами, для диктатора-исполнителя больше нет никакой роли. Художественный коллектив распускается, и следующий гезамткунстверк создает уже другой художественный коллектив с другим диктатором-исполнителем в главной роли. Здесь прекарность отдельного человеческого существования и текучесть рабочих коллективов принимаются артистически и даже радикализуются. Из истории мы знаем, что многие художественные коллективы следовали такой модели — от «Кабаре Вольтер» Хуго Балля до «Фабрики» Энди Уорхолла и Ситуационистского интернационала Ги Дебора. Но современное название этой временной и самоубийственной диктатуры другое — «кураторский проект».

Харальд Зеeman, инициировавший кураторский поворот в современном искусстве, был настолько захвачен идеей гезамткунстверка, что организовал выставку под названием «Склонность к гезамткунстверку» («Hang zum Gesamtkunstwerk», 1984). Учитывая, что в основу этой исторической выставки легла идея гезамткунстверка, необходимо задаться вопросом: в чем основная разница между традиционной выставкой и современным кураторским проектом? Традиционная выставка воспринимает свое пространство как анонимное и нейтральное. Важны только выставленные произведения искусства, но не пространство, в котором они выставлены. Так произведения искусства воспринимаются как потенциально вечные, а пространство выставки как условная, случайная «стоянка», где бессмертные произведения остановились отдохнуть от своих странствий по материальному миру. Инсталляция же — сделанная художником или куратором — вписывает выставленные работы в это условное материальное пространство. (Здесь можно увидеть аналогию между этим сдвигом и сдвигом от централь-



Марк Камил Хаймович «Celebration? Realife Revisited», 1972–2008.

ной позиции театрального актера или актера кино к режиссеру театра и кино.)

Кураторский проект, а не выставка, становится, таким образом, гезамткунстверком, потому что он инструментализирует все выставленные произведения искусства, заставляет их служить общей цели, сформулированной куратором. В то же время инсталляция, сделанная куратором или художником, может состоять из всевозможных объектов — произведений или процессов, привязанных к какому-то времени (time-based), повседневных вещей, документов, текстов и так далее. Все эти элементы, а также архитектура пространства, звук или свет, теряют собственную автономию и начинают служить созданию некоего целого, в которое включаются также посетители и зрители. Так, стационарные произведения традиционного типа становятся темпорализованными, подчиняются определенному сценарию, который меняет способ их восприятия во время показа инсталляции, поскольку такое восприятие зависит от контекста их представления, а этот контекст становится текучим. Так в конечном итоге каж-

дый кураторский проект демонстрирует свой случайный, условный, событийный, конечный характер. Иными словами, он демонстрирует собственную прекарность.

В самом деле, каждый кураторский проект обязательно нацелен на то, чтобы противоречить нормативному, традиционному историко-искусствоведческому нарративу, воплощением которого является постоянная коллекция музея. Если такого противоречия нет, кураторский проект теряет собственную легитимность. По той же причине следующий кураторский проект должен противоречить предыдущему. Новый куратор — это новый диктатор, стирающий следы предыдущей диктатуры. Так современные музеи постоянно трансформируются: пространства для показа постоянных коллекций становятся сценой для временных кураторских проектов — временных гезамткунстверков. Главная цель этих временных кураторских диктатур — ввести художественные коллекции в поток, сделать искусство текучим, синхронизировать его с потоком времени.



Плакат к выставке «Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800» («Склонность к гезамткунстверку: европейские утопии с 1800 года»), Цюрих, 1983.

Как я уже говорил, в начале такого процесса синхронизации художники хотели уничтожить художественные музеи. Хороший пример — Малевич, написавший в 1919 году краткий, но важный текст «О музее». В то время новое советское правительство опасалось, что старые российские музеи и художественные коллекции будут уничтожены гражданской войной и общим коллапсом государственных институтов и экономики. Коммунистическая партия предприняла попытку обезопасить и сохранить эти коллекции. В своем тексте Малевич протестует против про-музейной политики и призывает советское государство не вмешиваться в процесс «на стороне» старых художествен-

ных коллекций, поскольку, по его словам, их уничтожение могло бы открыть дорогу подлинному живому искусству. Он, в частности, пишет: «Жизнь знает, что делает, и если она стремится разрушить, то не нужно мешать, так как в помехе мы преграждаем путь новому представлению в себе зарождающейся жизни. <...> Сжегши мертвеца, получаем 1 г. порошку, следовательно, на одной аптечной полке может поместиться тысячи кладбищ. Мы можем сделать уступку консерваторам, предоставить сжечь все эпохи как мертвое и устроить одну аптеку». Далее Малевич приводит конкретный пример, что он имеет в виду: «Цель [такой аптеки] будет одна, даже если будут рассматривать порошок Рубенса, всего его искусства — в человеке возникнет масса представлений, может быть, живейших, нежели действительное изображение (а места понадобится меньше)»⁴.

Очевидно, что Малевич предлагает здесь не просто уничтожение музеев, но и радикальный кураторский проект — выставить пепел произведений искусства, а не их трупы. И в истинно вагнеровском духе он далее говорит, что все, что сделано «нами» (то есть им и его художественными современниками), предназначено для крематория. Конечно, современные кураторы не собираются превращать музейные коллекции в прах, как предлагал Малевич. Но для этого есть обоснованные причины. Со времен Малевича человечество изобрело способ размещать все произведения прошлого на аптечной полке, не уничтожая их. Эта полка — интернет.

В самом деле, интернет трансформировал музей так же, как фотография и кино трансформировали живопись и скульптуру. Фотография сделала ненужной миметическую функцию традиционных искусств и, таким образом, подтолкнула их в другом — на самом деле, в противоположном — направлении. Вместо того, чтобы воспроизводить и репрезентовать образы природы, искусство занялось их растворением, деконструкцией



Ман Рэй «Waking Dream Seance», 1924.

и трансформацией. Внимание сместилось с самого образа на анализ его производства и представления. Аналогичным образом интернет сделал ненужной музейную функцию представления истории искусства. Конечно, в случае интернета зрители теряют непосредственный доступ к оригинальным произведениям, и из-за этого теряется аура аутентичности. Поэтому посетителей музеев приглашают совершать паломничество в художественные музеи в поисках святого Грааля оригинальности и аутентичности.

Здесь, однако, следует вспомнить, что, по Вальтеру Беньямину, который изначально и ввел в обиход понятие ауры, произведения искусства потеряли свою ауру именно из-за их музеефикации. Музей и без того изымает художественные объекты из мест, где они

изначально были вписаны в собственное историческое «здесь и сейчас». То есть для Беньямина произведения искусства, выставленные в музеях, уже являются копиями самих себя, лишенными первоначальной ауры аутентичности. В этом смысле интернет и специализирующиеся на искусстве сайты всего лишь продолжают процесс «деауризации» искусства, начатый художественными музеями. Многие критики культуры поэтому ожидали и до сих пор ожидают, что государственные художественные музеи в итоге исчезнут, так как не будут в состоянии конкурировать с экономической точки зрения с частными коллекционерами, действующими на все более дорогом арт-рынке. На смену им придут более дешевые и доступные виртуальные, оцифрованные архивы.

Однако отношения между интернетом и музеем радикально меняются, если мы начинаем понимать музей не как хранилище произведений искусства, а как сцену для событий потока искусства. В самом деле, сегодня музей перестал быть пространством созерцания неподвижных вещей: он стал площадкой, где что-то происходит. События, которые сегодня проводит музей — не только кураторские проекты, но и лекции, конференции, чтения, кинопоказы, концерты, кураторские экскурсии и так далее. Поток событий внутри музея сегодня интенсивнее, чем за его стенами. Тем временем, мы привыкли к тому, что сами себя спрашиваем, что происходит в том или ином музее. Чтобы найти адекватную информацию, мы ищем ее на сайтах музеев, а также в блогах, на соответствующих страницах в социальных сетях, в твиттере и так далее. Мы посещаем музеи намного реже, чем их сайты, и следим за их деятельностью в интернете. В интернете музей функционирует как блог. Итак, современный музей предлагает не всеобщую историю искусства, а, скорее, свою собственную историю как цепь событий, организованных самим музеем. Но что самое важное — интернет имеет дело с музеем в режиме документации, а не воспроизводства. Конечно, постоянные коллекции музеев можно воспроизвести в интернете, но музейные активности можно только задокументировать, записать. В самом деле, невозможно воспроизвести кураторский проект, его можно только задокументировать. Причина этого двояка. Во-первых, кураторский проект — это событие, и невозможно воспроизвести событие, поскольку его нельзя выделить из потока времени. Произведение искусства воспроизвести можно, потому что у него есть вневременной статус с самого начала, но процесс производства и экспонирования этого произведения можно только задокументировать. Во-вторых, инсталляция, сделанная куратором или художником, есть гезамткунстверк, который можно воспри-

нять только изнутри. Традиционное произведение искусства воспринимается с внешней позиции, художественное событие — с позиции внутренней, внутри пространства, в котором это событие происходит. Так зрители инсталляции, сделанной куратором или художником, входят в пространство инсталляции и начинают позиционировать себя в этом пространстве, воспринимать его изнутри, а не снаружи. Однако движение камеры никогда не может полностью совпасть с движением взгляда отдельного посетителя — подобно тому как позиция художника или фотографа, снимающего репродукцию картины, совпадает с взглядом обычного зрителя. И если любая форма документации пытается реконструировать внутренний вид и опыт восприятия художественного события с разных позиций, она обязательно становится фрагментарной. Поэтому мы можем распознать традиционную репродукцию произведения искусства, но не в состоянии полностью распознать документацию художественного события.

Сегодня снова и снова говорят о театрализации музея. В самом деле, люди приходят на открытия выставок так же, как в прошлом ходили на оперные или театральные премьеры. Такую театрализацию музея часто критикуют, потому что ее можно воспринимать как признак вовлечения музея в современную индустрию развлечений. Однако есть принципиальная разница между пространством инсталляции и пространством театральным. В театре зрители остаются в сторонней позиции по отношению к сцене; в музее же они выходят на сцену и оказываются внутри зрелища.

Так современный музей реализует модернистскую мечту, которую сам театр так и не смог полностью реализовать, — мечту о театре, в котором нет четкой границы между сценой и пространством аудитории. Даже если Вагнер говорит о гезамткунстверке как о событии, стирающем границу между сценой и аудиторией, Фестивальный театр



Нико Мьюли «Два мальчика». В опере предпринята попытка изобразить убийство в киберпространстве.

(Festspielhaus) в Байройте, построенный под руководством Вагнера, не стер эту границу, а скорее радикализировал ее. Современный театр, в том числе байройтский, все больше задействует на сцене искусство, особенно современное, но он по-прежнему не стирает границу между сценой и аудиторией. Включение в театральную постановку современной инсталляции остается вписанным в традиционную сценографию. Однако в контексте инсталляции, сделанной художником или куратором, публика интегрирована в пространство этой инсталляции и становится ее частью.

То же можно сказать о массовых развлечениях. Поп-концерт или кинопоказ создают сообщества среди тех, кто на них приходит. Но массовая культура сама по себе не может сделать эти сообщества саморефлексирующими, не может тематизировать событие формирования этих преходящих, прекарных, условных сообществ. Взгляд аудитории во время поп-концерта или кинопоказа слишком прямолинеен — он направлен вперед, на сцену или экран и поэтому зри-

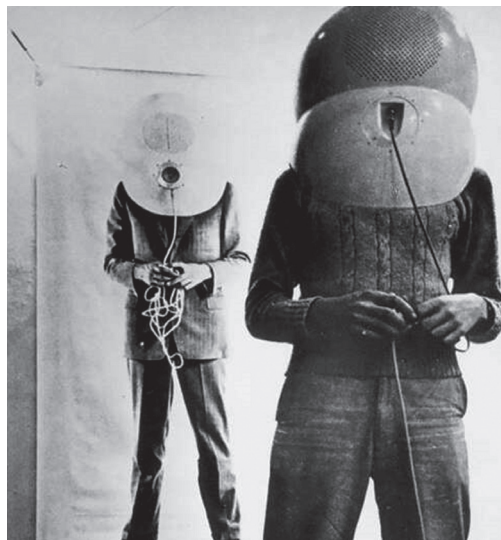
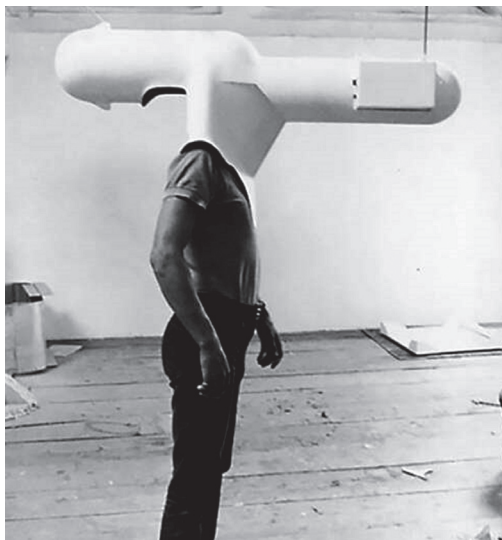
тели не могут воспринимать или рефлексировать пространство, в котором находятся, или сообщества, к которым временно принадлежат. Такой рефлексии позволяет нам добиться «продвинутой» художественной инсталляция. Если воспользоваться словарем Маршалла Маклюэна, медиум инсталляции — медиум холодный, в отличие от интернета, который очевидным образом является горячим медиумом, поскольку требует от пользователей быть пространственно отделенными друг от друга и сосредоточить свой взгляд на экране. Охлаждая все остальные медиумы, современная художественная инсталляция предлагает посетителям возможность саморефлексии и рефлексии непосредственно события их сосуществования с другими посетителями и выставленными объектами — возможность, которую другие медиумы в той же степени дать не в состоянии. Здесь отдельные люди сталкиваются со своей общей судьбой — с радикально условными, преходящими, прекарными условиями их существования.

Вообще-то традиционный музей как учреждение для вещей, а не событий, можно в той же мере обвинить в том, что он функционирует в качестве составляющей арт-рынка. Такую критику легко сформулировать, и она достаточно универсальна, чтобы ее применять к любой возможной художественной стратегии. Но как мы знаем, традиционный музей не только выставлял определенные вещи и образы, но и давал возможность вести теоретическую рефлексию и историко-сопоставительный анализ этих вещей и образов. Модернистское искусство не просто производило вещи и образы, но и анализировало вещный характер вещей и структуру образа. Кроме того, художественный музей не только проводит события, но и является медиумом для изучения события, его границы и его структуры. Если искусство классического модернизма исследовало и анализировало вещный характер вещей, современное искусство начинает заниматься тем же самым в отношении событий — критически анализировать событийный характер событий. Такое исследование принимает разные формы, но мне кажется, что точка его фокусировки — рефлексия отношений между событием и его документацией, аналогичная рефлексии отношений между оригиналом и его репродукцией, занимавшей центральное место в искусстве модернизма и постмодернизма. Сегодня объем документации искусства постоянно растет. Документируются в том числе перформансы, акции, выставки, лекции, концерты и художественные проекты, которые становятся все более и более важными в рамках современного искусства.

Документируется также работа художников, которые создают произведения искусства в более традиционной манере, потому что во время рабочего процесса они все больше пользуются интернетом или хотя бы персональным компьютером. Здесь возникает возможность проследить весь процесс художественного производства от начала

до конца, поскольку использование цифровых техник можно наблюдать. Так начинает исчезать традиционная граница между художественным производством и выставленным искусством. Художник традиционно создавал произведение искусства в своей мастерской, скрытой от взгляда публики, и потом выставлял результат, продукт — произведение искусства, накапливавшее и наверстывавшее время его отсутствия. Этот период временного отсутствия — определяющий для того, что мы называем творческим процессом. Вообще-то именно его мы и называем творческим процессом.

Андре Бретон рассказывал байку о некоем французском поэте, который, когда ложился спать, вешал на дверь табличку с надписью «Тихо, поэт работает». В этой байке — вся суть традиционного понимания творческого труда. Творческий труд является творческим, потому что происходит вне публичного контроля и даже вне сознательного контроля автора. Период творческого отсутствия может длиться несколько дней, месяцев, лет и даже всю жизнь. Лишь по окончании этого периода отсутствия автор должен был представить работу (ее могли найти в его бумагах посмертно), которую после этого должны были признать творческой именно потому, что она возникла как бы из ничего. Однако интернет и компьютеры — это коллективные, видимые, контролируемые рабочие места. Мы склонны говорить об интернете с точки зрения бесконечного потока данных, выходящего за пределы нашего контроля. Но на самом деле интернет — это машина, останавливающая поток данных и пускающая его в обратном направлении. Невозможность отслеживать работу интернета — это миф. Медиум интернета — электричество, при этом электроснабжение конечно. Поэтому интернет не может обеспечивать бесконечный поток данных. Функционирование интернета обеспечивает конечное число



Вальтер Пихлер «Small Room (Prototype 4)», 1967. Прототип портативного ТВ-шлема.

кабелей, терминалов, компьютеров, мобильных телефонов и других устройств. Его эффективность зависит именно от его конечности и, следовательно, от возможности отслеживать его работу. Это демонстрируют Google и другие поисковые системы. Сегодня можно часто слышать о растущем уровне цифрового надзора, особенно онлайн. Однако надзор нельзя назвать чем-то внешним по отношению к интернету или лишь конкретным видом технического использования его сервисов. Интернет и есть, по сути, машина надзора. Он разделяет поток данных на небольшие, прослеживаемые и обратимые операции, «подставляя» таким образом каждого пользователя под надзор — реальный или потенциальный. Интернет создает поле тотальной видимости, доступности и транспарентности.

Если публика постоянно отслеживает мою активность, то мне и не нужно предъявлять ей никакого продукта. Процесс и есть продукт. Бальзаковский художник, который так и не закончил свой шедевр, в этих новых условиях не испытывал бы никаких трудностей: до-

кументация его стараний и составила бы его шедевр, а сам он стал бы знаменитым. Документация акта работы над произведением искусства есть сама по себе произведение искусства. В самом деле, с возникновением интернета время стало пространством, и это видимое пространство постоянного надзора. Если искусство стало потоком, оно протекает в режиме самодокументации. Действие здесь одновременно документированию записано. Запись же одновременно становится информацией, которая распространяется по интернету и сразу же становится доступной всем. Это означает, что произведенная художественная работа не может создать продукт, но тем не менее остается продуктивной. Но опять же: если интернет берет на себя роль музея как места памяти — раз уж интернет фиксирует и документирует деятельность художника еще до того, как его или ее произведения попадут в музей — в чем тогда заключается задача музея сегодня?

Современные музейные выставки заполнены документацией художественных событий прошлого, которую показывают

рядом с традиционными произведениями искусства. Так музей превращает документацию событий прошлого в элемент нового события. Он придает документации новое «здесь и сейчас» и таким образом придает ей новую ауру. Но, в отличие от репродукции, документацию нельзя легко встроить в современность. Документация события всегда производит ностальгию по упущенному присутствию, по упущенной возможности. В отличие от репродукции, она не стирает разницу между прошлым и настоящим. Наоборот, она делает очевидным разрыв между прошлым и настоящим и так тематизирует поток времени. Хайдеггер описывал весь мировой процесс как событие, поставленное Бытием. Он считал, что мы можем получить доступ к событийности этого события, только если само Бытие предоставит нам такую возможность с помощью просвета в существовании (*Lichtung des Seins*). Современный музей — место, где просвет бытия создают искусственно.

В мире, где задачу остановки потока времени взял на себя интернет, функция музея становится функцией постановки потока — постановки событий, синхронизированных с жизнью зрителей. Так меняется топология наших отношений с искусством. Традиционная герменевтическая позиция по отношению к искусству требовала, чтобы взгляд стороннего зрителя проникал в произведение и выявлял его художественные намерения, социальные силы или витальные энергии, придававшие произведению его форму. Это должен был быть взгляд, направленный снаружи произведения вовнутрь. Однако взгляд посетителя современного музея, напротив, направлен изнутри художественного события наружу — в сторону возможного внешнего наблюдения за этим событием и процесса его документации, в сторону возможного позиционирования этой документации в медийном пространстве и архивах культуры, иными словами, в сторону пространственных

границ этого события. Еще он — этот взгляд — направлен в сторону темпоральных границ этого события, поскольку когда мы размещены внутри того или иного события, мы не можем знать, когда оно началось и когда закончится.

Система искусства в целом характеризуется асимметричным отношением между взглядом производителя искусства и взглядом зрителя. Эти два взгляда практически никогда не встречаются. В прошлом, после того как художники выставляли свои произведения на всеобщее обозрение, они теряли контроль над взглядом зрителя: независимо от того, что говорят искусствоведы, произведение искусства — лишь вещь, и она не может встретиться взглядом со взглядом зрителя. Так что в условиях традиционного музея взгляд зрителя находился в положении суверенного контроля, хотя этим суверенитетом могли косвенно манипулировать музейные кураторы за счет определенных стратегий предварительного отбора, размещения, соположения, освещения и так далее. Однако, когда музей начинает функционировать как цепочка событий, конфигурация взгляда меняется. Посетитель самым очевидным образом теряет свой суверенитет. Его помещают внутрь события, и он не может встретиться ни с взглядом камеры, документирующей это событие, ни с вторичным взглядом редактора, обрабатывающего снятый материал, ни с взглядом того, кто будет смотреть на снятый документ потом.

Поэтому, когда мы посещаем современные музейные выставки, мы сталкиваемся с необратимостью времени. Мы знаем, что эти выставки — лишь временные. Если мы придем в тот же музей спустя какое-то время, единственное, что от них останется — это документы: каталог, фильм, сайт. Но то, что эти документы нам дают, всегда несоизмеримо с нашим собственным опытом, поскольку наше видение, наш взгляд асимметричны по отношению к взгляду камеры, и эти взгляды

не могут совпасть так, как могли бы совпасть в случае документации оперы или балета. Такова причина определенной ностальгии, которую мы всегда испытываем, когда сталкиваемся с документами прошедших художественных событий — выставок или перформансов. Такая ностальгия провоцирует желание снова реализовать событие «в том виде, в каком оно реально было».

Недавно в венецианском Фонде Prada была вновь показана выставка «Когда отношения становятся формой». Повторный показ оказался очень профессиональным и вызвал новую и более сильную волну ностальгии. Некоторые говорили, как было бы здорово вернуться в 1960-е годы и подышать замечательной атмосферой того времени. Они же утверждали, как все ужасно на самой Биеннале — вся эта биеннальная суматоха — по сравнению с благородной аскезой выставки. В то же время посетителей более молодого поколения выставка не впечатлила: понравились им только экскурсоводы в одежде от Prada.

Ностальгическое настроение, неизбежно провоцируемое документацией, напоминает мне раннеромантическую ностальгию по природе. Искусство тогда воспринимали как документацию красоты или благородного эстетического опыта, которые предлагала природа. Документация такого опыта с помощью живописи казалась больше разочаровывающей, чем аутентичной. Иными словами, если необратимость времени и чувство нахождения внутри, а не снаружи события, когда-то были привилегированным опытом восприятия природы, теперь они стали привилегированным опытом восприятия современного искусства. А это как раз означает, что современное искусство стало медиумом изучения событийности событий: различные режимы непосредственного опыта восприятия событий, их отношений с документацией и архивированием, интеллектуальный и эмоциональный режимы нашего отношения к документации и так далее. Таким образом, если

тематизация событийности события и правда стала основным занятием современного искусства в целом и музеев современного искусства в частности, нет смысла осуждать музей за то, что он организует и проводит художественные события. Напротив, сегодня музей стал основным аналитическим инструментом организации и анализа события как чего-то радикально условного и необратимого посреди нашей находящейся под цифровым контролем цивилизации, в основе которой лежит отслеживание и фиксация следов нашего индивидуального существования в надежде на то, чтобы все сделать контролируемым и обратимым. Музей — место, где асимметричная война между обычным человеческим взглядом и взглядом, вооруженным технологиями, не просто идет, но и раскрывается, чтобы ее можно было тематизировать и критически теоретизировать.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 164.

² Там же. С. 249.

³ Там же.

⁴ Малевич К. О музее // Искусство коммуны. 1919. № 13. URL: <https://k-malevich.ru/works/tom1/index31.html>.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине.

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

Сергей Гуськов

От спецхранов к землянкам

В 2010-х на российской художественной сцене случился архивный бум. По прошествии времени этот процесс кажется чем-то само собой разумеющимся, но на самом деле произошла тихая революция, сильно повлиявшая на политику институций, подходы художников и восприятие искусства в глазах смотрящих на него и пишущих о нем. Одним из центральных событий того десятилетия стало создание в 2012 году архива «Гаража» — тогда еще центра, ставшего через пару лет музеем. Эта институция на тот момент задавала моду и тренды. И склад документов, книг, аудио-, видео- и цифровых файлов, эфемеры, некоторых типов искусства и прочего в том же духе она решила сделать такой же популярной вещью, как кафе или сувенирная лавка. Надо отдать должное «Гаражу» — по сути, он заложил основы индустрии «архивов современного искусства».

Ассоциации с пылью, хламом и непроходимым завалом перестали быть релевантными: архив стал синонимом не головной боли, а статуса. К тому же, в случае «Гаража» при нем быстро образовались при-

стройки для широкой публики — библиотека и образовательный центр. Ровно поэтому другие фонды и музеи, глядя на бурную деятельность институции Дарьи Жуковой, стали задумываться о том, чтобы организовать у себя нечто аналогичное. Одни среагировали быстро, другим понадобились годы, но как бы то ни было, постепенно все запели в унисон. Естественно, процесс проходил не без перегибов. Дошло до того, что архивации начали подвергать даже совсем свежее искусство и активности, которые еще не отлежались, чтобы можно было с уверенностью, на трезвую голову говорить об их безусловной исторической ценности. Но такая ожидаемая болезнь роста не вредила общему благорасположению к подобной деятельности.

Конечно, архивы существовали в России и до 2010-х. Они тихо жили в закромах институций или лежали в квартирах художников, искусствоведов и коллекционеров. Ждали своего часа. Ядро того же архива «Гаража» составило собрание артефактов и документаций его основательницы Александры Обуховой. С ним она продолжительное время скиталась из одной инсти-



туции в другую в поисках лучших условий. Сами эти мытарства свидетельствуют о реальном отношении к архивам до условного 2012 года. Их не особо ценили и старались при случае от них избавиться как от непрофильного ресурса. Кстати, чуть позже «Гараж» аккумулировал в собственный архив несколько архивов поменьше, многие из которых в противном случае, скорее всего, просто бы погибли.

Художники тоже создавали архивы задолго до 2010-х. Части из них, например, тем, что принадлежали звездам московского концептуализма, обласканным чрезмерным вниманием, повезло институционализироваться еще в девяностые и нулевые. Московский архив нового искусства (МАНИ) — самый известный пример такого рода. Иные же сохраняли полуигровой, мимоличный характер, а потому часто пропадали в

небытии, когда авторы переключались на что-то другое или заканчивались деньги на их содержание (тут стоит вспомнить незавидную судьбу Artists' Private Collections Анастасии Рябовой). После революции, инициированной «Гаражом», художники резко поменяли свое отношение к архивам как части артистической стратегии. Теперь подобные проекты организовывались крайне серьезно и зачастую претендовали на то, чтобы остаться в вечности. Причем даже не в смысле способа организации, а как реальное пространство с объектами.

Материализация художественных архивов, к тому же, совпала по времени с общей усталостью от постконцептуального искусства, предлагавшего ненадежные средства документации и памяти. Появилась потребность в сохранении хрупких и зыбких вещей, которыми раньше с легкомысленностью, подкрепленной безответственной теорией и арт-критикой, пренебрегали. Онлайн-агрегаторы, новаторские кураторские проекты и экспериментальные медиа в сфере искусства, — практически все ключевые явления в художественной жизни России во второй половине 2010-х и начале 2020-х либо имели форму архива, либо в своем развитии стремились к ней.

Это свойство объединяло такие разные явления, как «Агентство сингулярных исследований» («АСИ»), Partizaning, TZVETNIK, «ШШШ», aroundart, Spectate, Центр экспериментальной музеологии и «Разногласия». Например, в случае «АСИ» — художественной группы, созданной Анной Титовой и Станиславом Шурипой, — его отдельные проекты, с выдуманным сюжетом (в духе парафикции), собирались и экспонировались как архив. Когда коллектив звали участвовать в биеннале или крупной выставке, они могли показывать эти сложносоставные работы не полностью, а частично, да и в целом состав элементов мог меняться со временем. Это еще больше напомина-

ло стандартное функционирование архива, артефакты из которого предоставляются заинтересованным лицам и организациям, а каталог рассчитан на пополнение новыми документами и предметами. Сайт aroundart, выросший из блога и ставший полноценным медиа об актуальном художественном процессе, к финалу своей активной деятельности (сейчас он заморожен) сосредоточился на фиксации забытых страниц из истории региональных арт-сцен, собирая редкие материалы и документацию от специалистов на местах.

С тех пор утекло много воды. И хотя исправно продолжает анонсироваться появление новых архивов, живут они уже в совершенно иных обстоятельствах. Многие явления, широко распространенные в художественной жизни предыдущих десятилетий, были объявлены вне закона. Что-то оказалось в пресловутой серой зоне — еще не запрещено, но уже под подозрением. Ряд имен выпал из публичного поля. В таких цензурных реалиях архивы либо не пополняются опасными вещами, либо, если таковые уже имеются, убирают их куда подальше. Фактически это ведет к созданию спецхранов самых разных конфигураций. Некоторые полуофициально признаны, о существовании других известно благодаря слухам, сообщениям по секрету или слишком звенящей неполноте архивов, о которых понятно, что они включают намного больше, чем предъявляют.

Любой спецхран предполагает систему допуска. Исключая большую часть людей, все же всегда оставляют лазейку не только для непосредственных хранителей или сторожей, но и для некоего числа лицензированных специалистов, которым может быть позволено ознакомиться с запрещенной, рискованной или потенциально



опасной информацией. В такой ситуации особую ценность обретают знакомства и связи, способные желанный доступ обеспечить. В России еще живы люди, которые помнят советские реалии и в деталях и нюансах знают, как система закрытого знания структурно работает. Да и зарубежный опыт подсказывает эффективные решения: во многих странах цензура и спецхраны работают уже давно, а где-то только формируются.

Подобные обстоятельства естественно сильно влияют на художественный процесс. Очевидно, что целые категории работ и документов просто не выдаются на выставки, с трудом доступны для академических исследований. Архивы — в широком диапазоне от институциональных собраний документации до авторских проектов — строятся как шкафчик с несколькими отделениями. Чтобы открыть некоторые из них, необходим ключ. Не имея под рукой последнего, невозможно понять всю



полноту картины, а лишь на ощупь, по отдельным компонентам что-то попытаться представить. Такое додумывание уже проявляется в характере проектов архивного типа, которые возникли за последние годы. Раз они выглядят извне слишком туманно, крайне умозрительно и нейтрально или похожи на остов здания, откуда убрали все, что позволяло в нем обитать — остались лишь несущие конструкции без более-менее внятного содержания, то в дело вступают знания и воображение. Если у обращающихся к неполным архивам первого не хватает, то второе расцветает пышным цветом, что приводит к фантастическим выводам и каскадной гиперинтерпретации скудных данных, произвольному заполнению лакун.

Впрочем, на протяжении человеческой истории архив чаще был структурой ре-

жимной, требовал соответствующего уровня доступа и культивировал тайное знание в противовес общеизвестным сведениям, которыми жила большая часть общества. Вместе со структурами, где аккумулировались объекты материальной памяти и документация деятельности в некой социокультурной сфере, формировались сообщества, чьей задачей было не просто хранение и защита знаний от репрессивных действий со стороны властей, но и сокрытие ценной информации от широких слоев общества с расчетом, что когда-нибудь в неопределенном будущем, если мир вокруг изменится, ограничения на допуск будут сняты. Естественно, чем дольше такие коллективы (условные монахи с библиотекой исключительно для братии, часто даже не для всей) пестовали свою герметичность, тем сильнее забывался истинный смысл и задачи режима закрытости. Последняя становилось самоценной, а вариант переходить к публичности больше не рассматривался.

Так и российские художественные архивы, превращающиеся сейчас в вынужденно закрытые или формирующие под внешним давлением обширные спецхраны, скорее всего, начнут переходить к сознательной ликвидации последних каналов, через которые они пока еще контактируют с другими такими же инициативами и заинтересованными лицами, теми же исследователями. Конечно, степень рвения у них будет отличаться, но общий вектор задан в направлении самоизоляции. Это не может не отразиться на функционировании культурной ниши, включающей авторов, институции, медиа, образовательные структуры и т. д. Индустрия «архивов современного искусства», несомненно, не будет полностью разрушена. Ее самые крупные и этиблированные акторы продолжают свою деятельность, возможно даже расширятся и успешно перестроятся под обстоя-

тельства. Но вокруг них будет пустота — с виду безжизненный ландшафт, где между кочек, в прогалинах и оврагах скрываются полусекретные собрания документации неведомых активностей, о которых даже внутри способного в них разобраться художественного сообщества будут мало что знать.

Сложившаяся ситуация хорошо рифмуется с общим упадком знания в мире. Книжная культура уходит, а устная не предрасположена к архивам — она живет моментом, постоянно мутирует и не опирается на память. Забывать выгоднее, чем сохранять в голове. Да и невозможно обеспечить привычный мнемонический режим в условиях все более усиливающегося потока информации. Казалось бы, повезет тем, кто сможет в эту непростую эпоху быть причастным к какому-нибудь закрытому архи-

ву, черпать из него богатства задокументированного опыта. Однако проблема в том, что сами эти спецхраны тоже подвержены влиянию всемирной культурной перенастройки, а их создатели со временем выберут путь экстремального самоуглубления до полного отключения от реальности, что приведет к незаметной деградации подобных хранилищ. Безусловно, конца света не случится, но потеряно будет многое. И как к этому готовится, не совсем ясно.

Сергей Гуськов

Родился в Королеве в 1983 году.

Журналист, художественный критик, куратор.

Живет в Москве.



Елена Аносова «Атлас первого снега», 2015–2025. Вид экспозиции на выставке «Out-of-the-way», Schilt Publishing & Gallery, Амстердам, 2018. Предоставлено художницей.

Елена Аносова и Максим Иванов

«Атлас первого снега»

Максим Иванов: Наверное, твой самый комплексный проект на текущий момент — «Атлас первого снега». В его основе, как это часто бывает в твоём случае, архив, а именно архив твоей семьи, часть которой до сих пор живет на Крайнем Севере. При этом есть ощущение, что под словом «семья» ты подразумеваешь нечто большее, чем привычный нуклеарный состав семейной ячейки условной столицы. Скорее, речь идет о сообществе, и если так, то роль архива меняется. Потом ты дополняла материалы, существенно расширяя свой «Атлас...». Расскажи о проекте и о том, почему ты выбрала эту форму работы с фотографией? Какую функцию архив играл и играет в твоём проекте и семье? Ведь кажется, что даже частично публичный архив несет на себе след властных отношений, используется для контроля, нормализации и в целом отправления властных ритуалов. В случае с фотографиями, которые люди хранят дома, наоборот, можно говорить о памяти, поддержке и заботе. Можно подробнее узнать, где проходила граница между личным и публичным и какую роль в этом играл архив?

Елена Аносова: Члены моей семьи — полиэтническое сообщество охотников и рыболовов, живущее в условиях Крайнего Севера (бассейн реки Нижней Тунгуски), добраться до «Острова» (так переводится название места с эвенкийского) можно на вертолете, который туда летает два раза в месяц, с декабря до середины марта, — по зимнику. С начала 2000-х здесь постоянно проживает около ста взрослых и двадцати детей, все находятся в семейных отношениях — если не по крови, то через брачные союзы. Эта микросистема связана не только биологическим, но и общекультурным и социальным родством.

В декабре этого года будет десять лет работы над «Атласом первого снега» — истории, в которой я стремлюсь выйти за рамки автоэтнографии, в ней я рассматриваю ландшафт как палимпсест, где каждая новая волна переселенцев наслаивается и смешивается с коренным населением (в российской социологии этот процесс называется агглютинацией). Я стала возвращаться, чтобы провести время с родными и восстановиться после выгорания, встретить Новый год в тайге, отключиться от внешне-



Елена Аносова «Атлас первого снега», 2015–2025.
Александр в парке, первая половина 1990-х.
Предоставлено художницей.

го мира. Здесь до сих пор нет постоянного электричества, а мобильная связь появилась лишь в прошлом году — изоляция для меня не в первый раз стала не только бытовым условием, но и частью художественной практики.

Беседы с родственниками стали импульсом для совместного просмотра и обсуждения архива. Камера превратилась в медиатора: ее присутствие инициировало создание новых изображений, а члены сообщества стали соавторами и включились в процесс исследования. Мы даже несколько раз отправлялись на поиски костей мамонтов, пополнив мою коллекцию артефактов. Сам процесс фотографирования — способ утверждения целостности группы, символический акт, закрепляющий принадлежность и единство, в нашем случае — позволяю-

щий пережить и осознать идентичность в тех же природных и родовых пространствах, что и на архивных снимках.

По мнению Бурдые, «фотографическая практика существует и поддерживается большую часть времени благодаря ее семейной функции или, скорее, функциям, дарованным ей семейной группой, — празднованию и увековечиванию высших точек семейной жизни, укреплению семейной группы»¹.

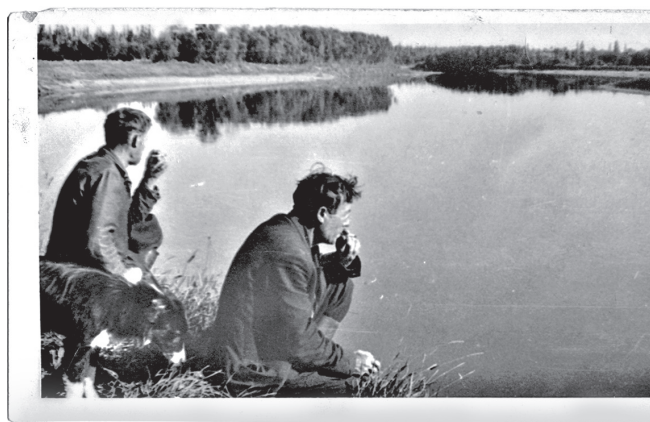
Публичный архив не только несет властные отношения, но и транслирует их. Это данность, один из инструментов контроля. Структура, критерии отбора и правила доступа — все это легитимация определенных версий прошлого и централизованная выборка того, что считать значимым. Мне кажется, частно-коллективным архивам могут быть близки идеи плюриверсальности, чем они и интересны.

Ценность семейного архива выходит за рамки документирования событий — он стал для меня одним из ключей к коллективной памяти и генератором неожиданных сюжетов будущих нон-фикшн текстов. Процессы фотографирования сообщества сами по себе являются ритуалами совместности, а истории о том, как медведь съел бабушку Дашу, или объяснение алых лент на охотничьих собаках — запустили исследовательский интерес, связывая социологию, картографию, биогеографию и метеорологию. Снимки, документы, рисунки и другие объекты превратились в визуальную опору для эмоциональных связей — состоявшихся и будущих.

Труднодоступность и экстремальные температурные условия поддерживали изоляцию нашего сообщества около 300 лет и привели к формированию уникального микромира — со своими бытовыми ритуалами, отношением к живой и неживой природе. Вплоть до начала 2010-х годов, когда не было доступа к спутниковым снимкам,



Елена Аносова «Атлас первого снега», 2015–2025.
Поцелуй. Предоставлено художницей.



Елена Аносова «Атлас первого снега», 2015–2025.
Угор. Предоставлено художницей.

следы глобальных изменений климата и локальной промышленной экспансии обнаруживали себя лишь в событиях, нарушающих привычный уклад жизни — усиление ветров и рост количества пожаров, изменение солености речной воды или исчезновение промысловых рыб — и потому приобретали мифологическое измерение. Так, в местный фольклор вошло не только падение Тунгусского метеорита в 1908 году, но и заселение Крайнего Севера баргузинским соболем в 1950–1960-х годах, а также начало строительства Ангарского каскада ГЭС, продолжающееся до настоящего времени.

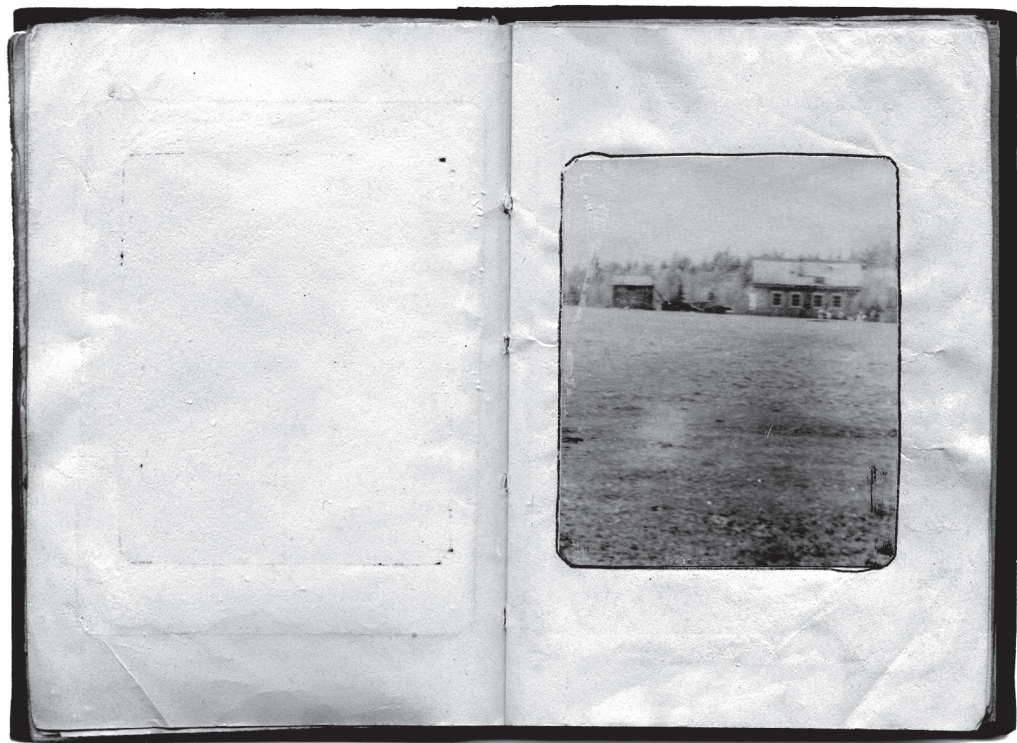
По просьбе семьи я скрываю настоящие географические координаты, названия поселений и фамилии, это утаивание не только территория этики, но и принципиальная составляющая художественного высказывания, направленная на выявление архетипического образа изолированного сообщества. Я остаюсь в документальном поле, работая с прямой фотографией, объектами, архивами, естественным рисунком рек и в целом картографией региона.

М. И.: Тема преодоления границ личного еще более четко проявлена в твоём «Соленом альбоме». Ты пишешь, что он родился

в 2018 году как побочный продукт исследования «Капитан Анна», посвященного женщинам, управляющим судами. Альбом рассказывает историю животных, которых дарили экипажам судов, а так же тем, которых моряки спасали. Здесь архив становится поводом для обсуждения советских традиций, связанных с мореплаванием, и этики отношений между человеком и животными. Как кажется, здесь твой фокус смещается с коллекционирования изображений на ситуацию встречи и коммуникации. Что для тебя стало главным итогом «Соленого альбома»?

Е. А.: Каждый снимок «Соленого альбома» — рассказ, воспоминание или эмоция. Практика устной истории, где архив — повод для диалога, а не самоцель. Личные истории становятся частью общего ландшафта советских традиций, а отношение к животным — метафорой нашей жизни.

Меня потрясло, что медведи были и на гражданских судах и на военных кораблях. И если на барке «Крузенштерн» это была случайность и медведя «приютили» временно, то с крейсером «Свердлов» связана иная история. Одна из традиций русского флота — шефство над кораблями высокопоставленных лиц и членов императорских фамилий.



Елена Аносова «Атлас первого снега», 2015–2025. Записная книжка. Предоставлено художницей.

В советское время шефствовали коллективно, иногда целыми областями и республиками. В случае с крейсером «Свердлов» это был Алтайский край. Представители края привозили подарки для экипажа, в том числе и медвежат. После того, как животное вырастало и могло нечаянно намять бока членам экипажа, его списывали на берег и отдавали в зоопарк. Медведь, привыкший к людям, к играм с ними, поглаживаниям и определенной еде, помещался в клетку и эмоциональную изоляцию до конца жизни. У животного, которое росло на корабле в окружении экипажа, когда оно оказывалось на земле, немало времени уходило на акклиматизацию — на протяжении долгих месяцев его шатало и тошнило. Но на замену

повзрослевшему медведю дарился новый медвежонок... Эту историю мне рассказал известный фотограф Альберт Тереховкин, поддерживавший меня во многих начинаниях в Калининграде. В частности, он передал мне свои фотографии.

В «Соленом альбоме» архив так и не стал просто коллекцией изображений — он формирует пространство встречи: с моряками, членами их семей, наследниками архивов, животными. Главное здесь — коммуникация. Участники бесед и встреч принесли на выставку свои альбомы, позвали знакомых, случились какие-то открытия и инсайты, что существенно расширило поле исследования, дав новый импульс для развития основного проекта «Капитан Анна».



Елена Аносова «Солёный альбом», 2018. Медведь Мишка на крейсере «Свердлов», Средиземное море. Фото: А. Тереховкин, 1965. Предоставлено художницей.

М. И.: Развивая тему отношений между архивом, телом и институциями, интересно было бы послушать твой рассказ о серии «Личное дело» (2014–2025). Ее фокус — архив из 200 снимков женщин, осужденных за те или иные преступления. Каждый снимок проходит определенные физические трансформации, которые трактуются тобой как метафора трансформаций женщины внутри властной институции. Эта серия заставляет меня вспомнить текст Алана Секулы «Тело и архив», где он среди прочего рассуждает о том, как медиум фотографии использовался полицией и расовыми теоретиками. Секула рассматривает вроде бы нейтральный медиум не просто как индифферентный способ фиксации реальности, а как технологию, призванную классифицировать, контролировать и делать видимыми тела людей в контексте социального порядка. Все это оказывается возможным благодаря институциям — музеям, государственным фотофондам, пресс-службам, которые служат инструментом дисциплины, стандартизируя позы, выражения, ракурсы, — тем самым укрепляя господствующую иде-



Елена Аносова «Солёный альбом», 2018. Океанолог А. И. Савилов и кот Василий Курилович, Охотское море, 1949. Из архива ФГБУК «Музей Мирового океана».

ологию. Твоя интервенция в этой серии как будто материализует возможные телесные аффекты, вызванные подобной дисциплинаризацией. Можно узнать подробнее про «Личное дело» и метод твоей работы с ним?

Е.А.: В 1972 году Уокер Эванс в интервью для Архива американского искусства подчеркнул, что избегает термина «документальная фотография», предпочитая говорить о «документальном стиле». По его мнению, буквальное значение «документальной фотографии» связано, скорее, с полицейским протоколом — фиксацией факта, отчетом о трупе или автомобильной



Елена Аносова «Соленый альбом», 2018. Спасенный пингвин, Намибия, 1983. Из архива Г. Н. Гаврильченко.

аварии². Мне близка эта позиция, сформулированная более полувека назад, в контексте критики фотографических практик как инструментов власти. С публикацией эссе Аллана Секулы в 1986 году вопросы о причинах и методах использования фотографии институциями приобрели дополнительный инструментарий, в той же парадигме: фотография становится не только средством фиксации, но и механизмом контроля, устрашения, унижения. Современные технологии, такие как видеосъемка задержаний или распознавание лиц, позволяют властным структурам манипулировать публичностью и приватностью, выбирая между демонстративностью и скрытностью в зависимости от идеологических задач. Фотография стала частью дисциплинарных практик, где тело становится объектом наблюдения и контроля.

Архив институциональных портретов из женских колоний хранится у меня с 2014 года. Я очень медленная, и потребовалось время, чтобы сформулировать высказывание. Сам процесс находится на финальной стадии, в этом году я завершаю эксперименты с методами физической деформации изображения. Мой интерес к закрытым учреждениям во многом обусловлен личным опытом: несколько лет, проведенных в интернате, сформировали чувствительность к вопросам контроля и социальной изоляции.

Проект «Личное дело» начался с документации портретов, размещенных на нагрудных карточках осужденных женщин в разных колониях, когда я работала над серией «Отделение». Я увидела практику обязательного ношения идентификационной карточки, отсутствие которой в пенитенциарной системе может жестоко караться — от одиночной камеры до физического и эмоционального насилия. Эти фотографии, которые пришиваются к одежде в первый же день отбывания срока, становятся символом утраты автономии и превращаются в своеобразную капсулу времени. Женщины годами носят собственные изображения на груди — инструмент институционального контроля и одновременно свидетельство личной истории. Эмоциональная дистанция между самим цифровым снимком из личного дела и пришитым «бейджем» иллюстрирует физическую боль, трансформацию и утрату индивидуальности. Все фотографии используются с разрешения изображенных на них женщин, также у меня есть текстовые заметки бесед с каждой из них.

Я подвергаю институциональные изображения физическим изменениям, чтобы получить эффекты, похожие на мою документацию, архетипизирую все 200 изображений, при этом подчеркиваю уникальность каждой трансформации портрета, создавая «графику» деформации вручную. Консультации с реставраторами Бернского коллед-



Елена Аносова «Личное дело», 2014–2025. Вид экспозиции на выставке «Немосква не за горами», ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург. Фото: И. Сорокин, 2020.



Елена Аносова «Личное дело», 2014–2025. Это Юлия, ей 22 года. Она находится в колонии для впервые совершивших преступление, приговорена к 7 годам. Предоставлено художницей.

жа искусств позволили интегрировать ряд методов деконструкции в художественный процесс, год назад технические приемы соединились с личным жизненным опытом экстренной операции на открытом сердце и окончательно сформировали метод работы с этим архивом — я вижу его, как метафору радикального вторжения в частное пространство человека, опыт уязвимости и принудительного изменения. Тела и изображения пересекаются на границе частного и институционального, а следы вмешательства — шрамы — обретают визуальное, физическое и психологическое измерение.

Стандартизация и тиражирование (не только в закрытых учреждениях) стирают уникальность, превращая личное в элемент статистики, а документ — в инстру-

мент власти. У большинства людей сложно с масштабированием, мы легко можем представить группу людей числом до 25–30 человек (например, ученики в классе), но больше ста — с трудом. Теория числа Данбара утверждает, что человеку сложно удерживать в сознании более 150 (в среднем) социальных связей. Вопрос масштаба институционального контроля становится для меня более осознаваемым при визуализации массива из двухсот портретов. Количество обнажает системность и повторяемость процедур, в которых индивидуальность подчинена унифицированной институциональной логике, вносимые мной «артефакты» не только материализуют деформацию, но и стараются показать личные переживания в каждом изображении.



Елена Аносова «Без названия. Продолжается», #5, 2025. Найдённая фотография в семейном архиве. Предоставлено художницей.

М. И.: Мой последний вопрос касается серии «Без названия. Продолжается», которая родилась из архивной работы над «Атласом первого снега» и, как кажется, очень пронзительно звучит сегодня. Речь про серию фотографий из фотоателье конца 1970-х, где молодые советские солдаты позируют с детскими куклами. Схожий мотив есть в серии раскрашенных «советских портретов» Бориса Михайлова, под названием «Лурики» (1971–1985). Интересно сопоставить твою работу с реди-мейдами советской эпохи. Как понимаю, ты решила переснять снимок, увеличив его размер при печати. Как ты для себя объясняешь эту серию?

Е. А.: Я использую в этой работе изменение размера и дистанцию — в личной ин-



Елена Аносова «Без названия. Продолжается», 2025. Вид экспозиции на выставке «Маленький человек», здание «Пирс», Нижний Новгород, Фото Н. Минчёнок, 2025.

терпретации, в названии и даже в тексте к работе. Возможно, корень образа срочника с куклой, визуально отсылающий слишком ко многому и даже к религиозным сюжетам, уходит к традиции дембельских альбомов, однако сам момент съёмки, по воспоминаниям члена моей семьи, не был осознанным или концептуально выверенным для него и сослуживцев — композицию предложил фотограф в ателье. Предполагаю, ситуация была продиктована эхом неформального дембельского протокола, такие сюжеты из фотоателье часто встречаются не только на территории Сибири, но и в других местах Союза (в том числе солдаты с игрушками у Михайлова). Важно учитывать исторический контекст: 1970-е годы — расцвет дедовщины в советской армии, этому способствовали изменения в законодательстве о сроках службы и включение в призыв лиц с уголовным прошлым.

Эти фотографии попали ко мне шесть лет назад, и до мая 2025-го они висели в оригинальном размере в мастерской — почти никто не из посетителей не мог пройти

мимо них. В зависимости от времени и места мы по-разному воспринимаем те или иные изображения. Повторяющийся сюжет, в котором срочники из предафганской эпохи позируют с традиционно «девочковой» игрушкой, пропитан инфантилизацией и абсурдом, он не оставляет равнодушным, когда все так или иначе затронуты последствиями военных конфликтов.

Я не вмешиваюсь в оригинальную материю отпечатков, но радикально увеличиваю их масштаб — в десять раз, до 80 на 120 см, делая изображение соразмерным человеческой фигуре. Это усиливает эффект присутствия, делает образ монументальнее, а саму ситуацию — еще абсурдней, этот прием предлагает рассматривать снимок не как документ эпохи, а как личную историю, которая начинает диалог сейчас, глаза в глаза, иницируя, как мне кажется, рой вопросов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Цит. по: Круткин В. Пьер Бурдьё: Фотография как средство и индекс социальной интеграции // Photographer.Ru. 30.07.2011. URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/5270.htm>.

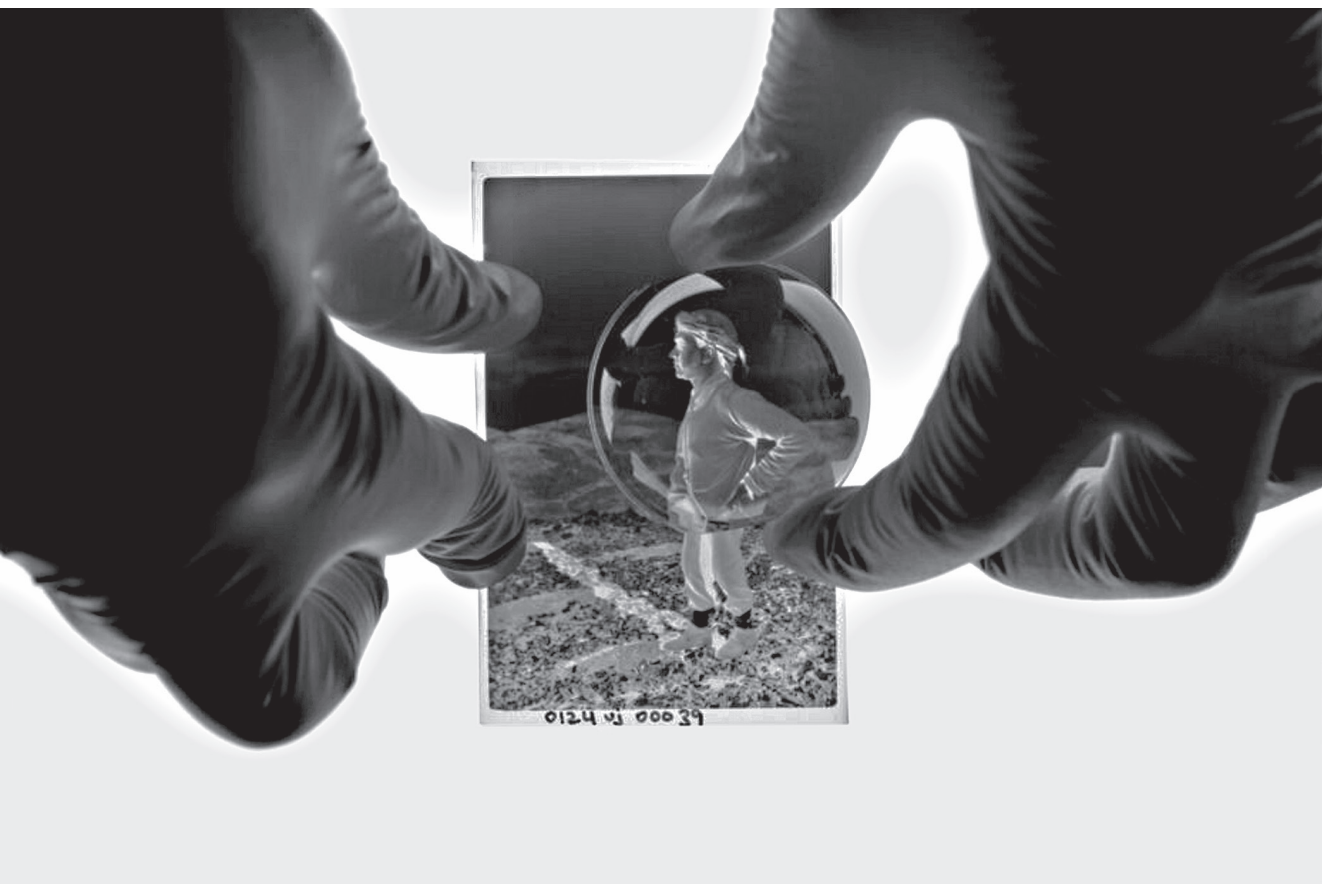
² Отрывок из интервью Лесли Кац с Уокером Эвансом, 1971 // ASX. 17.10.2011. URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721>.

Елена Аносова

Родилась в 1983 году в Иркутске. Художница, исследовательница, куратор, лектор. Возглавляет мастерскую «Проектное мышление» Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко. Соосновательница байкальской арт-резиденции «Дело о клубнике». Живет в Москве и на Байкале.

Максим Иванов

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



Акрам Заатари «On Photography, Dispossession and Times of Struggle», 2017. Кадр из фильма.

Эрнст ван Альфен

Политика исключения, или Реанимация архива*

В 1990-е годы научную и художественную сферы охватил архивный «бум», который продолжается до сих пор. Сложно с ходу оценить интерес к архиву, поскольку понятие архива используется как в буквальном, так и в переносном смысле. Буквально оно означает учреждение или материальный объект, то есть здание, заполненное документами и вещами. В переносном смысле оно относится к гораздо более общему и непостижимому понятию практик знания и памяти, не связанных с какой-либо институцией и находящихся вне ее стен. Таким образным использованием понятия «архив» мы, по-видимому, обязаны Мишелю Фуко. Термином «архив» он обозначал «закон того, что может быть сказано», то есть набор дискурсивных правил. Такой набор состоит из специфических концептуальных различий, которые определяют, что можно говорить, а что нет. В этом смысле дискурсивные правила всегда одновременно подразумевают исключения. Эти исключения касаются воспоминаний, документов, практик производства знания, которые упускаются из виду, не воспринимаются всерьез, считаются неважными или не имеющими ценности. Исключения из архива — неотъемлемая составляющая любого архивного учреждения. Этим можно объяснить, почему воспоминания и знания, оказавшиеся за пределами архива, все равно являются его частью в том смысле, что «производятся» в соответствии с правила-

ми исключения из него. Как следствие, любое архивное учреждение по определению имеет как внутреннюю, так и внешнюю сторону.

Это означает, что архивные учреждения изначально избирательны. Французский философ Жак Деррида показал, как такая избирательность возникает. В книге «Архивная лихорадка» он утверждает, что архив знаменует собой институциональный переход от частного к публичному. Даже частные архивы, например, семейные, демонстрируют этот факт не общедоступностью, а тем, что именно они хранят. Даже частные архивы обычно хранят то, что может быть сохранено и имеет смысл хранить в глазах общественности или культуры в целом¹. Именно в архиве сингулярность сохраняемых вещей и документов является или, точнее, становится одновременно репрезентативной для категории, в рамках которой эти вещи и документы были классифицированы. Статус архива, как места перехода частного в публичное, места, где пересекаются общее (правила или законы классификации) и сингулярное, порождает принципиальные последствия для природы этого места. Он подразумевает, что не все может быть «укрыто» в таком архиве. Архив — место избирательное. Он должен быть не просто местом хранения разнородных предметов или вещей.

Поскольку архив соприкасается с общественностью и законом, управляют им функции унификации, консигнации и классификации.

* Настоящий текст был опубликован на английском языке в: *van Alphen E. The Politics of Exclusion, or, Reanimating the Archive // The Nordic Journal of Aesthetics No. 49–50 (2015). P. 118–137.* Публикуется с разрешения автора.

Унификация и консигнация подразумевают, что архив не пассивен; архив — не то место, где что-то хранится без какого-либо критического осмысления. Эти акты подразумевают различие между архивируемым и неархивируемым «контентом», и на основании такого различия можно даже сказать, что архив производит свой собственный «контент». Он не просто пассивный получатель «контента», но и его активный производитель.

Такая активная, регулирующая сила подразумевается в функциях унификации и консигнации. Именно этот подтекст объясняет, почему, как говорил Деррида, консигнация — это власть. По его словам: «Под консигнацией (*consignation*) мы понимаем не только, в обычном смысле этого слова, акт назначения местопребывания или вверения с целью помещения в резерв (сдавать на хранение, *to consign, to deposit*), в некое место и на субстрат, но в данном случае и акт консигнации (*consigning*) через собирание знаков. [...] Консигнация направлена на координирование единого корпуса, на систему или синхронию, в которой все элементы артикулируют единство идеальной конфигурации»².

Хранение и сбор [вещей] в архиве преследует цель сформировать некое запланированное единство, которое решает, что подлежит архивированию, а что нет. Хранящиеся в архиве вещи — результат «собирания знаков». Это значит, что каждая вещь хранится не только в силу своей уникальности, но и в силу того, что она означает и делает по отношению к другим хранящимся вещам.

Политика классификации

Одним из основных способов установления различий между тем, что можно архивировать, и тем, что нельзя, является классификация. Мишель Фуко в книге «Слова и вещи: археология гуманитарных наук» обращается к вопросу обоснованности устоявшихся классификаций. Такая обоснованность (или ее отсутствие) — результат классифицирова-

ния и обособления, анализа, сопоставления и определения конкретного содержания; иными словами, это результат установления среди вещей определенного порядка. Однако такое классифицирование и обособление не является результатом «спонтанного» упорядочения: «А ведь даже неискушенный взгляд вполне смог бы соединить несколько похожих фигур и отличить от них какие-то другие в силу тех или иных особенностей — фактически даже при самой наивной практике любое подобие, любое различие вытекает из вполне определенной операции и применения предварительно установленного критерия. Для установления самого простого порядка необходима “система элементов”, то есть определение сегментов, внутри которых смогут возникать сходства и различия, типы изменений, претерпеваемых этими сегментами, наконец, порог, выше которого будет иметь место различие, а ниже — подобие»³.

Этот самый простой порядок, по Фуко, можно распознать в основополагающих кодах культуры. В качестве примера таких кодов, содержащих определенный порядок, он называет коды, регулирующие язык культуры, схемы восприятия, обмен, техники, ценности, иерархию практик.

На самом глубоком уровне все творчество Фуко посвящено критическому анализу идеи порядка и вдохновляемых ею практик. Этим объясняется широкий диапазон его дисциплинарных рамок, а также огромный исторический охват. В «Словах и вещах» и в других работах Фуко пытается анализировать опыт порядка и режимы его существования. Он анализирует, какие модальности порядка были установлены и признаны, «чтобы образовать положительный фундамент знаний, развивавшихся в грамматике и в филологии, в естественной истории и в биологии, в исследовании богатств и в политической экономике»⁴. Фуко выявляет эпистемологическое поле, или то, что он называет «эпистемой»,

в котором знание обосновывает свою позитивность. Его «археологическое исследование» показало, что в конце XVIII — начале XIX века «эпистема», или система позитивностей, претерпела радикальные изменения. Предыдущий разрыв положил начало классической эпохе. Второй разрыв в начале девятнадцатого века знаменует начало эпохи Модерности. Эти трансформации эпистемы не были связаны с постепенным развитием или прогрессом; просто «существенно изменился способ бытия вещей и порядка, который, распределяя их, предоставляет их знанию»⁵. Выявляя ту или иную конкретную эпистему — классической эпохи или эпохи модерности — Фуко озабочен историей сходства, то есть условиями, на основе которых такая эпистема смогла отразить отношения сходства или эквивалентности между вещами, отношения, играющие роль основы и оправдания для слов, классификаций и систем обмена эпистемы.

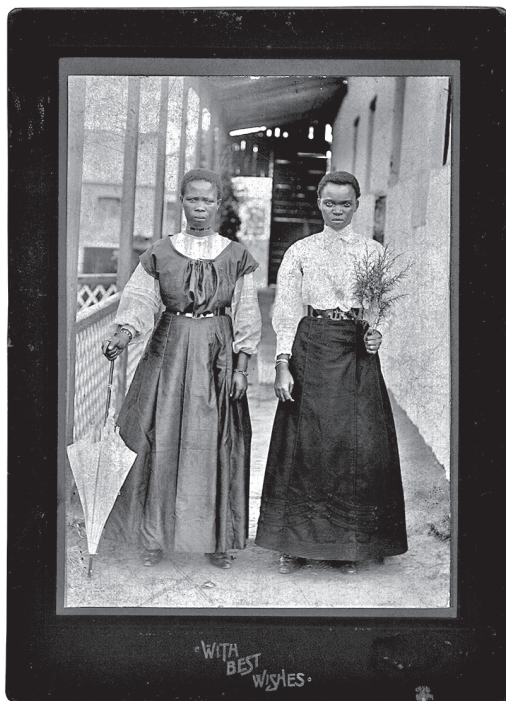
Когда Фуко пишет об эпистеме (порядке вещей) или гетеротопии как разрушительной вариации эпистемы, он не имеет в виду архивные учреждения в прямом смысле слова. Эпистема — более фундаментальная или «простая» форма порядка, чем архивное учреждение. Но архивы можно назвать примерами «техник» или «практик», в которых легко распознать действия эпистемы. Эпистема регулирует принципы, в соответствии с которыми архивные учреждения структурируются таким образом, что архивы можно рассматривать как знаковые примеры природы эпистемы. Кроме того, архивное учреждение структурировано на основе сходств и различий, на основе категорий, к которым принадлежат вещи, потому что они похожи на другие вещи в своей категории, или не принадлежат, потому что не похожи.

Однако из-за растущего значения архива в эпоху модерности Фуко также много писал о роли архивов в этот период. Ведь то, что радикально изменилось тогда, — это так называемый «порог описания», тот минимум важности,



Санту Мофокенг «Черный фотоальбом / Посмотри на меня, 1890–1950».

которым должна обладать единица информации, чтобы быть достойной архивирования. Этот порог был резко снижен, чтобы охватить простых людей. По Фуко: «Долгое время обычная индивидуальность — индивидуальность простого человека — оставалась ниже порога описания. Быть рассматриваемым, наблюдаемым, детально исследуемым и сопровождаемым изо дня в день непрерывной записью составляло привилегию. [...] Дисциплинарные методы полностью изменили это отношение, понизили порог, начиная с которого индивидуальность подлежит описанию, и превратили описание в средство контроля и метод господства. [Архивируемое] теперь не памятник для будущего, а документ для возможного исполь-



Санту Мофокенг «Черный фотоальбом / Посмотри на меня, 1890–1950».

зования. И эта новая приложимость описания особенно заметна в строгой дисциплинарной среде: ребенок, больной, сумасшедший, осужденный все чаще [...] становятся объектами индивидуальных описаний и биографических повествований»⁶.

Фуко утверждает, что было разработано множество новых способов изучения и описания людей. Возникает вопрос, в каком смысле это накопление и обработка новых данных отличается от производства знания в предыдущие столетия, ведь ученые предыдущих веков также были одержимы идеей классификации вещей и архивирования результатов этих классификаций⁷.

Ответ Фуко заключается в том, что, хотя растения, животные и даже люди действительно были предметом изучения до введения режима экспертизы, они попадали в область

знания как общие категории, как вид, например, а не как отдельные индивиды.

Новаторство новых архивов заключалось именно в том, что они объективировали индивидов не как составные элементы уже существующей категории, а во всей их уникальности и неповторимости. Человеческие существа стали не просто архивируемыми с точки зрения их общих свойств, а связанными со всеми уникальными циклами событий (медицинскими, военными, образовательными, уголовными), которые сделали их теми, кем они являются как исторические личности: история теперь принимает форму досье, а человек становится «кейсом»⁸.

Иными словами, если в старых архивах индивидов использовали для формирования или обоснования категорий, в архиве новом эти категории используются для формирования или обоснования индивида. Это приводит к ситуации, в которой человеческие тела, события и архивы взаимодействуют, и именно это взаимодействие приводит к возникновению индивидуальной идентичности. Эта идентичность рассматривается не как субъективное внутреннее состояние (*interiority*), а как объективное внешнее (*exteriority*). Все факты о людях, накопленные в папках и досье баз данных и архивов, полученные от нас посредством различных экспертиз, обеспечивают людям идентичность. Эта идентичность — не вопрос интериоризированной репрезентации, как идеология, а внешний корпус архивов, внутри которых мы находимся и которые принудительно фабрикует для нас идентичность объективную. Возможно, такая «архивная идентичность» имеет мало общего с нашим чувством идентичности, но это не так, например, в случае страховой компании, для которой архивные медицинские факты — ключ к нашей идентичности, нравится нам это или нет⁹.

Одно из радикальных последствий возникновения такого нового архива заключается в том, что если чего-то или кого-то нет в архивных записях, то эти нечто или некто на

самом деле не существуют. Такое радикальное последствие становится понятным, когда мы осознаем, что администраторы архивов не наблюдают, не описывают и не классифицируют реальность, а, наоборот, формируют людей и события, превращая их в единицы, подходящие под те или иные категории и подлежащие фиксации. Подобное овеществление приводит к тому, что практически не существует других фактов, кроме тех, что содержатся в документах и архивах¹⁰.

Реанимация

Понятие архива охватывает два вида знания: знания и воспоминания, которые могут быть артикулированы и объективированы с помощью конвергентных дискурсивных правил, и знания, остающиеся незамеченными из-за тех же дискурсивных правил, теперь работающих как правила исключения. Как следствие, любое архивное учреждение по определению имеет как внутреннюю, так и внешнюю стороны.

Множество практик современного искусства выдвигают на первый план эти исключения из архива, представляя их как «еще один» архив. Художники высвечивают этот остаточный архив, собирая образы, которые ранее не считались «архивируемыми», то есть представляющими какую-либо ценность или важность. Такие образы, исключенные из архива, по-прежнему существуют, но на них нельзя посмотреть, потому что в соответствии с принятыми дискурсивными правилами они не показывают и не артикулируют ничего, что стоило бы знать. Примером такой художественной практики, превращающей исключения из архива в самостоятельный архив, является проект «Черный фотоальбом» южноафриканского фотографа Санту Мофокенга. «Черный фотоальбом» — результат изучения изображений, сделанных в период с 1890 по 1950 годы по заказу темнокожих семей — представителей рабочего и среднего классов Южной Африки. Именно в это время в Южной Африке была

создана и внедрена расистская политическая система. В этот период африканцев было принято изображать с помощью того же визуального языка, что и животных — как часть фауны в их естественной среде обитания. Согласно идеологии «авторитетного» знания они считались «туземцами», и официальные, «архивируемые» изображения такое представление об африканцах должны были подтверждать. Фотографии, сделанные по заказу темнокожих и представляющие их как буржуазию, не вписывались в эту идеологию и были исключены из архивов официального знания.

Эти изображения рассеяны по частным архивам и в большинстве случаев остаются невидимыми. Как говорил Санту Мофокенг: «Они оставались после умерших родственников, и иногда их можно было увидеть на стенах семейных магазинов в поселках для темнокожих. В некоторых семьях их берегут как сокровища, заменяющие тотемы в дискурсивных нарративах об идентичности, родстве и личности. А поскольку, по мнению некоторых людей, фотографии содержат “тень” субъекта, их тщательно оберегают от злой воли ведьм и врагов. В других семьях их уничтожают как мусор во время весенней уборки по причине их неорганичности традиции или недовольства содержащимися в них смыслами и историями. Чаще всего их прячут подальше от глаз, и они постепенно разлагаются в сундуках, шкафах, картонных коробках и пластиковых пакетах»¹¹.

«Черный фотоальбом» Мофокенга обращает вспять процесс исключения этих изображений из «авторитетного» всеобщего достояния. Он собирает эти изображения и истории тех, кого мы на них видим. В контексте галереи и музея он представляет их в новом формате в сочетании с историями. Таким образом, представленные забвению воспоминания и изображения становятся достоянием общественности и формируют архив, из которого до этого момента они были исключены. Подобная реанимация невидимых, исключенных из архива вещей подразумевает гораздо больше, чем

оживление почти забытых воспоминаний. Превращение этих образов в архивные вещи переписывает идеологию, ставившую африканцев на низшую ступень в «семье людей».

Другой пример художественной практики, компенсирующей прежние исключения из архива, — работы ливанского художника Акрама Заатари. В 1997 году он выступил соучредителем архивного фонда Arab Image Foundation (AIF). Разместившийся в Бейруте фонд собрал тысячи фотографий и негативов из стран Ближнего Востока и Северной Африки. Сам Заатари занимался изучением фотографических практик в Ливане, Египте, Иордании и Сирии и одновременно собирал изображения из этих стран. Последнее занятие Заатари считает не присвоением забытого материала, а «вмешательством в социальную жизнь тускнеющих и исчезающих фотографических изображений»¹². Из-за непрекращающихся войн на Ближнем Востоке необходимо срочно спасти эти изображения от уничтожения. Например, в Бейруте большинство коммерческих фотоателье, расположенных в центре города, были разрушены во время гражданской войны. Единственными свидетельствами их деятельности остаются отпечатки, хранящиеся у жителей города. Коллекциям коммерческих студий не только в Бейруте, но и на всем Ближнем Востоке грозит исчезновение из-за падения доходов этих студий. Множество ателье продали свои негативы «на серебро». Однако не менее разрушительным, чем войны и коммерческий спад, является тот факт, что до тех пор, пока AIF не начал собирать эти изображения и негативы, фотографическая практика этих коммерческих заведений оставалась в значительной степени невидимой, поскольку не была включена в общественный «реестр» архивируемого знания.

Стремление Заатари сохранить фотографическое наследие Ближнего Востока вылилось в целый ряд проектов. Он снял документальный фильм о каирском студийном фотографe Ван Лео — «Her + Him: Van Leo» (2001). Ван

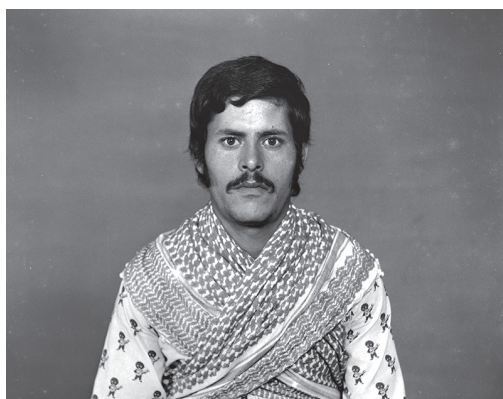
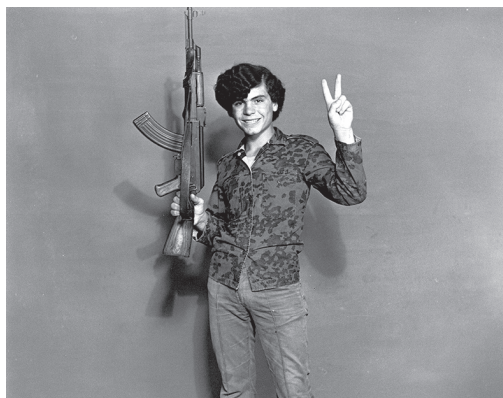
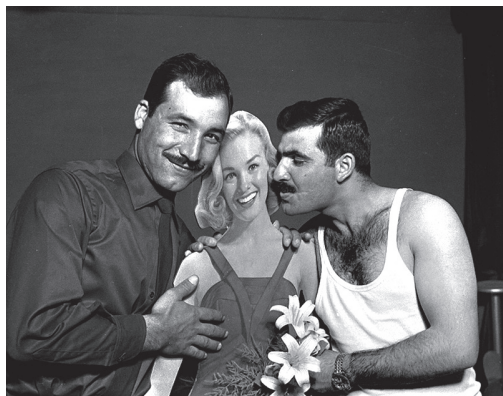
Лео работал в пятидесятые–шестидесятые годы прошлого столетия. У него были «эротизированные» отношения со своими модели-любовницами, которые тайно приходили к нему в студию и «исследовали» различные идентичности, в том числе в форме порнографических изображений. Заатари опубликовал также книгу о Хашеме эль-Мадани — студийном фотографe из Бейрута, который тоже в своей студии вместе со своими клиентами с помощью портретных съемок исследовал разнообразные новые идентичности. Переодевания, позирование то в нарядной, то в повседневной одежде, порнографические автопортреты — таков был стандартный «репертуар» их воображаемых идентичностей. Архивные изыскания Заатари увидели свет в другой его книге под названием «Автомобиль» (1999). В ней художник собрал фотографии клиентов студии, позирующих с недавно купленной машиной. Ведь в современном стиле жизни идентичность конструируется в том числе и через представление человека в образе владельца авто.

Заатари задействует еще одну стратегию «реанимации» забытых образов — чтобы проследить историю серии фотографий, он находит людей, которые были на них запечатлены¹³. Просит их рассказать о контексте и ситуации, в которой была сделана фотография, и предлагает сняться в точно такой же позе, в какой они были запечатлены на фотографиях, сделанных много лет назад. Одну из разновидностей этой стратегии Заатари использовал, когда работал над серией «Другое разрешение» (1998). Он попросил ливанских художников позировать ему так же, как фотографы просили позировать детей поколением раньше. Первоначальная и переснятая фотография были показаны [на выставке] рядом. Задачей Заатари не было воссоздание изначального «момента». Он хотел «замерить границы принятого поведения в зависимости от возраста и пола»¹⁴. Именно через сравнение оригинальных и переснятых изображений раскры-

вается это социальное измерение снимков. Когда взрослые артисты, перевоплощаясь в рамках порученной им роли, высовывают языки, лежат в обнаженном виде или спускают штаны, приходит осознание, что подобное поведение перед камерой допустимо, когда речь идет о детях, но не о взрослых. Кроме того, такое социальное знание было до недавних пор невидимым.

Огромное влияние на переосмысление архива и его воздействия [на общество] оказал еще один ливанский художник Валид Раад и его вымышленные коллеги по «Группе «Атлас»». Они дарили работы Архиву группы «Атлас» (The Atlas Group Archive), например, «Исчезнувшие ливанские войны» — набор, состоявший из изображений и блокнота, который передал в The Atlas Group Archive хорошо известный, но вымышленный ливанский историк доктор Фадль Фахури. Среди других вымышленных жертвователей архива — Асма Таффан («Если по-честному, погода помогла», 1992) и Хабиб Фатхалла («Я могу умереть, пока дождусь оружия», 1993). Сам Валид Раад передал в архив работу «Мы решили, что пусть скажут "Убедил" два раза». Проект Группы «Атлас» реализовывался с 1989 по 2004 год. В 2004 году Раад решил завершить этот «коллаборативный» проект. В 2006-м была организована ретроспективная выставка, на которой Архив группы «Атлас» был показан целиком на одной площадке — в берлинском Музее современности «Гамбургский вокзал»¹⁵.

С помощью работ, включенных в Архив группы «Атлас», Раад ставит вопрос о механизме опосредования и архивирования информации. Художественный, вымышленный архив позволяет исследовать новые эпистемические и когнитивные модели. Это новое знание бросает вызов тому типу знания, которое распространяется доминирующими СМИ и западными дискурсами о терроризме, колониализме и ориентализме. Представление художественных произведений как достойных архива направляет внимание на когнитивные конфликты



Фотографии Хашема эль-Мадани, 1970–1972. Из книги Акрама Заатари «Объекты изучения / Архив Шехразады / Хашема эль Мадани / Студийные практики», 2006.



Акрам Заатари «Другое разрешение», 1998.



и проблемы, тематизируемые этими произведениями. Валид Раад объясняет, почему архив, как место, является необходимой рамкой для его когнитивного проекта: «Мне нравится думать, что я всегда работаю, опираясь на факты. Но я всегда исхожу из понимания, что факты бывают разные; некоторые факты исторические, некоторые социологические, некоторые эмоциональные, некоторые экономические или эстетические. И некоторые из таких фактов иногда можно воспринять только в пространстве, которое мы называем fiction — вымыслом, художественной фикцией. Я склонен мыслить в терминах различных видов фактов и мест, пространств, которые способствуют их проявлению»¹⁶.

Помимо вымысла, еще одним пространством в творчестве Валида Раада, которое дает этим фактам возможность проявиться и стать видимыми и познаваемыми, является архив.

Сами по себе документы и изображения, которые показывает группа «Атлас», не являются фальшивыми или вымышленными. Тексты и фотографии никаким манипуляциям не подвергались. Но именно их монтаж и подбор для создания некоего нарратива или конкретной исторической ситуации превращают их в художественное произведение. Монтаж изображения и текста или разных изображе-

ний — особый способ производства знания. Тексты и изображения не предъявляются «в чистом виде», сами по себе, они всегда как бы «толкаются друг с другом»¹⁷. Хороший пример такого монтажа — подборка «Блокнот, том/8: уже были на Огненном озере», которую передал в Atlas Group Archive уже упоминавшийся доктор Фадль Фахури. Подборка содержит 145 фотоизображений легковых машин. Машины эти — тех же марок, моделей и цветов, что и заминированные автомобили, использовавшиеся для атак во время ливанских войн с 1975 по 1991 год. К изображениям прилагаются заметки и аннотации, сделанные Фахури. В них указаны, в частности, число жертв, место и время взрыва, тип использованной взрывчатки. Все документальные сведения — реальные и правдивые. Вымыслом является сам факт соединения разных элементов в блокноте вымышленного персонажа — доктора Ф. Фахури. И, конечно, сам блокнот представляет собой своеобразный архивный «жанр». С помощью такого блокнота, выполняющего функцию рамки, на которой представлены реальные изображения и тексты, им придается когнитивный статус. Именно благодаря такому архивному жанру изображения и тексты перестают быть разрозненными элементами, не имеющими никакой когнитивной ценности. Они становятся познаваемыми и видимыми

объектами благодаря вновь приобретенному статусу архивных вещей. Вымышленный архив Группы «Атлас» представляет собой, по словам Элен Шуто-Матикан, «задержку, пропуск и спекуляцию в качестве векторов исторической истины, равных векторам верификации, аутентичности и доказательств»¹⁸.

Однако в случае с работой «Блокнот, том/8: уже были на Огненном озере» конечной целью этого художественного проекта нельзя назвать передачу знаний о том, какие именно заминированные автомобили использовались для подрывов во время ливанских войн. Гораздо важнее — «наслоения», возникающие при передаче этого знания, из-за которых оно было утрачено, а впоследствии — архивная рамка, благодаря которой его можно восстановить. Важен еще и тот факт, что документы в архиве Группы «Атлас» — фотографии, тексты или видео — не подлинные и не оригинальные: это всегда их цифровые копии, сканы, увеличенные или уменьшенные в размере, а также размноженные. Дело в том, что «их первоначальное состояние теряется в "наслоениях", возникающих при их копировании, показе на выставках или воспроизведении, а в переносном смысле — в слухах истории»¹⁹. После того как когнитивный импульс был установлен с помощью этих неаутентичных репродукций, необходимо проверить не материальность этих артефактов, а структуры, проходя через которые, знание теряется или передается.

Работы Санту Мофокенга, Акрама Заатари и Валида Раада — примеры художественных архивных практик, которые относятся к более широкой категории практик памяти, призванных реанимировать историю, ранее изъятую, стертую из памяти. С 90-х годов прошлого века практики памяти в искусстве и литературе получили широкое распространение. Они проявляют себя вокруг таких тем, как травма, война, Холокост и геноцид, миграция, а также в растущем привлечении архивных учреждений в сочетании с такими медиумами и жан-

рами, как фотография, документальное кино и видео. Основной вопрос, возникающий в связи с подобным бурным распространением практик памяти, направленных на реанимацию утраченных или невидимых знаний и воспоминаний, заключается в том, следует ли рассматривать это как торжество памяти, как *fin de siècle* и одновременно как *début de siècle*, как выражение желания заглянуть в прошлое или, напротив, как симптом серьезного кризиса памяти или страха забвения? Ответ будет зависеть от того, как артикулируются эти практики памяти. Как мы уже успели убедиться, эти практики памяти сходятся также в специфической эстетике. Именно на основе этой эстетики мы можем оценить не только природу, но и действенность этих практик памяти.

Реанимация фотографий

Так или иначе, практики современного искусства, о которых я только что сказал, как и другие практики памяти, столь характерные для нашего времени, могут указывать на смысл самого настоящего. Чтобы приблизиться к ответу на этот вопрос о смысле настоящего через художественные практики, в заключение я хотел бы остановиться на творчестве польского режиссера Дариуша Яблонского. Для своего фильма «Фотолюбитель» (1998) он использовал старые, почти забытые архивные изображения. В основу фильма Яблонского легла подборка цветных слайдов, снятых в еврейском гетто Лодзи и найденных в 1987 году в венском антикварном магазине.

Тот факт, что режиссер использует для своих фильмов предположительно аутентичный материал, не гарантирует, однако, действенности его работы в качестве «реаниматора». Чтобы передать историческое измерение этого материала, ему пришлось глубоко переработать его и даже «подправить». В этом отношении его работы схожи с работами трех художников, о которых шла речь выше, особенно с работами Заатари и Валида Раада.

Реконструкции Заатари и сбор Раадом подлинных материалов и фактов в вымышленной архивной рамке нужны для того, чтобы выдвинуть на первый план воображаемые структуры, ответственные за утрату и передачу исторического знания. Но я утверждаю, что именно такая очевидная работа с аутентичным материалом предохраняет этот исторический материал от забвения. Яблонский акцентирует внимание на своих «манипуляциях» с аутентичным материалом даже больше, чем Заатари и Раад. Но именно в напряжении между аутентичностью и манипуляциями с материалом становится зримой политическая жизнь содержащегося в нем знания.

Яблонский снял свой фильм на основе нескольких сотен цветных слайдов, снятых в еврейском гетто Лодзи в оккупированной нацистами Польше. Слайды, сделанные во время Второй мировой войны, относятся к первому поколению цветной фотографии. Они уникальны в двух аспектах: благодаря теме и тому факту, что они цветные. Снял их австриец — главный бухгалтер гетто Вальтер Геневайн. Фильм Яблонского состоит в основном из крупных планов, приближений и панорамных прогонов слайдов Геневайна. Картинку сопровождает закадровый голос, зачитывающий письма и документы Геневайна. Он не только фиксировал жизнь в гетто с помощью фотоаппарата, но и, будучи бухгалтером, составлял бесконечные списки. Именно благодаря этим спискам мы узнаем, что жители гетто произвели на фабриках 59 000 зубных щеток, 321 262 бюстгальтера и 426 744 подтяжек. Одновременно мы узнаем, сколько людей умерли в гетто от туберкулеза, болезней сердца и недоедания. В фильме упоминаются депортации и число фургонов, необходимых для перевозки вещей новых жителей гетто. Эти цифры чередуются с информацией о карьере Геневайна, продвижении по службе и повышении зарплаты. Перед нами предстает образ бюрократа-перфекциониста и архивариуса. Удивительно, насколько его записи вы-

глядят безличными, отстраненными и подробными. В одном письме он, например, сообщает адресату, что решил больше не использовать копирку, а перейти на какое-то полуавтоматическое канцелярское устройство.

Закадровый голос, зачитывающий слова безликого администратора, резко контрастирует с яркостью цветных слайдов. Яркость и живость еще больше усиливают реалистичный фоновый шум транспорта и гул голосов. Сцены с цветными слайдами, сопровождаемые закадровым голосом, читающим тексты бюрократа-архивариуса, чередуются, однако, с движущимися кадрами, показывающими выжившего врача гетто Арнольда Мостовича. В интервью он вспоминает о жизни в гетто. На первых кадрах фильма мы видим врача в старом архиве — вероятно, там, где хранятся документы бывшей администрации гетто. Съемки цветные, как и слайды, которые появятся в фильме немного позднее.

До того, как мы увидим на экране слайды, врач рассказывает о своем отношении к ним: «Это был шок, это был шок, это был шок — шок, что они вообще существуют. Надо же понимать, что это происходило примерно через 45 лет после окончания войны. Неожиданно я узнаю о существовании нескольких сотен фотографий, сделанных немцами. И это были не просто фотографии. Они сразу же вызвали у меня сильное смущение — смущение из-за того, что на них я видел гетто, но это было не гетто, и хотя слайды были подлинные, правды они не показывали».

В этот момент природа смущения доктора никак не объясняется. Объяснение, которое напрашивается само собой: его воспоминаниям о пережитом в гетто слайды не соответствуют. Слайды показывают нечто другое, не столь ужасное, о чем он позже расскажет в фильме. При этом кажется, что его смущение вызвано в том числе цветом и яркостью слайдов. Способ их представления в фильме наводит на мысль, что доктор реагирует на то, что изображения слишком яркие и живые,

из-за чего как бы не соотносятся с прошлым, притом что его собственные воспоминания о гетто — соотносятся.

Сразу же после вводного выступления доктора фильм становится черно-белым. Все последующие кадры интервью с ним — черно-белые. Съемки, показывающие Лодзь, — тоже черно-белые. Результат, скорее, сбивает с толку, но одновременно создает наглядную ситуацию: черно-белые съемки означают, что на экране настоящее, цветные — что прошлое. Возникает диссонанс: мы же привыкли воспринимать цвет или его отсутствие ровно противоположным образом. Черно-белые изображения несут в себе ауру прошлого, тогда как цвет ассоциируется с настоящим. Во время просмотра «Фотолюбителя» нам постоянно приходится корректировать собственные «ожидания» с точки зрения значимости цвета.

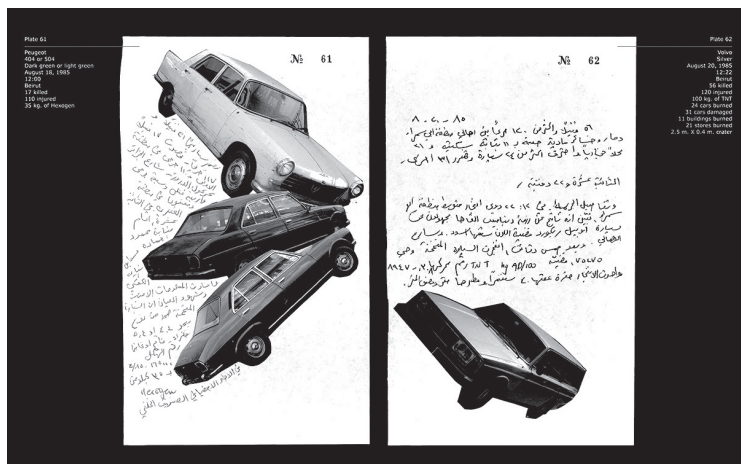
Но и это еще не все: цветные слайды, показывающие гетто, сопровождается закадровый голос главного бухгалтера Геневайна. Фразы, которые он произносит, — в настоящем времени. Он говорит не о прошлом, а из прошлого. Врач при этом, описывая или вспоминая положение в гетто, говорит в прошедшем времени. Он явным образом вещает из другого временного измерения, чем время, о котором он говорит. Можно подумать, что яркости и живости цветных слайдов и присутствию голоса бухгалтера за кадром противопоставлен тот факт, что слайды неподвижны, и время в них застыло. Однако такого эффекта удастся добиться не за счет приближения или панорамного прогона киноизображения. Да, слайды показывают застывшие моменты времени, но то, что мы видим как зрители, всегда находится в движении.

В этом фильме движение времени во всех отношениях противоположно тому, что предписывает онтология времени. Это, конечно, связано с тем, что изображения, показывающие гетто, цветные. Режиссер Яблонский здесь не причем. Однако несколько используемых им приемов усиливают эффект цветных



Фотография фотостудии «Shehrazade», Сайда, Ливан, 1950-е / The Arab Image Foundation.

слайдов, более явно переносят прошедшее время в настоящее и отдаляют настоящее от прошлого. Если память в прямом смысле слова есть форма при-поминания (re-calling), то фильму «Фотолюбитель» удастся наиболее эффективно вернуть это прошлое в наше настоящее. Получилось настолько эффектно, что прошлое выглядит даже более современным, чем моменты, современные зрителю. Возможно, уже понятно, что фильм Яблонского в высшей степени саморефлексивен по поводу цвета, его отсутствия и его эффектов. В картине есть повторяющийся мотив, который неожиданным образом выдвигает на первый план проблему цвета. Три раза цитируются письма главбуха Геневайна, которые тот писал в фотокомпанию AGFA. В них он жалуется на красно-коричневый оттенок, характерный для всех его слайдов. Он просит объяснить причину и предложить решение, чтобы избавиться от оттенка. Эпизоды фильма, когда цитируются его жалобы на качество цвета, не назовешь нейтральными. Это происходит ровно в те моменты, когда на экране появляются самые жуткие кадры, изображающие голодающих узников гетто или депортации людей. Контраст между изображениями и тем, что рассказывает главбух, огромен. Он буквально слеп к тому ужасу, который документирует и архивирует.



Валид Раад и The Atlas Group Archive «Блокнот, том/8: уже были на Огненном озере», 2003.

Несмотря на то, что сейчас цвет воздействует на нас таким необычным образом, что как будто оживляет изображения, для Геневейна цвет был недостаточно живым и ярким. Он не видел на них то, что хотел зафиксировать. В этом фильме цвет отделен от времени.

Понять кризис памяти

Начавшийся в 1990-е архивный бум, а также распространение практик памяти в художественной сфере — о нескольких их примерах я только что рассказал — ставят вопрос: можно ли считать все это симптомами кризиса памяти или, наоборот, ее торжеством. Как мне кажется, они стали выражением ситуации, в которой память оказалась «на осадном положении». Этот вывод совпадает с выводами других теоретиков культуры. Беньямин Бухло, Андрес Хюссен и другие ученые утверждали, что этот кризис памяти — прежде всего исторический и специфический. Согласно Бухло, мнемоническое желание активизируется особенно в те моменты крайнего напряжения, когда традиционные связи между субъектами, между субъектами и объектами, между объектами и их репрезентациями оказываются на грани смещения, а то и полного исчезновения²⁰. В 1990-е годы к возникновению таких моментов крайнего напряжения привели

массовая миграция по экономическим причинам и политические войны, вылившиеся в геноцид. Но кризис памяти не только исторически специфичен в социально-политическом смысле. Я утверждаю, что он также вызван медиакультурой, ее чрезмерным присутствием начиная с 1990-х годов и специфическими формами, в которых эта культура развивается. Огромное влияние фотографической и кинематографической медиакультуры не только не пошло на пользу памяти, но, напротив, грозит разрушить и историческую память, и мнемонический образ.

Уже в 1920-е годы немецкий социолог и теоретик культуры Зигфрид Кракауэр объяснял, как медиакультура может оказывать такое разрушительное воздействие. В эссе под простым названием «Фотография» он ставит диагноз своей эпохе, который одновременно кажется пророческим диагнозом и нашего времени: «Никогда еще ни одна эпоха не была настолько информированной о себе, если считать информированностью наличие изображений объектов, напоминающих их в фотографическом смысле [...] Однако в действительности еженедельный фотографический рацион не во всех случаях означает обращение к этим объектам или «пра-образам». Если бы он выступал в каче-

стве вспомогательного средства для памяти, то память должна была бы сделать отбор. Но “навес” из фотографий сметаёт плотины памяти. Натиск массы изображений настолько силен, что грозит уничтожить потенциально существующее понимание тех или иных важнейших черт. Произведения искусства обречены на эту участь из-за репродукций. [...] В иллюстрированных журналах люди видят тот самый мир, который иллюстрированные журналы не дают им воспринять. [...] Ни одна эпоха ещё не знала о себе настолько мало»²¹.

Что важно для нашей темы, Кракауэр считает историцизм — научную практику, возникшую примерно в то же время, что и современные фотографические технологии, — временным эквивалентом пространственных медиаций, происходящих в фотографии. По Кракауэру: «В целом, сторонники такого исторического мышления считают, что могут объяснить любое явление исключительно с точки зрения его генезиса. То есть они считают, что в любом случае могут постичь историческую реальность, реконструировав ход событий в их временной последовательности без каких-либо пробелов. Фотография представляет собой пространственный континуум, а историцизм стремится обеспечить континуум временной. Согласно принципам историцизма, полное зеркальное отражение интертемпоральной последовательности одновременно содержит смысл всего, что происходило в течение этого времени. [...] Историцизм занимается фотографией времени»²².

Как нам рассматривать медиум и научный дискурс как нечто параллельное друг другу? Фотография и историцизм регулируют пространственные и временные элементы по законам, которые относятся, скорее, к экономическим законам природы, чем к мнемоническим принципам. В отличие от них, утверждает Кракауэр, память не охватывает ни всего пространственного облика того или иного положения дел, ни всей его временной динамики. Память не уделяет также особого

внимания датам; она пропускает годы или растягивает временную дистанцию. Кракауэр в этой связи пишет: «Человек хранит воспоминания, потому что они значимы для него лично. Поэтому они организованы в соответствии с принципом, который существенно отличается от принципа организации фотографии: образы памяти сохраняют то, что дано, только в той мере, в какой это имеет значение. Поскольку значимое не сводимо ни к чисто пространственным, ни к чисто временным условиям, образы памяти не соответствуют фотографическим репрезентациям»²³.

Образы памяти также противоречат принципам историцизма, заключает Кракауэр далее в своём эссе.

Временной инвентарь историцизма соответствует пространственному инвентарю фотографии. Вместо того чтобы сохранять «историю», которую сознание вычитывает из временной последовательности событий, историцизм фиксирует временную последовательность событий, связь которых не содержит исторической прозрачности²⁴. Именно в ежедневных газетах фотография и историцизм действуют совместно и усиливают друг друга в процессе разрушения памяти. В 1920-е годы ежедневные газеты все чаще выходили с иллюстрациями к текстам, и число иллюстрированных газет росло. Для Кракауэра иллюстрированная пресса в общих чертах воплощала разрушительные последствия репрезентации пространственных и временных континуумов, ошибочно принимавшихся за смысл истории.

Очевидно, что поставленный Кракауэром диагноз «кризис памяти», вызванный относительно новыми для его времени явлениями — фотографией и историцизмом, — представляется весьма актуальным для понимания положения памяти в 1990-е и последующие годы. Его мрачное пророчество, похоже, сбылось²⁵. Для Хюссена распространение практик памяти, особенно в визуальных искусствах, является симптомом кризиса, а не расцвета памяти.

Кризис памяти, начавшийся в начале XX века, похоже, ускорился и усилился в конце столетия. Причины опять же двояки. Во-первых, этому есть историческая и конкретная причина; во-вторых, такое ускорение — результат влияния «достижений» медиакультуры. Здесь я сосредоточу внимание на втором аспекте. Принципы опосредования исторической реальности, введенные фотографией и историзмом, усиливаются за счет кино, современных цифровых технологий — компьютеров и интернета, а также средств массовой информации, взрывного развития исторической науки и все более прожорливой музейной культуры. Именно обилием информации объясняется кризис памяти 1990-х годов. Хюссен пишет: «Чем больше нас просят вспомнить в условиях информационного взрыва и маркетинга памяти, тем больше нам грозит опасность забвения и тем сильнее потребность в нем. Проблема заключается в различии между пригодным для использования прошлым и одноразовыми данными»²⁶.

Однако не только это специфическое опосредование (исторической) реальности оказывает разрушительное воздействие на память; дело также в природе самой исторической и политической реальности 1990-х годов. Раньше историческая память придавала последовательность и легитимность семье, сообществу, нации и государству. Но в 1990-е годы эти более или менее устойчивые связи резко ослабли. В условиях глобализации и массовой миграции национальные традиции и историческое прошлое все чаще лишаются своих географических и политических оснований. Если старые социологические подходы к коллективной памяти, получившие самое известное воплощение в работах Мориса Хальбвакса, предполагают наличие относительно стабильных сообществ и формирования их памяти, то эти подходы уже не адекватны для понимания современной динамики фрагментированной политики памяти различных социальных и этнических групп.

Именно с учетом столетнего, но ускорившегося кризиса памяти следует понимать практики памяти в визуальном искусстве — не важно, архивные или нет. Именно в этих практиках память становится вопросом трансформирующейся эстетики. Чтобы оценить политическую значимость подобных трансформаций в эстетике памяти, остается задать вопрос — насколько действенны такие практики в противостоянии угрозе забвения?

Работы Мофокенга, Заатари, Раада, а также Яблонского — яркие примеры того, что я назвал распространением архивных практик памяти, ставших столь популярными с начала 1990-х годов. Конечно, невозможно и нежелательно выдвигать какие-то обобщения об этом искусстве и культурных практиках, которые в нем реализуются. Важнее различать продуктивные и непродуктивные практики памяти и пытаться понять, в каком отношении практики памяти продуктивны или непродуктивны. Поскольку некоторые, а возможно, и большинство этих практик демонстрируют наивное, ностальгическое и сентиментальное восхваление прошлого, обычно ограниченное личным прошлым, без активного вовлечения этого прошлого в наше политическое настоящее, необходимо остановиться на попытках преодолеть эти практики дистанцирования, подобных работам Яблонского. Однако мое прочтение «Фотолюбителя» Яблонского наводит на мысль, что медиумы и жанры, используемые для этих практик памяти, сами глубоко вовлечены в кризис памяти, которому они, как им кажется, противостоят.

Конвенциональное и некритичное использование архива, а также фотографии, кино, документалистики, семейных альбомов или домашних видео, приводят к кризису памяти. В них воплощаются принципы традиционного историзма, которые критиковал Кракауэр, поскольку они основаны на временной или пространственной непрерывности, а ее так легко принять за смысл политической ситуации или личной жизни. Только когда исполь-

зование этих медиумов и жанров осуществляется критически и саморефлексивно, они превращаются из воплощения и орудия кризиса памяти в альтернативные практики, противостоящие этому самому кризису. Только тогда, по словам Джилл Беннетт, «искусство не репрезентует то, что уже произошло, а создает условия для отношения к событию»²⁷.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Обсуждение способов и причин социального конструирования и хранения архивных документов см. в: *Trace C. B. What is Recorded is Never Simply «What Happened»: Record Keeping in Modern Organizational Culture // Archival Science 2, no. 1 (2002). P. 137–159.*

² *Derrida J. Archive Fever: A Freudian Impression. Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 3.*

³ Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. С. 32.

⁴ Там же. С. 34.

⁵ Там же. С. 35.

⁶ Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. С. 280.

⁷ Обзор истории архивного дела см.: *Ribeiro F. Archival Science and Changes in the Paradigm // Archival Science 1, no. 3 (2001). P. 295–310; Rumschöttel H. The Development of Archival Science as a Scholarly Discipline // Archival Science 1, no. 2 (2001). P. 143–155.*

⁸ *DeLanda M. The Archive before and after Foucault // Information is Alive. Rotterdam: V2 Publishing and NAi publishers, 2003. P. 11.*

⁹ Ibid. P. 12.

¹⁰ В архивах интерфейсы функционируют как критические узлы, с помощью которых архивисты обеспечивают и ограничивают интерпретацию прошлого. Интерфейс — место, где происходит согласование и осуществление власти в фукольдланском смысле. Это власть, осуществляемая над документами и их репрезентацией, над доступом к ним и над разными видами использования архивов. Об архивных интерфейсах см.: *Hedstrom M. Archives, Memory, and Interfaces with the Past //*

Archival Science 2, no. 1 (2002). P. 21–43.

¹¹ *Mofokeng S. The Black Photo Album / Look at Me: 1890–1900 // Chasing Shadows. Munich: Haus der Kunst, 2011. P. 230.*

¹² *Westmoreland M. You Cannot Partition Desire: Akram Zaatar's Creative Motivations // Akram Zaatar: El molesto asunto / The Uneasy Subject. Mexico City: León, 2011. P. 43.*

¹³ Ibid. P. 43.

¹⁴ *Zaatar A. Interview // Indicated by Signs. Bonn: Bonner Kunstverein, 2010. P. 120.*

¹⁵ Все материалы архива опубликованы в следующей книге: *The Atlas Group (1989–2004): A Project by Walid Raad. Köln: Walther König, 2006.*

¹⁶ Цит. по: *Knappe G. Afterword // Walid Raad: I Might Die before I Get a Rifle. Göttingen: Steidl, 2011. P. 99.*

¹⁷ *Chouteau-Matikan H. War, There, Over There // Walid Raad: I Might Die Before I Get a Rifle. Göttingen: Steidl, 2011. P. 104.*

¹⁸ Ibid. P. 105.

¹⁹ Ibid.

²⁰ *Buchloh B. Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive // Atlas: The Reader. London: Whitechapel, 2003. P. 109.*

²¹ *Kracauer S. Photography // The Mass Ornament: Weimar Essays. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995. P. 58.*

²² Ibid. P. 49.

²³ Ibid. P. 50.

²⁴ Ibid. P. 61.

²⁵ *Huyssen A. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford: Stanford University Press, 2003. P. 1.*

²⁶ Ibid. P. 18.

²⁷ *Bennett J. Lecture at the University of New South Wales, Sydney, 18 July 2005.*

Эрнст ван Альфен

Родился в 1958 году в Схидаме (Нидерланды). Историк современного искусства и литературы. Специализируется в области культурных и визуальных исследований. Преподает в Лейденском университете. Автор многочисленных книг, среди которых «Инсценируя архив» (2014) и «Неудачные изображения: фотография и ее контрпрактики» (2018). Живет в Амстердаме.



«Пограничные Исследования» акция «Кросс Наций», 2005. Предоставлено автором текста.

Николай Алексеев

Коробка сомнений

Каждый художник на рутинном уровне постоянно сталкивается с совершенно практическими вопросами архива и архивации. Сам институт искусства якобы требует беспрерывной самоархивации — внесение выставок в резюме, их документация, составление портфолио. Какая из работ окажется на сайте, что попадет в сториз, а что обернется постом в социальной сети? В большинстве случаев выбор формы самоархивации происходит нерефлексивно через копирование визуальности агрегаторов искусства или социальных сетей, для которых «эффективность картинки» или «ее аффект» — особенность медиума, а экономика диктует и форму смысловой самопрезентации. Я бы хотел поделиться практико-ориентированными наблюдениями за совершенно банальными процессами архивации искусства.

В своей художественной практике и общественной деятельности я очень часто перевожу в архив не только свое искусство, но и коллег — я провожу архивацию воронежского искусства для «Сети архивов российского искусства» и параллельно веду несколько сетевых выставочных проектов, которые вынужденно, просто по факту своего постоянного расположения на общедоступных серверах являются архивами. Уточню механику процесса — мне в руки попадает огромное количество файлов, которые приходится раскладывать «по папкам с системой вложенности», атрибутировать, выстраивать связи. Эта ежедневная рутина напоминает работу «Отдела обработки макроданных» из сериала «Разделение», я ежедневно об-

рабатываю данные, чувствуя внутреннюю необходимость и имея некоторое «знание», как это делать. Загружая каждый новый пакет данных на сервер — я упаковываю свои собственные сомнения о том, правильно ли то, что я делаю?

Искусства мы преимущественно видим не на выставках, а в репродукциях, фотоотчетах, аккаунтах в социальных сетях. Мы чаще переживаем и интерпретируем события в их архивной версии. Между открытием выставки и моментом, когда ее посмотрит в репродуцированном виде огромное количество человек (больше, чем на выставке), может пройти меньше часа (бывает, что отчет доступен до момента физического открытия), но пропасть в восприятии — колоссальная. Да, я отдаю себе отчет, что эта пропасть обсуждается как минимум со времен Платона, но тем не менее очень увлекательно и страшно следить за расползанием ее границ.

Воронежская группа «Пограничные Исследования» (Арсений Жилыев, Илья Долгов, Мария Чехонадских, Александр Синозерский, Иван Горшков и другие) в начале нулевых годов развивалась в русле традиции «Коллективных действий», но никто из ее участников никогда, как мне кажется, не присутствовал ни на одной из акций — представление о традиции черпалось на сайте Сергея Летова, доступного с компьютера университетской библиотеки. Между акциями КД и его представлением на сайте Летова есть некоторый существенный зазор. В какой-то степени на искусстве «Пограничных Исследований» строилась идентичность следую-



Мария Дунаева «One Man's Trash». Фрагмент выставки. Предоставлено автором текста.

ших генераций воронежского искусства — моя в том числе. Акции «Пограничных Исследований» (ПИ), за исключением двух, я видел уже в архиве — да и те события, свидетелем которых я был, были замещены в моей памяти архивным материалом, как образы родных замещаются их фотографиями. В 2013 году в Воронежском центре современного искусства мы делали ретроспективную выставку-исследование «Под знаком "ПИ"». Краткое пособие для юных авангардистов», на которой была представлена авторская реконструкция «Десяти писем» Арсения Жилеева. На экспликации рядом с холстами был напечатан такой текст: «Текстовый объект, представленный в 2003 году на сайте "ПИ", изначально существовал в виде писем детей отцу мировой революции. Однако в процессе существования прѳект трансформировался. В результате ошибки почтового сервиса Google от текста остается лишь синтаксис и изредка попадающиеся блеклые черно-белые фотографии. В некотором смысле в судьбе "10 писем" отразилась судьба проекта "Пограничные исследования" в целом. Из яркого, насыщенного эмоциями куска жизни, записанного в коды произведений искусства, со временем остался лишь скелет, синтаксис. Тело некогда живого проекта ссохлось

до сухого остатка. Однако, скорее всего, в этом и состоялась цель проекта. Добраться до структуры, организующей наш повседневный опыт, пусть даже посредством уничтожения даже этого самого опыта. Жернова "ПИ" перемололи зерна синтаксиса искусства в порошок, давший жизнь новому искусству участников проекта и тех, кто прошел с ним путь становления от рождения до смерти». Когда я помогал готовить выставку, я впервые увидел эти файлы, они были без текста. В таком виде и с такой экспликацией я сложил фотографии этих писем в архив.

Когда я работаю с «Сетью архивов российского искусства», то принимаю решения так, как нас учили на историческом факультете, — беспристрастно. Но все равно задаюсь множеством вопросов. Что будет, если где-то в резервных копиях текст писем все же будет найден? Внутренний историк хочет его сохранить, художник — нет.

Из собственных сомнений выросли две мои сетевые галереи, которые я открыл, с одной стороны, как лабораторное пространство для студентов, а с другой — для того, чтобы самому разобраться в процессах онлайн-презентации и архивации искусства.

«Stories Gallery» функционирует внутри всем известного формата «сториз» в соци-

альных сетях. Художники и кураторы в рамках выставки вынуждены подстраиваться под особенности медиума «сториз» — ограничение пропорций, скорости просмотра, участие в потоке данных, нарратив этого потока и последующее забвение, а также должны выстраивать свое отношение к очевидному вопросу — является ли «Stories Gallery» галереей, а набор «историй» выставкой? Вторая галерея — «Null Gallery» работает на базе вполне банального сайта, в рамках которого художники делают выставки, пригодные для показа исключительно на веб-странице. Выставки там напоминают классический отчет о событии на любом сайте любого художника в любой точке мира, но все же они отличаются, по крайней мере, позиционированием. А это рождает вопрос — можем ли мы говорить об архиве выставок как о медиуме? И если да, то почему подход к нему обычно выстраивается через вопросы, связанные с экономикой, историей, дизайном, с чем угодно, но только не с искусством и его дискурсивными и пластическими особенностями?

Обе галереи подразумевают переходное фиджитал состояние искусства, растянувшееся между документацией события, репродуцированием и телесным переживанием выставки. Так, в проекте Олега Даутова «Фундаментальные вещи» происходит репродуцирование физических коллажей и фотографий, сделанных художником, которые он помещает в общий нарратив с равноудаленными и равноблизкими ему «событиями» — видеоархивами Йонаса Мекаса и Андрея Монастырского. На выставке Марии Дунаевой «One Man's Trash» зритель видит скриншоты архива изображений на телефоне художницы. В одних и тех же папках на телефоне меняется объем и количество данных, в какой-то степени нам показывают не столько содержание личного архива, сколько его визуальную структуру, ритмический рисунок «архивных стеллажей». Но если мы переводим взгляд на структуру хранения, то

стоит поговорить и о самом пространстве онлайн-галереи на примере «Null Gallery». Сама выставка всегда имеет три типа разрешения, а значит, объем и пропорции «помещения» для монитора, планшета и телефона. Естественно, что при таком условии сделать одну и ту же экспозицию не получится. Так, у Марии Дунаевой на мониторе архив предстанет ряблящей в глазах горизонтальной сеткой, а на телефоне опыт просмотра выставки будет похож на привычное листание ленты социальной сети. Если проводить аналогию с физическим пространством, то архитектура выставки будет подстраиваться под походку входящего.

Выставки в указанных галереях парадоксальным образом являются событием и архивом события одновременно, при этом как будто требуют дополнительной архивации или, по крайней мере, вопроса о хранении. На сайте «Null Gallery» каждая выставка имеет дату начала и дату окончания, но по истечении срока я не закрываю к ним доступ. В каком-то смысле к пространству временной выставки прирастает новый зал и превращает галерею в бесконечно растущий музей фиджитальных событий. Сториз выставки, как и положено медиуму, исчезают через сутки после возникновения, я этому не противлюсь. Но в цифровом изменчивом мире остаются следы. Каждая потухшая история хранится в архиве аккаунта социальной сети, серверы периодически напоминают о ней, присылая «воспоминания». И снова внутренний историк хочет их сохранить, художник — нет.

Николай Алексеев

Родился в 1986 году в Воронеже. Художник, куратор, преподаватель. Сооснователь Воронежского центра современного искусства. Художественный руководитель «Null Gallery». Живет в Воронеже.



Материал иллюстрирован: Полина Кардымон «Архив хрупкого искусства». Виды экспозиции. «Terminal A», Нижний Новгород, 2024. Фото: Полина Туманова. Предоставлено автором текста.

Татьяна Миронова

Между архивом и коллекцией, или productive archiving

В 2016 году художница Мими Онуоха создала первую версию своего долгосрочного проекта «Библиотека отсутствующих датасетов», ставшего результатом исследования недостаточности или полного отсутствия данных о самых разных явлениях в США. В списке оказалась информация о занятости и бедности, которая включает в себя людей, находящихся за решеткой, статистика арестов женщин за ложные обвинения об изнасиловании, мечети и мусульманские общины, за которыми следит ФБР/ЦРУ. Художница утверждает, что «отсутствие данных обычно связано с проблемами, которые затрагивают наиболее уязвимые группы»¹.

Демонстрация разных форм отсутствия и пустот — довольно частый прием, который позволяет поднять темы конфликтов, войн, угнетения, но никогда отсутствие не говорит само за себя. Художники постоянно придают отсутствию физическую конфигурацию. Сол ЛеВитт в Музее Холокоста в Вашингтоне выстраивает стену из цветных квадратов с серой, словно удаленной, сердцевинкой («Последствия»), тем самым указывая на стирание целой культуры и уничтожение людей; Альфредо Джаар, размышляя на похожую тему в «Оплакивании изображений», показывает белые экраны, обозначающие отсутствие фотографий определенных событий, вроде освобождения Нельсона Манделы

из тюрьмы. Мими Онуоха идет дальше, представляя зрителям целый архив отсутствующих данных.

Несмотря на наличие слова «библиотека» в названии, формально и содержательно проект Онуохи отсылает именно к архиву. Как различить архив как таковой и архив как художественную практику? По сути, Онуоха создает архив утраченных/отсутствующих/несуществующих данных. Однако есть что-то еще, что Эрнст ван Альфен определяет как productive archiving, предполагающее «критическое осмысление структурных и функциональных принципов, лежащих в основе архива», что «может привести к созданию альтернативной архивной структуры, которая порождает собственные интерпретационные категории»². Другими словами, обращение к архиву никогда не случайно. Так, у Онуохи архив переопределяет отношения между отсутствием данных, властью и политическими процессами:

«Слово “отсутствующий” по своей сути нормативно. Оно подразумевает как отсутствие, так и необходимость: чего-то не существует, но оно должно существовать. То, что должно быть где-то, отсутствует на своем месте; устоявшаяся система нарушается из-за явного отсутствия. То, что мы игнорируем, раскрывает для нас больше, чем то, чему мы уделяем внимание. Именно в таких вещах мы находим культурные и

речевые намеки на то, что считается важным. Места, которые мы оставляем пустыми, раскрывают наши скрытые социальные предубеждения и безразличие»³.

Но все равно остается вопрос: в какой момент исследование, предполагающее собирание коллекции отсутствующих данных, превращается в создание архива? И где можно провести границу между архивом и коллекцией?

Архив как форма

Обращение к архивам в современном искусстве уже превратилось в разнотипный процесс со своей собственной генеалогией, который связан и с исследованием истории, и с деколониальным поворотом, и с переосмыслением роли цифрового наследия. Другими словами, обратиться к архиву можно практически по любому поводу. Поэтому отношения между архивом и коллекцией могут уточнить, как понимается архив с точки зрения художника, который всегда выбирает форму исходя из функциональных задач.

Зазор между архивом и коллекцией — не формальный вопрос. Куратор Окви Энвейзор в программном тексте к своей выставке «Архивная лихорадка. Использование документов в современном искусстве», ссылаясь на Мишеля Фуко, обозначил архив как «репрезентацию создания таксономии, классификации и аннотирования знания и информации, который может быть понят и как репрезентативная историческая форма ... поле для археологического исследования, путешествия во времени и пространстве»⁴. Он связан с системами организации знания, а значит, с его представлением.

Показу проекта «Библиотека отсутствующих датасетов» в выставочном пространстве предшествовало исследование художницы и поиск тех явлений, которые не представлены в публичном поле в виде

системы собранных данных. А затем библиотека обрела форму архива, причем буквально: информация собрана в форме каталожных карточек в металлических ящиках. Порядок и структура, присущая знакомой предсказуемой форме, соседствуют с полным отсутствием информации, которую архив, по идее, должен сохранять и классифицировать. Онуоха архивирует пустоту. В этом зазоре между формой и наполнением возникает пространство, которое заставляет зрителя задаться вопросом — а что вообще такое архив? Чтобы назвать нечто архивом, достаточно ли его формальных признаков? Или же это просто чужаковатая коллекция пустоты?

Первая версия «Библиотеки отсутствующих датасетов» демонстрирует отсутствие данных об уязвимых группах населения, вторая — обращена к истории афроамериканского населения США, и только третья говорит о частных архивах, но в довольно сжатой форме. Поэтому ответ на этот вопрос, как ни странно, может быть раскрыт через обращение к другим примерам из выставочной практики, в нашем случае — через более локальный и обращенный к частным аспектам жизни проект.

В 2024 году в пространстве «Terminal A» в Нижнем Новгороде прошла выставка «Архив хрупкого искусства» Полины Кардымон под кураторством соосновательницы пространства Майи Ковальски. В основе выставки лежала коллекция произведений российских художников, собранная Полиной Кардымон за последние несколько лет. За каждым объектом стояла своя история: покупка, подарок, отношения, дружба.

В интервью для журнала «Объединение» Полина Кардымон сказала, что «Архив хрупкого искусства» посвящен «хрупким миркам» и «пытается все эти миры как-то сохранить, спрятать и в то же время показать»⁵ в текущей политической, социаль-



ной и культурной ситуации. Граница между видимым и скрытым, между включенным в архив и тем, что из него исключается, проявляется в историях, которые Кардымон рассказывает в аудиогиде и в текстах на выставке. В них описываются события, ситуации, в которых работы попали в коллекцию «хрупкого искусства». Совершенно ясно, что перед нами частная коллекция. Но почему же архив?

В рамках выставки понятие архива осмысливается и буквально, и на смысловом уровне. Буквально архив отсылает к институции или физическому пространству накопления и систематизации документов. И здесь принадлежность к архиву, как и в случае с проектом Мими Онуохи, подчеркивается формально: работы из коллекции Кардымон куратор Майя Ковальски размещает в металлических серых ящиках, предназначенных для хранения.

Однако, рассматривая предметы в шкафах, мы понимаем, что перед нами, скорее,

игра в архив, а не архив как таковой. Эта игра поддерживается на уровне организации материала: в процессе подготовки выставки каждой работе был присвоен архивный номер и создано описание с названием и историей попадания в архив.

Говоря о практике *productive archiving*, одновременного производства архивной структуры и ее переосмысления, авторы выставки одновременно используют систему отсылок к архиву и дистанцируются от них. Это происходит за счет контраста между почти монументальной формой шкафов и внутренним наполнением, иногда предельно личным. В одном из хранилищ зрителя встречает работа «Лицо» художника Жени Лемешонка. Вот что можно прочесть в комментарии к работе от Полины Кардымон: «Это последняя работа, которую мне подарил Лем. Наша дружба умирала и умерла»⁶.

Вообще проект наполнен сюжетами из личной биографии Полины Кардымон.



Розовая «Плитка», ставшая неожиданным подарком от художника Дениса Сазонова, отсылает к истории создания спектакля вместе с ним и Егором Зайцевым в 2018 году: «Это была зима 2018 года, и мы вдвоем сочиняли, дружили и много веселились. Это было счастливое время, ассоциативно мы были похожи на героев фильма «Мечтатели»⁷. Независимо от характера и регистра того или иного сюжета, он все равно оказывается внутри хранилища и становится частью общей картографии историй. Серые металлические шкафы обрамляют эти истории и фиксируют дистанцию, которая возникает между личным наполнением архива и отстраненным взглядом внешнего наблюдателя, которым выступает куратор или зритель.

Предметы в каждом из шкафов размещены на дверцах и полках, то есть не просто хранятся, а определенным образом экспонируются: стопка кассет рядом с плеером и наушниками, висящими на дверце, мелкая пластика, расставленная на пол-

ках вместе с папками тиражной графики, фотография Умиды Ахметовой на дверце шкафа, формирующая выставочное пространство на полке. Снова перед нами не-совсем-архив, формальная имитация которого ограничивается самим фактом наличия хранилища и архивного номера. Но внутри каждого шкафа отдельная ритмически организованная экспозиция.

Архив как действие

Открывая двери очередного шкафа и встречаясь с новыми историями, зритель буквально переступает границу между архивом, как публичным пространством, и коллекцией, как пространством личным. Простой и даже очевидный жест размещения произведений в архивных шкафах оказывается действенным именно потому, что не только концептуально, но и на уровне действия показывает нам, как устроена эта граница. При этом часть работ выставлена на обозрение, а часть скрыта: находится в папках, альбомах и конвертах. То есть

архив еще нужно открывать, подобно археологам, «устанавливая отношения с историей, свидетельствами, информацией и данными»⁸. Зритель включен в эту игру и обнаруживает все новые и новые «секретики», как в детской игре, и сам выстраивает связи с рассказами из текстов и аудиогида.

Каждый опыт посещения пространства оказывается непохожим на предыдущие, потому что некоторые работы так и останутся невидимыми для зрителя, скрытые в папках, в которые не хватит времени заглянуть. Для кого-то на первый план выйдет звуковая часть архива с кассетами *presidiomodelo*, а другой обратит внимание на хранилище историй, связанных с нахождением Полины Кардымон в Узбекистане, с созданными и приобретенными там произведениями. Акценты внутри архива, как и траектории путешествия по нему, подвижны. И зритель оказывается в роли связующего звена между собранием произведений, направленных на репрезентацию личных ситуаций, и внешним пространством. Можно сказать, что «Архив хрупкого искусства» становится архивом в тот момент, когда в нем появляется зритель.

В одном из шкафов работа Андрея Уханева «Лица» и текст к ней, в котором Полина Кардымон пишет: «Я помню, что Андрей обклеил такими лицами всю стену с обратной стороны кинотеатра "Победа" в Новосибирске, позднее пришла полиция и попросила все отклеить. Что было дальше, не помню, думаю, что все было совсем не так»⁹. А ниже мы читаем фрагмент расшифровки голосового сообщения, записанного самим художником, в котором он рассказывает предысторию создания серии и момент вызова полиции охранником кинотеатра: «Говорю: "Клей долго сохнет, я могу все убрать без проблем". А

он говорит: "Нет, нет, полиция уже едет". А я говорю: "Ну ладно"»¹⁰. Внутри этой подвижной структуры «документ», а в данном случае им становится работа Уханева, подвергается интерпретации, расшифровке, уточнению. И вроде две трактовки не противоречат друг другу: и в том, и в другом случае все заканчивается вызовом полиции, но есть зазор, который создается благодаря дополнительным подробностям и некоторым разночтениям.

Архив как рамка

Архив выступает в роли рамки, где рамка эта представляет собой «интерпретационную стратегию» и вводится «интерпретационным жестом»¹¹, в понимании польского историка искусства Петра Пиотровского. Почему рамка? Потому что вопрос различения архива и коллекции находится в плоскости рамирования. Эта операция позволяет нам не просто увидеть или интерпретировать некоторый набор предметов как коллекцию или как архив, но и буквально выстроить эту структуру.

В этот момент мы сталкиваемся с разными режимами существования материала. Пока произведения собирались, они существовали как коллекция в конкретном пространстве квартиры или мастерской. Возможно, коллекция демонстрировалась тем, кто приходил в гости, но в частном порядке. Но способ ее хранения и классификации скрыт от нас. Она существовала во времени, где было условное начало, но не было конца, то есть завершенности, а значит, акцент был смещен на процесс.

Идея архива помещает произведения в совершенно отличную ситуацию. Каждый может прийти и проникнуть в это сконструированное пространство, то есть коллекция дистанцируется от владелицы, опосредованная взглядом куратора, и начинает существовать в совершенно другом вре-



мени: у архивных материалов есть начало и конец, есть нумерация произведений и хранилищ.

Показанные вместе работы оказывают воздействие друг на друга, по сути, рамируют друг друга. Сосуществуют вместе личные, иногда даже интимные истории и одновременно рассказы о выставках и проектах, как, например, о выставке «Рахта», организованной ташкентским междисциплинарным проектом «+139 Documentary Center». Выставка посвящена осмыслению истории Узбекистана как «хлопковой житницы» Советского Союза и механизмам «колониальной эксплуатации и манипуляции массовым сознанием»¹². В архиве — фотография основателя «+139 Documentary Center» Тимура Карпова. В

другом шкафу оказывается работа Каринэ Булгач «Ухо» вместе с историей: «Это ухо подарила Вове Бочарову его бывшая девушка (театральный художник), как только он ей сообщил, что мы с Вовой теперь в отношениях. Эта работа сводила меня с ума»¹³.

Определяет наш взгляд еще и контекст времени создания выставки. Коллекция собиралась несколько лет, но выставка состоялась именно в 2024 году в Нижнем Новгороде, что связано и с ситуацией знакомства Полины Кардымон и Майи Ковальски, но не исчерпывается этим. Учитывая это, архив делает видимым различные контексты современной действительности, и вот мы уже не путешествуем по личным рассказам создательницы, а оказываемся в пространстве напряжения между частным и публичным контекстами.

Итак, обращаясь к концепции *productive archiving*, мы видим, что работа с архивом в современном искусстве всегда сопряжена с осмыслением самой архивной структуры. «Хрупкое искусство» балансирует на грани между личным и публичным, таким образом делая более отчетливой границу между архивом и коллекцией. Ее основания лежат в проблеме видимости: существуя в мастерской или квартире, мы имеем дело с коллекцией, но в пространстве современного искусства перед нами элемент за элементом или шкаф за шкафом выстраивается архив.

Сделаем шаг назад и вернемся к проекту Мими Онуохи. Как архив самой своей конфигурацией рамирует находящиеся в нем материалы и истории, так и «Библиотека отсутствующих датасетов» задает систему координат для заметок об «Архиве хрупкого искусства». Коллекция отсутствия превращается в архив как пространство видимости, то есть возвращения власти. А коллекция произведений, которые со-

бирались несколько лет, оборачивается пространством для устранения личных историй от их владелицы и установления связей с внешним миром. Внешний мир здесь надо понимать не как абстрактный выход за границы частного хранилища, а вполне конкретный контекст, в котором существует выставка в 2024 году в России. Поэтому архив в «Архиве хрупкого искусства», как и в случае с проектом Онуохи, тоже можно обозначить как пространство, в котором скрытое становится видимым.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ The Library of Missing Datasets. URL: <https://github.com/MimiOnuoha/missing-datasets>.

² Van Alphen E. Productive Archiving. Artistic Strategies, Future Memories, and Fluid Identities. Amsterdam: Valiz, 2023.

³ The Library of Missing Datasets (2016). URL: <https://mimionuoha.com/the-library-of-missing-datasets>.

⁴ Enwezor O. Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art. International Center of Photography, New York, 2008.

⁵ «Я тоже персонаж этого архива»: Полина Кардымон о новой выставке в «Терминал А», отличиях театра и современного искусства и разнице жизни в Новосибирске и Москве. URL:

<https://www.obdn.ru/articles/ya-tozhe-personazh-etogo-arhiva-polina-kardymon-o-novoy-vystavke-v-terminal-a-otlichyah-teatra-i-sovremennogo-iskusstva-i-razni>.

⁶ Кардымон П. Текст к выставке «Архив хрупкого искусства». 2024.

⁷ Там же.

⁸ Van Alphen E. Productive Archiving.

⁹ Кардымон П. Текст к выставке «Архив хрупкого искусства».

¹⁰ Там же.

¹¹ Пиотровский П. Рамирование Центральной Европы. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/43/article/842>.

¹² «Раша» — выставка современного искусства в «+139 Documentary Center». URL: <https://art-blog.uz/archives/43128>.

¹³ Кардымон П. Текст к выставке «Архив хрупкого искусства».

Татьяна Миронова

Родилась в 1992 году в Москве. Исследовательница современного искусства, соорганизатор проекта «Место искусства». Кандидат искусствоведения, преподает в НИУ ВШЭ. Живет в Москве.



Максим Шер «Отдаленный, звучащий чуть слышно вечерний вальс», фрагмент групповой выставки «Удел человеческий» в Московском музее современного искусства, кураторы Виктор Мизиано и Анна Журба, ноябрь 2019 — февраль 2020. Предоставлено автором.

Максим Шер

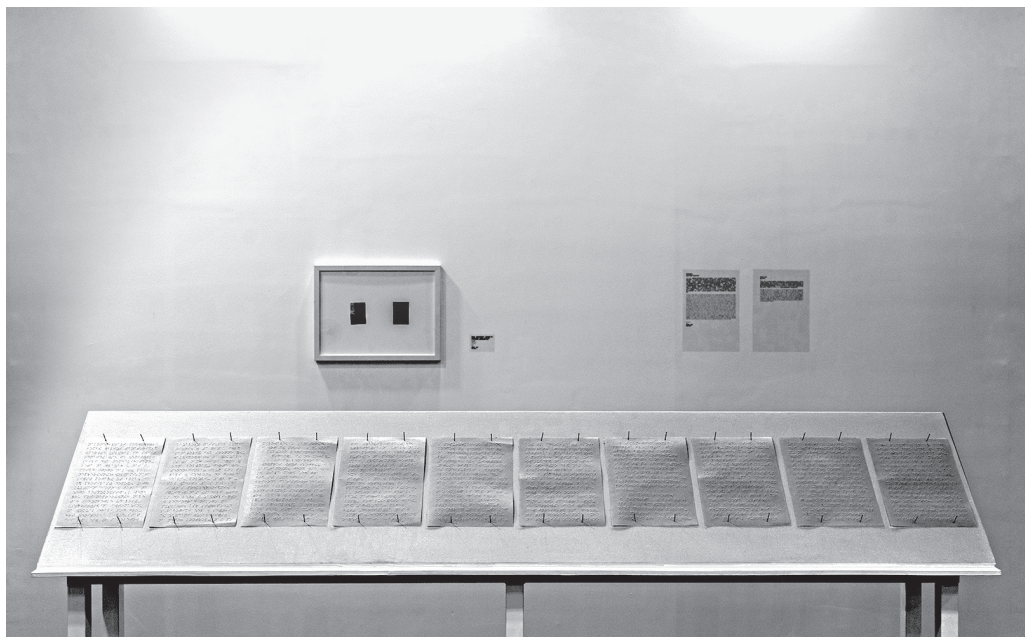
Вход в архив, выход из архива

Я вписался в архивный поворот случайно, и именно он вывел меня на поле современного искусства. К 2010 году я уже четыре года как занимался фотожурналистикой — снимал для тогда еще живых российских и зарубежных частных журналов и газет, делал собственные фотопроекты, которые тоже публиковал в журналах. Становиться художником я не собирался. Когда друзья осенью того года рассказали, что нашли в старой питерской коммуналке чей-то предназначенный на выброс фотоархив, я сначала подумал, что вряд ли он мне чем-то пригодится, — мало кому удавалось снять убедительный фотопроект в четырех стенах одной квартиры, тем более после смерти ее обитателей. Но, начав разбирать архив, я втянулся и захотел сделать из него что-то более глубокое, чем документальный фотопроект.

Так спустя три года появилась моя первая книга художника «Отдаленный, звучащий чуть слышно вечерний вальс» и проект с таким же названием. В них я задавался вопросами: что остается после исчезновения человека, какое представление можно составить о жизни посторонних людей прошлого, если опираться только на визуальные «археологические» свидетельства

и не привязывать их к конкретным судьбам или событиям, насколько фотографии как медиуму можно доверять в принципе? Одновременно возник интересный эффект открытия некоего параллельного мира советского прошлого: фотографии из того найденного частного архива — особенно цветные слайды — выглядели для меня и людей моего поколения совершенно нереальными. Они с одной стороны все-таки отражали свое время — 1960–1980-е годы, а с другой — выглядели как бы не по-советски, были свободны от визуальных штампов советской фотографии — причем как «профессиональной», то есть пропагандистской, так и любительской. Они не соответствовали моим/нашим визуальным представлениям о той эпохе, которые были сформированы определенным советским и антисоветским визуальным материалом. В 2019–2020 годах проект был показан в рамках групповой выставки «Удел человеческий» под кураторством Виктора Мизиано и Анны Журбы в Московском музее современного искусства.

От частного к публичному, от личного к государственному: думая, куда двигаться дальше, я пришел к выводу, что, в отличие от художников, строивших свои архивные проекты на личных или семейных биогра-



Максим Шер «Карта и территория», фрагмент экспозиции на групповой выставке «Phantom Pain Clinic», куратор Чен Шен, Сямэнь, 2017. Предоставлено автором.

фиях, травмах и утратах, мне захотелось сразу расширить горизонт и заняться темой одновременно политически значимой и полемической, которая меняла бы восприятие предмета, представляющего общественный интерес. Так я сосредоточился на теме ленинградской блокады, точнее, на тех ее аспектах, которые были связаны с визуальными свидетельствами и свидетелями, на том, что из фотографического и другого документального материала дошло до нас, почему именно оно и в таком объеме.

В проекте «Карта и территория», показанном в 2014 году в московской галерее «Триумф» и давшем жизнь еще нескольким «отпочковавшимся» от него моим проектам, я постарался путем смешения правды и художественного вымысла высветить роли свидетеля и рассказчика истории, задаться вопросами, как мы смотрим на трагическую

историю прошлого из сегодняшнего дня, можно ли безоговорочно доверять документам и свидетелям, можно ли по-настоящему прочувствовать чужой опыт. Проект принял форму инсталляции, которая своим видом походила на небольшой музей — с витринами, «архивными документами», «личными вещами» и фотографиями. Зрителям «музея» исподволь было предложено проверить собственные представления о том, что такое историческая правда, свидетельство и документ, посмотреть на общеизвестное событие прошлого с точки зрения повседневности.

Чуть позже из отдельных элементов «Карты и территории» и с добавлением новых мы с куратором Алиной Белишкиной сделали инсталляцию «Поверхность письма». Место для нее нам досталось уникальное — шахта демонтированного грузового



Максим Шер «Что мы сами сделаем, то у нас и будет, так мы и будем жить», фрагмент паблик-арт-инсталляции на Красном проспекте, Новосибирск, фестиваль современного искусства.

лифта на бывшем заводе «Ленполиграфмаш». Затем куратор Людмила Белова включила также сделанный на основе «Карты и территории» проект «Запрет на образ» в большую групповую выставку «Тихие голоса», показанную сначала в Музее истории Петербурга, затем в красноярском музейном центре «Площадь Мира».

В том же 2017 году я сделал еще один «архивный» проект — «Америка». Я работал над ним в арт-резиденции «Заря» во Владивостоке, и по форме это тоже была инсталляция. Ее задача была в том, чтобы предложить взгляд на известный эпизод в истории города под другим, остранным углом. Под впечатлением от посещения Америки в 1959 году советский премьер Хрущев, заехав в город проездом, велел сделать из Владивостока «наш советский Сан-Франциско». Мне было интересно за-

острить внимание на том, как одна политическая речь навсегда изменила облик целого города и как это произошло — под мимолетным в общем-то впечатлением от визита в другую страну, тем более вроде бы идеологически враждебную. Элементами инсталляции стали заново сверстанная, но похожая на настоящую брошюрка с полным текстом речи Хрущева — интересный, между прочим, дискурсивный документ эпохи, настоящие открытки с видами Сан-Франциско того времени с минимальным моим «вмешательством» (чтобы можно было сравнить, получился ли Владивосток в итоге советским Сан-Франциско, или нет), фрагмент воспоминаний Хрущева, наложенный на газету «Правда» с его владивостокской речью, архивное видео и текст.

Последней на данный момент моей «архивной» работой стал проект «Что мы сами



Максим Шер «Поверхность письма», инсталляция в шахте демонтированного лифта на бывшем заводе «Ленполиграфмаш», куратор Алина Белишкина, Санкт-Петербург, 2015. Предоставлено автором.

сделаем, то у нас и будет, так мы и будем жить» (английское название — Elements of Landscape). В нем я собрал несколько вырезок из советских видовых открыток 1960–1970-х годов, увеличенных в несколько раз. Изображенные на них люди и сценки из повседневной жизни были запечатлены фотографиями как бы вслепую, только в качестве элементов композиции. Вырезанные из контекста, они выходят на первый план, но не открывают никакой скрытой правды, а скорее, указывают на усилие воображения, которое необходимо, чтобы взглянуть в прошлое и попытаться ухватить его смутный, ускользающий образ. Основная форма проекта — малотиражный зин (издан под нашим с фотографом Сергеем Новиковым совместным издательским микробрендом recurrentBooks в 2019 году). В 2021-м его фрагменты были показаны в виде паблик-арт-инсталляции на улицах Новосибирска во время фестиваля современного

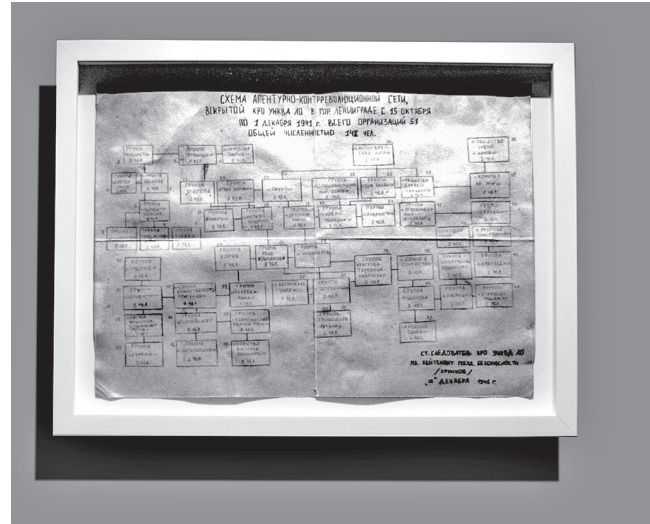
искусства «48 часов Новосибирск» (куратор Александр Никольский).

Даже из моих не очень продолжительных по времени и не очень масштабных архивных проектов видно, что их практически невозможно реализовать без институций — попросту без помещения и символического авторитета государственных или частных стен. В этом скрыта диалектика архивного искусства: с одной стороны, оно стремится деконструировать устоявшиеся институциональные дискурсы и табу, с другой — не может существовать без институций, поскольку основным его медиумом является инсталляция.

В итоге, хотя и не сразу все это осознав, я начал отпочковываться с институционального «поля», куда меня завел архивный поворот, в сторону изучения микроистории и инфраструктуры — в широком смысле этих терминов. Для этого вполне подходит формат фотопроектов и книг; инсталляции делать не обязательно.

Так сначала возник наш с Сергеем Новиковым проект с прямолинейным названием «INFRASTRUCTURES», изданный в виде фотокниги. Затем с журналисткой Юлией Галкиной мы сделали и вовсе вышедшую в мейнстримном издательстве документально-автобиографическую книгу «Двухэтажный Ленинград. Жилая застройка 1945–50», собственно в жанре микроистории. С 2021 года я работаю над фотопроектом об инфраструктуре европейского империализма под названием «Empire». Идеальный для него формат — тоже книга.

Оглядываясь назад, важно еще сказать вот о чем: восходящие к постструктуралистской мысли мокрыментарные приемы в архивном искусстве, смешение правды и вымысла, расшатывание больших нарративов и представление истории как хаоса и гула разных голосов, образов и сфальсифицированных документов не дали масштабного положительного социального эффекта, на который многие из нас наивно рассчитывали. Причина — эти же приемы взяли на вооружение люди, в чьем арсенале не труды важных, но не слишком известных за пределами академических и артистических кругов философов, и не малолюдные инсталляции в галереях и музеях современного искусства, а инструменты массовой пропаганды и насилия. Так, вместо критического отношения к истории расцвели теории заговоров, alternative facts и постправда, справиться с которыми архивному искусству — искусству тонких связей, намеков и сомнений — не под силу.



Максим Шер «Карта и территория», фрагмент экспозиции, галерея «Триумф», Москва, 2014. Предоставлено автором.

Получается, архивное искусство больше не актуально? Если есть институты, готовые его развивать и критически осмыслять, наверное, еще актуально, хотя теперь уже, похоже, на других политических и теоретических основаниях. Про себя могу сказать только, что этот текст я написал с единственной целью — сдать все сделанное мной на этом поле в архив современного архивного искусства и пока поставить на этом точку.

Максим Шер

Родился в 1975 году в Ленинграде.

Художник, фотограф. Живет в Берлине.

Бенджамин Х. Д. Бухло

«Атлас» Герхарда Рихтера: Аномический архив

Своим огромным количеством фотографии стремятся искоренить мысль о смерти, присущую всякому образу памяти. В иллюстрированных журналах мир предстал как настоящее, которое можно заснять на пленку, и заснятое на пленку настоящее прочно укоренилось в вечности. Казалось бы, мир избавлен от смерти, в действительности же — угодил ей в лапы.

Зигфрид Кракауэр «Фотография» (1927)

В тщательном повторении реальности, предпочтительно исходя из другого репродуктивного медиума — рекламы, фотографии и т. д., — и в переводе из медиума в медиум, реальность испаряется, превращаясь в аллереию смерти; однако, разрушаясь, она одновременно обнажается и утверждается, становясь реальностью ради реальности, фетишизмом утраченного объекта.

Жан Бодрийяр «Символический обмен и смерть» (1976)

«Атлас» Герхарда Рихтера — один из нескольких структурно близких, но при этом заметно отличающихся друг от друга проектов, осуществленных рядом европейских художников в период с начала до середины 1960-х годов, чьи формальные стратегии по сбору и упорядочиванию найденных или намеренно созданных фотографий в более или менее регулярные сетчатые композиции остаются загадочными (можно также вспомнить и формировавшуюся в течение сорока лет коллекцию типологий индустриальной архитектуры Бернда и Хиллы Бехер, начатую в 1958 году, или работы Кристиана Болтански с конца 1960-х годов). Эти проекты примечательны либо своей поразительной однородностью и непрерывностью (как в случае работ Бехеров), либо столь же выразительной неоднородностью и фраг-

ментарностью, характерной для «Атласа» Рихтера. Взяв за основу формальной организации произведения внутренний структурный порядок фотографии (ее архивную природу), наряду с ее кажущимся бесконечным многообразием, способностью к сериализации и стремлением к всеобъемлющей полноте, подобные проекты объединяет то, что они не поддаются классификации в рамках типологии и терминологии истории авангардного искусства. Ни термин «коллаж», ни понятие «фотомонтаж» не способны адекватно описать явную формальную и иконографическую монотонность этих композиций или масштабные архивные накопления их материала. В то же время термины и жанры, восходящие к более специализированной истории фотографии, — все они в той или иной мере задействованы в «Атласе»

Рихтера, — также оказываются недостаточными для описания этих визуальных коллекций.

Несмотря на первое впечатление, которое может создать «Атлас», дискурсивный порядок этой фотоколлекции нельзя отождествить ни с личным любительским альбомом, ни с кумулятивными проектами документальной фотографии. Нельзя также утверждать, что точность топографической или архитектурной фотографии либо мощный образный аппарат надзора и спектакуляризации, характерный для фоторепортажа, определяют своеобразное «фотографическое состояние» «Атласа» Рихтера. Наконец, несмотря на периодическое возникновение рекламной и модной фотографии среди задействованных в «Атласе» жанров, даже они и свойственные им принципы фетишизации не задают основного способа прочтения этих панелей. Напротив, на ум приходят термины, используемые для описания дидактических таблиц, учебных пособий, технических и научных иллюстраций, встречающихся в учебниках и каталогах, а также для описания архивной организации материалов в соответствии с принципами дисциплины, которая пока что не поддается определению. Однако история авангарда, похоже, практически не знает прецедентов художественных стратегий, в рамках которых знания систематично упорядочиваются в виде дидактических визуальных моделей или мнемонических инструментов. Если такие прецеденты и появляются — например, дидактические таблицы, созданные Казимиром Малевичем в 1924–1927 годах для иллюстрации теоретических изысканий Института художественной культуры в Ленинграде, — они обычно рассматриваются лишь как дополнения к подлинным эстетическим объектам, которые они должны объяснять¹. То же самое относится к еще одному важному примеру — «Скрапбук» Ханни Хёх, который она создала около 1933 года². Проект Хёх явно указывает на существование более ранних художественных стратегий, с помощью которых художники стремились к

накоплению и архивному упорядочиванию большого объема найденных фотографий. Вместо того чтобы использовать фрагментацию и растрескивание — динамические принципы фотомонтажа, которые Хёх применяла в конце 1910-х годов, — ее последующее решение акцентировать архивный порядок фотографии скорее выглядело как попытка исследовать сохраняющуюся мнемоническую силу фотоснимка в условиях нарастающей медиакультуры. Но в целом дидактическое и мнемоническое исследование исторических процессов, установление типологий, хронологий и временных континуумов — пусть даже фиктивных, как в случае Болтански, — всегда противоречили самоощущению авангарда как источника мгновенного присутствия, шока и перцептивного разрыва.

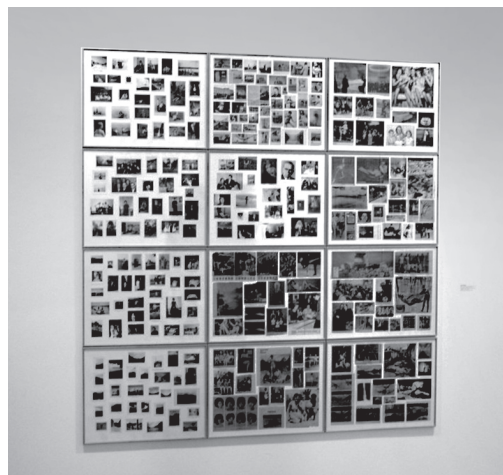
Экскурс в атлас

Термин «атлас», возможно, звучит более привычно на немецком языке, чем на английском. Начиная с конца XVI века так обозначали книжный формат, предназначенный для компиляции и систематизации географических и астрономических знаний. Считается, что это название впервые появилось в одной из коллекций карт Меркатора 1585 года, на фронтисписе которой был изображен Атлас — титан из греческой мифологии, держащий своды вселенной на краю, где день сменяет ночь. Однако позднее, в XIX веке, термин все чаще использовался для обозначения любой формы знания, систематизированного в виде таблицы, так что «атлас» можно было встретить практически в любой области эмпирической науки: атлас астрономии, анатомии, географии, этнографии. Впоследствии даже школьные учебники по ботанике и зоологии стали носить это имя, подобно богу, который удерживал на себе небосвод. По мере того как в XX веке вера в эмпиризм и стремление к всеобъемлющей полноте позитивистских систем знания угасали, термин «атлас» в большей степени стал использоваться в метафорическом смысле.

Атлас «Мнемозина» Аби Варбурга

Мы сталкиваемся с наиболее важным примером этой антипозитивистской тенденции около 1927 года в монументальном проекте, цель которого заключалась в сборе распознаваемых форм коллективной памяти. Атлас «Мнемозина» был впервые задуман историком искусства Аби Варбургом в 1925 году после его выписки из психиатрической клиники Людвига Бинсвангера в 1924-м; атлас активно разрабатывался в 1928 году и оставался в работе вплоть до смерти Варбурга в 1929-м. Несмотря на то что ученому не удалось завершить проект, к тому моменту было собрано более шестидесяти панелей, содержащих свыше тысячи фотографий. Согласно записям в дневниках Варбурга, с помощью атласа «Мнемозина» он стремился выстроить модель мнемонического кода, в котором западноевропейская гуманистическая мысль в очередной и, возможно, последний раз смогла бы распознать свои истоки и проследить неявные очертания своего непрерывного развития вплоть до настоящего времени; пространственно атлас охватывал европейскую гуманистическую культуру, а темпорально — историю Европы от античности до современности³.

Согласно Варбургу, коллективную социальную память можно проследить через различные слои культурной трансмиссии (в первую очередь его внимание было сфокусировано на трансформации «динамограмм» — мотивов жеста и телесного выражения, унаследованных от античности и переходящих в ренессансную живопись, которые он обозначил своим известным понятием «формулы пафоса»). Варбург, в частности, утверждал, что в своей попытке выстроить коллективную историческую память он будет фокусироваться на неразрывной связи между мнемоническим и травматическим. Так, в неопубликованном введении к своему атласу «Мнемозина» он писал, что именно в области оргиастического массового экстаза следует искать то место, где печать крайних эмоциональных пароксиз-



мов накладывается на память с такой интенсивностью, что зашифрованный след этого страдания сохраняется, унаследованный в памяти⁴.

Хоть это введение ретроспективно читается как зловещее предчувствие скорого будущего социальных процессов, сам Варбург явно надеялся — даже если в последний раз — выстроить модель исторической памяти и непрерывности опыта перед лицом надвигающейся катастрофы и разрушения гуманистической цивилизации немецким фашизмом. Однако, по крайней мере по замыслу автора, с помощью сбора фотографических репродукций широкого спектра репрезентативных практик «Атлас» должен был реализовать в том числе и материалистический проект построения социальной памяти. В этом смысле атлас Варбурга вновь напомнил о его многолетней борьбе с жесткой и иерархичной системой дисциплинарного деления в истории искусства через попытку устранить ее методы и категории, опирающиеся исключительно на формальное или стилистическое описание. И все же, разрушая дисциплинарные границы между конвенциями и исследованиями высокого искусства и массовой культурой, «Атлас» ставил более фундаментальный вопрос: сохраняется ли возможность конструирования

памяти в условиях повсеместного господства фотографического воспроизведения. В этом отношении «Атлас» также закладывал как теоретическую, так и экспозиционную основу для изучения возможностей мнемонического, из которой позже вырастет скрапбук Хёх.

Курт Форстер, редактор готовящегося английского издания трудов Варбурга, описывает композицию атласа следующим образом: «Там, бок о бок, соседствовали позднеантичные рельефы, светские манускрипты, монументальные фрески, почтовые марки, листовки, вырезки из журналов и рисунки старых мастеров. Становится ясно, пусть и не сразу, что этот неортодоксальный выбор является плодом исключительного знания обширной области»⁵.

Как минимум на первый взгляд, может показаться, что в проекте Варбурга мы сталкиваемся с почти беньяминовским доверием к универсально освободительным функциям технологического воспроизведения и распространения. Таким образом, крайняя временная и пространственная разнородность тем, затронутых в атласе, сочетается с парадоксальной однородностью их одновременного присутствия в фотографическом пространстве, предвосхищая последующее абстрагирование от исторического контекста и социальной функции ради универсального эстетического опыта в «Воображаемом музее» Андре Мальро. Лишь это обстоятельство, по крайней мере поначалу, и позволяет поместить атлас «Мнемозины» в специфический параллелизм с художественными практиками исторического авангарда 1920-х годов. Неудивительно, что эту параллель неоднократно проводили исследователи Варбурга — особенно Вольфганг Кемп, Вернер Хофманн и, совсем недавно и наиболее выразительно, сам Форстер в своих двух эссе о методах Варбурга. Так, например, он пишет: «С точки зрения техники, панели Варбурга тяготеют к монтажным тактикам Швиттерса и Лисицкого. Разумеется, это сходство не подразумевает ни

претензий на художественную ценность самих панелей Варбурга, ни отрицания художественной значимости коллажей Швиттерса и Лисицкого: оно лишь служит для переопределения графического монтажа как конструкции смыслов, а не расположения форм»⁶.

Именно это утверждение (как и многие аналогичные в работах упомянутых исследователей Варбурга), с его интригующим и на удивление четким противопоставлением «конструкции смыслов» (предположительно у Варбурга) и «расположения форм» (предположительно у Швиттерса и Лисицкого), вызывает дальнейшие вопросы. Прежде всего можно спросить, действительно ли какие-либо аспекты атласа Варбурга можно продуктивно сравнить с техниками коллажа и фотомонтажа 1920-х годов, или же мы лучше поймем обе стороны этого проблемного сопоставления, более строго разграничив его обе части и — что особенно важно для настоящего анализа — признав, что атлас Варбурга фактически установил культурную модель для исследования возможностей исторической памяти, и цели этой модели принципиально отличались от ее активистских предшественников в сфере фотомонтажа. Другой вопрос заключается в том, насколько плодотворно проводить сравнение между атласом Варбурга и «Атласом» Рихтера, как еще одним примером подобного мнемонического проекта. Прежде всего следует признать, что, несмотря на очевидную ориентацию обоих проектов на исследование возможностей мнемонического опыта, они функционируют в совершенно разных исторических обстоятельствах: первый — на пороге травматического разрушения исторической памяти, в момент величайшей катастрофы в истории человечества, вызванной немецким фашизмом; второй — с оглядкой на это прошлое, из позиции вытеснения и отказа от признания, предпринимающий попытку реконструировать память внутри того самого социокультурного и геополитического пространства, которое и было источником травмы⁷.

Структуры атласа

Вольфганг Кемп первым указал на то, что проект Варбурга по организации и экспонированию огромного массива исторической информации без какого-либо текстового комментария может напоминать сюрреалистические методы монтажа⁸. Тем самым атлас Варбурга неизбежно вступает в сравнение с другим выдающимся и незавершенным монтажным проектом конца 1920-х годов — текстовым ассамбляжем, который попытался выстроить аналитическую память о коллективном опыте в Париже XIX века. Беньямин также связывал свои «Пассажи» с техникой монтажа сюрреалистов и прямо определял их в этих терминах, когда писал, что «метод этой работы — литературный монтаж. Мне нечего сказать, только показать»⁹.

И описание «Пассажей», предложенное Теодором В. Адорно, вполне передает ключевые черты атласа «Мнемозины»: «Намерением Беньямина было устранить всякий открытый комментарий и позволить смыслу возникать исключительно через шокирующий монтаж материала... Его основное произведение должно было состоять исключительно из цитат — это кульминация его анти-субъективизма»¹⁰.

В этих обсуждениях у Кемпа и Адорно бросятся в глаза несколько понятий, заслуживающих внимания, как с точки зрения точности описания моделей Беньямина и Варбурга (включая различия между ними), так и с точки зрения точности их определений эпистем коллажа/фотомонтажа. Во-первых, это предположение об исключении интерпретации в пользу реально существующих условий в дискурсивной конструкции текстовой памяти. Во-вторых, это предвкусение шока как неизбежного и целенаправленного результата техники монтажа, шока, предположительно возникающего в промежутках между различными дискурсивными полями (например, между живописным и фотографическим, между хаосом массовой культуры и стремлением авангарда

к структурной дистилляции, между ремесленным и технически воспроизводимым, между письмом и живописью — чтобы упомянуть лишь некоторые классические топосы и тропы эстетики коллажа и монтажа).

В-третьих, и это крайне важно, именно наблюдение Адорно об анти-субъективизме как движущей силе эстетики коллажа/фотомонтажа, как предполагается, формулирует систематическую критику того, что позднее будет названо «функцией автора» текста. И, наконец, последнее, что непосредственно связано с понятием выше, — акцент Адорно на накоплении цитат как новом структурообразующем приеме эстетики монтажа. Сначала проявляющийся в самом фотомонтаже, где он вытесняет однородность живописного замысла и его исполнения, этот прием вскоре проникает и в литературу, и в кинематограф (особенно в Советском Союзе), например, в фактографический роман, где он вытесняет авторскую вездесущность, повествование и вымысел.

Таким образом, можно утверждать, что к середине 1920-х годов почти одновременно возник целый ряд гомологичных моделей письменного и визуального представления исторических сведений — от художественного монтажа до атласа Варбурга и трудов историков школы «Анналов». Во всех этих проектах (литературных, художественных, кинематографических, исторических) формируется постгуманистическая и постбуржуазная субъектность. Нарратив истории как последовательности событий, происходящих по воле отдельных акторов, вытесняется фокусом на одновременности множества разных, но сопряженных социальных структур и на бесконечном множестве участвующих агентов. Исторический процесс переосмысливается как структурная система постоянно меняющихся взаимодействий и вариаций между экономическими и экологическими условиями, классовыми формациями и их идеологиями, а также порождаемыми ими типами социальных и

культурных связей, специфических для каждого исторического момента¹¹.

Даже если атлас Варбурга действительно стал частью новой культурной парадигмы монтажа как способа создания децентрированной истории и соответствующих ей мнемонических форм, любое сравнение с техниками монтажа художественного авангарда, а тем более неоавангардом, будет оставаться проблематичным, если оно не признает прежде всего разрывы, имеющиеся на самом деле в самой парадигме коллажа/фотомонтажа. Эти внутренние сдвиги и разломы внутри парадигмы начали проявляться уже в конце 1920-х годов и сыграли решающую роль в момент ее послевоенного художественного переосмысления. Более того, любая попытка компаративного прочтения структурно сравнимых проектов потребует столь же детального понимания противоречий и изменений, возникших уже в 1920-х годах в самих определениях функций фотографии — как в теоретических подходах к фотографии в Веймарской Германии и Советском Союзе, так и в художественных практиках, задействующих фотографию, в обеих странах. Для анализа мнемонического проекта Варбурга и Рихтера особенно важно отметить, что в момент разработки различные теории фотографии столкнулись лоб в лоб именно по вопросу о ее роли в конструировании исторической памяти.

Эта диалектика особенно заметна в позициях, высказанных в 1927–1928 годах. С одной стороны, следует учитывать эпохальное эссе Зигфрида Кракауэра о фотографии, в котором утверждается, что фотографическое производство разрушает образ памяти — позиция, которая (пусть и неосознанно для самих авторов) бросает серьезный вызов представлению Варбурга об атласе как модели построения социальной памяти. С другой стороны — так называемые «дебаты о фотографии» в Советском Союзе, развернувшиеся в те же годы, прежде всего в текстах Осипа Брика, Бориса Кушнера и Александра

Родченко. И, наконец, третьим важнейшим текстом становится, вероятно, самое значительное эссе о фотографии первой половины XX века — «Краткая история фотографии» Вальтера Беньямина, написанная вскоре после того, как проект Варбурга был прерван, и выступающая против пессимизма Кракауэра в защиту новой политически ориентированной медиакультуры монтажа.

Чтобы в самых общих чертах наметить эти противопоставления, прежде всего стоит указать на скрытую дихотомию, действующую в эстетике коллажа и монтажа с самого начала их существования. Полюса этой оппозиции можно обозначить как порядок перцептивного шока и принцип остранения — с одной стороны, и порядок статистической выборки или архива — с другой. Структурный акцент на разрыве и фрагментации в начальной фазе фотомонтажа, восходящего к дада, вводил поле восприятия субъекта в пространство «шока», порождаемого повседневной жизнью в условиях развитой индустриальной культуры. В то время как метонимические процедуры фотомонтажа и их продолжительный упор на трещине и фрагменте — по крайней мере в их первоначальной форме — способствовали демонтажу мифов о единстве и целостности, которые реклама и идеология неустанно навязывали потребителю, фотомонтаж парадоксальным способом также участвовал в социальном проекте перцептивной модернизации и его утвердительной программе. Однако этот революционный эффект семиотического сдвига, шока и остранения оказался недолговечным. Уже на втором этапе развития дадаистского коллажа (представленного работой Ханны Хёх «Мои домашние изречения» (1922)) разнородность случайного порядка и произвольное соседство найденных объектов и изображений с их ощущением фундаментальной когнитивной и перцептивной аномии начали подвергаться критике как аполитичные и антикоммуникативные, либо как эзотерические и эстетствующие. Те самые



художники авангарда, что стояли у истоков фотомонтажа (например, Хартфилд, Хёх, Клуцис, Лисицкий, Родченко), стали диагностировать аномический характер дадаистской техники коллажа/монтажа как буржуазный авангардизм и выдвинули, что парадоксально, требование вернуть в структуру монтажа нарративное измерение, коммуникативное действие и инструментальную логику.

То, что мы наблюдаем уже в середине 1920-х, а еще более отчетливо во второй половине этого десятилетия, — это постепенный сдвиг в сторону упорядочивания архивных и мнемонических функций фотоархива как основополагающей эпистемы совершенно иной эстетики фотомонтажа. Относительно понимания фотографии, этот сдвиг происходит из той же уверенности в ее универсальности и достоверности, которая вдохновляла и архивный проект Варбурга, и его доверие не только к аутентичности фотографии как эмпирического документа, но и к ее радикальному освободительному потенциалу, которым обладает эффект всеобщей доступности фотографического производства.

Вновь было бы полезно проследить параллели между советской моделью фотографии и радикальной переоценкой исторического процесса, которая одновременно происходит в работах французских историков школы «Анналов», Марка Блока и Люсьена Февра. Эти параллели между представлениями об историческом процессе и принципами построения и организации фотографического изображения становятся особенно очевидны, если обратиться, например, к следующему утверждению Осипа Брика: «Выделение отдельных объектов для их живописной фиксации — есть явление не только техническое, но и идеологическое. Не только живопись, но и литература дооктябрьского периода (феодалного и буржуазного) ставила себе задачей выхватить отдельных людей и отдельные события из общего контекста и на них фиксировать внимание людей [...] Для современного сознания отдельная личность может быть понята, может быть оценена только в общей связи со всеми остальными, с теми, которые в дооктябрьском сознании расценивались как фон»¹².



Подобная точка зрения подразумевает радикальный пересмотр самого понятия фотографического объекта. Это уже не единственный отпечаток изображения, тщательно обработанный художником-фотографом в студии, фреймированный и представленный как подобие живописи. Напротив, как уже указывал Родченко, именно дешевая и быстро изготовленная моментальная фотография вытесняет традиционный синтетический портрет. Формой упорядочивания и дистрибуции фотографии становится архив — или, как называл его Родченко, фотодосье: вольно упорядоченная, более или менее связанная коллекция снимков, документирующих один определенный объект.

Вместо того чтобы конструировать будущие модели коллективного фотографического опыта при социализме, Зигфрид Кракауэр анализировал фактическое функционирование фотографического изображения в капиталистических медиапрактиках Веймарской Германии, в частности, распространенных в еженедельных иллюстрированных журналах. Связывая способность индивида формировать образы памяти с его непосредственным

отношением к материальным и когнитивным объектам, Кракауэр в своем радикальном медиа пессимизме утверждает, что именно повсеместное присутствие фотографического изображения в конечном итоге уничтожит как когнитивные, так и мнемонические процессы: «Ни одна эпоха не знала себя настолько хорошо, как наша, если, конечно, понимать под “знанием” изображение вещей, довольно точно, в фотографическом смысле, их передающее... Задача еженедельного фоторациона вовсе не в том, чтобы напоминать о знакомом прообразе. Если бы память питалась с этого стола, ей самой пришлось бы делать выбор объектов. Но поток фотографий сметает все дамы памяти. Неисчислимы образы теснят нас с такой силой, что грозят уничтожить имеющуюся, возможно, способность воспринимать вещи во всем их своеобразии. Схожая судьба уготована и произведению искусства после его репродукции... Читатели иллюстрированных журналов разглядывают мир, непосредственно воспринять который не в состоянии, по милости все тех же иллюстрированных журналов.... Так плохо не знала себя еще ни одна эпоха»¹³.

Именно в этот момент формирующаяся медиа культура фотографий впервые позволила уловить новые возникающие коллективные условия анонии, момент, когда стало возможным представить, что массовое культурное представление приведет к разрушению мнемонического опыта и исторического мышления как такового. Поэтому одним из самых загадочных — и с течением времени все более убедительных — аргументов Бенямина, который он высказал в 1931 году, стало предположение о том, что исторический пик фотографии, возможно, следует отнести примерно к 1860 году. Именно тогда фотография только начинала переход от наделенного аурой объекта к все более опустошенной структуре чисто технологического воспроизводства, и в то же время — как зарождающаяся освободительная технология — она все еще могла содержать в себе социальное обещание радикально иных форм коллективного взаимодействия и субъективности.

Истоки «Атласа» Рихтера

Если внимательно рассмотреть, каким образом произведения художников послевоенного периода, и особенно «Атлас» Рихтера, соотносятся с фотографическим наследием исторических авангардов, то несложно заметить, что коллекция Рихтера, состоящая из найденных любительских фотографий, дополненная журнальными и рекламными изображениями, радикально переворачивает утопические стремления авангарда на всех уровнях. Если в советских и веймарских практиках и теоретических концепциях фотография понималась телеологически — как культурный проект действия и наделения полномочиями, артикуляции и самоопределения, то Рихтер изначально рассматривает господствующее социальное назначение фотографии и ее возможные художественные функции с глубоким скепсисом. Если агитационная и освободительная функция фотомонтажа возникала из желания радикального преобразования ие-

рархических классовых отношений и структур, определяющих авторство и производство, то «Атлас» Рихтера, напротив, воспринимает фотографию и ее практики как систему идеологического господства, а точнее, как один из инструментов, с помощью которых коллективная анония, амнезия и подавление социально закрепляются.

После переезда из Восточной в Западную Германию в 1961 году Рихтер начал собирать эту коллекцию фотографических изображений, конечная цель которой — по крайней мере на начальном этапе — представлялась неясной даже ему самому. Упорядоченные в рамках вполне традиционной визуальной системы прямоугольной сетки, эти изображения, по-видимому, отбирались — по крайней мере на первый взгляд — исключительно исходя из их сентиментальной ценности: они фиксировали сцены и людей из семейной истории. Лишь одно из изображений на первых четырех панелях впоследствии послужит основой для одной из фотокартин Рихтера, начатой примерно в то же время, когда собирались первые панели «Атласа» («Криста и Вольфи», 1964). Остальные — включая четвертую панель, почти полностью состоящую из любительских пейзажных снимков, сделанных во время отпускных поездок, — останутся, казалось бы, немymi, незначительными документами. Эти фотографии выглядят так, словно были вырваны из семейного альбома незадолго до перелета Рихтера из Восточной Германии, чтобы служить воспоминаниями о прошлом, которое навсегда осталось позади, или будто бы были присланы ему родственниками с Востока, чтобы утешить молодого художника по поводу недавней разлуки с близкими.

Если допустить, что первоначальный импульс к созданию «Атласа» действительно возник у Рихтера как отклик на недавнюю утрату семейного и социального контекста, а также на столкновение с саморазрушением идентичности Германии как национального государства, то становится вполне правомерным

рассматривать этот проект как еще один, и во многих отношениях совершенно иной, пример давней традиции культурных практик — по аналогии, но по другую сторону этого исторического водораздела — с атласом «Мнемозина» Варбурга, возникшим как реакция на особенно острый «кризис памяти»¹⁴.

Как уже было отмечено, с иным типом «кризиса памяти» художники и теоретики фотографии столкнулись еще в конце 1920-х годов, до исторического разрушения гуманистической субъектности, но пока еще не в условиях становления массовой фотографической культуры и ее разрушительного (или освобождающего) воздействия на ауратическое произведение искусства и на образ памяти. Представляется, что мнемоническое желание активизируется именно в те моменты крайнего напряжения, когда традиционные материальные связи между субъектами, между субъектами и объектами, а также между объектами и их репрезентациями оказываются под угрозой смещения, если не полного исчезновения. Такое положение дел, без сомнения, стало фундаментальной основой культуры послевоенной Германии, втянутой в двойную ловушку коллективного вытеснения истории через подавление недавнего прошлого и почти истерически ускоренного и расширенного аппарата фотографического производства, призванного возбуждать искусственные желания и потребление.

Эти две довольно разные формы, в рамках которых «Атлас» Рихтера может быть осмыслен как отклик на «кризис памяти», порождают трудность в том, как следует позиционировать эту работу. Первая перспектива глубоко исторична и специфична для социального и идеологического контекста послевоенной Германии. Вторая же, быть может, и не полностью независимая от первой, рассматривает влияние фотографической медиаккультуры на живописный проект и в более широком смысле — на опыт аутентичного объекта. Очевидно, что вопросы, поднятые Кракауэром,

прежде всего касались разрушительного воздействия фотографии на ремесленно созданное ауратическое произведение искусства, в котором, по его словам, содержалась «монограмма истории». В этом загадочном определении Кракауэра «монограмма» означала уникальность художественной формы, поскольку ей удавалось донести знание о смерти до наивысшей степени разрешения внутри конкретной репрезентации и тем самым противостоять вытеснению на самом глубинном уровне.

Рихтер, как субъект послевоенного периода, теперь должен был заново сформулировать этот вопрос, а именно — возможно ли вообще создание образов памяти в момент самого насильственного, коллективно осуществленного вытеснения истории, вытеснения, главным инструментом которого, даже в большей степени, чем во времена Кракауэра, стала фотографическая медиаккультура. Одновременно, как художник, он — как и все живописцы его поколения — оказался перед вопросом, возможно ли и каким образом следует продолжать заниматься живописью, если она оказывается в непосредственном противостоянии с аппаратом массовой фотографической культуры.

Следовательно, фотографические изображения членов семьи, составляющие первые четыре панели «Атласа», послужили для Рихтера — так же, как они в свое время послужили Кракауэру в 1927 году, Беньямину в 1931-м и вновь Ролану Барту в 1979-м (когда переживание смерти матери побудило его написать современную феноменологию фотографии) — отправной точкой для размышлений о взаимосвязи между фотографией и исторической памятью. Казалось, что колеблющаяся неоднозначность фотографии как сомнительного агента, одновременно продуцирующего и разрушающего память, может быть хотя бы на мгновение зафиксирована, если поместить изображение в аналогию с мнемоническим отпечатком самого семейного отношения.

В конце концов, это тот самый отпечаток, в котором физическая целостность и референт очертания, содержащегося в психике, не подлежат сомнению, где причинность и материальность мнемонического опыта кажутся гарантированными. Будь то определение этого мнемонического отпечатка через генетическое и наследственное кодирование (как в проторасистской теории, подразумеваемой в представлениях о памяти учителя Варбурга — Рихарда Земона¹⁵), будь то его трактовка как более или менее успешной психосексуальной организации согласно эдиповым законам формирования субъектности (например, в присущем Фрейду определению психической памяти), либо же через детерминированность памяти классом и социальной институцией (как в теории структуры памяти у Дюркгейма): именно в размышлении над образом семьи наиболее убедительно проявляется сила мнемонических связей с прошлым и их неустранимое влияние на настоящее — как материальных процессов, которые попеременно — подобно самой фотографии — утверждают и подрывают формирование идентичности.

Тот факт, что мобилизация атласа памяти против массивного аппарата вытеснения была вызвана не только частным переживанием утраты геополитического контекста и социально-семейного порядка, но, как уже говорилось, в равной степени и столкновением с быстро меняющимися функциями и структурами фотографического изображения, с которыми Рихтер столкнулся после приезда на Запад, становится очевиден уже на пятой панели «Атласа». В этой панели гомогенность фотографического материала, ранее представленного исключительно более или менее случайными снимками из семейного альбома, нарушается странной и на первый взгляд необъяснимой гетерогенностью типов изображений.

Вводя разнообразные вырезки из западногерманских иллюстрированных журналов (например, «Der Stern»), Рихтер, по-видимому,



зафиксировал свои первые столкновения с жанрами массовой культуры, которые ранее были ему малоизвестны. Покинув страну, где реклама любого рода была запрещена, где модная фотография (не говоря уже о софти или хардкорной порнографии) находилась под запретом и где изображения, вызывающие интерес к туризму, были бы исключены из фотографического публичного пространства коммунистического государства, Рихтер впервые получил возможность бесконечно просматривать эти изображения. Нет ничего удивительного в том, что именно эти категории (мода, путешествия, эротика и реклама) станут первыми нарушителями гомогенности любительских и семейных фотографий первых четырех панелей «Атласа».

Почти в точном соответствии с началом эссе Кракауэра, Рихтер противопоставляет конструирование публичной идентичности средствами медиакультуры построению частной идентичности посредством семейной фотографии. Таким образом, память в «Атласе» Рихтера предстает прежде всего как археология изобразительных и фотографических регистров, каждый из которых принадлежит к особой формации и порождает свой собственный психический регистр для отклика. Хотя все они действуют обособленно (и относительно независимо друг от

друга) в перцептивном и мнемоническом аппарате субъекта, они все же пересекаются. И именно в этом пересечении формируется то сложное поле вытеснений и смещений, поле репрессий и образов-прикрытий, в пределах которого память закрепляется в фотографическом порядке. То, что делало наблюдение Кракауэра в начальных абзацах его эссе (с параллельным обсуждением изображения глумливой кинозвезды и фотографии бабушки) столь зловещим, — это осознание того, что — с подъемом медиакультуры — субъект больше не определяется в первую очередь через модели преемственности, ранее обеспечивавшиеся этничностью и семьей, национальным государством и культурой, традицией, классом и социальными обычаями. Даже телесный носитель памяти уже не воспринимается как гарантированный референт, поскольку он все в большей степени оказывается под давлением быстро сменяющейся системы моды. Вместо этого в мнемоническое поле начинают проникать новые сконструированные знаки и языки, действующие вне всех прежних форм мнемонического опыта, представленных фигурами семьи, связывая стремление к идентичности в совершенно иных регистрах репрезентации.

Таким образом, в первом примере Кракауэра довольно резко либидинальное инвестирование зрителя/читателя переориентируется на фигуру женщины, с которой он никогда не был и не будет знаком иначе, чем через фотографическое изображение. Её тело уже не является носителем ауратического присутствия пережитого опыта и реальных встреч (как в случае с бабушкой Кракауэра или матерью Барта). Напротив, это тело, составленное из индустриально произведенной репрезентации (женская звезда) и ее технической репродукции. Как первым укажет сам Кракауэр, именно в переносе желания на фигуру, чье тело состоит из невидимых напечатанных точек Бен-Дей, происходит либидинальное расщепление как на уровне изображения, так и на уровне психической структуры, что почти

онтологически наделяет фотографический медиум фетишистской природой. Таким образом, Кракауэр предвосхищает целый ряд живописных проблем, которые заново всплывут в работах Роя Лихтенштейна и Энди Уорхола в начале 1960-х годов, незадолго до того, как к ним присоединится Рихтер в стремлении понять, как регистры фетишистского желания и меновой стоимости знака постепенно вытесняли присутствие, телесность и мнемонический опыт и как эти изменения неизбежно изменяют облик самой живописи. Однако ни теоретическое исследование Кракауэра, ни художественный проект Рихтера не мотивированы ностальгическим стремлением восстановить иллюзию подлинной идентичности, сосредоточенной в теле или ауре ремесленного артефакта. Именно это принципиально отличает их подход от позиции Барта, который в «Camera Lucida» стремится, напротив, восстановить телесную память в образе матери и наделять этот образ феноменологически подлинным переживанием.

В противоположность этому, Рихтер, по-видимому, увлечен совершенно иным проектом: прежде всего он пытается исследовать различные регистры фотографии как репрезентативной системы, внутри которой физически реализуется и передаётся историческое вытеснение. Действительно, печально известное увлечение послевоенных немецких художников банальностью немецкой потребительской культуры, которое руководит Рихтером в тщательном подборе материалов во время первых четырех лет работы над «Атласом» (другим примером может быть иконография Зигмара Польке), находит здесь дополнительное объяснение, а именно в том, что речь идет не только о вариации на тему поп-арта (хотя и об этом тоже, учитывая, что сам поп-арт настойчиво ставил вопрос о возможности подлинного опыта в условиях тотализированного производства товаров). Более конкретно, архив образов потребления у Рихтера обнаруживает оборотную сторону этой сво-

еобразной западногерманской вариации на тему банальности: недостаток коллективного аффекта, той психической брони, с помощью которой немцы послевоенного периода защищались от исторического осознания.

Таким образом, банальность как условие повседневной жизни предстаёт здесь в своей специфически немецкой модальности как условие вытеснения исторической памяти, как своего рода психическая анестезия. Ее антипод — банальность как эстетическая установка — также провозглашается Рихтером, в частности в его прославленном утверждении, что «самая банальная любительская фотография красивее самой красивой картины Сезанна». Снова две установки — историческая и эстетическая — сливаются в едином высказывании, затрудняя понимание проекта «Атлас». В своем немного юношеском утверждении радикальной анти-эстетической позиции Рихтер публично связывает себя с авангардной позой, недавно возрожденной поп-артом в переоткрытии Дюшана. Занимая позицию, весьма типичную для послевоенных немецких художников, которые ориентировались прежде всего на художественные процессы в Нью-Йорке и Париже, а не на находящееся в тени наследие авангарда 1920-х годов, Рихтер прямо заявляет, что именно через работы Роберта Раушенберга он познакомился с эстетикой коллажа/монтажа, утверждая при этом, что он либо вовсе не знал о практиках фотомонтажа веймарских дадаистов, либо относился враждебно к любой модели политической агитации, которую он мог видеть в работах Джона Хартфильда во времена своей жизни в Германской Демократической Республике. Этот парадоксальный исторический и геополитический сдвиг ставит перед интерпретацией фотографического архива Рихтера целый ряд дополнительных вопросов.

Прежде всего, он поднимает вопрос о том, как принцип случайного сбора начал функционировать в условиях, существенно отличаю-

щихся от обстоятельств, в которых зародился фотомонтаж, то есть в момент, когда случайность и произвольное сопоставление стали не только признанными эстетическими приемами, но и своего рода социально санкционированным оправданием анонии, замаскированной под продвинутую форму индивидуальной независимости. В руках Раушенберга эстетика коллажа вновь запустила процесс устранения авторского выбора и художественного авторитета, связав авторство с фактическими условиями опыта в развитом обществе потребления, где формирование меновой стоимости, сосредоточенной в знаке, полностью определяет конституирование идентичности потребляющего субъекта. Иначе говоря, в послевоенный период техники децентрации субъекта и демонтажа авторских притязаний изменились в движении от Дюшана к Джону Кейджу, одной из ключевых фигур в культуре коллажа Раушенберга¹⁶. Трудно однозначно определить, стала ли в эпоху неоавангарда радикальная подрывная децентрация (буржуазного) субъекта просто принципом безразличия к субъектности вообще (например, в дзэн-подходе Кейджа), или же в послевоенной реинкарнации этих стратегий политически навязанное устранение субъектности само по себе потребовало такого эстетического обращения к структурной, перцептивной и когнитивной анонии, поскольку именно эта модель, казалось, воплощала нарастающую несостоятельность понятий коммуникативного действия, самоопределения и прозрачной социальной организации.

И последнее, возможно, самое важное с точки зрения данного эссе, подобная установка провоцирует вопрос — возможно ли и каким образом можно примирить эту настойчивую приверженность анонимной банальности (пусть даже лишь в виде позы) с эстетическим проектом демонтажа успехов, оберегающих психическое вытеснение. Этот вопрос будет частично разрешен самим Рихтером, поскольку уже на одиннадцатой пане-

ли «Атласа», предположительно датируемой 1964–1965 годами, из общей банальности найденных фотографий неожиданно возникает первый набор изображений, который нарушает все визуальное поле. Этот прорыв внезапно помещает проект «Атласа» в диалектику амнезии и памяти, которую мы стремились проследить в данном тексте. Функционируя по принципу *punctum* в ранее непрерывном поле банальных изображений и их своеобразной вариации о природе *studium*¹⁷, первый набор фотографий жертв концентрационного лагеря начинает действовать как внезапное откровение, как доказательство того, что в, казалось бы, опустошающем потоке фотографических образов и универсального производства меновой стоимости все еще существует одна связь между изображением и его референтом знака: травма, из которой и возникло влечение к вытеснению. Парадоксально, но именно в этот момент «Атлас» также раскрывает свой собственный секрет в качестве визуального резервуара: вечное колебание между смертью реальности на фотографии и реальностью смерти в мнемоническом образе.

Перевод с английского МАТВЕЯ СЕЛЯКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Полная документация дидактических панелей Малевича и его соавторов представлена в *Andersen T. Malevich: Catalogue Raisonné of the Berlin Exhibition 1927*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.

² Мод Лавин дала наиболее полное описание и анализ альбома Хёх в своей монографической работе: *Lavin M. Cut with the Kitchen Knife*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1993. P. 711–721. Тем не менее Лавин даже не пытается разобраться в противоречиях, которые всплывают в ее собственном анализе, когда она называет альбом фотомонтажным проектом, одновременно утверждая, что он во многом необъяснимым образом отличается от фотомонтажа как такового.

Эта неразрешенная двусмысленность особенно заметна в заключительном утверждении Лавин: «Но самое сильное впечатление от просмотра альбома Хёх — это ощущение, что это собрание было составлено для ее собственного интенсивного визуального, чувственного и духовного удовольствия. Этот частный взгляд отличается от репрезентаций в ее публичных и более критичных фотомонтажах, и как таковой альбом может рассматриваться как посредник между представлениями веймарских массовых медиа и экспозициями одной авангардистки» (Р. 120).

³ Вскоре после этого, в важном тексте 1931 года, «Краткая история фотографии» Вальтера Беньямина, понятие атласа вновь странным образом модифицируется в соответствии с насущными нуждами современности (почти зловеще предвосхищая запросы будущего), когда Беньямин описывает работу «*Antlitz der Zeit*» (1929) Августа Зандера — ключевое произведение фотографа немецкого «нового вещественного стиля» — как *Uebungsatlas*. Жутким образом предвосхищая, что уже через несколько лет физиогномическое наблюдение будет использоваться не только как предлог для политической дискриминации, но и как псевдонаучное оправдание расистских преследований, этот учебный атлас, как с оптимизмом утверждает Беньямин, в ближайшем будущем обучит своих зрителей физиогномическому изучению связи между классовой принадлежностью изображаемых лиц и их политико-идеологическими взглядами. Беньямин пишет: «Произведения, подобные созданному Зандером, могут мгновенно приобрести неожиданную актуальность. Изменения во властных структурах, ставшие у нас привычными, делают жизненной необходимостью развитие, обострение физиогномических способностей. Представляет человек правых или левых — он должен привыкнуть к тому, что его будут распознавать с этой точки зрения. В свою очередь, он сам будет распознавать таким образом других. Творение Зандера не просто иллюстрированное издание: это учебный атлас. [*Uebungsatlas*: буквально — атлас упражнений]». Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 28.

⁴ Warburg A. Introduction to Mnemosyne Atlas // Warburg Archive. No. 102.1.1,6; цит. по: Rampley M. Mimesis and Modernity: Aby Warburg and Walter Benjamin. Неопубликованная рукопись.

⁵ Forster K. Die Hamburg Amerika Linie oder Warburg's Kunstwissenschaft zwischen den Kontinenten // Warburg A. Akten des Internationalen Symposiums. Weinheim: Acta Humaniora, 1991. P. 11–37.

⁶ Ibid. P. 31.

⁷ Джозеф Кёрнер в проникновенном эссе о Варбурге предполагает, что подъем нацистского фашизма в Германии в тот момент оказал бы огромное влияние на ориентацию (или дезориентацию) личной и профессиональной жизни Варбурга уже с момента начала его болезни. См.: Koerner J. Aby Warburg among the Hopis: Paleface and Redskin // The New Republic. 24.03.1997. P. 30–38.

⁸ Kemp W. Benjamin und Aby Warburg // Kritische Berichte 3, no. 1 (1975). P. 5ff.

⁹ Benjamin W. Das Passagenwerk // Gesammelte Schriften. Vol. 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972–1989. P. 574.

¹⁰ Adorno T. W. A Portrait of Walter Benjamin // Prisms. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981. P. 239.

¹¹ Неудивительно, что параллели между историком школы «Анналов» Марком Блоком и Аби Варбургом обсуждались в литературе. См. Raulff U. Parallel gelesen: Die Schriften von Aby Warburg und Marc Bloch zwischen 1914 und 1924 // Aby Warburg: Akten des Internationalen Symposiums. P. 167–78.

¹² См.: Брик О. От картины к фото. URL: <https://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3340.html>.

¹³ Кракауэр Э. Орнамент массы: Веймарские эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 27.

¹⁴ Ричард Тердиман ввел понятие «кризис памяти» для анализа тех исторических обстоятельств, которые инициируют активизацию мнемонических усилий в культурных практиках модерности — усилий, направленных как на теоретизацию условий памяти, так и на выработку новых культурных моделей мнемонического. См.: Terdiman

R. Present Past: Modernity and the Memory Crisis. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

¹⁵ См.: Semon R. Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens. Leipzig, 1904.

¹⁶ Последовательное разрушение диалектического потенциала процедур фрагментации, случайного порядка и произвольных соотношений, уже заметное в первых послевоенных примерах у Раушенберга и Паолоцци, в конечном итоге приводит к их использованию в качестве стратегий господства в современной рекламе. Однако еще в конце 1940-х годов художники вроде Найджела Хендерсона осознавали проблему простого повторения эстетики фотомонтажа и формулировали архивную контрэстетику, как это видно на его выдающейся фотопанели «Screen» (1949–52).

¹⁷ Термины «studium» и «punctum» были, разумеется, введены Роланом Бартом в «Camera Lucida» для различения двух способов чтения фотографии: первый позволяет воспринять очевидную информацию, представленную изображением, второй же определяет особую точку соприкосновения между зрителем и фотографией, глубоко субъективную и непредсказуемую, в которой восприятие зрителя как бы «уколото» или травмировано, поскольку фотография внезапно открывает доступ к тому, что в данном эссе называлось мнемоническим переживанием. См. Барт Р. Camera lucida: Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021.

Бенджамин Х. Д. Бухло

Родился в 1941 году в Кельне.

Художественный критик, историк искусства.

Автор книг «Формализм и историчность: образцы и методы в искусстве XX века» (2015), «Неоавангард и культурная индустрия: статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов» (2000, рус. изд. 2015).

Преполагает историю искусства в Гарвардском университете.

Живет в Нью-Йорке и Кембридже.



Павел Отдельнов «12 февраля 1960», 2017. Предоставлено художником.

Павел Отдельнов

Репозиторий и речь убитого самурая

В этом тексте я рассказываю, как моя художественная практика взаимодействует с разрозненными, фрагментарными и часто недоступными формами памяти. Работая с темами советского атомного проекта, техногенных катастроф и коллективного забвения, я сталкиваюсь не столько с архивами в привычном смысле, сколько с их тенями — газетными искажениями, слухами, письмами, природными следами. Меня интересует, как память сохраняется вне институций, как она возвращается в искаженном виде и как она отражается в следах, оставленных в природе и культуре.

Айсберг как метафора архива

Сумму знаний, архив в самом расширенном смысле, можно представить как айсберг. В той его части, которую мы видим над поверхностью, все, что было опубликовано, все, что можно найти в подшивках газет, фильмах и книгах — то, к чему есть доступ у простых смертных. Большая часть этого знания — различные ведомственные архивы, засекреченные документы и устная (незафиксированная) память свидетелей. Этот айсберг все время в движении, иногда он немного поднимается над поверхностью воды, иногда наклоняется, и что-то ранее недоступное становится на какое-то время доступным. Время от времени айсберг погружается глубже и рассекреченные доку-

менты оказываются снова засекреченными, а доступ в специальные хранилища — закрыт.

Звонящий след

Выставка «Звонящий след» (2021), посвященная людям, столкнувшимся с последствиями создания советского атомного проекта на Южном Урале, была бы невозможна, если бы не инерция этого огромного айсберга, сохраняющая опубликованное во времена поднятия. Все мои попытки убедить работников атомного производства поделиться личными воспоминаниями встречали молчаливое сопротивление, отказ или воспроизведение одних и тех же официальных формулировок. Это вполне объяснимо — люди привыкли сохранять режим секретности и избегать упоминания всего, что связано с атомным производством. Многие из работников подписывали специальные формуляры о неразглашении. Поэтому в работе над проектом я взаимодействовал только с официально опубликованными данными и той информацией, которую легко подтвердить и проверить.

Проект подготовлен в рамках программы резиденций 6-й Уральской биеннале современного искусства. Выставка заняла практически целый этаж в бывшем общежитии секретной «Лаборатории Б», в которой



Павел Отдельнов «Звонящий след. Березовая роща», 2021. Предоставлено художником.

занимались вопросами радиобиологии и получения изотопов. Двадцать одна комната — двадцать одна инсталляция, каждая из которых посвящена одному из аспектов советского атомного проекта. Выставка до сих пор открыта и доступна для зрителей.

Часть выставки я посвятил одной из самых больших радиоактивных аварий в истории, информация о которой в Советском Союзе была засекречена до 1989 года. 29 сентября 1957 года на ГХЗ им. Менделеева (с 1966 года комбинат «Маяк») взорвалась одна из емкостей комплекса, где хранились высокоактивные отходы. В зону поражения попали многие производства, пожарная часть, военные городки и лагерь заключенных.

В зоне ВУРСа (Восточно-Уральского радиоактивного следа) оказались 87 деревень с населением около 21 тыс. чел. Все домашние животные и птицы, продукты питания, фураж и источники водоснабжения были загрязнены радиоактивными веществами¹. Жители

населенных пунктов подверглись опасному для жизни и здоровья радиационному воздействию.

Полярное сияние

Несмотря на катастрофические последствия аварии, произошедшее сохранялось в строгом секрете, о случившемся не сообщали даже жителям населенных пунктов, оказавшихся в зоне бедствия. В течение последующих трех лет многие из них были расселены. Власти попытались скрыть произошедшее, и им это почти удалось. Эта авария оставила едва заметное отражение в местной газете.

Как следует из воспоминаний жителей окрестных городов и поселков, многие из них видели вечером после взрыва свечение в небе. Необычное сияние наблюдали в том числе и в расположенном 80 км от места аварии Челябинске. Редакция местной газеты была вынуждена ответить на письма читателей, спрашивающих о природе этого

Павел Отдельнов
«Звнящий след. Березовая роща», 2021.
Предоставлено
художником.



удивительного свечения. Так, в газете «Челябинский рабочий», вышедшей через неделю после аварии, среди бесконечных рапортов об уборке картофеля в регионе, появилась заметка «Полярное сияние на Южном Урале»: «В прошлое воскресенье вечером многие челябинцы наблюдали особое свечение звездного неба. Это довольно редкое в наших широтах свечение имело все признаки полярного сияния. Интенсивное красное, временами переходящее в слабо-розовое и светло-голубое свечение вначале охватывало значительную часть юго-западной и северо-восточной поверхности небосклона. Около 11 часов его можно было наблюдать в северо-западном направлении»².

Статья была подписана доцентом Г. Шереметьевым и старшим преподавателем педагогического университета М. Куклиным. С большой вероятностью можно предположить, что Шереметьев и Куклин ничего не знали о том, что на самом деле произошло 29 сентября.

Этой публикации я посвятил одну из комнат моей выставки. Я распечатал отсканированную газетную статью размером во всю стену. В затененной комнате ее освещают только красные и голубые лучи лазерного проектора, имитирующего полярное сияние.

Природа как архив

Неожиданно для себя я открыл, что архивом может служить и сама природа. Следующий за «Полярным сиянием» зал я посвятил березам. Читая опубликованные свидетельства ликвидаторов аварии 1957 года, я узнал, что радиация оказала поражающее действие и на лес. Летом 1958 года ликвидаторы наблюдали гибель основного леса в радиусе 12 км от эпицентра взрыва. При этом выяснилось, что березовые леса оказались значительно более устойчивы к радиации: «Они полностью погибли только на участках с максимальной плотностью загрязнения. При более



Павел Отдельнов
«Звнящий след.
Нет на карте», 2021.
Предоставлено
художником.

низких дозах у берез усыхал верхний ярус кроны, листья оказывались недоразвиты. В течение четырех лет отмечалась задержка распускания листьев и цветения, преждевременный листопад. Радиоактивный след виден был сразу: березки на следе стояли голые, без листьев»³.

Исследуя пораженную территорию, в одной из опустевших деревень в пределах 12-километрового радиуса на территории ВУРС я обратил внимание на пень от старой березы и сделал спил. Судя по количеству годовых колец, эта береза была одной из переживших аварию 1957 года. Свидетельство об аварии осталось запечатленным в темной сердцевине дерева. Таким образом, береза с темной сердцевиной — это не просто ботанический артефакт, а архивный объект, документ живого реагирования природы на событие, которое было скрыто от человека. И в этом смысле лес становится архивом

более надежным, чем засекреченные ведомственные документы.

На выставке я показываю этот спил вместе с масштабной картиной, изображающей березовую рощу. Я написал ее по впечатлениям от посещения пораженной зоны. И если не знать предысторию этой рощи, то картину можно принять за лирический пейзаж. Мне бы очень хотелось сохранить эту ассоциацию, чтобы помнить, что за идиллическим пейзажем может скрываться трагедия.

Расемон и вопросы достоверности

Один из самых важных вопросов в работе с архивом — вопрос доверия к найденной информации. Человеческая память обманчива и фрагментарна, печатные издания обслуживали административные интересы, документальные свидетельства часто случайны и не отражают всей картины произошедшего. Без доступа к основной части данных,



Павел Отдельнов «Звонящий след. ВУРС», 2021. Предоставлено художником.

наблюдая лишь поверхность айсберга, все время имеешь дело с искаженной картиной событий. Как же собрать этот разрозненный и недостоверный пазл? Можно ли докопаться до истины? Взаимодействие с противоречивыми и разнородными источниками можно сравнить со свидетельскими показаниями героев фильма «Расемон» (режиссер Акира Кurosава, 1950).

Фильм рассказывает о происшествии в лесу, в результате которого самурай был убит, его жена подверглась насилию. Однако четыре разных персонажа (бандит, жена, дух убитого мужа и лесоруб-свидетель) рассказывают о произошедшем четыре радикально разных версии. Все утверждают, что говорят правду, но их рассказы противоречат друг другу.

Фильм наглядно демонстрирует субъективность каждого из свидетельств: персонажи рассказывают о событии так, как

им удобно, выгодно или как они сами его воспринимают. Даже мертвый самурай (говорящий через медиума) излагает свою версию. Ни персонажи, ни зритель не могут установить, что действительно произошло. Все версии правдоподобны, но несовместимы. Куросава показывает, что человеческая память и восприятие искажены эмоциями, интересами, самооправданием, таким образом заявляя о ненадежности любых свидетельств.

По мнению кинокритика Роджера Эберта, послание «Расемона» в том, что «мы должны сомневаться даже в том, что, как нам кажется, мы видели сами»⁴. Это центральная проблема для любой системы хранения и передачи знаний, включая архивы: первоисточники тоже могут быть ненадежны.

Другое важное утверждение, которое развивает фильм, в том, что наблюдатель никогда не нейтрален — даже рассказ «бес-

пристрастного» лесоруба оказывается лживым: он скрывает свою собственную роль. Тем самым рушится иллюзия объективного свидетеля.

Фильм «Расемон» обнажает фундаментальную проблему, с которой сталкивается любой исследователь архивов: невозможность достичь полной достоверности. Как и в архивной практике, в фильме мы видим множественность версий одного события — каждая из них субъективна, каждая предъявляет претензию на истину, при этом ни одна не может быть окончательной. Документы, как и свидетельства персонажей Куросавы, созданы конкретными людьми с их интересами, страхами и мотивациями и всегда несут на себе след субъективности.

Архив не говорит сам за себя: он требует интерпретатора, который неизбежно вносит в него свою оптику. И, как в «Расемоне», главный вопрос — не что произошло на самом деле, а почему именно эта версия оказалась зафиксирована, сохранена и предъявлена как правдивая, какие мотивы вызвали ее к жизни. А также вопрос соотношения этой версии с другими.

В моей практике я обращаюсь к разным противоречащим друг другу источникам и показываю их вместе, как будто накладываю их друг на друга. Это наложение создает для зрителя поле возможных интерпретаций и суждений.

Соображения о ненадежности свидетельства и множественности версий важны не только при работе с официальными архивами, содержащими документы, — они приобретают еще большую актуальность, когда речь идет об устной памяти. Если документ можно оспаривать или сверять с другими источниками, то человеческая память — это живой, подвижный и крайне уязвимый носитель. Однако именно в ней могут скрываться детали, которые нигде больше не сохранились. Именно такой лич-

ный, фрагментарный доступ к архиву открылся для меня в работе над другим проектом — «Промзона» (2015–2019).

Этот проект я начал с устных воспоминаний моих родственников, работавших на химических заводах Дзержинска, то есть находящихся в той глубинной части большого архива.

Взрыв, которого как бы не было

От них я узнал о большом взрыве, который произошел в 1960 году и уничтожил целое производство. Этот инсайд во многом задал векторы моего интереса, мне захотелось увидеть внешнюю, открытую сторону описанных родственниками событий, чтобы сопоставить разные повествования.

12 февраля 1960 года из-за утечки газа в 6-м цехе завода «Капролактан» произошел взрыв. Сильнейшая ударная волна выбила рамы и стекла в окружающих поселках и даже на территории Горьковского автозавода, в 10 км от цеха. Погибла вся смена, 24 человека⁵. Их хоронили в разных частях кладбища, чтобы предотвратить массовые скопления людей. Территорию кладбища на время похорон оцепили работники спецслужб, которые пускали только родственников погибших. Свидетелей заставили подписать документы о неразглашении.

Несмотря на то, что все слышали или видели этот взрыв, СМИ того времени промолчали об инциденте. Я внимательно пересмотрел все заводские и городские издания газет за февраль 1960 года — в них не было ни слова о произошедшей трагедии. Более того, в течение всего месяца этот завод вообще не упоминался, как будто он временно перестал существовать. Наиболее доступная часть архива часто составлена так, чтобы максимально изолировать скрытое под водой.

Таким образом, отсутствие газетной публикации об аварии — это не пробел, а красноречивое утверждение: то, о чем нельзя говорить, не существует.



Павел Отдельнов «Репозиторий», 2021. Предоставлено художником.

Среди опубликованных фотографий из ранее строго засекреченного заводского архива сохранился снимок, сделанный с вертолета. На нем можно разглядеть черные руины разрушенного взрывом цеха. Я превратил снимок в «газетную» фотографию, которую написал на огромном холсте, чтобы восполнить пробел в исторической памяти.

Изъятые письма

Та часть знания, которая связана с приватными письмами, обычно недоступна для исследования. Однако иногда случайные письма и личные заметки, не предназначенные для публикации, становятся неожиданными свидетельствами. В этом смысле архивы спецслужб парадоксальны: цензурируя и скрывая информацию, они одновременно ее фиксируют и сохраняют. Так произошло и с

письмами солдат, охранявших засекреченное производство на Южном Урале.

Рассказывая о засекреченном долгое время атомном городе, я начинаю с публикации цензурированных писем, в которых солдаты, охранявшие секретные производства, делились тем, что они узнавали по слухам. Их письма — сильно искаженная картина реальности, тем не менее это важные свидетельства, через которые можно увидеть ее отражение.

«Есть тут один сказочный город “Сороковка”: Челябинск-40, но на карте такого названия не найдешь. Зачем такая тайна, никто не знает и не знает, что там делают. Город находится в запретной зоне и огорожен колючей проволокой. Территория города в радиусе 50–60 км. Нас туда не пускают. Работают там только два часа, а то

и того меньше, получают же ужасно большие деньги. Через 5 лет люди уходят на пенсию – здоровье их кончено. Черта этого города от нас в 6 км. И там находится одна страшная фабрика. Не знаю, что там делают, но оттуда вытекает ядовитый ручей, к которому нам запрещают подходить ближе, чем на 25 м. Кто касался этой воды — заболел. Рыба в ручье вся слепая. Прежде всего эта вода влияет на глаза, потом на половые органы, а более длительно — смертельно. Воду используют на фабрике для охлаждения какой-то химической реакции и в ней, видимо, содержатся реактивные лучи. Есть у нас большое совершенно отравленное озеро».

«...А кушать, что тебе угодно, насчет одежды — трудно достать, потому что есть такие специальности, что получают за месяц по 20–30 тысяч денег и работа у них страшная, они гибнут в день по 2–3 человека. У них у каждого своя победа-машина. Я вот поинтересовался тетрадью заказов, там заказано 385 побед-машин и 108 машин марки “ЗИМ” и представь себе, как они живут, но завидовать, мало завидуют, — они гибнут. У них у всех золотые часы. На работу ходят как фрейера. Спецпитание дают шоколад высшего сорта, особой питательности, за это их называют шоколадниками»⁶.

Эти письма были опубликованы десятилетие назад в сборнике рассекреченных материалов о ядерном наследии на Урале, они были изъяты УКГБ по Челябинской области в 1955 году. Мы не знаем, чего стоила эта откровенность авторам, но можно быть уверенными, что она не осталась безнаказанной.

О чем свидетельствуют эти письма? В первую очередь о том, какие слухи распространялись среди солдат, охранявших секретный завод, насколько они были осведомлены о плутониевом производстве. Кроме того, что это свидетельство о том, чем хотели поделиться люди из засекреченного места

и что надзорные органы посчитали нужным скрыть.

Я написал от руки строки этих писем на стене общежития работников атомного производства и почувствовал, насколько неведомая для их авторов реальность похожа на сказку. И как волновала их воображение эта близость таинственного для них мира.

В соседней комнате я показал два найденных изображения одного и того же места, разместив их друг напротив друга. Территория, где расположено плутониевое производство, на советской карте выглядит как нечто непримечательное и подчеркнуто типичное. Нежилая деревня, пионерский лагерь, болота. На американском спутниковом снимке 1960-х годов из общедоступного рассекреченного архива можно во всех подробностях рассмотреть все производства, цеха и подсобные помещения. Это та же самая локация, но единственное сходство этих двух изображений — очертания озер.

Это сопоставление навело меня на мысль, что сама попытка таким образом скрыть производство могла помочь разведке другой страны обнаружить скрываемый объект. Само исключение могло стать наиболее наглядным свидетельством.

Прямое сопоставление двух разных документов создало пространство напряжения, в котором зритель оказывается между двух радикально не совпадающих изображений одной и той же местности, между фиксацией и намеренной фикцией. Это напряжение я попытался развить и в следующем разделе выставки, где обращаюсь к образу архива как к телесному, даже анатомическому хранилищу памяти.

Репозиторий и воображение как форма архива

Еще одним моим обращением к архиву на выставке «Звонящий след» стал последний зал выставки, посвященный репозиторию. В этом случае я хотел представить архив как

мемориал. На официальном сайте репозитория (в настоящее время он не существует) можно было найти такую информацию: «Российский радиобиологический репозиторий человеческих тканей был создан в 1998 году на базе Южно-Уральского института биофизики в городе Озерск Челябинской области. В его собрании — более 260 тысяч биологических образцов, собранных с 1951 года и по настоящее время, от 8100 человек. Большинство этих образцов принадлежит сотрудникам производственного объединения “Маяк”, которые в ходе своей работы подвергались внутреннему альфа- и внешнему гамма-облучению. Кроме того, в репозитории хранятся образцы, полученные от их потомков, а также от жителей Озерска, никогда не работавших на атомном предприятии».

По сути, этот репозиторий можно рассматривать как своеобразный памятник — научный и этический — всем пострадавшим от советского атомного проекта на Урале.

Я очень хотел увидеть этот репозиторий своими глазами, чтобы написать картину с его интерьерами. Но выяснилось, что попасть в него почти невозможно, нужен специальный доступ. Кроме этого, репозиторий находится на территории закрытого города. Следующим шагом были многочисленные письма организациям и конкретным людям, связанным с репозиторием с просьбой прислать несколько фотографий интерьеров. Все они остались без ответа. В итоге я по воображению написал картину с уходящими в перспективу полками хранилища.

У меня получилось создать свидетельство знания о существовании репозитория, то есть скрытой части айсберга знания. Таким образом, воображение может стать способом помнить и свидетельствовать. Возможно, именно этому учит нас фильм «Расемон», включая как одно из релевантных свидетельств речь убитого самурая, произнесенную медиумом.

Катастрофы, память о которых была скрыта, — все же отражаются в архивных материалах в самом разном виде — в письмах, слухах, сказках, годовых кольцах на спиле дерева. Эти отражения — симптомы травм, не прошедших через коллективную переработку и осмысление.

Когда прямой доступ к знанию невозможен, его место занимает воображение — не как вымысел, а как форма активной памяти. Воображаемое здесь не отрицает фактов, а реконструирует пространство для их переживания. Картина, написанная по представлению о репозитории, не утверждает, что знает, как он устроен, но предлагает зрителю почувствовать, что он существует. В этой невозможности точного воспроизведения — суть моей работы с архивом: не восстановить исчезнувшее, а обозначить его контур, создать место, где само отсутствие может говорить.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Новоселов В. Н., Толстиков В. С. Тайны сороковки. Екатеринбург: ИПП Уральский рабочий, 1995.

² Газета «Челябинский рабочий» от 6 октября 1957 г. (№ 235 (11329)), вышедшая через неделю после аварии.

³ След 57 года: сборник воспоминаний ликвидаторов аварии на ПО Маяк. Озерск, 2007.

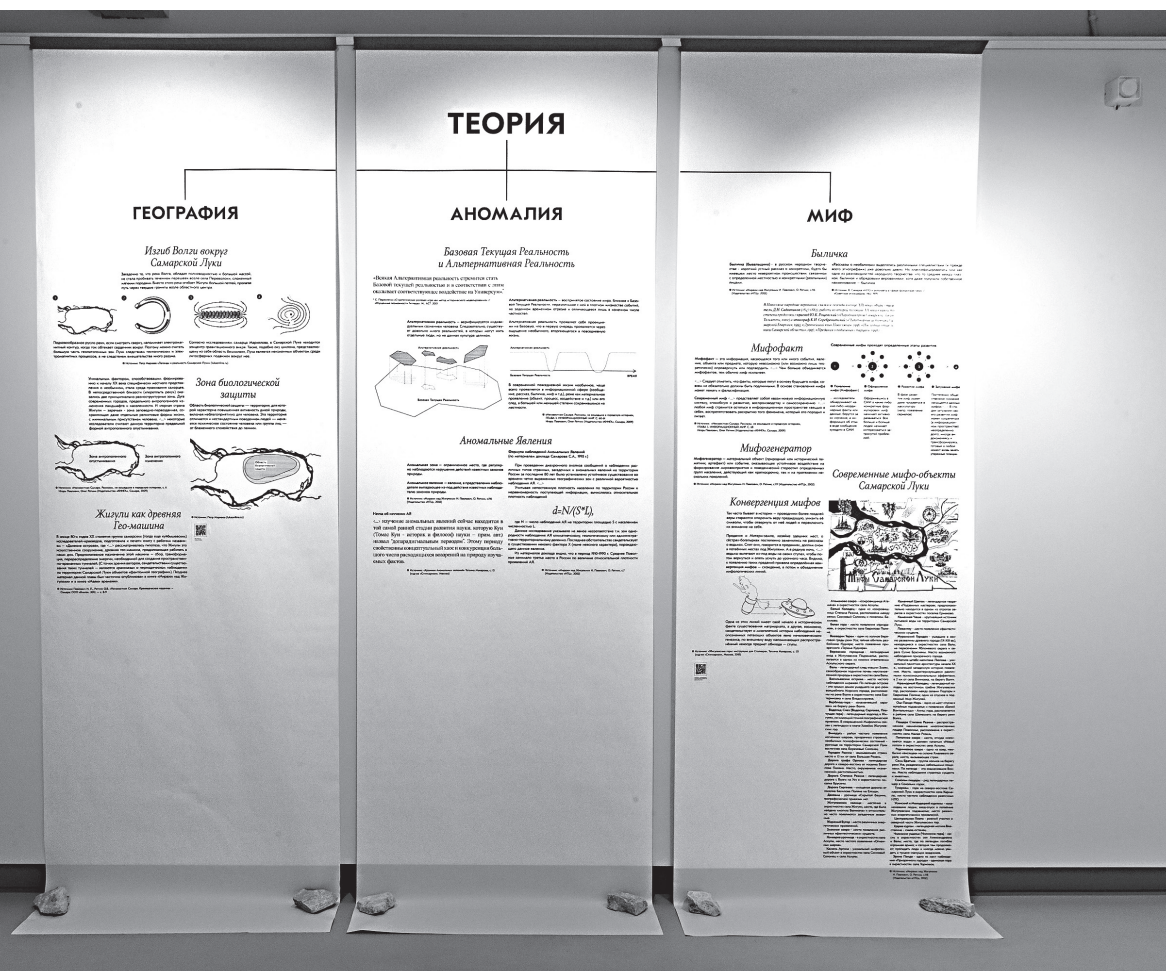
⁴ Ebert R. May 26, 2002. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-rashomon-1950>.

⁵ Котляр И. В городе большой химии: Воспоминания. М.: ОМННО «Совет Гринпис», 2001.

⁶ Толстиков В. С., Кузнецов В. Н. Ядерное наследие на Урале: исторические оценки и документы. Екатеринбург: БКИ, 2017.

Павел Отдельнов

Родился в 1979 году в Дзержинске.
Художник, исследующий темы индустриального наследия, экологии и коллективной памяти.
Живет в Лондоне.



Выставочно-исследовательский проект «ЗНРСО». Куратор Анастасия Альбокринова. Отдел Галереи «Виктория» Victoria Underground, Самара, 2020. Фото: Дмитрий Птицын. Предоставлено автором текста.

Анастасия Альбокринова

Архив на обочине, или проблема криптонаследия миллениума в современном российском искусстве

В последние два десятилетия в российском искусстве можно наблюдать любопытную и неоднозначную тенденцию: повышенный интерес к паранаучным практикам рубежа XX и XXI веков, но при этом — ускользание от обобщений, интерпретаций и выводов касательно этого времени.

Для примера: в 2013 году Сергей Катран начинает растить чайный гриб и в своем взаимодействии с ним заходит настолько далеко, что передает организму авторство и наделяет именем — Большое Семейство Комбуча-Достоевский. Сам Катран, теперь ассистент-симбионт, помогает художнику-грибу «реализовать радикальный план изменения идентичности через трансформацию тела от медузомицета к антропоморфу», вырастив тело молодой особи, Опёники¹.

Еще дальше в своих видениях распределения власти между людьми и грибами заходит Алексей Булдаков в проекте «Океаны медузы и армия Геракла» в галерее XL (2023) — вспоминая, как в детстве чайный гриб принимал форму трехлитровой банки, образуя по верхней части пленку, бактериальную целлюлозу, Булдаков представляет будущее, в котором гриб-медуза и борщевик захватят всю экосистему, а люди будут совершать жертвоприношения, чтобы вы-

торговать себе хоть кусочек земли для обитания².

Летом 2022 года в ГЭС-2 проходит семинар по ферментации³ с лекциями, перформансами и практиками, где грань между серьезно-стью и иронией весьма туманна.

Или вот, например, в 2015 году Пахом принимает участие в 16-м сезоне «Битвы Экстрасенсов» на ТНТ, а в 2017 году представляет персональную выставку «Заряжено добром» во «Vladey Space»⁴. Пространство, наполненное изображениями прорицателей и магических артефактов, позиционируется как место силы, а среди персонажей можно встретить Секо Асахару (лидера японской секты «Аум Синрикё») и Марию Деви Христос, основательницу секты «Белое Братство», в двухтысячных перевоплотившуюся в жрицу «Космического Полиискусства Третьего Тысячелетия».

Арт-группа из Тюмени «НИИ Собачьих дел»⁵ модулирует квантовое присутствие («Контакт», 2023), заряжает банки (инсталляция «Заряженка», 2023) и делает шапочки из фольги («Шапочки из фольги от кутюр», 2023). В каждом из этих проектов художники в той или иной форме обращаются к андеграундным НИИ, воскрешая забытые наработки советских ученых в новых технологических реалиях.

Все эти, вроде бы никак не связанные между собой, события из мира российского совриска, тем не менее имеют нечто общее. Во-первых, внимание, обращенное авторами на совсем недавнюю историю, — все же редкость. Во-вторых, материал, служащий вдохновением для их художественных и исследовательских проектов, будто бы собран на обочине жизни — этакий набор «кринжа» докомпьютерной эпохи.

Вообще маргинальность, периферийность — особое качество явлений переходного времени. Неудивительно, что обращаются к нему немногие — над такими архивами, как над семейными фотоальбомами из девяностых, легко посмеяться или всплакнуть, но выстроить критическую дистанцию и сложить из дешевых, странных и уродливых предметов объективную картину сложно. Все обращенные к этому времени проекты обречены на субъективность, ведь их авторы — либо люди, впитавшие это время в процессе взросления, либо наследники «первого порядка» — дети тех, кто пережил перестройку в самом расцвете своих сил.

Следуя этой логике, можно предположить, что интерес современных деятелей искусства к криптонаследию миллениума связан с неотжившими воспоминаниями о банках с водой, стоящих на подзарядке перед домашним телевизором, родительскими увлечениями йогой и холотропным дыханием, повсеместным поглощением БАДов и втиранием мумие, гаданиями и гороскопами. Архив этого периода составляет россыпь разнокачественных артефактов — от рекламных роликов и коммерческих телепередач до желтых газет и упаковок потребительских товаров.

Стратегии взаимодействия с подобным наследием открывают для нас две различные, но не взаимоисключающие практики. Одни художники пародируют, высмеивают, доводят отдельные сюжеты до абсурда — это позволяет как бы дистанцироваться от недавнего прошлого и в некотором смысле

возвыситься над ним, показав себя более адекватным «пользователем» этой жизни. Другие авторы, наоборот, нарекают себя духовными наследниками эзотерических учений конца века и через перформативные жесты реактуализируют гадания, гороскопы и прочие практики по передоверению своей судьбы внешним силам.

На обочине этих стратегий остается третья — обращение к криптонаследию рубежа веков для высматривания в нем симптомов времени, поиска истоков сегодняшней растерянности человека перед миром. Эта стратегия, в отличие от перформативных модальностей, упомянутых выше, как будто бы требует от исследователя некоторой объективности и, главное, комплексного осознания того, что входит в архив этого времени и какие формы репрезентации позволят это время проблематизировать.

В своих кураторской и художественной практиках последних пяти лет я предприняла две попытки построения таких архивов, с разными методологиями их обработки, но не могу сказать, что нашла исчерпывающий ответ на вопрос о том, как работать с маргинализированным наследием недавнего прошлого.

Опыт первый⁶: в 2019 году на выставке «Этот невероятный мир», проходившей в Самарском краеведческом музее, я столкнулась с анонимным архивом, посвященным аномальным явлениям в Самарской области: полтергейстам и НЛО, местам силы, порталам, таинственным знакам, рассредоточенным в повседневности. Это были вырезки из газет 1990-х, макеты и предметы, связанные с космосом, самодельные карты, фотографии и зарисовки загадочных происшествий. Мусорный, искренний, парадоксальный, он не отпускал меня, пока я не атрибутировала его авторов — Тольяттинскую Уфологическую Комиссию — и не провела собственное исследование, расширив список криптоакторов самарского региона, включив в него со-



Вторая итерация проекта Анастасии Альбокриновой «Калина в тумане» — инсталляция на выставке «Сердце не камень». Президентский центр Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, 2024. Фото: Любовь Каба丽娜. Предоставлено автором текста.

временных художников. Получившийся пост-медиаальный пласт материалов лег в основу выставочно-исследовательского проекта «ЗНРСО» (Зал Новейшей Реальности Самарской Области), который был показан в Галерее «Виктория» в 2020 году. Целью проекта стало создание системы устойчивых образов и нарративов, созданных местными крипто-актерами в период с 1980-х до начала 2020-х годов и выявление общих троп работы воображения в локальной географии.

Опыт второй⁷: в 2023 году в заброшенном бассейне «Нептун» в Красноярске я набрела на архив, связанный с Красноярским Институтом Эниологии, паранауки биоэнергоинформатики. Архив состоял из газет, документов и рукописей сотрудницы института Галины Пайзулаевой, которая, как выяснилось, в 2000-х арендовала одно из служебных помещений бассейна для занятий коммерческим целительством. Следование за ускользающей фигурой Пайзулаевой, наряду с попыткой расширения материального корпуса архива и сбором живых свидетельств, вылилось в

новый проект, «Калина в тумане» в музейном центре «Площадь Мира»⁸. В нем портрет героини собирался как нелинейное повествование из глав-ассамбляжей из найденных предметов и документов, а все не вошедшее в экспозицию поместилось в папку «Архив», став неотъемлемой частью проекта, доступной для других исследователей.

Подобных «Галин», рядовых тружениц криптополей, в странах бывшего Союза были тысячи. Их судьбы, как и их наследие, едва ли являются культурным достоянием или предметом реального научного интереса. Такие персонажи почти никогда не выступают акторами чьей-то семейной истории, в отличие от деколониальных проектов, в которых художники и исследователи стараются вернуть членам своей семьи или народу — репрессированным, депортированным, незаслуженно забытым — достоинство и место в большой истории. Подобные попытки вытащить из-под колеса истории растоптанных, уничтоженных, стертых героев и связанные с ними сюжеты находятся в логике архивного



Анастасия Альбокринова. «Нептун», 2024. Фотоколлаж, посвященный зданию заброшенного бассейна в Красноярске, в помещениях которого был найден архив Галины Викторовны Пайзулаевой. Предоставлено автором текста.

импульса. Выявленная Жаком Дерридой в середине 1990-х тенденция работы с архивом, как способом выявления скрытого, здесь ярко проявляется в репрезентации немейнстримных пластов истории, и галереи, музеи и целые города, принимающие биеннале, наводят выставки-архивы.

В то же время Клер Бишоп проводит разграничение форм, которые принимает архив в проектах современного искусства, отмечая, что сильнее на зрителя воздействует «сигнал, а не шум» и что ее личные предпочтения всегда на стороне «исследования, а не поиска». Искусство дает архиву пространственное измерение и форму, а форма, в свою очередь, организует смыслы. То, сколько свободы дает автор своему зрителю во взаимодействии и интерпретации архива, напрямую влияет на возможность суждения о предмете, и даже на возможность его обозначения.

Возвращаясь к теме криптонаследия миллениума — маргинализированных пластов науки и повседневности, — мы возвращаемся к вопросу художественной формы и выходящего из нее значения феномена «fin de siècle». Способны ли современные авторы отрефлексировать это особое состояние душевного брожения через те удивительные формы, которое оно принимало в социальных, культурных и научных практиках? Чем им могут помочь отдельные голоса и индивидуальные траектории периферийных героев этого времени? Не является ли инструментализацией и эксплуатацией использование этих голосов для актуализации такого архива? Насколько возможно самому стать таким голосом, или обратиться к фикции и парафикции как методах собирания нарратива? Наконец, может ли подобный архив стать способом чтения настоящего и опытом самопомощи?

Возможно, именно проблематичность этого наследия и сомнительность этих героев делает весь процесс столь сложным и интересным — ведь легко возвращать на сцену незаслуженно забытых или несправедливо вычеркнутых персонажей. Но не таков случай позднесоветских криптодеятей и параученых. Их если и притесняли, то, как изобретателя аппликатора Кузнецова, в логике рыночной экономики (за прибыль, лицензии, имущество). На рубеже веков именно такие люди, как Кузнецов, Чумак и Ванга получили доступ к умам и кошелькам широкого населения, попали в газеты, телевизоры, открыли институты и офисы с филиалами по всему позднему Союзу и новой России. Их забвение (как и других, гораздо менее крупных фигур) связано с выветриванием тех жизнеукрепляющих импульсов, которые обещала рядовому человеку их наука. Никто не спас брак, не вышел из запоя, не защитил малый бизнес и не избежал семейной кармы.

Этот индивидуалистический, потребительский излет целого комплекса наук о невероятном стал итогом почти вековой вдохновенной борьбы за коллективный горизонт будущего, намеченный еще в раннем СССР. Позднесоветский криптобуржуа, оказавшийся на непреодолимом расстоянии как от космической мечты и социалистической утопии, так и от бессмертия, наполнил свой дом банками с чайным грибом и запасами мумие, книгами по йога-практикам и шкатулками с циркониевыми браслетами — то есть всем необходимым, чтобы пережить кризис истории в хорошо оборудованном убежище собственного тела, защищенном от болезней и невзгод. Но в 1990-е кризис не закончился, а люди так и остались заперты в этих одиночных капсулах, один на один в схватке со временем.

Что изменилось за тридцать лет? Человек все так же заперт и все так же ищет выход из кризисов, разворачивающихся прямо за окном, только те бытовые парапрактики, которые поддерживали постсоветского гражданина, перекочевали в блоги инфоцыган и интерфейсы gpt-чатов.

В этом контексте выход исследователей на периферийные территории — туда, где заканчивается одна страна и начинается другая; высматривание на этих обочинах не героических, а типических персонажей; собирание фрагментов повседневности — может стать действенным средством против беспомощности. Следование интуиции, доверие собственной памяти, установление связей с исчезающей материей (будь то документы, улицы, здания, люди) — служат возвращению субъектности. Возможно, это романтизирующий взгляд на свалку истории и попытка увидеть в аморфных кучах ясные силуэты. Но это парейдолийное зрение дает надежду на обретение собственного пути.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ URL: <http://nanoart.fiop.site/katran>.

² URL: <https://xl.gallery.ru/exhibition/oceans-of-medusa-and-heracleum-militaris-264>.

³ URL: <https://v-a-c.org/ges2/amateur-fermentation-workshop>.

⁴ URL: <https://vladey.net/ru/exhibitions/pahom-zaryazhen-dobrom>.

⁵ URL: <https://niidel.tilda.ws/page39120673.html>.

⁶ URL: <https://gallery-victoria.ru/vystavochno-issledovatel'skiy-proekt-znrso>.

⁷ URL: <https://occimi.com/kalnavtumane>.

⁸ Проект был показан на выставке кураторских ситуаций «Икс-файлс» в лабораторной секции XV Красноярской музейной биеннале «АВЕНИСЕЕСИ-НЕБА».

Анастасия Альбокринова

Родилась в 1987 году в Самаре.

Художница, исследовательница, визуальная проектировщица. Куратор Галереи «Виктория» с 2019 года. Живет в Самаре.



Материал иллюстрирован: Фото из проекта Ариэллы Аиши Азулай «Ювелиры уммы», 2024. Предоставлено Ариэлой Аишей Азулай.

Иван НОВИКОВ

«Архив Ариэллы Азулай» — предисловие к публикации

Волнительно писать вводные слова к теоретическому тексту об архивах, когда мир вокруг напоминает пороховую бочку. Кажется, «эх... надо было раньше!» — и это уместно практически всегда и к любому месту. Но в случае первой крупной публикации на русском языке работы Ариэллы Аиши Азулай — это особенно верно. Возможно, звучит пафосно, даже наивно, но все же именно ей мы обязаны сменой общественной парадигмы в вопросах ближневосточных конфликтов. Ее непримиримая интеллектуальная борьба за голос и осознание трагедии палестинского и шире — арабского народа оказывает краеугольное влияние на антиимпериалистический дискурс сегодня.

Ариэлла Аиша Азулай родилась в Израиле в 1962 году в семье, которая гордилась своей страной и своим народом. Ключевую роль в становлении ее критических идей сыграла фигура отца: переехав в Израиль, он решил стереть все следы своего алжирского происхождения, заменив их идентичностью «полубелого поселенца». Дочь в знак протеста против этого вернула «алжирское» имя по бабушке — Аиша, которое так старательно прятал отец.

Предательство предков, отказ и стирание собственного прошлого стали камнем преткновения для Азулай, перекрывавшей собственную историю через борьбу. И ее мать — сабра, то есть родившаяся в Израиле, и ее отец, старавшийся скрыть свое алжирское происхождение, — выстраивали идентичность своих детей на уничтожении их подлинной истории, замещая все «хорошими», как они считали, конструктами, в том числе на уровне языка. При этом, даже не вдаваясь в семейную историю, можно представить, какое значение имело происхождение в их окружении...

Внутренний бунт против стирания прошлого и попытка докопаться до подлинной истории самой себя привели Ариэлла Азулай в историко-культурные исследования, к работе с архивом и в особенности к изучению фотографии. Собственно, осмысление снимков, в первую очередь съемок палестино-израильского конфликта, как особой формы гражданского контракта, и сделало Азулай одной из главных фигур в современной теории фотографии. Ключевая идея ее книги «The Civil Contract of Photography» (2008) заключается в разработке концепции фотоснимка как по-

литического события, в котором зритель несет гражданскую ответственность, вовлекаясь в него самим фактом смотрения. Видя фотографию страдания или лишения прав, зритель становится «гражданином» альтернативного «пространства фотографии», обязанным действовать для восстановления справедливости в отношении изображенного человека. В противном случае само наблюдение снимка насилия конституирует эту ситуацию как нормативную, если ей не противопоставить «со-присутствие» и «гражданское воображение». Наше право видеть влечет за собой ответственность за реакцию. Отталкиваясь от материалов, снятых в Палестине, Азулай выстраивает свою политическую философию фотографии.

Вот снимок палестинца, задержанного израильскими солдатами на некоем КПП. Человек лишен свободы передвижения, достоинства, возможно, подвергается насилию — его обычное гражданство (если оно у него было) «разрушено». Его взгляд, поза — все взывает к зрителю за пределами этого КПП, да и Израиля с Палестиной. Азулай вводит концепт «Гражданство фотографии», имея в виду, что зритель в Нью-Йорке, Берлине или Москве становится «гражданином» (с соответствующими правами и обязанностями) этого пространства изображения благодаря самому факту смотрения. И честный зритель должен «приостановить» свои возможные предубеждения, признать человека на конкретном фото равным себе участником этого «гражданского контракта». Такое признание влечет обязательство действовать: распространять информацию, требовать расследования, поддерживать организации, борющиеся за права изображенных, оспаривать политику, ведущую к таким ситуациям. С точки зрения Азулай, фото — это не просто «информация», а призыв к восстановлению справедливости.

Но, как она же сама замечает в своем тексте об архивах, «где должны быть граждане, скрываются волки». Проблема, которую Ариэлла Аиша Азулай нащупала в пространстве фотографии, оказалась гораздо глубже и шире одного отдельно взятого медиума. Ее личная история, в которой родители скрывали от нее собственное прошлое ради конструирования политически обоснованного настоящего, оказалась ключом к пониманию политического состояния современной культуры. Корнем многих наших бед, по ее мнению, является всепроникающее наследие империализма. Именно это, кажущееся русскоязычному читателю анахронизмом, понятие и является главным антагонистом для Азулай. И здесь важно понимать, что речь идет не о конкретном государстве, как бы оно ни называлось (хотя, конечно, для самой исследовательницы история Израиля и Палестины — самый близкий и яркий пример). Империализм пронизывает всю нашу жизнь, маркируя и ограничивая людей буквально по всему миру, — тотальная, но не единственно возможная логика бытия.

Как и многие деколониальные мыслители, Азулай воспринимает империализм как преемника исторического колониализма, который сформировал сознание и реальность далеко за пределами бывших колоний и метрополий. В своей книге-манифесте «Potential History: Unlearning Imperialism» (2019) она формулирует несколько краеугольных идей для понимания сегодняшних дискуссий о культуре в целом и искусстве в частности. Ее базовая предпосылка в том, что империализм — есть своего рода «операционная система», структурирующая нашу действительность. Наше мировосприятие, организация производства знания, структуры собственности и гражданства — все это порождение «имперских кодов». И подлинно актуальной задачей сегодня является «отучение»



от империализма. Не пытаться его забыть, а активно стремиться к отказу от использования его логик и категорий. Необходимо выйти из этого «режима сознания», поскольку без этого любая «деколонизация» неизбежно воспроизводит логику империализма.

Важно отметить, что Азулай предлагает также отказаться от линейного «имперского времени», где будущее синонимично прогрессу и победителям исторической борьбы. Вместо этого она предлагает видеть множественную темпоральность (Plure-temporality), в которой время предстает как своего рода «слоеный пирог», где прошлое, настоящее и будущее сосуществуют. Соответственно, раскапывая «по-

давленные слои» в настоящем, возможно показать альтернативную или «потенциальную» историю. Таким образом, история — есть не только произошедшее, но и то, что могло бы случиться, но было задавлено и уничтожено.

В этой перспективе архив, формой которого является музей, оказывается ключевым узлом культуры. Архивы (по сути, порожденные историческим контекстом империализма) не являются нейтральными хранилищами, но в концепции Азулай они суть инструменты власти, созданные для легитимации господства и стирания альтернатив. Они систематически исключают, искажают или маргинализируют свидетельства Других, угнетенных, лишенных голо-



са. И «потенциальная история» ждет от нас актов «раз-архивирования» — не разрушения архивов, но их активного перепрочтения в противовес их собственному имперскому «ядру». В то же время — это не просто «история снизу». Она включает голоса угнетенных, но идет дальше, требуя полного отказа от имперского каркаса нашей эпистемологии, в который этим голосам обычно предлагают встраиваться.

Ключевой вопрос, который ставит перед культурой Ариэлла Азулай, — «Зачем нужен архив?» И это не риторический вопрос, но необходимое вопрошание для дальнейшего размышления. Когда архив или музей воспринимаются как нечто само собой разумеющееся, от внимания ускользает их историческая обусловленность. Само существование этих институтов, оформившихся в эпоху колониализма

и ставших важнейшей структурой всех империй, размечает все явления, охраняя их от нас сетью специальной инфраструктуры «архонтов архива». Они призваны отделить нас от тех данных, что они хранят, превратить их в пассивные свидетельства прошлого с точки зрения победителя. В то время как Азулай предлагает рассматривать архив как поле битвы за настоящее. Для нее вопросы попадания в архив, его доступности и репрезентации — это политическая проблема. Именно сокрытие «потенциальной истории» конституирует работу имперских архивов.

Однако, возможно ли деколонизировать архив и музей, если мир вокруг по-прежнему мыслит себя в категориях империализма? Азулай дает ясный ответ — невозможно. Именно поэтому необходимо «отучиться» от империалистического мышления. Стремиться критиковать и созидать из перспективы альтернативных миропостроений, которые были задавлены в прошлом и лишаются голоса в настоящем.

Возможно, именно эти идеи Ариэлла Азулай делают ее такой нужной русскоязычному контексту искусства. Архивная лихорадка давно охватила и нас, затронув множество умов. Но по старой памяти, зачастую мы рассуждаем об архивах, используя циничную максиму московского концептуализма: «в будущее возьмут не всех». В этой порочной логике заключена та самая выучка империализма, которую так страстно критикует Азулай. Сохранять свое, вычеркивая чужое, в лучшем случае присваивая отобранное, — это ли не классическая история имперских музеев? Лувр — яркий тому пример. Только для российского художественного сообщества идеи критики империализма столь болезненны и чувствительны, что до сих пор воспринимаются как святотатство. К сожалению, по-прежнему мы мыслим об искусстве как о форме конкурентной борьбы «великих»

сверхсил, где «проигравший» недостойн упоминания. «*Vae victis*», горе побежденным! И любая рефлексия или хотя бы попытка обсудить структурные условия архивов вызывает резко негативную реакцию — как покушение на сакральные устои!

В то время как Азулай не предлагает уничтожать музеи и архивы как явления! Нет, ее фундаментальная идея заключается в отказе от публицистического понимания «деколониальности» и более глубокой работе с архивами. Пересборка настоящего на основе «потенциальной истории» — именно это важно для нее. И ее документальный анализ сокрытия геноцида палестинского народа, сделавший Азулай опасной фигурой в родном для нее Израиле, показывает политический потенциал этой теории. (Пожалуй, стоит также упомянуть, что Азулай не одинока в своей теоретической работе, — достаточно вспомнить такого крупного современного мыслителя, как Эаль Вайцман.)

Следует заметить, что за последнее время в русскоязычном пространстве так много говорилось об идее «деколониальной критики», что она вошла в лексикон тикток-блогеров. Только публицистическая трактовка «деколонизации», заповолившая рунет и ставшая нарицательной, предельно далека от своего первоисточника. Эта выхолощенная идея стала инструментом выхода на международный рынок идей и быстрой капитализации публичности. Трагедии и боль, заслоняемые ширмой «деколонизации», — свидетельства непонимания (в лучшем случае)

самой сути этой идеи. И особенно это стало заметно после трагедии 7 октября 2023 года на юге Израиля. К сожалению, в русскоязычном пространстве обсуждение этого события и последующего вооруженного конфликта приобрело глубоко националистический характер. И одной из причин этого мне видится как раз непрочитанность текстов Азулай. Ведь, оставаясь в рамках этой критической оптики, она развивает ее до предельных форм — ставя свой знаменитый вопрос об «отлучении от империализма» как фундаментальную задачу сегодня.

Не будет лишним сказать, что сама бескомпромиссность позиции Азулай — является, в известном смысле, символом современной борьбы с левых позиций против националистического империализма. Всем нам есть чему поучиться у нее, даже если ее идеи кажутся слишком отвлеченно-радикальными. И события последних лет, показывающие повсеместный триумф «правых империализмов», заставляют внимательнее вчитываться в работы таких смелых теоретиков, как Ариэлла Аиша Азулай.

Иван Новиков

Родился в 1990 году в Москве. Художник.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Цви Эльхайани, Архив архитектуры Израиля, 2001.

Ариэлла Азулай

Архив

Посвящается Анат Кам, которую я считаю основательницей Израильского архива казней — за его создание она была приговорена к двум годам домашнего ареста и четырем с половиной годам тюремного заключения

Последние два десятилетия гегельянское понятие снятия (Aufhebung) продолжает фигурировать в обширной литературе, посвященной теме архивов. Оно описывает принцип работы архива. Вот недавний, показательный пример этого подхода: «Архивировать значит откладывать, укрывать, хранить ... Модальность Aufhebung, традиционно переводимого на английский как "sublation", вводит нас в пространства архива. Многозначный смысл Aufhebung подразумевает как сохранение, так и упразднение»¹. В этой паре противопоставлений кроется двусмысленность и притягательность, создающая иллюзию всеобъемлющего охвата — будто весь мир архивов может быть заключен в этой формуле. Но любой, кто бывал в архиве и размышлял о пережитом там опыте — действиях, ситуациях, эмоциях, подтвердит, что между этим теоретическим описанием и реальностью лежит непреодолимая пропасть — это два разных мира. Ради простоты обозначу их как абстрактный архив и материальный. Первый описывается в текстах, подобных процитированному выше, и лишен следов как создателей архива, так и его пользователей. Предполагается, что архив существует самостоятельно и следует собственной воле, как если бы он был очагом этой диалектики сохранения и упразднения.

Фотографии вроде снимков Патрика Турнебефа запечатлевают безлюдные пространства, точка схода которых устремляется в вечность. Даже при полном освещении и нейтральности интерьера они создают ощущение выхода за пределы настоящего, иногда по причине физической невозможности занять иную точку обзора фотографом. Архив второго типа более конкретен. Его невозможно представить без людей: во-первых, находящихся в той или иной властной позиции, которая наделяет их правом хранить и предъявлять документы, и, во-вторых, посетителей, желающих ознакомиться с этими материалами, и которым соответственно либо отказывают в доступе, либо разрешают его.

В «Архивной лихорадке» Жак Деррида вводит фигуру архонта — хранителя документов, стража — как одного из трех столпов архива наряду с местом и законом. Фигура стража позволяет Дерриде несколько смягчить абстрактность идеи архива и говорить о представителях власти, которые принимают законы, воспроизводят их и обеспечивают их исполнение. Однако он остается внешним наблюдателем и описывает, как стражи выстраивают границы архива, отделяя граждан, таких, как он, от самой возможности концептуализации. Они обманывают его, навязывая свой взгляд, обращенный внутрь, в сторону

соблюдения правил и охраны закона. В свою очередь, Деррида тоже идет на обман, когда пишет: «Это вопрос будущего, вопрос будущего как такового, вопрос ответной реакции, обещания и ответственности за завтрашний день»².

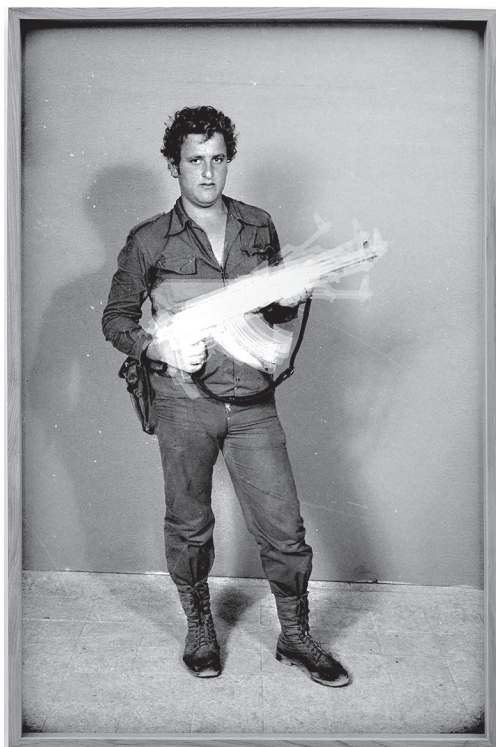
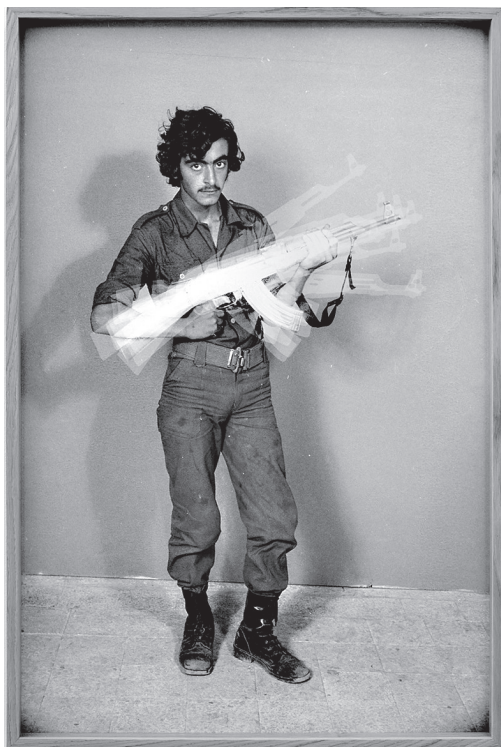
Долгое время архонты архива не допускали вспышку наблюдаемой сегодня архивной лихорадки, в свете которой я хочу поразмышлять о сущности архива. Их власть заключалась не только в хранении документов или создании «пространства явления» (Фуко), но и в том, чтобы держать на расстоянии тех, кто стремился преждевременно получить доступ к архиву — до того, как содержащиеся в нем сведения утратят свою актуальность и превратятся в безопасное прошлое, не представляющее угрозы для власти и закона, и, самое большее, будут пригодны для написания истории. Однако то, что хранилось внутри, нередко оказывалось способным вызвать скандал, переполющить людей, судьбами которых распорядились без их ведома. В архиве, устроенном как экстерриториальное хранилище прошлого, все, что когда-то было жестоким и острым, должно — или нам кажется, что должно — стать приглушенным, притупленным, историей без обвинительной силы. Установленные сроки хранения — 20, 30, 40 лет до того, как документы станут доступными для граждан, — сначала были проявлением суверенного, чрезмерного насилия, но со временем стали неотъемлемой чертой самого архива. Те — а их было много, слишком много — кто пытался осмыслить природу архива, не подвергая сомнению его статус очага прошлого, попали в ловушку, расставленную для них стражами.

Несмотря на власть, которой наделены стражи, не следует недооценивать значение архивной лихорадки, столь характерной для нашего времени, и возможности изнутри нее, анализируя поступки тех, кого она охватывает, пересмотреть саму суть архива. Вместо того чтобы задаваться вопросом: «Что такое

архив?», тем самым превращая его в подобие крепости, находящейся за пределами нашего мира, а нас — в ее паломников, я сначала задам другой вопрос: «Зачем нам архив?», или «Что мы ищем в архиве?», и только после этого попробую ответить на вопрос о том, чем он является.

Следуя по пятам посетителей архива, мы можем заметить, что путь к передаче любого документа, не говоря уже о его поиске, усеян целой россыпью вспомогательных средств и механизмов, которые сами по себе уже служат стражами: карточки, бланки для заполнения, поисковые системы, списки, кодовые слова, папки, служащие обоим полам, законы, правила, перчатки, передники, мантии, кисти, химикаты, обычаи и ритуалы. Все это указывает, что перед нами — исторический документ, сведения и записи, требующие осторожного обращения; что каждый лист бумаги нужно вернуть на свое место, даже если у нас есть сомнения, насколько это место ему соответствует. Однако этот комплекс механизмов, призванный удерживать нас на дистанции, в не меньшей степени способен ее сокращать, следить за тем, чтобы мы, блуждая по этому архивному «саду расходящихся тропок», не нарушали порядок, пытаясь из материалов разных папок составить чересчур всеобъемлющую картину. Эта сдерживающая система гарантирует, что мы не поглотим предметы, как Кронос своих детей, чтобы затем — по доброй воле или случайно — извергнуть их уже как обитателей настоящего, в настоящем.

Задумайтесь на секунду об Анат Кам. Сначала представьте, что она — одна из этих стражей, служащих, которые берегут драгоценные документы от общественного внимания. А теперь — что она гражданка, которая случайно наткнулась на документы, в которых содержатся свидетельства о внесудебных расправах над людьми. Попробуйте представить прозрение, которое наступает при знакомстве с такими материалами: «если



Акрам Заатар «Жертвы долгой борьбы», 2022. Основано на фотоснимках из ателье Хумани, бейрутский пригород Узай, 1980.

я не заберу их, документы уничтожат или, в лучшем случае, отправят в архив еще на 40 или 80 лет, и они так и останутся скрытыми от общественности». Представьте ужас Кам, когда она читает их, и ее решимость — ту самую «фанатичную преданность», с которой люди спасают вещи и документы от исчезновения, — когда она понимает, что из этих документов можно учредить «Израильский архив казней». Представьте, как она проглатывает документ за документом — все две тысячи, вбирая их, не позволяя ни одной крошке слететь с ее губ. Она остается верна своим привычкам архивной служащей, стража, охраняющего врата архива, — она бережно относится к документам, делает их копии, а также вырабатывает внутренние

правила, чтобы уберечь материалы от посторонних. Но по прошествии двух лет ее переполняют гнев, стыд, ярость, страх и чувство ответственности, когда она понимает, что храня документы только у себя, словно в собственном чреве, она лишает созданный ею архив общественной значимости, которая оправдывает существование архива, позволяет хранить документы, касающиеся других людей, превращая частную коллекцию в настоящий архив. Поэтому, не желая отдать документы первому встречному, она с ответственностью архивистки передает их журналисту уважаемой газеты. Оглядываясь назад, становится ясно: это было ошибкой, потому что именно там, где должны были быть граждане, ее поджидали волки.



Бертольт Брехт «Военный букварь». Сборник, созданный в 1949 году, опубликованный в 1955 году.

Итак, мой первый ответ на вопрос: «Что мы ищем в архиве?» следующий: то, что сами туда поместили. Не обязательно вы или я лично, а мы — те, кто делит этот мир с другими людьми. «Мы» — за пределами конкретного времени и места; «мы» — не сводимые к коллективу с национальной или этнической идентичностью; «мы», которых однажды подменили понятием «история» — как если бы именно она и была основанием архива, а не мы, будто в конце времен сама история постучится в ворота архива, чтобы свести с ним счеты. Архивная лихорадка не знает границ. Она проявляется не только в требовании доступа к тому, что скрыто за стенами архива, но и в стремлении участво-



Сюзан Мейзелас. Справа: Таймур Абдулла Ахмад, единственный переживший казнь, показывает шрамы. Слева: антрополог Клайд Сноу изучает череп в коллективном захоронении, Арбиль, северный Ирак, декабрь 1991. Из серии «Курдистан: в тени истории», контактные листы из архива Магнум в Нью-Йорке.

вать в самой практике архивирования через создание новых типов архивов, которые не позволяют доминирующей модели — государственной — по-прежнему определять, чем является архив. Архивная лихорадка подрывает устоявшиеся протоколы, на которых зиждились и продолжают строиться официальные архивы. Она предлагает иные способы взаимодействия с хранимыми документами, заставляя переосмыслить само право общества на архив — не как внешнее явление, а как неотъемлемую часть его

устройства, его характера, его *raison d'être* (смысла существования).

«Архивная лихорадка» — это не просто неудачный перевод названия книги Деррида «*Mal d'archive*». Это реальное явление, которое Деррида оставляет без внимания. Оно стало результатом множества личных инициатив по созданию новых архивов и заявлению права на переустройство и использование уже существующих. Радикальные изменения, вызванные новыми социальными (гражданскими) медиа, превратили эти инициативы в заразительную и необратимую тенденцию. Парадигматическими примерами этой тенденции и ее временного апогея можно считать ресурс WikiLeaks, основанный на новом понимании роли стража, и фотохостинг Flickr, ставший бескрайним хранилищем изображений, созданных с помощью самых разных камер и телефонов и загруженных анонимными пользователями. Производство и архивирование избыточного количества цифровых изображений, которое многократно превосходит способность их создателей даже частично их «потребить», следует понимать как новую форму архивного контракта, заключенного между производителями изображений и опосредованного их камерами, телефонами и технологической инфраструктурой интернета. Этот контракт утверждает право граждан не только на доступ к тому, что хранится в архиве, но и на участие в производстве и размещении материалов внутри архива. Все они принимают участие в создании и распространении изображений, зная, что изображения, которые мы создаем, всегда превосходят нашу способность до конца их осмыслить; что интерпретация изображений требует многократного сотрудничества; и что каждое из наших изображений однажды может всплыть — обычно благодаря взгляду других — как «недостающее».

Архивная лихорадка позволяет ретроспективно восстановить это право — как то, что было изначально вписано в саму логику

архива, его пространственную организацию, архитектуру, а также в механизмы, которые поддерживают его функционирование не меньше, чем стражи, чье присутствие прописано в них. Административный контроль и надзор со стороны этих стражей, следящих за нашими движениями в архиве, создавали преграды, но одновременно давали четко понять: у нас, граждан, действительно есть право на то, что хранится внутри; право, которым они хотели бы распоряжаться, отмахиваясь от наших притязаний на его полное осуществление. Архив полон вспомогательных инструментов, которые помогают пробираться сквозь его витиеватые коридоры: губки, на которые укладывают рассыпающиеся документы, столы, лампы, фотоаппараты, картотеки и указатели, белые перчатки. Если бы у общества не было права на доступ к содержимому архива, никто бы не стал тратить силы на предоставление этих средств — хотя иногда их подлинная функция сводится лишь к тому, чтобы не допустить нашего возмущения. Нас же буквально распирает от сдерживаемой ярости, ведь мы знаем: за стенами архива — а иногда между строк хранимых документов — скрываются именно те материалы, которые мы ищем, — или очень похожие на них.

Подавляемая злоба, удушье, тошнота, гнев, отчаяние, страх, ужас и беспомощность, наряду с надеждой и страстью, — все эти состояния, о которых рассказывают те, кого охватила архивная лихорадка, свидетельствуют о том, что архивные документы — это не просто мертвые буквы. Они не принадлежат завершённому прошлому, напротив, это деятельные элементы настоящего, с которыми следует обращаться бережно и осмотрительно, потому что они могут быть как орудиями дальнейшего разрушения, так и средствами восстановления того, что по-прежнему существует в настоящем. Габитус, о котором здесь идет речь, формируется не в привычном русле исторической науки, стремящейся про-

следить прошлое, — он вырастает из стремления к праву на доступ к архиву, а также из убежденности в законности этого права. Это габитус исследователей, чей интерес к архиву возникает из сравнительно новых областей знания — от постколониальной критики до гендерной теории, или из гражданского сознания, которым руководствовалась Анат Кам. Их объединяет понимание: то, что было институционализировано как естественный порядок вещей, поддается пересмотру. Архивная работа становится для них одним из инструментов этой переоценки. Их интерес направлен не на прошлое, как свершившийся факт, а на возможности вмешательства в него, на способы его транслирования, на формируемое представление о со-бытии. Их интерес к архиву выражает не только любопытство, но также недовольство, сомнение и подозрение. Именно это и побуждает их исследовать не только содержание архива, якобы существующее само по себе, но и саму его структуру — формы контроля, которые он порождает, и возможности его объяснения и пересборки.

Такой интерес к архиву не является чем-то внешним по отношению к нему. Он требует отказаться от взгляда, согласно которому архив остается неизменным, как если бы граждане никогда не ступали на его территорию; как если бы в точке их соприкосновения с ним не возникал новый тип архива; как если бы Джин и Джон Комарофф не призывали к созданию «наших собственных новых колониальных архивов»⁴, а Энн Лора Столер не извлекала из уже существующего массива документов «колониальный архив чувств». Вот лишь несколько примеров из множества: архив «Kurdistan», собранный Сьюзен Мейзелес, которая стремилась вернуть к жизни то, что почти исчезло сначала внутри имперского нарратива, а затем и национального, и превратила сам архив в площадку для восстановления сообщества; или Акрам Заатари и его коллеги из «Араб-

ского фонда изображений», создавшие визуально-политический массив документов, подрывающий границы национального, которые навязывают искусственные разделения общему визуальному пространству; или Валид Раад и группа «The Atlas Group», которые ввели в структуру своего архива гипотетическое «если бы» как живой материал, организующий созданный архив; или архив «Неизвестного Фотографа», созданный Михаль Хайман для возвращения фигуры фотографа в те пространства, где фотографии циркулируют в медийном поле так, будто бы они возникли сами по себе; или попытка переопределить границы области знания — например, архитектуры — не с позиции ее суверенных агентов, охраняющих дисциплинарные рубежи, а с точки зрения тех отношений, которые архитектурные объекты сами создают и задействуют, как это делает Цви Элахьяни в Архиве израильской архитектуры; или, наконец, создание общего киноархива — например, израильско-палестинского, в котором воссоздается исторический факт, согласно которому израильтяне и палестинцы — «сиамские близнецы», неотделимые друг от друга, как это показывает Эйяль Сиван; или архив учредительного насилия — того самого насилия, которое лежало в основе израильского режима в конце 1940-х годов, — который я пыталась составить сама, гражданский фотоархив, временно приостанавливающий власть двух господствующих архивов — сионистского и архива Накбы — и пересобирающий фотографии как общие документы возможной истории.

В публичной сфере архивная лихорадка привела к росту объема запросов в архивы. В их основе лежит предпосылка, согласно которой архив — это вместилище документов, совместной жизни, ведь жизнь — это всегда существование сообща, даже там, где представление о сожительстве кажется совсем неуместным. Архивная лихорадка

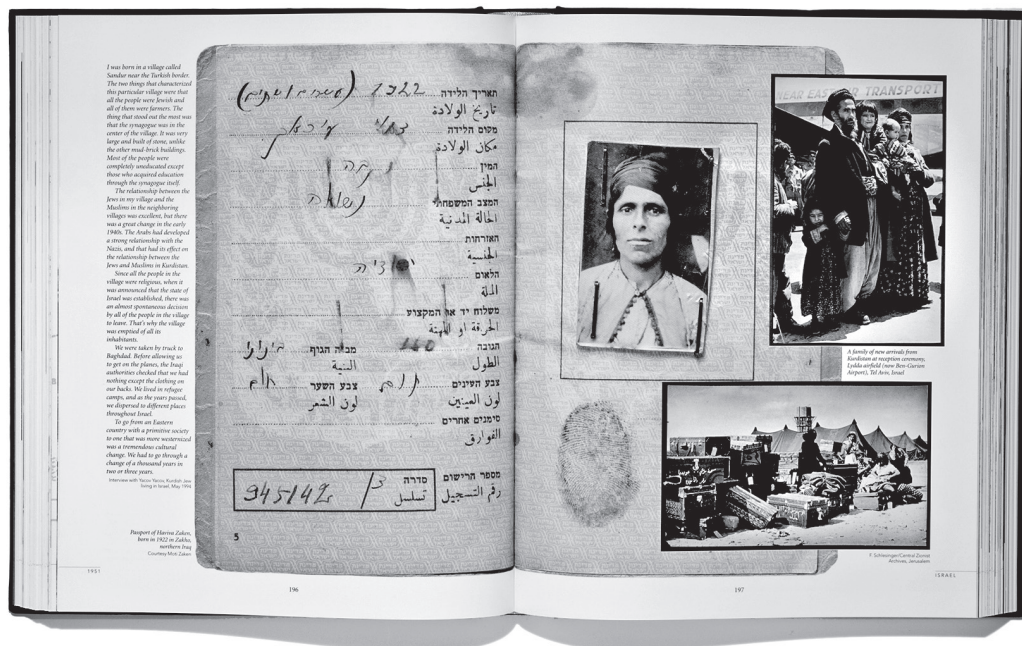


Акрам Заатари «Археология», 2017.

побудила, к примеру, режиссерку Нету Шошани потребовать доступ к фотографиям, сделанным во время резни в Дейр-Ясине в 1948 году, — изображениям, которые, как доподлинно известно, до сих пор скрыты от общественного внимания в Государственном архиве. Ответом на ее петицию, в которой она требовала открыть доступ к материалам, подлежащим рассекречиванию по истечении пятидесятилетнего срока, стало официальное заключение: «Нарушений в решении министерской комиссии о допуске к засекреченным архивным материалам не выявлено».

Тем не менее архивная лихорадка — это не просто запрос документов. Архивная лихорадка — это революционное требование преобразовать сам архив, переосмыслить содержащиеся в нем документы, их возможное назначение, само право видеть их и действовать в соответствии с увиден-

ным; это требование изменить способы их каталогизации, предъявления и обращения с ними. Она ставит под сомнение норму, согласно которой архивный документ определяется суверенной властью — как документ, содержание которого диктуется властью, а затем ею же предписывается его сокрытие. Именно власть решает, когда общественности будет позволено с ним ознакомиться. Архивная лихорадка указывает на особенность архивных документов — им можно присваивать значение, но в перспективе, обратной в отношении власти: они не принадлежат ей и должны быть от нее защищены. Эти документы не должны переписываться или скрываться — они должны быть доступны любому интересующемуся, их следует беречь как возможные основания будущих требований, касающихся той власти, которая через них осуществлялась. Архивные документы касаются



Сюзан Мейзелас «В истории», 2008. Разворот книги.

совместной жизни — они содержат информацию о ней, сведения, сформировавшие ее законы и предписания; претензии, ставившие ее под вопрос; следы ее подавления, предложения перемен и многое другое, что определяет ее воспроизводство. Архивная лихорадка, порождающая новые модели архивов, указывает на тот факт, что десятилетиями не допускать граждан к документам, которые напрямую касаются их жизни, — значит нарушать базовое право на соучастие в архиве, право, заключенное в самом факте существования архива, ведь документы, хранящиеся в нем, имеют прямое отношение к людям, которые стремятся реализовать это право.

Таким образом, вместо того чтобы рассматривать архив как институт, хранящий прошлое, — как будто его содержимое не оказывает на нас непосредственного воздействия, я предлагаю определить архив как общее пространство, позволяющее удержи-

вать прошлое в его незавершенности, сохранить то, что Вальтер Беньямин называл «незавершенностью прошлого»⁵.

Неожиданно (или нет), но суверенные режимы обращаются с фотографиями иначе. Обычно их не включают в архив, хранение в котором предполагает сокрытие документов на длительные сроки. Это происходит в том числе и по той причине, что фотографии зачастую не воспринимаются как документы. Неудивительно, что именно их относительная доступность и возможность публичного запроса позволили задолго до распространения практики альтернативных архивов — до вспышки архивной лихорадки — возникнуть негосударственным фотоархивам.

Таким был, например, архив «Мнемозина», созданный в 1920-х годах, о котором Жорж Диди-Уберман писал: «Мы вправе рассматривать атлас Аби Варбурга как инструмент для сбора или «снятия проб» — посредством изображений — великого хаоса истории»⁶. Или

же военный архив Бертольта Брехта, собранный им в 1940-х годах исключительно из фотографий, опубликованных в прессе, — вырезок из газет, которые он читал по-новому, стремясь, по его словам, извлечь их из «буржуазного ослепления». Эти альтернативные фотоархивы — будь то единичные проекты начала XX века или многочисленные инициативы последних десятилетий — как правило, не основаны на публикации сенсационных изображений, увидевших свет впервые после многолетней цензуры. Напротив, это такие формы архивной работы, которые позволяют разглядеть в фотографиях — находящихся в архиве или обнародованных — то, что прежде казалось доступным лишь цензорам в их кабинетах.

Чтобы понять, каким образом архив может одновременно прятать и раскрывать содержимое фотоснимков, я обращаюсь к двум конкурирующим подходам к фотографии и утверждаю, что новые архивные практики возникли именно в напряжении между ними. Первый подход — я называю его инструментальным и производительным — отождествляет фотографию с ее результатом, то есть с самим изображением, а также с «запечатленным событием», будто бы фотография была нейтральной и недвусмысленной. В этом понимании фотография — это техника производства изображений, которые запечатлевают X, и эти снимки рассматриваются как труд одного человека: техника, оператора, фотографа. Такой подход широко распространен в архивах, где фотографии классифицируются по содержанию, по тому, что именно, с точки зрения архивистов, они запечатлевают. В таких архивах поиск изображений осуществляется с помощью заранее заданных категорий, с которыми немедленно соотносится увиденное. «Это — X». Именно так мы привыкли смотреть на фотографию — указывать на нее и произносить: «Это — X». Нам кажется, что мы воспроизводим одно и то же действие,

когда говорим: «Это тетя Хая», «Это — беженец», «Это — разыскиваемый», — будто просто называем имена собственные. Но в действительности, говоря «Это — X», мы приписываем фотографии имя, категорию или концепт. Для этого мы сначала устраняем множественность, содержащуюся в изображении, и сводим ее к «этому», обнаруженному на фотографии; или, по знаменитой формуле Ролана Барта, к «это было там». Таким образом, когда мы говорим «Это — X», на самом деле мы утверждаем: «X был там». В синтезе этих двух операций — устранения множественности и указания на «это» — я предлагаю увидеть нулевую степень процесса иконизации вне зависимости от того, является ли изображение «иконическим» или нет. Иконизация превращает фотографию в изображение, на котором запечатлен X, и заставляет нас поверить, что на снимке содержится не просто «это», а именно «X». И все же иконизация почти всегда сопутствует просмотру фотографий и позволяет в них ориентироваться. И именно потому, что мы редко можем обойтись без нее, с ней необходимо обращаться с особой осторожностью. Следует помнить: фотография не фиксирует концепт и не отражает типичное событие — скорее, она является производным события, в создании которого принимают участие сразу несколько человек.

Процедура иконизации заставляет забыть, что фотография — это документ, возникающий в результате события встречи — того, что я называю «событием фотографии»⁷. Это событие происходит при посредничестве камеры, а затем воспроизводится — либо непосредственно вслед за первым событием, либо уже независимо от него — с помощью самой фотографии. Дальнейшее событие происходит во взгляде зрителя, и именно этот взгляд, вызванный архивной лихорадкой, позволяет поставить под сомнение то, что архивные снимки превращаются в «мерт-

вые страницы», устойчивые носители понятий или категорий, в соответствии с которыми они были однажды каталогизированы и к которым они впоследствии прочно прилипли, словно вторая кожа.

Архивирование документа вовсе не гарантирует его сохранность: фотография может быть легко утеряна, несмотря на присутствие архивных стражей, в свою очередь подчиненных куда более могущественной власти⁸. Стражи сионистских архивов, к примеру, сознательно избегают поисковых категорий вроде «разыскиваемый», «беженец» или «депортация», хотя именно тот режим, которому они служат, создал эти категории и обозначил ими живых людей. Тем не менее расширенный поиск в таких архивах зачастую все же позволяет обнаружить эти изображения, поскольку архив продолжает их хранить, пусть и по другим причинам. Однако подобные уловки, позволяющие наткнуться в архиве на «беженцев» или «разыскиваемых», не отменяют общего эффекта: события фотографии размываются, а концепты и категории затвердевают, превращая людей, запечатленных на снимках, в воплощения тех сущностей, которые сконструированы государством и чьими нитями оно пытается управлять, как если бы это были марионетки, послушно подчиняющиеся воле единственного режиссера, чье распоряжение исполняется армией кукловодов.

Фотографии как иконы — это результат действия суверенной власти, породившей суверенные архивы. Эти архивы основаны на инструментальном взгляде на фотографии как на означающие типичных событий или ситуаций — «запечатленное событие», — которые документируются с внешней позиции. Архивирование фотографий и их сокрытие от публики, как бы аннулирующее само событие фотографии, — таков способ, посредством которого суверенная власть распоряжается общим: пространством, изображением или архивом. Именно протокол иконизации

порождает иллюзию полной подвластности снимка и смысла, который ему предписывается, — будто бы фотография являет истинную картину мира, а камера «видит» то же самое, что и человек, который держит ее в руках, отправляет в архив или впоследствии классифицирует ее. Каждый раз, встречаясь с фотографией в архиве, мы сталкиваемся с действием этого протокола. Именно благодаря ему снимок помещается в архив и впоследствии извлекается. Иногда фотография легко поддается именованию, позволяет наложить на себя концепт; в других случаях она остается смутным образом, не складывающимся в узнаваемый объект, и акт указания — фраза «Это — X» — становится возможен лишь при определенном усилии. Любая фотография создается внутри мира, в котором люди сосуществуют друг с другом. Поэтому утверждение «Это — X» может, с одной стороны, выполнять практическую функцию идентификации, называя человека по имени, а с другой — конституировать или разрушать сообщества, предрешать судьбы, ставить под сомнение неоспоримое, подрывать, уничтожать, спасать и бросать вызов.

Я предлагаю различать три типа иконизации — три формы связывания изображения, понятия (или категории) и референции. Первый тип — это идентификация изображенного человека с помощью имени собственного. Второй — описание изображенного человека через наделение его родовым именем, при этом не напрямую, или не наделяя того, кто именуется, правом и властью формировать представление об изображенном человеке. Третий тип — конститутивное соотнесение изображенного человека с категорией, которая придает ему соответствующую форму и тем самым определяет его судьбу, сочетая в себе образ, понятие и референцию. Все три типа представляют собой разные степени иконизации — процесса, в ходе которого фотография лишается следа события и превращается в типовой объект. Эти типы раз-



Акрам Заатари «Тело пленки», 2017.

личаются по степени власти, реализуемой в процессе иконизации: в том, насколько собственное имя сливается с референцией; в том, включаются ли, дистанцируются или исключаются отдельные зрители; признается ли сам референт — изображенный человек — соучастником архива и различных операций, осуществляемых с его материалами, рассматривается ли он как таковой или же игнорируется.

Рассмотрим в качестве примера фотографию с «чернильным флагом» в Умм-Рашраш и проанализируем ее в свете трех типов связи между образом, понятием и референцией, которые я предложила выше. Идентификация может быть следующей: «Это — израильский флаг», «Это — Умм-Рашраш» или «Это — Авраам (Брен) Адан». Другие идентификации, такие как «Это — война» или «Это — оккупация», я предлагаю рассматривать как разновидности описания, менее устойчивые и общепринятые, чем имя собственное или

статус. Эти описания стремятся придать фотографии исторический контекст и интерпретировать ее через призму событий той эпохи, но не достигают слияния образа с понятием. На утверждение «Это — война» можно возразить, предъявив другую фотографию, которая воплощает это понятие более точно, и указать, что в случае с «чернильным флагом» более уместно утверждение «Это — конец войны». Тем не менее фотография с «чернильным флагом» была архивно институционализирована — в различных своих проявлениях и прочтениях — как «фотография Победы», символизирующая завершение событий, обычно обозначаемых как «Война за независимость/освобождение». Понятие «победа», которое символизирует эта фотография, — как и, наоборот, «победа», символизирующая эту фотографию, — помещает снимок в определенную понятийную среду — война, (не)решенность, поражение, насилие, террор, враг, контроль, режим, мятеж, —



Сьюзан Мейзелас «Джамаль Кадер Осман показывает свою фотографию, на которой он запечатлен вместе с другими повстанцами Пешмерга во время восстания 1963 г.». Из серии «Курдистан», Сулеймания, северный Ирак.

с которой фотография одновременно соотносится и которой она ограничивается. Утверждение «Это — победа» предполагает, что перед нами фотография решающего момента войны между двумя сторонами. Повторение этого утверждения зрителем может основываться на различии между образами и понятиями — «Это победа» или «Это не оккупация», — и в нем появляется допущение, что перед нами законченная история, необратимая ситуация. В основании этого утверждения также может быть уже закрепившийся в визуальной культуре образ победы, ее иконическое выражение — например, солдаты, поднимающие флаг на флагшток. В данном случае визуальная параллель фотографии, на которой запечатлен «чернильный флаг», со знаменитым снимком с Иводзимы, символизирующим победу США над Японией в конце Второй мировой войны, проводилась

непосредственными участниками события еще в то время⁹. Понятие «победа» присваивает, соотносит с собой эту фотографию, создавая референциальный круг, в котором понятие отсылает к образу, а образ — обратно к понятию: победа есть победа есть победа. При этом пропадает понимание того, что фотография — это снимок, сделанный изнутри реальности, в которой люди сосуществуют друг с другом. Архивация фотографии в качестве «победы» прежде всего означает исключение тех, для кого она изначально таковой не являлась.

В реальности конфликта, подобной израильской, такое круговое повторение, продолжающееся на протяжении десятилетий, неизбежно вызывает подозрение. В моем случае поводом для сомнения стало составление фотоархива, сфокусированного не на исходе войны, сионистском нарративе побе-

ды или палестинском нарративе катастрофы (Накбы), а на вопросе: действительно ли эта война имела место и существовали ли здесь две стороны? Если долго всматриваться в фотографию, можно заметить, что, помимо формального воспроизводства иконографического образа победы, в ней отсутствуют какие-либо признаки боя или военных действий. Если покинуть пределы кадра, восстановить, что происходило в Умм-Рашраше, а затем вернуться к фотографии, становится ясно: не только стремление к иконизации обосновывает пустоту внутри изображения. В Умм-Рашраше не было противника. Если обратиться к архиву той эпохи и отстраниться от понятий, с которыми события соотносились при архивации («Битва за Латрун», «Операция Йоав», «Снятие осады Иерусалима» или «Зачистка террористических гнезд»), — можно постепенно прийти к пониманию, что большинство актов насилия не определяли исходы сражений между двумя сторонами, но служили зачисткой политического тела подчиненных, заложившей основы закона, который институционализировал графическую, экономическую, социальную, городскую и политическую реальность, возникшую в результате этой зачистки¹⁰. Когда была сделана фотография с «чернильным флагом» и было провозглашено окончание войны, результаты насилия еще не были узаконены. Это произошло позже — в момент провозглашения государства Израиль, когда учредительное насилие обрело статус закона.

Утверждение «Это — X» (например, «Это — победа») исключает необходимость возвращаться к фотографии; изображенное на ней — как и на соседних в архиве снимках — вновь и вновь предстает как повторение все того же «Это — X». Пока лакуны, ошибки, несправедливости, влечения, ложь и другая информация, которая откроется со временем, не нарушат этот круговой порядок — не разомкнут изображение, понятие и референцию, — мы, как граждане, должны от-

давать себе отчет, что при входе в архив загорается красный предупредительный свет: перед нами — не гражданский архив, здесь фотографии утратили статус общедоступных документов и стали иконами, служащими суверену архива. Икона, как я показала, — это результат определенного прочтения, его протокола, а не внутреннее свойство самой фотографии.

Иконизация третьего типа является частью учредительного насилия: она устанавливает закон о том, что дозволено видеть, а что — нет. Она вербует тех, кто смотрит на снимки, в поборников насилия, санкционированного законом. Будучи зрителями, которые относятся к фотографии инструментально, — что само по себе безвредно и зачастую даже необходимо для визуальной ориентации на первых двух уровнях иконизации, — мы оказываемся менее восприимчивы к иконизации третьей степени и, следовательно, к факту соучастия в учредительном насилии, в его поддержании, а также в охране установленного порядка. А это не беженец? А это не разыскиваемый? Так действует этот режим, и его распоряжения и инструкции — например, решение выдворить палестинцев или казнить подозрительных — зафиксированы в документах, в текстах. Они продолжают циркулировать в публичном пространстве, появляясь в виде фотографий, но чаще всего — в зависимости от степени вовлеченности своих адресатов — остаются невидимыми.

Вот — один из задокументированных приказов, за разглашение которых Анат Кам получила тюремный срок. Вот — фотография, сделанная Мики Кратцманом: она неоднократно публиковалась в ежедневной газете «Haaretz», была увеличена до гигантского формата и выставлена в Израильском музее, а затем снова и снова беспрепятственно появлялась в публичном пространстве. Это — фотография «разыскиваемого». Не гражданина, преследуемого в рамках режима чрезвычайной ситуации, а именно «разыски-

ваемого» — человека, которому, как мы узнали из документов, собранных Анат Кам (хоть мы и догадывались об этом раньше), с самого начала была уготована смерть. Возможность разглядеть в портрете Закарии Збейде кого-то иного, не «разыскиваемого» — практически отсутствует. Его присутствие в общем пространстве изначально оформлено как присутствие «разыскиваемого», и само это понятие приросло к нему, словно имя собственное, слилось с его образом и внешностью. Когда мы глядим на фотографию, от нас ждут одного, чтобы мы произнесли: «Вот он, разыскиваемый». Чтобы оспорить это восприятие, необходимо противопоставить механизму иконизации иной, иконоборческий протокол. Архивная лихорадка подсказывает нам, что речь идет не об уничтожении самих фотографий, а об устранении их иконоческого статуса. Такое разрушение невозможно, если мы не откажемся от взгляда, свойственного стражам учредительного насилия, — той оптики, в которой фотография конститутивно соотносится с понятием, а архив становится институтом охраны прошлого. Архив сохраняет фрагменты общего мира — то, на чем можно выстроить его заново, совместно, по-другому.

В условиях «катастрофы, созданной режимом», о которой я писала в другом тексте, — когда власть не только порождает непрекращающееся бедствие, но и управляет его документальным архивом, — иконоборческий протокол — это не просто способ интерпретации отдельных фотографий. Он требует поставить под вопрос легитимность существующих архивов, быть готовым подвергнуться архивной лихорадке и одновременно — или по мере ее распространения — создавать альтернативные архивы. Вместо того чтобы продолжать классифицировать фотографии в соответствии с понятиями или именами фотографов, в обоих созданных мной архивах («Акт государства. 1967–2007» и «Учредительное насилие. 47–50») я собирала уже

существующие снимки, прежде хранившиеся в других архивах, и устраняла разграничение между фотографией и тем, что на ней запечатлено, между изображением и зрителем, между разными временными отрезками — тем, что закончилось, и тем, что в конце концов произойдет. Неизбежное разделение на «две стороны» произошло, практически, само собой. Фотографии предстали сложными событиями, и заключенная в них катастрофа уже не воспринималась как трагедия лишь одной из сторон. И ее жертвы были уже не голосами завершеного прошлого, а живыми людьми, вовлеченными в настоящее: они обращаются к зрителю, вместе становятся соучастниками события, создавая условия, в которых эти снимки вновь оказываются фрагментами общего мира, в основе которого лежит совместная деятельность, а не учредительное насилие. Наконец, мы откажемся видеть в людях лишь политические категории — «беженцы», «разыскиваемые», «коллаборационисты», «нелегальные мигранты» — и отвергнем правила, навязанные архивом.

Перед нами фотография, созвучная недавним массовым выступлениям, в рамках которых люди занимали улицы и площади. Мы видим людей, которые идут; людей, которые захватывают пространство. В их действиях можно распознать притязание на право находиться в этом месте, право на доступ к архиву, в котором хранится их история; на землю, где еще несколько десятилетий назад их присутствие не вызывало сомнений.

Но если мы взглянем на этих же людей на другом снимке — уже с точки зрения часовых, ожидающих их на границе, — смысл сразу поменяется. Теперь их можно классифицировать как «разведчиков», нарушающих границы суверенного государства, а то и как террористов. Эта фотография сделана 15 мая 2011 года, в день Накбы, на северной границе Израиля. На ней — палестинские беженцы и их потомки, желающие вернуться в свои дома.

Вспомним другие исторические образы: марш женщин на Версаль, марш афроамериканцев от Сельмы до Монтгомери, демонстрации чернокожих жителей в Кейптауне. На этих изображениях люди, политическая агентность которых подавлялась, движутся навстречу самой власти, которая их угнетала и отказывала им в признании. Они идут захватывать место своего прибытия. В каждом из этих событий главное требование, озвученное угнетенными и олицетворенное их физическим присутствием, — это требование признать их право на сосуществование в одном пространстве, на участие в управлении общей территорией. А вместе с этим — и требование быть признанными частью политического тела, из которого их исключили. Долгие годы на эти марши смотрели глазами часовых — тех, кто не признавал за угнетенными права говорить от общего имени.

Чтобы увидеть в палестинцах полноправных граждан, а не «беженцев» — то есть людей, исключенных из политического сообщества, — и признать их присутствие на израильской границе частью более широкого движения Оссир, недостаточно просто критиковать израильскую идеологию, которая относится к палестинцам как к подозреваемым. Для этого был необходим концептуальный сдвиг — архивная лихорадка, импульс которой преобразовал само понятие архива.

Перевод с английского МАТВЕЯ СЕЛЯКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Cassar I. Photoworks // *Philosophy of Photography*. 2010. Vol. 1, No. 2. P. 202.

² Derrida J. *Archive Fever*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. P. 36.

³ Во время службы в армии Анат Кам собрала цифровые документы, в которых содержались откровенные обсуждения, касающиеся ликвидации палестинцев. Через два года после завершения службы она передала диск с этими материалами

журналисту газеты «Ha'aretz». Тот опубликовал материал, не скрыв источник, и впоследствии Кам стала главной подозреваемой, а затем была арестована.

⁴ Comaroff J., Comaroff J. *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder (CO): Westview Press, 1992.

⁵ «Прошлое, — писал Беньямин, — несет с собой тайный знак, посредством которого оно указывает на освобождение». (Беньямин В. О понятии истории // *Художественный журнал*. № 7. 1995. С. 6–9).

⁶ См.: Didi-Huberman G. *Sampling Chaos* // *Études photographiques*. 2011. No. 27. P. 49.

⁷ См. мои рассуждения о двух типах фотографических событий: Azoulay A. *A Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. New York: Verso, 2012.

⁸ Применение современных технологий поиска изображений в контексте архивных фотографий открывает новые возможности для визуального исследования «изнутри» изображения. Однако в настоящее время их исследовательский потенциал ограничен. См.: Hassinne T. *Image Tracer*. URL: <http://missdata.org/israel%20tracer/index.html>.

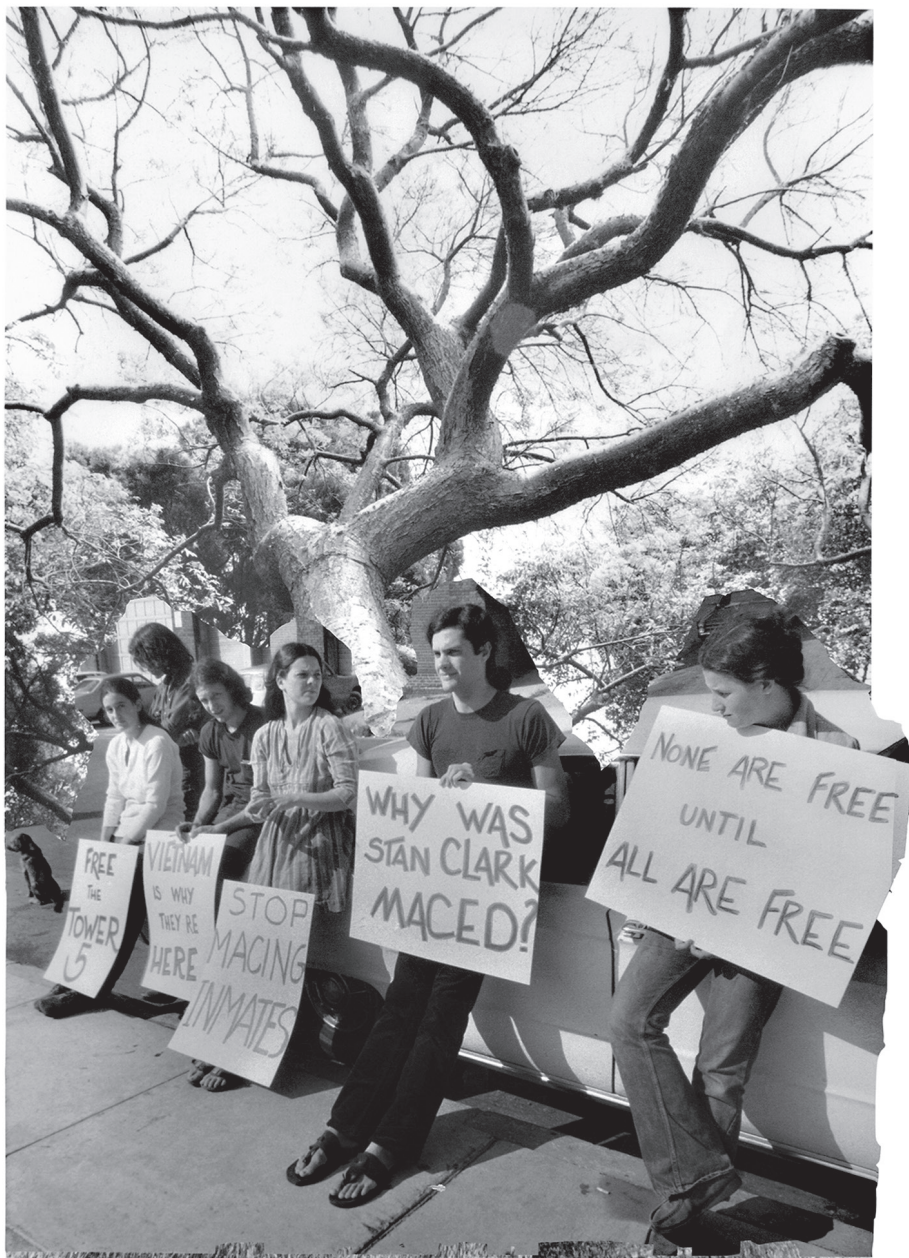
⁹ Подробнее об этих двух фотографиях см.: Azoulay A. *Declaring the State of Israel: Declaring a State of War* // *Critical Inquiry*. 2011. Vol. 37, No. 2.

¹⁰ См. употребление термина «этническая чистка» в контексте вынужденного переселения определенной группы населения из региона, а не массовых убийств: Pappé I. *Ethnic Cleansing*. Oxford: Oneworld, 2006.

Ариэлла Азулай

Родилась в 1962 году в Тель-Авиве.

Теоретик фотографии и визуальной культуры, куратор и автор фильмов. Преподает в Брауновском университете (Провиданс). Живет в Потакете (США).



Анна Титова «Ритуалы сопротивления» / «Никто не свободен, пока все не свободны», 2011.

Валентин Дьяконов

Документ и суверенитет. «Ритуалы сопротивления» Анны Титовой в контексте «архивного импульса»

В постсоветской России доступ к архивам остается «тщательно регулируемым и трудным»¹. Степень открытости архивов для публики обычно соотносится с уровнем развития демократических институтов в стране. Но в чем причина такой корреляции? Согласно магистральной традиции изучения архивов как явления, идущей от социолога Макса Вебера, формирование архива неотделимо от развития организаций, которым нужно хранить историю своих действий в виде более или менее подробного документооборота. У Мишеля Фуко «архив всегда привязан к институциональной практике»². Архив в Европе зарождается в стенах монастыря и оттуда распространяется на другие формы контроля общественной жизни, претендующие на «суверенную власть»³. Если представить себе архив как одну из основ суверенной власти, то контроль за доступом к тем или иным документам можно увидеть как одно из условий суверенности. Как только доступ к архиву видится угрозой целостности внешней и внутренней картины политического режима, его

скрывают. Похожей мотивацией руководствуются и наследники, целиком или частично закрывающие доступ к архивным материалам их предков. Документы, не соответствующие каноническому образу индивида, не выдаются исследователям. Политические режимы, достигшие реального или субъективно воспринимаемого суверенитета, не нуждаются в защите архивов от любопытного взгляда.

«Архивный импульс» в искусстве XX века возникает как реакция на двойственную роль архива, в противовес инструментам его контроля и организациям, вырабатывающим принципы отбора документов. Интерес к архивам эволюционирует от модернистского бунта против прошлого к амбивалентной позиции эпохи постмодерна и мультикультурализма. Три недавние монографии прослеживают эту эволюцию. Эрнст ван Альфен в «Инсценировке архива» (2014) проводит, вслед за философом Лиотаром и теоретиком медиа Львом Мановичем, различие между повествованием и базой данных, подчеркивая, что первое «соз-



Анна Титова «Ритуалы сопротивления» / «Сражайтесь, остановите угнетение», 2011.

дает траекторию причины и следствия для репрезентации мира», а последняя «представляет мир как список или коллекцию элементов»⁴. «Тип воображения, предлагаемый базой данных, кажется пространственным, — продолжает ван Альфен, — тогда как повествование организует опыт в первую очередь на основе времени». Так повсеместное увлечение архивом привязывается не только к «архивной лихорадке», диагностированной Жаком Деррида, но и к «пространственному повороту» в постмодернистской географии у Эдварда Соджи и ученых его круга. Свен Шпикер в «Большом архиве» представляет исторический авангард как бунт против всепоглощающей архивации XIX века, подкрепляя этот тезис примерами из практики и публицистики дадаистов и конструктивистов⁵. «Где рождаются такие нелепые утопии?», — вопрошает Эль Лисицкий о планах современных ему урбанистов, строящих «уютные поселки» для рабочих вместо «машин для жилья», и

сам же отвечает: «В архивах». Художники авангарда вырываются из цепких лап прошлого в стремлении построить новое государство с оригинальными границами суверенности. В конце века ситуация противоположная, возможно, потому, что культуре приходится реагировать на распад вышеуказанного государства. Шпикер формулирует причину очарования архивами в конце XX века следующим образом: «Никогда не равный себе до конца, архив мерцает между телом и бестелесностью, сборкой и распадом, организованностью и хаосом»⁶. Сара Каллахэн в подробнейшем отчете об использовании архива как понятия в искусстве («Искусство + архив», 2022) отмечает похожую двойственность: архив критикуется как инструмент власти, но и завораживает свободой поиска истины.

В ходе переосмысления архива на рубеже XX–XXI веков он все больше видится не локацией, а метафорой. Современные исследования в области культуры почти не интересуются реальными архивами



Анна Титова «Ритуалы сопротивления», вид экспозиции в ЦТИ «Фабрика», 2012. Фото: Евгений Случанинский.

из «плоти и крови», отмечает историк⁷. А в метафоре жесткое противопоставление времени и пространства снимается, как, например, у Пастернака: «Тишину шагами мера, ты, как будущность, войдешь». Две из трех вышеназванных книг сочувственно упоминают статью Фрейда о «вечном блокноте», где отец психоанализа сравнивает психику человека с инструментом для временных записей. В чем связь «вечного блокнота» и архивной папки, неясно, но поэтический потенциал такого сравнения очевиден. Добавляя к архиву предикат эфемерности, художники и интерпретаторы высказывают из ловушки предопределенности, архива как фиксации начала и конца определенных действий.

Дополнительную причину такого размытия архива как институции и понятия стоит искать в разнице характеристик двух

пространств. Архив — хранилище неподвижных документов, которым присвоены номера и коды, указывающие на точную локацию. Выставочные залы, в том числе и постоянные экспозиции музеев, намного ближе к «вечному блокноту» Фрейда. Их содержимое регулярно стирается, и в результате получается не наслоение, как в палимпсесте, а вечно новое высказывание или, по крайней мере, попытка такового. В этом разрезе интерес художников к архиву и музеефикации можно рассматривать как усилие закрепиться в нейтральном «белом кубе» и преодолеть, хотя бы ненадолго, инерцию забвения. Выставка, как и документ, может затеряться в длинной цепочке себе подобных. Сценография архива кажется надежным средством попадания в финальную версию архива, на основе которой будет уже писаться история.



Анна Титова «Ритуалы сопротивления» / «Без названия», 2012. Фото: Евгений Случанивский.

Особую ценность такому усилию придает фон диктатуры, скрывающей и стирающей неуютную документацию. Диктатура, однако, многослойна по своей природе и реализуется на нескольких уровнях — дискурсивном, экономическом, силовом. И на каждом интенсивность контроля за словом, кошельком и телом различна и взаимосвязана. Это позволяет художникам «архивировать против» практически любого политического режима, даже самого либерального. Тем не менее архивы в условиях диктатуры наделены особым весом. Как отмечает Спикер, «[в] Восточной Европе, так же, как, например, в Латинской Америке, архив становится центральным тропом, вокруг которого эволюционирует вопрос о том, что называется “забытыми историями” — то есть, историями, подавленными или стертыми из официальных документов в эпоху ком-

мунизма»⁸. Архивы 1970-х, от московских «Папок МАНИ» к венгерскому «Artpool» и польской «Мастерской активностей, документации и распространения», основанной художественным дуэтом КвеКулик, «выполняют функции, которые официальные архивы не могут или не хотят брать на себя»⁹. Через архив художники, если угодно, утверждают свою суверенность в противовес вырабатываемой официальными архивами государственной картине происходящего. Отсюда и размышления о роли художественных архивов как инструментов сопротивления, встречающиеся на материале Греции¹⁰, Ирана¹¹ и других стран, переживших или переживающих периоды диктатуры. «Организация архивов кризиса — социального, экономического, кризиса идентичности — не относится исключительно к настоящему моменту, — отмечает Эльпида Караба. — Такая ор-



Анна Титова «Ритуалы сопротивления» / «Корень беспорядков», вид экспозиции в Галерее 21, 2012.
Фото: Евгений Случанинский.

ганизационная деятельность направлена на будущее, которое объединит отсутствующие поколения (в прошлом и будущем) с нынешним поколением в борьбе за новое»¹².

В России интерес к архивам как художественному средству и акту сопротивления вырос пропорционально интенсивности политического давления. Одним из самых выразительных примеров является инсталляция Анны Титовой «Ритуалы сопротивления» (2013), развернувшаяся сразу на двух площадках — Галерее 21 и ЦТИ «Фабрика». В галерейной части инсталляции располагался «архив», на «Фабрике» — соответствующий ему «музей». Пожалуй, из всех российских работ 2010-х, связанных с эстетикой архива, «Ритуалы сопротивления» были наиболее разнообразны в плане архитектуры и

материальности. «Архив» представлял собой тесные коридоры, покрашенные в синий, зеленый, желтый и красный цвета, возможно, как отсылка к дому Василия Кандинского в Дессау в период его работы в Баухаусе. На столах были разложены коробки Соландера с фотографиями безлюдных лесных пейзажей и феминистских демонстраций в США в 1970-е годы. Чащи и митинги иногда коллажно накладывались друг на друга, создавая эффект контраста — или равенства? Пьедесталы и полки демонстрировали многочисленные разнородные объекты, от абстрактных скульптур до пепельниц. В просторном зале «музея» нашлось место нескольким витринам. В одной из них была разложена коллекция ракушек. Центральным экспонатом музея воспринимался мраморный бюст без лица, с геометрически острой



Анна Титова «Ритуалы сопротивления» / «Без названия», 2012. Фото: Евгений Случанивский.

выемкой на месте правой стороны груди. Неподалеку от бюста на постаменте из арматуры висела черная балаклава, единственная отсылка к политической жизни 2010-х. Пространство «музея» было маркировано антикварной пепельницей в форме Музея Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке, в «архиве», более тесном и домашнем, на полке стояла китайская ваза.

И «архив», и «музей» были полны исторических отсылок и намеков, прокладывающих связи между прошлым и невидимым настоящим. Титова инсценировала метаморфозы объектов, бытовых и сконструированных самой художницей, в их пути от руины к курьезу и экспонату.

Отсутствие каких-либо этикеток и номеров указывало на то, что музей-архив не подчиняется предписанной извне номенклатуре учета и, следовательно, не является утверждением альтернативной картины исторического процесса. Но что же значили «Ритуалы сопротивления»?

В какой-то степени этой работой Титова, возможно, неосознанно, переняла стратегию латиноамериканского искусства 1970-х. Ее обращению к эстетике архива, документам и объектам музейного характера, от гравюр до ваз, практически без визуальных кодов современности и постсоветского прошлого, близка инсталляция «Sal-si-puedes» («Беги, если можешь», 1983) уругвайского художника Нестора Гарсии Канклин. В «Беги, если можешь» Канклин сочетает документацию перформанса, скульптуру и архивные документы, посвященные уничтожению представителей коренного народа Чарруа войсками первого демократически избранного президента Уругвая Фруктуозо Ривьеры в 1831 году. Как отмечает Андреа Джунта, автор подробного разбора этой работы и ее восприятия современниками, зрителям были совершенно ясны непроговоренные отсылки к жестокостям военной диктатуры, правившей в Уругвае до 1985 года.

Как и у Канклин, архив у Титовой через документацию прошлого говорит о настоящем: политические смыслы находятся в нем легко. В отличие от уругвайского художника, Титова имела дело с настоящим, чьи очертания по шкалам интенсивности контроля над дискурсом, экономикой и физической свободой были ясны не до конца. «Ритуалы сопротивления» даже в своем названии содержат противоречие: как может сопротивление быть ритуальным, цикличным, когда оно должно — в лучшем случае — привести к победе? Конструирование системы перекрест-

ных ссылок, в которой находилось место и артефактам эпохи Холодной войны, и гравюрам Дюрера, казалось сложным лабораторным экспериментом, где сопротивление, возможно, возникло как термин физики. Насколько стойким к времени может быть художественное высказывание? «Стойким», в данном случае, к смене политических декораций, сохраняющим максимум смысла и освобождающего потенциала, если он есть, в сравнении с другими экспонатами бесконечного воображаемого музея. С помощью архивации и музеефикации Титова попыталась не только обрисовать тревожную современность, но и найти в ней место искусству как способу включенного наблюдения над настоящим. Для этого художница сочинила рамочное повествование — витрины и пьедесталы, — чтобы с помощью стандартной архитектуры музейной презентации облегчить задачу обнаружения этого самого места. Ну, а архив как прием сыграл роль в том, чтобы подчеркнуть автономию обнаруженного пространства, его, если угодно, суверенность. В итоге «Ритуалы сопротивления» стали редкой работой, где противоречия в художественном восприятии архива, который «мерцает между телом и бестелесностью, сборкой и распадом, организованностью и хаосом», продемонстрированы одновременно, со всеми разрывами между этими бинарными оппозициями. В то же время, несмотря на впечатляющую сценографию суверенности художественной практики, представить себе такую работу до 2011 года и после 2014 сложно — но это уже совсем другая история.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Moosavi F. Archives as Forms of Resistance // *Journal of Visual Art Practice* 23, no. 1 (2024). P. 68.

² Callahan S. *Art + Archive: Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*. Manchester: Manchester University Press, 2022. P. 64.

³ Friedrich M. *The Birth of the Archive: A History of Knowledge*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018. P. 9.

⁴ Alphen E. *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. London: Reaktion Books, 2014. P. 9.

⁵ Spieker S. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008. P. 106.

⁶ Ibid. P. xi.

⁷ Friedrich M. *The Birth of the Archive: A History of Knowledge*. P. 12.

⁸ Spieker S. *Destroy, She Said: The Archive between Archivio-Philia and Archivio-Phobia // What Will Be Already Exists*, 200:36. Bielefeld: transcript Verlag, 2021.

⁹ Ibid. P. 36.

¹⁰ Karaba E. *Tactics of Resistance: The Archive of Crisis and the 'Capacity to Do What One Cannot // Third Text* 27, no. 5 (2013). P. 674–688.

¹¹ Moosavi F. *Archives as Forms of Resistance*. P. 65–78.

¹² Karaba E. *Tactics of Resistance*. P. 685.

Валентин Дьяконов

Родился в 1980 году в Москве.

Критик, куратор. В настоящее время

куратор искусства XX–XXI веков в музее

Whitworth, Манчестерский университет.

Живет в Манчестере.



Фрагмент экспозиции «Как поймать мотылька?», Музей В. В. Набокова, 2022. Фото Ксении Сытиной.
Предоставлено автором текста.

Илья Крончев-Иванов

Архив как методологический вызов: кураторский опыт

Этот текст родился как попытка теоретизировать собственный кураторский опыт: выйти из скорлупы практики, дабы через критическое остранение осознать ее структуру. То, что часто ускользает в процессе.

Кураторский метод как совокупность конкретных приемов, подходов, способов мышления и действия — вот что меня интересует в первую очередь. С какой позиции я смотрю на материал, с которым работаю? В самом общем виде эту позицию можно описать как историческую или теоретическую. Я достаточно рано начал определять себя как куратора-теоретика. История в ее источниковедческом измерении долгое время оставалась вне поля моего интереса. Это связано, в том числе, с академическим контекстом: я учился на факультете свободных искусств и наук Санкт-Петербургского университета, где формировался как аналитик, ориентированный на формальный и критический подход. За всё время бакалавриата я ни разу не посещал архив или библиотеку с исследовательской целью. Мне вполне хватало университетской базы данных и виртуального доступа к репродукциям, статьям, монографиям, эссе. Мои интересы тогда лежали в области визуального и концептуального.

Но с течением времени архив все настойчивее входил в мою кураторскую и исследовательскую практику — как, впрочем, и в художественное поле в целом. В

критической теории это явление получило название «архивный поворот» и «архивная лихорадка». Эти термины описывают сдвиг в исследовательской оптике: от восприятия архива как нейтрального хранилища документов — к пониманию его как активного культурного и политического агента. Архив перестал быть просто инструментом историка. Он стал самостоятельной областью действия и критической рефлексии. Так, архивная документация — от дневников до видеозаписей, от каталогов до личных вещей — начинает восприниматься наравне с произведениями искусства. Художники и кураторы больше не используют архив как пассивный источник, а действуют внутри него: пересобирают, перекодируют, выставляют его структуру и риторику.

Для меня, как для куратора-теоретика, все острее звучит вопрос: как интегрировать работу с историческим источником в собственную кураторскую практику? Как архив может стать не только объектом исследования, но и полем действия?

Мой первый плотный контакт с архивной практикой произошел в 2021 году, когда я начал работать архивистом в петербургской галерее современного искусства «Анна Nova». Я занимался систематизацией сопроводительных материалов: книг, печатной продукции, цифровых носителей, документов, афиш, приглашений, буклетов, текстов, а также облачного хранилища с фото-,

видео- и текстовыми следами выставочной деятельности. Именно тогда я впервые остро ощутил, насколько неустойчива граница между документом и художественным высказыванием — и как важна кураторская оптика даже в работе с тем, что внешне кажется «вспомогательным» материалом.

Спустя год я придумал кураторский проект, в котором архивная логика впервые начала проявляться на уровне художественного высказывания. Это была выставка «Как поймать мотылька?», реализованная осенью 2022 года в Музее-квартире Набокова в Санкт-Петербурге. Несмотря на то, что в экспозиции не было ни одного материального предмета, который формально имел бы архивный статус, сама структура выставки была невозможна без обращения к прошлому — в самом широком, культурном смысле. Фигура Набокова в этом проекте выступала в роли архива. Его дом — родительское пространство, наполненное мемориальностью и отложенным присутствием — стал своеобразным партнером по диалогу. Я предложил художникам вступить с ним в игру, в том числе буквально: метафора пинг-понга стала для меня моделью кураторской логики. Я играю с художниками и со зрителями, но поверхность, от которой отскакивает мяч, — это архив.

Выставка была посвящена актуальной на тот момент теме — миграции, ускользания, побега. Эти понятия в контексте проекта имели как буквальное, так и метафорическое значение. Но в условиях нарастающей цензуры (в том числе из-за статуса площадки — музей подведомствен государственному университету) архив становился инструментом остранения и переноса: минуя прямое высказывание, он позволял говорить об актуальном, осмысливать настоящее. Сам Набоков четырежды переживал вынужденную миграцию: из России в Европу, из Европы в Америку, обратно в Европу и,

наконец, в смерть, которая в его письмах и романах часто предстает как последняя, окончательная эмиграция. Набоков всю жизнь оставался «не пойманным», как те бабочки, за которыми он охотился, вооружившись сачком, — и, возможно, именно поэтому оказался идеальной метафорой для разговора о том, как существовать в мире, полном ловушек. Архив в этом проекте являлся не историческим источником, а инструментом актуализации — тем, что позволяет говорить о том, о чем нельзя сказать напрямую.

Весной 2022 года я начал работу над магистерской диссертацией, посвященной кураторской практике Виктора Мизиано в 1990-е годы. Этот выбор неизбежно привел меня к архивному исследованию: часть нужных мне источников — фотографии, тексты, документы выставок — не была опубликована. Архив Центра современного искусства на Якиманке, где проходила интересующая меня выставка, был передан в научный архив сети ГЦСИ, а затем — в собрание ГМИИ им. А. С. Пушкина. Эти материалы стали предметом отдельного исследования Владиславы Гайдук, сотрудницы отдела стратегии регионального развития ГМИИ, опубликовавшей в 2021 году статью с подробным описанием структуры архива. Этот текст стал для меня важной опорой. Работа с архивами позволила реконструировать один из ключевых выставочных опытов Мизиано. Большую помощь мне оказала Сеть архивов российского искусства (RAAN), где были оцифрованы документы, сопровождающие выставки: от эфемерид и сопроводительных текстов до визуальных материалов.

Мой опыт обращения к архиву как к живому источнику продолжился осенью 2023 года, когда я реализовал выставочный проект «Не смотри на меня так, куратор», посвященный феномену кураторства и отношениям между художниками и кураторами. Одним из ключевых разделов выставки



Фрагмент экспозиции «Не смотри на меня так куратор», галерея современного искусства «Anna Nova», 2023. Фото Алексея Боголепова. Предоставлено автором текста.

стала серия взятых мною видеоинтервью с восемью петербургскими кураторами разных поколений — Екатериной Андреевой, Олесей Туркиной, Глебом Ершовым, Андреем Хлобыстиным, Александром Дашевским, Анастасией Котылевой, Анной Заведий и Андреем Паршиковым. Для меня это был опыт создания «живого архива»: не только фиксацией свидетельств, но инструментом реконфигурации кураторской среды. Другим разделом выставки стала «архивная капсула» — документация трех проектов, по-разному осмысляющих «кураторский проект» как жанр: от радикального экспериментального кураторства Зеемана («Когда отношения становятся формой», Берн, 1969) через постсоветскую институциональную критику Мизиано («Гамбургский проект», Москва, 1994) к анонимной стратегии «режущего» формализма выпускников школы ПРО АРТЕ («Безместье», Санкт-Петербург, 2016). Все материалы, кроме каталога Зеемана, были любезно предоставлены авторами

проектов. В контексте моего кураторского замысла эти проекты так или иначе рефлексировали институциональный кризис выставочного жанра, а также переосмыслили фигуру куратора. Так на выставке два архива — условно «живой» и «исторический» — вступали в напряженный диалог.

В какой-то момент я понял, что моя задача как куратора — не только показать архивные материалы, но и поставить под вопрос сам акт их возвращения в выставочное пространство. В архивной капсуле я стремился показать не просто документы как следы прошлого, а как активные элементы диалога между эпохами, художественными позициями и институциональными режимами. Архив оказался не только источником знания, но и формой высказывания. Монтируя тексты, интервью, фотографии, я не столько реконструировал историю, сколько предлагал способ ее прочтения как живого, конфликтного и контекстуального явления. Особенно важно мне было проследить, как меняется

фигура куратора — от модернистской автономности 1960-х к ситуативной гибкости куратора XXI века.

Любопытным совпадением стало то, что на волне моего личного интереса к архиву эта тема приобрела заметную актуальность и в музейном институциональном контексте. Осенью 2023 года филиал ГМИИ им. А. С. Пушкина в рамках Кураторского форума инициировал исследовательскую лабораторию для кураторов и теоретиков, посвященную архиву как одному из ключевых инструментов современного искусства. Я стал участником этой лаборатории, в рамках которой каждому было предложено разработать концепцию выставочного проекта, опираясь на конкретный архивный фонд.

Для своей работы я выбрал петербургский филиал архива российского современного искусства (RAAN) и, в частности, фонд художника Ивана Сотникова. Меня заинтересовали документы, связанные с его совместной работой с Тимуром Новиковым — знаменитым «ноль-объектом» (1982): фотографические отпечатки, машинописные тексты, краткие манифесты и концептуальные комментарии. Так родилась идея проекта-реконструкции «Этому миру мы бы поставили ноль», в котором архив выступал не столько как источник информации, сколько как поле символического действия.

Созданный в октябре 1982 года «ноль-объект» стал результатом свободного художественного акта, не предполагавшего ни физического усилия, ни материального следа. Тем важнее оказалась его архивная оболочка — те немногочисленные документы, которые зафиксировали это событие и одновременно превратили его в миф. В данном случае архив не хранит произведение — он и есть оно само. И именно в этом, как мне кажется, заключается его особая сила. Работа с этим материалом была связана не столько с «показом» произведения

искусства, сколько с попыткой пересобрать вокруг него ситуацию — художественную, историческую, идеологическую — и поместить ее в новый, актуальный контекст. С весны 2022 года, в изменившихся условиях российской художественной сцены, «ноль-объект» зазвучал с новой остротой. В ситуации растерянности, когда многие художники и кураторы задают себе вопрос: «Актуально ли то, что я делаю сейчас?», — возвращение к этой работе стало своего рода мета-высказыванием. Жестом отказа. Заявлением об отсутствии заявлений. К участию в проекте я пригласил современных петербургских художников — Эрика Железкера и Славу Блаженного — и предложил художественно интерпретировать архивные машинописи в форме перформативного ток-шоу. Таким образом, речь шла не о реконструкции объекта, а о переозвучивании его архивной ауры.

Работая с этим материалом, я снова столкнулся с тем, что архив — это не просто способ зафиксировать или изучить прошлое, но и инструмент, провоцирующий настоящее. Архив резонирует с текущим настоящим. И в этом, возможно, кроется его главный методологический вызов: архивная оптика в моем кураторском опыте не давала готовых ответов, но создала условия, в которых вопросы становились возможными. Постепенно я начал осознавать, что работа с архивом — это не столько про документирование прошлого, сколько про перенастройку времени. Именно в этой его способности задавать новую перспективу и заключается, как мне кажется, его современная сила.

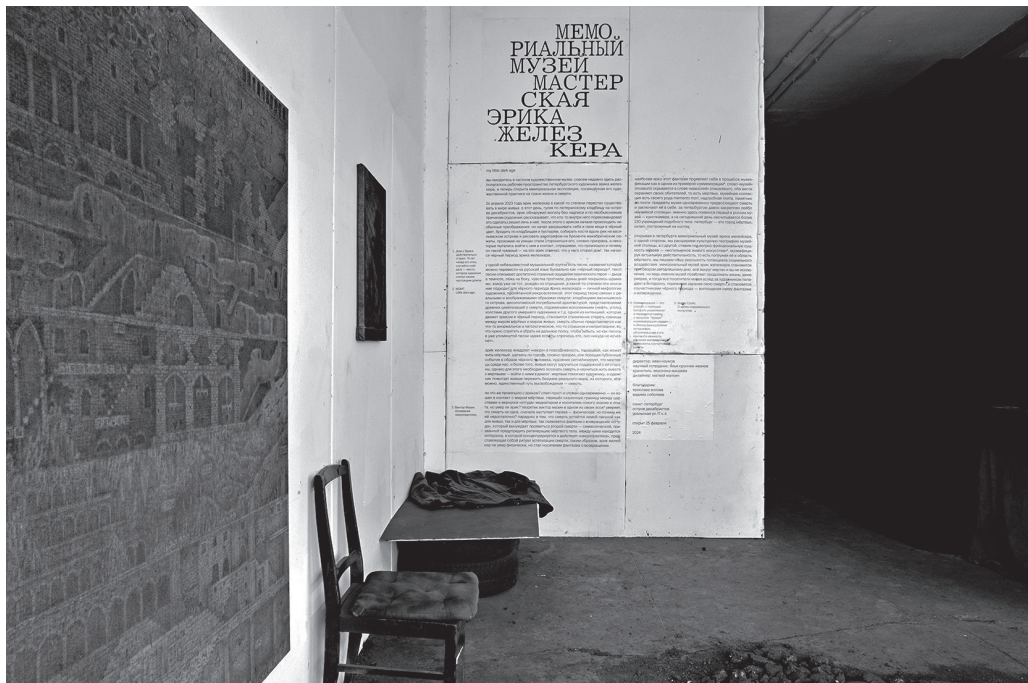
Совсем по-другому архивная оптика проявила себя в работе над персональными выставками художников, где она выступала не столько как инструмент актуализации контекста, сколько как способ проявления самой художественной практики. В случае выставки «Ретроспектива»



Фрагмент экспозиции «Или и Павлов. Ретроспектива», галерея «Navicula Artis», 2024. Фото Анатолия Павлова. Предоставлено автором текста.

дуэта Анатолия Павлова и Кирилла Или архив стал не просто темой или сопровождением, а основной методологической рамкой. Уже само название выставки — ретроспектива — для институционального дебюта выглядело иронично. Но за этой иронией скрывался тонкий критический жест: выставка не подводила итог, а делала паузу — остановку во времени. Это была не ретроспектива в музейном смысле слова, а попытка зафиксировать сам факт существования дуэта в поле искусства. Я предложил художникам оглянуться на восемь лет совместной работы. Само их сотрудничество, его принципы и случайности — и есть тот материал, который подлежал экспонированию. Архив в этом проекте выступил не как вспомогательное средство, а как структура. Он позволил превратить художественную биографию в выставочный язык.

Выставка состояла из двух залов. Первый — архивная капсула — включал базу данных проектов и специальную видеоработу, смонтированную из архивных записей, документировавших художественную деятельность дуэта с 2016 года. Второй зал представлял собой собрание инсталляций и работ прошлых лет, в том числе новых произведений, напрямую связанных с идеей самоархивации: «Творческий тупик», «Эквилибрис» и другие. Эти работы были не столько экспонатами, сколько способами самоанализа: попытками выстроить диалог с собственным прошлым. Архив здесь работал как зеркало, в котором художники могли впервые полноценно увидеть себя. Как писал Борис Гройс, архив — это не просто машина памяти, но агрегат производства будущего. Он освобождает от ретромании и направляет взгляд вперед. Архив позволяет задать вопрос: что дальше? И в этом смысле



Фрагмент экспозиции «Мемориальный Музей-Мастерская Эрика Железкера», Санкт-Петербург, 2024.
Фото Алисы Гиль. Предоставлено автором текста.

выставка Или и Павлова была не итогом, а стартом нового цикла.

В персональном проекте «Мемориальный музей-мастерская Эрика Железкера» архив выступает уже не как инструмент саморефлексии, а как способ перевода биографического опыта в форму мифа. Выставка была задумана как мемориальный музей, открытый в мастерской художника. В основу проекта легла личная метафизическая история — день, когда Железкер «в какой-то степени перестал существовать». 26 апреля 2023 года он лег в безымянную могилу на Смоленском лютеранском кладбище и с этого момента начал свой «черный период». Художник стал закрашивать себя и свои вещи в черный цвет, собирать кости, бродить по кладбищам, рисовать макабрические сцены аэрографом. Архив в этом проекте проявляется не

как отсылка к прошлому, а как технология смерти и воскрешения. Мы создали личный музей-склеп, в котором личные вещи художника (зажигалка, дневник, носки, обувь и др.) стали частью экспозиции. Архив оказывается составляющей перформативной стратегии, где документальность соединяется с художественным самопогружением. Проект вписывает художника в городскую и культурную топографию Петербурга как музейной столицы — города, в котором слово «музей» соседствует с понятием мавзолея. В пространстве этой выставки архивная логика превращается в логику мемориализации, а экспозиция — в ритуал. Мемориальный музей Железкера демонстрирует парадокс архивной оптики: она фиксирует и одновременно обостряет. Архивизация здесь — не попытка сохранить, а способ обрести устойчивость.

Таким образом, в обоих проектах архив перестает быть нейтральным фоном или хранилищем. Он становится способом художественного самонаблюдения и самоконструирования, и не только позволяет оглянуться назад, но и конструирует то, что будет потом — не как прогноз, а как художественную гипотезу. То есть для художников архив становится точкой входа в собственную художественную субъектность — как способ осознать себя в процессе, а не в истории.

Постепенно архив из объекта интереса стал для меня полноценным методом — не иллюстрацией к кураторской концепции, а концептуальной рамкой. В каждом из реализованных проектов архив проявлял себя по-разному, но именно в этой многозначности и заключается его методологическая сила. В выставке «Как поймать мотылька?» архив стал невидимой, но определяющей структурой: через фигуру Набокова, чье биографическое и литературное наследие я предложил художникам воспринять как своего рода «живой архив», выстраивался диалог с темами утраты, перемещения и эскапизма. В проекте «не смотри на меня так, куратор» архив выступил в двойной роли: с одной стороны — как результат фиксации кураторских высказываний (в виде интервью), с другой — как субъект институциональной критики. Здесь архив стал пространством столкновения разных времен и логик, «живой» и «исторический» архивы вступали в напряженный диалог, раскрывая механизмы формирования кураторской среды. В работе над выставкой «Этому миру мы бы поставили ноль» архив превратился в самостоятельное высказывание. «Ноль-объект» Тимура Новикова и Ивана Сотникова не сохранился как художественный артефакт — но его архивная оболочка позволила реконструировать не столько сам объект, сколько его контекст, идеологическую и художественную

ситуацию. Архив здесь стал мифом, вокруг которого можно было выстраивать новую сцену действия. В «Ретроспективе» дуэта Или и Павлова архивная логика стала способом фиксации художественной субъектности: она не иллюстрировала прошлое, а превращала его в инструмент самоанализа. Сам акт кураторства здесь стал архивным жестом — монтажом, в котором память и перспектива будущего сливаются. Наконец, в «Мемориальном музее-мастерской Эрика Железкера» архив стал медиумом перформативной мифологии. Через личные вещи и символические объекты художник собирал себя заново, а я как куратор выступал своего рода конструктором этого автоархива. Здесь документальность обретала ритуальный, почти сакральный смысл.

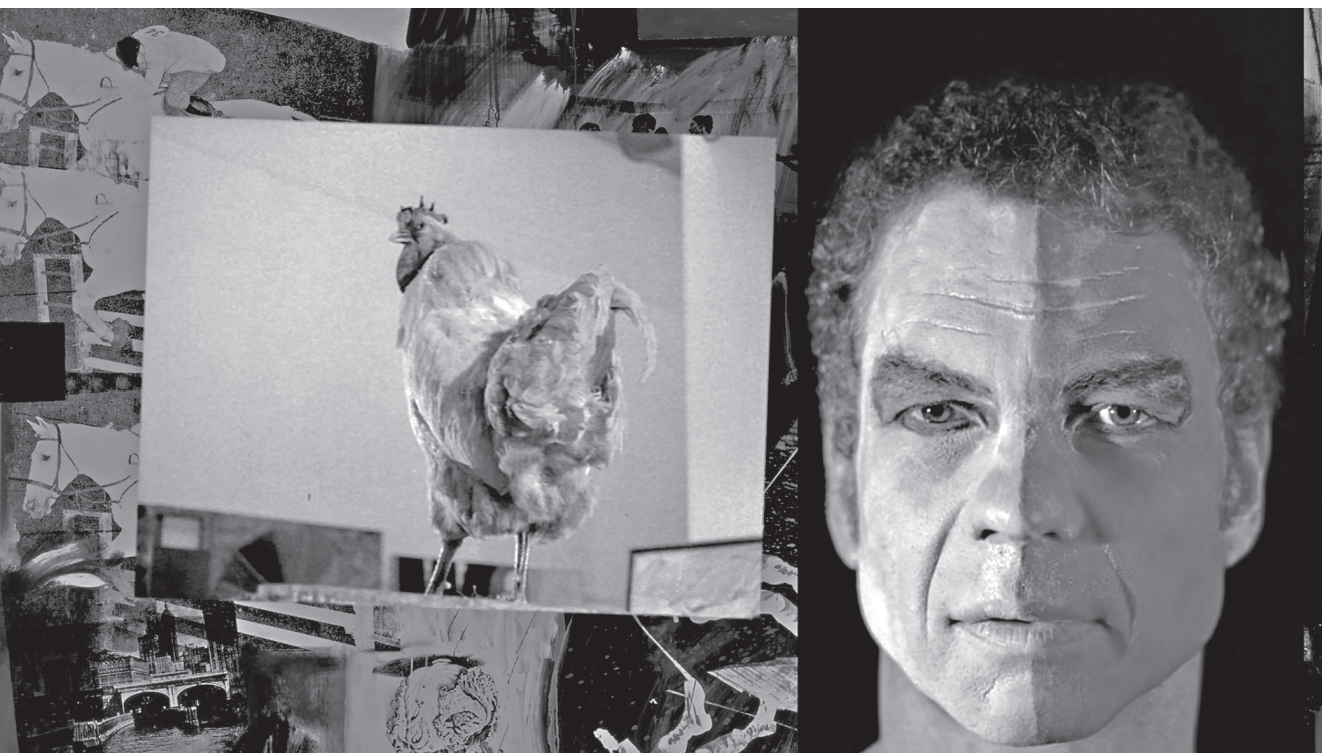
Так, в каждом случае архив оказывался не только способом работы с прошлым, но и инструментом проектирования настоящего и будущего. Он создавал рамку и провоцировал художников. Именно в этой его способности быть одновременно структурой, медиумом и действием я вижу главный потенциал. В кураторской практике архив утрачивает свою первичную функцию сохранения и трансформируется в инструмент актуализации.

Илья Крончев-Иванов

Родился в 1998 году в Ульяновске.

Исследователь искусства, куратор, преподаватель, аспирант Российского института истории искусств.

Живет в Санкт-Петербурге.



Мике Ульфиг, 3D дизайн архивного материала для фильма «Каннингем» (реж. Алла Ковган; Германия, Франция, США 2019). Предоставлено автором текста.

Людмила Воропай

«Назад, к самим архивам!»: К диалектике «архивного поворота»

1. «Архивный поворот»: что это было?

Тема архива уже более тридцати лет играет важную роль в современной художественной теории и практике. Сотни выставок, публикаций и художественных проектов используют понятие архива для определения собственного методологического или концептуального подхода, а также для обозначения различных содержательных или формально-эстетических аспектов обращения к архивной проблематике. Интенсивность и частота обращения к теме архива в современном искусстве привела к тому, что уже в начале нулевых в художественной теории распространился термин «архивный поворот»¹, который фиксировал растущий интерес к архивной проблематике в качестве своего рода симптома, отражающего общую институциональную и идеологическую конъюнктуру художественной системы конца XX и начала XXI века.

Архив — будь то некий конкретный архив или архив как культурная институция в целом — все чаще становился объектом «художественного исследования» и источником материалов для дальнейшего

«критического» осмысления и эстетического оформления в виде отдельного художественного или кураторского проекта. Само понятие архива при этом зачастую обходилось без конкретного определения, открывая тем самым возможность разнообразных его прочтений и встраивания проекта в концептуальные рамки «архивного поворота».

Со временем понятие архива все больше размывалось: оно становилось то открытой метафорой (например, канонизированных систем знания, форм управления политикой памяти и пр.), а то и вовсе пустым означающим, выполняющим роль эдакого понятийного лейбла-джокера в бесконечной игре возможных интерпретаций.

Подобного рода «агильность» концептуальной рамки «работы с архивной проблематикой» неоднократно подвергалась обоснованной критике внутри самого художественного дискурса². Ведь практически любой современный художественный проект можно так или иначе проинтерпретировать как работу с темой архива в том или ином его понимании. На-

пример, художественная репрезентация любых культурных и медиальных практик и феноменов может быть прочитана как «архивирование» повседневности и форм культурного потребления; работа с историческими фактами, темами и сюжетами — как художественное «переосмысление» истории как архива; тема маргинализации определенных социальных, культурных и прочих групп — как критика архива как общественной институции в целом, понимаемого в качестве механизма фиксации социально-политической иерархии и структуры властных отношений.

Этот список возможностей концептуализации практически любого художественного жеста и содержания как (потенциально) имеющего отношение к теме архива можно продолжить без труда. Гораздо сложнее ответить на вопрос, что же в современном искусстве все-таки принципиально невозможно встроить в концептуальные рамки архивной проблематики.

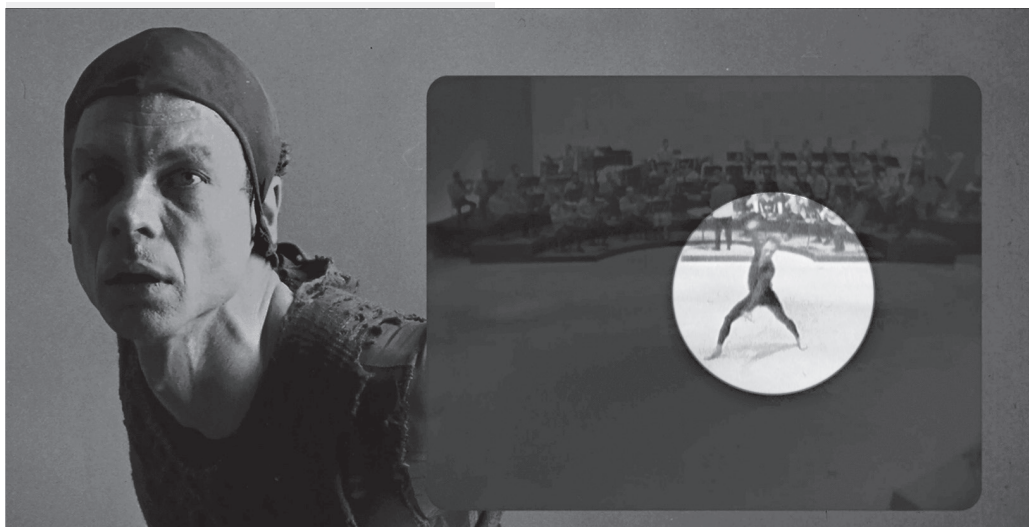
Подобная открытость архивного дискурса, равно как и сопутствующая ему институциональная конъюнктура имеют ряд вполне очевидных причин. В плане теоретических референций и понятийного аппарата дискурс современного искусства начиная с конца 1960-х во многом формировался под влиянием постструктуралистских концепций и предлагаемой ими критики устоявшихся систем знаний и связанных с ними властных отношений. «Археология знания» Мишеля Фуко и предложенное им определение архива как «систем высказываний»³, переводящих эпистемологический режим высказывания в режим онтологический, придало понятию архива семантический размах, далеко превосходящий институциональную ограниченность этого термина в повседневном его понимании: «Под этим словом я не подразумеваю суммы всех текстов, сохраненных определенной культурой в качестве до-

кументов ее собственного прошлого или как свидетельство ее неизменной тождественности. Я также не подразумеваю под ним социальных институтов, позволяющих зарегистрировать и сберечь в том или ином обществе дискурсы, о которых хотят оставить память и беспрепятственное распоряжение которыми хотят сохранить. [...] Архив — это прежде всего закон того, что может быть сказано, это система, управляющая появлением высказываний как единичных событий. [...] Архив — это то, что различает все дискурсы в их многообразном существовании и определяет их в их собственной длительности»⁴.

Данное понимание архива как концептуального мета-регулятива дискурсивных практик послужило надежным теоретическим фундаментом для обоснования программы целого ряда художественных практик, работающих с архивной тематикой.

Другой важной теоретической составляющей архивного дискурса в контексте современного искусства стала известная работа Жака Деррида «Архивная лихорадка», в которой философ в своем привычном стиле деконструирует понятие архива, отталкиваясь от его этимологии⁵. Греческое слово «ἀρχή» сочетает в себе, как известно, такие значения как «начало» и «власть», определяя тем самым принципиальную амбивалентность самого понятия архива, который обозначает одновременно включение в себя чего-то одного и исключение чего-то другого, сохранение одной информации и предание забвению другой, создание одного корпуса знаний и разрушение другого.

Упомянутые выше работы Фуко и Деррида регулярно становились теоретическим обоснованием расширенного понятия архива в художественном дискурсе, например, в таких программных текстах как «Архивный импульс» Хола Фостера⁶ и



Мике Ульфиг, 3D дизайн архивного материала для фильма «Каннингем» (реж. Алла Ковган; Германия, Франция, США 2019). Предоставлено автором текста.

«Архивная лихорадка: Использование документа в современном искусстве» Оквуи Энвезора⁷.

Однако, помимо данного постструктуралистского теоретического импульса к переосмыслению архива как понятия и культурного института, гораздо более важную роль в возникновении «архивного поворота» сыграло совершенно другое обстоятельство. С момента «смены парадигмы» в понимании искусства как в первую очередь эстетической практики на его определение как практики главным образом дискурсивно-критической, обращение к понятию архива как к манифестации нормативных систем знания, власти и идеологической гегемонии было вопросом времени. В каком-то смысле, «архивный поворот» можно рассматривать как логичное методологическое продолжение институциональной критики, покинувшей концептуально комфортную зону рефлексии законов и форм бытования самой системы современного искусства. Самореферентность и герметичность тем и сюжетов ин-

ституциональной критики сменилась более общим и открытым художественно-культурологическим подходом к другим социальным и культурным пространствам и сферам культурного производства и потребления.

Иронично разложенная Беньямином Бухло по полочкам «эстетика администрирования» нашла новые темы и сферы своего применения и пошла в народ во всех прямых и не прямых смыслах этого выражения. В некотором смысле «архивный поворот» ознаменовал своего рода «демократизацию» институциональной критики, занявшейся сюжетами и темами, которые, хотя бы в теории, могли бы быть интересны не одним лишь обитателям «мира искусства», как понимал его Артур Данто.

Да и в культурно-политическом плане «работа с архивами» стала удобным курсом легитимации для проектов и инициатив, которые уже в силу самого обращения к теме архива представлялись чем-то важным и институционально значимым, работающим с культурным наследием и общественно-релевантными темами и со-



Мике Ульфиг, дизайн архивного материала для фильма «Завещание Пандоры» (реж. Анжела Кристлиб; Германия 2024). Предоставлено автором текста.

держаниями. Финансирование проектов, связанных с архивами и архивированием, в культурно-политическом контексте а priori рассматривается как некая надежная инвестиция в будущее, в которое, как мы помним из классики современного отечественного искусства, возьмут не всех. Концептуализация художественного проекта в качестве проекта, связанного в том или ином виде с архивной проблематикой, долгое время была, да и по-прежнему во многом остается, надежной стратегией обеспечения легитимности в глазах культурно-политических структур и их представителей.

2. «Архивный ренессанс»: что это может быть?

Так имеет ли смысл сегодня историзировать «архивный поворот» и говорить об интересе к архивной тематике в современном искусстве как о некоем уже закончившемся тренде и феномене? Ведь можно предположить, что именно благо-

даря актуальному распространению культурной и медийной продукции, созданной с помощью нейросетей и других технологий искусственного интеллекта, «архивный интерес» может ожидать своего рода ренессанс. Только это будет уже не интерес к переосмыслению и критике архива и его содержания, как в первую фазу «архивного поворота». Скорее всего, это будет интерес к архиву как источнику знаний и информации, которые еще обладают достаточной степенью достоверности, а сам архив как институция, возможно, будет восприниматься как место сохранения культурной памяти и интеллектуальной традиции от воздействия ИИ.

Также можно предположить, что работа с архивными материалами, особенно если речь идет о художественных архивах, в гораздо большей степени будет сосредоточена на поиске формально-эстетически оригинальных способов презентации содержимого этих архивов. Вдохнуть новую жизнь в художественные архивы сегодня

может только перевод их содержимого в различные формы эстетически выверенной аудиовизуальной репрезентации, поскольку именно этот вид рецепции художественного и культурного контента станет доминирующим в культурном потреблении ближайшего будущего.

Уже сегодня эстетически наиболее интересная и изобретательная работа с архивом происходит именно в таких, кажущихся на первый взгляд периферийными, жанрах и видах художественного производства, например, в выставочном дизайне и в аудиовизуальном дизайне архивных материалов в художественно-документальном кино и видеоарте⁸.

Прогнозы — дело, конечно же, крайне неблагоприятное. Но если у архивного интереса в современном искусстве и откроется второе дыхание, то это, скорее всего, будет интерес к непосредственному содержанию архивов и способам их аудиовизуальной репрезентации для новых технологически обусловленных видов и практик художественного и культурного потребления. Лозунгом неокантианцев был «Назад к Канту!», Гуссерль призывал вернуться «Назад, к самим вещам!», Лакан хотел вернуться «Назад к Фрейду!». Лозунгом нового «архивного интереса» мог бы стать призыв «Назад, к самим архивам!»

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: *Simon C.* Introduction: Following the Archival Turn // *Visual Resources*. 18 (2002). P. 101–107. Наиболее обстоятельным на настоящий момент исследованием истории «архивного поворота» является работа *Callahan S.* *Art + Archive: Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*. Manchester, 2022.

² См., например, *Spieker S.* *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, MA, 2008.

³ Фуко М. Археология знания. СПб., 2004. С. 247.

⁴ Там же. С. 247–249.

⁵ См.: *Derrida J.* *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago, 1996.

⁶ См.: *Фостер Х.* Архивный импульс // *Художественный журнал*. № 95. 2015. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/10>.

⁷ См.: *Enwezor O.* *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: Steidl/ICP, 2008.

⁸ Одним из наиболее интересных примеров подобного рода является работа немецкой медиахудожницы Мике Ульфиг над аудиовизуальным дизайном материалов из архива Мерса Каннингема для фильма Аллы Ковган «Cunningham» (2019). Эта и другие работы Мике Ульфиг во многом изменили представление о художественном потенциале archival sequence design в художественном и документальном кино и положили начало эстетически совершенно новому подходу к работе с архивными материалами в кино.

Людмила Воропай

Родилась в 1975 году.

Философ, теоретик и критик современного искусства.

Живет в Берлине.

Иван Стрельцов

Дидактический брейнрот и заклятие энтропии

«Мир по версии ИИ»

Национальная галерея Же-де-Пом, Париж
11.04–21.09.2025

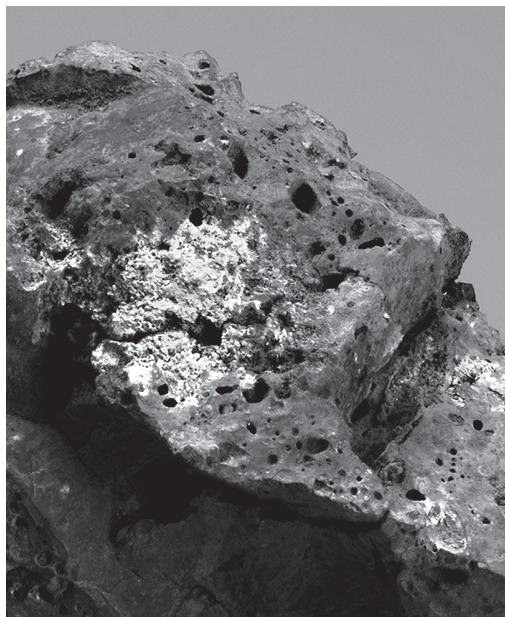
«Невообразимо странное»

Национальный центр искусства и культуры
Жоржа Помпиду
23.03–30.06.2025

Питер Осборн, говоря о постконцептуальном искусстве, определяет его как способ переопределения современности: «не столько "презентация", сколько "репрезентация" — интерпретация того, что проходит сквозь конструкции новых целостностей, собранных из их фрагментов и модальностей существования. Это проявление воли к современному — соединять вместе множество совпадающих социальных времен — в той же степени, в какой это вопрос репрезентации»¹. Он подчеркивает, что искусство не просто создает фикции, но делает это ради критики: «...фикционализация действует на двух уровнях и принимает две основные формы: фикционализации власти художника или того, что, согласно Фуко, мы можем назвать "функция-художник", и фикционализации документальной формы, в частности, архива. Подобная фикционализация соответствует и делает видимой фиктивность самой современности. Также она делает явной несомненную фиктивность посткон-

цептуального произведения искусства, которая является следствием неотъемлемой контрфактичности концептуального измерения и придает ему структурно "литературный" аспект»². Современность — как фикция транснациональной власти без будущего — может быть оспорена в рамках только постконцептуального искусства, благодаря его способности к производству фикций, фабрики аутентичности и утверждению истин.

Подобный подход мне напомнил, как Гегель в «Феноменологии духа» последовательно скрывал собственную позицию как автора, описывающего некоторую фикцию, и преподносил логику собственного рассуждения как науку. Его автофикшн — личная история немецкого философа, его догадки, творческий путь и мытарства частным учителем — лег в основу «абсолютного духа» и нашел полноту воплощения в «конце истории». И Осборн переносит эту «волю к власти» на постконцептуализм, где частная фикция стремится стать всеобщей: «с эписте-



Джулиан Шаррьер «Метаморфизм LI», 2016
© Джулиан Шаррьер / ADAGP, Париж, 2025.
Предоставлено автором текста.

мологической точки зрения можно сказать, что современное выделяет то неразличение между историческим и фикциональным нарративами, которое, начиная с критики Гегеля, ассоциировалось с понятием самого спекулятивного опыта»³.

Но это все абсолютно — произнесу эти слова не без иронии — идеалистическая и спекулятивная логика, где литература выдается за истину. Мы же — как истинные материалисты — должны сделать шаг к экономике и либидо — через Маркса и Фрейда — к «Системе вещей» Бодрийяра. Французский философ пишет об интересном эффекте позднего капитализма — вещи утрачивают свою собственную функциональность и теперь играют, скорее, символическую роль. В вещах заложен потенциал не только к самоорганизации в коллекциях, культуре, товарных отношениях и технологическом «видимом» изобилии, но и виртуализации,

посредством человеческих, доведенных им до обсессивно-компульсивного характера, фикций⁴. «Один и три стула» Кошута — не просто вещь, но и разрастающееся новообразование фикций: что это за стул, зачем он, кто на нем сидел, а можем ли мы доверять фотографии этого стула, а почему именно «С», «Т», «У» и «Л»? И все эти вопросы существуют вместе с вещью, утратившей собственную функцию, а значит, и «стульность» в пользу фикции.

Возможно, Бодрийяр ответил бы Осборну, что современное искусство в его постконцептуалистской обсессии редимейдами, документами, свидетельствами и коллекционированием не только мобилизует трайбализм и интернационализм геополитической современности, но и обнажает жадность и империализм вещей, стремление к захвату и порабощению еще больших значений и контекстов. И эта тяга оспаривать «современность» замешана на воле к созданию сверхкультовых вещей (подобно той снафф-фотографии, на которую медитировал Батай), заряженных страданиями, конфликтами, памятью бабушек, колониализмом, политическими фетишами, сакральным, прибавочной стоимостью и обычной коррупцией. «Будучи индивидуальным или коллективным алиби для тех или иных конфликтов, система вещей неизбежно несет на себе печать нежелания знать эти конфликты»⁵, — подытожил бы Бодрийяр, добавив: «система вещей иллюстрирует собой эту систематику непрочности, эфемерности, все более частой повторяемости, все более повторяющейся систематики удовлетворения и разочарования, ненадежного заклатья реальных конфликтов, угрожающих индивидуальным и социальным отношениям»⁶. И если для Осборна фикция — это критический перформанс, чтобы оспорить консенсус о «современности», то для Бодрийяра она встроена в автономную систему циркуляции предметов культа, технологий (в том числе музейных), товаров и архивов.

Дальше я бы хотел рассмотреть две выставки, которые так или иначе заостряют проблематику обоих подходов, где интерпретация материала, архивного или художественного, происходит либо с помощью дополняющей фикции, либо же без нее — за счет демонстрации as is.

В одном из самых известных фотографических музеев Европы Же-де-Пом прошла выставка под название «Мир по версии ИИ». Перед кураторами стояла амбициозная задача: объяснить зрителям, какую роль играет искусственный интеллект (далее ИИ) в современном мире и каково его значение для современного искусства. В качестве подсказки нас встречает работа Тревоора Паглена «Вампир. Корпус: Монстры капитализма» — безумная красная рожа, созданная на основе описаний вампира Брэма Стокера и Карла Маркса. И эта работа, сближающая человеческие и машинные галлюцинации, обещает вполне материалистическое понимание ИИ через описание системной эксплуатации, отторжение творческого труда и апокалиптического страха всеобщей пролетаризации и исчезновения.

Выставка открывается секцией «Картографии ИИ», где кураторы нам объясняют, что искусственный интеллект — это не какая-то магическая «штуковина», но результат человеческого труда на протяжении долгого времени. В витрине — «капсуле времени», как называют ее в пресс-релизе, — представлены архивные материалы, книги, артефакты, касающиеся заявленной темы. Дальше экспозиция делится на две главы. В «Материалах» кураторы постарались сразу отрезвить зрителей, показав геологический след ИИ, то есть то, что ни одна эфемерная вещь оставить не способна. Так Жюльен Шарьер в работе из серии «Метаморфизм», достаточно отдаленно связанной с общей

темой, показывает свою скульптуру, напоминающую вулканическую лаву техно-капитализма — амальгаму разнородных почв, минералов, пластмасс и компьютерных компонентов.

Глава «Пространство и время» рассказывает об инфраструктуре и истории ИИ. В ней представлены работы ветеранов картографирования интернета и других цифровых технологий — исследовательницы и сотрудницы Макрософт Кейт Кроуфорд и художника Владана Йолера. «Anatomy of an AI System» (2018) посвящена технологическому комплексу, стоящему за каждой Алексой от Амазон и создающему иллюзию автоматизации. И этот анализ скрытых человеческих издержек неутешителен — вместо рационализации и алгоритмизации труда роботизация людей.

«Вычисляя империи» (2023) охватывает пять столетий человеческой истории, приведших к созданию ИИ — магнум опус техно-капиталистической власти. Отдельный зал занимает инфографика. Я сразу почувствовал подвох — перед нами не традиционное тематическое исследование, которое мы привыкли видеть в начале практически любой сложной выставки, а скорее, художественная фикция, выдающая себя за исследование. В «Вычисляя империи» вся наша сложная история — через математику, композитные материалы, пиратство, колониализм, экоцид, империализм, спекулятивный реализм и так далее — ведет к возникновению ИИ. В этом холистическом знании, все связано со всем, и одновременно ни с чем. Но подобный генезис имеет любое существующее сегодня явление, в том числе «современное искусство», пластмассы, криптовалюты, тик-ток и даже реслинг. Однако этот ассамбляж привычных аргументов может быть использован для критики любой вещи, ИИ, интернета, соцсети. И всегда мы получаем один и тот же результат — капитализм зол.

Таким образом, Же-де-Пом, обращаясь к чужому исследованию, обрывают на полуслове собственное и разрушают то хрупкое понятие истины, к которому обычно музей апеллирует. И если художники, активисты, критики и исследователи техно-империализма должны стремиться угнать выставку, то выбор подобного достаточно агрессивного высказывания неясной природы, то ли художественной, то ли публицистической, то ли научной, нельзя оправдать. И именно «Вычисляя империи» навела меня на мысль, что попытка объяснить что-то посредством дидактики, скорее, парализует зрителя, заставляет его соглашаться с институтами, исследователями и художниками, абсолютно теряя тот момент, где заканчивается факт и начинается фикция. И именно в дидактике осборновская фикция из формы критики превращается в абьюз.

Продолжив осмотр выставки, я заметил паттерн — секция заявляет тему, делится на главы, во «временных капсулах» представлены архив, документы и артефакты, исследовательскими текстами объясняются какие-то идеи и все иллюстрируется тематически отобранным искусством. Так, внутри общей секции «Обнаружить, распознать, классифицировать: аналитический ИИ» — книги по физиогномике, фотографии преступников для первых попыток каталогизировать приметы, плакат «Кино-глаз» Дзиги Вертова и книги Поля Вирильо. В главе «Машинное зрение» — предсказание, ставшее реальностью, — «Eye/Machine» Харуна Фароки и монументальная красота множественности человеческих гримас для датасетов в «Behold These Glorious Times!» Тревога Паглена. В подглаве «Распознавание лиц и эмоций» — еще две работы Паглена: «Fanon» и «De Beauvoir» (из серии «Even the Dead Are Not Safe»), созданные с использованием алгоритма Eigenface. Художник с помощью этого метода создал так называемый «отпечаток лица» — набор числовых признаков, лежащих в основе тех-

нологий машинного зрения и систем распознавания лиц. Секция заканчивается главой «Микро-работа» — с видеоинсталляцией «Механические курды» (2025), созданной Хито Штейерль специально для выставки. В процессе работы над видео художница нанимала курдских исполнителей через такие платформы, как Amazon Mechanical Turk, чтобы сделать видимой не только алгоритмическую эксплуатацию дешевого труда, но и сам народ без государства, как он живет и о чем мечтает.

Тот же самый подход повторяется в секциях «Латентные пространства и возможные изображения: генеративный ИИ» и «Генеративное письмо». Текст, объекты, свидетельства и тематически подобранные художественные произведения. Например, работа Егора Крафта иллюстрирует генеративные возможности ИИ. Секция за секцией выстраивается простая и понятная дидактическая структура, тот или иной феномен можно разобрать, пересобрать, проиллюстрировать и — наконец — сделать тему, а вместе с ней и это — будь оно проклято — современное искусство, наконец, понятным простому зрителю. Выставка больше никого не смутит, не вызовет недоумения и, что самое важное, не поставит под вопрос историю искусства как последовательную трансформацию медиума под действием не только других медиумов, но и социальных конфликтов и поражений идей. Примеры есть, объяснения есть, документы представлены. Что тебе еще нужно? Но именно посредством это дидактической фикции и тривиализируется искусство.

Из интереса я задал Chat GPT вопрос: «сделай музейную, исследовательскую, но не чисто художественную, выставку, посвященную ИИ. Обязательно выбери художников, объекты, документы и тексты». Мне предложено было следующее: «Выставка разворачивается в пяти направлениях. 1. ИИ как инфраструктура предсказания — через работы

Паглена, сопровождаемые схемами нейросетей, патентами и документами DARPA. 2. ИИ как дисциплинарное воображение — проекты Бласа и Штейрль, кейсы алгоритмической дискриминации и AI Act. 3. Психоаналитика машинного — ИИ как другой у Юига, в диалоге с Лаканом и Хуэем. 4. Отказ от автоматизации — человеческое сопротивление в работах Forensic Architecture. 5. Алгоритм и судьба — ИИ как миф в sci-fi, генеративных текстах, эсхатологиях и “Terraforming” Браттона». Меня это озадачило — как так вышло, что ИИ справился, возможно, даже еще и лучше с подобной дидактической выставкой?

Самоочевидность архива, к которому мы имеем доступ, заменяет возможный смысл простейшей, но в тоже время и бесконечно вариативной дидактикой, наподобие той, что автономно генерирует Chat GPT. «Кураторский отбор позволяет нам увидеть то, что мы сами не хотели бы видеть, или даже то, что вообще нам неизвестно. Будучи государственной, публичной организацией, музеем, если он функционирует должным образом, пытается преодолеть фрагментацию публичного пространства и создать универсальное пространство репрезентации, которое интернет создать не в состоянии»⁷, — писал Гройс. И теперь ИИ этим универсальным пространством и стал. Но отличает институты искусства от ИИ — все-таки — способность выходить за рамки настоящего, определять развитие искусства и экспозиционных решений в будущем. Дидактика — как ясность — уже не является просветительской чертой музея, теперь ИИ способен генерировать объяснение любой вещи, полностью исключая пространство для вопроса, недоумения, делая любой разговор об искусстве бесполезным.

Выставка «Невообразимо странное» в Центре Помпиду — постморт-оммаж Жану Шателю, историку, профессору Сорбонны,



Тревор Паглен «Вампир (Корпус: Монстры капитализма)», из серии «Adversarially Evolved Hallucinations», 2017. Предоставлено художником, Fellowship, галереей «Altman Siegel» (Сан-Франциско) и галереей «Pace».

описывавшему себя так: «Мне не нравится слово “коллекционер”. Я бы, скорее, назвал себя “накопителем”». После смерти Шателю в 2021 году его коллекция — около 400 работ, от скульптур до видеоинсталляций — была передана в дар музею.

Архитектура выставки частично повторяет планировку квартиры Жана Шателю — в одних залах почти дословно, в других — с музейной дистанции, но сохраняя эстетику приватного сакрального пространства, где отношения между объектами определяют страстью коллекционера и лишь потом валидируются куратором как выставочное решение. Мы — внутри чьей-то тщательно культивируемой мании, в полифонии распада: телесности, смерти, юмора, апокалипсиса и преступной разнузданности.



Егор Крафт «Content Aware Studies», фрагмент серии, 2018 — по настоящее время © Егор Крафт. Предоставлено автором текста.

Опишу лишь небольшой фрагмент выставки с реконструкцией части гостевой Шателю. В центре инсталляции — вместо настоящего комода — работа Джастина Либермана «Шкаф с памятные вещи американских серийных убийц с держателем для жилета Мэнсона», 2008. Этот объект — через редимейды и «Данное» Дюшана — приближается к реальному свидетельству с места преступления, проскакивая в статус обильно политого галлонами крови реквизита b-муви. «Присцилла» — татуированная свинья Вима Дельвуа из серии, в свое время вызвавшей скандал, о границах и насилии над животными в искусстве. Все пространство между художественными работами заполнено африканскими масками или тотемами. Коллекционер, видимо, руководствовался тем же принципом, что и Квентин Тарантино в своих фильмах, сфор-

мулированным в одном из его публичных дебатов: «Зачем им нужно так много мерзкого насилия?» — «Потому что это весело, Джэн! Поняла?».

И тут мы видим исторический водораздел, который нащупали Батай и Бодрийяр в постмодернизме. Искусство не сводится лишь к языку — в нем присутствует эта странная kinky-страсть вещи, которая, впрочем, освобождает не человека, но саму себя — бегством в музей, через отрицание собственной утилитарности. А все эти фикции, обсуждения, тексты (например, тот, что я пишу сейчас) — лишь ужимка, чтобы организовать побег вещи. Зачем что-то объяснять, если можно показать саму коллекцию? Зачем нам придумывать дидактические «категории», когда можно показать сами комнаты — зал, кухню, подсобку или спальню? И только выставка закончится — все эти вещи будут



Вид экспозиции «Невообразимо странно», 2025.

проглочены музеем, станут частью огромной коллекции, а Шателю — бессмертным.

Но тогда дидактика — как концепт — скорее, попытка уговорить энтропию остановиться, заручиться ее поддержкой, просветить ее, что мир устроен не так, как ей вздумается. И тут мы можем, наконец, закрыть глаза и представить мир до банальности простым, словно схематичный рисунок квартиры или сталинская пятилетка.

В одном из своих самых известных романов — «Град обреченный» — братья Стругацкие описывают странный город, в котором свет включается по расписанию, выйти из него нельзя, все говорят на одном языке, и каждый думает, что именно на его родном. Этим миром руководят загадочные Наставники, то ли сущности из параллельной реальности, то ли инопланетяне, то ли особый вид людей. В этот «аквариум» попадают

случайные люди из двадцатого века: ярый комсомолец и сталинист Андрей из СССР, проститутка Сельма из Швеции, диссидент, преподаватель, шутник и просто тучный еврей Изя Кацман, унтер-офицер Вермахта, нацист, но хороший организатор Фриц Гейгер, американец, любитель оружия, но на самом деле профессор социологии Дональд, жертва культурной революции Китая Ван Лихун и другие. Мир, в котором они живут, постоянно процедурно меняется: то появляются толпы агрессивных обезьян с собачьими мордами, закидывающие людей экскрементами, то лохматые крокодилы, сносящие дома фермеров на границах земель, то вода в кране вдруг превращается в желчь, — то же касается и ролей героев, сегодня ты — мусорщик, завтра — следователь, редактор, а затем и советник диктатора.



Фотография гостиной Жана Шателю.
Предоставлено Центром Жоржа Помпиду.

В одной из сцен герои собираются за столом, каждый со своим бэкграундом, словно в анекдоте: фашист, сталинист, жертва террора, еврей, русский, китаец и немец, рабочий, фермер и интеллигент. Пьют, произносят тосты, опять пьют, поют, но каждый, абсолютно каждый, продолжает верить в те идеи, с которыми оказался внутри эксперимента:

« — Да нет давно вашего фюрера! — втолковывала ему Сельма, плача от смеха. — Сожгли его, вашего фюрера!..

— [...] В сердце каждого истинного немца фюрер жив! Фюрер будет жить века! [...]

— Да надоел ты со своим фюрером! — заорал на него Андрей! — Ребята! Ну, сволочи же, слушайте же тост!

— [...] Я считаю, ребята, что мы должны выпить... мы уже пили, но как-то мимоходом, а надо основательно, по серьезному выпить за наш Эксперимент, за наше благородное дело и в особенности...

— За вдохновителя всех наших побед товарища Сталина! — заорал Изя.

Андрей сбился.

— [...] Ну, и за Сталина, конечно... Черт, сбил меня совсем... Я хотел, чтобы мы за дружбу выпили, дурак! [...]

— А я за Сталина выпью! — упрямилась Сельма. — И за Мао Цзе-дуна. Эй, Мао Цзе-дун, слышишь? За тебя пью! — крикнула она Вану. [...]

Ван вздрогнул, жалобно улыбаясь, взял стакан и пригубил.

Андрей залпом осушил свой стакан и, слегка огушенный, торопливо тыкал вилкой в закуску. [...] Должна быть какая-то связь и взаимосвязь... Скажем, такой вопрос: выбрать между успехом Эксперимента и здоровьем товарища Сталина... Что лично мне, как гражданину, как бойцу... Правда, Кацман говорит, что Сталина не стало, но это не существенно. Предположим, что он жив. И предположим, что передо мной такой выбор: Эксперимент или дело Сталина... Нет, чепуха, не так. Продолжать дело Сталина под сталинским руководством или продолжать дело Сталина в совершенно других условиях, в необычных, в не предусмотренных никакой теорией, — вот как ставится вопрос...

— А откуда ты взял, что Наставники продолжают дело Сталина? — донесся вдруг до него голос Изя, и Андрей понял, что уже некоторое время говорит вслух⁸.

Простота этой сцены демонстрирует ту «современность», о которой говорит Питер Осборн. Мы — «современники», каждый со своим представлением и каждый — никак не поспевает за динамикой и абсурдностью мира, но каждый из нас пытается доказать истинность своего представления о действительности. Но как бы мы не старались — и здесь начинается различие с Осборном, — нет ни одного хоть сколько-нибудь годного метода угнать «современность» с помощью фикции. Нам не хватит ни дидактики просве-

щения, ни диалектического материализма, ни радикального воображения, ни деконниальной критики и даже капиталистического реализма. Прожив в мире «Града» целую жизнь, сталинист Андрей, перепробовавший несколько социальных ролей и ставший в итоге советником обезумевшего фашистского диктатора, окончательно разочаровывается в собственных попытках заклинать энтропию и находит способ вернуться в 1951 год, в Ленинград. Чтобы перестать быть фанатиком — одержимым собственными фикциями, теориями и реконструкциями, — нужно полюбить мир таким, какой он есть. Не через фильтр объяснений, не как аллереорию чего-то большего, а как набор странных, беспоряаочных, необъяснимых фрагментов. Между фикцией и вещью Стругаакие выбирают агностика, принявшего мир без понимания, as is, с поражениями, медлительностью истории и грязью. И то же самое делает выставка «Невообразимо странное». Она просто открывает черный ящик страсти, тревоги и желания, позволяя коллекции — быть живой, отдаваясь Amor Fati. Пристегнуть ремни, молчать и наслаждаться экспериментом.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Осборн П. Современное искусство — это постконцептуальное искусство. Ч. 1 // Spectate. 07.08.2019. URL: <https://spectate.ru/postcon1>.

² Осборн П. Современное искусство — это постконцептуальное искусство. Ч. 2 // Spectate. URL: <https://spectate.ru/osborn1-2>.

³ Осборн П. Современное искусство — это постконцептуальное искусство. Ч. 1 // Spectate. 07.08.2019. URL: <https://spectate.ru/postcon1>.

⁴ В более поздних текстах вещь окончательно утратит свою функциональность для Бодрийяра и станет полностью симулякром. Примечание автора.

⁵ Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: РИПОЛ Классик, 2020. URL: <https://www.litres.ru/zhan-bodriyyar/sistema-veschey-66131303>.

⁶ Там же.

⁷ Стругаакие А. и Б. Град обречённый (1975). М.: ЛитРес, 2007. URL: <https://www.litres.ru/arhip-i-boris-strugackie/grad-obrechenny-3975795>.

⁸ Гройс Б. Коллекционер как куратор. Коллекционирование в эпоху постинтернета // Художественный журнал. № 122. 2022. URL: <https://moscowartmagazine.com>.

Иван Стрельцов

Родился в 1988 году во Владивостоке.

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

Живет в Париже.



Материал иллюстрирован: Ольга Чернышева «Улица сна». Экспозиция выставки. Дом культуры «ГЭС-2», Москва, 2025. Фото: Даниил Анненков. Предоставлено Домом культуры «ГЭС-2».

АНТОН ХОДЬКО

Мистика повседневности

Ольга Чернышева «Улица Сна»

Кураторы: Виктор Мизиано, Елена Яичникова

Дом культуры «ГЭС-2», Москва

24.04–16.11.2025

С чего начинается выставка? Как и в случае с аналогичным вопросом про родину, ответ будет бесконечно ускользать от нас, теряясь в деталях и частностях, и окажется в итоге до банальности прост: для каждого по-разному. Французский философ Тристан Гарсия говорит, что акт «выставления» (exposition) — это возможность сделать «откровение» (revelation, апокалипсис в широком смысле слова) доступным для людей. Выставку, по его мнению, можно представить как «трансцендентальную концепцию социально организованного явления вещей», это «продуманное и сконструированное откровение»¹. Иными словами, задача выставки — сделать скрытое видимым, представить зрителю идею или реальность в новом, ранее не существовавшем для него виде, захватить сознание или воображение вновь понятым смыслом, то, что называется «открыть глаза». Выставка начинается с точки входа, которая может быть разной у разных людей, но

которая нужна для того, чтобы увиденное стало открываться.

Предположим, точкой входа может быть название выставки. «Улица Сна» дает первые ключи: движение через фантазмы сновидений, понятых как череда возможных форм восприятия жизни. Кураторы (Виктор Мизиано и Елена Яичникова) через метафору сна представляют зрителю «символический мир художницы (Ольги Чернышевой) и его внутреннюю структуру» как способ раскрыть если не «таинства бытия», то его редко осознаваемые проявления. По существу, выставка построена как *mise en abyme*, вложенные друг в друга откровения кураторов–художницы–мира, где в центре бездны оказывается наше бытие.

Широта содержания слова «сон», оставляющая зрителю возможность для многочисленных интерпретаций, кажется, закреплена во всей концепции выставки: полутемное помещение с мерцающими экранами и светящимися лайтбоксами, свобода

навигации в архитектуре пространства, бесшовное перетекание внимания через семантически несвязанные смысловые зоны, обволакивающая экспозиция работ, занимающих вертикальные и горизонтальные поверхности — все способствует тому, чтобы зритель попал в атмосферу без четких правил или, точнее, в место, где ему не страшно устанавливать правила самому. «Кураторская депривация» высвобождает в сознании зрителя самые неожиданные и причудливые ассоциации, которые появляются между собственным субъективным опытом и взглядом художницы.

Название «Улица Сна» — результат случайного исчезновения букв и совпадения смысла с означаемым местом. Ольга Чернышева не создает искусственных ситуаций, не делает постановочных сцен. Ее герои не привлекают внимания маргинальной или героической театральностью, а сюжеты избегают «документальной» эстетики. При этом взгляд художницы, не лишенный вуайеризма, обладает предельной достоверностью. То, что она видит, находится всегда рядом с нами, а мы являемся частью этой реальности. За метафорой сна прячется мир повседневности, который, как оказывается, мы совсем не знаем. Повседневности, по сравнению с которой наши сны кажутся лишь бледной и пустой игрой воображения. Выставка демонстрирует, как наш взгляд, о котором так много уже было сказано феноменологией, способен расширять различные аспекты нашего бытия, доступного для восприятия. Визуальное становится социальным, чтобы отразиться в нашем поведении и образе мыслей. Повседневность сопротивляется своей рутинизации, субъекты инстинктивно стремятся освободиться от навязанных им в жизни алгоритмов поведения, они приспособляются к ним, но одновременно приспособляют их под себя. И это рекурсивное становление фор-

мирует свою эстетику, которую мы и должны разглядеть. Как говорит Йозеф Реев, повторяя вслед за Лейбницем: «Мы живем в лучшем из возможных миров». Только нужно его увидеть.

Оптика Ольги Чернышевой, позволяющая увидеть невидимое, строится, как минимум, на двух специальных приемах — замедлении времени и движении пространства. В первом случае мы видим, как реальность разбивается на кадры, но сохраняет свою серийность. Так устроены, например, «Улица Сна» (1999/2025), «В ожидании чуда» (2000/2025), «Продавец кактусов» (2009/2025), «В Москве» (2008–2012), закольцованные видео «Отрезки» (2010), «Перебои сердца» (2019) или «Чуть-чуть. Прелюдия» (2025). В этих работах время не останавливается совсем (как это было бы в случае единичного кадра), но замедляется до темпа, доступного для восприятия зрителем, давая ему возможность выстроить свою систему сходств и различий. Замедление времени создает эффект некоторой отстраненности, возможности сфокусировать «взгляд со стороны». Этот эффект можно сравнить с воздействием на слушателя музыки барокко, которая переводит слушателя в режим созерцательности, размеренного восприятия окружающего мира, возможно, легкой меланхолии, раздумий. Темп, в котором написана большая часть барочной музыки, соразмерен пульсу человеческого организма — 50–70 ударов в минуту. Не в этом ли заключается секрет измененного взгляда? Надо лишь перевести восприятие действительности в темп, соразмерный человеку? Вывести его из состояния бесконечной спешки, навязанной внешней действительностью? Заставить сложить свои ритуалы, чтобы восстановить целостность жизни?

Движение пространства служит примерно той же цели. Чернышева фиксирует субъекта относительно движущихся мимо



потоков. Таковы охранники и дежурные из одноименных серий, мимо которых двигаются постоянно меняющиеся потоки людей, люстры на фоне скоростного шоссе («На обочине» (2010/2025)), размытые полустанки и несущиеся поезда («Мельком» (2016)), пассажиры эскалатора («Эскалатор» (2018)) и, конечно, попутчики и зрители «Поезда» (2003). Водители автобусов («В Москву» (2010)) двигаются сквозь пространство, оставаясь неподвижными внутри машины. Пространство накатывает на них через лобовое стекло, это хорошо видно из-за палимпсеста портрета и внешнего отражения. Но если Тони Смит, пример которого так впечатлил Майкла Фрида², увидел через лобовое стекло своей машины конец искусства, то пространство, заглянув в кабину водителя, увидело субъекта, это искусство по-своему создающего. Изменение фокуса меняет восприятие («Мир меняется под взглядом

наблюдателя» (2010)). Мы больше не принадлежим пространству, птолемеевская картина мира оказывается не научной истиной, а методом перцептивного восприятия. Не мы должны его преодолеть, а оно пронесет мимо сущее, которое вдруг складывается в отдельную картинку с сюжетами драм и комедий. Мы можем быть свидетелями движения пространства, его хроникерами и ценителями. Крассула уходит? Счастливого пути!

«Улица сна» звучит немного как оксюморон. Сон — предельно не структурируемое явление, свободное от препятствий. Улица — искусственное творение, ограничивающее пространство человека и направляющее его движение (в отличие, скажем, от дороги в степи, у которой физические ограничения отсутствуют). В «снах» Ольги Чернышевой ограничения всплывают как часть повседневности: от серии к серии мы встречаем заборы, ограждения, сетки,



клетки, фасады и окна домов. Это разделение маркирует наше положение в мире: наличие у нас права на место — собственность, которая позволяет устанавливать свою власть, заявлять автономию, претендовать на субъектность. Но приходится признать, что наша повседневная жизнь, как правило, находится в пределах границ, установленных другими: социальных, экономических, политических. По крайней мере, так это выглядит для героев работ художницы, в центре которых находится человек повседневности, «обычный человек», «кто-то как я». Мишель де Серто разделяет людей на тех, кто способен реализовывать свои стратегии, опираясь на собственность как освобожденное от внешних влияний место, и тех, кто вынужден все время использовать тактики, не имея ни собственности, ни границ, отделяющих его от других³. Тактика всегда зависит от времени и случая, стечения об-

стоятельств здесь и сейчас, она требует творческой смекалки и живости ума. Повседневность — это процесс производства практик, которые позволяют «обычному человеку» адаптироваться к функциональности пространства, технологизации процессов, регламентации жизни, алгоритмизации поступков, контроля власти. В складках повседневности можно обнаружить подлинное бытие, не структурированное маркетинговым анализом и социологическими опросами, ускользающее от них, но доступное глазу наблюдателя. Мишель де Серто говорит о практиках повседневности как о «блуждающих линиях» аутистов, траекториях движения, не поддающихся заданному синтаксису, находящихся вне рамок контрольных процедур («Отрезки (Линии на снегу)» (2010), «Белые линии на земле, темные линии на небе» (2012), «Посвящение Сенгаю» (2008)). В качестве примера можно представить себе вечную



борьбу функционального урбанизма с «народными тропами», в которых последние всегда одерживают победу.

Процесс адаптации требует от нас отказа от самости в пользу растворения в общем. «Обычный человек» анонимен, он может мимикрировать под узнаваемые сущности, сливаться с социальным ландшафтом. Отсюда схожести с нечеловеческим миром уток или цветов, с нотами или складками на подушке. Он обладает мерцающей амбивалентностью, все время осциллируя между субъектностью и объектностью. Таковы героини серии «Сэндвич» (2017–2018), «Сурок» (1999), «Анабиоз. Рыбаки-растения» (2000/2025), «Анонимы I и II» (2004), «Мусорщик» (2011), «Памятник анониму» (2008/2025), «Отражения» (2012). Философ Игорь Смирнов замечает, что «адаптация — один из видов креативного акта, в котором творчество получает паразитарные черты, делается

контрарным себе, но не аннулируется»⁴. Иными словами, процесс адаптации требует постоянной изобретательности, чуткости к происходящему, способности легко заимствовать и применять чужие идеи, меняя их конфигурацию, приспособляя к условиям жизни. В этом смысле «обычный человек» участвует как в процессе производства, так и потребления практик повседневности, переваривая и преобразуя на свой лад и идеологические клише, и маркетинговое зомбирование. И это мир, который практически недоступен для системного наблюдения и контроля. Только художник способен ухватить нужную оптику и научить нас видеть мир в его полноте и многообразии.

Человек интуитивно сопротивляется рутинизации жизни и собственной объективизации в ней. «Энергию, потребную для сопротивления, предоставляет “униженным и оскорбленным” творческое воображе-



ние»⁵. В каком-то смысле это подтверждает давно прижившееся клише о том, что «каждый человек художник» («Черно-белая кулинарная книга» (1991–2002)). Однако та же сила, что выталкивает человека из социального рассола, в какой-то момент возвращает его обратно. Инстинкт самосохранения заставляет нас искать способы зафиксировать наш быт, защитить себя от трансгрессии, снова стать анонимом. Таков «Человек, защищенный лавочкой» (2022), как и герои более ранней серии работ Ольги Чернышевой с этой темой. Круг замыкается, как будто нет из него выхода, оставляя нас в плену «Вечного возвращения» («Мать и дочь. Первое знакомство» (1994/2025)).

Работы Чернышевой часто интерпретируют, исходя из референций к культурному духу России XIX века. Отчасти это верно, но требует гораздо более глубокого изучения. Ее сюжеты лишены намеков на

социальную критику, в них нет ни чувства снисходительной жалости к героям и ситуациям, ни хирургического вскрытия их психологии. Есть взгляд на мир как он есть, мы его обычно таким не видим, но безошибочно узнаем, потому что наше культурное ДНК работает безупречно: «Всюду жизнь». Упреки в объективации протагонистов, которые иногда можно услышать, кажутся надуманными. Герои работ объективированы самой повседневностью, своими социальными ролями и функциями (охранник, дежурный, продавец, водитель). Но мы видим результаты их повседневных практик как попытки вернуть себе субъектность. Это род игры, театрального жеста, который проникает сквозь логику функциональных норм и правил, противясь статистическим графам и сегментации. «Умудряться быть самостью в сугубой объектности и есть экзистенциальное счастье»⁶.



Человек самодостаточен в части восприятия мира, он безразличен к нему, это мир его домогается, игнорируя субъектность. Человек борется с миром, но не расстается с ним, держит его на расстоянии, соглашаясь со своим одиночеством. Франсуа Ларюэль утверждает, что «человек — мистическое живое существо, обреченное на действие, созерцательное существо, осужденное на практику в силу неведомых для него причин»⁷. Мистика возникает там, где заканчивается язык, где наука и технологии оказываются бессильны направлять и объяснять действия индивида. Ежедневное натирание носа собаки Манизера по дороге на работу возвращает ощущение субъектности, а парящие в воздухе перчатки одушевляют неодушевленное. Мистика повседневности является нам в виде откровения, даруя надежду на существование в лучшем из возможных миров.

В начале прошлого века Макс Вебер, прикрываясь Львом Толстым, подписал приговор колдовству мира⁸. В своей лекции он вдохновлял студентов любить науку и идти, опираясь на нее, максимально далеко в познании мира, но так и не смог дать им внятную идею — зачем. Слухи о расколдовывании мира оказались несколько преувеличены, гипотеза пока не подтвердилась. И дело не в том, что наука и прогресс так и не смогли предложить убедительные объяснения всего происходящего с бытием и даже сохранить надежду на то, что это возможно в будущем. Выяснилось, что наличие тайны (а не загадки) является необходимым условием существования человека как мыслящего и действующего вида. Иррациональное странным образом оказалось частью рационального объяснения нашего социального и экономического поведения, корректируя научные теории и находя признание у членов Нобелевского

комитета. Но тайна перестала быть объединяющим людей фактором. Мы строим свои собственные внутренние миры из любого подручного материала, который попадаете нам на пути, адаптируясь к происходящим технологическим и когнитивным изменениям. Выставка «Улица Сна» в своей полноте необратимо формирует новый взгляд на субъекта повседневности и практики его существования. Это оптика зрения позволяет не просто принять различия индивидуальных траекторий поведения, но увидеть за ними красоту нашего общего бытия, подлинность жизни. Признание мистики повседневности оставляет надежду на возвращение интереса к общей тайне, поиски которой только начинаются. А пока воспользуемся советом Макса Вебера, которым он закончил свое выступление: «Отсюда надо извлечь урок: одной только тоской и ожиданием ничего не сделаешь, и нужно действовать по-иному — нужно обратиться к своей работе и “требованию дня” — как человечески, так и профессионально. А данное требование будет простым и ясным, если каждый найдет своего демона и будет послушен этому демону, ткущему нить его жизни»⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гарсия Т. Не жест и не произведение: выставка как предрасположение к явлению // Художественный журнал. №124. 2024.

² Фрид М. Искусство и объектность. М.: V-A-C Press, 2025.

³ Де Серто М. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

⁴ Смирнов И. Приспособление/сопротивление: Философские очерки М.: Новое литературное обозрение, 2023.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Laruelle F. A biography of ordinary man: on authorities and minorities. Malden, MA: Polity, 2017.

⁸ Вебер М. Наука как призвание и профессия: Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990.

⁹ Там же.

Антон Ходько

Родился в 1971 году в Нарве.

Коллекционер современного искусства.

Выпускник факультета современного искусства «Среды обучения».

Живет в Москве.