

# 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  
**Ayshah 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 Ukhinsky** (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 «temptARTion» из проекта Игоря Северцева «Artificialmetry», 2025 г. Объект — «Обезьяна», антикварная мягкая игрушка из искусственного меха (Porta Portese — рынок непродуктивных товаров, г. Рим), покрыта черной художественной тушью, мелованная бумага 350 г/м<sup>2</sup> (Ditta G. Poggi. Belle arti dal 1825 — товары для изобразительного искусства). Отпечаток в технике «живая кисть» создан под аккомпанемент музыкальной пьесы Джона Кейджа «4'33"». Производство: © 2025. SEVER Group.

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



**ВИНЗАВОД**  
центр  
современного  
искусства

**cosmoscow**  
foundation

# ШОКОЛАДНЫЕ АБЪЕКТЫ

©ХЖОРАЛ.  
КОМИКС  
2025



ПРИБОРЫ ПОКАЗЫВАЮТ  
⊕ ПРИБЛИЖЕНИЕ  
⊕ ТОРНАДО



ЭТО БЕЗЛИКОЕ ЧУДОВИЩЕ МОЖЕТ ПО-ШОКОГУ-ЛАДА БИТЬ НАШУ ШОКОЛАДНУЮ ФАБРИКУ



ХУЖЕ ТОГО- ОН СЪЕСТ ВЕСЬ ШОКОЛАД И ПРЕВРАТИТСЯ В МОНСТРА СО ЩУПАЛЬЦЕМ НА ГОЛОВЕ

НЕ НАДЕЙСЯ ОСТАНОВИТЬ ЕГО СВОИМИ УШАМИ. ОН ИХ ТЕБЕ ПРОСТО ОБО-РВЁТ



ТОГДА Я САМ СТАНУ МОНСТРОМ, И БУДЕТ БИТВА ДВУХ МОНСТРОВ ЗА ШОКОЛАД

**ГОРЕЦЬ**



РЕКОМЕНДУЮ БОЛЕЕ НАДЕЖНОЕ СРЕДСТВО. НУЖНО ПОДЛОЖИТЬ ПИРОЖОК С ГОРЬКОЙ НАЧИНКОЙ В ШОКОЛАД

ТОРНАДО СЪЕСТ ШОКОЛАД, НО ЗАОДНО ПРОГЛОТИТ ГОРЬКИЙ ПИРОЖОК. ЕГО ОТ ЭТОГО ТАК СТОШНИТ, ЧТО РАЗОРВЕТ НА ЧАСТИ, И ВСЁ ПОЛЕ БУДЕТ УСЕЯНО ШОКОЛАДНЫМИ АБЪЕКТАМИ

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

# Художественный журнал №131

## Время монстров

«Старое умирает, новое не может родиться: это время монстров» — эти слова Антонио Грамши, сказанные им в 1930-м году, представляются в настоящее время вновь актуальными (И. Крончев-Иванов «Почти человек...»). Ведь многое из того, что мы видим сегодня вокруг, как кажется, подтверждает этот диагноз. Так, вдумчивые наблюдатели современного искусства констатируют, что «на фоне неубедительности интерпретаций сверхсложной современности в “рациональных” терминах... сверхъестественное, мистика и эзотерика все чаще служат источниками вдохновения» (К. Зацепин «Друг мой пришелец...»). А если это действительно так, то, следовательно, мы вновь живем в переходные времена. Однако тот же автор, что на этих страницах цитирует Грамши, заметил, «что монстры всегда присутствовали в культуре и искусстве» и, следовательно, любая эпоха — переходная.

Впрочем, симптоматику монструозного объясняют не только социокультурно, но и антропологически. Психоанализ настаивает, что бесформенное и отвратительное есть субстанциональная основа человеческой психики или же, по Жаку Лакану, — онтологическая основа Реального. Рационально упорядоченная и гармонизированная картина мира возникает из интеллектуального усилия, из фильтров, которые человек устанавливает между своим восприятием и реальностью. Монстр захватывает художественную образность тогда, когда художник отказывается от «укрощения взгляда», когда воссоздает Реальное таким, каким оно является (Х. Фостер «Абъект»). Из этого проистекает двойственность монструозного: раз оно есть нечто, что выпадает из рациональной нормы, то *mōnstrum* — одновременно и чудовище, и чудо» (А. Хаустова «Метаболическое чудо...»). Ярким и доступным примером тут может быть всем известный персонаж Чебурашка, который поначалу вызвал у нашедших его людей ужас и отвращение, но затем «перерос в подобие ПОЛЗУЧЕГО СЧАСТЬЯ, или УЖАСА НАОБОРОТ» (К. Шапока «Ужас наоборот...»).

Если же мы и в самом деле живем в переходную эпоху (тем более, если действительно любая эпоха — переходная), то встречи с чем-то, что не укладывается в привычные нормы, должны стать привычными. Монструозное должно не столько внушать нам страх и отвращение, сколько призывать к пониманию и пересмотру собственных представлений. Монстр сегодня «становится инструментом, точнее, методом: способом быть с другим... Через него художник вступает в контакт с тем, что нельзя назвать напрямую и тем самым открывает зону, где этика и практика становятся неразделимы» (О. Семёновых «Монстр как метод»).

Среди тех представлений, которые по требованию современности нуждаются сегодня в пересмотре, есть и унаследованный из прошлого антропоцентризм. Со времен Ренессанса человек склонен всему, даже монстру, навязывать собственное подобие. При этом в мире новых технологий «монстр больше не имеет тела... он распределен по глобальным сетям данных и вычислительных инфраструктур», поэтому наше технологическое будущее зависит от того, сможем ли мы создать «гибридные человеко-машинные ассамбляжи» (Э. Шарипова «От швов Франкенштейна к телу без органов»). Есть и другой путь преодоления человеческого — это принятие монструозности природного. «Наши родственники цветы и другие растения прекрасно цветут рядом с живыми мемориалами-деревьями, а разные черви прядут новую кожу, глаза и сердца для гибридных пост-людей. Биофилия постепенно и полностью пересобирает наш печальный и прекрасный мир, а монстры этой неизведанной новой любви дарят друг другу постчеловеческое счастье» (Д. Галкин «Мысль, когда она отторгает от себя человеческое...»). Или, как объясняет свой опыт общения с монструозным художник: «Чистейшая креза — это необъяснимое, если угодно, трансцендентное, или, может быть, надчеловеческое или постчеловеческое. Это “Отвал!”» (И. Горшков «Кристалл чистой крезы»).

МОСКВА, НОЯБРЬ 2025

# ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

18+



**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  
С ЩУПАЛЬЦЕЙ В ГОЛОВЕ  
*Сергей Гуськов*
- 12  
РЕФЛЕКСИИ  
ЗАМЕТКИ К ТЕОРИИ КСЕНОСЕНТИМЕНТАЛЬНОСТИ  
*Николай Нахшунов*
- 28  
АНАЛИЗЫ  
УЖАС НАОБОРОТ: Я — НЕ ЧЕЛОВЕК,  
Я — ЧЕБУРАШКА!  
*Кястутис Шапока*
- 40  
ЭКСКУРСЫ  
МОНСТРЫ: ОТ ГРЕМЛИНА ДО GESAMTKUNSTWERK  
*Александр Кузнецов*
- 50  
РЕФЛЕКСИИ  
ЗДЕСЬ ЧУДЕСА, ЗДЕСЬ ЛЕШИЙ БРОДИТ, ПРИ-  
ЗРАК КОММУНИЗМА  
*Максим Иванов*
- 56  
АНАЛИЗЫ  
МЕТАБОЛИЧЕСКОЕ ЧУДО, ИЛИ  
ПРОЛЕГОМЕНЫ К ПИЩЕВАРЕНИЮ ИСКУССТВА  
*Анастасия Хаустова*
- 64  
ЭССЕ  
«МЫСЛЬ, КОГДА ОНА ОТТОРГАЕТ ОТ СЕБЯ  
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ, РОЖДАЕТ МОНСТРА»  
*Дмитрий Галкин*
- 72  
ОБЗОРЫ  
ПО КОЛЕСНЫМ СЛЕДАМ К ПОСТЧЕЛОВЕКУ  
*Анна Ли*
- 80  
ПУБЛИКАЦИИ  
АБЪЕКТ  
*Хэл Фостер*
- 98  
БЕСЕДЫ  
ВХОД В АРХИВ, ВЫХОД ИЗ АРХИВА  
*Максим Иванов и Иван Горшков*
- 104  
ИССЛЕДОВАНИЯ  
ПОЧТИ ЧЕЛОВЕК. МАСКИ, ГИБРИДЫ, ХИМЕРЫ  
И ДРУГИЕ МОНСТРЫ В РОССИЙСКОМ  
СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ  
*Илья Крончев-Иванов*
- 118  
ШТУДИИ  
СТАТЬ МУХОЙ: НАБЛЮДАЯ ЗА НАСЕКОМЫМИ  
ЧЕРЕЗ ЭКРАНЫ ЛЮДЕЙ  
*Виктор Жданов*
- 126  
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА  
МОНСТР КАК МЕТОД  
*Олег Семёновых*
- 134  
ПЕРСОНАЛИИ  
ДРУГ МОЙ ПРИШЕЛЕЦ: ФИГУРЫ ИНОГО  
У ЕЛЕНЬ МИНАЕВОЙ  
*Константин Зацепин*
- 140  
ТЕНДЕНЦИИ  
МАНИФЕСТ СТРАННОГО  
*Ксения Подлипенцева*
- 152  
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА  
ПРИНУЖДЕНИЕ К ОТКАЗУ  
*Кирилл Ермолин-Луговской*
- 160  
АНАЛИЗЫ  
ЧУЖДЫЕ РИТМЫ  
*Эми Айрленд*
- 172  
СИТУАЦИИ  
ОТ ШВОВ ФРАНКЕНШТЕЙНА К ТЕЛУ БЕЗ  
ОРГАНОВ: ОНТОЛОГИЯ МОНСТРУОЗНОГО  
В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ  
*Эльмира Шарипова*
- 186  
ТЕНДЕНЦИИ  
ЖУТКО КРАСИВЫЕ МОНСТРЫ. «ВИРТУАЛЬНАЯ  
КРАСОТА» В ЦИФРОВОЙ МОДЕ  
*Оксана Пертель*
- 200  
ЮБИЛЕИ  
ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИЧНОСТИ В МОРЕ  
НЕОБХОДИМОСТЕЙ. ЗАМЕТКИ К 20-ЛЕТИЮ  
ГАЛЕРЕИ «ВИКТОРИЯ»  
*Сергей Баландин*
- 210  
ВЫСТАВКИ  
ХУДОЖНИК И ЗРИТЕЛЬ: «ХИМИЯ»  
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ  
*Антон Ходько*



Материал иллюстрирован: Вид экспозиции выставки Павла Варнавского и Екатерины Сериковой «While Feasting, The Wind Whispers» в галерее «Devyatnadsat'», Москва, 2025. Фото: Екатерина Серикова.

# Сергей Гуськов

## С щупальцей в голове

За последние годы сюжеты о нечеловеческом и гиперобъектах, которые пришли в искусство из философии и популярной культуры, превратились в мотивы монструозного. Иногда они довольно конкретны в образном выражении (буквально демонстрируют какое-то сверхъестественное или довольно приземленное чудовище), но чаще расплывчаты, туманно намекают на общую атмосферу, крайне недружелюбную человеку ситуацию. Художники и кураторы, а вслед за ними критики и искусствоведы вполне однозначно выстраивают эту печальную генеалогию. Утром в газете, вечером в куплете — сначала монстры появляются в сфере развлечений и теории (где они, правда, тоже не оригинальны), а в художественные проекты приходят лишь отзвуки чужих слов и отблески чужого воображения — вернее, отзвуки отзвуков и отблески отблесков.

Получаемая третьесортность, хоть и очевидна всем, но никого особо не смущает. Однако, важно что она делает совершенно неинтересным обсуждение всего этого комплекса идей и образов нечеловеческого в контексте искусства: все уже сделано в другом месте, а потому разговор сразу же переходит к ссылкам на философию и масскульт, которые, повторюсь, сами вторичны в этом вопросе. художе-

ственный же процесс оказывается даже не арьергардом, а вовсе обозом, плетущимся в самом конце — там, где и так некогда не самые свежие мыслительные конструкции уже окончательно протухли, а визуальные решения построены на очередном дублировании более удачных образцов извне.

Впрочем, именно на этот явный двухступенчатый повтор, от которого художники не в силах отказаться, стоило бы обратить внимание, чтобы увидеть одну из основных реалий сегодняшней эпохи. У авторов нет собственного голоса, как и собственного взгляда. Уже довольно давно стала нерелевантной нововременная концепция индивидуальности — последняя постепенно, одно десятилетие за другим, стиралась, пока практически не стала статистической погрешностью, легко выкидываемой из любой общественной формулы. Актеры самых разных социальных процессов выполняют функции условных щупальцев огромных монстров, в том числе и потому, что коллективные сознания современного человека по многим параметрам поистине чудовищны (пишу это слово безоценочно). Иногда они даже приближаются к состоянию неразумной формы жизни, но обычно все-таки остается небольшой зазор для минимального проявления воли отдельных составляющих, то есть людей.

Сейчас человечество разделено на племена, которые то застывают на долгий срок в более-менее устойчивой форме, то внезапно, словно какие-то амебы, начинают перетекать, делиться или объединяться в новые образования, поглощать или уничтожать друг друга. Одни привязывают себя к определенной территории, пестуют этническую или культурную идентичность, другие самоопределяются как транслокальные и транснациональные общности. Кто-то апеллирует к религии или светскости, кто-то — к гендеру, поколению или какой-нибудь партийности. Одни смотрят в будущее, другие — в прошлое, а кто-то не мыслит ничего, кроме настоящего. При всем различии скрепляющих эти обширные коллективы установок, на данный момент их тактики принципиально однообразны — они отделяют себя от чужаков и ведут с ними непримиримую борьбу. Сегментация достигла такого уровня ожесточения, что каждая группа считает, что остальные просто не имеют права на существование. И хотя не всегда решаются эти страшные слова произнести, но зачастую ведут себя соответствующе.

Центральным элементом такой системы строгих форм и их резких пересборок стала логика герметичных наборов мировоззренческих конструкций, которые действуют через те или иные сообщества. Помимо непрекращающегося нападения на прочие коллективы, каждый социальный пузырь постоянно и довольно строго проецирует свое истинное учение на собственных адептов, чтобы находить и наказывать недостаточно ревностных, да и просто обрушивать суровую кару на случайно выбранную жертву — такие иррациональные репрессии насаждают никогда не отпускающий страх внутри группы и довольно эффективно поддерживают ее цельность.

И не государство теперь можно назвать Левиафаном: Земля стала местом, где бро-

дят и сталкиваются сотни его мелких подобий, относящихся к абсолютно не схожим категориям. Поэтому, кстати, старый Левиафан как понятная и известная модель — желанный, хоть и фантомный островок стабильности — так привлекает сегодня многих, но возврата к нему, несмотря на кажущееся возрождение империй и национальных государств, нет.

Также обманчива аналогия с конфессиональной идентичностью, которая была основным фактором как объединения, так и разделения людей до Нового времени. Племенной характер современной цивилизации действительно зиждется на культурных инструментах, которые с определенной долей осторожности можно было бы обозначить словами «канон», «догмат» и «культ». Однако разница с религиозным сознанием периода его расцвета колоссальная. Все-таки в прежние времена при всех столкновениях одних конфессий с другими, несомненно длительных и кровавых, они мыслили себя универсалистски. Нынешние же племена изначально осознают собственную природу как сектантскую — они не предполагают всеобщей истины, а раздувают (узко)групповую волю к власти, которая зачастую тоже имеет в их представлении вполне конкретные пределы. Религии не всегда видели друг в друге полноценных врагов, а скорее считали, что свет истины просто не достиг конкурентов, что они заблуждаются, а потому могут быть возвращены на правильный, по их мнению, путь (естественно, чаще всего довольно жестокими средствами). А вот любая сегодняшняя идентичность, наоборот, не считает возможным включение всех людей. В племя нельзя обратить все человечество, иначе сама логика такого образования будет нарушена: ему жизненно необходимы коллективы абсолютных иных, неконвертируемых жителей Земли, чтобы в постоянной борьбе с ними — через противопоставление не



только мировоззрения, но и антропологических характеристик — доказывать свое превосходство. Звучит как социальный расизм, во многом это он и есть, однако в действительности все куда серьезнее: речь идет о возвращении в глубокую архаику, выход из которой может занять столетия (и это учитывая, что мы еще не достигли дна). Имеется и еще одно ключевое отличие религий прошлого от нынешних племен. Если первые — даже когда включали изрядную долю фатализма, занимались моральным и доктринальным контролем — все же оставляли человеку возможность действовать по собственному разумению, выбирать свой путь, то групповые идентичности современности практически полностью отказывают отдельно взятому человеку в самостоятельности — все ходы, слова и мысли будто бы предопределены. Люди связаны схемами, что крепче цепей.

(Также надо добавить на полях: несмотря на то, что многие группы сегодня

успешно используют в самоконструировании элементы, позаимствованные у той или иной конфессии, никакого возвращения к религии в действительности не происходит. Но точно так же, впрочем, обстоит дело и с прочими кирпичиками для строительства племенного сознания — пришедшими из XIX века классическими политическими учениями, национальной идентификацией и т. д. Они берутся как пустые формы, которые наполняются новым, иногда довольно неожиданным содержанием.)

Художники в подобных обстоятельствах вряд ли могут продолжать работать по тем рецептам, которым десятилетиями учили арт-школы совместно с критической теорией и которые кое-где все еще продолжают как ни в чем не бывало транслировать. Уже не менее десяти лет мы живем в мире, где наступил конец глобальным планам и интернациональным убеждениям: провинциализировались биеннале, исчез общий понятий-



ный язык, пропал принципиальный универсализм международной арт-сцены, умерло современное искусство. Ускоряется не только сегментация некогда общего художественного поля, но и кристаллизация отдельных групповых мифологий — это хоть и взаимосвязанные, но все же разные процессы. Племена в искусстве уже всюду воюют. Каждое выдвигает свой пантеон божеств и составляет список демонов. Теми и другими становятся люди, живые и уже умершие, — прежде всего художники, но также теоретики, кураторы и другие значимые фигуры, а иногда и позаимствованные из других сфер персонажи. Жрецы этих своеобразных политеизмов от искусства проповедуют доктрины, которые на поверку оказываются случайными сборками табу и наставлений. А дальше их щупальца залезают в мозги всех, до кого сумеют дотянуться.

Кроме того, в пантеоны включаются иконические произведения прошлого, подходы или воззрения, почерпнутые у художественных течений, которые существовали как десять лет, так и столетия назад (к политеизму добавляется синкретизм). Это в том числе объясняет, почему производится так много похожих работ. Племена сделали реальным своего рода цеховой подход в искусстве: внутри общего пузыря авторы разрабатывают строго ограниченный набор форм, образов и мотивов (с материалами же парадоксальным образом дела обстоят диаметрально противоположным образом, тут какие-либо запреты на данный момент отсутствуют). В подобной ситуации для исследователя совершенно не релевантно рассматривать объекты по отдельности — гораздо плодотворнее оценивать комплекс вещей



того или иного племени целиком, тем более что предьявляются публике они в основном коллективными сборками. Речь идет не только о групповых выставках, но также о разнообразных формах размещения рядом во времени и пространстве, онлайн и офлайн, контекстуально и непосредственно. Работы одного племени буквально липнут друг к другу. Там, где появляется пара объектов, вскоре нарастают десятки подобных, близких и родственных.

Конечно, идеально было бы не попасть ни в какую секту, лавировать между племенами. Но это по-настоящему сложно. Особенно в художественном мире, где и раньше сильны были апелляции к ценностям группировок, союзов, объединений, направлений и тусовок. Однако, может, стоит попробовать? Раз уж мы стремительно возвращаемся в первобытное

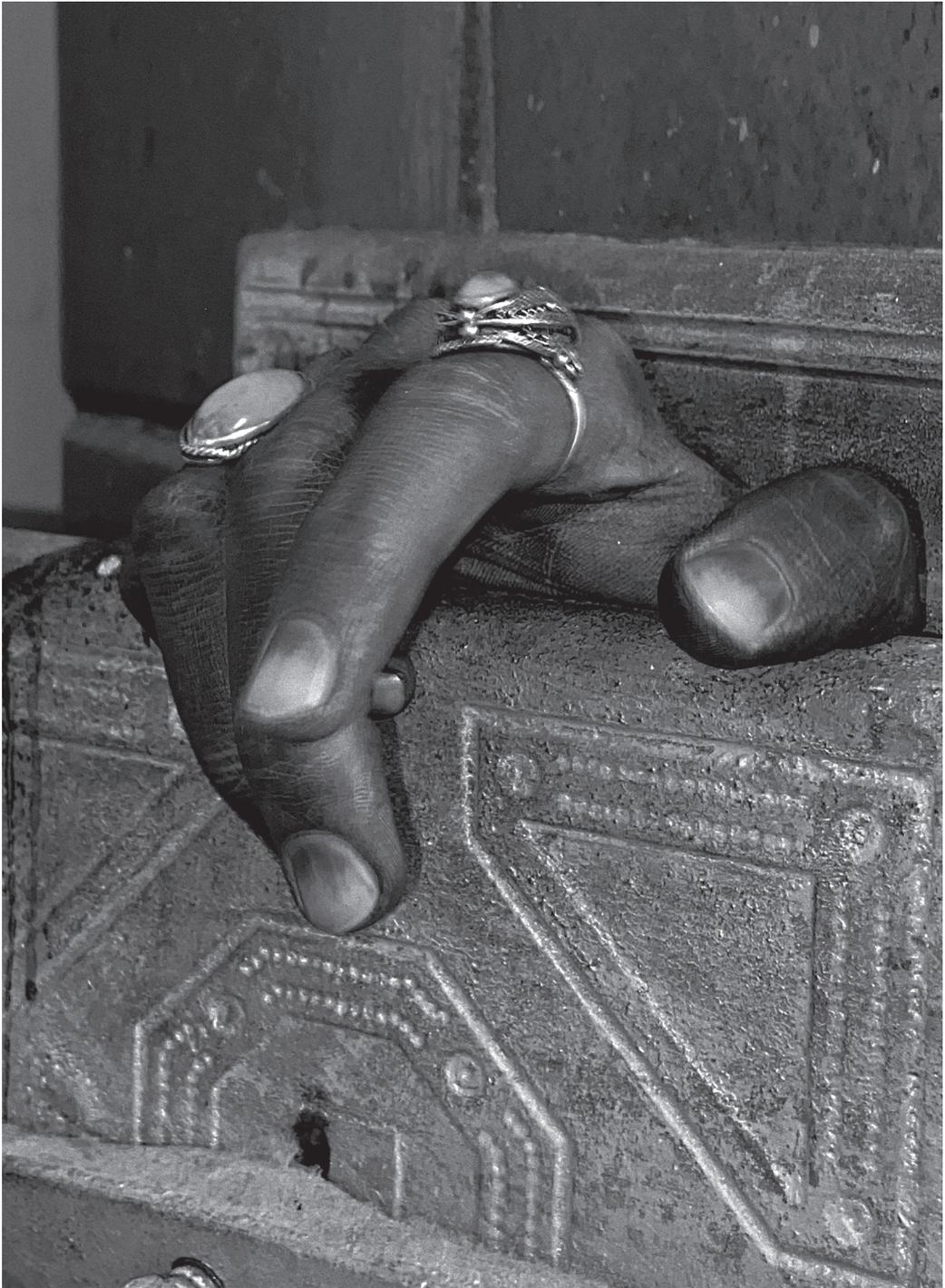
состояние, то путь одинокого охотника, странника, не примыкающего ни к одной воинственной группе, может оказаться куда более продуктивным, чем вставание в тесные ряды зорко наблюдающих друг за другом единомышленников.

А так, бестиарий новых монстров еще ждет своих авторов.

### **Сергей Гуськов**

*Родился в Королеве в 1983 году.*

*Журналист, художественный критик, куратор. Живет в Москве.*



Лиза Веселова «Ergot», 2025. Фото из одноименного зина.

# Николай Нахшунов

## Заметки к теории ксеносентиментальности

Памяти Дмитрия Голынка-Вольфсона

*When is a monster not a monster?  
Oh, when you love it.*

Caitlyn Siehl «Start Here»

В древние времена монстры жили повсюду: библейские исполины, андрогины Аристофана, сатиры и прекрасные нимфы. Если обращаться к более современным фантастическим теориям, с нами могли делить мир лемурийцы, рептилоиды и бесформенные существности с других планет. Человечество вступало с ними в контакты, обменивалось технологиями, стремилось перенять их опыт. Но временам мирного сосуществования было не суждено длиться вечно. Человек помыслил себя мерой всех вещей. Формула Протагора — «Человек есть мера всех вещей: существующих, что они существуют, а не существующих, что они не существуют» — изначально служившая для обоснования плюрализма истин (каждый человек меряет действительность по себе), стала оправданием антропоцентризма и выселения всех инаковых, отличающихся от человека, на страницы сказок, легенд и мифов.

Все нечеловеческое становится в каком-то смысле монструозным: животные, ландшафты, боги, машины... Но то, что будет отличать монстра от других живых существ, это его чрезмерность (*enormité*)<sup>1</sup>. Монстр — всегда превосходящий мыслимое и ему под силу то, что неподвластно человеку. Дмитрий Голын-

ко-Вольфсон, первопроходец русскоязычной монстрологии, дал классическое и, возможно, самое точное определение монстра как «неантропологического Другого, превосходящего человеческого или ему внеположного»<sup>2</sup>. Но превосходить человека — значит не только быть сильнее, больше и шире него. Быть вне-положным означает также выходить за предел, трансгрессировать границу, будь то граница нормы, знания, человечности или жизни как таковой<sup>3</sup>. Своим существованием монстр обнажает ограниченность представлений человека о мире и в первую очередь о себе самом и вступает в постоянную диалектику с тем, что вообще считается «нормальным»<sup>4</sup>. Монстр никогда в полной (и должной) степени ни жив, ни мертв, ни человек, ни зверь, ни здоровый, ни больной, он живет в зазоре, показывая хрупкость и неустойчивость категорий.

Это находит подтверждение в классических тезисах о *Monster Culture* Джеффри Джерома Козна, в особенности последнем: *монстр стоит на пороге... становления*<sup>5</sup>. Взрослея, мы забываем своих монстров, но какие-то из них, пусть и в других образах, продолжают преследовать нас, по мере прогресса появляются новые. И неважно, существовали

ли монстры когда-нибудь на самом деле. От этого они не перестают быть нашими детьми, детищами нашего беспокойного воображения. Как бы мы их ни вытесняли, они возвращаются к нам, желая узнать, зачем мы их создали и что мы в действительности пытались скрыть, когда их изгоняли.

В Новое время с распространением дисциплинарной власти фигура монстра становится объектом юридических категорий. Можно вспомнить, как определял монстра Мишель Фуко в курсе лекций «Ненормальные»: «Он — предел, он — точка извращения закона, и в то же самое время он — исключение, обнаруживающееся лишь в крайних, именно в крайних случаях. Скажем так: монстр есть сочетание невозможного и запрещенного»<sup>5</sup>. Сочетание невозможного и запрещенного приводит к тому, что монстр, в отличие от преступника или любого другого нарушителя порядка, может избежать закона, эпатируя его, будучи таким предельным отклонением от юридических и медицинских норм, что общество попросту не знает, как реагировать на него, как обращаться с ним, бог это или черт.

По мере того как дисциплина эволюционировала в контроль, фигура монстра перестала шокировать и служить объектом внимания любопытных глаз. Теперь монстр нужен только для того, чтобы его слепо бояться и разбегаться в разные стороны при его виде, тем самым не участвуя в создании устойчивых политических сообществ. Столкнуться лицом к лицу с монстром — значит узреть нечто ранее сокрытое, что недопустимо для современного режима власти-знания. И если для демократической политики «[М]онстр как политическое животное призван продемонстрировать нам, что такое человеческое, каким образом конструируется сегодня субъективность и как она включена в системы историко-культурного знания»<sup>7</sup>, то цель антидемократических сил — низвести монстра до популярной и незамысловатой пугалки.

Сегодняшняя ситуация особенно примечательна. Если раньше монстры учились в университетах, отправлялись на каникулы и устраивались на работу в корпорации, — короче, были идеальными неолиберальными индивидами<sup>8</sup>, — то сейчас они все чаще оказываются на скамье подсудимых в ожидании приговора. Из фантазий пропагандистов они переместились в само тело общества, и долг любого порядочного гражданина — вычислить их и представить перед судом, если не ликвидировать на месте.

В чем обвиняется подсудимый? В противовес бесконечным бестиариям или другой крайности — (новым) онтологиям монструозности, я предлагаю обратиться к монстрам от первого лица, заговорить с ними, но не чтобы получить ответ. Монстры нуждаются в безусловном внимании, в чувственной открытости и нашей готовности воспринять их такими, какие они есть на самом деле.

### Молчание монстров

Монстр есть увеличенная модель всех незначительных нарушений<sup>9</sup>, он является ненормальным *a priori*, еще до того, как его окрестили или научно определили таковым. Однако, если многие современные аккуратные «ненормальные» приспособились к тому, чтобы скрывать свою сущность, выжившие монстры по-прежнему беспокоят окружающих своим обликом, не вписывающимся ни в какие конвенции и нормы.

Поль Б. Пресьядо в своей знаменитой речи «Я монстр, что говорит с вами» (англ. «Can the Monster Speak?» — «Может ли монстр говорить?»), связывает облик монстра с процессом перехода: «[Т]от, чье лицо, тело и практики пока еще не могут быть признаны настоящими в режиме детерминированного знания и власти»<sup>10</sup>. Он пока еще не вошел в пространство дискурса, но уже стоит на пороге, так что уставившиеся на него не понимают, нужно ли им как-то реагировать на пугающего незнакомца. Ведь он еще не

пересек порог и не оказался в доме. Как минимум о нем можно шушукаться, показывать пальцем — ведь он ничего не ответит из-за закрытой двери.

Кажется, что прежде мы с ним никогда не встречались. Это совсем не так. Монстр как «машина смысла» (*meaning machine*)<sup>11</sup> в одном теле олицетворяет квиров, женщин, цветных людей, людей с инвалидностью и особенностями развития — всех те, кто еще не пересекли должный порог, чтобы считаться полноценным человеком, и, следовательно, находятся в зоне замалчивания, неприемлемости речи. Он выступает фигурой негативной идентичности, то есть он может быть «всем, чем человек не является, и, производя негатив человека, [...] открывает путь для изобретения человека как белого, мужского, среднего класса и гетеросексуального»<sup>12</sup>.

Но в то же время монстр для себя самого является пришельцем с другой планеты. Мы ничего не знаем о нем, нам не знаком ни его язык, ни его обычаи, единственное, о чем можно сказать с уверенностью, — мы его не понимаем. В другой своей книге с говорящим названием «Квартира на Уране» Пресьядо занимает аффирмативную позицию: нам, монстрам современности, уже не требуется доказывать нашу принадлежность к человеческому роду; «нужно принять в себе животное, к которому нас постоянно сводят»; «нам нужно, наконец, схватить бананы и залезть на деревья, нужно открыть все клетки и отменить все таксономии, чтобы вместе изобрести политику обезьян»<sup>13</sup>. Призывает ли он всех нас стать обезьянами? Нет, Пресьядо говорит, что мы должны стать монстрами — обезьянами, познавшими суть человеческого угнетения.

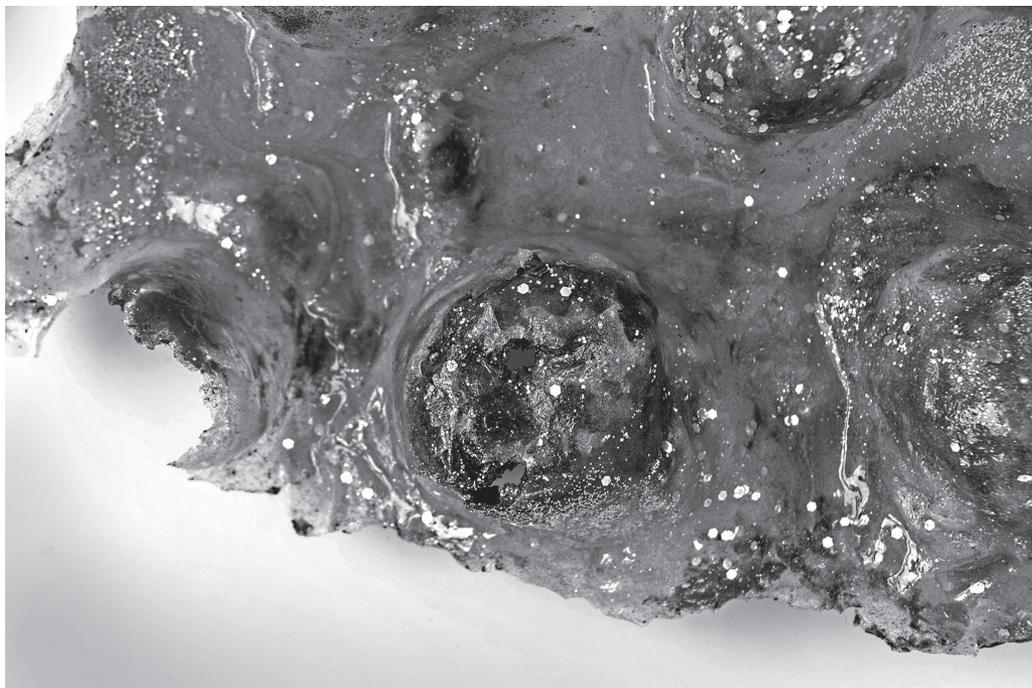
Более явно этот призыв звучит из уст пролетарки женственности Виржини Депант: «Как женщина я, скорее, Кинг-Конг, чем Кейт Мосс. Я из тех, на ком не женятся, с кем не заводят детей, мое место как женщины — место той, кто всегда неуместна: слишком



Лиза Веселова «Ergot», 2025. Фото из одноименного зина.

агрессивная, слишком шумная, неприлично жирная, брутальная, волосатая, всегда слишком мужеподобная, как мне говорят»<sup>14</sup>. «Я, скорее, Кинг-Конг», — говорит женщина «в процессе перехода» между нормативными категориями. Она — не просто гигантская обезьяна, но монстр, который находится между человеком и животным, мужчиной и женщиной, взрослым и ребенком, добром и злом, первобытностью и цивилизацией, белым и черным; «[э]то гибрид, предшествующий принудительной бинарности»<sup>15</sup>.

Похожие на нее «квин-конги» смотрят на нас с плакатов группировки «Guerrilla Girls». Девушки в лохматых нечеловеческих масках не только привлекают внимание публики к политическим проблемам, но и ужасают ее: что это за существа? как такая массивная и



Лиза Веселова «Бьюти», 2017.

зловещая голова может сочетаться с хрупким телом? Героиня одного из самых знаменитых плакатов «Guerrilla Girls» — большая одалиска Энгра, скрывающая лицо за маской гориллы. И уже неважно, обнажена она или нет. Мужскому взгляду трудно ее сексуализировать, потому что отныне она — монстр. В 2010 году с трибуны Школы Чикагского института искусств «Guerrillas» также призывают: «Будьте великой обезьяной». Их речь отсылает к ранней версии рассказа Франца Кафки «Отчет для академии»<sup>16</sup>, в которой главный герой, принудительно очеловеченная обезьяна, призывает своих сородичей НЕ дать себя приручить: «сломайте прутья ваших клеток, прогрызите в них дыру, вылезьте через отверстие... и спросите себя, куда Вы хотите отправиться?»<sup>17</sup>

Но не стоит забывать, что монстры — в отличие от животных — могут быть очень одинокими и не иметь сородичей. Более

того, даже если они последуют призывам и выйдут на баррикады, вряд ли кто-то будет их слушать, потому что общество остается глухим к их речи. Видя их участь, маленькие монстры часто заканчивают жизнь самоубийством. В них нет и доли той силы, которая есть у Кинг-Конга, но от этого они не менее витальны и жизнелюбивы.

Монстр — радикально живая, но неговорящая фигура. Он неизбежно становится объектом абьюзивного взгляда:

«Негр — зверь, негр — плохой, негр — злой, негр — урод; смотрите, негр, на улице холодно, негр дрожит, негр дрожит, потому что ему холодно, маленький мальчик дрожит, потому что боится негра, негр трясется от холода, пронизывающего его тело до костей, симпатичный мальчуган трясется от страха, он думает, что негр трясется от ярости, маленький белый мальчик хочет к маме на ручки: «Мама, этот негр хочет меня съесть!»»<sup>18</sup>

«Я увидел себя всего лишь объектом среди множества других объектов»<sup>19</sup>, — так описывает Франц Фанон свой опыт бытия чернокожего. Он весь, его тело, нарекается тем, чем он не является, — существуют лишь отличительные черты, по которым его определяют как монстра, не-человека, антропофага... На смену телесной структуре приходит расово-эпидермальная<sup>20</sup>: нет живого существа, есть только поверхность его кожи, его внешний вид, из-за которого у монстра нет шансов остаться незамеченным<sup>21</sup>.

В современном мире с его до сих пор не отточенными технологиями (само)изоляции и социальной гигиены монстр не может постоянно скрываться, он вынужден садиться на поезд, чтобы отправиться в другой конец города по своим монстрическим делам. Занимая место, он замечает, как губы сидящей рядом женщины кривятся, она тарачится на него, потом переводит взгляд вниз... Ее рука в кожаной перчатке дергается к тому месту, где монстр касается ее блестящей шубы. Она рывком пододвигает шубу поближе к себе. Монстр смотрит. Он не видит той ужасной вещи, которую она заметила на сиденье, — может быть, там таракан... Когда монстр поднимает взгляд, женщина всё еще смотрит на него, раздувая ноздри и вытаращив глаза. И вдруг он понимает, что по сиденью между ними ничего не ползет, — она не хочет, чтобы ее шуба прикасалась к нему<sup>22</sup>.

Это ненависть. Монстр сидит на всеобщем обозрении в позе, слишком удобной и расслабленной для чопорных глаз. Он боится поднять свой взгляд или, напротив, смотрит в пустоту, дабы избежать столкновения с окружающими. Его максимум — натянутая улыбка. В своей внешности он походит на языческого идола, непропорциональных размеров, перед которым скапливается недоумевающая толпа.

Этот идол может быть пугающим, или его могут считать частью культурного наследия. Во всяком случае, существует определенное

табу на его собственную речь. И даже если монстр попытается вступить в разговор, его будут игнорировать. Ведь «монстры не могут говорить». Но это не мешает им являться перед другими и показывать себя.

### Не говорит, но показывает

Латинская этимология слова «монстр», происходящего от глагола *monstrare*, отсылает к тому, что показывают. Этот же глагол означает «предзнаменовать»: монстр не просто существует где-то сам по себе, он вторгается в наш мир, предвещая собой нечто. Он может не обладать сознанием, но у него обязательно должно быть тело, в которое вписан мир сверхъестественного непосредственно, вне знаковых процессов, миметически представленный в искаженных чертах и несообразных жестах монстра<sup>23</sup>. Этот сверхъестественный мир хотя и находится за пределами нашего мира, необязательно с ним соотносится каким-либо образом; он пугает нас уже в силу своей предположительности и невнятности<sup>24</sup>.

Подобные предположительность и вне-знаковость монстра роднят его с абъектом Юлии Кристевой<sup>25</sup>. Абъект как промежуточное звено между субъектом и объектом в силу своей отвратительности отбрасывается нами, дабы оградить нашу собственную чистую жизнь от изменений и перверсий. По своей природе процесс отбрасывания напоминает за-брасывание в мир, в результате которого человек обретает свою самость. У каждого сверх-Я свое отвратительное, свой абъект<sup>26</sup>, а значит, каждый человек помнит, как он оказался в мире и что нужно делать, чтобы не быть выброшенным из него, то есть отброшенным назад. Абъект, таким образом, исключается из мира, тем самым сохраняя мир пригодным для человеческого существования<sup>27</sup>. Исключается и все то, что несет на себе отпечаток абъективного.

В отличие от абъектов, монстры обладают собственной агентностью и преследуют нас

не только в символическом пространстве, но и в феноменальном. Выходя, или будучи выведенным на свет, монстр неизбежно являет себя миру.

Здесь ухватывается важная черта монстра как феномена — его чуждость. Чужое (*das Fremde*), выступающее из темноты, оказывается феноменом особого рода, не подчиняющимся так просто логосу феноменов<sup>28</sup>. Оно демонстрирует себя только тогда, когда уклоняется от схватывания<sup>29</sup>. Монстр не является Другим человека, его аналогом. Выражаясь языком Гуссерля, сущность чужого состоит в «подтверждаемой доступности оригинально недоступного»<sup>30</sup>, бескрайнего пространства за пределами Я, *a-topии*, которое дает о себе знать в явлениях, не соотносящихся с порядковым и привычным.

Эта чуждость монстра прекрасно улавливается поэтической интуицией Дмитрия Пригова: «Монстр — это зверь, живущий в зазоре всего логического / Ему свойственно отбегание в сторону»<sup>31</sup>.

«“Чуждое вообще”, не имеющее места, уподобляется “левой стороне вообще” — монстрообразной мысли, которая смешивает координаты места с понятийными определениями»<sup>32</sup>, — вторит ему Бернхард Вальденфельс. Монстра невозможно приручить, присвоить и вписать в норму, научную или социальную, для этого потребовалось бы отказаться от всех существующих антропоцентрических и универсалистских установок.

«Человек мог бы позаимствовать у него принцип непривязанности / Ему следует приписать индекс — 117»<sup>33</sup>.

117 — число троичного совершенства ( $1+1+7=9$ ) и полифункциональности<sup>34</sup> — вместе с «принципом непривязанности» отсылает к трансгрессивной природе монстра-чужого: «[Место] чужого достигается только в преодолении преграды, то есть в полном смысле — никогда»<sup>35</sup>.

### Монстр как эстетический вызов

Казалось бы, такой монстр-чужой мог бы бороздить просторы космоса, довольствоваться глубинами Марианской впадины или недрами земной коры. Он мог бы обитать в бескрайних лесах Амазонии или Сибири или поселиться в одном из множества заброшенных зданий, где его бы никто не нашел. Но монстру это неинтересно. Скорее, мы скрываемся от него, чем он скрывается от нас, мы преследуемы и одержимы им, а не наоборот, наши пространства, наша культура, наши дома и, конечно, наше воображение оказываются населенными монстрами.

Каждый раз монстры показывают себя, когда наши нормативные порядки трещат по швам. На это указывает Коэн в тезисе III: «Монстр — это предвестник кризиса категорий»<sup>36</sup>. Эту же мысль развивает Вальденфельс в своей критической феноменологии нормативных порядков<sup>37</sup>. Чужое адресует господствующему порядку вызов (*Anspruch*), который является одновременно притязанием, направленным к кому-то, и претензией на нечто<sup>38</sup>. Такому вызову соответствуют ответы на уровне содержания высказывания (*énoncé*), когда я отвечаю на то, что меня спросили, и на уровне события высказывания (*énonciation*) — на то, что меня спросили, то есть реагирую на сам факт призыва<sup>39</sup>.

Монстра следует рассматривать как вызов эстетическому порядку. Как и чужой, монстр не может быть просто проигнорирован, потому что даже отворачивание и незамечание будет свершившимся событием ответа на его зов. Ключевую роль здесь играет аффект (*Fremdaffektion*), который вырывает Я из привычного восприятия еще до схватывания чужого<sup>40</sup>. Вальденфельс понимает аффект как раздражение сферы собственного, что остраивает наш собственный опыт и позволяет нам посмотреть на себя как на чужих по отношению к самим себе.



Лиза Веселова «Без названия, или про время», 2018.

Таким образом, вызов чужого не только не имеет смысла, но и не следует правилам<sup>41</sup>, он исходит извне и воздействует на чувственном уровне. Для него нет необходимости обладать речевым выражением, он может быть заложен в образах, отзвуках и оттенках. То же самое касается вызова, который монструозное бросает эстетическому порядку, с оговоркой на то, что *монстраффе́кт* вызывает вполне конкретное чувство — чувство жуткого.

Жуткое подрывает порядок<sup>42</sup>, преследуемый монстром. Зигмунд Фрейд связывает жуткое (*das Unheimliche*) с ощущением себя вне дома (в переводе с немецкого жуткое означает «недомашнее»: буквально — «heimlich» — уютный, домашний, «un» — отрицательная приставка), в странной и непривычной среде, где особенно чувствуется собственная уязвимость<sup>43</sup>. Дом — место, где Я чувствует себя безусловным хозяином:

освоив и подчинив себе окружающий мир, Я возвращается к очагу, создавая семью и накапливая добычу. Но стоит Я выйти за порог, оно вновь сталкивается с неизвестными силами, которые «должны были оставаться скрытыми, но проявили себя»<sup>44</sup>. Другая важная черта жуткого — одушевленность изначально неодушевленного или неодушевленность безжизненного<sup>45</sup>. Примером тому могут служить восковые фигуры, человекоподобные куклы и автоматы. Но монстр — это не кукла и не автомат. Он — живая материя, которая существует без нас и существовала до нас: «[Ж]уткое в самом деле не является чем-то новым или посторонним, а чем-то издревле привычным для душевной жизни, что было отчуждено от нее только в результате процесса вытеснения»<sup>46</sup>. Нам жутко от того, что мы когда-то хорошо знали или во что некогда истово верили, но что теперь забыто, вытеснено и исключено.

Ситуация становится еще более загадочной, если не мистической. Неужели в образах жутких монстров к нам приходят тени из прошлого? В 7-й книге семинаров, посвященной этике психоанализа, Жак Лакан обращается к фрейдовскому понятию Вещи (*das Ding*). Как и чужое, Вещь предстает субъекту в качестве ему вне-положенного и направляет его к желанию<sup>47</sup>. Объект Вещи — это объект нехватки. Лакан указывает на то, что он был безвозвратно утрачен, а его поиски — скитания среди собственных галлюцинаций<sup>48</sup>. Не будут ли монстры также этими галлюцинациями?

«[*Das Ding*, это не поддающееся забвению доисторическое Другое, ... следует, на самом деле, представлять себе как лежащее вовне, в форме чего-то такого, что, будучи мне чуждым, *entfremdet*, находится тем не менее в самой сердцевине моего Я — в форме того единственного, что, на уровне бессознательного, представляет представление»<sup>49</sup>.

Что такое Вещь феноменологически? Это дикое бытие, существовавшее до появления антропоцентризма и прочих -измов, то допорядковое и внепорядковое, что напоминает о себе отблесками на границах мира и позволяет ему расширяться, быть более вместительным и устремляться вперед, к звездам.

### Ксеноэстетика

Чужое также отсылает нас к первоматерии, из которой соткана Земля и мы сами. Это роднит эстетику чужого, *ксеноэстетику*, с ксенопоэтикой — творчеством из искаженных материалов<sup>50</sup>. Ведь монстры — тоже своего рода искаженные материалы, сотканные из существующих культурных элементов, человеческих и нечеловеческих частей тела, чей разрозненный и несогласованный вид заставляет нас ужаснуться.

Ксено- (от др.-греч. ξένος — чужой) означает одновременно чуждость, то есть абсолютную инаковость, и особый тип отношений, который складывается между своим и чужим и позволяет установить контакт с чужим при

сохранении его аутентичности и независимости. С одной стороны, это знаменует собой разграничение сфер чужого и собственного, но, с другой, это приводит к возникновению предельной и абсолютной этики гостеприимства<sup>51</sup>, когда чужой принимается в мир собственного безусловно и не присваивается ни одним из существующих нормативных порядков и логик. Ксеноэстетикой, следовательно, будет такой вид эстетики, которая неапприативно обращается к образам чужого и позволяет им беспрепятственно вырываться из глубин человеческого.

Ксеноэстетика — это также эстетика неуютного, тревожащего и отвратительного; того, что заставляет нас одновременно отвести взгляд и страстно, буквально эротически желать лицезреть нечто; то, что удерживает нас в отвернутом и несмотрящем состоянии; как будто мы сами оказались в одном из иных миров. Традиционные элементы ксеноэстетики — слизь, щупальца, бесформенная материя — далеко не нейтральны. Эти объекты наделены определенным культурным значением и ассоциируются с чем-то неприемлемым и безобразным, например, отбросами, будь то биологическими или социальными.

«Эстетический образ — и сфера воображаемого в целом — позволяют нам подступиться к этой изнанке, придавая неименуемому бесформенному нечто различимые очертания, — пишет Дилан Тригг. — В этом отношении эстетическая манифестация такого ужаса, который лежит по ту сторону опыта, оказывается в структурном отношении параллельной симптому, заявляющему о себе посредством тела, что указывает на след реальности, к которой можно подступить только косвенно»<sup>52</sup>. Так, источником вдохновения для ксеноэстетики могут стать литературные исследования сверхъестественного ужаса.

Один из самых ярких представителей этого жанра Говард Филлипс Лавкрафт описывает феномен сверхъестественного ужаса

так: «Страх — самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх — страх неведомого... Против него направлены все стрелы материалистической софистики, которая цепляется за обычные чувства и внешние явления, и, так сказать, пресного идеализма, который протестует против эстетического мотива и призывает к созданию дидактической литературы, чтобы “поднять” читателя до требуемого уровня самодовольного оптимизма. Однако, несмотря ни на что, таинственное повествование выживало, развивалось и добивалось замечательных результатов; основанное на мудром и простом принципе, может быть и не универсальном, но живом и вечном для всех, кто обладает достаточной чувствительностью (курсив мой — Н. Н.).

У призрачного ужаса, как правило, небольшая аудитория, поскольку он требует от читателя вполне определенной предрасположенности к фантазиям и *отстранению от обычной жизни*. Сравнительно немногие в достаточной степени свободны от власти повседневности и способны отвечать на стук извне, поэтому вкус большинства в первую очередь удовлетворяют рассказы о банальных чувствах и событиях или о незамысловатых отклонениях в этих чувствах и событиях...

Эта тенденция естественным образом была поддержана и тем, что нерешительность и опасность всегда тесно связаны между собой; из-за чего неведомый мир неизбежно предстает как мир, грозящий человеку злом...

В [истории о сверхъестественном] должна быть ощутимая атмосфера *беспредельного и необъяснимого ужаса* перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намек, высказанный всерьез, как и приличествует предмету, на самую ужасную мысль человека — о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов *запредельного пространства*<sup>53</sup>.

Атмосфера присутствия сверхъестественного заключает в скобки «обыденную жизнь» и порывает с монолитным и непротиворечивым представлением о мире, данным исключительно в собственном опыте Я. Сверхъестественное позволяет Я особенно остро почувствовать свою заброшенность в мир, где сам факт жизни является перманентной абберацией: с развитием человечества меняются представления о прекрасном и уродливом, здоровом и больном, нормальном и перверсивном. Меняются и сами люди, их тела и ментальные способности. В этом смысле ксеноэстетика — это аффективная, или даже само-аффективная эстетика, которая «создает определенное настроение»<sup>54</sup> за счет обнаружения чужого в собственном опыте.

Иллюстрацией здесь может служить рассказ Лавкрафта «Изгой»: герой-повествователь выбирается из подземелья и входит в ярко освещенный зал старого замка. Глазам его предстает «ужаснейшая из сцен, какие только можно вообразить»:

«[В]сю компанию охватил внезапный и необъяснимый ужас, исказивший до уродства лица гостей и исторгнувший нечеловеческие вопли едва ли не из каждой глотки. Все разом бросились уносить ноги. В создавшейся суматохе и панике одни падали в обморок, другие подхватывали и тащили бесчувственные тела за собой в безумной спешке. Многие прикрыли глаза руками и, словно слепые котята, беспомощно тыкались в разные стороны, опрокидывая мебель и налетая на стены, прежде чем им удавалось добраться до какой-либо из многочисленных дверей»<sup>55</sup>.

Не понимая, что происходит и чем именно напуганы гости, он, оставшийся в одиночестве, вдруг видит «во всей ужасной очевидности столь невообразимое, неопишное и безобразное чудовище, какое вполне могло одним видом своим превратить веселую компанию в беспорядочную толпу обезумевших от страха беглецов»<sup>56</sup>. Образ монстра приковывает героя так, что он не может пошеве-

литься и оторвать взгляд от ужасающего зрелища. В какой-то момент, «находясь на грани помешательства», герой решается отпихнуть существо рукой. Рассказ заканчивается воспоминаниями героя, которые монстр вывел из забвения, и последний абзац гласит: «Ибо, несмотря на покой, принесенный мне забвением, я никогда не забываю о том, что я — изгой, странник в этом столетии и чужак для всех, кто пока еще жив. Мне это стало ясно — раз и навсегда — с того момента, когда я протянул руку чудовищу в огромной позолоченной раме; протянул руку — и коснулся холодной и гладкой поверхности зеркала»<sup>57</sup>.

Тригг, анализируя этот рассказ, указывает на ужас идентификации, когда зеркало одновременно возвращает смотрящему и его собственный взгляд, и чей-то чужой<sup>58</sup>. Собственный взгляд, нормализующий, не может принять своей чуждости, но аффект, достигший безымянного героя после столкновения с отражением, позволил ему навсегда покинуть ненавистные чертоги неаутентичной самости и осознать себя как изгоя, «странника в этом столетии и чужака для всех, кто пока еще жив», истинного монстра.

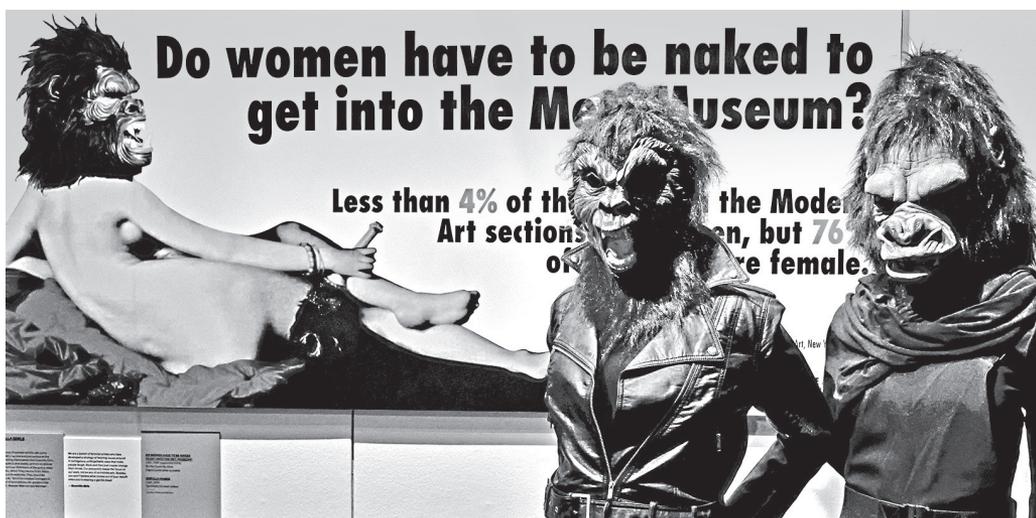
Другой рассказ Лавкрафта, который раскрывает особенности ксеноэстетики, — «Зов Ктулху». Он начинается с размышлений о возможностях разума, роли человека в мире и развитии науки, которые можно считать идейным манифестом самого писателя: «По мне, неспособность человеческого разума соотносить между собою все, что только вмещает в себя наш мир, — это великая милость. Мы живем на безмятежном островке неведения посреди черных морей бесконечности, и дальние плавания нам заказаны. Науки, трудясь каждая в своем направлении, до сих пор особого вреда нам не причиняли. Но в один прекрасный день разобщенные познания будут сведены воедино, и перед нами откроются такие ужасающие горизонты реальности, равно как и наше собственное страшное положение, что мы либо сойдем с ума (кур-

сив мой — Н. Н.) от этого откровения, либо бежим от смертоносного света в мир и покой нового темного средневековья»<sup>59</sup>.

«Зов Ктулху» описывает массовую одержимость Ктулху — неопишущим доисторическим существом, обитающим в океанических глубинах. Загадочный барельеф, обнаруженный рассказчиком в архивах своего двоюродного деда, представлял собой: «что-то вроде чудища, или символ, представляющий чудище, породить которое способна разве что больная фантазия... Мясистая голова с щупальцами венчала готескное, чешуйчатое тулово с рудиментарными крыльями; но особенно жуткое впечатление производили общие очертания всего в целом. На заднем плане смутно проступало некое подобие циклопической кладки»<sup>60</sup>.

Статуетка в рассказе описывается подробно и скрупулезно, чего нельзя сказать о самом Ктулху, встреча с которым происходит в конце произведения: «Описанию Тварь не поддается — не придумано еще языка, дабы воздать должное этим безднам истерического древнего безумия, этому сверхъестественному противоречию материи, силе и вселенскому миропорядку»<sup>61</sup>. Невыразимое остается невыразимым, тогда как эстетической форме удается ухватить его отдельные черты<sup>62</sup>. Примечательно, что автор барельефа, молодой скульптор, слывший чудаком и эксцентриком, создал скульптуру во сне, а его «ночные видения» впоследствии передались другим «гиперчувствительным» людям: поэтам, художникам, шаманам, теософам, аборигенам и небелым людям, пациентам психиатрических больниц.

Последователи культа Ктулху представлены как одержимые, безумные существа — то ли люди, то ли «скопище человеческих уродств, нарисовать которые не под силу никому, кроме разве Сайма или Ангаролы. Голые, в чем мать родила, эти разношерстные ублюдки ревели, мычали и, корчась, выплясывали вокруг чудовищного кольца огня»<sup>63</sup>.



«Guerrilla Girls» в Музее Виктории и Альберта (Лондон), 2014.

Те, кого герои Лавкрафта выдворяют за границы сознания и человечности, оказываются самыми устойчивыми к кризису наук и смещению горизонтов реальности. Всемирное сумасшествие и новое средневековье, о которых он пишет в начале, можно расценивать не как скачок общества назад, с точки зрения современной науки, но, напротив, как переосмысление оснований, обращение к чувственному опыту и выведение на свет того, что продолжительно и последовательно скрывалось в тени гегемонной рациональности.

«Ктулху фхтагн» — этими ни на что не похожими словами сопровождалась «адские» ритуалы служителей культа Ктулху. «Ктулху ждет», — зов, преследующий героев рассказа во сне и наяву. Чего же ждет Ктулху? Возможно, чтобы его услышали и осознали, что древний монстр уже среди нас.

### Возлюби монстра своего

Итак, монстр действительно внеположен. Да, мы создаем его, и он приходит в мир вслед за нами, но мы сами становимся другими по отношению к своему творению, а значит, монстр требует этики, которая бы

позволила ему быть в мире наравне с нами и показать нам то, что мы боимся о себе узнать.

Пролегоменами к такой этике могла бы служить культурная монстрология, которую развивал Голышко-Вольфсон. Эта наука предполагает объективацию монструозного, не сводящуюся к субъективному фантазму или воображаемому фантому, но исследующую монстров наравне с нами самими, среди и внутри нас<sup>64</sup>. Культурная монстрология обращает наше внимание на многообразие материализаций пугающего и непостижимого Другого в пространствах этического, социального и политического опыта, которые мы делим друг с другом<sup>65</sup>. Однако то, что не достает этой научной области, обнаруживается в а-логичности монстра и его постоянном ускользании от дисциплинарного взгляда исследователя. Монстр не нуждается в том, чтобы его объясняли и кодифицировали, он ждет от нас открытости и чувственной трансценденции. То, что не под силу культурной монстрологии, оказывается в поле ксеносентиментальной этики.

С точки зрения истории литературы судьба сентиментализма крайне противоречива.

Зародившись в XVIII веке, это направление культивировало снисходительное отношение к чужим страданиям и по-своему экзотизировало опыт инаковых, будь то «благородные дикари» или крестьянки. Следствием культурного влияния сентиментализма является современная политика «национальной сентиментальности», когда частные чувства и переживания навязываются всему обществу<sup>66</sup>. Но сентиментализм также позволил впервые заговорить тем, кого этого права последовательно лишали. Женская сентиментальная проза хотя и не воспринималась высокой публикой всерьез, но имела на нее определенное влияние, а за личными переживаниями в таких текстах часто скрывалось отношение к политическим проблемам.

Для современных форм демократической политики в равной степени необходимы и политические действия, и личные сентиментальные чувства<sup>67</sup>. Аффект, обладая свойством объединять вещи, людей, идеи, ощущения, отношения, действия, устремления, институты и многое другое, включая другие аффекты<sup>68</sup>, способен охватить вещи, которые традиционно выводятся за пределы политики и этики, и вывести нас к ним — Вещам, которые волнуют нас буквально изнутри.

«Начни с того, что вытащи его из огня / и надейся, что он забудет запах»<sup>69</sup>.

Поэтическая интуиция Кейтлин Сил подхватывает тот первый шаг, который нужно сделать навстречу монстру; наше обязательство перед ним. Он до сих пор помнит мрак, в который мы его заключили, и носит на себе следы огня, но именно мы можем вытащить его оттуда.

«Когда монстр больше не монстр? / О, когда ты причина того, что он так изуродован».

Чем страшнее монстр, тем глубже бездна, в которую его изгнали. Ведь за все то время, когда мы его скрывали, расстояние между нами только росло: он больше не наш нежеланный ребенок, это нечто из иных миров,

настолько отвратительное, что нам становится не по себе от одного взгляда в его сторону. Виной тому — мы сами.

«Когда монстр больше не монстр? / О, когда ты любишь его».

Любовь — это не то, что приводит монстра обратно к нам, но то, что возвращает нас к монстру. Ксеносентиментальность как абсолютная сентиментальность не предполагает сочувствие чужому или заботу о нем. Возможно, ему этого не нужно. Скорее, она выражается в формуле *Amo: Volo ut sis* (лат. люблю: значит хочу, чтобы ты был), был таким, какой ты есть, и просто за то, что ты есть. Такая любовь вместе с экстатическим опытом потери себя дает нам витальное соединение с миром, с нашим Чужим.

И монстры больше других нуждаются в любви. Они уже стоят у нас на пороге и вызывают к нам из-за двери. Открыв им, обнаружим ли мы кого-то на самом деле? Ведет ли эта дверь в зловещие городские трущобы, куда выброшены миллионы несчастных монстров? Или это дверь платяного шкафа, открыв которую, мы увидим собственное отражение в ростовом зеркале?

#### Послесловие: Сон разума рождает чудовищ

Мы живем во времена охоты на монстров. Эти времена повторяются от эпохи к эпохе — инквизиция, охота на ведьм, еврейские погромы, «красная» и «лавандовая» угрозы. В 1799 году в Испании во время одной из таких охот был изъят весь тираж цикла гравюр Франсиско Гойи «Капричос», в который входил его самый знаменитый офорт «Сон разума рождает чудовищ». Под ним давалось пояснение: «Воображение, покинутое разумом, создает невозможных монстров: соединенное с ним, оно — мать всех искусств и источник их чудес».

Монстры, как бы их не притесняли, остаются живыми в нашем воображении, в наших снах. Они никуда не уйдут, даже под страхом



Франсиско Гойя «Сон разума рождает чудовищ», 1797.

смерти, даже если мы будем уговаривать их уйти, чтобы спасти их. Они будут с нами до самого заката нашего сознания.

Каждый раз, когда я просыпаюсь среди ночи, мне кажется, что меня кто-то разбудил. Я будто почувствовал, что в темноте кто-то коснулся меня и исчез. Я нахожусь в полудреме и оглядываю комнату, чьи очертания еле прослеживаются во мраке ночи. Ощущение, похожие на те, которые бывают после утомительного путешествия или головокружения<sup>70</sup>.

Такая бессонница, или полудрема, граничащая между сном и реальностью, становится конститутивной для моего восприятия как такового<sup>71</sup>. Мой взгляд падает на стул в углу, который стоял там всегда, но сейчас мне начинает казаться, что его кто-то поставил туда специально; что это уже не стул, но

нечто, слившееся с его очертанием и пронзающее меня своим жутким взглядом. Именно это нечто удерживает меня в этом странном бодрствовании<sup>72</sup>.

Под этим взглядом из пустоты мрака я начинаю чувствовать свое тело. Оно становится более мягким, аморфным. Руки, напротив, кажутся более тяжелыми. Я начинаю чувствовать то, что едва ли чувствовал когда-нибудь в обычной жизни. И мое тело как будто бы уже не мое. Оно становится пористым и открытым для монстра, который вот-вот набросится на меня из своего логова. Ужас, который я испытываю, освобождает меня от любой субъективности<sup>73</sup>. В этот момент мое тело становится чем-то большим, чем я сам.

И мое тело больше не мое. Я сам — монстр.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Canguilhem G. Monstrosity and the Monstrous // Diogenes. Volume 10, Issue 40. 1962. P. 28.

<sup>2</sup> Голышко-Вольфсон Д. Вампир versus зомби: заметки по культурной монстрологии // Синий диван. № 15. 2011. С. 76.

<sup>3</sup> Canguilhem G. Monstrosity and the Monstrous. P. 29.

<sup>4</sup> Липпи С. От Кангийема до Фуко: несколько эпистемологических замечаний о монстре и монструозном // Лаканалия. #17. 2015. С. 36.

<sup>5</sup> Cohen J. J. Monster Culture (Seven Theses) // Monster Theory: Reading Culture / Ed. J. J. Cohen. Minneapolis, MN, 1997. P. 20.

<sup>6</sup> Фуко М. Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974—1975 учебном году. СПб.: Наука, 2005. С. 80. Прим.: «Монстры», которых исследует Фуко, — это не бестиарные и фантастические существа, но реальные человеческие «аномалии», описанные учеными-гуманистами эпохи Ренессанса. Фуко преимущественно интересуется практики научного объяснения и исключения монстров, сначала — медицинских, а затем — юридических и моральных.

<sup>7</sup> Голышко-Вольфсон Д. Демократия и чудовище: Несколько тезисов о визуальной монстро-

логии // Художественный журнал. № 77–78. 2010. URL.: <https://moscowartmagazine.com/issue/28/article/494>.

<sup>8</sup> Одержимость современной культуры монстрами, которую можно обобщенно назвать тератофилией (в противовес тератофобии — страху перед монстрами), и процесс неолиберально-го присвоения различных образов монструозного, подробно рассматривается в эссе Дженнифер Урхейн «Монстры здесь и сейчас», опубликованном в каталоге выставки «Ужасы и чудеса: монстры в современном искусстве» (Парк скульптур и музей ДеКордова, 15 сентября 2001 г. – 6 января 2002 г.). URL.: <https://www.tfaoi.org/aa/2aa/2aa656.htm>.

<sup>9</sup> Фуко М. Ненормальные. С. 80.

<sup>10</sup> Пресьядо П. Б. Я монстр, что говорит с вами. Отчет для академии психоанализа. М.: No Kidding Press, 2021. С. 41.

<sup>11</sup> Halberstam J. Skin Shows Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham and London: Duke University Press, 1995. P. 21–22.

<sup>12</sup> Ibid. P. 22.

<sup>13</sup> Пресьядо П. Б. Квартира на Уране: хроники перехода. М.: No Kidding Press, 2021. С. 50.

<sup>14</sup> Депант В. Кинг-Конг-теория. М.: No Kidding Press, 2020. С. 6–7.

<sup>15</sup> Там же. С. 93.

<sup>16</sup> В окончательной версии рассказа главный герой все же смиряется со своей участью.

<sup>17</sup> Guerrillagirls. School of the Art Institute of Chicago Commencement Address // Guerrillagirls.com. 2010. URL.: <https://web.archive.org/web/20131005181705/http://www.guerrillagirls.com/books/images/SAICommencement5%2022%2010.pdf>.

<sup>18</sup> Фанон Ф. Черная кожа, белые маски. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 106.

<sup>19</sup> Там же. С. 102.

<sup>20</sup> Там же. С. 104.

<sup>21</sup> Там же. С. 108.

<sup>22</sup> Здесь представлен дословный пересказ истории из детства Одри Лорд (Лорд О. Сестра-отверженная. Эссе и выступления. М.: No Kidding Press, 2022. С. 172).

<sup>23</sup> Зенкин С. Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 56.

<sup>24</sup> Там же. С. 57.

<sup>25</sup> Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2019.

<sup>26</sup> Там же. С. 37.

<sup>27</sup> Bataille G. L'abjection et les formes misérables // Bataille G. Œuvres complètes. T. 2. Paris: Gallimard, 1970. P. 217–221.

<sup>28</sup> Вальденфельс Б. Мотив чужого. Мн.: Прополи, 1999. С. 125.

<sup>29</sup> Там же. С. 127.

<sup>30</sup> Гуссерль Э. Картезианские медитации. М.: Академический Проект, 2010. С. 148.

<sup>31</sup> Пригов Д. А. Монстры // Дмитрий Александрович Пригов. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 529.

<sup>32</sup> Вальденфельс Б. Мотив чужого. С. 126.

<sup>33</sup> Пригов Д. А. Монстры. С. 529.

<sup>34</sup> Исмукова Я. Чудовище разрывает текст: концептуальные монстры Пригова // Новое литературное обозрение. № 156. 2019. С. 206–217.

<sup>35</sup> Вальденфельс Б. Мотив чужого. С. 126.

<sup>36</sup> Cohen J. J. Monster Culture (Seven Theses). P. 6–7.

<sup>37</sup> Waldenfels B. Ordnung im Zwielficht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

<sup>38</sup> Вальденфельс Б. Мотив чужого. С. 132.

<sup>39</sup> Там же. С. 133.

<sup>40</sup> Waldenfels B. Phenomenology of the alien: basic concepts. P. 53.

<sup>41</sup> Вальденфельс Б. Мотив чужого. С. 131.

<sup>42</sup> Мазин В. Доктор Франкенштейн 1931–2013 // Лаканалия. #17. 2015. С. 64.

<sup>43</sup> Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 266.

<sup>44</sup> Там же. С. 275. Здесь Фрейд опирается на определение жуткого, которое дает Фридрих Шеллинг.

<sup>45</sup> Там же. С. 267.

<sup>46</sup> Там же. С. 274.

<sup>47</sup> Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII (1959–60)). М.: Гнозис, Логос, 2006. С. 70.

- <sup>48</sup> Там же. С. 71.
- <sup>49</sup> Там же. С. 95.
- <sup>50</sup> Алвансон К. *incognitum hactenus* // *Нерепетани Р.* Циклопедия: соучастие с анонимными материалами. М.: Носорог, 2019. С. XVI.
- <sup>51</sup> *Derrida J., Dufourmantelle A.* De l'Hospitalité. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- <sup>52</sup> Тригг Д. Нечто: Феноменология ужаса. Пермь: Гиле Пресс, 2017. С. 42.
- <sup>53</sup> Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова. 2002. URL.: [http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj\\_uzhas\\_v\\_literature.txt](http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt).
- <sup>54</sup> Там же.
- <sup>55</sup> Лавкрафт Г. Ф. Изгой // Лавкрафт Г. Ф. Хребты безумия: роман, повесть, рассказы. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2014. С. 270–271.
- <sup>56</sup> Там же. С. 271.
- <sup>57</sup> Там же. С. 273.
- <sup>58</sup> Тригг Д. Нечто: Феноменология ужаса. С. 108.
- <sup>59</sup> Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху // Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2014. С. 5.
- <sup>60</sup> Там же. С. 7–8.
- <sup>61</sup> Там же. С. 39.
- <sup>62</sup> «Зов Ктулху» можно считать одним из самых интересных рассказов Лавкрафта с точки зрения описания визуальных образов. Например: «Статуетка... изображала чудовище неопределенно антропоидного вида, однако ж с головой, как у спрута, с клубом щупалец вместо лица, с чешуйчатым, явно эластичным телом, с гигантскими когтями на задних и передних лапах и длинными, узкими крыльями за спиной. Это существо, по ощущению, исполненное жуткой, противоестественной злобности, обрюзгшее и тучное, восседало в отвратительной позе на прямоугольной глыбе или пьедестале, покрытом непонятными письменами... Все в целом выглядело неправдоподобно живым — и тем более неуловимо пугающим, что происхождение идола оставалось неизвестным... Перед нами было нечто особое, ни на что не похожее; даже сам материал и тот являл собою неразрешимую загадку: мылообразный, зеленоватый-черный камень с золотыми и радужными вкраплениями и прожил-
- ками не походил ни на что знакомое из области геологии либо минералогии» (Там же. С. 16).
- <sup>63</sup> Там же. С. 20–21.
- <sup>64</sup> Гольинко-Вольфсон Д. Вампир versus зомби: заметки по культурной монстрологии. С. 76.
- <sup>65</sup> Там же. С. 77.
- <sup>66</sup> *Berlant L.* The Queen of America Goes to Washington City. Essays on Sex and Citizenship. Durham & London: Duke University Press, 1997. С. 11.
- <sup>67</sup> *Cvetkovich A.* Mixed feelings: feminism, mass culture, and Victorian sensationalism. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1992. С. 127.
- <sup>68</sup> *Sedgwick E.K.* Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity. Durham & London: Duke University Press, 2003. С. 19.
- <sup>69</sup> Здесь и далее — *Siehl C.* Start Here // Words ... for the Time Being. 2014. URL.: <https://wordsfortheyear.com/2014/07/25/start-here-by-caitlyn-siehl/2014/>; перевод мой — Н. Н.
- <sup>70</sup> Левинас Э. От существования к существующему // Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 36.
- <sup>71</sup> Тригг Д. Нечто: Феноменология ужаса. С. 61–62.
- <sup>72</sup> *Levinas E.* Ethics and Infinity. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1985. С. 49.
- <sup>73</sup> Левинас Э. От существования к существующему. С. 36.

### Николай Нахшунов

Родился в 1998 году в Москве.

Философ, переводчик, редактор журнала

«Новое литературное обозрение»,

преподаватель политической

философии в Шанинке.

Живет в Москве и Тель-Авиве.



Материал иллюстрирован: Кястутис Шапока. Рисунки. Маркеры, фломастеры, масляные пастели, 1999–2000.

# Кястутис Шапока

## Ужас наоборот: я — не человек, я — чебурашка!

### Вместо предисловия: неудачная сублимация

— ...Поверь, [Гена], я был добр, душа моя горела любовью к людям; но ведь я одинок, одинок безмерно! Даже у тебя я вызываю одно отвращение; чего же мне ждать от других людей, которые мне ничем не обязаны? ... Не мудрено, что я ненавижу тех, кому так ненавистен<sup>1</sup>, — так, словами Монстра из «Франкенштейна, или Современного Прометей»<sup>2</sup>, вполне мог бы ответить главный персонаж фильма «Чебурашка» (2022) Геннадию Петровичу Игнатову, или просто Гене, кода тот риторически спросил: «Ты что такое?!»

Монстр Франкенштейна отсылает к базисным категориям бытия (как философского позитивизма, так и идеализма) — материи, реальности и, конечно, тела (телесности). Ученый Франкенштейн, создавая свое «творение», работал с материальной и данной причинностью (с трупами), в том смысле, в каком ее понимал Аристотель в «Физике», а не с конечной причинностью, раскрытой во всех магических обликах, которые носят удивительно прекрасные создания природы — мужчины и женщины<sup>3</sup>. Монстр же, по мнению Аристотеля, рождается тогда, когда природа ошибается при создании животного.

Облик монстра вынуждает к практическому суждению о скверне или зле и далее к онтологическому суждению о бесчеловечно-

сти. Чебурашка в конце фильма сам признается, что он не человек! Но этим признанием, по сути, ничего не объясняется. Напротив, встают еще более сложные вопросы — возможно ли существование разума без тела? Может ли тело существовать в сознательном состоянии независимо от разума? И как зафиксировать ту черту, за которой так называемая личностная — психическая-телесная-социальная — идентичность начинает исчезать?

Кинокритики Антон Долин (признан иностранным агентом в Российской Федерации — *Ред.*) и Маша Токмашева замечают, что хотя сюжет «Чебурашки» разворачивается в сказочной «тепличной России»<sup>4</sup>, «окрашенной в цвета позитивно-альтернативного Советского Союза»<sup>5</sup>, «практически каждый из центральных героев проживает какую-то травму»<sup>6</sup>. Даже «в первоисточниках Успенского и Качанова, называвшихся по имени крокодила, именно внутренние конфликты и одиночество Чебурашки были в фокусе авторского внимания»<sup>7</sup>.

Токмашева пишет, что «Чебурашка» 2022 года — «не праздничное семейное кино, а большой, местами обескураживающий сеанс психотерапии — и с трагическими флэшбеками из молодости ... недаром русский язык маленький зверек учит не только по азбуке, где “мама моет раму”, но и по сло-

варю Даля, где находится место слову “безысходность”, значение которого смысловое животное уже ближе к финалу картины стойко ассоциирует с человеком. ... Новый “Чебурашка” — он о тотальном молчании, которое способен разрушить лишь вымышленный терапевтический зверек, ну или еще какой-нибудь придуманный волшебник в голубом вертолете. Молчании не физическом ... а моральном»<sup>8</sup>.

Главное в «Чебурашке» не то, что очевидно, а то, что вытеснено<sup>9</sup>. Родоначальник психоанализа Зигмунд Фрейд рассуждал о явном и скрытом содержании, то есть искажающей деятельности сновидения или фантазии. Искажение Фрейд отождествлял с цензурой (как внутриспсихической, так и социальной)<sup>10</sup>. Неосознанное желание проявляет себя через само искажение латентной мысли в явном содержании. Потому пристальный взгляд на такие искажения, по Фрейду, как раз и разоблачает ту правду, которая исчезает при линейном повествовании. Причем то, что вытеснено и проявляется в виде фантазий, сновидений, как правило, связано с *сексуальностью и смертью*.

Философ Славой Жижек дополняет, что «соотношение между фантазией и ужасом Реального намного более двусмысленное, чем это может показаться: фантазия призвана скрыть ужас, в то же время она и создает то, что предназначено спрятать, именно ту базисную точку, которую пытаются подавить в сознании (разве образы абсолютного Ужаса, от гигантских кальмаров, живущих в морской бездне, до свирепого урагана, не являются таким примером порождений фантазии?)»<sup>11</sup> «Реальное» тут понимается в лакановской трактовке, как бессознательное, досимволическое начало, которое не может быть пережито в опыте, от которого нас отделяют языковой и культурный фильтры.

Сквозь сюжет «Чебурашки» просматривается более глубокая — бредовая, фантазийная — нарративная структура, которая

как бы открывает бездну неосознанного. Можно утверждать, что «Чебурашка» (и Чебурашка) — явная (и пугающе карикатурная) неудачная попытка сублимировать ужас Реальности.

### Ужас наоборот

Славой Жижек характеризует фантазию как «первоначальную форму нарративности, предназначение которой — скрыть безвыходное положение, возникшее в чем-либо»<sup>12</sup>. А также указывает на различие сюжета и фабулы: «фабула — это последовательность событий “внутри себя” ... сама по себе фабула полагается на минимум “вытеснения”, а сюжет в самом “искажении” “естественного” течения событий раскрывает “скрываемую” часть фабулы»<sup>13</sup>. Причем Жижек, следуя Фрейду, отмечает, что разные формы нарративности связаны с манифестациями психопатологий. Например, истерии свойственна линейная форма изложения, в то время как при извращении нарративность «топчется на месте» (Фрейд с извращениями связывал и аутоэротизм, бред величия, потерю интереса к окружающему миру при патологическом нарциссизме<sup>14</sup>).

«Чебурашке» свойственны обе формы нарративности, как бы наслаивающиеся одна на другую и одна другую искажающие. В структуре голливудских хорроров ужас постепенно нарастает, пока не достигает пика к концу фильма, когда Чудовище, Монстр и т. п. предстает перед персонажами или персонажем в «финальной схватке». Нарративная структура «Чебурашки» может быть охарактеризована как «ужас наоборот» (или Шариков наоборот<sup>15</sup>). В начале фильма сборщики апельсинов (в далекой стране Нероссии) намерены уничтожить «зверька» Чебурашку — они пытаются разломить его голову лопатой, подвешивают за ноги, грозятся заколоть вилами (или, наоборот — сперва убить, а потом подвесить за ноги — как когда-то это проделали с Бенито Муссолини). Но тут

внезапно налетает торнадо, неся смерть всем, включая Чебурашку!

Но не тут-то было! Чебурашка не только выживает, но и начинает всем «наносить счастье» и «причинять добро»<sup>16</sup>. Привычный ужас голливудских хорроров не то чтобы отступает, но каким-то образом перерастает в некое подобие ползучего счастья, или ужаса наоборот!

### Общая фантазия

Очевидно, мы имеем дело с некой психопатологической плоскостью интерсубъективного пространства. В данном случае уместно вспомнить о концепции так называемого нарциссического бреда, а в частности — нарциссической «общей фантазии» (*shared fantasy*), или нарциссического «общего психоза»<sup>17</sup>.

Кстати, это явление впервые описано французскими психиатрами в конце XIX века как «безумие на двоих» (*folie à deux*)<sup>18</sup>. В этом случае один из индивидов играет роль активного (бредового) начала, другой — пассивно-принимającego. В такой паре или группе один из индивидов будет доминировать — быть источником идиосинкразического поведения окружающих, сопровождающегося общим бредом<sup>19</sup>. При этом «общий психоз» более вероятен, если индивиды связаны между собой, близки коммуникативно — имеют схожие взгляды, разделяют жизненное пространство, являются родственниками и т. п. Но если пресечь влияние источника бреда, галлюцинаторная симптоматика ослабнет и у других<sup>20</sup>, поскольку «общий психоз» осуществляется в первую очередь через коммуникативное (содержательное), а так же эмоциональное (формальное) воздействия.

Дело еще и в том, что так называемый нарциссический бред более глубоко проникает в социальные ткани, более тонко (хотя и реактивно) симулирует и отражает интерперсональное взаимодействие, не-

жели в случае, скажем, шизофренического психоза. Поэтому индивиды, подвергаясь нарциссическому коммуникативному и эмоциональному воздействию, как правило, не чувствуют границу, переступив которую оказываются в специфически бредовом, психическом и даже социальном измерении.

В фильме режиссера Вадима Абдрашитова «Парад планет» (1984) есть примечательная сцена. По сюжету, шестеро сорокалетних мужчин прибывают на военные сборы резервистов, последние в их жизни. Во время учений их артиллерийская батарея, которой командует астрофизик Герман Иванович Костин, успешно выполнив задачу — «подбив» несколько «вражеских» танков, — оказалась так же якобы «уничтожена» противником (воображаемой ракетной установкой), и герои, по приказу командования, как бы «погибают» — освобождаются от дальнейших учений. Таким образом, до конца сборов у них остаются в запасе еще несколько дней. Став «духами с того света», они решают добраться до деревни Гуськово — конечного пункта войсковых учений. Но это путешествие становится каким-то странным и условным, подобным сновидению.

Ключевой точкой фабулы фильма как раз является описанная сцена. Резервисты стреляют из пушки холостыми оружиевыми патронами по танкам на другой стороне речки — зритель видит и слышит пушечные выстрелы, но на том берегу ничего не взрывается. Из «подбитых» танков выбираются «погибшие» танкисты и, сидя на броневой башне, покуривают. Потом сбрасывают с себя форму и бегут к реке купаться. Шестеро из «уничтоженной» батареи тоже разделяются и устремляются к воде. «Артиллеристы» и «танкисты» плывут навстречу друг другу и шутят, что все они «покойники» — «духи на том свете».

Здесь «переход» в «другое измерение» происходит не на сюжетном уровне, а на языковом. Но это в корне меняет всю ре-

альность. И хотя Абдрашитов имел в виду экзистенциальные и трансцендентальные смысловые подтексты, сам прием наслоения противоречащих смыслов и «перехода» в другую (не)реальность — довольно точно характеризует и модель вовлечения в «нарциссический (общий) психоз».

Если шизофреник убеждает других в правдоподобности галлюцинаций, то индивид с нарциссическим расстройством — в неправдоподобности действительности как таковой. Он искренне верит и твердо знает, что он — Чебурашка. Но проблема в том, что Чебурашка, в свою очередь, не знает, кем или чем он(о) является — у него отсутствует личностное ядро. В психологии это называется «фальшивым» или «пустым я».

Попавший в «общий психоз» индивид (его «я-концепция») оказывается внутри некоего «сценария», «психоскриптума», создаваемого нарциссом. Нарцисс тут исполняет главную драматическую роль, а вовлеченному индивиду отведена второстепенная роль, которой он должен следовать безоговорочно! «Я-концепция» вовлеченного индивида растворяется в фантазии нарцисса, выполняя одну из интродуктивных функций его (нарушенной) психики.

«Реальность» нарциссического бреда становится единственной и ультимативной реальностью поглощенного субъекта, и выхода из нее, как кажется, нет<sup>21</sup>. В поглощенной психике формируется довольно устойчивый бред самообмана, который психолог Сэм Вакнин называет *злокачественным* или *токсичным оптимизмом магического мышления*: «Они (поглощенные нарциссической фантазией — К. Ш.) видят смысл и закономерности в каждом случайном происшествии, высказывании или оговорке. Их обманывает собственная насущная потребность верить в окончательную победу добра над злом, здоровья над болезнью, порядка над беспорядком<sup>22</sup>. Но дело в том, что магическое мышление не зависит от каких-либо при-

чинно-следственных связей или моральных устоев. Говоря словами философских спекулятивных реалистов, «смысл» в том, что нет никакого смысла<sup>23</sup>.

Примечательна одна из финальных сцен фильма. Все собрались за праздничным столом. Гена поздравляет Чебурашку: «Дорогой мой друг, хочу пожелать тебе всегда оставаться таким же добрым и прекрасным человеком! С днем рождения!» Но Чебурашка неожиданно возражает: «Я — не человек! Я — Чебурашка!»

Никого нисколько это «откровение» не удивляет — Гена тупо ржет... а мальчик Гриша просто повторяет, как мантру: «С днем рождения, Чебурашка!» Причем само имя «Чебурашка» — это просто производное от часто повторяемого «зверьком» «чуть не чебурахнулся!» — по сути, фразы, лишенной всякого смысла. Потому создается впечатление психологической и онтологической пустоты, где НЕКТО равно НИЧТО<sup>24</sup>.

Чебурашка мог бы так же заявить: «Я — не человек! Я — Чужой!»

Или: «Я — не человек! Я — Смерть!»

И реакция была бы та же — смех и «С днем рождения, Чужой!»

Или: «С днем рождения, Смерть!»

### **Я — не человек! Я — Чужой!**

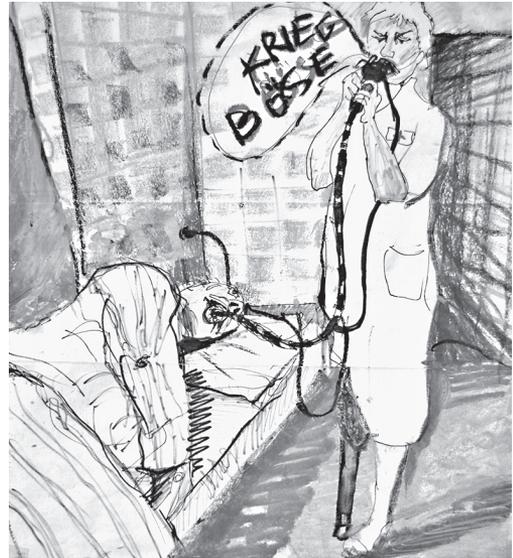
Начнем с более очевидной метафоры. На фестивале шоколада (sic!) ракета с фейерверком, куда каким-то образом забрался мальчик Гриша, с психоаналитической точки зрения, может быть расшифрована как метафора «плода во чреве» и фантазии об аборте. Таня — мать Гриши, наверное, имела случайные сексуальные отношения и, как говорится, «залетела по молодости». Причем ракета одновременно символизирует мужской половой член в состоянии эрекции и женскую утробу — внутреннее пространство самой ракеты. Рожать Таня, видимо, не хотела — но по каким-то неизвестным причинам аборт не сделала. Фантазия-желание об

аборте вытесняется и искажается в фантастическую сцену, притом с (явно натянутым) хэппи-эндом.

При взрыве ракеты Гриша должен был неизбежно погибнуть, но, «благодаря чуткости и ловкости зверька», спасается. Чебурашка в этом случае предстает как воплощение Супер-эго — «моральный императив» (символ воображаемых «традиционных ценностей», законов и запретов). Только в чрезмерно гротескном, карикатурном, «анимационном» виде, как бы пародируя самого себя<sup>25</sup>.

Здесь уместно вспомнить фильм Ридли Скотта «Чужой» (1979). 2122 год. Космический буксир «Ностромо» с семьёю астронавтами на борту фиксирует сигнал, похожий на SOS. На ближнюю планету отправляется разведывательная группа и находит там потерпевший крушение инопланетный корабль. Помощник капитана Кэйн спускается в его трюмные отсеки, где обнаруживает яйцеподобные кожистые объекты. От его прикосновения одно из яиц раскрывается, и из него выпрыгивает лицехват, который прожигает дыру в шлеме скафандра и намертво присасывается к лицу Кейна. Астронавта доставляют в «Ностромо» и помещают в криокамеру. Спустя какое-то время лицехват отпускает голову Кейна и погибает. Кейн приходит в себя. Но во время обеда у него начинаются конвульсии, он опрокидывается на стол, и из его тела, разрывая грудную клетку и брюшную полость, вырывается маленькое чудовище.

Чужой все время увеличивается и одного за другим уничтожает членов экипажа. Выживает только женщина лейтенант Рипли. Она пробирается в спасательный шатл, удаляется на нем от «Ностромо», а «Ностромо» взрывает. Но оказывается, что Чужой спрятался в шатле. Рипли «успевает надеть скафандр и открывает шлюз челнока, чтобы монстра вытянуло за борт. Чужой успевает зацепиться обеими лапами за проем шлюза; Рипли стреляет в него из гарпунного ружья и



пытается закрыть шлюз, но оружие цепляется за порог, и Чужой повисает на тросе. Она запускает двигатели и отбрасывает Чужого реактивной струей в космос»<sup>26</sup>.

В фильме очевидно переплетение Эроса и Танатоса — Кейн «подвергается сексуальному насилию» со стороны Чужого, после чего умирает «рожая». По словам представителя посткантонианской философии Стивена Мулхала, ужас (идеи) монстрозности в «Чужом» подразумевает онтофизиологический паразитизм. Существо может размножаться, лишь оставляя свое семя в другом организме, носителе, которым в данном случае оказывается человек. Чужой вторгается в святое человеческих сексуальных отношений. Женскому полу традиционно отводится пассивно-берущая роль, мужскому — активно-дающая-оплодотворяющая. Чужой олицетворяет мужское (и) насильственное начало и, нарушая Табу, «феминизирует», превращает в «женщину» всю человеческую расу<sup>27</sup>.

Спасательный шатл, в котором находится Рипли, — так же метафора чрева, в котором оказался Чужой. Чужой в то же время символизирует и насильника, который потенциально должен совершить акт насилия над Рипли,

и плод Чужого в чреве Рипли. Но Рипли все-таки избавляется от Чужого. В случае с Гришей тоже очевидна смысловая нить «чужого», но не совсем понятно, кто/что именно является «чужим» — Гриша, Чебурашка? Или сама Таня? Еще в детстве Таня лишилась матери — дельтаплан, на котором она летела, потерпел крушение. Взрывающаяся ракета, падающие Чебурашка и Гриша — не пародия ли это на гибель матери Тани?

Тут просматривается более глубокий психологический пласт психической пустоты, собственной психики как ЧУЖОГО. Чебурашка как бы является ключевым звеном всего повествования, но ОН(О) не является ни истинным субъектом, ни объектом, ни индивидом. Чебурашка периодически задается вопросом «кто я?», причем называет Гену «мамой».

В хорроре американского режиссера Альфреда Хичкока «Психо» (1960) главный герой Норман Бейтс в маленьком городке управляет «Мотелем Бейтса». А у себя дома держит мумию матери, которая как бы продолжает «жить» в самом Бейтсе и даже приказывает ему убивать заезжающих в отель странников, а особенно (на почве инцестуозной ревности) — молодых женщин. Когда Бейтса задерживают, психиатр беседует не столько с ним, сколько с его матерью, «поселившейся» в его голове.

В американском психологическом фильме ужасов режиссера Джонатана Демми «Молчание ягнят» (1991) ФБР расследует серию убийств, совершенных неизвестным маньяком. За привычку сдирать кожу с убитых им женщин его прозвали «Буффало Билл». Им оказывается некто Джейм Гамб, бывший портной, у которого дома обнаруживают незавершенный костюм из кожи жертв. Гамб, по сюжету, страдал более глубоким, чем «классический трансвестизм», психическим расстройством. Он был уверен, что в этом костюме полностью переродится, перевоплотится в новую личность и другую —

прекрасную и совершенную — сущность. Как куколка превращается в олицетворение красоты — бабочку.

Кстати, у Бейтса и Гамба был реальный прототип — серийный убийца, некрофил, похититель трупов, каннибал Эд Гин (1906–1984). Соседи считали Гина просто «немного странным», безобидным чудаком и оставляли его сидеть с детьми. Гин же убивал, расчленял трупы, ему особенно нравилось разрывать свежие могилы женщин, хотя позже на следствии он клялся, что не производил никаких сексуальных манипуляций с трупами, так как, по его словам, «они слишком плохо пахли». Некоторые части трупов Гин забирал домой — коллекционировал. Также он сшил себе костюм из женской кожи, который носил дома<sup>28</sup>. Таким образом Гин пытался воссоединиться со своей матерью, стать ее частью.

В конце концов якобы незатейливое откровение Чебурашки: «Я — не человек! Я — Чебурашка!» — становится жутковатым, если вспомнить отрывок из кинофильма Алексея Германа «Хрусталёв, машину!» (1998). Конец сталинской эпохи, а конкретно — день, когда Сталина разбил паралич. К задержанному по «делу врачей» генералу медицинской службы Кленскому в автозак подсаживают уголовников. Урки разыгрывают сценку — один из них, приседая и подпрыгивая, повторяет: «Я — колобок, я — колобок! Я — колобок!» — что становится условным знаком для брутальнейшего группового изнасилования генерала. То есть генерала «опускают», превращают «в бабу».

### **Я — не человек! Я — Смерть!**

Возвратимся к телесности, но через призму так называемой «онтонекрологии». В фильме 1986 года «Муха» канадского режиссера Дэвида Кроненберга ученый Сет Брандл изобретает аппарат телепортации как неживой материи, так и живой плоти. В одной кабине («телеподе») плоть разбира-

ется на молекулы, телепортируется в другую кабину, где опять собирается. Брандл проводит эксперимент — телепортирует себя. Но во время эксперимента в отправную кабину залетает муха, и в процессе молекулы Брандла и мухи собираются воедино. Брандл начинает постепенно превращаться в мухободобное существо. «Брандл и Брандлфлай, несмотря на уродства и метаморфозы, образующие раскол в идентичности, соединяются благодаря аффективному влиянию телесной памяти. Используя термин “телесная память”, я хочу провести различие между тем, как опыт присваивается рационально, и тем, как тот же самый опыт вспоминается через главенствующую роль тела»<sup>29</sup>.

Это телесная и личностная метаморфоза, импульс которой исходит из сферы смерти и распада. Такое движение по сути своей застревает в амбивалентности, «вечно колеблясь между двумя разными мирами. Главный вывод заключается в том, что “ужас” — это ужас тела, не признающего рационального присвоения самоидентичности»<sup>30</sup>.

Брандл сначала чувствует необычайный прилив сил и даже заявляет, что он, наконец-то, понял настоящего себя! Но скоро выявляются аномалии — сперва антисоциальное, девиантное поведение Брандла, о затем телесный распад и перевоплощение в муху. Одна из инстинктивных физиологических функций насекомого — извержение блевотины — то есть выделение кислоты на еду, что бы ее растворить и всосать уже в жидком виде. Тут просматривается метафора зомбийности, когда то, что выделяется из тела, всасывается обратно.

Хочу обратить внимание на еще одну особенность «Чебурашки» — «шоколадную» сюжетную линию<sup>31</sup>. Если копнуть глубже, то становится ясно, что шоколад в фильме символизирует кал. Киновед Долин замечает: «Вообще, в фильме Дьяченко хватает неприличных шуток, включая неоднократное сравнение шоколада с экскрементами,

а финальная шутка — популярный анекдот из советского детства. Крокодил Гена едет на велосипеде и везет на руле Чебурашку. Милиционер требует: “Снимите этого ушастого с руля”. “Я — не сруль! Я — Чебурашка!” — возмущается тот»<sup>32</sup>.

«Сруль» — лингвистический каламбур, игра слов. Однако, смотря психоаналитическим взглядом, возникает вопрос: почему Чебурашка фразе милиционера придает именно такой смысл?<sup>33</sup>

Конечно, кал в этом случае надо понимать как более обобщенную метафору и нарушение культурных табу в виде извращенных парафилий, а также копрофагии. Причем, в фильме существует «плохой» и «хороший» кал, то есть шоколад, как (еще один, наряду с Чебурашкой) символ морального императива. Тема (извращенных) парафилий и (метафорической) копрофагии парадоксально становится связующим звеном вытесненного, глубинного содержания фильма<sup>34</sup>.

Вспомним сцену из фильма Луиса Бунюэля «Призрак свободы» (1974), в которой «люди чинно восседают на унитазах вокруг стола, ведя непринужденную беседу, а когда они хотят поесть, шепотом спрашивают экономку: “Не подскажете, где находится это место... ну, вы поняли?”»<sup>35</sup>. Или эпизод из философского размышления на тему нацизма режиссера Пьера Паоло Пазолини «Салó, или 120 дней Содома» (1975) — «Круг дерьма» (отсылка к «Божественной комедии» Данте Алигьери) с откровенными сценами копрофагии.

Обратимся к классическому психоанализу. Фрейд говорит: «Содержимое кишечника, которое как раздражитель для чувствительной в сексуальном отношении поверхности слизистой оболочки ведет себя как предтеча другого органа ... имеет для младенца еще и другое важное значение. Младенец относится к нему, как к собственной части тела, смотрит на него, как на “подарок”, выделение которого выражает уступчивость маленько-



го существа по отношению к окружающим, а отказ в котором свидетельствует об упрямстве. Через "подарок" он в дальнейшем приобретает значение "ребенка", который, согласно одной из инфантильных сексуальных теорий, получается через еду, а рождается через кишечник»<sup>36</sup>.

Но в то же время ребенок сразу же сталкивается с запретом получать удовольствие от анальной функции — окружающий мир враждебен к его влечениям. Он должен научиться их подавлять и «вытеснять» наслаждение. С этого момента «анальное» становится символом всего, что необходимо отбросить, устранить из жизни<sup>37</sup>.

По словам психоаналитика Лу Андреас-Саломе, контролируя анальное влечение, ребенок осуществляет над собой первое настоящее «вытеснение». Если бы мы взяли эти почти чисто биологические процессы и интерпретировали их через психологическую терминологию, более подходящую

для более поздних психических отношений, можно было бы сказать, что поразительно, как эмбриональное «я» впервые возникает под давлением «аскетизма».

Мало того, в психике формируется дихотомическое понятие того, что в культуре понимается под «телесным» и «духовным». «Столкнувшись с калом, как с иконическим образом "нечистоты", с этим объектом-метафорой, невинность живого субъекта по отношению к нему становится столь же глубокой, как и по отношению к смерти. То есть к событию, которое, будучи общим для всех, неизбежным для всех, не является "живым опытом" ни для кого, поскольку низводит каждого из нас до того, чем "мы" не являемся: вечно чуждой, неживой, неорганической — анальной материи»<sup>38</sup>.

Идею чуждого, неживого, вытесняемого из тела, углубила представительница философского постструктурализма Юлия Кристева в концепции абъекта. По словам Кристевой, единственная характеристика отвратительного, близкого к объекту, заключается в том, что это нечто, что не есть «я», что чуждо «мне». Это нечто, переносящее меня в среду, к которой неприменима традиционная логика. Нечто, что не может быть распознано как «вещь». В то же время это и предел отсутствия и галлюцинации.

Кристева прибегает к примеру рвоты (связанной и с беременностью), когда нечто, являющееся «мною», удаляется из тела, но в то же время «мною» уже не является. «Я» удаляю «себя» из тела. Это процессы удаления, как и дефекация, которые символически представляют смерть. Тело не мертво, но оно удаляет консистенции, промежуточные между Эросом и Танатосом, скорее олицетворяя последний. Это жизнь, запятнанная смертью, зараженная желанием смерти. Если абъект является источником не-объектного знака, находящегося на грани первичного вытеснения, его можно понимать и как соматический симптом, и как сублимацию<sup>39</sup>.

### Вместо итогов

Философ, киновед Михаил Ямпольский обращает внимание еще на одну важную, символическую сцену<sup>40</sup> мною уже упомянутого фильма «Хрусталёв, машину!». Это сцена с умирающим Сталиным. Ямпольский пишет: «Герман заставляет своего героя-нейрохирурга сосредоточиться в основном на животе Сталина и усиленно массировать его. Трудно сказать, каков медицинский смысл этого массажа. Единственно, чего добивается Кленский своими манипуляциями с животом вождя, — заставляет умирающего Сталина пукнуть. ... Момент этот так важен, что Берия специально просит Кленского: “Нажми еще раз, пусть пернет” — и по-нуждает нейрохирурга к повторному массажу живота ... Смысл этой истории более прозрачен, чем может показаться. Считалось, будто некоторые особенно страшные грешники не могут умереть, испустив дух изо рта. Это касается, например, висельников, у которых веревка на шее не выпускает дух “через верх”».

Особенно тесно связано это поверье с Иудой, у которого дух не мог выйти через уста, предавшие Христа, а потому в поисках иного пути из тела повесившегося злодея дух разорвал живот, вывалил наружу кишки и вышел из зада. В эпизоде кончины Сталина Берия сначала почему-то просит Кленского разрезать умирающему верх головы ... Когда нейрохирург наотрез отказывается, он примирительно просит: “Нажми еще раз”, как Иуде. Отсюда и показ испражнений, в которых вымарался вождь, и эпизод спора Берии с санитаркой: “Он грязный! — Он чистый!”. При этом сами эти эпитеты следует, конечно, читать и метафорически<sup>41</sup>.

### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Свободная цитата из: *Шелли М.* Франкенштейн, или Современный Прометей. М.: Тетра, 1995.

<sup>2</sup> Первое письмо Уолтон пишет из Петербурга: «...Под этим ветром из обетованной земли мечты

мои становятся живее и пламенной. Тщетно стараюсь я убедить себя, что полюс — это обитель холода и смерти; он предстает моему воображению как царство красоты и радости. Там, Маргарет, солнце никогда не заходит; его диск, едва подымаясь над горизонтом, излучает вечное сияние. ... Чего только нельзя ждать от страны вечного света! Там я смогу открыть секрет дивной силы, влекущей к себе магнитную стрелку; а также проверить множество астрономических наблюдений; одного такого путешествия довольно, чтобы их кажущиеся противоречия раз навсегда получили разумное объяснение» (*Шелли М.* Франкенштейн, или Современный Прометей). Тут надо понимать, что Петербург, Архангельск и Россия в целом были для Шелли не столько географическим, сколько символическим пространством за пределами Просвещения и цивилизации, с которого и начинается все повествование.

<sup>3</sup> *Abrams J. J.* Aesthetics in Mary Shelley’s *Frankenstein* // *Journal of Science Fiction and Philosophy*. Vol. 1, 2018. P. 3. URL: <https://philpapers.org/archive/ABRAIM.pdf>.

<sup>4</sup> *Долин А.* (признан иностранным агентом в Российской Федерации). Плохие русские: Кино от «Брата» до «Слова пацана». Рига: Медуза, 2024. С. 366. (Фильм снимался в Сочи).

<sup>5</sup> *Токмашева М.* Человек — это звучит безвыходно: как «Чебурашка» проводит сеанс психотерапии для взрослых // *Кино-Театр.ru*. 01.01.2023. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/tv/6626>.

<sup>6</sup> *Долин А.* Плохие русские. С. 365.

<sup>7</sup> Там же. С. 363.

<sup>8</sup> *Токмашева М.* Человек — это звучит безвыходно.

<sup>9</sup> По словам Долина, первая и более очевидная нить — ностальгия. Для 1960–1970-х Чебурашка был новым и вполне смелым изобретением, которое не вписывалось в сложившуюся систему ценностей. Существовал даже миф о том, что «экзотическая страна», откуда он прибывает в СССР, — Израиль, на это косвенно указывал ящик с апельсинами, где Чебурашку нашли. Его бездомность, ушастость, статус аутсайдера и чудака подтверждали эту мысль (как минимум Качанов и Шварцман были советскими евреями) (См. *Долин А.*

Плохие русские. С. 364). Все-таки линию (советского) антисемитизма в этой статье я оставляю в стороне, хотя латентно она, наверное, все равно присутствует.

<sup>10</sup> См.: Фрейд З. Толкование сновидений. СПб.: Алетей, 1999. С. 150–179.

<sup>11</sup> Жижек С. Чума фантазий. Харьков: Гуманитарный центр, 2014. С. 39.

<sup>12</sup> Там же. С. 45.

<sup>13</sup> Там же. С. 51.

<sup>14</sup> Фрейд З. Психология сексуальности. Минск: ПРАМЕБ, 1993. С. 99–100.

<sup>15</sup> Долин А. Плохие русские. С. 369.

<sup>16</sup> См.: Скотт Е. Скрытый уязвимый нарциссизм. Стрим 2023-04-23 (Видео 23). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V3lsgrosZqLM>. Кстати, психолог разбирала советского (анимационного) Чебурашку, как прототип личностной модели скрытого нарциссизма. (Потенциальный) Чебурашка, применяя манипуляции проективной идентификации — отдавая Гене свои негативные качества и чувства — депрессию, чувство своей ущербности (как бы давая Гене носить свое «грязное пальто»), — постепенно сводит (потенциального) Гену с ума и может даже довести до суицида. См.: Скотт Е. Нарциссические проекции. Что делать? Как скинуть? 2020-09-18 (Видео 112). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UrjBYTjOO3o&t=8s>.

<sup>17</sup> Напомним, что нарциссическое расстройство личности (НРЛ) в «Диагностическом и статистическом руководстве по психическим расстройствам» причисляются к личностным патологиям кластера «Б». Личностная особенность — это комплекс достаточно стабильных стереотипов мышления, восприятия, реакции и межличностных отношений. При личностных патологиях этих стереотипов выявляется социально-дезадаптивное, парафилическое поведение как следствие глубокой вытесненной травмы в детстве (дисфункции привязанности), задержки и инфантильной фиксации развития, выражающейся (вырождающейся) как в фиктивный, имитационный «Я-образ» самого субъекта, так и полубредовую концепцию окружающего мира в целом.

<sup>18</sup> *Lasègue Ch., Falret J. La folie à deux // Archives générales de médecine. Volume II, (VI serie, Tome 30).*

Paris: P. Asselin, Libraire de la faculté de médecine, 1877. P. 296–297.

<sup>19</sup> *Vaknin S. The World of the Narcissist. Prague & Skopje: A Narcissus Publications Imprint, 2015.*

<sup>20</sup> *Lasègue Ch., Falret J. La folie à deux.*

<sup>21</sup> *Vaknin S. YOU: Consumed in Narcissist's Shared Fantasy. 2024-06-09. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pYe7ESZYW-o>.*

<sup>22</sup> *Vaknin S. Confessions Diary of a Narcissist. Prague & Skopje: A Narcissus Publications Imprint, 2005.*

<sup>23</sup> *Meillassoux Q. Après la Finitude: essai sur la nécessité de la contingence. Paris: Éditions du Seuil, 2006. P. 15.*

<sup>24</sup> В 1915 году Казимир Малевич писал: «Поэтому форма разума утилитарного выше всяких изображений на картинах. Выше уже потому, что они живые и вышли из материи, которой дан новый вид, для новой жизни. Здесь Божество, повелевающее выйти кристаллам в другую форму существования. ... И у самых сильных субъектов реальная форма — уродство. Уродство было доведено у более сильных до исчезающего момента, но не выходило за рамки нуля. ... Мы, супрематисты, — бросаем вам дорогу. Спешите! — Ибо завтра не узнаете нас!» (Малевич К. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. М.: Гилея, 1995. С. 47, 52, 55.) Как известно, «видение чистой материальности мира», говоря словами Бориса Гройса, стало частью «Geasmtkunstwerk Сталин». Но нить тянется к постутопическому искусству 1970-х годов. Говоря о серии альбомов Ильи Кабакова, Борис Гройс замечает, что: «За абсолютным ничто супрематизма обнаруживается ... еще более глубокая бездна: бесконечное многообразие возможных интерпретаций ... от самых глубокомысленных до самых тривиальных ... так что, например, гностическое странствие души сквозь миры и зоны приравнивается и к истории авангардистского искусства, и к семейной мелодраме («Вшкафусидящий Примаков», начинающийся, кстати, с «Черного квадрата» Малевича, интерпретированного как то, что видит забравшийся в шкаф маленький мальчик)». Гройс Б. Geasmtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 104, 119). В «Чебурашке», в сцене с

ракетой тоже возникает Черный квадрат, правда в виде горизонтального прямоугольника (черный экран, то есть черное небо), из которого появляются (падают) Чебурашка и Гриша.

<sup>25</sup> В «Чебурашке» очевидно и демонстративно вытеснено и стерто абсолютно все, что хотя бы отдаленно может ассоциироваться с темой сексуальности. У Чебурашки тоже отсутствуют хоть какие-нибудь намеки на половые признаки, анальный и мочеиспускательный каналы. Потому непонятно, для чего создателям фильма понадобилась странная сцена с обмочившимся Чебурашкой, причем и она почему-то спрятана под плетеной корзиной: «есть в картине и цитата “тепленькая пошла” из “Иронии судьбы” Рязанова, получившая в контексте “Чебурашки” скабресный смысл» (Долин А. Плохие русские. С. 365). Навязчивое фантазирование сексуального плана в фильме подвергается цензуре, но все равно прорывается в гротескном, искаженном, скабресном виде.

<sup>26</sup> URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Чужой\\_\(фильм\)#Сюжет](https://ru.wikipedia.org/wiki/Чужой_(фильм)#Сюжет).

<sup>27</sup> Mulhall S. On Film. London and New York: Routledge, 2008. P. 18–19.

<sup>28</sup> URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Гин,\\_Эд](https://ru.wikipedia.org/wiki/Гин,_Эд).

<sup>29</sup> Trigg D. The Return of the New Flesh: Body Memory in David Cronenberg's // The Fly. Film-Philosophy 15 (1):82–99 (2011). P. 93.

<sup>30</sup> Ibid. P. 90, 93.

<sup>31</sup> «... сладким заедают стресс, он служит заменой терапии» (Долин А. Плохие русские. С. 366).

<sup>32</sup> Там же. С. 364.

<sup>33</sup> Тут можно вспомнить, что так называемый Ангарский маньяк или Миша-улыбка (он постоянно добродушно улыбается), превзошедший по количеству убийств самого Чикатило, был младшим лейтенантом милиции и патрулировал на дорогах. При этом, по его словам, убивал только «опустившихся», «распущенных» женщин.

<sup>34</sup> Более очевидный анекдот советского времени. Крокодил Гена спрашивает у Чебурашки: «Что ешь?» — «Шоколад». — «А почему шоколад такой мягкий?» — «Второй раз ем!».

<sup>35</sup> Жижек С. Чума фантазий. С. 35.

<sup>36</sup> Фрейд З. Психология сексуальности. С. 49.

<sup>37</sup> Там же. С. 49–50.

<sup>38</sup> Andreas-Salomé L. “Anal” and “Sexual” // Psychoanalysis and History, Vol. 24, Issue1 (2022): 19–40. P. 20, 21, 24. URL: [https://www.english.upenn.edu/sites/default/files/articles/Andreas-Salome\\_1916\\_%20'Anal'%20and%20'Sexual'.pdf](https://www.english.upenn.edu/sites/default/files/articles/Andreas-Salome_1916_%20'Anal'%20and%20'Sexual'.pdf).

<sup>39</sup> Kristeva J. Powers of Horror: an Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982. P. 14.

<sup>40</sup> Конечно, большинство обсуждающихся примеров из кинофильмов — это более или менее осмысленные сюжетные и смысловые приемы кинорежиссеров, осмысленно создаваемые метафоры. В случае «Чебурашки» мы имеем дело с плоским тупым сюжетом. Как известно, самые характерные черты эстетического или социоидеологического китча — не только наигранная сентиментальность, искусственная мелодраматичность, суррогаты чувств, но и неспособность к саморефлексии. Потому в фильме — все тотально буквально, и даже то, что претендует на метафоричность или символизм. В этом случае мы можем говорить об упоминавшейся в начале этого текста, неосознанной метафоричности как социокультурной патологической симптоматике, которая проявляется вопреки воле самих создателей фильма.

<sup>41</sup> Ямпольский М. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004, С. 284 -285.

### **Кястутис Шапока**

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Теоретик, художественный критик,

куратор, художник. Старший научный

сотрудник Института исследований культуры

Литвы и Литовской национальной библиотеки.

Автор научных монографий «Квазиэстетические функции психопатологии» (2020)

и «Литовская арт-критика через призму идеологии» (2022).

Живет в Вильнюсе.



Алиса Горшенина «Русское инородное». Музей современного искусства «Гараж», 2020. Предоставлено художницей.

# Александр Кузнецов

## Монстры: от Гремлина до Gesamtkunstwerk

### Введение

Мое первое столкновение с монстром случилось, когда мне было шесть или семь лет. Мы всей семьей смотрели «Гремлины»<sup>1</sup> — фильм, который врезался в память не сюжетом или впечатлениями от проведенного вечера, но жуткой ситуацией, возникшей после. Образ гремлина — маленького, зубастого существа, с огромными перепончатыми ушами, — застывший на подоконнике в ночной тишине, долго не давал уснуть. Я понимал, что монстра не существует, но свет луны, обрамляющий жуткий силуэт, убеждал в обратном. Утром монстр оказался обычным кактусом за занавеской — это стало первым, интуитивным уроком о пластичности и иллюзорности чудовищного. Позже я познакомился с другой его формой — страшные истории о Черной Руке, Гробе на колесиках или Красной Простыне, пользующиеся популярностью у советских детей. Позднее эти страшилки воскресли в гротескных, пародийных песнях группы «Красная Плесень»<sup>2</sup>, вскрывающих абсурдность новой реальности.

Именно этот диалектический парадокс — сосуществование универсального (голливудские гремлины) и специфически локального (советские страшилки) — позволяет подойти к фундаментальному тезису Джеффри Джерома Коэна: «Тело монстра есть культурное

тело»<sup>3</sup>. Оно не существует вне человеческого воображения, являясь проекцией наших самых глубоких страхов, тревог и вытесненных желаний. Чудовищное, бросаая вызов установленным нормам и классификациям, играет фундаментальную роль в непрерывном процессе определения границ человеческого и нормального, а также в критике и переосмыслении господствующих дискурсов, будь то социальные табу или политические догмы.

В пространстве культуры феномен монстра присутствует и изучается достаточно давно, выступая не просто фигурой аномалии и трансгрессии, но и мощной аналитической линзой. Объектом исследования культурной монстрологии становится монстр, способный вторгаться в человеческое пространство извне, разрушать его изнутри демонической сверхсилой, скреплять его фактором своего соприсутствия, оставаться в нем незримым или ускользать из него<sup>4</sup>. Но как именно универсальный феномен чудовищного проявляется в условиях тоталитарного государства? Каким образом идеология конструировала своих собственных монстров и как эти чудовища проникали в повседневную жизнь, формируя коллективные и индивидуальные страхи? И, что особенно важно, как искусство осмысляет эту травматическую историю, используя образы монстров?

### Истоки страха в детском и городском фольклоре

Если тело монстра — культурное тело, то это означает гораздо больше, чем просто его присутствие в фольклоре или искусстве. Это утверждение предполагает, что чудовищное не является некой объективной реальностью, находящейся вне человеческого воображения, но представляет собой мощную конструкцию, симптом, проявляющийся там, где культура встречается со своими границами и противоречиями. Тогда монстр является для общества индикатором, проявляясь в моменты кризисов. Он не просто пугает, но и отмечает пределы познаваемого, нормального и приемлемого, принуждая культуру постоянно пересматривать свои собственные правила и классификации.

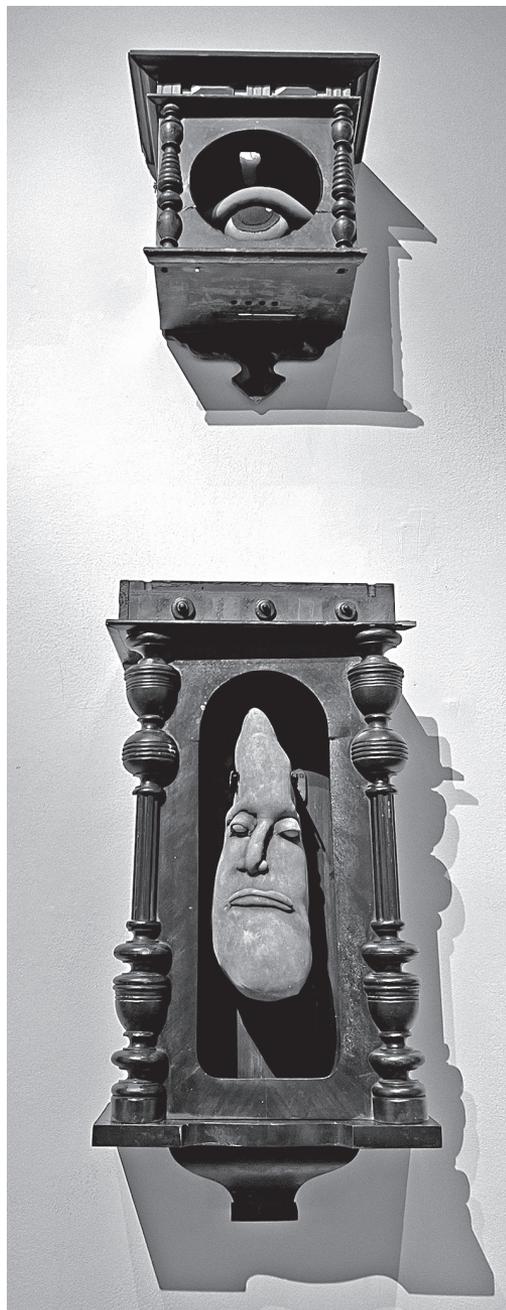
В этом смысле монстр становится неким пограничным существом, обитающим на стыке категорий. Он воплощает в себе то, что Зигмунд Фрейд назвал жутким<sup>5</sup> — что-то знакомое, ставшее внезапно пугающим. Для Козна монстр является проявлением коллективного бессознательного, обнажающим скрытые напряжения и табу. Исторически появление монстров в культуре часто совпадает с моментами глубоких общественных потрясений, революций, войн или смены парадигмы. Они сигнализируют о том, что что-то не так в привычном мироустройстве, предвещая или отражая надвигающуюся катастрофу. Неслучайно древние греки видели в чудовищах не только зло, но и предупреждение, знамение — как, например, в образах Алфито (чудовищная женщина-волк) или Акко (изменчивое, пугающее существо), которые появлялись на границах известного мира и пугали детей, но при этом были частью мифологического порядка<sup>6</sup>. Однако, кроме функции устрашения и маркировки опасности, монстр также предоставляет уникальную возможность: через его существование у общества появляется возможность критически посмотреть на себя, переосмыслить свои ценности, бросить вызов устоявшимся табу и

попробовать найти новые пути для понимания себя и мира. Именно в этой двойственности — между страхом и откровением — и заключается центральная роль монстра в формировании культурного ландшафта.

Понимание монстра, артикулированное Козном, дает нам теоретическую рамку для исследования. Конкретное же воплощение в советском контексте требует понимания специфических форм страха в повседневной жизни СССР. В условиях тоталитарного государства, где реальные угрозы часто были неявными, а источники тревоги — неопределенными, детские и городские страшилки играли парадоксальную, но крайне важную роль. Если древнегреческие страшилки (подобно историям об Алфито и Акко) часто несли воспитательный смысл, призывая к благоразумию, порядку и рациональному поведению, то советские городские легенды преследовали иную цель: они демонстрировали детям иррациональный, всепроникающий страх перед анонимной, вездесущей угрозой, исходившей от самой системы. Монстры в этих историях отличались специфической неопределенностью, что делало их зловещим отражением природы самого тоталитарного контроля. Чудовища часто не имели четкого физического воплощения, появлялись из ниоткуда и исчезали без следа, символизируя неперсонифицированную, но постоянную угрозу, которая могла исходить от любого и затронуть каждого. Ярким примером служит история о Гробе на колесиках, который часто преследует ребенка сам по себе, не имея какой-либо понятной мотивации: «Одна девочка стала убираться в доме. Радио говорит: — Девочка, девочка, гроб на колесиках ищет твой город». Достигнув цели, он забирает либо самого ребенка: «Девочка не спряталась, и гроб ее прибил, подвесил к потолку и поставил под нее таз, чтобы кровь стекала», либо его близких, либо некие ценные предметы, оставляя после себя лишь ощущение необратимой утраты и таинственности.

Подобная передача и трансформация страхов неслучайна. Исследователи А. Архипова (внесена в реестр иностранных агентов в Российской Федерации — *Ред.*) и А. Кирзюк в работе «Опасные советские вещи» подчеркивают прямую связь между такими фольклорными сюжетами и исторической травмой: «Люди, заставшие сталинский террор, испытывали вполне понятный страх перед “черным воронком”. У детей 1970–1980-х годов, не имевших собственных воспоминаний о реалиях сталинского террора, их страх превратился в “постстрах” перед черной машиной»<sup>7</sup>. Таким образом, детские страшилки становились проводником коллективной памяти, позволяя новым поколениям «переживать» отголоски прошлых ужасов, уже трансформированные в архетипические образы, которые, однако, сохраняли свою жуткую актуальность.

С распадом Советского Союза тема монстра не исчерпывается. Наоборот, в условиях турбулентности, возникает возможность деконструкции прежних идеологических нарративов, и монстр вновь преобразуется, становясь зеркалом новых коллективных страхов и фрустраций. Если советские детские страшилки функционировали, скорее, как адаптивный механизм для психики в условиях невидимого тоталитарного контроля, то с разрушением прежней системы они либо исчезли, либо, что более интересно, мутировали в новые, зачастую гротескные формы. Так, сюжеты, подобные истории о Гробе на колесиках, начинают получать совершенно иное разрешение. Если в классической советской версии он символизировал неотвратимую и неперсонифицированную угрозу, то в постсоветском фольклоре появляется вариант, в котором жертва обретает субъектность и способность к сопротивлению: «Открывается дверь, въезжает гроб на колесиках. Девочка со всей дури по нему ломом — бах! Гроб развалился на куски. Из него вылезает старая, плюгавая баба-Яга, бросает “баранку” и говорит плаксиво: “Ну вот! Последнюю бибику сломали!”»



Алиса Горшенина «Время исчисляется слезами». Галерея «VLADEY», 2023. Предоставлено художницей.

Эта трансформация не просто меняет финал; она переворачивает саму динамику страха, переводя его из категории фатального ужаса в гротескную, пародийную победу над ранее всемогущим чудовищем.

Наиболее ярким примером такой мутации стало творчество группы «Красная Плесень». Их песни, паразитируя на знакомых сюжетах детских страшилок и городского фольклора, доводили их до абсурдного, часто шокирующего гротеска, наполненного черным юмором, цинизмом и ненормативной лексикой. Это было не просто развлечение; это был художественный акт, который позволял обществу артикулировать глубоко укоренившиеся тревоги и разочарования, связанные с распадом империи и крахом прежних идеалов. Например, в песне, которая так и называется — «Страшилки» (1994), поется: «Кто стучится в дверь ко мне? / Октябренок — Петя. / Тра-та-та-та-та-та-та — Пулемет ответил». Заканчивается песня четверостишием: «Эдмундович Феликс по свалке гулял, / Ржавые гвозди в мешок собирал. / С треском по черепу трахнул кирпич — / Метко бросает Владимир Ильич».

Эти строки — квинтэссенция деконструкции советской мифологии. В них происходит намеренное смещение и профанация ключевых фигур и буквально символов советского государства. Феликс Эдмундович Дзержинский, основатель ВЧК и символ стальной революционной воли, изображен неким собирателем мусора, а затем и вовсе становится жертвой абсурдного, бессмысленного насилия, исходящего от самого Ленина — вождя пролетариата, который представлен не как мудрый лидер, а как жестокий, мстительный убийца, впрочем, по-прежнему обладающий уникальными талантами.

Не менее мощный удар наносится и по другому символу коммунизма — октябрятам. Октябрята — это дети, символ чистоты, невинности и светлого будущего коммунизма, а фраза «Кто стучится в дверь ко мне?» обычно ассоциируется с безобидным детским стиш-

ком. Но вместо «Это он, / Это он, / Ленинградский почтальон» — «Тра-та-та-та-та-та-та — Пулемет ответил». Здесь происходит шокирующий акт насилия над невинностью и идеалом. Пулемет в данном контексте можно интерпретировать как инструмент государственного террора, символ безжалостного подавления, направленный против самого невинного и идеологически чистого образа советского общества — ребенка.

Этот циничный юмор и гротескное насилие служат не просто провокацией. Они обнажают внутренние противоречия советской системы, демонстрируя, как насилие и подавление были скрытой, но неотъемлемой частью ее функционирования, даже под маской заботы о детях и светлых идеалах. «Красная Плесень» вытаскивает на поверхность вытесненный ужас, превращая его в абсурдный фарс. Это явление прекрасно описывает Славой Жижек: «В современных обществах, будь то демократических или тоталитарных, такая циничная дистанция, смех, ирония выступают, так сказать, частью принятых правил игры. Господствующая идеология не предполагает серьезного или буквального отношения к себе»<sup>8</sup>. Группа дала голос тем чувствам и переживаниям, которые были слишком табуированы для официального дискурса, создавая своего рода канализацию для накопившейся агрессии, абсурда и безнадежности.

Среди московских концептуалистов возникла другая форма осмысления краха идеологии. Группа «Инспекция “Медицинская герменевтика”» (Павел Пепперштейн, Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман) предложила свой вариант циничной деконструкции. Они работали с обломками советских мифов и образов, превращая их в подобие герметичных, псевдонаучных текстов и визуальных шуток. Если «Красная Плесень» деконструировала монстра через грубый народный фарс, то медгерменевты занимались его препарированием, превращая в объект более утонченной иронии.

В то же время в российском культурном дискурсе возник и другой, гораздо более мрачный и реалистичный пример мутации монстра, показанный в фильме Алексея Балабанова «Груз 200» (2007). Если «Красная Плесень» деконструировала монстра через смех и абсурд, то Балабанов использовал его для демонстрации безжалостной реальности и обнажения ужаса постсоветского реализма, который порой превосходит по своей монструозности любые фантастические вымыслы. В некотором смысле «Груз 200» выступает антитезой к советскому мифологизированному реализму, отказываясь от каких-либо украшений действительности. Он демонстрирует расчеловечивание не как результат внешнего воздействия чудовища, а как внутреннюю деградацию, где сама власть и ее представители, пропитанные системной патологией, становятся источником неподдельного, всепроникающего ужаса, ведущего к полному разрушению личности и человеческого достоинства. Здесь монстр — это уже не сказочное существо, а гипертрофированное, но все еще узнаваемое отражение социума.

### **Тоталитаризм как монстр**

Если детский и городской фольклор служили тренингом перед встречей с чудовищным в повседневной жизни, а постсоветская культура, как в примере с «Красной Плесенью» или фильмом «Груз 200», стремилась деконструировать эти страхи через гротеск или обнажение жестокой реальности, то в самой основе тоталитарного государства раскрывается гораздо более фундаментальная природа монстра. Здесь не отдельные чудовища, но сама система власти приобретает черты всепоглощающего, аморфного и трансгрессивного монстра, который пронизывает все сферы бытия и деформирует человеческое сознание. Этот феномен выходит за рамки привычного понимания зла; он воплощает культурное тело монстра в его наиболее тотальной форме.

Тоталитаризм, по своей сути, стремится к максимальному контролю над реальностью, включая сознание своих граждан. В этом смысле его можно уподобить гигантскому Gesamtkunstwerk — тотальному произведению искусства, где все элементы общества и бытия не просто управляются, но и эстетизируются, превращаясь в часть единого идеологического замысла. Как отмечает Борис Гройс в своей работе «Gesamtkunstwerk Сталин»: «...мечта авангарда о переходе всего искусства под прямой партийный контроль с целью жизнестроительства, т. е. "построения социализма в одной стране" как истинного и завершенного произведения коллективного искусства, таким образом, сбылась, хотя автором этой идеи стали не Родченко или Маяковский, а Сталин, унаследовавший по праву полноты политической власти их художественный проект»<sup>9</sup>.

Действительно, в сталинскую эпоху жизнь воспринималась как произведение искусства, а сама советская власть стремилась к созданию единого, универсального художественного произведения, где каждый гражданин был не только зрителем, но и актером, и отчасти режиссером этой грандиозной инсценировки. Евгений Добренко в своих исследованиях неоднократно подчеркивает, что советская культура — особенно сталинской эпохи — была не просто набором идеологизированных текстов, но представляла собой «наличную реальность, сконструированную в соответствии с определенными эстетическими и идеологическими принципами». Советская жизнь, сама ее повседневность была искусством, спектаклем, в котором каждый должен был играть предписанную роль. «Однако если видеть в этом не просто образец партийной казуистики, но некую эстетическую программу, то следует признать, что, выступая за "жизнь в ее документальной точности", то есть не-инсценированную "жизнь", сталинская эстетика апеллировала к ней вовсе не как к "ото-

браженной” реальности, но именно как к реальности как таковой. Просто в сознании главного советского зрителя идеология настолько проросла сквозь эту “реальность”, что уже не отслаивалась»<sup>10</sup>.

Для достижения этой цели тоталитарному режиму необходим не только аппарат принуждения, но и мощная идеологическая машина, способная конструировать как идеальное представление о себе, так и образ абсолютного врага. Этот враг и есть основной монстр, порождаемый идеологией. Он может быть абстрактным — троцкисты, иностранные шпионы, вредители, — но всегда функционирует как воплощение радикальной инаковости, подрывающей основы идеального общества. Его существование оправдывает любые репрессии и мобилизует массы, превращая бдительность в перманентное состояние.

Подобно бесплотным, но вездесущим чудовищам из детских страшилок — Черной Руке или Гробу на колесиках, которые могли явиться из ниоткуда и подстергать в самых обыденных местах, — «враг народа» был по своей сути метафизическим конструктом. Он не обязательно обладал осязаемой формой или совершал явные преступления; его опасность заключалась в его потенциальной невидимости и способности к мимикрии. Враг мог скрываться в любом, кто мыслил или действовал неправильно, кто поддавался тлетворному влиянию или просто оказывался на пути системы. Этот аморфный, всепроникающий образ служил ключевым элементом для поддержания тотального контроля.

Его функции были многообразны и критически важны для функционирования тоталитарного *Gesamtkunstwerk*. Во-первых, существование такого монстра служило мощным инструментом консолидации общества: перед лицом общего врага стирались внутренние противоречия, а бдительность и доношительство возводились в ранг гражданской добродетели. Во-вторых, фигура врага народа позволяла рационализировать и оправды-

вать любые неудачи, трудности и репрессии: дефицит продовольствия, технологические сбои или массовые аресты. Все объяснялось происками вредителей и саботажем шпионов. В-третьих, непрерывное выявление и уничтожение этих чудовищ создавало иллюзию постоянного движения к идеальному будущему, борьбы за чистоту рядов и торжество правильной идеологии. В этом смысле тоталитарная машина не только создавала своих монстров, но и постоянно нуждалась в них для собственного воспроизводства. И примечательно, что в условиях диалектического материализма именно образ врага народа обретал статус подлинно реального, даже метафизического чудовища. В отличие от внешних, фантастических угроз, этот внутренний монстр был частью самой ткани общества, невидимым, но всесильным. В пределах относительно замкнутой системы, где отсутствовала внешняя, объяснимая угроза, враг становился тем самым иррациональным элементом, на котором держалась вся конструкция страха и тотального контроля.

Если тоталитарный режим конструирует себя как всеобъемлющий *Gesamtkunstwerk*, а врага народа — как необходимый элемент своего воспроизводства, то следующим и, возможно, самым трагическим следствием этого становится глубокая деформация самого человека, оказавшегося внутри такой системы. Идеологическая машина стремилась создать так называемого нового человека — идеального строителя коммунизма, лишённого мелкобуржуазных пережитков, всегда готового к подвигу и самопожертвованию. Однако на практике этот проект приводил не к расцвету личности, а к ее унификации, стандартизации и зачастую расчеловечиванию. Человек в этой системе переставал быть самоценной индивидуальностью, превращаясь в функцию, элемент грандиозной государственной инсценировки.

Этот процесс деформации проявлялся, прежде всего, в укоренении страха. Если в

детских страшилках неопределенные чудовища тренировали психику к встрече с невидимой угрозой, то государственный монстр, в лице вездесущего врага народа, перевел эту тренировку на новый, системный уровень. Страх становился не внешним, а внутренним состоянием, проникающим в самые темные углы сознания. Паранойя и подозрительность становились нормой, поскольку враг мог скрываться в любом, даже самом близком человеке, даже в собственных мыслях. Это приводило к тотальной самоцензуре: человек начинал бояться не только говорить неправильные вещи, но и думать о них, формируя своего рода внутреннего надзирателя.

В этих условиях страх перед монстром не только парализовал, но и стимулировал к соучастию. Система не просто требовала лояльности, она фактически принуждала к проявлению бдительности, поощряя доноительство как высшую форму гражданской добродетели. Так люди сами становились частью монструозного аппарата, щупальцами кракена, распространяющими контроль и подавление. Массовый человек, о котором так много размышляли философы XX века, в условиях тоталитаризма обретал черты не просто безликой единицы, а потенциального доносчика или жертвы, постоянно живущего в состоянии внутренней раздвоенности и подозрительности. Славой Жижек объясняет этот механизм так: «То, что мы называем "социальной действительностью", оказывается последним прибежищем "этики"; эта действительность поддерживается определенным как если бы (мы ведем себя так, как если бы верили во всемогущество бюрократии, как если бы президент воплощал волю народа, как если бы партия выражала объективные интересы рабочего класса...) Как только эта вера (которая, повторим еще раз, не имеет ничего общего с "психологией"; она выступает воплощением, материализацией конкретных закономерностей социального целого) оказывается утраченной — распа-



Алиса Горшенина «Время исчисляется слезами». Галерея «VLADÉY», 2023. Предоставлено художницей.

дается сама текстура социального поля»<sup>11</sup>. В терминах Жижека, идеология успешно работала, когда заставляла людей «любить свое рабство», принимая навязанные нормы и ограничения за проявления свободы, а добровольное следование им — за подлинное самовыражение.

Именно в попытках осмыслить этого тоталитарного монстра, обнажить его абсурдность и деформирующее влияние на повседневную жизнь, зародилось и развивалось позднесоветское неофициальное искусство, в частности, творчество Ильи Кабакова и Эрика Булатова. Эти художники, работая за пределами соцреализма, смогли показать не догматический образ советского человека, а его искаженное отражение. Для них идеология уже не была живым монстром. Она превратилась в повсеместную, но нелепую данность — своего рода идеологический туман.

Примером такой работы, фокусирующейся на внутренней, психологической стороне абсурда и коммунального быта, можно привести инсталляцию Ильи Кабакова «Автомат и цыплята». Это произведение представляет собой «камень» из папье-маше, на котором нарисованы два яйца, на которых изображе-

ны маленькие желтые цыплята, а над ними нависает автомат. Сам Кабаков так описывает эту инсталляцию: «Идея этой работы близка к рисункам на заборе, где забор служит только поверхностью, плоскостью для рисунков. В данной работе "забор", то есть большой неповоротливый камень, и есть главное действующее лицо. Сюжетом, всем очевидным, служит история между автоматом и цыплятами, звучащая примерно так: "автомат все время угрожает, а цыплята спрятались в ямки"»<sup>12</sup>. Здесь автомат — символ безликой, но постоянной угрозы — парадоксально вписан в идиллическую (казалось бы) картину мирной жизни. Он не является внешним монстром, выступая как имманентное, внутреннее насилие, пронизывающее даже самые невинные уголки бытия и заставляющее живое прятаться, символизируя укорененный страх. При этом для самого Кабакова этот страх в своей обыденности, скорее, абсурден, как абсурдны зачастую надписи на заборе, обозначающие одно, а за забором оказывается совершенно другое.

Если Кабаков, как правило, погружается в психологию коммунального быта и внутренний мир человека, то Эрик Булатов обращается к самой матрице советской социалистической реальности. Его работы исследуют то, как сосуществуют два пространства реальности: реальность официальной пропаганды и реальность повседневности.

Булатов совмещает на холсте обе реальности. Например, в работе «Слава КПСС» огромный лозунг перекрывает изображение неба так, что любоваться пейзажем становится невозможно, лозунг прорывается в повседневную реальность, буквально дополняя ее. В картине «Горизонт» по пляжу по направлению к морю, а точнее, к горизонту движутся люди в деловых костюмах. Но вместо линии горизонта на холсте изображена красная ковровая дорожка. Эти символы идеологической риторики выступают как своего рода визуальные монстры. Они не просто написаны, они будто

материализуются из самого пространства, загораживая собой реальность и искажая её восприятие. Человек в работах художника часто оказывается запертым между этими двумя измерениями и сам становится частью этого идеологического ландшафта. Так Булатов показывает, как идеология, подобно монстру, буквально поглощает пространство, навязывая свои правила и деформируя не только сознание, но и сам визуальный мир, в котором существует человек.

### Заключение

Таким образом, феномен монстра в контексте советского государства выходит далеко за рамки простой фигуры зла. Он становится одним из ключевых симптомов. В самой основе советской системы лежал грандиозный идеологический проект — тотальное, всеобъемлющее произведение искусства, для функционирования которого монстр-враг был необходимостью. Этот монстр, подобно чудовищам их городского фольклора был невидим, вездесущ, оправдывал террор и деформировал человека изнутри. Механизм пластичности чудовищного, который мой детский разум постиг интуитивно, пытаюсь понять, как безобидный кактус мог превратиться в ночной кошмар, точно так же проявлялся в советских детских страшилках. А. Архипова и А. Кирзюк в своем исследовании вводят термин «постстрах», по аналогии с постпамятью — понятием, предложенным Марианной Хирш. Если постпамять — это то, что мы «помним» благодаря другим людям и искусству, но не собственному опыту, то постстрах — это страх, о котором мы знаем благодаря другим людям и искусству.

В разломах этого тоталитарного *Gesamtkunstwerk* зародилось позднесоветское неофициальное искусство, которое начало обнажать истинное лицо монстра. Илья Кабаков показал, как угроза проникает в самые невинные уголки быта, символизируя укорененный страх. Эрик Булатов сталкивал иде-

ологию с реальностью, демонстрируя, как пропаганда буквально поглощает пространство и деформирует восприятие, превращая лозунги в визуальных монстров.

С распадом СССР монстр не исчез, но мутировал, обнажая абсурд и жестокость новой эпохи. «Красная Плесень» деконструировала его через гротескный юмор, а «Груз 200» показал его в беспросветном реализме, где монстром становится дегуманизованная власть.

Сегодня, когда эхо тоталитарных систем еще не стихло, феномен монстра продолжает быть удивительно пластичным. Он возвращается к нам в новом обличье, зачастую более тонком и личном, чем государственные конструкции прошлого. Если человек сталкивается с мифическим Гремлином, а затем с аморфным государственным «врагом народа», то современное искусство предлагает нам монстров, воплощающих хрупкость, травматичность и поиск идентичности в мире, где старые идеологии трансформировались, но не исчезли полностью. Работы Алисы Горшениной, такие как «Время исчисляется слезами», с ее текстильными скульптурами, изображающими деформированные человеческие лица, помещенные в глубокую раму, сильно похожую на часы с кукушкой, являются ярким тому примером. Ее монстры — это уже не столько внешняя угроза, сколько отражение уязвимости и попытка осмыслить личную и коллективную память о прошлом.

Это непрерывное возвращение к чудовищному в искусстве доказывает: монстр — это культурное тело наших страхов, которое не исчезает. Оно лишь меняет форму, и именно это позволяет нам через искусство распознавать, понимать и работать со сложной историей, которая, подобно эху детских страшилок, продолжает влиять на наше настоящее.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> «Гремлины» (англ. Gremlins) — американский комедийный фильм ужасов 1984 года, снятый режиссером Джо Данте по сценарию Криса Коламбуса.

<sup>2</sup> «Красная Плесень» — советская и российская рок-группа, основанная в 1989 году в городе Ялте Павлом Яцыной. Группа известна исполнением песен с большим содержанием ненормативной лексики, а также куплетов, частушек, сказок, музыкальных пародий, стихов и анекдотов.

<sup>3</sup> Cohen J. J. *Monster Culture (Seven Theses)* // *The Monster Theory Reader*, ed. Andrew Weinstock. P. 37–56.

<sup>4</sup> Голынкин-Вольфсон Д. Демократия и чудовище: несколько тезисов о визуальной монстрологии // *Художественный журнал*. № 77–78. 2010. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/28/article/494>.

<sup>5</sup> Фрейд З. Жуткое (1919). URL: <https://freudproject.ru/?p=723>.

<sup>6</sup> Макеева В. Акко и Алфито: К вопросу о греческих страшилках для детей // *Genesis: исторические исследования*. 2021. № 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akko-i-alfito-k-voprosu-o-grecheskikh-strashilках-dlya-detey>.

<sup>7</sup> Архипова А. (внесена в реестр иностранных агентов в Российской Федерации), Кирзюк А. Опасные советские вещи: Городские легенды и страхи в СССР. // М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 197.

<sup>8</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. С. 35.

<sup>9</sup> Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 56.

<sup>10</sup> Добренко Е. Поздний сталинизм. Т. 1. Эстетика политики. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 328.

<sup>11</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. С. 43.

<sup>12</sup> Кабаков И. 60–70-е: Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 25.

#### Александр Кузнецов

Родился в 1984 году в Московской области. Мультидисциплинарный художник, куратор, теоретик искусства. Выпускник Московской Школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко. Живет в Хотькове.



Материал иллюстрирован: Марта Рослер «Бауэри в двух неполных описательных системах», 1974–1975.

# Максим Иванов

## Здесь чудеса, здесь леший бродит, призрак коммунизма

Вопрос о том, какая художественная методология могла бы адекватно отразить последние десятилетия, звучит нетривиально. Возможно, сама его постановка сегодня — дело слишком ретроградное. Если верить логике высокого реализма им. Лифшица, мир потерял свою отражательную способность еще в начале XX века. Этот факт нашел свое реалистическое отображение в одной из парадигмальных абстракций искусства — «Черном квадрате» Малевича. Противоречивость реальности вместе с ее чрезвычайной искаженностью капитализмом не дают оформиться вещам, социальным типам, созреть ситуациям. А следовательно, у художника объективно отсутствует возможность для цельного отражения реальности иначе как посредством выражения этой невозможности. И если для Лифшица это было концом, то для Адорно, скорее, концом без конца.

В начале XXI века, несмотря на, казалось бы, еще большую запутанность мира, брокер-бот, осуществляющий биржевые транзакции в автоматическом режиме, обладает достаточным уровнем информации для того, чтобы сделать определенные выводы о наличной картине мира и в мгновение принять решение о поддержке того или иного ее продолжения. Разработки в области так называемого искусственного интеллекта

позволяют существенно улучшить разрешающую способность, вопрос лишь в том, как критически перевести эти возможности в эстетический опыт, трансформирующий абстрактный вывод в конкретное переживание.

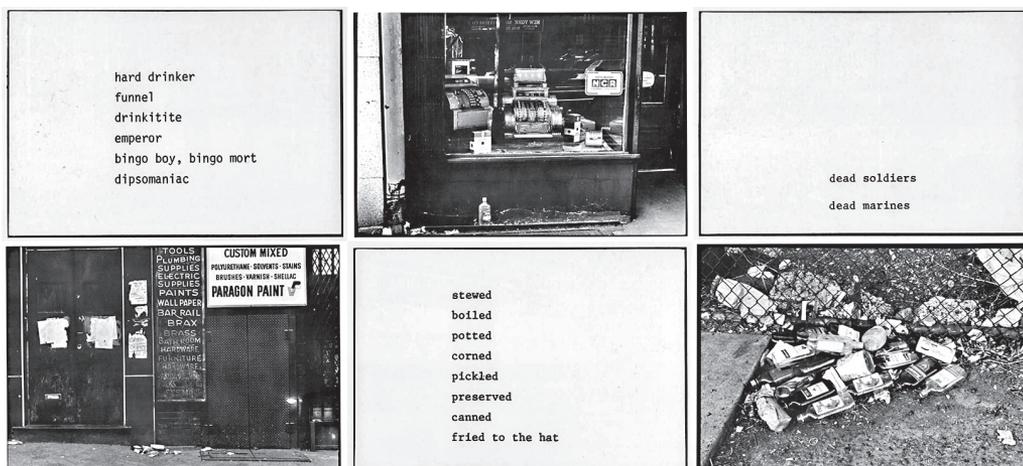
«Требуй полной автоматизации письма!» — написано на знаменах авангарда современного искусства. «Брокер-бот как производитель» — вторит им теория. Хотя речь, конечно, уже не идет об адекватном отражении реальности или об искусстве, соразмерном с человеческими способностями переживания. Скорость реакции внутри чрезвычайной ситуации (будь то климатические изменения или уличное столкновение на расовой почве, требующее немедленного ответа) оказывается главной эстетической категорией, приводя к тому, что активность и реактивность сливаются воедино. Это еще не турбокапитализм без трений из фантазий Ника Ланда, но его «промт». Когда вы приближаетесь к возможному пределу скорости, допустимой в нашей версии вселенной, то есть к скорости света, искусство становится невозможным. Все, что находится впереди, собирается в узкую «трубку» прямо перед вами: боковые и задние объекты визуально смещаются вперед. Свет от них сильно сдвигается в сторону ультрафиолета и рентгеновских волн

(релятивистский доплеровский эффект), поэтому привычные цвета исчезают, а яркость концентрируется в крошечном конусе перед «кормой» вашего движения. И даже форма предметов искажается не просто сжатиями длины, а причудливо «поворачивается» за счет того, что свет от разных точек доходит до вас в разное время.

Но настойчивые попытки отразить происходящее никуда не делись. Правда, по большей части, имеет место отражение эскапизма личного опыта в сообществе, вечной тайной вечери частичных объектов и в конечном итоге сюрреализма поневоле. Едва ли это могло бы соответствовать критериям высокого реализма, скорее, дало бы повод с еще большей уверенностью говорить о деградации мироустройства. С другой стороны, 2010-е годы привели к смене зомби-формализма на зомби-фигуратив — движение в направлении высот, занятых некогда марксистами-эстетиками 1930-х. Даже работа генеративных нейросетей с ее логикой, пусть и пока монструозной, типизации заставляет вспомнить усилия теоретиков социалистического реализма. Сложный, порой заочный диалог, возможно, непрекращающийся диалог между советской эстетической теорией и актуальными поисками стран глобального Севера заставляет более пристально присмотреться к тому, какие метаморфозы претерпевает контекст, где эта теория имела наибольшее влияние. Что могло бы стать описанием происходящего в российском контексте нового тысячелетия? Предвосхищая сюрреалистическую растерянность эпохи ковидного изоляционизма, немецкая исследовательница Клавдия Смола провозглашает пришествие в Россию нового *gesamtkunstwerk* в лице путинского магического. Что же это такое? Эстетизация политики в стиле фэнтизи? Спекулятивная фактография в мире победившей «постправды»? Великорусский ситуационистский интернационал?

«Сегодня трудно представить себе сатирика-фантаста, способного сказать что-то новое по сравнению с фактами и найти какие-то новые средства, художественно анализирующие жизнь. Искусство фантазмагорий, восходящее к Гоголю, Щедрину и Терцу, стало миметично, если не сказать фотографично. Санкционированная сверху и не чуждая большинству (ир)реальность стала (интер)текстом, превратившись в означаемое и поглотив референтную привязку эстетического знака. Этот прием стилистически-идейного ресайклинга новой российской реальности подхватило лояльное искусство. Патриотические фильмы — вроде «Сталинграда» Федора Бондарчука или «Викинга» Андрея Кравчука — создают гибриды из христианско-коммунистической символики, спецэффектов голливудских блокбастеров, видеоигр и комиксов, православного китча, «Игры престолов» или фэнтези. Консервативные акционисты и художники во главе с Алексеем Беляевым-Гинтовтом соединяют методы левого партисипаторного искусства и поставангардного монтажа с оммажем русскому Средневековью и реставрацией риторики «Москвы — третьего Рима». Поскольку, однако, это искусство не идет далее того, что последние лет 15–20 предъявляет нам сама реальность — и, несомненно, сливается с эстетикой самой политики, — оно действует точно по схеме Чернышевского, когда-то вдохновившего соцреализм: «Истинная, величайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности»<sup>1</sup>.

Соглашаясь с базовыми предпосылками диагноза, можно сразу же оговориться, что в местном контексте существуют как минимум две альтернативы гегемонии государственной магии. Отчасти они являются реакцией на нее, отчасти — растут из тех же проблем и дебатов XX века. Первая альтернатива — это возвращение к реальной реальности, правде, истине, расследо-



вательской деятельности, аутентичности, искренности и прочему. Мы видим эту тенденцию как в трендах ютюба, так и в среде профессиональных деятелей высокой культуры. Воинствующие блогеры призывают к историческому натурализму Википедии, исследовательницы выводят на чистую воду спекулянтов всех мастей, мир современного искусства ищет интимных отношений с миром объектов, поэтический мир исповедуется о тяготах жизни и прочее и прочее. Контринтуитивный ответ строится на отказе от страсти к реальности и ее отражениям в пользу возвращения к формальному эксперименту, поискам модернизма, использованию концептуальных практик. Другими словами, того, что могло бы стать в некотором смысле спасением от реальности, нежели стремлением к ней.

Но есть еще один не самый очевидный вариант, видящий в напряженном стремлении к реальности, или же наоборот — побеге от нее, ситуацию, требующую своего истолкования как указывающую на актуальный конфликт, но со смещенной реакцией на него. Вступая в заочные дебаты о социалистическом реализме с наркомом Ждановым, Ролан Барт писал, что «формализм в небольшой дозе уводит от Истории, зато в большой —

приводит к ней назад»<sup>2</sup>. Незначительные отклонения от доминирующих тропов государственного магического реализма уже учтены и лишь усиливают его. Но что если пойти по пути превращения лекарства в яд? Идея была рождена в коммунистических диктатурах, однако работает, по крайней мере, теоретически, и на «западе», о чем не перестает напоминать Славој Жижек. «Да, конечно, я полностью согласен, но разве вы сами не ошибаетесь полностью?!» — повторяет вслед за ним исследователь Адам Котско, поясняя специфику метода словенского философа:

«Едва ли не главная тактика Жижека по смещению системы референций — сверхидентификация. Эта стратегия произрастает из его опыта коммунистического режима в Югославии. Рассматривая политическую жизнь своей страны, Жижек приходит к парадоксальной мысли: тот факт, что никто “в действительности” не придерживался официальной социалистической идеологии, не было препятствием для правителей — циничная дистанция была частью их стратегии поддержания власти. В этой ситуации, полагает Жижек, лучшей формой сопротивления было придерживаться правящей идеологии на словах, наивно требуя от лидеров испол-

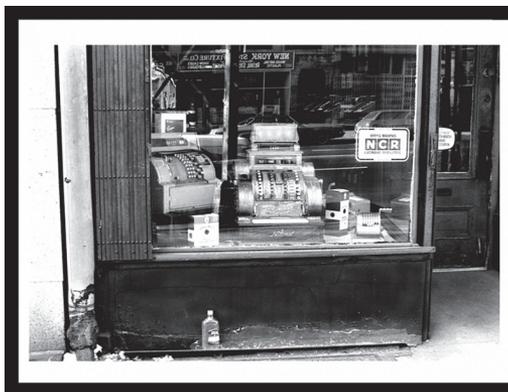


locutorio ardiente  
 servicios a domicilio  
 estrés musical  
 electricistas a domicilio y hoteles

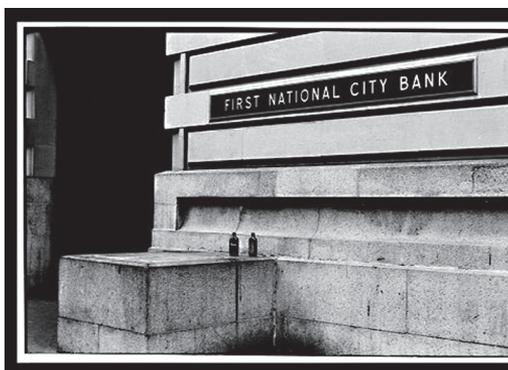
нения обещанных идеалов. <...> ...Правые эксцессы следует рассматривать серьезно — не как знаки потребности в более гомогенной культуре или сохранения Америке ее рабочих мест или удержания иностранцев от перегрузки системы социальной помощи, но как симптомы разрушительных противоречий капитализма. Подобным образом, когда либералы признают правоту консерваторов о необходимости сохранения “европейской традиции” или “христианского наследия”, Жижек соглашается, что они действительно правы: нам, конечно, нужно сохранить европейскую традицию радикальной революции и христианский завет радикального равенства!»<sup>3</sup>

Для российского контекста традиционные ценности революции и христианские заветы радикального равенства не режут слух. Они буквально повторяют отмечаемые Смолой особенности местного магического

реализма. Однако требуются усилия для того, чтобы увидеть в них первоначальный властный детурнеман, сделавший СССР тем, чем он был для бывших революционеров, их оппонентов и их наследников. Если обычная сознательная или бессознательная идентификация с доминирующими формами магического реализма оказывается провалом в кроличью нору российских идеологических фантазий, отклонение от нее в стремлении к реальности или же формалистском побеге от нее выглядит недостаточной, то чем могла бы быть сверхидентификация? Отвечая одновременно на изобличающий пафос документальной фотографии и веру в модернистскую самодостаточность фотографического медиума, Марта Рослер в своей серии «Бауэри в двух неполных описательных системах», посвященной алкоголизму жителей не самого благополучного нью-йоркского района, смогла указать путь для развития



stewed  
boiled  
potted  
corned  
pickled  
preserved  
canned  
fried to the hat



plastered      stuccoed  
rosined      shellacked  
  
vulcanized  
  
inebriated  
  
polluted

концептуальных практик как инструмента для критического анализа реальности. Ни говорящие визуальные клише, ни формальный язык инноваций не могут быть адекватны сложности и трагизму ситуации. Но сама эта неадекватность может. Продолжая двигаться в жижековской логике, можно было бы активно поддерживать, сверхидентифицироваться с запросом на общую для всех этих вариантов нехватку радикального видения иного мира. И возможно тогда, выйдя из истощающего соревнования по генерации чудес или же производства аутентичной истины, станет понятно, что за самим фактом наличия этого марафона мы не замечаем чего-то очень важного.

Берлин, 2021

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Смола К. Что такое путинский магический реализм? URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny\\_zapas/132\\_nz\\_4\\_2020/article/22866](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/132_nz_4_2020/article/22866).

<sup>2</sup> Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С.236.

<sup>3</sup> Котско А. Как читать Жижека. URL: [http://s357a.blogspot.com/2012/09/blog-post\\_11.html](http://s357a.blogspot.com/2012/09/blog-post_11.html).

#### Максим Иванов

Родился в 1989 году в Орле.

Писатель, художественный критик, участник Refusenik-Bewegung.

Живет в Берлине.



Материал иллюстрирован репродукциями произведений Ugly Fruit. Предоставлено художником.

# Анастасия Хаустова

## Метаболическое чудо, или Пролегомены к пищеварению искусства

Говорить о тератологии (τάρατος — «чудовище, урод») искусства опасно. С одной стороны, дискурс о красоте и уродстве — один из самых взрывных в искусстве, которое демократично к отсутствию критериев и любые попытки об этих критериях заявить резонно маркирует как тоталитарные. С другой стороны, разговор о чудовищности искусства не может не учитывать наработки таких теоретиков, как Поль Б. Пресьядо: в тексте своего «отчета для академии психоанализа» «Я монстр, что говорит с вами» он защищает монструозность как инаковость, а принятие в себе этой инаковости называет актом противостояния бинарности и гетеронормативности, что, безусловно, можно зафиксировать как победу прогрессивного леволиберального дискурса.

В обоих случаях речь идет о телесности, ограниченной прутьями нормы и проживающей собственный витальный опыт бытия в разнообразных ипостасях. Когда Пресьядо пишет о своем транспереходе — равно превращении в монстра, он перекодирует половую и телесную норму в условиях проявления этого перекодирования опасным или, как в случае зачитывания отчета, «фа-

шистским» (по свидетельствам Пресьядо, академики прерывали его речь насмешками и выкриками типа «Ему нельзя давать говорить, это Гитлер!»). Сознательно выбирая быть монстром, он ставит диагноз не себе, а дезавуирует монструозность самой нормы — претендуя на универсальность, она сама себя подставляет и оказывается социально и политически сконструированной, тогда как «уродство» становится исключенным, субалтерным предикатом. Оттого, возможно, всякого вида монстры в книгах и фильмах не имеют языка, а только гортанный рык. В случаях, когда чудовищу дают речь, оно практически всегда заговорит о травме насилия или агрессии, нивелировать которую может, например, любовь.

Вернемся к тому, как эта логика разворачивается в искусстве. Красота (или кантианское «прекрасное») давно дискредитировала себя: с одной стороны, в лице классических академий, выродившись в застывшую неживую, оттого воняющую плесенью и пылью, форму, с другой стороны — в лице (уже реальных) фашистских режимов, которые ее возрождение ставили на тот же опостылевший пьедестал. На нем она ста-

новилась Фемидой для тех самых исключенных и субалтернов: по ее мерке любого вида революционерам («Павильон реализма» и «Салон отверженных»), дегенератам (в нацистской Германии), авангардистам (в условиях советского соцреализма), аутсайдерам (по Говарду Беккеру) от искусства не просто был заказан путь к вершинам иерархии (любого вида аутсайдерам этого обычно и не нужно) — под вопрос ставилась сама их жизнь. Так навешивание ярлыков, обусловленное воспроизводством непревзойденных образцов, стало основой некрополитики — *le mort saisit le vif*. Или же перверсивной игрой массовой культуры, которая любую альтернативу рано или поздно встраивала в сети купли-продажи. Так, повертев волшебной маркетинговой палочкой, из любого чудовища можно было сделать принца: обожествить Ван Гога, продать «Sex Pistols», превратить «Динамику слизи» Бена Вударда в модный дискурс, а бодихоррор — в мем. Вот красота и перестала быть универсальной, а капитал низвел все до цены (которая тем не менее стала настолько спекулятивной, что любое прогнозирование теперь невообразимо). Впредь все равны перед лицом контингентности.

И есть в этом равенстве что-то порочное. Вроде так быть не должно, но сам механизм уравнивания тут же стремится к стиранию различий: держать возможность единства в множественности требует какого-то особого камертона, который не допускает к этой множественности механизмы исключения. Так, резонный на первый взгляд аргумент о том, что «фашистам» «запрещают» быть «фашистами» и именно поэтому те, кто «запрещают», сами есть «фашисты», — на самом деле исходит не из логики исключения, а из логики самосохранения. Включенное исключение — естественный механизм, который помогает любому институту одновременно быть и открытым, и безопасным<sup>1</sup>. Так работает и логика истории: как только

чаши весов отклоняются в одну из сторон, нарушается баланс сил, превращая ее (историю) или в ригидную структуру, несоблюдение линейки которой карается по законам нормы, либо в хаос неразличения, который аннигилирует витальность и возможность выбора. Майкл Баскар назвал это «принципом кураторства» — в «эпоху переизбытка всего» он предлагал направить все свои физические и интеллектуальные силы на регулярцию монструозных потоков вещей и информации, акселерация которых рано или поздно приведет к коллапсу. У капитализма нет естественных механизмов саморегуляции, в самом его нутре, как заметил Марк Фишер в «Капиталистическом реализме», бытие к смерти.

Возможно, именно поэтому мы и боимся монстров: они или напрямую связаны со страхом смерти (монстр, конечно же, способен на убийство), или с трансгрессией, способностью к переходу и разрушению привычных границ. Поэтому в фантастических сюжетах монстр может стать инаковым, превратиться (вампир, оборотень) или же, как в сказках со счастливым концом, стать хорошим, красивым, добрым и так далее (что, кстати, не обязательно подтверждает бинарную логику такого превращения). В этой двойственности заложена сама этимология слова: *monstrum* — одновременно и чудовище, и чудо (также в значении предзнаменования).

Если попробовать описать искусство с этих позиций, каким монстром оно могло бы быть? Если задать этот вопрос «оракулу» XXI века — ChatGPT — то ответ будет собран как палимпсест: «это многоголовое существо — одна голова в виде Дюшана, другая — Уорхола, третья — Хёрста, четвертая — ИИ-нейросети. Каждая из голов говорит на своем языке, но все вместе гулко создают хор смыслов, где истина ускользает. Тело его — это коллаж из обломков разных эпох — античные колонны, обклеенные мемами;

барочные драпировки, шитые из винила и пластика; на коже татуировки QR-кодов, ведущих на e-flux и TikTok. Оно одновременно хаотично и медитативно, как перформанс Марины Абрамович, который кто-то переснял на телефон и залил в Instagram Reels (организация, признанная экстремистской в Российской Федерации, — Ред.). Это чудовище не злое, скорее — требовательное. Оно вечно голодно до новых интерпретаций, жаждет зрителей, кураторов, критиков. Но если ты не готов к диалогу, оно может показаться пугающе пустым и равнодушным. Современное искусство, как монстр, — это своего рода химера времени. Оно питается историей, философией, политикой, личными травмами, технологиями. Но при этом остается зеркалом: когда мы смотрим на него, мы в какой-то момент видим себя, и это может пугать куда сильнее любых клыков».

Это своеобразный постмодернистский монстр Франкенштейна — куски его тела сочленяются по швам, но не совсем понятно, что держит их в единстве. Мне интересно пойти дальше и помыслить для телесности этого монстра более реалистичную метафору. Когда я только задумала этот текст, мне на ум пришел предикат «всепоглощающий» — что интересно, и ChatGPT не раз указывает на его аппетиты. Но если все действительно так, у нашего монстра наверняка серьезные проблемы с пищеварением. Современное искусство, как детище капитализма, прожорливо, как и его родитель. Оно питается историями, медиумами, исследованиями, идеологиями, материалами, ассоциациями, местами, воспоминаниями, дисциплинами, привычками, идентичностями, чтобы переварить это и выплюнуть очередной проект, объект, произведение искусства, которое уютно водрузят на полку или поставят в углу новой ярмарки или биеннале, где сбоку обязательно повесят текст (все чаще написанный тем же ChatGPT). Мы уже не поспеваем за его ростом, он создает новое



количественно, но не качественно. При этом старое никуда не испаряется, а значимое тонет в бездне неразличимости, что ведет к смысловому, эпистемологическому, онтологическому и (об этом особенно предпочитают не думать) экологическому коллапсу. Когда рассуждаешь об этом отстраненно, работает не так ярко: что если попробовать прочувствовать это на собственной шкуре?

Представьте, что вы объелись. До боли в животе, словно ваше чрево разрывает от натяжения. И это не благородная сытость от добротного ужина, который утолил голод после ударного труда. Это переедание фастфудом, который вошел в вас на старые дрожжи. Словно вы превратились во всепоглощающий желудок, который не переваривает, но колет. Возможно, вас тошнит. Скорее всего, у вас запор. Но вы все равно продолжаете жрать. Быть может, у вас ожирение (но в качестве прикрытия вы используете бодипозитив) или булимия (но оправданная как компульсивное пере-



едание, доставшееся вам в наследство от травмы). На выходе все одно — проблемы с метаболизмом, приводящие к расстройству всего организма.

Метаболическую метафору ввела в дискурс искусства куратор Клементин Делисс в книге «Метаболический музей». В ней она рассказывает о своем опыте руководства Музеем мировых культур во Франкфурте-на-Майне — объектом идеологического наследия, вместившим в себя тысячи вывезенных из колонизированных стран Африки, Океании и Южной Америки объектов. Бесчисленные предметы обихода, черепки утвари, разнообразная одежда, а еще — огромное количество антропологических фотоснимков обнаженных, объективированных аборигенов — с которыми Делисс было непонятно, что делать. Реституция, которую она предлагала в первую очередь, понимая ее ограничения, — процесс непростой и, как писал Ашиль Мбембе, «непросчитываемый», потому что поднимает сложнейшие вопро-

сы о переоценке ценностей, их утилизации и адресате возвращения. Чтобы хоть немного нивелировать эффекты столетий культурной колонизации и разбоя (мы знаем, что чаще всего объекты вывозились незаконно), Делисс берет на вооружение концепт «музея наоборот», предложенный художником Люком Уиллисом Томпсоном.

Классический музей — это средоточие накопления. Столетиями он хранит в своем «чреве» тысячи экспонатов, из которых на поверхность выплывают лишь сотни. То, что мы видим, — верхушка айсберга, но и она чаще всего экспонируется неприветливо или некритически (однажды я была в Свердловском областном краеведческом музее Екатеринбурга и ярко почувствовала необходимость метаболической прививки Делисс). Институциональные музейные структуры ригидны и не просто являются агентами колонизации, но сами колонизированы с точки зрения воображения: они могут лишь воспроизводить идеологические клише и имперские нарративы, доставшиеся им в наследство. Любые же попытки эволюции музея воспринимаются им же самим в штыки, словно нездоровый организм начинает страдать аутоиммунным заболеванием, убивая собственные здоровые клетки.

Реформа Делисс, которую она проводила в Музее мировых культур в течение пяти лет, действительно дала свои плоды. За время своей работы она провела в холодных и затхлых помещениях ремонт, пригласила многих художников, которые вели с «чревом архива» продуктивный диалог, устроила резиденцию и работала с местным сообществом. Музей ожил, как больной после врачевания. Показательно, что «впервые за всю историю Музея мировых культур хоть какой-то выставкой заинтересовались подростки». Отсюда и метаболическая метафора: являясь исключительно местами хранения и накопления, подобные «организмы» неизменно сигнализируют о болезнях обмена, словно

питательные вещества (объекты искусства и культуры), застрявшие в залах или запасниках, блокируют течение лимфы, вызывая паралич всего организма. Делисс настаивает на том, что сегодняшние музеи формально строят из себя гигиенистов, которые самозабвенно занимаются изъятием грязи из своих собраний, подчищая и дезинфицируя, а на самом деле просто скрывая в своем чреве заразное прошлое рабовладения, колониализма и Холокоста. Она цитирует Прессядо: музей превратился в «семиотико-социальную корпорацию, где производятся и коммерциализируются нематериальные блага», но блага, крещенные некрополитической тенденцией увода внимания зрителя от кровавого прошлого и настоящего «королевского тела», которое продолжает настаивать на своем главенстве. Скрывая «сомато-политические» аспекты своего бытия, это тело гниет изнутри, отрицая новое, запрещая ему приживаться, дабы сохранить свой статус-кво.

И в этом ему помогает логика музейного накопления. В таком виде наш монстр напоминает сального и дряхлого старика, миазмы которого распространяются далеко за пределы его «солнечного» образа. Он существует в логике ожирения, подагры и сифилиса. Но как мы можем описать актуальное, а не этнографическое художественное производство, исходя из этой оптики? Его ландшафт, который мы называем индустрией, напоминает постапокалиптический сеттинг. В башнях из слоновой кости сидят неприкасаемые мастодонты, фантазия которых выродилась в условиях ригидной старости или обласканности институциями или рынком. На местах правят не художники, но менеджеры всех мастей, поклоняющиеся КРП и профиту. Вокруг них, оболваненные, танцуют полчища «начинающих художников», алчущих сменить профессию и впечатлеть всех низкосортной живописью, оправданной разве что «личной историей» или «работой



с травмой». Все заботливо упаковывается в биоразлагаемый пластик. На все исправно тратятся огромные деньги. Все неизменно приправляется скудным дискурсом. Кажется, ничего не меняется, но только приобретает все большие, монструозные масштабы, которые диктует капиталистический акселерационизм. Его информационные и вещественные потоки не просто блокируются скверной отходов, это и есть ядовитые отходы тщетных вещей, которые «все прочное переплавляют в пиар». В нем наверняка есть что-то от Тэцуо Синьи Цукамото.

Прожорливость и классического музея, и современной галереи суть *гастримаргия* (с греч. — «чревобесие») — стремление просто наполнить желудок, не особенно уделяя внимание вкусу пищи. Производить — чтобы производить, чтобы жрать, чтобы жрать. И так по кругу. Внешне подобный булимический организм в норме — он не анорексичен и не избыточен, но его чувство голода или насыщения максимально притуплены.



Он потребляет, а потом исторгает непереваренную пищу, информационные скорости же постоянно катализируют этот процесс. Голода одновременно нет, но он всепоглощающ. Съеденное не успевает усвоиться, но тут же отправляется на помойку истории. Воистину конвейер обжорства, подчиненный производству и потреблению.

Однако он катастрофичен для экосистем, которые, по расчетам многих ученых, к 2050 году, если не остановить его ход, коллапсируют в небытие. Искусство при этом, продолжая педальировать своей просвещенческой осознанностью, не собирается замирать. Вот только пара животрепещущих примеров, которые хочется запротоколировать. В 2021 году в западном крыле Новой Третьяковки шла групповая выставка «Живое вещество», сделанная в духе Джейн Беннет: вспоминали Вернадского, выставляли «объектные ассамбляжи», цитировали Барад, Латура, Кона, Мортон, Харауэй и т. п. Выставка позиционировалась как «первая в России с полной компенсацией

углеродного следа» — тогда я искала знаки на самой выставке: деревянные таблички? эко-краска? сведения о «зеленых» упаковках или перевозке? Нашла уже потом на сайте выставки: «Компания Гринвест высадит на участке площадью 3 га во Владимирской области хвойные деревья, которые полностью компенсируют углеродный след проекта в течение 30 лет». Только вдумайтесь, как мучительно долго и сложно компенсировать только одну (!) выставку, первую (!) в России. Пока параллельно идет десяток других. Пока в сотнях музеев по всей России даже не задумываются о подобного рода компенсации. В день посещения «Живого вещества» по случайному совпадению увидела остатки монтажа сорока небольших фотографий в стенах галереи «Cube.Moscow», весь пол которой был усыпан пластиковой упаковкой.

«Живое вещество» искусства на проверку оказывается «зомбиапокалипсисом» формы и содержания. Делисс уволили. Выставок меньше не стало. Музеи молчаливо продолжают хранить останки идеологии, а «наоборот» в них — лишь извращенные иерархии смыслов. И все это на фоне войны, растущего правого популизма и экономической стагнации. При беглом взгляде современное искусство — это китч ярмарок, в котором тонет значимое. Но проблема заключается еще и в том, что в условиях «переизбытка всего» выхолащиваются и слова. Здесь нет ответа на вопрос «что делать?». Но есть еще одна метафора.

В фильме Хаяо Миядзаки «Унесенные призраками» одним из самых неоднозначных монстров, на мой взгляд, был Безликий или «Бог Каонаси» — у него не было своего лица, но он превращался в других, когда съедал их. В какой-то момент он сожрал жадного лягушонка и перевоплотился в чудовище, которое без разбору стало поедать работников купален, в которых работала главная героиня фильма, маленькая девочка Тихиро, потерявшая своих родителей.

Хаос поглощения показан Миядзаки со всем тщанием: казалось бы, зачем этому монстру столько жрать? Однако бесстрашная Тихиро скармливает Безликому «горький пирожок», который срабатывает как лекарство — чудовище начинает рвать, прочищать, и постепенно он выплевывает всех работников купален и уже в спокойном своем облике отправляется вместе с Тихиро искать ее родителей. Безликий — бог-бродяга, он путешествует, ищет свое предназначение в мире. Он не знает, кем является, откуда родом и где его дом. Этот персонаж отчаянно занимается поисками своего лица, места обитания и друзей. Любой монстр рано или поздно, при хорошем сценарии, излечивается любовью.

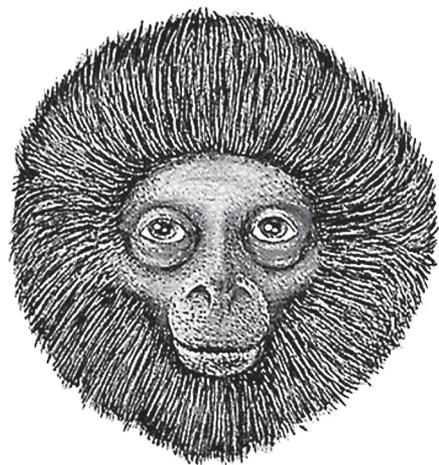
Так и искусство. Что если это своеобразный Безликий? В чем-то логика его функционирования напоминает логику зеркала: оно лишь отражает то, что мы натворили. Или же пожирает то, за чем наблюдает в повседневности. При этом у него есть чему поучиться, ведь в пределе он отражает нас самих. Как инфицированный организм, он норовит вытеснить иммунные клетки, как в случае той же Делисс, которой, помимо увольнения, приписали еще и иск (который та, к слову, выиграла). Обращение («музей наоборот») Безликого предполагает, что этот надрывный обжора исторгнет из себя всю скверну заскорузлых узлов идеологии, травм и страха. А вот что станет тем самым «горьким пирожком» — критика ли (как различение), честность, знание или молчание минимализма — идея для другого текста.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

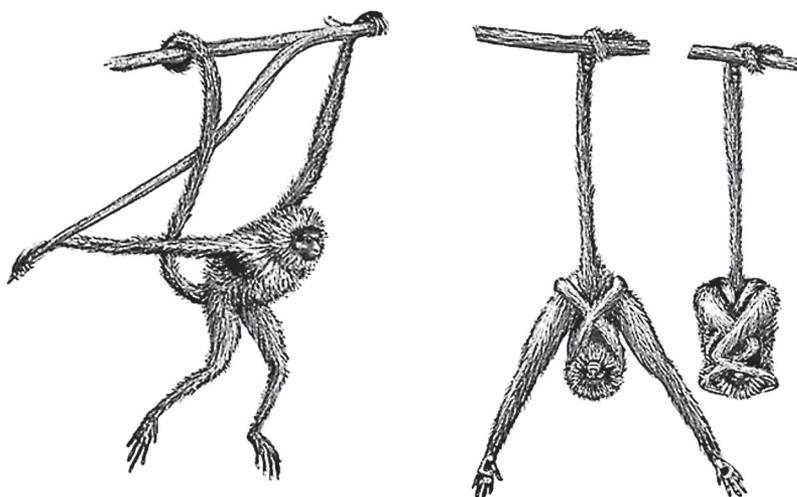
<sup>1</sup> Подробно об этом я рассуждала в тексте «Институт исключения»: «Чтобы отличать себя от всего остального, а также устанавливать свою власть, институту необходимо выстраивать километровые границы между собой и тем, что в него не входит, — иначе отпадет необходимость в самих этих границах. На философском уровне это противоречие тонко эксплицировал итальянский философ Джорджо Агамбен, который, опираясь на труды Аристотеля и Мишеля Фуко, в своей книге “Homo Sacer” (1995) доказал формулу, на которой зиждется любая институциональная власть, — формулу “включенного исключения”: “Фундаментальной категориальной парой западной политики является не оппозиция друг/враг, а голая жизнь/политическое существование, zoe/bios, исключение/включение. Политика существует потому, что человек — живое существо, которое отделяет от себя и противопоставляет себе посредством языка свою собственную голую жизнь и в то же время остается связанным с ней через включающее исключение”. Благодаря этой формуле существует не только политика, но и власть, иерархия, история и далее — любой социальный институт». URL.: <https://spectate.ru/exclusion-institution>.

#### **Анастасия Хаустова**

*Родилась в 1993 году в городе Нелидово Тверской области. Художественный критик, главный редактор вебзина о современной культуре SPECTATE, методист и преподаватель Московской школы современного искусства (MSCA). Живет в Москве.*



*Длиннорукая зидда*



*Длиннорукая зидда. Из книги Дугала Диксона «После человека: зоология будущего».*

---

Дмитрий Галкин

## «Мысль, когда она отторгает от себя человеческое, рождает монстра»

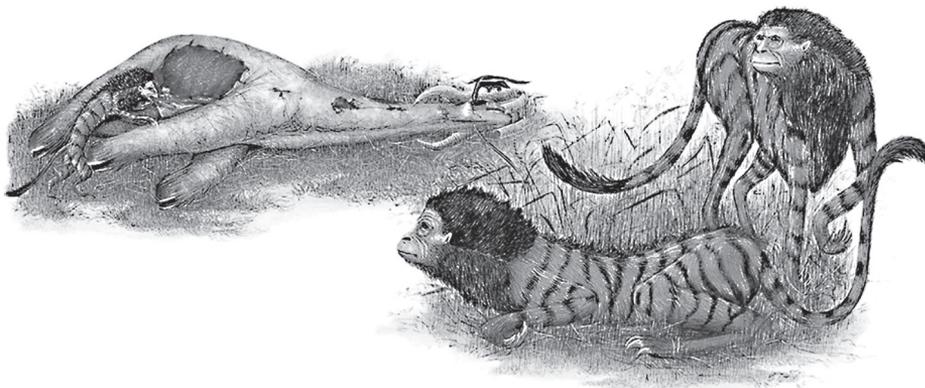
Может ли цитата, годная для эпитафии, стать заглавием для текста? Почему бы и нет? В этой меткой фразе, принадлежащей философу Валерию Подороге, определяется некий функциональный принцип монструозной образности — задавать границы человеческого и его возможного опыта. Монстр функционально необходим внутри человеческого как особый опыт трансгрессивной мысли. Монстр всегда внутри нас («Демон возможности» Валери) и должен быть выведен на чистую воду интеллектуальными и/или художественными средствами, но уже как горизонт опыта. Другими словами, монстр — это метод или прием мыслить человеческое и нечеловеческое. Что, собственно, и станет предметом наших рассуждений.

### **Антропоцен, или монстры в зеркале альтернативной эволюции**

О главном настоящем монстре, населяющем планету Земля, известно много довольно неприятных вещей, которые исследователи объединили под именем Антропоцен. Термин сегодня не считается научным, однако его базовая идея опирается на обширные научные данные. Речь идет о том, что верхние геологические слои нашей

планеты характеризуются систематическим наличием следов деятельности человека — единственного вида, который отметил себя в макроистории Земли так ярко. Другими словами, сделал пластик геологическим отложением, начиная с середины XX века, и пометил на данный момент эпоху Голоцена или четвертичного Кайнозоя (это всего лишь последние 12 тысяч лет) следами своего господства. Главный монстр эволюции вписал себя в скрижали геологии, имея самую большую и постоянно растущую биомассу среди всех видов (сравнимую только с муравьями), используя под свои нужды уже почти 80% территории планеты, постоянно способствуя масштабной деградации мест обитания других видов и их активному уничтожению. Бурная активность «глобального суперхищника», как его называют, только в XX веке привела к вымиранию более 60% популяции дикой природы. И это еще не предел. Главное — не переставать при этом твердить звучные проповеди гуманизма и экологических ценностей.

Шотландский писатель, издатель, журналист и популяризатор науки Дугал Диксон наверняка доставил немало радости британским школьникам своими многочисленными книгами о динозаврах. Он старатель-

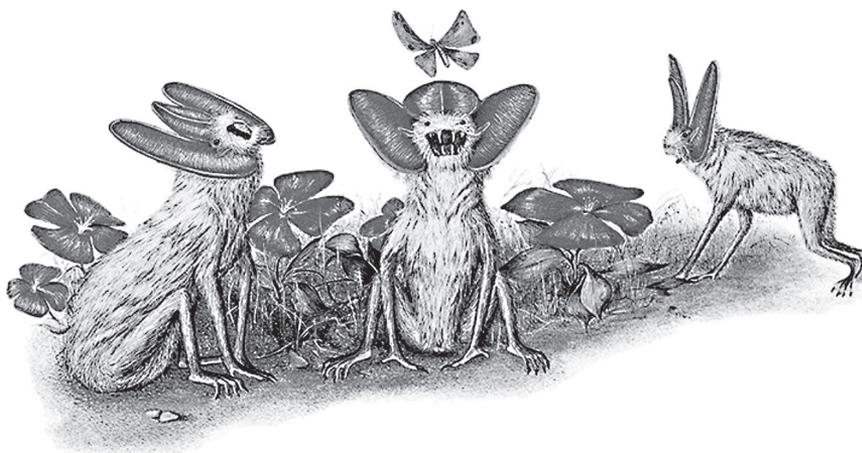


Хищный примат Хоррана. Из книги Дугала Диксона «После человека: зоология будущего».

но и увлеченно рассказывает о любимых многими детьми доисторических животных с точки зрения хорошо знакомой ему палеонтологии и геологии. В узких кругах серьезных взрослых, давно забывших о величии и красоте динозавров, Диксона знают как автора книжной трилогии, ставшей заметным ответвлением эволюционной теории — спекулятивной эволюции. В 1981 году вышла первая книжка «После человека: зоология будущего»<sup>1</sup>. В ней Диксон предложил увлекательную научно-художественную экстраполяцию эволюции через 50 миллионов лет после... Внимание!.. Исчезновения человека. Затем он придумал «альтернативную историю» динозавров под названием «Новые динозавры: альтернативная эволюция»<sup>2</sup>. Заключительная книга, заряженная веселой спекулятивной антропологией, «Человек после человека: антропология будущего» была опубликована в 1990 году<sup>3</sup>. Все три книги определяет общая, привычная с детства, стилистика популярного издания-атласа о животных с обилием типовых иллюстраций в духе картинок для энциклопедии. Иллюстрации сделаны самим автором и приглашенными художниками.

Эта малоизвестная в художественной сфере история на самом деле совсем чуть-чуть не дотянула до достойного арт-проекта и совершенно незаслуженно забыта. Даже несмотря на то, что совершенно комплиментарные предисловия к трилогии Диксона были написаны Десмондом Моррисом — известным художником и пропагандистом сюрреализма, который даже сокрушается, что не ему принадлежит идея книги и ее художественное воплощение.

Итак, в книге «После человека: зоология будущего» (заголовок, конечно, иронично обыгрывает название одной из главных книг классического эволюционизма «Философию зоологии» Ламарка) Диксон предлагает представить мир после Антропоцена, но вместе с его отдаленным «наследием» и последствиями. Чтобы оказаться в точке эволюционного избавления от людей, автор проследживает многочисленные аспекты зарождения и развития жизни на Земле — строение ДНК и генетические механизмы, естественный отбор, экологические ниши обитания и пищевые цепи/пирамиды в них, происхождение и развитие живых организмов, основные этапы становления человека как вида, короче, антропогенез. Массивная



Грызун цветорыл. Из книги Дугала Диксона «После человека: зоология будущего».

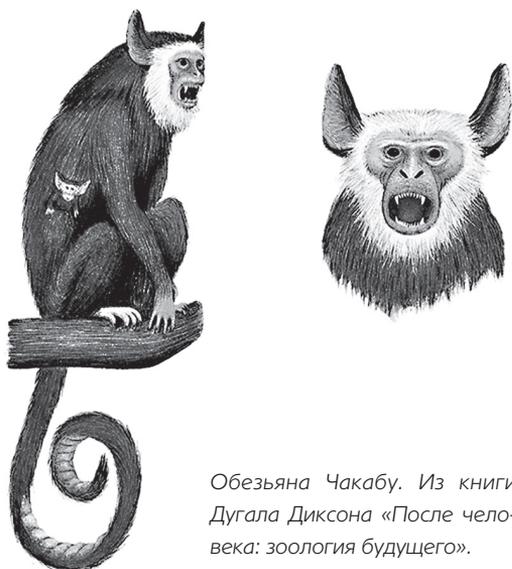
научно-популярная подводка придает убедительности дальнейшим спекулятивным построениям автора.

Однако, что же произошло с человеком? Естественный отбор, разумеется. Иссякли необходимые нашему виду ресурсы — и вид вымер. Диксон формулирует это следующим образом: «В конечном счете Земля уже не могла дальше оставаться источником сырья, необходимого для человеческих сельского хозяйства, промышленности и медицины, а когда нехватка сырья вызвала упадок одной области деятельности за другой, их комплексное и взаимосвязанное социальное и технологическое единство рухнуло. Человечество, более неспособное к адаптации, бесконтрольно устремилось навстречу собственному неизбежному вымиранию».

Итак, если суперхищника *Homo Sapiens* больше нет, то эволюционные преимущества получают те виды, которые успешно научились выживать, пока он доминировал на планете. Естественный отбор продолжается уже без *Homo* и на его место через десятки миллионов лет приходят... монстры! Некоторые из них, например, в условиях умеренных широт, стали вполне безобид-

ными отпрысками кроликов. Этот мелкий травоядный не только научился прекрасно существовать и размножаться вместе с человеком (а то и во вред ему!), но развил это преимущество после. А вот парнокопытным оказалось выживать сложнее: прирученные человеком не смогли выжить без хозяина, а диких на грань выживания отправило уничтожение человеком их среды обитания. За миллионы лет случились удивительные мутации и эту экологическую нишу парнокопытных занял новый вид — Кролопа (что-то вроде «кролика-антилопы»). Новое дыхание эволюции практически уничтоженным человеком хищникам открыли чемпионы по успешному видовому отбору в условиях соседства с человеком — крысы. Они превратились в крупных собакоподобных хищников с обновленной челюстью и развитыми для бега лапами. Вид называется Фаланкса. И, да! Эти хищники охотятся на кролопа.

Тропические саванны, находящиеся в промежутке между лесами и пустынями, также радуют изобретательностью эволюции. Поскольку человек больше не тревожит ни почвы, ни злаки своим сельскохозяйственным вмешательством, земли саванн и их растительность насыщены экосистем-



Обезьяна Чакабу. Из книги Дугала Диксона «После человека: зоология будущего».

ным изобилием. Кстати, этой экосистеме больше 80 миллионов лет и в этой логике очень-очень долгого природного времени человека вполне можно рассматривать как небольшой эпизод. Даже можно им пренебречь. Среди основных травоядных мы встречаем уже знакомых нам Кролоп, научившихся хорошо маскироваться в траве, сливаясь с ландшафтом. Другая ветвь травоядных копытных постепенно освоила нишу исчезнувших еще при человеке слонов и носорогов. Это гигантилопы. Десять тонн веса не спасают их от главного врага и хищника — Хорраны. Серповидные когти, скорость движений, маскирующий окрас и смекалка на охоте дают этим отпрыскам человекообразных обезьян серьезные преимущества в саванне. К Хорране может подключиться падальщик Разбуин — потомок знакомых нам бабуинов, способный поедать даже кости. А вот потомки обезьян зоны тропических лесов, такие как Кхиффа, выбрали другой эволюционный путь. Они не хитрые хищники, а организованные социальные объединения, строящие укрепления и вырабатывающие целые стратегии

обороны. Аналогичным путем отстаивают свою нишу в природе древесные обезьяны Чакабу, обитающие в австралийских лесах.

В пустынных землях можно встретить не менее интересные примеры постчеловеческой эволюции. Пустыню населяют много мелких грызунов, различающихся по степени хищности. Так, некоторые из них — насекомоядные, а некоторые — плотядные. Например, Прыгающий чертик — опасен для других грызунов. Прыжок на два метра на длинных лапках, зубы и когти стали его эволюционным преимуществом. А вот песчаную акулу, буквально плавающую в песках как рыба-червь, можно считать хищником крупным, но охотится она на тех же мелких грызунов. Островная фауна также пестра и разнообразна. На островах Ботавии (растущий архипелаг, в основе которого Гавайи) обитает, например, насекомоядный Цветорыл, имитирующий цветок. У него вокруг рта есть особые железы, которые испускают выделения со сладким запахом — очень привлекательным для насекомых. Среди хищников выделяется полутораметровый и невероятно горластый Ночной бродяга. Его мощные передние лапы когда-то были крыльями, а задние, нависшие над передними, превратились в руки. Они блуждают стаями по лесам с визгами и воплями, нападая на всех без разбора млекопитающих и рептилий.

#### Образы монстров и образ-как-монстр

Одного взгляда на иллюстрации к книге Дугал Диксона будет достаточно, чтобы оценить монструозность образов, порожденных эволюцией, однако же подозрительно перекликающейся с тем, как миллионы лет назад люди разрабатывали иконографию монструозности в том, что они называли искусством. Монстры в человеческой культуре (культурах!) всегда были настоящими культурными героями. От античного мифологического минотавра до мультяшных героев

студии Pixar, от средневекового bestiaria до игровых чудовищ во вселенной «Doom» — монстры не просто героически необходимы, но и по-своему любимы. Все это заставляет предположить какую-то их особую функциональность. И она каким-то образом связана с границами мыслимого человеческого существования, если верить Диксону. Монструозная образность часто так или иначе содержит антропоморфный элемент, включенный в нечто иное, нечеловеческое.

В своем обстоятельном анализе искусства химер (Ars Chimera) философ Валерий Подорога<sup>4</sup> обращает внимание на то, что крайне важно различать образы монстров и образ-как-монстр (у Подороги «образ (как) монстр»). Образ монстра нам привычен. Он отсылает, например, к невозможному или фантастическому животному (кентавр, сфинкс, птица феникс, кентавр и т. д.). Либо же мы встречаемся с некоей природной аномалией — отклонением от естественных законов (сиамские близнецы). Образ монстра может предложить нам некую загадку и даже ее решение, становясь не столько образом, сколько понятием, описывающим таким образом границы явления. Еще один аспект образа монстра — собственно монстрация как некий оптический эффект: «то, что предстает перед нами, поражая своей огромностью, что-то от чуда, некая вещь по-казывает, вы-казывает, у-казывает на себя тем, что она открывается вдруг своей невиданной стороной».

Образ-как-монстр — нечто совершенно иное. И к этому вопросу нас подталкивает уже идея монстрации, поскольку в ней содержится некий художественный прием, далее функционально объединяющий другие аспекты монстра как образа. Подорога утверждает: «Монстрация как прием — это открытие в человеческом образе другого, нечеловеческого (животного или "мертвого", допустим). Ведь надо монстрировать, не де-монстрировать, прежде указать на



*Хищный ночной бродяга, охота. Из книги Дугала Диксона «После человека: зоология будущего».*

монстра-загадку. Во всяком сообществе или отдельном индивидууме при долгом и бдительном наблюдении можно открыть то, что остается скрытым за человеческим обликом, и тем не менее без этого скрытого он не может себя явить другим — скрыт монстр (то ли это будет человек-растение, человек-насекомое, да и любой другой смешанный образ)... Монстр рождается в оптической точке, где образ перенасыщен гетерогенным содержанием, он как бы еще образ, но уже и то, что через секунду-другую родит серию отдельных образов, которые также под взглядом навязчивым и преследующим будут вновь распадаться».

Для философа образ-как-монстр превращается в персонаж возможного опыта или даже в «Демона возможности» — поэтическое изобретение Поля Валери. Его функциональность принадлежит возможности познания в чистом акте мысли. «Мысль, когда она отторгает от себя человеческое, рождает монстра», — заключает Подорога в конце своего анализа картезианского демониума.

Таким образом, вопрос состоит не в том, что мы обнаруживаем в содержании конкретной монстрации и иконографии мон-

стров. А в том, что существует некоторая функциональная необходимость конструировать монстров, необходимость мыслить их, выходя посредством интеллектуальных и/или художественных методов на грань/границу человеческого.

### **Speculative everything**

В начале 2010-х увидела свет еще одна примечательная книга, которая поможет нам углубиться в тему функциональной монструозности. В российском переводе она называется «Спекулятивный мир. Дизайн, воображение и социальное визионерство»<sup>5</sup>. Авторы — Энтони Данн и Фиона Рэби — дизайнеры, кураторы, исследователи весьма сложной междисциплинарной области, которую они называют спекулятивный или критический дизайн и которая в их понимании является перекрестком искусства, науки, дизайна и технологий.

На первых же страницах книги мы обнаруживаем монстра в том значении образа монстра, которое приводит Валерий Подорога. Это мужчина-телекентавр, на голове которого находится специальный шлем с телевизором. Да, это проект художника Вальтера Пихлера «ТВ-шлем» 1967 года. Однако, по логике авторов, теле-кентавр предстает перед нами как спекулятивный мыслительный эксперимент, в котором рождаются монстры в другом значении, используемом В. Подорогой, — образы-как-монстры того, что может ожидать нас в «светлом технологическом будущем».

Спекулятивный подход далек от картезианских медитаций российского философа, однако вполне эмпирическим и этически обоснованным путем встает на тот же путь мысли, отторгающей человеческое ради дистанции, позволяющей проложить путь мысли в будущее. По мнению авторов, это совершенно необходимо в современной культуре не столько для изменения вещей и их проектирования, сколько для измене-

ния мышления и его оснований. Другими словами, необходимо изменить человека, а для этого нужно проектировать монстров, соблюдая критическую дистанцию к человеческому. Спекулятивный дизайн — всегда критический дизайн.

Огромное количество кейсов, описанных авторами, представляет немало визионерских проектов и сценариев, где фигурируют образы-как-монстры. Однако, контекст весьма своеобразный. Одна из глав книги называется «Монстры потребления: большие, прекрасные, заразные». Речь в ней идет об образах-как-монстрах, проблематизирующих современный мир потребления и его будущее, одновременно моделирующих некоторые черты утопии постчеловеческого мира. Среди кейсов, например, проект американского художника Эдуарда Каца «Естественная история энигмы» (2003–2008). Художник вместе с группой ученых создал гибрид цветка петунии и человека с помощью методов трансгенных манипуляций: в ДНК цветка был добавлен ген из ДНК художника, отвечающий за экспрессию красных кровяных телец, в результате чего цветок приобрел красные прожилки, похожие на сосуды. Теперь этот монстр не просто родственник Эдуардо, но и спекулятивное видение неантропоцентрического будущего, где люди формируют иной тип отношений с другими видами живого.

Подобным же духом трансгенного искусства преисполнен проект «Biopresence» дуэта художников и дизайнеров Георга Треммеля и Сихо Фукахары. Они предложили внедрить ДНК умершего человека в ДНК дерева (яблоня) и таким образом создать живой мемориал. Станут ли родные есть яблоки с генами усопшего близкого человека — один из тех монструозных вопросов, которые и определяют описываемый нами метод. Вот еще впечатляющий пример спекулятивных образов-монстров — долгоиграющая серия проектов под общим назва-

нием «Биофилия» художницы и дизайнера Вероники Раннер. Среди ее монстров генетически измененные шелкопряды, которые смогут свить особую нить для того, чтобы буквально заштопать сердца больных после инфаркта. Захочет ли больной-сердечник исцелиться благодаря своему спасителю-червю?

Уверен, вас не удивит, что на страницах «Спекулятивного мира» мы обнаружим самый искренний респект работам Дугала Диксона. Его образы-как-монстры нашли достойное место в интеллектуальной семье современной критической мысли и спекулятивного проектирования. Только вместо изобразительных средств, столь близких Диксону, в монстрациях используются различные прогрессивные технологии.

Смело отторгнув человеческое, мы можем наглядно представить себе монструозную картину дивного нового мира, не запасаясь ожиданием на 50 миллионов лет. Наши родственники цветы и другие растения прекрасно цветут рядом с живыми мемориалами-деревьями, а разные черви прядут новую кожу, глаза и сердца для гибридных пост-людей. Биофилия постепенно и полностью пересобирает наш печальный и прекрасный мир, а монстры этой неизведанной новой любви дарят друг другу постчеловеческое счастье. Есть ли здесь место для эволюционной монстрации Диксона? Уверен, что есть!

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> *Dougal D. After Man: A Zoology of the Future.* New York: St. Martin's Press, 1981.

<sup>2</sup> *Dougal D. The New Dinosaurs: An Alternative Evolution.* Topsfield, MA: Salem House Publishers, 1988.

<sup>3</sup> *Dougal D. Man After Man: An Anthropology of the Future.* New York: St. Martin's Press, 1990.

<sup>4</sup> *Подорога В. Рене Декарт и Ars Chimera // Biomediale* (под ред. Дм. Булатова). Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004.

<sup>5</sup> *Данн Э., Рэби Ф. Спекулятивный мир. Дизайн, воображение и социальное визионерство.* М.: Strelka Press, 2017.

#### Дмитрий Галкин

*Родился в 1975 году в Омске.*

*Философ, куратор. Профессор*

*Томского государственного университета.*

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

*Живет в Томске.*



Дональд Родни «Дом, который построил Джек». Вид инсталляции в рамках выставки Дональда Родни «Висцеральная язва» в Ноттингемском музее современного искусства, 2024. Фото Льюиса Рональда.

# Анна Ли

## По колесным следам к постчеловеку

*«Неудивительно, что нам нужны пришельцы. Неудивительно, что мы так хороши в их создании. Неудивительно, что мы так часто проецируем чуждость друг на друга... И все же мы не можем ужиться с теми пришельцами, кто ближе всего к нам, — теми, кто, конечно же, мы сами».*

**Октавия Батлер «The Monophobic Response», 1995**

### Вступление

Этот текст вырос из рефлексии моего личного опыта художницы и женщины с инвалидностью, чье тело во многих ситуациях воспринималось как «чуждое», «неподходящее», «неудобное». Я часто задаю себе вопрос: почему именно такие тела по-прежнему остаются на обочине искусства, крупных музеев, политики? Почему, несмотря на все разговоры об инклюзии, наша видимость остается условной?

Дело не только в отсутствии доступа, а в самой архитектуре нормы. Выходящее за пределы стандарта воспринимается как угроза. И сегодня с этим страхом работают многие художники с инвалидностью: не только отвечая на исключение, но и создавая другие формы художественного языка.

В этом тексте я размышляю о монстре как культурной фигуре и как способе сопротивления. И о современных авторах и выставках, которые, подрывая понятие нормы, прокладывают путь к новым, более телесным, более комплексным мирам.

В 2025 году художники с инвалидностью и активисты все чаще обращаются не к требованиям, а к переизобретению. Один из таких путей — киборгизация. Не как фантазия будущего, а как способ быть здесь и сейчас. Технологии становятся союзником в их художественном жесте. Через нейросети и цифровые платформы рождаются новые формы телесности и маршруты восприятия. Будущее за монстрами, которые создают себя сами.

### Архитектура нормы

История монструозного взгляда на инвалидность — это история нормализации, дисциплинарной рациональности, измерения и сортировки. Норма как понятие — не вечна: это изобретение XIX века, унаследованное от мечты о вычисляемом, послушном обществе.

Одним из ранних и показательных примеров визуализации нормы стала диаграмма Адольфа Кетле, бельгийского математика и социолога, известного своей концепцией *l'homme moyen* — «среднего человека». На

его графике<sup>1</sup> изображена колоколообразная кривая, отражающая распределение роста и веса в обществе. В центре — идеальная точка «а», соответствующая средней величине роста и веса; по краям — отклонения: *nain* (карлик) и *géant* (гигант).

Кетле не ограничивался физическими характеристиками. Он утверждал, что «средний человек» воплощает и *тип красоты, и тип морального поведения*. Все, что выходило за пределы этой кривой, он называл «уродствами» и «монструозностями»: сюда попадали преступники, безумцы, игроки и другие «аномалии». В более позднем труде он писал, что средний человек представляет собой «тип красоты определенного вида»<sup>2</sup>.

Кривая Кетле превратилась в ранний инструмент биополитики, где под видом объективной статистики устанавливались границы допустимого тела. Во второй половине XIX и начале XX века идея нормы получила институциональное продолжение в медицине, психологии и социальной инженерии. Как показал Мишель Фуко, норма перестала быть описанием и стала предписанием: государственные и медицинские институты стандартизировали тела, изолировали «отклоняющихся» и производили статистику как форму власти<sup>3</sup>. Так возник норматив «здорового», белого, трудоспособного тела, приведший к медицинской модели инвалидности, маркирующий телесные различия как отклонения, подлежащие коррекции.

В художественной и научной фотографии конца XIX века телá, выходящие за пределы нормы, систематически фиксировались. Серия экспериментов Г. Дюшена де Булонья «*Mécanisme de la physionomie humaine*» демонстрировала людей с видимыми нарушениями в анфас и профиль рядом с измерительными шкалами. Камера превращалась в инструмент каталогизации «отклоненной формы» — предка современных биометрических баз данных, где пленку сменила алгоритмическая сетка.

Тем временем в США действовали так называемые «законы уродства» (*Ugly Laws*) — например, чикагский закон 1881 года запрещал появление в общественных местах «уродливым, изуродованным, калечным или отталкивающим» людям. Эти нормы оставались в силе до 1970-х годов, а последняя попытка их применения зафиксирована в 1974 году. Даже Франклин Рузвельт, перенесший полиомиелит, скрывал свое инвалидное кресло. Его политическая видимость строилась на отрицании телесного отличия. Таким образом, в публичной культуре формировалось коллективное послание: инвалидность должна быть исключена из образа власти и человечности.

Неудивительно, что такое многолетнее целенаправленное «изъятие» инвалидов тел из общественных, политических и культурных пространств породило отношение людей к телесным различиям как к чему-то иному и пугающему. Параллельно с научной классификацией «отклонений» и законами уродства в США развивалась индустрия зрелищ. В 1835 году П. Т. Барнум начал демонстрировать людей, которых называл «чужаками», в передвижном шоу, а в 1881 году был основан бренд *Varnum & Bailey*: Величайшее шоу на Земле. Его экспозиции включали «русалку Фиджи», генерала Мальчика-с-пальчика, сиамских близнецов Чанга и Энг Бункеров и других людей с уникальной внешностью или анатомией. Эти тела представлялись как экзотические и «нечеловеческие».

Современные авторы — Леннард Дэвис, Роза Брайдотти, Сюзан Зонтаг — подчеркивают, что визуализация нормы строится на иерархии и исключении. «Нормальность — не просто описание большинства, а политическая фантазия, производящая монстра в момент своего утверждения»<sup>4</sup>. Алгоритмические технологии распознавания сегодня повторяют ту же логику: любое тело, не совпадающее с усредненным шаблоном, снова оказывается «инопланетным».

Утопия усредненного тела проявилась в художественных практиках модернизма. В школе Баухаус Марсель Брейер проектировал «Стул Василия» (Model B3, 1925) из стальных трубок как легкую, массово производимую мебель «для любого человека». Архитектура, мебель, графика и даже типографика Баухауса исходили из предпосылки нейтрального, функционального тела — тела, которое одинаково сидит на одном и том же стуле, использует те же пространства и движется по одинаковым траекториям. Инвалидность в этом воображаемом пространстве отсутствовала как концепт: она не вписывалась ни в эстетику рациональной утопии, ни в технологический оптимизм того времени. Даже в более широком контексте классического модернизма, таких как концепция «машины для жилья» Ле Корбюзье, тело представлялось универсальным, стандартизированным, пригодным к массовому воспроизводству, где отклонения либо не замечались, либо устранялись.

Пьер Бурдьё писал, что художественное поле не существует вне социального<sup>5</sup>. То, что мы называем искусством, становится им через веру в его значимость — *illusio*. Но кто способен производить эту веру? Инвалидные тела, исключенные из экономики желаний и производства, оказывались за пределами не только институционального, но и чувственного. Отсутствие инвалидных тел характерно для всех направлений искусства, начиная с Ренессанса. Даже когда на полотнах появляются больные или стареющие люди, они показаны как исключение, требующее дистанции — объект наблюдения, но не субъект действия.

Как отмечает Барбара Родригес Муньос в каталоге Whitechapel Gallery, болезнь и инвалидность до сих пор остаются самыми невидимыми темами в художественном мире<sup>6</sup>. Среди достаточно широко представленных художественных и кураторских проектов о деколонизации, квір-опыте, климате,



Джозеф Уилк «Следы», 2024. Вид инсталляции в «Attenborough Arts Centre», Лестер.

расовой и этнической принадлежности лишь изредка мелькают темы инклюзии и болезней. Авторы с ограниченными возможностями все еще трудно отыскать в крупных институциях. А если такие имеются, то о них мало кто знает.

Однако в 2024 и 2025 годах в Великобритании и за ее пределами произошел ряд событий, которые дарят хрупкую, но все же надежду на изменения. Одно из них — ретроспектива британского мультидисциплинарного художника Дональда Родни «Висцеральная язва», которая после успешных показов на площадках «Spike Island» (Бристоль) и «Nottingham Contemporary» (Ноттингем), была перемещена в галерею «Whitechapel» в Лондоне. Выставка охватывает большинство сохранившихся работ Родни, созданных с 1982 по 1997 годы, включая крупноформатные рисунки масляной пастелью на рентгеновских снимках, кинетические и аниматронные скульптуры, а также блокноты художника и редкие архивные материалы.

«В доме моего отца» (In the House of My Father, 1997) — это фотография, на которой изображена ладонь Родни, удерживающая крошечный, хрупкий домик, сделанный из кожи художника, снятой во время лечения



Экспозиция выставки «Crip Arte Spazio» на 60-й Венецианской биеннале, 2024.

серповидноклеточной анемии. Изображение масштабно, ладонь кажется целым ландшафтом, интимным и одновременно эпическим. Это дом как метафора тела: уязвимого, подверженного боли и раскрытого чужому взгляду.

Родившийся в семье ямайских мигрантов, выросший в Бирмингеме, Родни не просто размышлял о доме — он переплетал в этом понятии идентичность, хрупкость здоровья и социальную неустойчивость. Болезнь лишала тело стабильности, и дом в его работах больше не был надежной защитой, а превращался в подвижную регенерируемую оболочку.

Работы Родни говорят об универсальном человеческом опыте, но в особенности — о почти невыносимом молчании, в которое погружены болезнь, утрата тела и идентичности. Это одна из немногих выставок, где страдающее тело становится главным. Она напоминает мне эссе Вирджинии Вулф «О том, как болеть», в котором писательница отмечала отсутствие темы болезни в литературе и искусстве<sup>7</sup>. Более века спустя мы по-прежнему нуждаемся в высказывани-

ях, которые делают страдание видимым, а тело — не объектом стыда, а пространством опыта.

«Дом, который построил Джек» (1987) продолжает эту линию. Родни собирает коллаж из рентгеновских снимков собственной грудной клетки, складывая их в форму дома. На этом фоне сидит фигура мужчины с веткой, будто прорастающей из тела. Я вспоминаю собственную операцию на позвоночнике из-за сколиоза, вызванного СМА. Боль, которую Родни визуализирует, становится зримой и реальной. Он не избегает уродливого или тревожного — он превращает телесное страдание в язык, в художественную структуру, в которую включен каждый зритель.

Художник и куратор Грегори Солтер писал, что болезнь у Родни — это метафора общественных и политических процессов<sup>8</sup>. В «Доме, который построил Джек» хрупкость тела становится выразителем хрупкости социума. Это не частный диагноз, а культурная модель: как болезнь и инвалидность отражают системные сбои, социальные болезни и сломы.

В последнем зале «Nottingham Contemporary» меня встретило пустое, но движущееся инвалидное кресло-каталка. Это «Псалмы» (1997) — автономный объект, использующий сенсоры и нейросети для передвижения в пространстве. Оно двигалось между стенами и зрителями, как будто что-то или кого-то искало. Это акт технологического воплощения утраченного контроля. Для меня, как для пользователя коляски, — это работа о свободе и зависимости, о границах между телом и машиной, о праве на движение.

Художники с инвалидностью все активнее обращаются к технологиям, машинной эстетике и цифровой перформативности не только как к средствам выражения, но и как к пространству переизобретения тела. Весной 2024 года в «Attenborough Arts Centre» (Лестер) прошла выставка «Следы», собравшая многоголосое высказывание о телесности, контроле и цифровом следе. Среди представленных работ особое внимание привлекла инсталляция Джозефа Уилка — мультидисциплинарного художника, активно работающего с искусственным интеллектом и электроникой.

В центре его серии — невидимая инвалидная коляска, которая будто бы движется по залу, оставляя световые следы на полу — проекцию траектории, вписанную в пространство как временной отпечаток тела. Уилк переносит эти проекции также в городскую среду, на стены и улицы, куда физически попасть на коляске невозможно. Его цифровые граффити не только внедряют след инвалидного тела в общественное пространство, но и ставят под вопрос границы допустимого движения, нормативного видения и архитектурной исключенности.

Джозеф Уилк очарован и встревожен потенциалом искусственного интеллекта. В своих работах и исследовательских эссе он предлагает иной вектор технологического развития через уязвимость и чувственность. В этом смысле люди с инвалидностью — носи-

тели альтернативной логики взаимодействия с техникой, способные задать маршрут будущему, которое не разрушает.

### Монстр как будущее

Сегодняшний кризис инклюзии — это не только провал политики равного доступа. Это крах самой идеи нормы как объединяющей структуры. Мы живем не в мире, где все равны, а в мире, где равенство нормируется, подгоняется под стандарты, разработанные для тел, способных к труду, конкуренции и видимости.

В 2025 году новое лейбористское правительство, вопреки ожиданиям, утвердило закон об урезании социальных выплат для людей с инвалидностью. Это решение вызвало волну массовых протестов по всей Великобритании. Тысячи людей, с табличками в руках, вышли на улицы крупных городов, чтобы в который раз отстаивать свои права.

Этот политический жест показал, насколько легко даже умеренные и «социальные» власти соблазняются логикой экономического популизма: латать дыры в бюджете за счет самых уязвимых. И вновь норма проявляется как белое, цисгендерное, здоровое тело, способное производить, потреблять и не зависеть. В правом дрейфе европейской современности именно такие тела становятся политически приемлемыми, «достойными» защиты. Монстр в нашу эпоху — это тело, которое не работает так, как нужно обществу, и при этом настаивает на своей ценности. Оно отказывается быть молчаливым объектом жалости. Оно становится говорящим и это вызывает тревогу.

Одним из поворотных моментов последних лет стала выставка «Crip Arte Spazio» на 60-й Венецианской биеннале (2024) и в «Аттенборо Арт Центре» в Лестере (2025), впервые столь масштабно представившая художников с инвалидностью в контексте международного арт-мира. Большая ретроспектива художников и борцов за права людей с

инвалидностью — движения Disability Arts в Великобритании 1980–1990-х годов — включала зрелищные инсталляции, фотоархивы и живопись, мало кому известные раньше. Это событие стало не просто жестом репрезентации, а системным сдвигом — художественным и политическим. Оно показало, что disability art не маргинальное явление, а важнейшее направление в переосмыслении тела, времени и технологии.

Важно и то, как меняются художественные методы. В 1980–1990-х годах художники — такие как Дональд Родни и участники Disability Arts Movement — работали с документом, архивом, визуализацией боли, прямым протестом. Сегодняшние практики, напротив, тяготеют к цифровому воображаемому, телесной метаморфике и синтезу с технологией. Это не отказ от прошлого, а его трансформация — от нормативной борьбы к радикальному переосмыслению мира.

### **Становясь постчеловеком: к новым мирам через тело и технологию**

В 2024 году в галерее MIMA (Middlesbrough Institute of Modern Art) прошла одна из крупнейших в истории Великобритании выставок художников и художниц с инвалидностью — «На пути к новым мирам». В ней участвовали тринадцать авторов, представляющих широкий спектр различий: неслышащие, нейроотличающиеся, с хроническими заболеваниями и другие.

Позже эта выставка была переосмыслена в онлайн-формате благодаря организации Disability Arts Online, которая создала цифровую платформу «dis\_place». Это не просто адаптированная копия физического проекта, а самостоятельное пространство, в котором художественные работы не подчиняются логике музейной симуляции, а становятся частью новой формы присутствия.

На примере «dis\_place» мы видим отказ от архитектурной логики, с ее ступенями, галереями, навигацией по плану здания, в пользу

сенсорной, текучей, поэтической. Здесь движение задается не привычными схемами, а импульсами восприятия и ритмом чтения. Эта платформа перестраивает саму структуру доступа, делая инклюзивность не дополнением, а архитектурной основой. И именно потому, что изначально платформа создавалась с учетом нужд тел, нарушающих норму, она дает новый ответ на важный вопрос: какой может быть репрезентация искусства, если ее основой станет доступность?

Отдельного внимания заслуживают и сами художники. Работа Аарона МакПика, главные каналы восприятия которого, по причине утраты зрения, слух и тактильность, разрушает визуальную тираннию. Его инсталляция «Same Same but Different» — это бронзовые колокола, подвешенные на деревянных рамах. Посетители предлагают ударять по ним, создавая звук, который зависит от силы и ритма ударов. Синестетическое слияние тела и объекта, жест против зрения, которое, как писал МакПик, «колонирует пространство».

Если МакПик деконструирует зрение, то Луиза Маклахлан переносит внимание внутрь тела, в ритмы усталости, боли и срыва. Ее работа «Mōtae» — архив автопортретов в моменты, когда она не могла работать. Художница отражает метод хронометрии и медицинскую модель инвалидности, живя в ритме болезни, делая уязвимость эстетической и политической формой.

Кристофер Самуэл предлагает еще более радикальный жест в видеоработе «Our Confession»: записи голосов художников с инвалидностью и активистов звучат на фоне пульсирующего желтого квадрата на фиолетовом фоне. Отказ от нормативного прочтения и визуального признания. Здесь работает стратегия неузнаваемости, как писала Роза Брайдотти: субъект, который не требует быть понятным, а требует быть оставленным в покое на границе, вне структуры узнавания<sup>9</sup>.

Именно на этой границе рождается новое политическое тело: не воспроизводящее норму, а перестраивающее её архитектуру. Как писала Донна Харауэй, киборг — это не метафора, а онтология<sup>10</sup>. И художники этой выставки становятся киборгами — не из фантастического будущего, а из настоящего, которое они создают сами.

Работы Йенни-Юлии Валлинхеймо-Хеймонен еще острее указывают на связь между телом и структурой. Протезы, медицинские материалы, фрагменты политики ухода становятся в ее видео и объектах не просто средствами существования, но свидетельствами системного насилия. Она эстетизирует данные, графики, числа, диаграммы как следы социальной амнезии, как пейзаж отчуждения, где искусство становится актом архивного сопротивления.

Мы слишком долго пребывали в иллюзии инклюзивности, в которой кажущаяся видимость равенства маскировала системное исключение. В реальности, люди с инвалидностью всегда находились на шаг позади других меньшинств в борьбе за признание и права. В то время как чернокожие и ЛГБТ-сообщества (хотя и подверженные нападкам) добились видимого символического присутствия, позитивной дискриминации в отношении инвалидности так и не произошло.

Мы наблюдаем закат, не увидев рассвета. Взгляд художников с инвалидностью все чаще обращен в будущее. Их искусство больше не надеется на реформу системы: оно работает с созданием мира, в котором норма больше не применима. Их работы не о настоящем, которое провалилось, а о будущем, которое еще возможно, — будущем, в котором телесная разность не исключение, а условие существования.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Quetelet A. Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou Essai de physique sociale. Bruxelles: Bachelier, 1835.

<sup>2</sup> Quetelet A. Lettres sur la théorie des probabilités. Bruxelles, 1848. P. 38.

<sup>3</sup> Foucault M. Histoire de la sexualité. Vol. 1: La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.

<sup>4</sup> Davis L. J. Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body. London; New York: Verso, 1995. P. 49.

<sup>5</sup> Bourdieu P. Les règles de l'art. Paris: Editions du Seuil, 1992; Bourdieu P. The Field of Cultural Production. New York: Columbia University Press, 1993.

<sup>6</sup> Muñoz B. R. (ed.) Health, Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery and MIT Press, 2020. P. 5.

<sup>7</sup> Woolf V. On Being Ill. 1926.

<sup>8</sup> Salter G. Donald Rodney: From Blackness and Disability Outwards // Art UK. 18.02.2025. URL: <https://artuk.org/discover/stories/donald-rodney-from-blackness-and-disability-outwards>.

<sup>9</sup> Braidotti R. Nomadic Subjects. New York: Columbia University Press, 1994.

<sup>10</sup> Haraway D. A Cyborg Manifesto, in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991

#### Анна Ли

Родилась в 1994 году в Одессе.

Художница, ее практика включает концептуальную живопись, фотографию, перформанс и видео. Выпускница Уманского педагогического университета и института «БАЗА», в настоящее время завершает бакалавриат в Ноттингемском университете. Живя с диагнозом спинальная мышечная атрофия (СМА), использует личный опыт как художественный метод и политическую позицию. В своих работах исследует культурные конструкты инвалидности и сексуальности, предлагая новые формы красоты и принадлежности. Пишет для платформы Corridor8 и Disability Arts Online, а также ведет YouTube-канал Anna Poehali. Живет в Ноттингеме.



Синди Шерман «Untitled (Parkett 29)», 1991.

# Хэл Фостер

## Абъект

В конце 1980-х – начале 1990-х годов в искусстве и теории произошел сдвиг в представлениях о реальном — от реального, понимаемого как эффект репрезентации, к реальному, рассматриваемому как событие травмы. Один из способов осмысления этого сдвига — лакановский психоанализ, занимавший важное место в критическом дискурсе того времени. В частности, этот сдвиг может быть отражен в связи с обсуждением пристального взгляда в «Четырех основополагающих концепциях психоанализа» (1973). В этом сложном тексте Жак Лакан понимает взгляд контринтуитивно, поскольку, по его мнению, взгляд не воплощается в субъекте полностью, по крайней мере, не в первую очередь. В какой-то степени, подобно Жан-Полю Сартру в «Бытии и небытии» (1943), Лакан различает взгляд (или глаз) и пристальный взгляд, и в какой-то степени, подобно Морису Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия» (1945), он помещает этот пристальный взгляд в мир. Взгляд для Лакана, как и язык, предшествует субъекту, «рассматриваемому со всех сторон», являясь всего лишь «пятном» в «спектакле мира». Находясь под пристальным взглядом, субъект может ощущать его только как угрозу, будто это подвергло сомнению его или ее; и поэтому, пишет Лакан, «взгляд символизирует эту центральную нехватку, выраженную в феномене кастрации»<sup>1</sup>.

Даже в большей степени, чем Сартр и Мерло-Понти, Лакан оспаривает предполагаемое господство субъекта в поле зрения; более того, его описание взгляда унижает этот субъект, особенно в его знаменитом анекдоте о банке сардин, которую молодой Лакан мельком увидел однажды летом, находясь на рыбацкой лодке у побережья Нормандии. Плавающая в море и сверкающая на солнце, эта банка, казалось, смотрела на Лакана «на уровне точки света, точки, в которой находится все, что смотрит на меня». Таким образом, увиденный как он(а) видит, изображенный как он(а) изображает, лакановский субъект фиксируется в двойной позиции, и это приводит Лакана к наложению на обычный конус зрения, который исходит от субъекта, другого конуса, исходящего от объекта, в точку света. Именно это отношение он называет «взглядом».

Первый конус достаточно хорошо знаком по трактатам эпохи Возрождения о перспективе: «объект фокусируется как изображение для субъекта, расположенного в определенной точке обзора». Но Лакан сразу добавляет: «Я не просто это точечное существо, расположенное в геометрической точке, из которой воспринимается перспектива. Без сомнения, в глубине моего глаза нарисована картина. Картина, безусловно, находится в моем глазу. И я нахожусь в картине»<sup>2</sup>. Иными словами, субъект

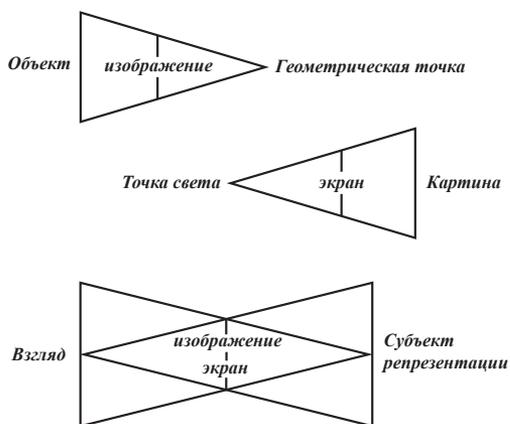


Схема взгляда из книги Жака Лакана «Четыре фундаментальных понятия психоанализа».

также находится под взглядом объекта, «сфотографированный» его точкой света и превращенный в картину. Из этого следует наложение двух конусов для получения третьей диаграммы, где объект оказывается в точке света (что вместе образует «взгляд»), субъект — в точке картины (так называемый «субъект репрезентации»), а изображение — на одной линии с экраном (называемым «экраном изображения»).

Значение термина «экран изображения» неясно. Я понимаю этот термин как культурный ресурс, в котором каждое изображение является лишь одним из примеров. Включая в себя каноны истории искусства, а также коды визуальной культуры, этот экран опосредует для нас взгляд на мир и тем самым защищает нас от него, улавливая взгляд таким какой он есть — «пульсирующий, ослепительный и рассеянный» — и укрощая его в образах<sup>3</sup>. Последняя формулировка является ключевой. Для Лакана животные просто пойманы взглядом мира; они лишь выставлены на всеобщее обозрение. Люди не сводятся к этому «воображаемому захвату», поскольку у нас есть доступ к символическому, в данном случае к экрану как месту реестра репрезентаций, с помощью кото-

рого мы можем манипулировать взглядом и регулировать его<sup>4</sup>. Таким образом, экран изображения позволяет субъекту, расположенному в точке картины, созерцать объект в точке света. В противном случае это было бы невозможно, поскольку видеть без экрана изображения означало бы ослепнуть от взгляда или прикоснуться к реальному.

Таким образом, даже если взгляд может заманить субъекта в ловушку, субъект может укротить взгляд, хотя бы на время. В этом и заключается функция экрана изображения — договориться о «низложении» взгляда, в смысле низложения оружия. Здесь Лакан не только наделяет взгляд странной властью, но и позиционирует субъекта параноидальным образом. Действительно, он представляет взгляд зловещим, даже жестоким — силой, которая может приковать, даже убить, если ее не опередить, обезвредив в образах<sup>5</sup>. В своей более актуальной форме производство изображений апотропно, то есть его жесты нацелены на то, чтобы задержать взгляд, прежде чем взгляд сможет задержать зрителя (из этой гипотезы можно вывести целую теорию экспрессионистской живописи). В более «аполлонической» форме они призваны усмирить взгляд, «расслабить» хватку зрителя (вспомните неоклассическую живопись, возможно, геометрическую абстракцию). Таково эстетическое созерцание по Лакану: в то время как некоторые картины стремятся к *trompe-l'oeil* (обману зрения), вся живопись стремится к *dompte-regard* (укрощению взгляда).

В конце 1980-х – начале 1990-х некоторые художники отказались от этого векового мандата на умиротворение взгляда. Это искусство будто хотело, чтобы взгляд сиял, чтобы объект существовал, чтобы реальное проявлялось во всей красе (или ужасе) своего пульсирующего желания или, по крайней мере, вызывало это возвышенное состояние. Для этого актуальные художники стремились не только атаковать изображение,

но и разорвать его экран, или создать впечатление, что он уже разорван. Этот сдвиг от экрана изображения, на котором сосредоточена большая часть искусства в начале и середине 1980-х годов, к объекту взгляда, на котором сосредоточена большая часть искусства впоследствии, наиболее четко прослеживается в работах Синди Шерман. Фактически, если разделить траекторию ее творчества за этот период на три этапа, то кажется, что оно движется по трем позициям лакановской диаграммы: от субъекта репрезентации к экрану изображения и далее к взгляду на мир, то есть к сфере реального.

Так, в своих ранних работах 1975–1982 годов — от первых «Кадров из фильма» до рирпроекций в «Девушках с обложки» и цветных тестов — Шерман обращалась к теме субъекта под взглядом, субъекта как изображения, что было также основной темой других художниц-феминисток, занимавшихся в то время искусством апроприаций, таких как Сара Чарльзуорт, Сильвия Колбовски, Барбара Крюгер, Шерри Левин и Лори Симмонс. Хотя ее персонажи, конечно, видят, они также видны, захвачены взглядом, это очевидно. Часто в ее кинокадрах и обложках этот взгляд кажется исходящим от другого субъекта, с которым зритель (возможно, в частности, гетеросексуальный мужчина) находится в взаимосвязи. Порой, особенно в ее рирпроекциях, взгляд кажется исходящим от зрелища мира в целом. Иногда ощущается как исходящий изнутри субъекта. Здесь Шерман показывает, что ее женские субъекты находятся под самонаблюдением, но не в состоянии феноменологической рефлексии («я вижу, как я вижу себя»), а в состоянии психологического отчуждения («я не такая, какой я себя представляла»). Например, дистанция между загримированной женщиной и ее отражением в зеркале в «Кадр из фильма без названия #2» (1977) указывает на разрыв между воображаемым и реальным телом, который зияет внутри



Синди Шерман «Untitled #222», 1990.

этого субъекта, да и внутри каждого из нас. Это пробел неверного восприятия, который мы пытаемся заполнить фантазийными образами нашего идеального «я», заимствованными в основном из индустрии развлечений и моды, каждый день и каждую ночь нашей жизни.

Затем, в работах периода 1987–1990 годов, от фэшн-фотографий через иллюстрации к сказкам, портреты на тему истории искусства и картины, посвященные катастрофам, Шерман переходит к экрану изображения, к его репертуару представлений. (Это лишь вопрос акцента: она обращается к экрану изображения и в своих ранних работах, а тема субъект-как-изображение едва ли исчезает в ее промежуточных работах.) Серии, посвященные моде и истории искусства, представляют собой два файла с экрана изображений, глубоко повлиявших на наше самовосприятие. Здесь Шерман пародирует авангардный дизайн с

его длинным подиумом жертв моды и высмеивает историю искусства длинной галереей гротескных аристократов (портреты-эрзац охватывают различные типы, связанные с ренессансом, барокко, рококо и неоклассическим искусством). Однако эта игра становится извращенной, когда на некоторых модных фотографиях разрыв между воображаемыми и реальными телами становится почти психотическим (у одной или двух ее моделей, кажется, вообще отсутствует осознание собственного эго), а на некоторых фотографиях, посвященных истории искусства, ее вызов идеальной фигуре доведен до полной десублимации: с мешочками, покрытыми шрамами, вместо груди и отвратительными карбункулами вместо носов эти тела нарушают прямую осанку не только правильного портрета, но и истинной субъектности в целом<sup>6</sup>.

Шерман подтверждает этот поворот к реальности в своих сказочных и катастрофических образах, некоторые из которых показывают ужасающие случаи рождения и уродства природы — например, молодая женщина со свиным рылом или кукла с головой грязного старика. Здесь, как часто бывает в хоррорах, ужас означает, прежде всего, ужас перед материнским телом, ставшего странным и даже отталкивающим в результате подавления. Это тело является также основным местом *абъекта*, категорией (не)бытия, определенной Юлией Кристевой как ни субъект, ни объект, но каким-то образом предшествующим первому (до полного отделения от матери) или следующим за вторым (как труп, превратившийся в объект)<sup>7</sup>. Шерман воссоздает эти экстремальные условия в некоторых сценах катастроф, насыщенных символами менструальной крови и половых выделений, рвоты и экскрементов, разложения и смерти. Такие образы граничат с изображением тела, как будто вывернутого наизнанку, субъекта, буквально *ab-jected*, выброшенного из самого

себя. Однако это также состояние внешнего, обращенного внутрь, вторжения в субъект-как-изображение взглядом мира, то есть реального. В этом месте некоторые из ее образов выходят за пределы отвратительного, не только в сторону *бесформенного*, состояния, описанного Жоржем Батаем, в котором значимая форма растворяется из-за разрушения фундаментального различия между фигурой и фоном, я и другим, но и в сторону *непристойного*, которое можно понимать как состояние, в котором взгляд представлен так, будто нет сцены для его постановки, никакой рамки представления, которая бы его содержала, и никакого экрана изображения.

Шерман делает это экстремальное состояние темой своего искусства и после 1991 года — в фотографиях гражданской войны и секса, где на первых преобладают крупные планы смоделированных поврежденных частей тела и трупов, а на вторых — сексуальных и экскреторных органов тела. Иногда на этих фотографиях экран изображения кажется настолько разорванным, что взгляд не только вторгается в субъект-как-изображение, но и полностью подавляет его. Действительно, на нескольких снимках, посвященных катастрофам и гражданской войне, мы видим, каково это — занимать невозможную третью позицию в лакановской диаграмме, созерцать пульсирующий взгляд, прикасаться к непристойному объекту, не имея никакого защитного экрана. В одном из изображений (*Untitled #190*) Шерман заходит так далеко, что придает этому зловещему взгляду собственный ужасающий облик.

В этой тройственной схеме искусства художницы начала 1990-х годов импульс к эрозии субъекта и разрыву экрана изображения двигал Шерман от первого периода, где субъект пойман взглядом, через второй период, где он захвачен взглядом, к третьему периоду, где он уничтожается взглядом. Однако эта двойная атака на субъект и экран



Кики Смит «Лилит», 1994.

вряд ли была присуща только Шерман; она происходила на нескольких фронтах в искусстве того времени, где почти открыто велась на службе реального.

«Непристойное» подразумевает атаку на сцену репрезентации, на экран изображения, и, в свою очередь, эта атака открывает путь к пониманию агрессии против визуального, которая проявляется во многих произведениях конца 1980-х и начала 1990-х годов: ее можно понять как воображаемый разрыв экрана изображения, как невозможный выход в реальность<sup>9</sup>. Однако, по большей части, эта агрессия мыслилась под рубрикой *абъекта*, который в психоаналитической теории имеет иную валентность.

Как определяет Кристева в «Силах ужаса» (1980), *абъект* — это то, от чего субъект должен избавиться, чтобы вообще быть субъектом. Это фантазматическая субстанция, которая одновременно и чужда субъекту, и близка ему, даже слишком, и эта чрезмерная близость порождает в субъекте панику. Таким образом, *абъект* затрагивает хруп-

кость не только наших границ, различий между внутренним и внешним, но и перехода от материнского тела к отцовскому закону. В пространственном и временном отношении *абъект* — это состояние, в котором субъектность нарушается, «где рушится смысл»; отсюда его привлекательность в разное время для художников-авангардистов, писателей и других, кто стремился нарушить заданный порядок как субъекта, так и общества<sup>10</sup>.

Понятие *абъекта* богато двусмысленностями, и они влияют на культурно-политическое значение *абъектного искусства*<sup>11</sup>. Можно ли вообще репрезентировать *отвратительное*? Если оно противостоит культуре, можно ли его обнажить в культуре? Если оно бессознательно, можно ли сделать его сознательным и при этом остаться *непристойным*? Иными словами, может ли существовать такая вещь, как сознательное отчуждение, или это все, что может быть? В крайнем случае, может ли вообще *абъектное искусство* избежать инструментальной, даже морализаторской, эвокации *абъек-*



Андрес Серрано «Piss Christ», 1987

та?<sup>12</sup> Важнейшая двусмысленность Кристевой — это ее скольжение между операцией to abject (унизить) и условием to be abject (быть униженным). Для Кристевой первая операция является фундаментальной для поддержания субъекта и общества, в то время как условие второй подрывает обе формации. Является ли абъект, таким образом, разрушительным для субъективного и социального порядков или основополагающим для них? Если субъект и общество презирают то, что считают чуждым, то не является ли отвратительное в таком случае регулятивной операцией? То есть может ли отвратительное соотноситься с регулированием так же, как трансгрессия соотносится с табу — переходом границ, который одновременно является их подтверждением? (Трансгрессия не отрицает табу, — гласит знаменитая формулировка Батая, но превос-

ходит и дополняет его<sup>13</sup>.) Или же состояние отвратительного можно имитировать таким образом, чтобы вызвать реакцию отвращения и тем самым нарушить его действие?

В одном из фрагментов «Сил ужаса» Кристева предполагает, что в последние десятилетия произошел культурный сдвиг. «В мире, где Другой рухнул, — загадочно заявляет она, — задача художника уже не в том, чтобы сублимировать абъект, а в том, чтобы погрузиться в него, чтобы постичь бездонную первобытность, которую образует первичное подавление»<sup>14</sup>. Под фразой «В мире, в котором рухнул Другой» Кристева подразумевает, что отцовский закон, лежащий в основе социального порядка, переживает кризис<sup>15</sup>. Это указывает на кризис и в самом экране изображения, и, как я сказал в разговоре о Шерман, некоторые художники этого периода действительно атаковали его, в то время как другие, исходя из предположения, что он уже был разорван, пытались проникнуть за его пределы, как будто стремясь прикоснуться к реальности. Между тем, с точки зрения кристевановского понятия абъекта, другие художники исследовали главный объект отцовского подавления — материнское тело — с целью использования его разрушительного воздействия (типичным примером является Кики Смит).

Если экран изображения считается поврежденным, атака на него вполне может иметь трансгрессивную ценность. Однако если считать его уже разорванным, то такая трансгрессия почти не имеет смысла, и этому старому призванию авангарда приходит конец. Но есть и третий вариант — переформулировать это призвание, переосмыслить трансгрессию не как разрыв, производимый героическим авангардом, позиционируемым вне символического порядка, а как трещину, намеченную стратегическим авангардом внутри этого порядка<sup>16</sup>. С этой точки зрения, цель авангарда — не абсолютный разрыв с символическим по-

рядком (мечта об абсолютной трансгрессии развеяна), а выявление его в кризисе — регистрация точек не только разрушения, но и прорыва, то есть фиксация точек, в которых открываются новые возможности, благодаря самому кризису.

Однако, по большей части, *абъектное искусство* тяготело к двум другим направлениям. Первое заключалось в приближении к абъекту, даже в отождествлении с ним — исследовать травму, прикоснуться к непристойной реальности. Второе заключалось в репрезентации состояния *отвратительного*, чтобы спровоцировать его работу — поймать *отвращение* в действии, как бы разоблачить его, даже сделать отталкивающим в своем собственном праве. Опасность заключалась в том, что такое воспроизведение могло лишь подтвердить данность; то есть как трансгрессивный сюрреалист, который однажды вызвал полицию, так и художник, работающий с абъектом, мог вызвать полицию. (В этот период такое случалось неоднократно, наиболее известен случай, когда Джесси Хелмс взял в руки «Мочащегося Христа» (1987) Андреса Серрано, фотографию, которую сенатор прочитал буквально как Иисуса, погруженного в мочу, и эффективно использовал ее в своей кампании против всего искусства и всей сексуальности, которые он считал девиантными.) Более того, поскольку левые и правые могли прийти к согласию относительно социальных представителей угнетенных (в то время это означало, прежде всего, геев-мужчин, живущих с ВИЧ-инфекцией), они могли усиливать друг друга в публичном диалоге взаимным отвращением, и это зрелище могло непреднамеренно поддерживать нормативность изображения на экране и символического порядка в равной степени<sup>17</sup>.

Зачастую эти стратегии абъектного искусства были проблематичными, как и много десятилетий назад в сюрреализме. Сюрреализм также использовал абъект для проверки пре-

делов сублимации; фактически Андре Бретон утверждал, что объединение десублиматорных и сублиматорных импульсов является сутью его движения<sup>18</sup>. Именно в этот момент сюрреализм распался, разделившись на две фракции, возглавляемые Бретоном и Батаем соответственно. По мнению Бретона, Батай был «философом экскрементов», отказавшимся подняться над простой материей, не сумевшим возвысить низкое до высокого, низменное до возвышенного<sup>19</sup>. Для Батая же Бретон был «малолетней жертвой», вовлеченной в эдипову игру, «позу Икария», которая принималась не столько для того, чтобы отменить закон, сколько для того, чтобы спровоцировать наказание согласно ему: несмотря на торжество желаний, Бретон был так же привержен сублимации, как и любой другой эстет<sup>20</sup>. В другой раз Батай назвал эту эстетику *le jeu des transpositions* (*игрой транспозиций*) и отверг эту «игру подмен», несопоставимую с силой перверсии: «Я бросаю вызов любому любителю живописи, который полюбит картину так же сильно, как фетишист любит ботинок»<sup>21</sup>.

Я вспоминаю об этом старом противостоянии, чтобы взглянуть на абъектное искусство конца 1980-х — начала 1990-х годов с исторической перспективы. Отчасти Бретон и Батай были правы, особенно в отношении друг друга. Часто Бретон и его единомышленники действительно вели себя как «малолетние жертвы», которые провоцировали отцовский закон не столько для того, чтобы преступить его, сколько для того, чтобы проверить, что он все еще существует — в лучшем случае в полуневротической мольбе о наказании, в худшем — в полупараноидальном требовании порядка. И эту «икарийскую позу» приняли некоторые художники в конце 1980-х и начале 1990-х годов, которые были слишком склонны к непристойностям, грязным разговорам в музее, не боясь порицаний со стороны критиков-неоконсерваторов. В тоже время батайский

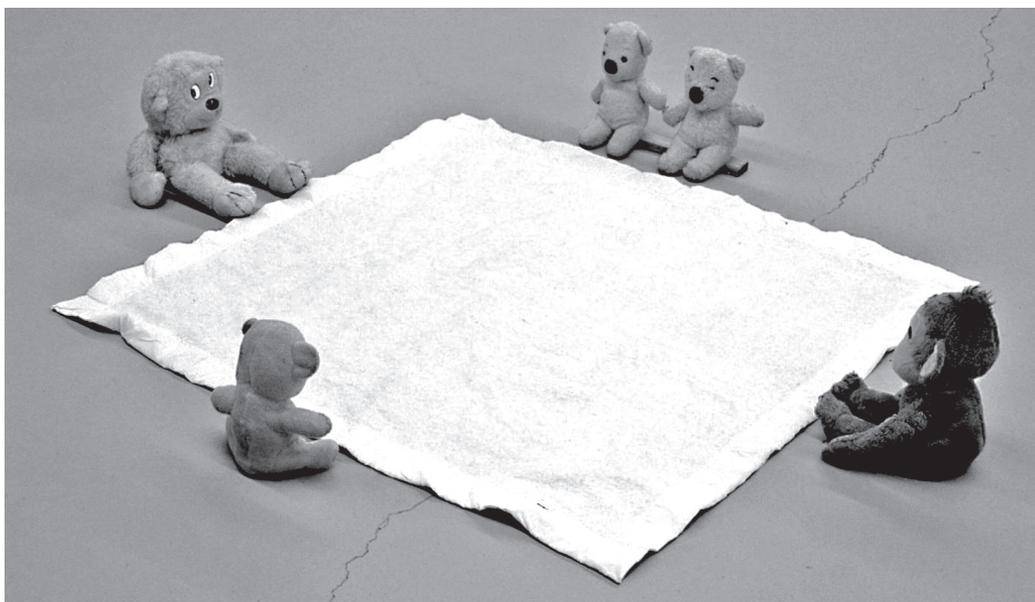


Майк Келли «Призрак и дух», фрагмент экспозиции в Торговой бирже. Париж, 2023–2024.

идеал — предпочесть вонючий ботинок красивой картине, застыть в перверсии или застрять в отвращении — был принят теми художниками, которые были недовольны не только утонченностью сублимации, но и плавающими означающими, прославленными постструктурализмом. Зачастую выбор, который предлагало абъектное искусство, казался довольно ограниченным: эдипово озорство или инфантильная перверсия; грязные действия с тайным желанием быть отшлепанным или погрязнуть в дерьме с тайной верой, что самая оскверненная позиция может превратиться в самую священную, самая перверсивная — в самую могущественную<sup>22</sup>.

Этот мимесис регрессии был ярко выражен в абъектном искусстве, где он был представлен как стратегия извращения или, точнее, стратегия *père-version*, отворачивания, разворота от отца, что также было извращением его закона. В начале 1990-х годов это неповиновение выразилось во всеобщей демонстрации, манифесте экс-

крементов. Согласно Фрейду, цивилизация была основана на первобытном противостоянии анальному, и в книге «Цивилизация и ее недовольство» (1930) он предложил нам оригинальный миф о происхождении. В этой знаменитой истории речь идет об эрекции человека, его подъеме с четверенек на ноги, из горизонтального положения в вертикальное. Фрейд утверждал, что вместе с изменением позы произошла революция в чувствах: обоняние деградировало, а зрение стало привилегированным, анальные ощущения были подавлены, а генитальные — выражены. Остальное — буквально история: обнажив гениталии, человек научился стыдиться; в отличие от животных, его половая жизнь стала постоянной, а не периодической; и это сочетание постоянного стыда и регулярного секса побудило его искать себе пару, создавать семью, проще говоря, основывать общество. Как бы ни была забавна эта гетеросексуальная история, она все же раскрывает нормативную концепцию цивилизации — не только как общая сублимация



Майк Келли «Arena #7 (Bears)», 1990.

инстинктов, но и как специфическая реакция против анального эротизма (который также является специфическим отвращением по отношению к сексуальности гей-мужчин).

В этом свете экскрементальный импульс в абстрактном искусстве можно рассматривать как символическую реверсию этого первого шага в цивилизацию, подавления анального и обонятельного. И в этом искусстве произошла символическая реверсия фаллической визуальности стоящего тела как основной модели в традиционных живописи и скульптуре — человеческая фигура как одновременно объект, предмет и рамка изображения в западном искусстве. Этот двойной вызов визуальной сублимации и вертикальной формы был сильным субтечением в искусстве двадцатого века (это трансгрессивное направление можно было бы назвать «Визуальность и ее недовольства»), и часто оно выражалось в демонстрации анального эротизма<sup>23</sup>. «Анальный эротизм находит нарциссическое применение в производстве неповиновения», — писал Фрейд

в своем эссе на эту тему в 1917 году, и так было и в авангардистском неповиновении — от шоколадных кофемолок Марселя Дюшана и банок с говном Пьеро Манцони до скатологических, грязно-порнографических скульптур и перформансов Майка Келли, Пола Маккарти и Джона Миллера<sup>24</sup>. Анально-эротический вызов часто самосознателен и даже самопародиен в абстрактном искусстве: он подвергает испытанию анально-репрессивный авторитет традиционной культуры и высмеивает анально-эротический нарциссизм авангардного бунтаря-художника. «Lets Talk About Disobeying» — гласит известный баннер, украшенный банкой из-под печенья в работе Келли. «Pants Shitter Proud» — гласит другой плакат, высмеивающий самовосхваление институционального невоздержания<sup>25</sup>.

Это неповиновение может быть и перверсией, именно в смысле искажения отцовского закона и его различий как сексуальных и поколенческих, так и этнических и социальных. И снова эта перверсия часто осуществляется



Майк Келли «Ahh...Youth», 1991.

через миметическую регрессию в «анальную вселенную», где все различия упразднены<sup>26</sup>. Таково фиктивное пространство, которое Келли, Маккарти и Миллер создают для критической игры. «Мы соединяем все, создаем поле, — говорит кролик Келли своему плюшевому медвежонку, когда они оказываются лицом к лицу на кроваво-красном одеяле в работе «Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ» (1991), — так что больше нет никакой дифференциации»<sup>27</sup>. Подобно Маккарти и Миллеру, Келли исследовал это анальное пространство, где символы еще не стабильны, как пишет Фрейд, где «понятия фекалий (денег и подарка), ребенка и пениса плохо отличимы друг от друга и легко взаимозаменяемы»<sup>28</sup>. Все три художника подталкивают этот символический взаимообмен к формальной неразличимости — так сказать, сталкивают фигуры младенца и пениса с куском дерьма. Однако это было сделано не столько для того, чтобы подчеркнуть неразличимость, сколько для того, чтобы затруднить символическое различие. Lumpen (люмпен), немецкое слово, означающее «тряпку», которое фигурирует в Lumpensammler — старьевщике, — заинтриговавшим Вальтера Беньямина, а также в Lumpenproletariat — масса слишком оборванная и потрепанная, чтобы сформировать класс, интересовавший Маркса, «отбросы, остатки, отходы всех классов», — важнейшее слово в лексиконе Келли, которое он разрабатывал как третий термин, между informe (бесформенным) Батая и абъектом (отвратительное) Кристевой<sup>29</sup>. В каком-то смысле Келли делал то, к чему

призывал Батай: он основал свой материализм на «психологических или социальных фактах»<sup>30</sup>. Результатом стало искусство люмпен-вещей, предметов и субъектов, которые сопротивляются упорядочиванию, не говоря уже о сублимации или искуплении. В отличие от люмпена, эксплуатируемого тиранами от Наполеона III, Гитлера, Муссолини и до наших дней, люмпен Келли не поддается упорядочиванию, лепке и тем более мобилизации.

Существует ли культурная политика в абъектном искусстве? Часто, в рамках общей культуры абьюза, *отвратительное* 1980-х и начала 1990-х годов — это позиция индифферентности, выражающая усталость от политики различий и дифференциаций. Впрочем, иногда эта позиция намекала и на более фундаментальную напряженность: странное стремление к неразличимости, парадоксальное желание не быть желанным, сильная тяга к регрессии, выходящей за рамки инфантильности и переходящей в неорганическое<sup>31</sup>. В известном тексте, ставшем важнейшим для лакановской дискуссии о взгляде, Роже Кайуа, соратник сюрреалистов Батая, рассматривал это стремление к неразличимости с точки зрения визуального; в частности, он утверждал, что некоторые насекомые ассимилируются с окружающей средой и пространством посредством автоматической мимикрии<sup>32</sup>. Такая ассимиляция посредством камуфляжа, считал Кайуа, не допускает никакой агентности, не говоря уже о субъектности (эти организмы «лишены этой привилегии», писал он), и в одном необычном отрывке он сравнил это состоя-

ние неразличимости с шизофренией: «Этим обездоленным душам космос кажется пожирающей силой. Космос преследует их, окружает, переваривает в гигантском фагоцитозе [потреблении бактерий]. В конце концов он заменяет их. Тогда тело отделяется от мысли, человек разрывает границу своей кожи и занимает другую сторону своих чувств. Он пытается взглянуть на себя из любой точки пространства. Он чувствует, что становится темным пространством, куда нельзя поместить вещи. Он подобен или не подобен не чему-то, а просто подобен. И он придумывает пространства, которыми он "судорожно владеет"»<sup>33</sup>.

Обнажение тела, взгляд, атакующий субъекта, субъект, становящийся пространством, состояние простого подобия — эти условия характерны для многих произведений искусства конца 1980-х — начала 1990-х годов. Но чтобы понять эту «конвульсивную одержимость» в новейшем искусстве, необходимо разделить ее на два учредительных регистра: с одной стороны, экстаз от воображаемого распада экрана изображения и символического порядка; с другой — ужас перед этим распадом, за которым следует отчаяние. В ранних определениях постмодернизма упоминается первая структура чувствования, экстатическая, иногда по аналогии с шизофренией. Действительно, для Фредрика Джеймисона основным симптомом постмодернистской культуры является квази-шизофренический распад языка и времени, который порождает компенсаторный перенос в изображение и пространство — захваченность бесконечным настоящим спектакля<sup>34</sup>. Многие художники действительно создавали изображения, которые отличались симуляционной интенсивностью и неисторическими подражаниями, пастишами. В разработках 1990-х годов доминировала вторая структура чувства, меланхолическая, и иногда, как у Кристевой, она тоже ассоциировалась с символическим порядком,

переживающим кризис. Здесь художников привлекали не возвышенное симулякра, а низменность депрессивной вещи. В этом отношении, если некоторые художники-модернисты выходили за пределы референциального, а некоторые художники-постмодернисты восхищались воображаемым, то некоторые художники, работавшие с *отвратительным*, приблизились к реальному.

В 1990-е годы этот биполярный постмодернизм претерпел качественные изменения: многие художники, казалось, были движимы амбициями обитать в месте тотального аффекта, с одной стороны, и быть полностью лишены аффекта, с другой, или, что еще более экстремально, обладать непристойной жизненной силой травмы, с одной стороны, и оккупировать радикальную нигильность, небытие трупа, с другой<sup>35</sup>. Откуда эта зачарованность травмой, эта зависть к *отвращению* в это время? Конечно, мотивы существовали и в искусстве, и в литературе, и в теории. Как и предполагалось, в начале существовала неудовлетворенность данной концепцией реальности в виде переизбытка текста или изображения; реальное, подавленное, репрессированное в этой постструктуралистской версии постмодернизма будто вернулось в травматическом облике. Тогда же наступило разочарование в торжестве желания, которое рассматривалось как открытый паспорт для мобильного субъекта; здесь реальное, отвергнутое в этой перформативной версии постмодернизма, было противопоставлено миру фантазий, который, как теперь считается, скомпрометирован консьюмеризмом. Но еще важнее были силы, действующие в обществе в целом: ярость по поводу продолжающегося кризиса СПИДа (который опустошил мир искусства), гнев по поводу разрушенного государства всеобщего благосостояния и тревога по поводу общественного договора, который, казалось, был нарушен, поскольку богатые отказывались от участия в рево-



Андрес Серрано «Морг (Убит чeтырьмя немецкими догами)», 1992.

люции сверху, а бедные были выброшены из общества в результате обнищания снизу (это были первые годы неолиберализма). В совокупности эти факторы, как внутренние, так и внешние, обусловили интерес к травме и отвращению.

И один из результатов — особая истина поселилась в отвратительных состояниях, в поврежденных телах. Конечно, поврежденное, оскверненное тело часто является доказательной базой для важных свидетельств истины, необходимых свидетельств против власти. Но такое расположение истины таило в себе и опасность. Например, ограничение нашего политического воображения двумя лагерями — презирающими и презираемыми. Если и существовал субъект истории для культуры отвратительного, то это был не рабочий, не женщина, не цветной человек, а труп. Это была политика различий, дифференциаций, выходящая за рамки безразличия, политика альтернативности, толкающая

к нигилизму. («Все становится мертвым», — говорит плюшевый медведь в вышеупомянутой работе Келли. «Как и мы», — отвечает кролик<sup>36</sup>.) Но является ли эта точка нигилизма критическим воплощением нищеты, куда власть не может проникнуть, или это место, откуда власть исходит в странной новой форме? Является ли отвратительное отказом от власти или ее перерождением в новом облики, или же это и то, и другое одновременно?<sup>37</sup> И наконец, является ли отвратительные пространство и время не подлежащими искуплению или это самый быстрый путь к благодати для современных святых-изгоев??

В 1990-е годы наблюдалась общая тенденция к переосмыслению опыта, как индивидуального, так и исторического, в терминах травмы: на *lingua trauma* (язык травмы) говорили в искусстве и литературе, академическом дискурсе и популярной культуре. В то время ключевые романисты (например, Пол Остер, Деннис Купер, Стив Эрикссон,



Андрес Серрано «Морг  
(Авиакатастрофа)», 1992.

Денис Джонсон, Иэн Макьюэн) представляли опыт в этой парадоксальной модальности: опыт, который не переживается, по крайней мере, не пунктуален, который приходит слишком рано или поздно, должен быть компульсивно разыгран, снят (как в неврозе) или реконструирован после случившегося (как в анализе). Часто в романах этого периода повествование разворачивается в обратном направлении или хаотично, а перипетии — это события, которые произошли давно или не происходили вовсе (по логике травмы, это часто двусмысленно).

С одной стороны, в искусстве, письме и теории дискурс вокруг травмы продолжал постструктуралистскую критику субъекта другими средствами, поскольку, строго говоря, субъекта травмы не существует — его позиция утеряна, и в этом смысле критика субъекта кажется здесь наиболее радикальной. С другой стороны, особенно в терапевтической культуре, ток-шоу и мемуарах в стиле «расскажи о себе», травма рассматривалась как событие, гарантированное субъекту, и в этом регистре субъект, каким бы встревоженным он не был, возвращался в качестве выживше-

го, свидетеля, очевидца. Здесь травматический субъект действительно существует, и он обладает абсолютным авторитетом, поскольку нельзя оспорить травму другого: можно только поверить в нее, даже идентифицировать себя с ней, или нет. Таким образом, в дискурсе травмы субъект был одновременно эвакуирован и возвышен. Он служил магическим разрешением противоречивых императивов в культуре периода: императив деконструктивного анализа, с одной стороны, и императив мультикультурных историй — с другой; императив признания нарушенной субъективности, возникающей в разрушенном обществе, с одной стороны, и императив утверждения идентичности любой ценой — с другой. В 1990-е годы, спустя тридцать лет после «смерти автора», объявленной Роланом Бартом и Мишелем Фуко, мы стали свидетелями странного возрождения автора как зомби, парадоксального состояния отсутствующего авторитета.

Перевод с английского  
ИЛЫИ МИХЕЕВА, АРТЕМА ШАЛАМОВА

## ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> *Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, 1978. P. 72, 75, 77, 95.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 96. Любопытно, что перевод Шеридана добавляет «не» («Но меня нет на картинке») там, где в оригинале написано «*Mais moi, je suis dans le tableau*» (Seminar XI. Paris: Editions du Seuil, 1973. P. 89). Это добавление способствовало ошибочному определению места субъекта, упомянутого в следующем примечании. Лакан достаточно ясен в этом вопросе: «Первая [треугольная система] — это то, что в геометрическом поле ставит на место субъект представления, а вторая — то, что превращает меня в картину» (P. 105).

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 89. Некоторые читатели помещают субъект на место экрана, возможно, на основании следующего утверждения: «И если я чем-то и являюсь на картине, то это всегда в форме экрана, который я ранее назвал пятном, точкой» (P. 97). Субъект является экраном в том смысле, что, рассматриваемый со всех сторон, он(а) блокирует свет мира, отбрасывает тень, является «пятном» (как ни парадоксально, именно это экранирование позволяет субъекту вообще видеть). Но это отличается от экрана изображения, и помещать субъекта только туда — значит противоречить наложению двух конусов, где субъект является и зрителем, и картиной. Субъект — агент экрана изображения, а не единое целое с ним.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 103.

<sup>5</sup> Норман Брайсон утверждал, что, несмотря на угрозу, исходящую от взгляда, субъект взгляда также подтверждается самой своей инаковостью. См.: *Bryson N. The Gaze in the Expanded Field* // *Foster H. ed., Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988. Как отмечает Брайсон, другие модели визуальности — зрелище, мужской взгляд, наблюдение — также окрашены паранойей. Что порождает эту паранойю и чему она может служить, помимо этой двусмысленной (не)уверенности субъекта? Об атавизме связи взгляда, добычи и паранойи также стоит учесть следующее замечание Филипа К. Дика: «Паранойя, в некоторых отношениях, я думаю, является современным развитием

древнего, архаичного чувства, которое все еще есть у животных — животных, типа добычи, — что за ними следят... Я говорю, что паранойя — это атавистическое чувство. Это сохранившееся чувство, которое было у нас давным-давно, когда мы были — наши предки — очень уязвимы для хищников, и это чувство говорит им, что за ними следят. И за ними, вероятно, следит что-то, что собирается их достать...» (отрывок из интервью 1974 года, использованный в качестве эпиграфа к «Собранию рассказов Филипа К. Дика», т. 2 [New York: Carol Publishing, 1990]).

Лакан связывает этот пагубный взгляд со сглазом, который он рассматривает как источник болезни и смерти, обладающий способностью ослеплять и кастрировать: «Речь идет о том, чтобы лишить сглаза пристального взгляда, чтобы защититься от него. Сглаз — это фасциnum (заклинание), это то, что останавливает движение и в буквальном смысле убивает жизнь... Это как раз одно из измерений, в котором сила взгляда проявляется непосредственно» (*Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. P. 118). Для Лакана сглаз универсален, и даже в Библии не существует «доброего глаза», дополняющего его. Тем не менее большая часть христианского искусства сосредоточена на взгляде Мадонны на Младенца и Ребенка на нас. Как правило, Лакан вместо этого концентрируется на примере зависти у святого Августина, который рассказывает о своем убийственном чувстве отчуждения при виде своего младшего брата у материнской груди: «Такова истинная зависть — зависть, которая заставляет субъекта бледнеть перед образом завершенности, замкнутой в себе, перед идеей, что маленькое "а", отделенное "а", с которого он свисает, может быть для другого обладанием, приносящим удовлетворение» (P. 116). Здесь Лакана можно противопоставить Вальтеру Беньямину, который представляет себе взгляд как благородный и насыщенный, исходящий из диады матери и ребенка, а не как тревожный и завистливый, с позиции исключенного третьего. Действительно, в Беньямине можно обнаружить благосклонный взгляд, который отрицал Лакан, волшебный взгляд, который начинает отменять кастрацию

и обращать фетишизм вспять, искупительную ауру, основанную на памяти о первобытной связи с материнским взглядом и телом. Подробнее об этом различии читайте в моей книге «Компульсивная красота» (*Foster H. Compulsive Beauty*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993. P. 193–205).

<sup>6</sup> Розалинд Краусс рассматривает эту десублимацию как атаку на сублимированную вертикальность традиционного образа в книге «Cindy Sherman» (New York: Rizzoli, 1993). Она также рассматривает эту работу в контексте лакановской диаграммы визуальности, хотя и несколько иначе, чем это делает Кая Сильверман в книге «Пороги видимого» (*Silverman K. Thresholds of the Visible*. New York: Routledge, 1996).

<sup>7</sup> См.: *Kristeva J. Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.

<sup>8</sup> См.: *Bataille G. Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. P. 31. О различиях между этими концепциями см. *Bataille G. Conversation on the Informe and the Abject // October 67 (Winter 1994)*, а также *Krauss R., Bois Y.-A. Formless: A User's Guide*. Cambridge, MA: Zone Books, 1997.

<sup>9</sup> Я признаю, что это ложная этимология: «непристойный» происходит от латинского *obscaenus*, или «дурное предзнаменование». В другие периоды атака на изображение на экране принимала другие обличья. См., например, Луи Марин о предполагаемом стремлении Караваджо «уничтожить живопись»: *Marin L. To Destroy Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. В двадцатом веке это стремление проявлялось, среди прочего, в дадаизме и декольте (где целью было зрелище). Такая антивизуальность также может быть связана с упомянутой выше паранойей пристального взгляда.

<sup>10</sup> *Kristeva J. Powers of Horror*. P. 2.

<sup>11</sup> Одной из таких загадок является отношение между субъектом и обществом, психологическое и антропологическое. Обращаясь к творчеству Мэри Дуглас (особенно к «Чистоте» и «Опасности»), Кристева склонна смешивать их, в результате чего нарушение одного автоматически влечет за собой нарушение другого. Кристева также

склонна превозносить отвращение; сопоставление отвращения к гомофобии, в свою очередь, может привести к превозношению гомофобии. Есть много прочтений «отвратительного» Кристевой; критический анализ можно найти в книгах Джудит Батлер: *Butler J. Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990; *Butler J. Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.

<sup>12</sup> Этот вопрос указывает на параллельный: может ли существовать непристойное изображение, которое не было бы порнографическим? Различие между ними можно представить следующим образом: непристойное — это изображение без сцены, на которой изображен объект, в результате чего объект оказывается слишком близко к зрителю, тогда как порнографическое — это изображение, которое отдаляет объект, в результате чего зритель защищен как вуайерист.

<sup>13</sup> *Bataille G. Erotism: Death and Sensuality (1957)*. San Francisco: City Lights Books, 1986. P. 63. Есть и третий вариант: что презренное двойственно и его трансгрессивная ценность является функцией этой двусмысленности. (Батай не в меньшей степени, чем Фрейд, был увлечен такими недиалектическими удвоениями.)

<sup>14</sup> *Kristeva J. Powers of Horror*. P. 18.

<sup>15</sup> И все же, когда этот порядок не находится в кризисе? Понятие гегемонии предполагает, что он всегда находится под угрозой. В этом отношении само понятие символического порядка может быть более прочным, чем социальное.

<sup>16</sup> Таково мое понимание Дада, по крайней мере, в некоторых его проявлениях, которые я рассматриваю в главе 3. Радикальное искусство и теория часто превозносят несостоявшихся личностей, особенно девиантных маскулинностей, как нарушителей символического порядка, но эта авангардистская логика также предполагает (утверждает?) стабильный порядок, на фоне которого представлены эти цифры. Эрик Сантнер предлагает блестящее переосмысление этой логики: он помещает трансгрессию в символический порядок в момент внутреннего кризиса, который он определяет как «символическую власть в чрезвычайное положение». См.: *Santner E.* Му

Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996. P. 32.

<sup>17</sup> Непристойное также может иметь эффект непреднамеренной поддержки. На самом деле непристойное может быть главным защитным щитом от реального, в котором человек принимает участие, чтобы защититься от него.

<sup>18</sup> «Все стремится заставить нас поверить, — писал Бретон во Втором манифесте сюрреализма (1930), — что существует определенная точка зрения, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое перестают существовать, воспринимается как противоречие. И так, как бы вы ни искали, вы никогда не найдете никакой другой движущей силы в деятельности сюрреалистов, кроме надежды найти и зафиксировать эту точку зрения» (Manifestoes of Surrealism. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972. P. 123–124). Знаковые произведения модернизма появляются на этом этапе между сублимацией и десублимацией; примером могут служить работы Пикассо, Джексона Поллока, Сая Твомбли, Евы Гессе и многих других. Возможно, эти художники пользуются такой привилегией потому, что нам нужно как-то справиться с напряженностью между ними, как-то ее усилить, так и ослабить — одним словом, управлять ею.

<sup>19</sup> См. Бретона в «Manifestoes of Surrealism», P. 180–187. В одном месте Бретон обвиняет Батаю в «психастении» (см. примечание 32).

<sup>20</sup> См.: Bataille G. Visions of Excess. P. 39–40. Подробнее об этом противопоставлении см. Foster H. Compulsive Beauty. P. 110–114.

<sup>21</sup> Bataille G. L'esprit moderne et le jeu des transpositions / Documents 8 (1930). Лучшим обсуждением Батая на этот счет остается работа Дениса Холлиера «Против архитектуры» (Hollier D. Against Architecture. Cambridge, MA: MIT Press, 1989. P. 98–115). В другом месте Холлиер, ссылаясь на Батаю, указывает на неизменный аспект презренного: «Презренным является субъект. Вот тут-то и начинается его атака на метафо-

ричность. Если ты умрешь, ты умрешь; у тебя не может быть замены. Что нельзя заменить, так это то, что связывает субъект и низменное вместе. Это не может быть просто субстанцией. Это должно быть содержание, затрагивающее тему, ставящее ее под угрозу, в положение, из которого она не может выйти» («Разговор об информативном и абъекте»).

<sup>22</sup> Эти отношения аналогичны отношениям суверена и homo sacer, которые были развиты Джорджио Агамбеном в его работах 1990-х годов.

<sup>23</sup> Подробное описание этого недовольного модернизма см.: Krauss R. The Optical Unconscious. Cambridge, MA: MIT Press, 1992; а исчерпывающую историю этой антиокулярной традиции см.: Jay M. Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought. Berkeley: University of California Press, 1993.

<sup>24</sup> Freud S. On Transformations of Instinct as Exemplified in Anal Erotism // On Sexuality, ed. Angela Richards. London: Penguin, 1977. P. 301. О примитивизме этого авангардистского вызова читайте в моей книге: Foster H. Primitive Scenes. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. Проявления анального эротизма, как в черных картинах Роберта Раушенберга или ранних граффити Сая Твомбли, обычно более подрывные, чем заявления об анальном неповиновении.

<sup>25</sup> Здесь и в других местах Келли подталкивал инфантилизм к подростковой дисфункции: «Подросток — это дисфункциональный взрослый, а искусство, насколько я понимаю, — это дисфункциональная реальность» (цитируется по: Sussman E. Mike Kelley: Catholic Tastes. New York: Whitney Museum of American Art, 1994. P. 51).

<sup>26</sup> Chasseguet-Smirgel J. Creativity and Perversion. New York: W. W. Norton, 1984. P. 3.

<sup>27</sup> Цитируется по: Sussman E. Mike Kelley: Catholic Tastes. P. 86.

<sup>28</sup> Freud S. On Transformations of Instinct. P. 298. Келли опирается как на психоаналитическую, так и на антропологическую интуицию о взаимосвязи всех этих понятий — кал, деньги, подарки, дети, пенисы ...

<sup>29</sup> Marx K. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte // Surveys from Exile*. New York: Vintage Books, 1974.

<sup>30</sup> Bataille G. *Visions of Excess*. P. 15.

<sup>31</sup> Так было с культурой бездельников и неудачников, гранж-рока и поколения X. О чем была музыка Nirvana, если не о принципе Nirvana, колыбельной, напеваемой в мечтательном ритме death drive? См.: Foster H. *Cult of Despair // New York Times*. December 30, 1994.

<sup>32</sup> Caillouis R. *Mimicry and Legendary Psychasthenia* (с. 1937) // *October 31 (Winter 1984)*. Денис Холлиер описывает «психастению» следующим образом: «падение уровня психической энергии, своего рода субъективная дезориентация, потеря субстанции эго, депрессивное истощение, близкое к тому, что монах называл акедией» (Hollier D. *Mimesis and Castration in 1937 // October 31*. P. 11).

<sup>33</sup> Caillouis R. *Mimicry and Legendary Psychasthenia*. P. 30.

<sup>34</sup> Впервые Джеймсон затронул этот вопрос в работе «Постмодернизм и общество потребления» (Jameson F. *Postmodernism and Consumer Society // Foster H. ed. The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983). Его восторженную версию нельзя отделить от очевидного экономического бума начала 1980-х, а меланхоличную версию (отмеченную ниже) — от фактического спада конца 1980-х и начала 1990-х.

<sup>35</sup> Это колебание наводило на мысль о динамике психического шока, парируемого защитным экраном, который Фрейд развил в своих рассуждениях о влечении к смерти, а Беньямин — в своих рассуждениях о бодлеровском модернизме, но который теперь находится далеко за пределами принципа удовольствия. См.: Freud S. *Beyond the Pleasure Principle [1920]*. New York: W. W. Norton, 1961; Benjamin W. *On Some Motifs in Baudelaire [1939] // Illuminations*. New York: Schocken Books, 1977. Биполярность экстатического и низменного обеспечивает сходство, иногда отмечаемое в культурной критике, между барокко и постмодерном. Оба они стремятся к экстатическому разрушению, которое также является травматическим разрывом.

<sup>36</sup> Цитируется по: Sussman E. Mike Kelley: *Catholic Tastes*. P. 86.

<sup>37</sup> «Самоотречение этих художников, — пишут Лео Берсани и Улисс Дютюа о Сэмюэле Беккете, Марке Ротко и Алене Рене в книге «Искусство обнищания» (Bersani L., Dutoit U. *Arts of Impoverishment*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), — также является отказом от культурного авторитета». Однако затем они задаются вопросом: «Может ли, однако, быть "сила" в таком бессилии?» (Р. 8–9). Если это так, то они, похоже, скорее, поддерживают эту силу, чем подвергают сомнению.

### Хэл Фостер

Родился в 1955 году в Сиэтле.

Историк искусства и художественный критик. Автор множества книг, среди которых: «Возвращение реального» (1996), «Дизайн и преступление» (2002), «Боги на протезах» (2004), «Художественно-архитектурный комплекс» (2011). Соавтор учебника «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм» (2004). Живет в Принстоне.



*Иван Горшков «Беседка», Никола-Ленивец, 2020. Железо, сварка, эмаль.*

# Максим Иванов и Иван Горшков

## Вход в архив, выход из архива

**Максим Иванов:** В твоём искусстве с самого начала боролись две тенденции: стремление к абстрактному экспрессионизму, с одной стороны, и тяготение к фигуративности, с сопутствующей ей сюжетностью, с другой. Первое казалось более прогрессивным, модернистским, от второго веяло постсоветским академизмом. Создавалось впечатление, что абстракция, конечно, побеждает, но не на 100 процентов. Скорее, имеет место что-то вроде Аршила Горки, который удерживал остаточное свечение реалистической традиции. Впрочем, как и сам Поллок с его вечными колебаниями.

Спустя почти двадцать лет, кажется, что ситуация в твоём искусстве изменилась. Теперь уверенно побеждает фигуративность, правда, как будто пропущенная сквозь фильтр абстрактных форм. Впрочем, в мире до сих пор празднует бал зомби-фигуратив (для чуткого воронежского уха, конечно же, в нем слышится отзвук местного изобретения, в котором ты преуспел, — «зомби-дэнс»). Определение, которое, по крайней мере метафорически, могло бы подойти и для описания твоего искусства. Ты не мог бы подробнее рассказать о существах, населяющих твои работы? Кто они и какую эволюцию претерпели?

**Иван Горшков:** Честно говоря, для меня это раздвоение виделось как раз иначе: чистая абстракция — как шлейф модернистской традиции, требующей какого-то развития, а фигуратив — эхо традиции постмодернистской, тоже требующей решений. Я прекрасно помню, что еще в 2005 году (20 лет назад!) — именно с твоей подачи — воспринимал фигуративное развитие как прогрессивное будущее, а не как академический атавизм. Решающим поворотом в отношениях абстрактного–фигуративного для меня стало открытие, которое до сих пор является одним из моих главных тезисов: «Если в абстракции заменить пятна и линии на фигуративные картинки, сохранив композицию, колорит и акценты, то она, безусловно, станет лучше». То есть речь о том, что композиция пятен пошиба столетней давности уже не справляется с удержанием внимания. Вместо этого пятна нужно заменить на приколы и демотиваторы, а лучше — на гифки, тг-кружочки и тиктоки.

Таким образом, я являюсь 100% абстракционистом, на 90% делая все из реди-мейдов, то есть из фигуратива. Сфера моей практики — территория, свободная от локальных смыслов: все образы — рандомны, а совпадения — случайны. Явление, получив-



Иван Горшков. Из серии «Лесной царь», 2012.



Иван Горшков «Истории настоящего», вид инсталляции «Утопия драконов», 2018.

шее название «Кристалл чистой крезы».

**М. И.:** Расскажи, пожалуйста, подробнее о своем методе работы.

**И. Г.:** Изобразить лицо с сильными, но нечитабельными эмоциями — так в 2008 году, как только я нашупал первые зацепки на своем пути в искусстве, я образно представил концепцию своего приема. Видимо, это были зачатки эфемерного, мнимого сюжета. В середине 2010-х я начал активно формировать базы интернет-картинок и фотожаб для дальнейшего их применения. Живопись и графика в цифровой печати, наклейки, чужая живопись по мотивам интернет-картинок... Собирать образы оказалось не так просто — к рандомной картинке предъявлялось много требований: сюжет должен быть захватывающий, но необъяснимый, картин-

ка не должна быть узнаваемой, это должно быть иронично, но при этом этично... За несколько лет у меня не набралось и 100 картинок, которые я посчитал классными и жизнеспособными. Конечно, если человек видит свое призвание в том, чтобы искать такие картинки, то появление нейросетей не могло его не затронуть. Потому что главное, что могли делать нейросети в 2021 году, это рисовать как бы что-то, этим не являющееся, то есть ровно то, что мне было нужно. Хотя подобные картинки и сюжеты лишь референсы, исходники, прототипы.

Фокус моей сегодняшней практики — выстраивание цепочек обстоятельств. Например, берем нейросетевую картинку, нанимаем человека с нужной манерой письма, даем ему задание, как и на чем это на-



Съемки клипа группы «Головогрудь», 2019. Художник-постановщик и режиссер Иван Горшков.

рисовать, фрезеруем из алюминия на ЧПУ силуэты приколов, покупаем на барахолке у деда коллекцию самодельных топоров, заказываем на алиэкспресс патчи и кукольные заборы для макетов... и склеиваем все это вместе! Я называю это «Генератор счастливых случайностей».

**М. И.:** Таким образом, зачастую монструозность возникает в качестве эффекта самого метода создания абстрактного изображения из актуальных материалов, в роли которых могут выступать в том числе фигуративные вещи, мемы, сгенерированные изображения, непрофессиональное творчество, визуальность соцсетей и прочее — получается что-то вроде нового «всёчества»? Но у меня возникает вопрос, а как ты определяешь, что этот коктейль, эта

гибридизация достигли достаточного уровня убедительности, иначе — достаточного уровня «всёчества»? Когда можно сказать, что у тебя получился именно «кристалл чистой крезы», а не «средней крезы» или вовсе «некрэзы»?

**И. Г.:** Ты очень кстати вспомнил про всёчество. Я думал про эту параллель и во время подготовки своего «Шоу всего» (2018) и «Фонтана всего» (2019). Я вообще люблю задаваться вопросом — а что бы сегодня сделали классики, например, абсурдисты, как сегодня должна развиваться та или иная традиция? Думаю, они бы приняли кристалл чистой крезы! Однажды я четко осознал, что манипулировать психикой зрителя не так сложно: для этого нужно создать несколько отличных слоев в изображении,



Иван Горшков. Из серии «Се жизнь», 2020. Холст, масло, машинная вышивка.

и чудо происходит тогда, когда мозг не может охватить все слои сразу и начинает переключаться между ними, попадая в лабиринт. Например, мы печатаем фотожабу на холсте, добавляем сверху слой абстрактного экспрессионизма, добавляем слой стикеров и патчей, добавляем слой человеческих волос и, например, сверху приклеиваем гнилое бревно. Глаз так устроен, что может фиксировать либо бревно, либо живопись, либо фотожабу, а все остальное воспринимается фоново и очень сильно дистраивается мозгом, вызывая галлюциногенный эффект. Когда ты смотришь и чувствуешь себя на грани припадка и не понимаешь, что происходит, значит — работа удалась. Есть такое ругательство — «Тупые двухходовые работы». По моему опыту, все начинает работать, начиная с четвертого хода.

Чистейшая креза — это необъяснимое, если угодно, трансцендентное, или, может

быть, надчеловеческое или постчеловеческое. Это «Отвал!»

**М. И.:** Я знаю, что ты в том числе работаешь с молодыми художниками и художницами в режиме «найти и улучшить» — когда вы берете уже достаточно безумное их произведение или, может быть, даже не их, и пытаетесь добавить к нему что-то избыточное, пятый элемент. Я помню, что ты был фанатом фильма Бессона «Пятый элемент», интересно порассуждать на тему того, что это в твоём случае? У Малевича была теория прибавочного элемента, что-то вроде квинт-эссенции искусства какого-либо художника или направления (например, для футуризма это была скорость, а для импрессионизма — свет). Этот элемент воспринимался им сродни микробу, который, попав в молодой организм жертвы, трансформировал ее, исходя из своих особенностей. Используя свою теорию, Малевич мог «проводить всевозможные эксперименты по исследованию действий прибавочных элементов на живописные притяния нервной системы субъектов» или даже «живописное поведение» конкретных художников. С другой стороны, мне приходит на ум «пятый элемент» Аристотеля, который вводит представление об эфире как своего рода первоматерии, из которой состоят остальные базовые элементы — земля, вода, воздух и огонь. Получается, если оставаться на абстрактном уровне, речь могла бы идти об интенсивности случая или «крезы» получаемого соединения?

**И. Г.:** Когда мне было 18 лет, мы первый раз поехали в Москву смотреть выставки, и одна моя знакомая спросила: «А как ты собираешься быть художником, когда все уже нарисовано и сказано, когда живопись мертва, а все идеалы осмеяны?» Я тогда сказал, что возьму лучшее у всех мертвецов и уж как-нибудь просочусь в будущее в получившемся зомби. С тех пор я следую своему плану — чтобы породить хорошую химеру, надо самому стать химерой. Лет пять



*Иван Горшков на своей выставке-вечеринке «Театр печеного гуся», 2020.*

назад меня накрыло ощущение, что мое искусство, да и я сам — нарезка из моих современников. Меня самого как будто нет — я зеркало из осколков... Сегодня мне кажется, все так и должно быть. Согласен с тем, что не надо изобретать велосипеды, надо на них ездить! И я езжу на всёчестве, на апроприации, на реди-мейдах, на традиции экспрессионистов, на крезе абсурдистов...

Пару лет назад коллекционерша попросила посоветовать мою наиболее характерную работу, где больше всего «Горшкова». Я ответил ей, что меня больше всего там, где меня меньше всего. Другими словами, картина, где я все нашел готовым и не приронулся руками, — самая характерная для меня, самая удачная, пронзительная и ценная, а там, где мне пришлось все вытягивать своей рукой, — самая натужная и проходная. Поэтому пятым элементом генератора счастливых случайностей является сам факт находки.

Мой инструментарий — как физический, так и понятийный — берется из готового парка велосипедов. Я вижу свое место в уникальном комбинировании. Кажется, еще никогда нам не было доступно такое многообразие. Мы купаемся в океане готовых вещей, идей, картинок, сюжетов, техник и контекстов. В этом комбинировании я вижу свое место... И твой вопрос о качестве «крезы» похож на вопрос обогащения урана и его критической массы. Если генератор производит высококачественную рафинированную крезу, а оператор генератора укладывает ее в нужное количество слоев, происходит цепная реакция. В таких случаях я говорю: «Если ваша голова сейчас не отваливается, то больше не зовите меня».

#### **Иван Горшков**

*Родился в 1986 году в Воронеже. Художник. Исследует культурные коды современности, называя этот процесс «поиском кристалла чистой крезы». Основой художественной стратегии считает бесконечное переделывание («найти и улучшить»), поиск удачных совпадений и выстраивание цепочки обстоятельств, необходимых для новой ситуации в работе («генератор счастливых случайностей»). Живет в Воронеже.*

#### **Максим Иванов**

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



Рауль Хаусман «Автопортрет», 1920. Фотомонтаж.

# Илья Крончев-Иванов

## Почти человек. Маски, гибриды, химеры и другие монстры в российском современном искусстве

*Старое умирает, новое не может родиться:  
это время монстров.*

Антонио Грамши

Кажется, что монстры всегда присутствовали в культуре и искусстве. Шумерский шеду — создание с головой человека, телом быка и орлиными крыльями, русалки у славян, плеяда оборотней в китайской и японской мифологиях. Конечно, нам, как наследникам западной цивилизации, лучше всего знакомы химеры из античных сюжетов: кентавры, сирены, пегасы, сатиры, василиски и гарпии. Более того, монструозное и химерическое — тема вневременная. В 1936 году в Нью-Йоркском музее современного искусства проходит выставка «Fantastic Art, Dada, Surrealism», которую подготовил искусствовед и директор МоМА Альфред Барр — один из пионеров «протокураторства». На выставке он не только показал актуальное для того времени авангардное искусство — дадаизм и сюрреализм, — но и собрал исключительную подборку так называемого «фантастического искусства», начиная с XV века. В экспозицию вошли 700 работ 157 художников из Америки и Европы, обращающихся к иррациональному и фантастическому, что, по мнению Барра, является

универсальной человеческой тягой. В каталоге он писал, что источником искусства, представленного на выставке, является «глубоко укорененный и постоянный интерес человека к фантастическому, иррациональному, загадочному и сказочному»<sup>1</sup>. По каталогу заметно, что Барр методично просматривает всю постренессансную историю искусства, отыскивая диковинные образы, наполненные химерами и монстрами. В его подборку входят как известные примеры — гибридные портреты Арчимбольдо из овощей и фруктов или чудовища на картинах Босха, — так и редкие находки: полулюди-полушакафы Брачелли, фигуры в костюмах зданий Никола де Лармессена, необычные гравюры Хогарта с причудливой фрагментацией тел. В каждой эпохе Барр находит своих «монстров»: кошмарные создания Фюсли, чудища на гравюрах Гойи, скелеты Энсора. И, конечно же, наибольшее место в экспозиции занимает современное Барру искусство первой трети XX века.

Потеря антропоморфности стала одним из ключевых сюжетов искусства XX века.

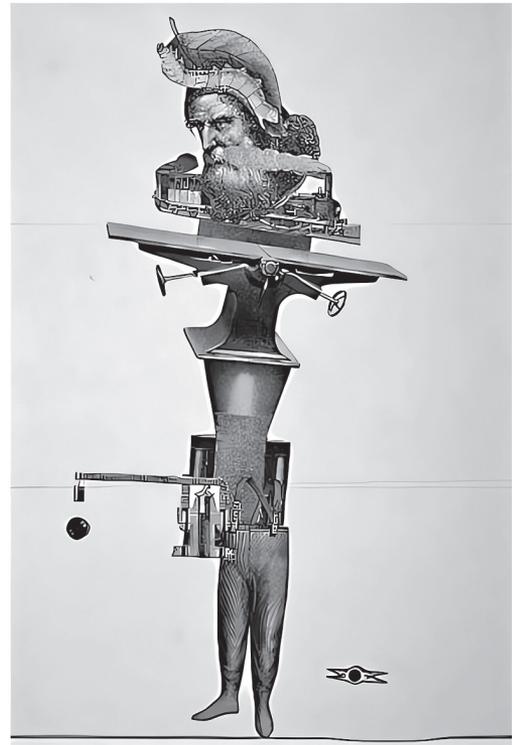
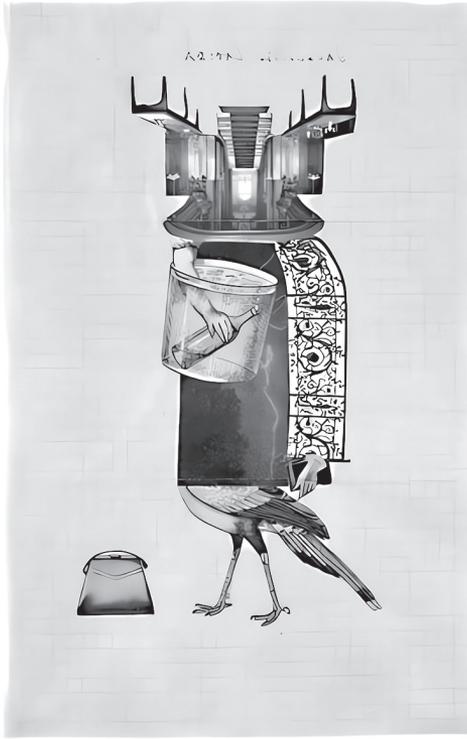
Художники вновь задались вопросами: что есть человек? что есть человеческая фигура? какими средствами ее можно репрезентировать? Традиционно адекватным считалось лишь то изображение, которое сохраняло узнаваемый антропоморфный образ — тело, которое можно соотнести с собственным. Но уже в начале века этот канон резко разрушается. Фигура человека распадается, как в кубизме, где тело становится совокупностью геометрических плоскостей и углов. В дадаизме и сюрреализме человек превращается в коллаж, в гибрид, в автоматическое письмо. В экспрессионизме — он растворяется в крике, жесте, деформированном силуэте. Постепенно становится ясно, что внутренний образ человека больше не обязательно связан с антропоморфной формой. Человеческое «я» можно выразить через механизмы и машины, как у Фернана Леже или Франсиса Пикабиа; через биологические и органические структуры, как у Макса Эрнста; через случайность и автоматизм, как у Ханса Арпа.

Когда человек теряет свои границы и перестает изображаться в целостной и узнаваемой форме, когда превращается в нечто, похожее на человека, почти человека, тогда появляется монстр. Один из ведущих представителей «теории монстров» Джеффри Коэн в эссе «Культура монстров (семь тезисов)» (*Monster Culture (Seven Theses)*) формирует тезисы о монструозности не как о внешней характеристике со своими эстетическими или этическими протоколами, а как о целой эпистемологической модели<sup>2</sup>. По Коэну, монстр всегда убегает — он не фиксирован и постоянно ускользает от окончательного определения. Монстр всегда возвращается — возрождается в новых формах, отражая тревоги каждой эпохи. Монстр — это граница. Монстр воплощает пределы возможного и маркирует зону запрещенного. Монстр отражает время — каждая культура создает своих монстров, и потому их изучение — это способ понять эпоху.

Описанная Коэном эпистемология монстра точно соотносится с тем, как «монструозность» проявляется в искусстве через человеческий образ. Почти всегда монстр несет в себе след человека, оставаясь существом промежуточным, химерой, не принадлежащей ни миру животных, ни миру людей, ни миру вещей. Именно в этом промежутке рождается новое понимание человека. Гибридные портреты Арчимбольдо или Лармессена, коллажи дадаистов, сюрреалистические химеры Эрнста и Дали показывают, что человеческое не может быть заключено в единую и фиксированную форму. Иногда достаточно обозначить лишь его след, его распад или переход в иное состояние — чтобы поставить под вопрос саму устойчивость человеческой фигуры.

Как верно подметил Коэн, у каждой эпохи свои тревоги и свои монстры. Подобные причины появления химерического в культуре видит современный немецкий историк искусства Свэн Дрюль. В статье, посвященной филогенезу химер, он пишет: «Судя по всему, химеры наилучшим образом годятся для того, чтобы наглядно представлять страхи или выражать надежды. И особенно в переходные эпохи, в переломные моменты они служат как бы плоскостями, на которые проецируются психологические особенности общества»<sup>3</sup>. Неудивительно, что в искусстве эпохи интербеллума активно появляются образы монстров: от дадаизма, возникшего как реакция на Первую мировую войну, до сюрреализма, который в преддверии Второй мировой занимал ведущие позиции и являлся одним из главных художественных направлений.

Сегодня, в не менее турбулентное время, чем межвоенный XX век, тема монстров в искусстве звучит особенно остро. В эпоху сломанных идентичностей и тревожного настоящего российские художники все чаще обращаются к фигурам «почти человека» —



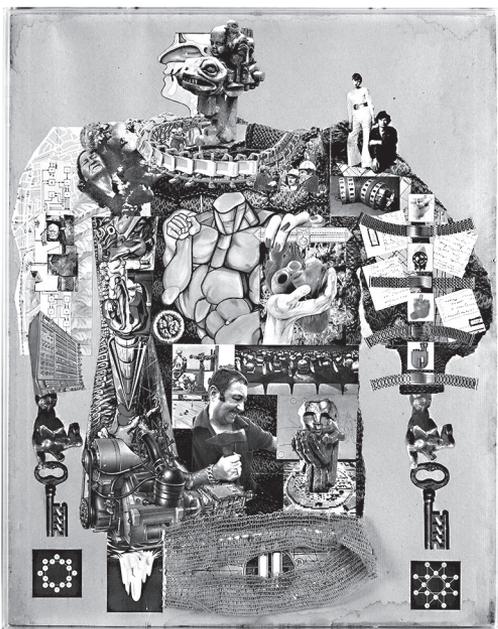
Андре Бретон, Жаклин Ламба, Ив Танги «Изысканный труп», 1938. Коллаж.

гибридным, ускользающим, несобраным. Если для Барра химеры XV–XX веков фиксировали коллективное воображение своей эпохи, то сегодняшние монстры становятся зеркалом времени, в котором они рождаются.

Одним из важнейших средств для создания этих химерических образов остается коллаж — техника, которая включает в себе принцип фрагментации и соединения разнородного. Наибольшего развития она получила у берлинских дадаистов в 1918–1920-е годы, когда социальный и политический радикализм после Первой мировой войны достиг своего пика. Художники, объединившиеся в немецкий Дада-клуб — среди них Рауль Хаусманн, Ханна Хёх, Джон Хартфилд, — называли эту практику фотомонтажом. Их метод заключался в том, чтобы бук-

вально «собирать» новые образы из уже существующих: разрезать и соединять между собой газетные иллюстрации, журнальные вырезки и рекламные листовки.

В дальнейшем техника коллажа активно развивалась у сюрреалистов, которые переняли у дадаистов многие открытия в области художественного эксперимента. У них она приобрела не столько политический и активистский, сколько игровой характер. Одним из наиболее ярких приемов стала игра «изысканный труп» (*cadavre exquis*) — коллективный метод создания образа, когда несколько участников поочередно добавляли свои фрагменты к единому рисунку или коллажу, не видя полностью вклад предыдущего. В результате возникали причудливые гибридные фигуры, в которых соединялись разрозненные части, несовместимые эле-



Ян Гинзбург «Свитер Эрнста Неизвестного», 2022.  
Коллаж, смешанная техника.

менты и неожиданные ассоциации. Эта практика не только подчеркивала роль случайности и бессознательного, но и превращала человеческую фигуру в подлинного химерического монстра, сотканного из различных фрагментов.

Именно в этой линии наследования — между дадаистским фотомонтажем и сюрреалистическим «изысканным трупом» — можно рассматривать коллажи современного российского художника Яна Гинзбурга. В серии «Швейно-пишущий Эд» он обращается к архиву Эдуарда Лимонова и его московскому периоду 1970-х годов, когда писатель зарабатывал на жизнь пошивом брюк и через это ремесло постепенно входил в художественную среду. В качестве материала Гинзбург использует выкройки, документы и бытовые фрагменты, биографически связанные с клиентами Лимонова. Художник создает их образы, буквально «одетые» в человеческий силуэт, но собранные из фрагмен-

тов разных культурных кодов и визуальных цитат. Такая антропоморфность придает коллажам характер маски или тотема: внутри фигуры сталкиваются и переплетаются разнородные элементы — выкройки одежды, газетные страницы, тексты, бытовые детали.

Один из ключевых коллажей изображает Эрнста Неизвестного — фигуру, чрезвычайно важную для Лимонова в 1970-е годы. Через Неизвестного Лимонов расширял свои самиздатские тексты, знакомился с художниками и писателями. Сама фигура скульптора вплетена в работу множеством деталей: на рукаве свитера — эскиз памятника Хрущёву, созданного Неизвестным совместно с Еленой Елагиной. Антропоморфный образ здесь получает черты титана-монстра: коллаж буквально «одет» в браслеты, часы, массивные цепи — украшения, которые любил носить Неизвестный. У персонажа появляются «пять искусственных сердец», он превращается в механистического робота-гибрида, летящего на задание. Эта метафора подчеркивает связь с эстетикой гротеска и «големов», которых сам скульптор создавал в своем воображении. В центральной части коллажа помещена перечеркнутая репродукция картины художника Алексея Сундукова, друга Лимонова, — деталь, отсылающая к своеобразной визуальной «цензуре» и к способам тиражирования образов в советской и постсоветской прессе, где часто публиковали изображения без подписи автора. За фигурой Неизвестного помещена фотография, демонстрирующая масштаб его замыслов — колоссальные монументы, сравнимые с небоскребами, но так и не реализованные по экономическим причинам. Дополнительные элементы усложняют многослойность композиции: внизу появляется изображение, навеянное работами математика и художника Анатолия Фоменко, чьи идеи упоминал Лимонов в поздних книгах, а



Цветы Джонджоли «ГДР-ФРГ», из серии «Тропическая география», 2025. Смешанная техника.

в верхней части — иллюстрация из советского журнала, изображающая ядерный удар по Японии. Встроенное в коллаж изображение «взрыва» становится частью «двойного коллажирования» — метода, при котором одни визуальные фрагменты встраиваются в другие.

В отличие от дадаистов, Гинзбург работает с материалом позднесоветской повседневности, наращивая вокруг фигур, как отмечает исследователь Валентин Дьяконов, «слои из советского кэмп»<sup>4</sup>, публицистики и визуальной культуры. Его коллажи становятся не столько «портретами» отдельных людей, сколько монстрами, порожденными эпохой, в которой личность конструируется из множества жестко наложенных друг на друга культурных и идеологических пластов.

К практике коллажа и монтажа обращается новое петербургское объединение «Цветы Джонджоли», возникшее из «пепла» арт-группы «Север-7». Их масштабные текстильные инсталляции складываются из обрывков ткани, уличных баннеров, военной формы и импровизированных конструкций, превращаясь в странные фигуры, напоминающие ритуальные тотемы. Инициаторы и кураторы объединения Александр и Лиза Цикаришвили приглашают петербургских художников к экспериментальному текстильному моделированию, создавая болезненные и тревожные пространства.

Поэтика «Джонджоли» перекликается с пафосом дадаистов, чей голос также зазвучал на руинах войны. «Это люди-самострои, возведенные на руинах прогресса, моллюски, тщетно прикрывающие наготу нагромо-



Юрий Отинов «Маска грибная №2», 2023. Папье-маше, березовая кора, перья, акриловые краски, силиконовые грибы от Полины Пиндюр, найденные объекты.

ждением случайных вещей, — пишут Цикаришвили. — Здесь бродит лишенный языка, беззвучный путник. Человек-архитектура, человек-самострой, возведенный на пустыре постапокалипсиса, выросшего на месте взрывов лживых обещаний доброты и человечности прогресса»<sup>5</sup>.

Переосмысляя утилитарный дизайн, в первую очередь моду и практики легкой промышленности, «Цветы Джонджели» рисуют постапокалиптический ландшафт позднего капитализма, где от человека остается лишь груда одежды. В их инсталляциях костюм становится оболочкой коллективной памяти и реквизитом декорации конца, превращаясь из утилитарной вещи в покров, сотканный из фрагментов утраченных смыслов и знаковых систем, утративших до-

верие. Художники называют это ощущение лаконичной фразой «Sad Sad Tropic» — в ней одновременно и ирония, и печаль, и ощущение конца, где от коммуникации остается лишь надпись на футболке, беспомощное послание в вечность. Так рождаются химерические существа посткапиталистической эпохи — гибриды одежды и тела, смеха и памяти, мусора и утопии.

Когда в феврале 1916 года, в самый разгар Первой мировой войны, в нейтральном Цюрихе появилось «Кабаре Вольтер», которое посещало множество художников-мигрантов, в том числе румынский художник Марсель Янко. Именно он создал устрашающие маски, в которых выступали первые дадаисты.

Несмотря на первоначальную карнавальность и неряшливость, маски Янко производили эффект трагического образа: они фиксировали распад и кризисное состояние человеческого существования. Эти маски были уродливы, жутки, даже пугающи. Один из участников движения, Ханс Рихтер, позже назвал их «негроидными». Как и французские кубисты, дадаисты были увлечены «примитивным искусством» — африканскими и индонезийскими масками. Именно это обращение к дикой, иррациональной образности во многом определило силу первых перформансов в «Кабаре Вольтер». Хуго Балль писал в дневнике: «Мы все были на месте, когда Янко явился со своими масками, и каждый тотчас надел по одной. И тут произошло нечто странное. Маска не только потребовала немедленно костюма, она диктовала и определенный патетический, близкий к безумию жест. ... Маски просто требовали, чтобы их носители пришли в движение в трагически-абсурдном танце».

Сегодня к образу маски обращаются многие художники. Нижегородский автор Юрий Отинов развивает собственный язык «ужасающих личин» в технике папье-маше. Его работы балансируют между архаическим

ритуалом и trash-эстетикой постсоветского пространства. Одни маски выглядят как почерневшие артефакты, будто выкопанные из земли, другие — как яркие и гротескные тотемы, собранные из тряпья, перьев, игрушек и случайных предметов. В них всегда есть след человеческого, но он размывается, превращаясь в гибрид между лицом и вещью, ритуальным атрибутом и мусорным фетишем, археологической находкой и культурным мемом.

Если у Янко маска фиксировала катастрофу Первой мировой и воплощала трагический абсурд, то у Отинова она становится образом постсоветской реальности, где сакральное и магическое давно десакрализованы и разложены на обломки. Ужас здесь рождается не из страха перед мифологическим чудовищем, а из самого повседневного опыта — ветхости, распада, хаотичного нагромождения вещей. Маски Отинова оказываются застрявшими между мифом и хоррор-эстетикой компьютерной игры, тотемом и карнавалом. Именно это промежуточное, химерическое состояние делает их важными для современного искусства, продолжая логику «монстра» как переходной фигуры, о которой писал Джеффри Коэн: фигуры, возникающей в момент кризиса и воплощающей тревоги своей эпохи.

К маскам обращается и петербургский художник Грехт. Его работы выглядят как архаические артефакты, найденные в земле или на развалинах цивилизации, — грубые, примитивные, словно сделанные ребенком или «племенем примитивов». Маски Грехта соединяют в себе функции, которые исследователи приписывают маске в целом: они и скрывают, и подменяют лицо, и одновременно диктуют новую роль. Это маски-сокрытия — лишённые индивидуальных черт, сделанные из дерева, кожи, камня, они обеличивают фигуру. Но вместе с тем это и маски-роли: каждая из них превращает объект в персонажа авторской мифологии —



*Грехт «Щит князя земель Серых, господина Шели, смертельно раненного в битве при Стежи», 2019. Железо, краска, зола.*

«Смотрителя», «Помощника гнома», фигуры, балансирующие между археологической находкой и наивной детской поделкой. Подобно похоронным маскам, которые замещали лицо трупа символическим образом, маски Грехта собирают из обломков повседневности новое «лицо», подменяющее реальность образом мифа. В их примитивизме и намеренной «архаичности» чувствуется не столько попытка вернуться к истокам, сколько стремление зафиксировать кризис современности: когда лицо современного человека разрушается, его место занимает химерическая личина, собранная из мусора, утраченных смыслов и фрагментов истории.

Сознательно или нет, но Грехт работает с примитивом — и в конечном счете это уже не так важно. Подобно тому, как сто лет назад дадаисты и сюрреалисты обращались



Коллаж Алины Кугуш, 2021. Предоставлено художницей.

к африканским и индонезийским маскам, он находит в «детской» наивности источник новой формы. Но если у Янко маска становилась символом кризиса экзистенции, то у Грехта она превращается в знак распада культурных кодов. Его милые монстры из детской сказки застряли в промежутке: они не мифологические герои, не священные ритуальные образы, а фигуры-подделки, «самострой» из найденных вещей. В этом и заключается их химеричность: они показывают, что человеческий образ в искусстве больше не может быть цельным. Он распадается, множится, собирается заново — но уже как маска, как гибрид, как монстр, отражающий тревоги своей эпохи.

Художница Алина Кугуш называет себя «матерью монстров». Последние несколько лет она работает над долгосрочным мультимедийным проектом «House of Bugs», в котором создает своих личных химер — «челосекомых»<sup>6</sup> — у каждой из которых есть собственная история появления. Так, блоха XIV века, ставшая причиной распространения чумы, привела не только к множеству смер-

тей, но и к разладу феодальных отношений. Кугуш интересуют эти странные аномалии — блохи, мотыльки, компьютерные баги (тот самый «первый жук») и сбои в видеоиграх. Но их репрезентации оказываются, скорее, дивными и изумляющими, чем пугающими или жуткими. Чаще всего художница сама перевоплощается в эти образы, используя инструменты превращения из театральной и драг-культуры. Доведенные до кэмп образы «челосекомых» находят свой баланс в «джокерской» ипостаси: маленькие, странные, порой смешные «баги», которые при этом способны бесповоротно менять ход огромной истории.

Другой излюбленный прием художницы — доведение до абсурда. Фрагментированные, жуткие, странные тела появляются в ее графических работах из серии «Как быть /с/ другим?». Образ монстра в этом случае коррелирует для художницы с проблематикой ксенофобии и ставит вопрос о том, как сожительствовать и соседствовать с тем, кто не такой, как ты: людьми других верований, других политических взглядов и ценностей.



Хаим Сокол «Птица», 2021. Холстопрощивное полотно, акрил, акриловый грунт.

И как, в свою очередь, самому быть этим другим для кого-то.

Если у дадаистов и сюрреалистов монструозность проявлялась через коллаж и маску, то в практике Петра Дьякова она возникает через сам процесс скульптуры. Следуя логике художественного абсурда, художник нарушает привычную референцию: то, что классическая традиция скрывала, — движение руки ваятеля, последовательность ее нажатий, «заикание» материала, — становится главным содержанием произведения. Здесь метод перестает служить форме: метод и есть форма. Это «выворачивание лепки» превращает каждую скульптуру в за-

пись процесса, где жесты и следы материала образуют «почти тело» — квазиантропоморфную фигуру, собранную не из органов, а из следов их работы.

Исследовательница Елизавета Герасимова предлагает описывать монструозную «почти человеческую» телесность в работах Дьякова через термин «органопэтика»<sup>7</sup>, которым определяется «новая, абсурдная телесность», где орган отделяется от организма и обретает самостоятельную жизнь<sup>8</sup>. У Дьякова это рука, превращенная в автономного творца. Сlepки пальцев накладываются друг на друга, формируя силуэты бюстов и голов, иногда намечая глаза, ино-



Пётр Дьяков «Без названия», 2021. Акриловый композит, пигменты, красители.

гда превращая торс в безликий силуэт. Но в любом случае тело здесь не представлено как целое — оно распадается и собирается заново из ритма рук, из повторяющихся фрагментов. Еще один прием Дьякова, который роднит его с дадаистами, — коллажность: античный герой «Геракл» оказался на армейском ящике, «Аукционист» стал глитч-версией цифрового портрета, а «Животное» — двуногой лисой на лыжах в маске. Эти гибриды нарушают логику «соответствия» и превращают скульптуру в машину абсурда: смешное и страшное, миф и утиль, цифровой сбой и глина оказываются в одном пространстве. Абсурдистское тело у Дьякова — это не чудовище в привычном смысле, а монстр процесса.

У Хаима Сокола, начиная с 2019 года, появляются работы, в которых человеческое

тело распадается и вновь собирается в птицелюдей. Угольные, почти линогравюрные силуэты на грубой ткани и войлоке фиксируют момент незавершенной метаморфозы: черный, серый и розовый (цвет плоти и синяка) шьют рану, удерживая фигуру в переходе. Эти химеры продолжают линию от мифологических сфинксов до метаморфоз Кафки, но у Сокола монстр — это не чужой, а сам человек в состоянии крайнего истощения и страха. Они становятся образом травматической реальности: исторической памяти о катастрофах XX века, опыта утраты контроля, коллективной тревоги. Превращение здесь — форма выживания и освобождения, жест сопротивления миру, где человек оказывается на периферии вместе с животными, а природа лишена права голоса.

Монструозное у Сокола — это речь тех, кого обычно лишают слова: изгнанных, угнетенных, «пограничных». Его птицелюди напоминают узников концлагерей или голодающих детей — тела, уже наполовину превратившиеся в «птичек без перьев». Эти образы обнажают уязвимость, но вместе с тем свидетельствуют о возможности трансформации и выхода.

Размашистый штрих превращает крыло в лопатку, коготь — в ступню; у одних фигур голова — уже клюв, у других — лишь намек на перья по краю бедра. «Стена» из листов со стульями, клетками и птичьими тенями переводит домашний интерьер в топографию плена: быт становится вольером, где тело учится ускользать, перевоплощаясь. Здесь превращение — не экзотика и не гротеск, а метод сопротивления: когда человеческий язык не защищает, субъект переселяется в «животное», чтобы вернуть себе голос и агентность. Эти фигуры не бегут из мира, а меняют режим видимости, смешивая категории «чистого/грязного», «живого/неживого», «мужского/женского», и расшивают саму ткань нормальности. Сокол оставляет края полотен необработанными, как обрыв-



Илья Федотов-Фёдоров «Без названия», 2022.  
Холст, акрил.



Илья Федотов-Фёдоров «Семейный портрет с детенышем дракона и Маской Смокинга», 2022.  
Холст, акрил.

ки занавеса: живопись становится декорацией, а сцена — местом, где жест рисования равен жесту освобождения.

В живописных работах последних лет Ильи Федотова-Фёдорова, которые рождаются на пересечении личной травмы, коллективной памяти и поиска нового визуального языка, «монстр» становится образом инаковости и также способом сопротивления. Фигуры на его картинах — полулюди, полуживотные, существа с масками и лицами, будто собранными из фрагментов плоти, — существуют в состоянии тревожной уязвимости. Эти гибриды напоминают существ, которые не вписываются в нормативные роли и потому вынуждены бесконечно примерять на себя новые образы. Для самого художника они — автопортреты, попытка визуализировать собственную «мерцающую

идентичность». Особое место занимают «семейные портреты»: композиции, где странные андрогинные существа группируются на фоне декоративной растительности. Эти образы соединяют детские воспоминания о небезопасной семье с универсальной темой инаковости — чуждости тех, кто не похож на нас. Герои картин балансируют между маскарадом и травмой, а человеческая плоть оказывается неотличима от животной. Однако у Федотова-Фёдорова в этой «странной семье» скрыт и жест поиска принадлежности — даже монстры нуждаются в сообществе, даже чужие фигуры складываются в коллективный портрет.

В серии «Портретов из органов» тело лишается привычной оболочки и предстает как набор фрагментов, куски мяса, сросшиеся в лица. Эти холсты одновременно вы-



Никита Пирумов. Из серии «Костюмерный цех», 2025. Глянцевая фотобумага, масло, акрил, акварель.

зывают ужас и декоративное восхищение, напоминая гротескные маски Арчимбольдо, но созданные не из плодов, а из телесных масс. Здесь художник радикально разрушает антропоцентрическую оптику, предлагая увидеть в человеческом лице не гармонию, а распад. Этот «queer horror» оказывается не столько жутким, сколько освобождающим: маска слетает, и мы сталкиваемся с возможностью иного языка тела, иного образа субъекта.

Технически живопись Федотова-Фёдорова рождается из парадоксального жеста не нанесения, а вымывания краски. Вода размывает акрил, оставляя мягкие пятна и разрывы, словно воспоминания, которые невозможно удержать целиком. Этот процесс напоминает не конструирование, а высвобождение образа: подобно скульптору, отсекающему лишнее, художник «смывает» реальность, пока из размытых пятен не проступят фигуры. В этом методе заключена

не только техника, но и поэтика памяти — зыбкой, травмированной, соскальзывающей в забвение.

Монструозные фигуры Федотова-Фёдорова оказываются одновременно ужасными и трогательными. Их амбивалентность рождает новый язык репрезентации инаковости, где чудовище перестает быть воплощением угрозы и становится образом внутренней правды, невозможной в нормативном обличье. Его живопись предлагает прочесть монстра не как врага, а как автопортрет — уязвимый, искаженный, но подлинный.

Если для Ильи Федотова-Фёдорова фигура монстра — это, по сути, автопортрет, квір-создание, в котором отражается собственная идентичность и уязвимость, то у Никиты Пирумова чудовище оказывается актером странного метафизического спектакля. Его проект «Костюмерный цех» можно рассматривать как постановку, где тело перестает быть телом, а превращается в де-

корацию, часть театрального реквизита. В этих образах пугает не столько плоть, сколько ее превращение в безличный фон — человек становится «человеком-декорацией», кожей, сросшейся с реквизитом. Если монстры Федотова-Фёдорова еще сохраняют индивидуальность — травмированную, гротескную, андрогинную, но все же личностную, — то у Пирумова они растворяются в сценографии, превращаются в маски, фантомы, «пустые оболочки». Эти фигуры напоминают не столько персонажей, сколько эскизы к неснятой пьесе, где само понятие тела подвергается деконструкции. Здесь монстр — это уже не «другой» в привычном смысле, а симулякр, условный актер спектакля, который никогда не будет поставлен.

Так монстры в современном российском искусстве оказываются не столько воплощением ужаса, сколько способом проговорить кризисные состояния эпохи. Они рождаются на границах — между человеком и животным, телом и вещью, памятью и забвением, личным и коллективным. Химерические фигуры у Гинзбурга и «Цветов Джонджоли» собираются из обломков повседневности и культурных кодов; маски Отинова и Грехта фиксируют распад субъектности и культурных структур; твари Кугуш демонстрируют хрупкую соседственность с «другим»; скульптуры Дьякова превращают сам жест в монстра процесса; птицелюди Сокола становятся образом уязвимости и сопротивления; рефлексивные гибриды Федотова-Фёдорова показывают инаковость как внутреннюю правду; фантомы Пирумова растворяются в театральной сценографии. Все они по-разному отвечают на вопросы, которые когда-то поставили дадаисты и сюрреалисты: что значит быть человеком и возможно ли сегодня сохранить целостный образ человека? В этом смысле монстр становится не «другим», а фигурой времени, зеркалом, в котором общество видит собственные разрывы и уязвимости.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Alfred H., Barr Jr. (ed.) *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. New York: The Museum of Modern Art, 1936. P. 7.

<sup>2</sup> Cohen J. J. *Monster culture (seven theses) // Monster theory: Reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. P. 3–25.

<sup>3</sup> Дрюль С. Филогенез химер: от античности до наших дней // Биомедиале. Современное общество и геномная культура: сборник статей. Калининград: Янтарный сказ, 2004. С. 500.

<sup>4</sup> Дьяконов В. Швейно-пишущий Эд. Пролог: сопроводительный текст к выставке Яна Гинзбурга // Arttube.ru, 2022. URL: <https://arttube.ru/saransk/activities/yan-ginzburg-shveyno-pishushchiyed-prolog>.

<sup>5</sup> Цветы Джонджоли. Dirty Dinos — сопроводительный текст к выставке // Официальный сайт Музея Ахматовой. URL: <https://www.akhmatova.spb.ru/dirty-dinos>.

<sup>6</sup> Авторский термин художницы для обозначения образов очеловеченных насекомых.

<sup>7</sup> Термин, предложенный исследовательницей абсурда, доктором филологических наук Ольгой Бурениной.

<sup>8</sup> Герасимова Е. Д. Абсурдистские приемы пластической репрезентации телесности в художественной деятельности Петра Дьякова // *Новое искусствознание*. 2023. № 3. С. 108–121.

#### Илья Крончев-Иванов

Родился в 1998 году в Ульяновске.

Исследователь искусства, куратор, преподаватель, аспирант Российского института истории искусств.

Живет в Санкт-Петербурге.

**THE PICTURE YOU SEE WITH YOUR EYES CLOSED.**

**CHECK LIST AFTER VIEWING "BUG"**

**1. Check Your Car. 2. Check Your Neck. 3. Check Your Hair. 4. Check Your Bed.**



**A SERIOUS WARNING:**

Many people have an uncontrollable fear of the unknown. If you are such a person, please believe me when I say—this movie is not for you.

**—WILLIAM CASTLE—THE KING OF HORROR**

Paramount Pictures presents  
**WILLIAM CASTLE'S PRODUCTION OF**

**BUG**

Starring

**BRADFORD DILLMAN · JOANNA MILES · JAMIE SMITH JACKSON** • Electronic Music by **CHARLES FOX**

Screenplay by **WILLIAM CASTLE** and **THOMAS PAGE** • Produced by **WILLIAM CASTLE** • Directed by **JEANNOT SZWARC**

**PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED** Based on 'THE HEPHAESTUS PLAGUE' by **THOMAS PAGE**

In Color • A Paramount Picture



Постер к фильму «Жук» (1975).

Виктор Жданов

## Стать мухой: Наблюдая за насекомыми через экраны людей

— Странно, почему так мало раненых?

— Пленных насекомые не берут.

**Диалог из кинофильма «Звездный десант» (1997), реж. Пол Верховен**

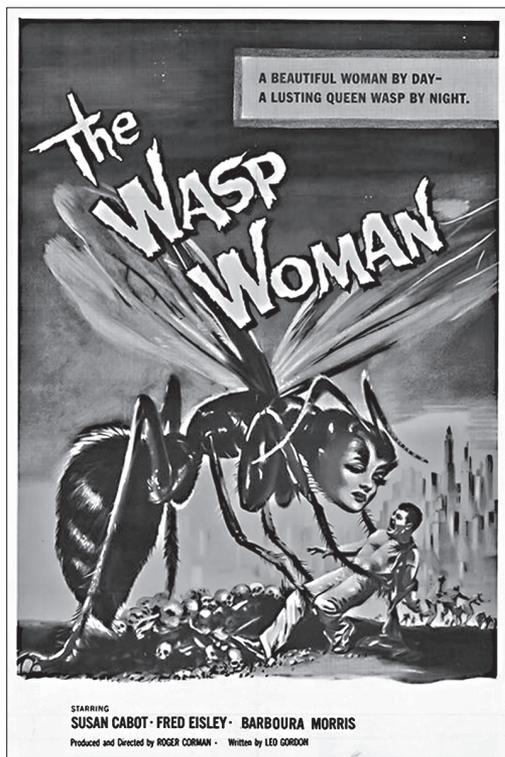
*«У насекомых нет политики. Они очень жестоки. Нет сострадания, нет компромиссов. Нельзя доверять насекомым. Я бы хотел... Я бы хотел стать первым насекомым-политиком. Я бы хотел этого. Но... Но я боюсь».*

**Речь мутированного в муху ученого Сета Брандла из кинофильма «Муха» (1986), реж. Дэвид Кроненберг**

От росписей в древнеегипетских гробницах, средневековых bestiaries и до экранов наших смартфонов изображения представителей одного из древнейших классов животных — класса насекомых — обрели в визуальной культуре целый калейдоскоп противоречивых означающих. Эти, живущие с нами бок о бок, чужие (другие) — в самых крайних исполкинских ипостасях не превышающие чуть более 30 см (за исключением, пожалуй, палочников и ископаемых стрекоз, например, *Meganeura*, размах крыльев которых достигал 75 см) — таинственны и страшно уязвимы. Человек, имеющий многократное преимущество в силе, размере и весе, способен оборвать жизнь любого из них почти не напрягаясь. Хрупкость и пестрое многотысячное видовое разнообразие в свете доминирующего антропоцена делает класс Insecta одновременно

удивительно-прекрасным и чрезвычайно отвратительным.

В искусстве зооморфизм в связке человек + млекопитающие/птицы/рыбы имеет долгую историю и по сей день воспринимается без отторжения, включаясь в культурный мейнстрим. В то время как зооморфизм или антропоморфизм с включением насекомого — за редким исключением в виде милых изображений бабочек (например, феи), гусениц, пчел или жесткокрылых — рассматривается как нечто противоестественное, агрессивное и даже контркультурное. Именно попытки уравнивания, смешения черт в рамках художественного конструирования столь неродственных и не похожих друг на друга существ, как человек и насекомое, создают пугающе фантазмагоричные и монструозные прототипы.



Постер к фильму «Женщина-оса» (1959).

В парадигме истории и религии символизм и восприятие насекомых меняются в зависимости от их классификации по степени воздействия (польза или вред) на определенные этнокультурные общности. Очевидно, что насекомые-вредители традиционно отождествлялись с силами зла, несущими хаос. Например, из десяти ветхозаветных «казней египетских» три — третья, четвертая и восьмая — осуществляются посредством насекомых: «Нашествие насекомых» (мошки, пухоеды, вши, клопы), «Наказание песьими мухами» (оводы) и «Нашествие саранчи».

Но насекомые могут не только служить орудием наказания господня, но и быть пищей для человека. Например, Иоанн Креститель, обитая в пустыне, питался акридами (разновидность саранчи), о чем свидетельствуют евангелисты: «Пищей его были акриды и

дикий мед» (Матфей. 3:4), «Иоанн же носил одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих, и ел акриды и дикий мед» (Марк. 1:6).

В Книге Левит (Ваикра) — третьей книге Пятикнижия — упоминаются четыре вида саранчи — единственные из насекомых, которые можно употреблять в пищу иудеям. Но и это разрешение касается лишь тех, для кого саранча была традиционной пищей (например, выходцев из Йемена). Согласно кашруту, продукты в принципе должны проходить строгую проверку на наличие насекомых.

Современность преподносит нам сюрпризы в виде экспериментов различных энтузиастов по разведению жуков-буффало и личинок черных львинок в качестве источника альтернативного мяса. Некоторые виды пищевых красителей, например, E120 или кармин, уже давно производят из самок крошечных полужесткокрылых кошениль. Но все же в пространстве современного иудео-христианского мира тема употребления насекомых в пищу все еще остается маргинальной.

В культуре XX века нередко обнаруживаются эпизоды романтизации бытовых вредителей. Так, нежеланный сожитель отечественных квартир таракан фигурирует в знакомой многим с детства сказке «Тараканище» (1921) Корнея Чуковского, а также в «Сказке про тараканов» культового рок-барда Вени Д'ркина.

Насекомые, лишённые негативных коннотаций, например, бабочки могли являться символом воскрешения Христа. В эпоху Возрождения бабочек могли помещать на портреты людей, умерших в юности или молодости, один из примеров — портрет убиенной супругом Джиневры д'Эсте, написанный живописцем раннего кватроченто Антонио Пизанелло.

#### Человечность насекомого в анимации

Попытка распознать человека в насекомом, а насекомого в человеке в контексте идей и времени (периодов) приводит нас к беглому

анализу передового искусства XX столетия — анимации и кинематографу.

Фильм пионера отечественной анимации Владислава Старевича «Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогачами» (1912), поразившего современников своими техническими приемами, создан по зарождающимся канонам кукольной анимации. Однако вместо кукол использованы высушенные тельца жуков (усачей и рогачей соответственно). Зрителям того времени казалось, будто автору каким-то невообразимым способом удалось выдрессировать живых жуков, и типическая (банальная) история самопожертвования двух влюбленных в духе рыцарской баллады приводила их в изумление: жуки играют людей! Жесткокрылые на экране приобретали пороки и добродетели, свойственные людям.

В схожей технике, но с преобладанием сделанных из дерева кукол, Старевич снял фильм «Стрекоза и муравей» (1913) по мотивам басни Крылова (или басни Жана де Лафонтена, учитывая, что в фильме роль стрекозы исполняет кузнечик).

Перешагнув два десятилетия, мы окажемся у истоков знаменитой Walt Disney Studios, которая в 1932 году выпускает первый в истории анимации цветной мультфильм «Цветы и деревья» (реж. Берт Джиллетт), получивший в том же году «Оскар» как лучший короткометражный анимационный фильм. Это история любви в мире одушевленной флоры. В фильме присутствует лишь одно насекомое (личинка) и лишь эпизодически — забавная гусеница; в один из моментов она сворачивается в обручальное кольцо, скрепляя союз двух молодых деревьев, в эпизоде до этого победивших зло в облике трухлявого пня, злонамеренно устроившего пожар.

Более позитивно для знакомой истории со стрекозой (или все-таки кузнечиком) заканчивается мультфильм «Кузнечик и Муравьи» (1934, реж. Уилфред Джексон), основанный на басне Эзопа «Муравей и цикада». Здесь празд-



Постер к фильму «Смертельный богомол» (1957).

ного кузнечика-скрипача, погибающего зимой от холода и голода, спасают трудолюбивые муравьи, впустившие бедолагу в муравейник. Благодаря покровительству королевы-матки страдалец, наконец, находит себе занятие — получает должность придворного музыканта. Концовка, напоминающая о категории (индивидуального) призвания в протестантской этике, наталкивает на размышление о мире, в котором найдется место всем.

Стоит также отметить еще один диснеевский мультфильм, чья мораль не так однозначна, — «Муравьи дяди Дональда» (1952) авторства Джека Ханна. Мультфильм ярко транслирует колониальные стереотипы относительно аборигенных народов. В нем, изображение муравьев и их речь пародирует темнокожих, а устройство их «шей» почти



Кадр из мультфильма «Кузнечик и Муравьи» (1934).

идентично шейным традиционным украшениям по типу тех, что носят женщины народов ндебеле (ЮАР) и падаунг (Мьянма). Также для колониального видения вполне типично изображение групп маленьких существ в виде первобытного племени / племени «дикарей». Которые, кстати (как и принято всем «маленьким и удаленьким» трикстерам), все-таки побеждают зооморфную утку Дональда в противостоянии за бутылку кленового сиропа. Весьма примечательно, что мультфильм выходит за восемь лет до Года Африки (1960). И за 12 лет до принятия Закона о гражданских правах (1964), подписанного Линдоном Б. Джонсоном, запрещающего государственную и местную сегрегацию в США. Тем не менее продукция Walt Disney Studios прекратит транслировать расистские предубеждения лишь в середине 1990-х.

В советской мультипликации есть любопытный момент ассоциирования насекомых с армией тоталитарного государства. В мультфильме «Баранкин, будь человеком!» (1963, реж. Александра Снежко-Блоцкая) происходит превращение школьных прогульщиков в воробьев, а затем в бабочек (как сказал один из героев: «потому что они ничего не делают, кроме как порхают от цветка к цветку и пьют сладкий нектар»), а затем в муравьев (чтобы избежать преследования школьниц, коллекционирующих бабочек). Герои ока-

зываются рядом с муравейником, у которого безуданно кипит работа, но вскоре мирное сообщество поглощает враждебная фракция. Показанное в мультфильме нападение рыжих муравьев-рабовладельцев мирмиков на колонию рабочих муравьев — аллегория хищной тирании, заключенной в фашистской муштре и репрессиях.

Снятый в эпоху «застоя» мультфильм Валентина Караваева «Зайчонок и муха» (1977) стал ярким напоминанием об ответственности (в том числе политической) за недодуманные поступки и беспечность. В нем несмышленый зайчонок регулярно выбрасывал еду, приготовленную его мамой, благодаря чему серьезно раскормил живущую за окном муху. Попустительство молодого зайца породило чудовище, которое стало угрожать ему и его близким. И здесь насекомое становится злым роком, наказанием за легкомысленность и растрату.

— Это чудовище?!

— Какое чудовище?! Это же простая муха, ты сам ее откормил!

Из диалога зайчонка и воробья.

Экспрессивный мультфильм «Мошкара» (1991) Кристофера Хинтона, номинированный на «Оскар» в 1992 году, изображает плотоядных мошек, до смерти надоедающих начинающему геодезисту во время работы в диких лесах Северного Онтарио. Все действие сопровождается веселая песня «The Blackfly Song» на слова классика канадского фолка Уэйда Хемсворта. По сути, мультфильм обыгрывает сюжет этой песни, написанной в 1949 году:

*And the black flies, the little black flies  
Always the black fly no matter where you go  
I'll die with the black fly a-pickin' my bones  
In North Ontar-eye-o-eye-o, In North Ontar-eye-o*  
Партия хора песни «The Blackfly Song» (1949).

Здесь насекомое — гопник, чрезвычайная напасть, структура, стихийно создающая препятствия для любой созидательной деятельности.

### Насекомность человека в кинематографе

На первых стадиях превращения в насекомое, еще не выражающегося внешне, человек испытывает подъем от прилива сил и проявляющихся сверхспособностей. Сила мутированного генома позволяет карабкаться по потолку, рушить препятствия одним ударом и долго не уставать. Но затем эйфорию сменяет разочарование: безвозвратная потеря самости и устоявшихся социальных связей в момент раскола идентичности приводит к социальному суициду при формальном сохранении имеющегося окружения. Смена привычного, симпатичного лица на фасеточные глаза и источающие тошнотворную слизь жвала, привычных рук на громадные мушиные лапки... Разве что Токсичный мститель был способен радоваться тому, что стал мутантом! Но он не насекомое...

Физическая деформация в результате смешения черт человека и насекомого несет в себе форму наказания за те или иные грехи. Например, за гордыню, подталкивающую человека к возведению очередной Вавилонской башни, выражающуюся так же в стремлении сравняться с богом, как в случае изобретения телепортации в фильме «Муха» (1958) Курта Нойманна и его ремейках, сиквелах и приквелах — картинах «Возвращение мухи» (1959) Эдварда Берндса, «Проклятие мухи» (1965) Дона Шарпа, культового фильма «Муха» (1986) Дэвида Кроненберга и «Муха 2» (1989) Криса Уолоса. Здесь кара настигает человека, как кажется, в результате случайности — ведь никто не планировал смешиваться в генетической похлебке с мухой (примечательно, что геном некоторых мух, в частности, дрозофил сейчас полностью секвенирован). Или за порочное желание изменить облик, данный господом, преодолеть старение: «Женщина-оса» (1959) Роджера Кормана, «Зловещее отродье» (1987), снятый Кеннетом Дж. Холлом, Тедом Ньюсом и Фредом Олен Рэй. За что, разумеется, последует расплата — обращение «венца



Кадр из фильма «Они» (1954).

творения» в кровожадное чудовище. Или наказание за самовлюбленный милитаризм и циничную колонизацию космоса — «Звездный десант» (1997) Пола Верховена. Ну, или за прелюбодеяние в фильме «Вторжение девушек-пчел» (1973) Дениса Сэндерса.

В некоторых из этих фильмов темная сущность насекомого, мутированного в человеке, прорываясь наружу, становится неподконтрольной носителю. Она причиняет ему ментальные страдания и требует совершать дурное.

Инопланетные насекомые — инсектоиды или арахниды — в фильме Пола Верховена «Звездный десант» (снятого по одноименному научно-фантастическому роману Роберта Хайнлайна) холодны и расчетливы. Они с ожесточением защищают свои территории, но их угроза не воспринимается всерьез главными героями, праздно шатающимися по учебным аудиториям (до момента, пока запущенный инопланетянами астероид не стер с лица земли Бразилию). В фильме критикуется милитаризм и высмеивается пропаганда войны, в то время как в романе Хайнлайн говорит о необходимости насильственных конфликтов. Арахниды Верховена — это существа, которые отстаивают право на ареал обитания и на самобытное существование, поэтому встреча с ними не сулит колонисту ничего хорошего.



Кадр из рекламной фотосессии Джоан Коллинз в поддержку фильма «Империя муравьев» (1977).

Монструозность класса *Insecta* в кинематографе XX века можно выделить в определенные архетипы (я намеренно не включаю в список пауков, которые в достаточной мере представлены в массовой культуре и по распространенному заблуждению не являются насекомыми, а причисляются к классу паукообразных, типа членистоногих. А также клещей, относящихся к тому же классу):

1 Гигантизм. Обычно небольшое насекомое значительно превосходит свой реальный размер или достигает колоссального: «Они» (1954), «Монстр из Зеленого ада» (1957), «Начало конца» (1957), «Странный мир планеты Икс» (1958), «Смертельный богомол» (1957), «Страшилки» (1990), «Москиты» (1994), «Атака насекомых» (1998).

2 Несмотря на то что данное исследование затрагивает лишь пространство иудео-христианского мира, здесь хочется отдельно упомянуть особое направление в японском кинематографе — фильмы с героями-кайдзю (от яп. 怪獣 кайдзю — «странный зверь», «монстр»), то есть фильмы с гигантскими животными. Гигантские насекомые фигурируют в таких картинах, как «Радон» (1956), «Мотра» (1961), «Мотра против Годзиллы» (1964) (и все фильмы с гигантской бабочкой Мотрой, хранительницей планеты Земля). А в фильмах «Сын Годзиллы» (1967),

«Атака Годзиллы» (1969), «Годзилла против Гайгана» (1972) присутствуют Камакурасы — исполинские богомолы.

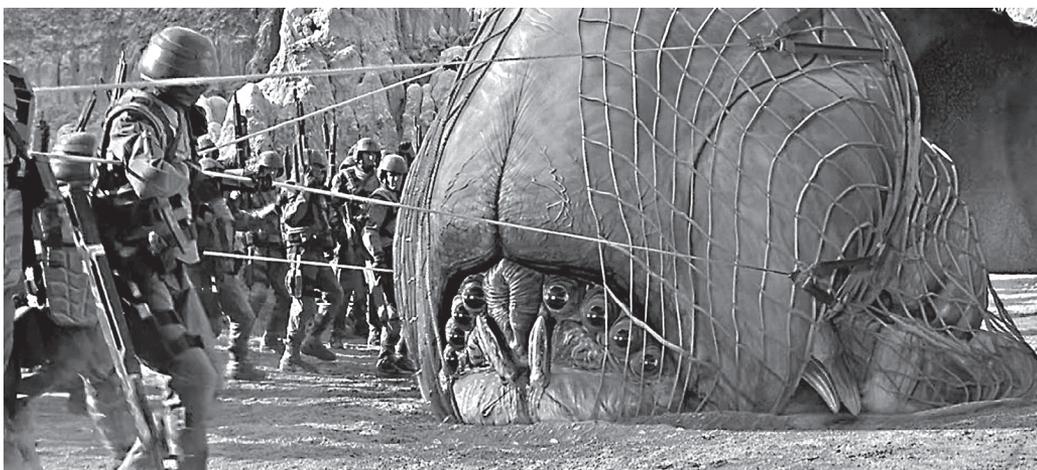
3 Мутация. Уродствующее смешение человеческих черт и черт насекомого или постепенное превращение человека в насекомое: «Муха» (1958), ее сиквелы и ремейки, «Женщина-оса» (1959), «Зловещее отродье» (1987), «Мутанты» (1997).

4 Инсектоиды. Насекомые представлены разумной и, как правило, инопланетной, враждебной человечеству расой: «Инопланетянин в чужом теле» (1991), «Звездный десант» (1997), его сиквелы и продолжения.

5 Сверхспособность насекомого. Внешность насекомого почти не меняется, но оно приобретает смертоносные способности: «Фаза 4» (1974), «Саранча» (1974), «Жук» (1975), «Империя муравьев» (1977), «Рой» (1978), «Пчелы» (1978), «Пчелы-убийцы» (1995). Аналогично насекомому, сверхспособность человека: человек почти не имеет бросающихся в глаза физических особенностей, но обладает сверхспособностью насекомого — «Вторжение девушек-пчел» (1973). Также человек получает способности или внешность насекомого, воспользовавшись определенным артефактом, — сериал «Битлборги» (1996–1998).

### Заключение

«Мы склонны (и это не может быть иначе) все сводить к своей мерке, как единственно, хоть отчасти, знакомой нам; мы приписываем животным наши средства познания, и нам не приходит в голову, что они могут обладать другими средствами, о которых мы даже не можем иметь вполне точного представления, потому что в них нет ничего подобного нашим. Разве мы можем быть уверены, что они не снабжены средствами воспринимать ощущения, которые для нас так же невозможны, как восприятие красок, если бы мы были слепы. Новое чувство, может быть, то самое, которое заключается в усике аммофилы, открыло бы нашим ис-



Кадр из фильма «Звездный десант» (1997).

следователям целый мир, который мы обречены, благодаря нашей организации, никогда не узнать», — рассуждает Жан Анри Фабр в книге «Инстинкт и нравы насекомых».

Летом на балкон могут залетать бабочки, но чаще, конечно, мухи. Картофель, томат, баклажан и другие пасленовые едят красивые колорадские жуки. А переплеты книг, старые туфли и старую крупу — жучки-кожееды. Частичками нашей ороговевшей кожи питаются постельные клещи. Комары пьют нашу кровь и цветочный нектар. А когда мы умрем, наше тело послужит пищей для опарышей и жучков-некрофагов. В то же время на территории современных Владимирской, Калужской, Орловской областей бытовал обряд «Похороны мух» — в период от дня Семёна Летопроводца до Покрова в пародийной форме хоронили мух, комаров, тараканов и даже блох.

Мы всегда жили слишком близко с насекомыми и членистоногими и против воли породнились с ними. Они часть нашей повседневности. Массовая культура продолжает производить продукцию — фильмы, музыку, книги, комиксы, моду, интернет-мемы и графический дизайн, — в которой фигурируют насекомые. Однако это довольно узкий сегмент масскульта — преимущественно дет-

ский контент из пестроцветия мультфильмов про пчел, муравьев или супергероев в камуфляже божьих коровок...

Что откроет в нас самих переосмысление насекомых в кинопроизводстве будущего? И что насекомые могли бы рассказать о нас, будь у них такая возможность? Превратиться в человека в их фасеточном зрении — это красиво или уродливо? И хотели бы они побывать в шкуре *homo sapiens*?.. А может, спустя тысячи лет незаметной для нас эволюции они поглотят нашу цивилизацию (как это предсказано в фильме «Хроники Хельстрема», 1971)?

#### **Виктор Жданов**

*Родился в 1992 году в Старом Осколе.*

*Художник и куратор.*

*Живет в Москве.*



Олег Семёнов «Герб неизвестного острова», 2023. Из проекта «Письма к Острову».

# Олег Семёновых

## Монстр как метод

Монстр давно перестал быть исключительно фигурой страха. Его устойчивое присутствие в культуре, от античных мифов до жанровой киновселенной, указывает не только на границы дозволенного, но и на возможность их пересмотра. Сегодня в художественных и философских практиках монстр утрачивает статус исключения и становится инструментом. Точнее, методом: способом быть с другим, способом мыслить нестабильно, воспринимать неоднозначное и вступать в диалог с тем, что не укладывается в привычные формы.

Такой сдвиг от образа к отношению требует иной чувствительности. Монстр не обязательно должен быть визуализирован, он действует как сбой и несовпадение, нарушение привычных логик. Это не столько то, что изображается, сколько то, что становится возможным в самом акте взаимодействия. В этом контексте особенно важны постгуманистические и аффективные теории, в которых фигура монстра занимает центральное место как символ гибридности, критической неустойчивости и выхода за пределы антропоцентризма.

В постгуманистической теории монстр перестает быть маргинальным и становится продуктивной моделью восприятия. Донна Харауэй<sup>1</sup> предлагает образ киборга как форму симбиоза, разрушающего привычные бинарности; Роза Брайдотти<sup>2</sup> пишет о постчеловеческом субъекте как множественном и нестабильном; Карен Барад<sup>3</sup> настаивает на том, что агенты мира не только люди, но

и вещи, поля и силы. Во всех этих подходах есть движение от фиксированной идентичности к гибридной сопричастующей среде, где монстр не ошибка, а симптом изменений и повод к распаковке привычных режимов.

В этой оптике монстр не просто то, что нарушает границу, а то, что предлагает ее заново почувствовать. Он не между живым и неживым, не между своим и чужим, а в разрыве между этими категориями. В этом его сближение с понятием «тела без органов» у Жюль Делёза и Феликса Гваттари<sup>4</sup>, структуры, отказывающейся от привычных каналов желаний, отложенной формы, готовой стать чем-то другим. А в теории Эрин Мэннинг, особенно в книге «The Minor Gesture»<sup>5</sup>, — сбой, несовпадение и неуловимое «не так» становятся не слабостью, а импульсом к действию. Монстр здесь не иллюстрация, а модус существования и форма тактильной, не всегда переводимой чувствительности. Он не о чем-то, а с кем-то: с художником, с местом, со зрителем как носителем подвижного, изменчивого восприятия.

### Личный опыт: письма, тени, следы

Моя работа с темой монстра началась с наблюдения за одним конкретным нечеловеческим агентом — Островом доктора Швейка. Это произошло в 2021 году в разгар пандемии. Небольшой искусственный остров, образовавшийся из растительного и промышленного мусора, располагался в Челябинске, в изгибе реки Миасс, рядом с мостом. «Между цирком и филармонией»,

как писал сам Остров в своем Instagram, по расположению, но и по настроению.

Почти два года я взаимодействовал с ним напрямую: сидел на берегу, играл на флейте в полнолуние, использовал гитару как шумовой генератор. Я оставлял следы: подстригал траву ножницами, когда она выростала к концу лета; бежал до острова, чтобы вспотеть и передать запахом пота свои мысли и чувства. Фиксировал его состояния в разное время суток и в разное время года. Иногда снимал с дрона, иногда под водой, исследуя скрытые части. Порой просто сидел на острове и работал на ноутбуке, пока не садилась батарея. Или проходил мимо по мосту, глядя на него с разных точек, как на старого друга.

Эти действия не имели цели. Это была не серия перформансов (хотя они тоже имели место), а скорее, медленная, почти ритуальная сонастройка, попытка наладить диалог с тем, кто не отвечает словами. Взаимодействие с островом стало для меня примером монструозной практики: не потому, что он был пугающим, а потому, что он не укладывался в привычные оппозиции. Он не субъект и не объект, не природа и не архитектура, не друг и не вещь. Он кто-то между.

Остров отвечал на эти действия постами в своем инстаграме (организация, признанная экстремистской в Российской Федерации, – *Ред.*). Тексты были написаны от первого лица, полны юмора, самоиронии, философских рефлексий, случайных наблюдений. Они создавали образ существа, которое одновременно знает о человеческих практиках и отстранено от них; они превращали остров в персонажа, в «монстра коммуникации», умеющего отвечать, но не следующего линейной логике.

Позже, переехав в Москву, я начал писать Острову письма. Сначала от руки, на бумаге, иногда в телефоне. Эти письма из Питера, Москвы, Стамбула отражали попытку сохранить контакт, когда физическое присутствие стало невозможным. Они лишь частично до-

кументировали события, по большей части разворачиваясь как интимные монологи, полные сомнений, наблюдений, временных сдвигов. Некоторые звучали как диалог с будущим, другие как проба языка, на котором я когда-то уже говорил: языка между текстом и жестом, между личным и нечеловеческим. В этих письмах соседствовали реальные наблюдения и спекулятивные повороты: камни шептали, снег оставлял следы в виде посланий, а острова вступали в переписку друг с другом. Это была не фикция, а способ восприятия, вариант быть в мире, где материальное и воображаемое не противопоставлены, а переплетены.

Эта переписка легла в основу проекта «Письма к Острову», представленного в галерее «Arbuzz» осенью 2024 года (куратор Яна Малиновская). Выставка была разделена на три зала, и сама экспозиция выстраивалась как тело, в котором письма становились тканью и внутренним голосом. Ключевым жестом проекта стали семь писем, написанные на стенах углем от потолка до пола тексты в рост человека, проходившие сквозь все помещения. В финале выставки я смыл их водой, завершив ритуал прощания. Монстр здесь не существо, а акт — протяженное, телесное письмо, написанное и уничтоженное рукой, которая не ждет ответа.

Среди работ, представленных на выставке: «Полнолуние» — видео, снятое ночью при полной луне. В кадре: я, сидящий на деревянном треугольнике (реальный фрагмент строительных лесов с острова), за спиной цирк, впереди река и трава. Почти ничего не происходит. Иногда я играю на флейте, иногда просто сижу. Этот ритм ожидания и неподвижности стал важным: это не действие, а присутствие. Не сцена, а состояние сонастроенности.

«Схема межвидовой коммуникации» — диптих на гофрокартоне. В нем слои фотографий, знаков, абстрактных визуальных структур. Он напоминает карту, но без координат;

схему, но без пояснений. Это не «перевод» языка острова, а попытка остаться рядом, в состоянии неуверенного считывания. Монстр тут как шум, недосказанность и незавершенность структуры.

«Герб неизвестного острова» — объект, напоминающий древний амулет или щит, созданный из искусственно состаренного материала. Несмотря на отсутствие треугольника в форме, работа отсылает к геральдике: герб неведомого острова, который словно принадлежит к тому же архипелагу, что и Остров доктора Швейка. В одном из постов в инстаграме он выбрал треугольник как свой символ. Здесь монстр — это знак, возникший не по воле художника, а отозвавшийся в материале; форма, претендующая на значение, но не раскрывающая его до конца.

«Лицо цвета хаки» — живопись: грубая, зеленоватая, монструозная голова, напоминающая смесь болота и портрета. Она размещалась рядом с лопатами, одна из которых подвешена, вторая стоит в нише. Обе покрыты орнаментом, напоминающим следы от санок и ботинок на снегу у острова. Это не аллегория, а буквальный след. Лопата проявляется и как инструмент, и как свидетель. Монстр как непереводаемый объект между трудом, жестом и вещью.

«Оммаж Роберту Смитсону» — центральная инсталляция. Песок, трава, вода, бетон и остатки пластика образуют условную модель острова в разобранном виде. Это не макет, а сплав времени, вещества, следов. Инсталляция приглашала зрителя к сборке собственного острова: из элементов, не дающих единой картины.

Серия цифровых лайтбоксов «Future» — кислотные, вибрирующие изображения, частично сгенерированные нейросетью. Это монстр-видение: некое гибридное существо, распадающееся на пиксели и пятна. Эти образы про будущее, но не описывают его, а указывают на его расщепленную и неустойчивую природу.



Олег Семёнов «Лицо цвета хаки», 2022. Из проекта «Письма к Острову».

Таким образом, весь проект «Письма к Острову» можно прочесть как монструозную практику — не потому, что в нем есть пугающие образы, а потому что в нем отсутствует стабилизированный центр. Это не проект с началом и концом, не нарратив, а поле откликов. Я столкнулся с двумя типами «текстового» монстра: публичным — в виде ироничных и философских постов самого Острова в инстаграме, и интимным — в письмах, где я продолжал говорить с ним, не зная, буду ли услышан. Монстр возникал между этими регистрами, в их несовпадении.

Знание, контакт, идентичность, язык — все в этом проекте колеблется и распадается, как волна, касающаяся берега. Монстр проявляется не как тело, а как способ быть рядом с другим, не понимая, но не отступая. Это форма внимания, растянутая во времени. Художник здесь не тот, кто созидает или объясняет, а тот, кто настраивается на паузу и свет, на дыхание. Он становится ухом, которое не ловит смысл, а вслушивается в его возможность.

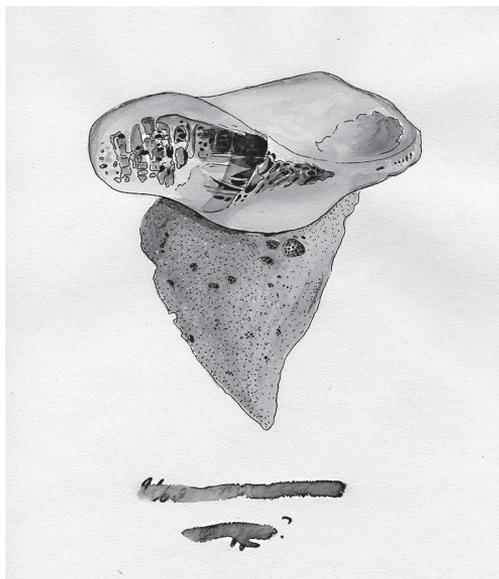
### Как монстр работает у других

Монстр как способ мышления, форма чувствования и метод художественного действия сегодня все чаще становится частью практик, работающих на стыке постгуманизма, фантастики, игрового и нелинейного мышления. Во многих произведениях он перестает быть фигурой страха и становится способом взаимодействия с нечеловеческим, неустойчивым или гибридным.

В этих примерах монстр не обязательно видим или описан буквально. Он проявляется как структура восприятия, как сбой в логике или как знак, возникший не по воле автора. Это форма критической чувствительности, указывающая на пределы антропоцентрического знания и открывающая пространство для другой этики, другого типа близости.

Серия «НРЗБР» (2022) Маши Сумниной, представленная на выставке «Высвечивания и неразборчивое» (галерея XL, 2023), представляет собой гибрид графики и текста: изображения странных, гибридных объектов, похожих то на обломки тел, то на фрагменты инструментов, — сопровождаются текстами, которые частично стерты или полностью нечитаемы. Работы выглядят как утилитарные артефакты с утерянной функцией, их графическая структура напоминает сбившиеся схемы, лишённые инструкции. Монстр здесь проявляется как сбой в системе репрезентации и восприятия: это не существо, а ошибка и след, симбиотический сплав языка и образа, нарушающий привычную семиотическую логику.

Общее у Маши Сумниной и в практике МишМаш — работа с «хаосом», проницаемыми границами между внешним и внутренним, живым и неодушевленным, личным и универсальным. Монстр здесь не чудовище, а структура, нарушающая канон, норму, границу. Такая работа близка к постструктуралистским подходам к письму и образу: это уже не



Маша Сумнина. Лист из графической серии «НРЗБР». 2022. Фото: XL Gallery.

сообщение, а состояние, не репрезентация, а напряжение смысла.

Живопись Тимофея Караффы-Корбута не столько изображает, сколько высвечивает иномирную пустоту. Художник работает с холстом как с телом: слоистость, шрамы прежних изображений, разрезанные и заново собранные поверхности становятся своего рода ранами, через которые проступает иная чувственность. На белых холстах радужные линии, очерчивающие головы и лица, как будто являющиеся из пустоты. Эти фигуры не устойчивы: они вибрируют, как образы на границе сна и яви.

Пространство выставки «Претерпевый до конца той спасен будет» (2025) в галерее корней — два гаража, открытые с улицы, — тоже становится частью метода: работы видны с пешеходной части, вне привычного белого куба. Это формирует опыт непрошенной встречи и вторжения. Монстр здесь не образ, а эффект инверсии, разрыва и утраты

центра. Полотно, напоминающее инвертированный «Черный квадрат», — это не жест отрицания, а новая икона пустоты, на которую все еще можно молиться. Монстр в этом случае не ужас, а аффект невозможности.

Андрей Ефимов в проекте «Монстры, игры и нейросети» (Arts Square Gallery, 2022) работает с живописью как с полем, на котором сталкиваются инфантильная абстракция, цифровой шум и травматическая хроника. Его полотна напоминают интерфейсы видеоигр, глючные скриншоты или перепутанные уровни платформеров. Расплывчатые формы соединяются в структуры, похожие на клетки, слоты, пиксельные сущности. Цвета резкие, кислотные. Один из образов напоминает глаз, другой — портал, в котором крутится сцена, не поддающаяся прочтению. Это образы, которые сбиваются с алгоритма узнавания.

Монстр у Ефимова не образ, а структура восприятия, навигации и глюка. Это фигура цифрового бытия, в котором субъект сталкивается с непредсказуемой логикой мира. Его живопись можно отнести к направлению постдигитальной абстракции, где не столько создаются изображения, сколько фиксируются сбои, ошибки и распад. Монстр здесь — интерфейс как таковой: способ, которым мир видит нас, прежде чем мы увидим его.

Серия «Миражи» Евгении Косушкиной («Waiting Room», Special gallery, 2025) работает с образами пограничных состояний: до и после, но не «в моменте». Ее живопись — это текучая среда, в которой формы теряют однозначность. В одной из работ искаженная рука проступает сквозь зеркальную поверхность, как будто через воду, фольгу или сон. Мир «плавится», и именно в этой текучести возникает фигура монстра-призрака.

Косушкина вводит в художественный язык то, что Деррида называл «наваждением», образ, который не сводится к наличию, но не исчезает. Монстр у нее — это эффект рас-



Мария Мичи. Из серии «Экспериментальный роман», 2022.

слоения времени и пространства, внутренней зыбкости восприятия. Не интерфейсный и не физический, а скорее чувственно-фантомный. Он появляется, когда исчезает уверенность в границах.

Серия «Экспериментальный роман» Марии Мичи — это пример телесного, материализованного монстра. Работы выполнены из холста, тканей, бисера, обшиты, деформированы, они не живопись в классическом смысле, а тела, пережившие превращение. Образы персонажей гибридные, странные, но не гротескные: они как будто живут в собственном тактильном театре, где маскарад и метаморфоза — основа существования.

Автофикшн, связанный с личной историей художницы: брак с мужчиной, который позднее совершил трансгендерный переход, задает интонацию телесной нестабильности. Здесь тела не фиксируются, а движутся, сшиваются и прячутся, сопротивляясь классификации. Монстр становится не образом ужаса, а жестом отказа от нормативной телесности и художественной техники. Это форма неустойчивой идентичности, которая словно сама себе создает кожу: из ткани, бусин, живописного следа и интуиции выживания.



Ирина Гулякина и Светлана Демина «Дышащие руины, глядя в небо». Инсталляция. Фото с выставки в Боровском ЦСИ, 2025.

В проекте «А.Г.И.» (Третьяковская галерея / ГЭС-2, 2025, при поддержке Яндекс ИИ) Ян Посадский создает вымышленного нейросетевого автора Аристарха Игнатьевича Новомирова. Картина, якобы приобретенная Павлом Третьяковым в XIX веке, сгенерирована ИИ на основе 150 работ из музейной коллекции, а затем воспроизведена вручную. Массивная черная рама, созданная по модели нейросети и напечатанная на 3D-принтере, отправляет к музейным багетам и одновременно к фрактальной архитектуре цифрового барокко.

Проект обнажает сплав симуляции и архивной репрезентации, в котором ИИ не просто инструмент, а соавтор исторического мифа. Монстр здесь не в форме, а в механизме: он обитает в доверии к визуальному нарративу, в институциональной легитимности подделки. Это фигура гибридной иден-

тичности, которая рождается не из тела, а из данных, фальсифицированной памяти и музейного интерфейса.

В работах, представленных на выставке «+1 нечеловеческий актант?» (Кураторы: Ирина Гулякина, Евгения Стерлягова, Боровский ЦСИ, 2025) монстр предстает как след, фантом, дыхание и алгоритм — не существо, а форма нечеловеческого присутствия, с отказом от авторства и центрированного взгляда.

Ксения Кудасова в проекте «Цифровые свидетели» создала 3D-фигуры на основе акварельных пятен, превратив их в призрачных существ, населяющих виртуальную галерею. Эти анонимные духи, выросшие из сетевых следов, словно дышат: их движения замедленны, границы размыты. Они наблюдают, но не вступают в контакт. Монстр здесь не чудовище, а алгоритмический фантом: он не воплощен, но ощутим. Это цифровая субъектность, появившаяся из сочетания интуиции и данных.

Ирина Гулякина в инсталляции «Святой картофель» предлагает образ клубня как агента памяти, выживания и заботы. Картошка — не метафора, а монструозное тело земли: упрямое, живучее и немое. Она отправляет к Чернобылю, к семейной истории, к предельно материальному доверию телу земли, которое переживает катастрофу, оставаясь носителем смысла.

Олег Семёнов в работе «Постгуманистический крест» показывает след, оставленный временем: выцветшее пятно на оранжевом листе бумаги, образовавшееся от длительного воздействия солнечного света. Его края расплывчаты, цвет теплый, как у фотобумажного отпечатка. Это не изображение, а нечеловеческий знак. Солнце и свет здесь соавторы, а монстром становится сама среда, вторгающаяся в акт творчества.

Ирина Гулякина и Светлана Демина в инсталляции «Дышащие руины, глядя в небо» соединяют индустриальные остатки, камни с заброшенного завода и световое поэти-



Ксения Кудасова. Из проекта «Цифровые свидетели». Скриншот. 2025.

ческое сообщение. Слова «глядя в небо» не адресованы никому, но продолжают светиться, как послание сквозь безответное время. Растения, проросшие среди руин, становятся дыханием ландшафта. Монстр здесь не объект, а само время: прорастающее, медленное, не нуждающееся в зрителе, но изменяющее все, к чему прикасается.

Приведенные примеры показывают, что монстр как метод — не жанр, не образ и не стиль. Это способ работать с неустойчивым, которое ускользает от определения, но требует внимания. Это не то, чего бояться, а то, через что видят иначе. Он не изображается, а происходит, как сбой и след, как разрыв логики.

Работы, о которых шла речь, очерчивают разные модусы монструозного: от абстракции и фрагмента до языка растений, алгоритмов и случайных следов. У одних он прорастает из постчеловеческой логики, у других становится реакцией на катастрофу или способом возвращения чувствительности к миру. Где-то он является как цифровой фантом, где-то как плоть, сопротивляющаяся классификации.

И все же между этими различиями просматривается общее: монстр здесь не пуга-

ет, он обучает. Он не сообщает истину, но вытягивает в способ видеть, который меняет того, кто смотрит. Это фигура неуверенности, с которой приходится быть. Через него художник вступает в контакт с тем, что нельзя назвать напрямую и тем самым открывает зону, где этика и практика становятся неразделимы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Харауэй Д. Манифест киборга // Логос. № 1 (30). 2001.

<sup>2</sup> Брайдотти Р. Постчеловек. М.: Издательство Института Гайдара, 2021.

<sup>3</sup> Барад К. Опыты нечеловеческого гостеприимства (сб. статей). М.: Garage, 2020.

<sup>4</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2006.

<sup>5</sup> Manning E. The Minor Gesture. Durham: Duke University Press, 2016.

#### Олег Семёновых

Родился в Челябинске в 1970 году.

Художник, куратор. Выпускник факультета современного искусства «Среды обучения».

Живет в Москве.



Елена Минаева «Близость с пришельцами», 2022. Предоставлено художницей.

# Константин Зацепин

## Друг мой пришелец: фигуры Иного у Елены Минаевой

Сверхъестественное, мистика и эзотерика все чаще служат источниками вдохновения для актуального искусства на фоне неубедительности интерпретаций сверхсложной современности в «рациональных» терминах и глобального уклона массовой культуры в сторону фантазийно-мифологического. Художники вызывают призраков коллективного бессознательного, используя множасься мозаики образов, лишенных логических связей<sup>1</sup> и постижимых в «озарении», а не понятии. Дискурс «таинственного» и «непознаваемого» находит последователей среди относительно молодых авторов, рефлексирующих свою идентичность в историческом срезе последних тридцати–сорока лет.

Елена Минаева принадлежит поколению, вышедшему на художественную сцену в середине десятиях. Детство большинства его представителей прошло в ранние постсоветские годы, оставшись в памяти в форме смутных фантомов социального прошлого, вступающих в переключки с тревожными интуициями современности. Попытка вскрыть эти ускользающие связи через обращение к глубоко персональным переживаниям легла в основу творческой практики художницы.

Уже ранние абстрактные серии Минаевой строятся вокруг темы воспоминаний человека, в раннем возрасте заставшего смену эпох и по сей день так и не обретшего стабильности. Необходимость постоянной адаптации к быстрым переменам вкупе с неуверенностью в будущем и настоящем составили ее травматический опыт, область «забытого», но постоянно пребывающего рядом, вызываемого к жизни в виде художественного интереса ко всему, что невозможно рассмотреть и расслышать, близости между пугающим и завораживающе-привлекательным.

«Призраки. Дневные и ночные» (2014), «Темнота под кроватью» (2015), «Сумерки» (2019) — сами названия выставок и живописных серий, часто дополняемых видеодокументацией перформансов, служили смысловой рамкой для создаваемых художницей, вначале под ощутимым влиянием Виктора Алимпиева, сумеречных пространств. Обращаясь к периферийным областям внутреннего зрения, она выстраивает свои работы как следы-тени неясного происхождения, выдержанные в холодной цветовой гамме.

Родной город Минаевой — Волжский — выступает символический фокусом, в котором сходятся ее детские впечатления, очи-

щенные от жизненной конкретики и превращенные в герметичные знаки: фрагментированные черты лица, занавеси, вспышки света, мгла, сгущающаяся в черные пятна. В более поздних работах художницы эти разрозненные элементы собираются в узнаваемые мотивы — фрагменты пейзажа, архитектуры (серия «Волжский — город моей судьбы», 2019), человеческие тела в странных позах (проект «Своя комната», 2020). Рассуждая о скрываемой в этих образах сфере вытесненного, художница цитирует фразу из романа Вирджинии Вулф «Орландо»: «пруд, где вещи плавают в темноте, такой глубиной, что мы про них почти ничего не знаем». Но именно из этой глубины, вне зоны зримого, отдельные предметы могут овладевать мышлением, присутствуя в нем неустрашимым фоном.

В последние годы главными персонажами Минаевой в живописи, к которой присоединились керамика и мозаика, стали Пришельцы. Внешне они совсем не напоминают «зеленых человечков» или серых («греев»), распространенных в масскульте с подачи Голливуда. Художнице удалось создать оригинальный образ, объединяющий монструозное, сакральное и человеческое. В серии «Загадочный Волжский. Пришельцы» (2021–2023) это темные фигуры, словно собравшие себя из черных клякс — главных маркеров ее ранней беспредметной живописи.

Непроницаемые, похожие на силуэты с акцентированными сияющими глазницами, эти персонажи то проступают, подобно иконописным ликам, сквозь нечто, похожее на заросли растений, то обретают антропоморфные очертания. В одной из титульных работ в пространстве узнаваемого интерьера квартиры начала девяностых черная тень пришельца смотрит на зрителя, подобно его собственному отражению в зеркале, неоновой синевой глаз. Неизменно всплывая из темно-холодной глубины фона, они почти всегда транслируют свет — он исходит и от

контуров их тел, подобно нимбам, и льется из глаз как лавкрафтовское «сияние извне».

Для Минаевой инопланетянин из летающей тарелки — почти реальный персонаж детства в промышленном Волжском, такой же спутник повседневного существования, как лик Марии Дэви Христос, вззирающий со столба по дороге в школу, как обливания холодной водой по системе Порфирия Иванова, как телесеансы гипноза от экстра-сенсов Чумака и Кашпировского. Словом, как все дискурсивное поле о невероятном, в период Перестройки заполнившее в общественном сознании духовный вакуум, образовавшийся с падением СССР и его идеологических метанарративов. По признанию Минаевой, коллективное чтение в вечерних дворах журналов про аномальные явления и встречи с пришельцами было популярной среди подростков практикой. На том же заводе, что и отец художницы, работал Геннадий Белимов — лидер городского уфологического сообщества, собиратель материалов о контактах (прежде всего, физических) жителей Волжского с инопланетянами, которые он суммировал в книге «Близость с пришельцами». Воображаемому уфо-культу под названием «Собрание Волжского сияния» была посвящена недавняя одноименная выставка-инсталляция Минаевой (2024). Ряд ее работ этого времени также имеет в названии слово «близость»: пришельцы в версии художницы, очевидно, загадочны и окружены сияющими ореолами, но при этом не несут агрессии. Напротив, их авторская трактовка не только исполнена чувственности, но и местами сексуализирована: близость с ними не только возможна, но и желаемая. Какого же рода опыт проступает наружу в образах этих темных «иных»?

Обращение к эзотерике, мистицизму и кризисным культурам является внешней стороной травматических реакций коллективного бессознательного в переломные исторические периоды с их стремительной сменой ге-



Елена Минаева. Из серии «Загадочный Волжский. Пришельцы», 2023. Предоставлено художницей.

роев и непредсказуемостью событий. Социум адаптируется к неопределенности через частные опыты встречи с «иным», актуализирующие потребность человека в вере и устойчивом знании. Эта встреча как «непосредственное духовное озарение, <...> прямое, абсолютно достоверное для субъекта и недискурсивное постижение скрытых сторон действительности»<sup>2</sup> — общий для всех эзотерических учений элемент, опыт глубоко субъективный и не передаваемый в языковых формах, рассчитанный на «откровение».

Но, как указывал Евгений Балагушкин, «мистический опыт даже в своей спонтанности и произвольности строится по законам творческого воображения»<sup>3</sup>, а потому может транслироваться художественными средствами. Контакт с неизвестным предполагает его освоение в фигурах, указывающих на хаотическое. В отличие от науки, искусство экспериментирует на путях, ве-

дущих к хаосу, но именно в этом и черпает актуальность, разделяя со зрителем ощущение беспорядка<sup>4</sup> как такового. Знаками хаоса в искусстве часто выступают чудовища, монстры. Такие как, например, драконы, способные принимать облики, для человека непостижимые, о чем писал Борхес в «Книге вымышленных существ». Фраза «*Nisunt dracones*» («Здесь обитают драконы») на Глобусе Леннокса XVI века, втором старейшем из существующих, обозначала опасные земли, точнее, считающиеся таковыми в силу своей неизведанности.

Монструозность подразумевает потенциальную многоликость возможных обликов, «непостижимых» в силу сокровитости от взгляда. Валерий Подорога в размышлениях о Декарте вводит монстра в качестве одной из риторических фигур, чья сущность состоит в стремлении неразгаданной тайны оставаться таковой: «Монстр <...> это актуализированная, ставшая видимой, за-



Елена Минаева. Из серии «Загадочный Волжский. Пришельцы», 2023. Предоставлено художницей.

гадка мира или, если хотите, “головоломка”. Монстр <...> защищает сам порядок от хаоса <...> в качестве хранителя тайн мира»<sup>5</sup>. Процедура демонстрации, как показывания, есть, по сути, проявление, выведение явления из состояния «монстра», то есть того, что было скрытым, потаенным, неизвестным.

Продемонстрировать нечто означает раскрыть это тайное. Монструозные фигуры мерцают на грани скрытого и явленного, ужас и трепет перед их «истинным» обликом снимаются, изживаются актом показа. В этом смысле увидеть монстра — значит примириться с ним, принять хаотическое и бесформенное, в определенном смысле присвоить их, примерить на себя. Катарсическая сила хоррора (широко понятого как поле субжанров от фильмов ужасов до суме-

речных фэнтези<sup>6</sup>) — в его воздействии через эффект внезапного появления чудовищного в непосредственной близости от героя/зрителя. Демонстрация монструозного оборачивается его же деконструкцией, а страх в момент наивысшей амплитуды — его изживанием. С другой стороны, прием открытия в человеческом образе нечеловеческого<sup>7</sup> — то есть монстрация — стал базовым способом очеловечивания монструозного, неведомого как содержательный горизонт научной фантастики.

Желание Иного неоднократно описывалось в качестве движущей силы восприятия фантастического жанра, пытающегося визуализировать «несуществующее, невидимое и в каком-то смысле непредставимое (радикально иное)»<sup>8</sup>. Попытка мыслить его в постмодернистской оптике множественности<sup>9</sup> породила в массовой культуре многочисленных антропоморфных монстров с их разветвленной типологией<sup>10</sup>: вампиры, оборотни, зомби, киборги, клоны. В этом же ряду получил развитие и образ Пришельца, Инопланетянина как главного персонажа фантастического кино, уфологии, а также разного рода конспирологических теорий.

В книге «Убывающий мир» Алексей Конаков подробно описывает историю советской уфологии. Пережив расцвет на рубеже 1950–1960-х на волне подгоняемого властями «космического оптимизма», к 1980-м, на фоне падения всеобщего интереса к теме космоса, она деградировала в субкультуру, питаемую лишь свидетельствами о неопознанных объектах в небе по всей территории страны, представлявшими собой нечто иное, как следы работы секретного и сверхмассивного ВПК государства<sup>11</sup>. Коллективные грезы об инопланетном Ином, с сопутствующим им синтезом страха и вожделения, представляли собой реакцию массового сознания на искусственную закрытость и несвободу советской жизни,

ее тотальную пронизанность ощущением близкого присутствия скрытых «врагов», от которых необходимо постоянно обороняться, а также возможных катастроф как последствий защиты.

Многочисленные смысловые слои семантики «чужака», множась, слагаются в «монстра», живущего внутри общей памяти, периодически всплывающего на ее поверхность, переформатируясь и актуализируя свои новые «клики» в изменчивых исторических контекстах. Минаевские Пришельцы, при всей отстраненности их облика, очевидно, не прилетели извне. Они есть часть того, что давно жило в нас. Художница вскрывает этот сложный аффект как опыт соблазна, обнаруживая удовольствие как обратную сторону ужаса. Эзотерически-эротический акт «близости с пришельцами», как форма предельно «близкого контакта», становится для нее способом приятия коллективного травматического опыта как неотъемлемой части себя.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> См.: «После сказки. Сопrotивление очарованию»: интервью с кураторами выставки Сергеем Гуськовым и Славой Нестеровым. URL: <https://knife.media/posle-skazki-soprotivlenie-ocharovaniyu-guskov-nesterov>.

<sup>2</sup> Панин С. Философия эзотеризма. Эзотеризм как предмет исторической и философской рефлексии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 14–15.

<sup>3</sup> Балагушкин Е. Сущность и структурное разномыслие мистики // Религиоведение. 2010. № 2. С. 112.

<sup>4</sup> См.: Подорога В. Рене Декарт и Ars Chimaera // Культура и форма: К 60-летию А.Л. Доброхотова. М.: Высшая школа экономики, 2010. С. 43.

<sup>5</sup> Там же. С. 47–51.

<sup>6</sup> См.: Хапаева Д. Занимательная смерть: развлечение эпохи постгуманизма. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 41.

<sup>7</sup> Подорога В. Рене Декарт и Ars Chimaera. С. 51.

<sup>8</sup> Самутина Н. Фантастическое кино и проблема иного // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 67–68.

<sup>9</sup> См.: Шапинская Е. Другой с тысящейю лиц: культурные репрезентации // Шапинская Е. Избранные работы по философии культуры. М.: Согласие, Артем, 2014. С. 259.

<sup>10</sup> См.: Павлов А. Постыдное удовольствие: Философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Высшая школа экономики, 2015. С. 191–235.

<sup>11</sup> См.: Конаков А. Убывающий мир: история «невероятного» в позднем СССР. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 87–92.

#### Константин Зацепин

Родился в 1980 году в Самаре.

Кандидат филологических наук.

Теоретик современного искусства,

куратор, художник.

Живет в Самаре.



Фёдор Хиросигэ «Прогулка Леди Гриб», перформанс, 2023. Санкт-Петербург, Новая Голландия. Фото: Игорь Симкин.

# Ксения Подлипенцева

## Манифест странного

Давайте поговорим о странном. А именно — странном в значении «weird», которое описывает, среди прочих, Марк Фишер<sup>1</sup>, то есть странном как опыте нарушения привычного порядка, столкновении с чем-то, что не должно существовать или не должно быть здесь. Странное, по Фишеру, — это то, что не вписывается, то, что «не принадлежит» этому месту. Не пытаясь спорить с одним из наиболее влиятельных философов XXI века в каком-либо качестве, я предлагаю поразмышлять или, может даже, пофантазировать: чему именно не принадлежит странное, если странное — **всё**?

Ведь что такое странное? Марк Фишер приводит работы Лавкрафта как идеальный пример странного-«weird», но также пишет, что черные дыры — weird-объект<sup>2</sup>. Лавкрафтианский «космический ужас» невообразим и неопишуем, однако он также является частью мира, в котором существует читатель, лишь прикрытого ненадежными шаблонами «нормальности», — и именно в этом его притягательность. В конце концов, так ли отличается степень странности народа рыбаколюбцев от, допустим, морских коньков, меняющих по необходимости свой пол, или удильщиков, излучающих свет отростком на голове, а таинственные грибы с Юггота — от грибницы в ближайшем лесу? Странное не обязано быть страшным, пугающим, странное должно быть онтологически разрушительным: «Что объединяет странное и жуткое, так это поглощенность необычным. Необычным — но не ужасающим. Обаяние, которым обладают странное и жуткое, не сводится к идее, что мы "насла-

ждаемся тем, что пугает нас". Скорее, оно связано с очарованием внешним, с тем, что лежит за пределами обычного восприятия, познания и опыта»<sup>3</sup>. Таким образом, странное — это не просто нарушение правил мира, это нарушение самой структуры восприятия.

Странное — не антоним к нормальному. И деревья, и морские коньки, и далекие объекты из звездной пыли, и наши собственные тела — абсолютно нормальные и в не меньшей мере странные. Странное — это антоним к шаблонному, к паттерну, к привычной последовательности, автоматическому узнаванию. Если мы признаем всеобщую странность — мы перестанем бояться. Если мы признаем всеобщую странность — мы признаем, что наши отношения с миром не должны строиться на сходствах и различиях, они строятся на перетекании одних странностей в другие, пожалуй, в некотором роде буддийском прочтении — прочтении, которое говорит нам, что нет никаких границ, кроме онтологических, между нашими телами, деревьями, насекомыми, обитателями морских глубин или далекого космоса.

Если мы признаем странность — мы обретаем будущее, которое пока не можем вообразить.

Но пока революция странного в нашем коллективном сознательном и бессознательном еще не свершилась, пока мы по-прежнему живем в мире шаблонов и разграничений — нам на помощь приходят те, кто научился извлекать пользу из мнимых границ. Те, кто не преодолел границы, а обжил их. Нам на помощь приходят **монстры**.

### Кто такие монстры?

Очевидным кажется определение монстра как не-человека, потому что нам нужно как-то отличать монстров от нас самих. Монстр не просто существует на границе, монстр и есть граница, ситуация отличия, возникновение странности. Но в то же время монстр — это не не-человек, или же не-человек, обретающий человеческую агентность. Тотальное отличие зачастую не вызывает эмоций — ведь не называем мы монстрами стебли травы на газоне под окном или назойливую муху, поскольку в антропоцентричном мире, они, скорее, объекты, нежели субъекты. Но представим на секунду, что флора или фауна обретает агентность, зарезервированную в нашем сознании исключительно для себе подобных, — и вот перед нами сюжет для фильма ужасов.

Иными словами, монстры — это не только пример странного, но и фрейдовского жуткого (*uncanny*), знакомого-незнакомого, похожего-непохожего. Это граница состояний, переходные слепые пятна между человеческим и уже не совсем или не-человеческим, но не только. Кто или что может стать монстром, приблизившись к этой грани? Короткий ответ — все, что угодно: вспоминаются японские демоны, рождающиеся из выброшенных на помойку швабр или старых ширм<sup>4</sup>. И все же в современном искусстве можно выделить две основные коллизии бытования монстров: боги и звери.

Оставим пока за скобками аспект божественного — это тема для отдельной дискуссии — и сосредоточимся на втором, условно «природном» аспекте. Так, у классика антропологии Леви-Брюля читаем: «...для первобытного человека, который принадлежит к тотемическому обществу, всякое животное, всякое растение, всякий объект, хотя бы такой, как звезды, солнце и луна, представляет собой часть тотема, класса или подкласса. Поэтому каждый объект наделен определенными сродством, правами на

членов своего тотема, класса или подкласса, обязательствами в отношении их, мистическими отношениями с другими тотемами и т. д. Даже в тех обществах, где не существует тотемизма, коллективные представления об определенных животных имеют, однако, мистический характер»<sup>5</sup>. Другой именитый антрополог — Маршалл Салинс — пишет: «Согласно традициям многих коренных народов Америки, некоторых народов Новой Гвинеи и ряда других, различные виды животных и растений изначально были людьми; и хотя впоследствии они обрели свои нынешние тела, по сути своей они остаются человеческими. Нередко анимистические существа или даже явления вроде солнца или снега предстают в виде людей в снах людей и во время шаманских сеансов. Некоторые из них, как известно, способны превращаться в людей, и наоборот»<sup>6</sup>. И, наконец, Ричард Шехнер в своем фундаментальном исследовании перформанса и ритуальных практик описывает восприятие мира, которое кажется мне созвучным идее всеобщей всеобъемлющей странности: «Шаманский опыт — явление реальное и целостное. Наши интерпретации умаляют и расщепляют его: мы хотим, чтобы этот опыт был “потусторонним”, “трансцендентным” или “вымышленным”. Но этот опыт — следствие особенностей, которые подмечают антропологи в мышлении народов с устной традицией. “Внезапная метаморфоза может превратить каждую вещь в любую другую. [Первобытный человек обладает] глубоким убеждением в фундаментальном и неустранимом всеединстве жизни, связывающем вместе все множество и разнообразие отдельных форм”. Пересечения, взаимообмен, преобразования [...] существуют везде. Человеческий опыт не разбит на уровни в соответствии с иерархией. Это вовсе не значит, что все одинаково; суть в том, что части формируют единое целое, между всеми частями возможен бесконечный взаимообмен и преобразования»<sup>7</sup>.



Фёдор Хиросигэ «Выпуск семнадцатого года», 2017. Редимейд, пирография, акварельный карандаш.

В этих кратких примерах вырисовывается тем не менее некая цельная картина: человек взаимодействует, в некоторых случаях приглашает в себя и в моменте воплощает не-человека, и отнюдь не ради альтруизма — эти действия имеют сугубо практические цели. Такой целью может являться приобретение неких особых качеств, носителем которых считается нечеловеческий субъект, или же целью будет коммуникация с этой персоной, но не сама по себе, а как способ передать просьбу, получить благословение или, напротив, оказать негативное воздействие на недругов. Можно также выделить общение ради получения знаний и/или прохождение инициации — в этом случае знания не имеют ничего общего с человеческой логикой и априори находятся на другом, над-разумном уровне<sup>8</sup>. Реальность духов оказывается не далеким измерением, а скорее, иным состоянием, воспринимать которое человек может при определенных условиях (например, во сне). Таким образом, граница между человеческим и не-человеческим оказывается намного более условна и текуча, чем привыкли считать мы, жители мегаполиса XXI века, ведь в конце концов «люди — тоже духи»<sup>9</sup>.

И все же для нас, пока не живущих в реальности всеобщей странности, наиболее притягательной, будоражащей воображение представляется именно эта иллюзорная граница. Как человеку наладить контакт с деревом, с оленем или ветром, прилетающим с северных равнин? Что мы можем получить в результате

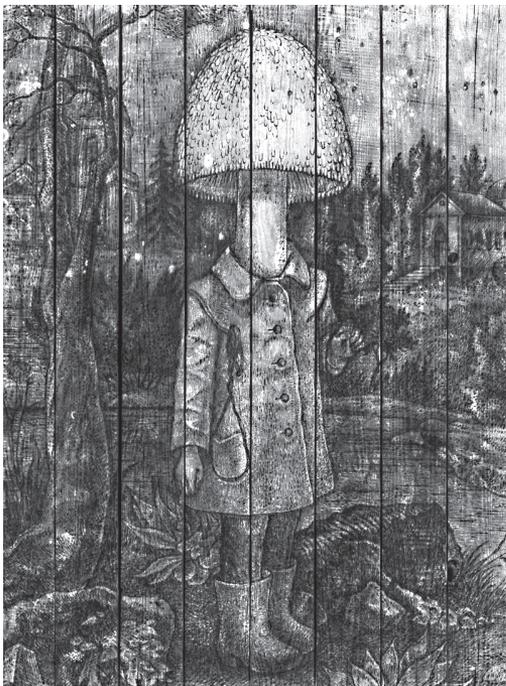
этих отношений? Мы уже знаем, какие ответы могут дать нам антропологи, но как искусствовед меня больше интересует — какие ответы дают художники?

### Монстры после человечества: грибные персоны Фёдора Хиросигэ

Рассмотрим перформансы петербургской художницы, работающей под псевдонимом Фёдор Хиросигэ.

Фёдор Хиросигэ представляется одним из самых магических петербургских авторов наших дней — «магическим» все в том же смысле определенной слитности бытия, осознания всеобщей и всеединой странности. Не случайно и псевдоним, и визуальный язык художница заимствует из японской традиции: Фёдор исследует в своем творчестве буддийские практики и восхищается синтоизмом. Где-то на пересечении духовных течений Востока и размышлений-фантазий о постантропоцене рождается ее творческий метод. Так, в мастерской на Васильевском острове появляются монументальные объекты-картины из фанеры, бруса, клейстера и древесного щебня, с которых семью (а бывает, пятью или даже одним) глазами смотрят аниме-богини, воплощения буддийских Тар<sup>10</sup>, а на улицах города, в пространстве галерей и даже в кинокартинах — возникает грибная персона.

В мире далекого-далекого будущего на смену человечеству приходит цивилизация грибов. Мицелий, охвативший всю планету, не в пример людям оказался куда более



Фёдор Хиросигэ «Автопортрет в виде *Psu*», 2020–2021. Редимейд (строительный поддон), пирография.

восприимчив к духовным учениям: впитав в себя оставшиеся артефакты буддийского искусства, грибы, по заверениям художницы, балансирующие между состоянием слияния коллективного разума и импульсами самости, выбрали путь к просветлению. Этим путем для новой цивилизации стала мечта о фотосинтезе: грибы не умеют фотосинтезировать, как растения, но стремятся этому научиться через духовное самосовершенствование, ведь фотосинтез не причиняет никому вреда. Чистое производство энергии из света, без вреда, без насилия становится метафорой идеального состояния.

Но как человек может стать грибом и что это ему даст? Как уже упоминалось, многие шаманские и иные ритуальные практики строятся на обмене или дарении неких фундаментальных жизненных сил-энергий. Исполнитель

ритуала может надеть на себя шкуру зверя и стать более выносливым и, соответственно, более удачливым в охоте. Но получится ли у человека перенять какие-то качества от просветленных грибов и всемирного мицелия? Как говорит Хиросигэ, «когда на тебя навешивают ярлык монстра, в итоге ты понимаешь, что [его] надо просто взять, и понимаешь, что теперь ты свободнее, тебе никто ничего не может сказать»<sup>11</sup>. Оказывается, главное качество человека-гриба – это свобода, которую дарует нам заведомая странность.

Грибная персона накладывает и некоторые ограничения, можно сказать, монашеское послушание на человека, желающего хотя бы ненадолго приобщиться к таинству духовного пути фотосинтеза. Практикующий художник вынужден отказаться от человеческой привилегии доминирующего зрения, перемещаясь вслепую в пространстве, населенном бесплотными голосами, звучащими из темноты. Но взамен, по утверждению Фёдора Хиросигэ, грибная персона открывает совершенно новые возможности для самоощущения и коммуникации: «мне нравится давать интервью в этом образе по простой такой причине, что я не отвлекаюсь. Когда я говорю, я там часто думаю, то ли я говорю, а как я сейчас выгляжу? А вот когда ты в образе Гриба — ты не думаешь о такой ерунде. Ведь выглядишь ты прекрасно. И никого не видишь, что важно. У тебя остается только текст. Ты слышишь текст вопроса, ты отвечаешь на него. То есть получается, даже если отвечаешь не из образа — ты все равно отвечаешь по-другому. И всегда получается хорошо. [...] В грибе ты как будто бы можешь себе позволить честный ответ»<sup>12</sup>. Принимая идентичность гриба, художник не «дает грибу высказаться», скорее, наоборот — это гриб позволяет человеку говорить о том, о чем не-монстр говорить неспособен.

Изначально перформативные практики были направлены на изучение персонажей-гостей из далекого будущего победившего мицелия, но постепенно в столкновении с нашей

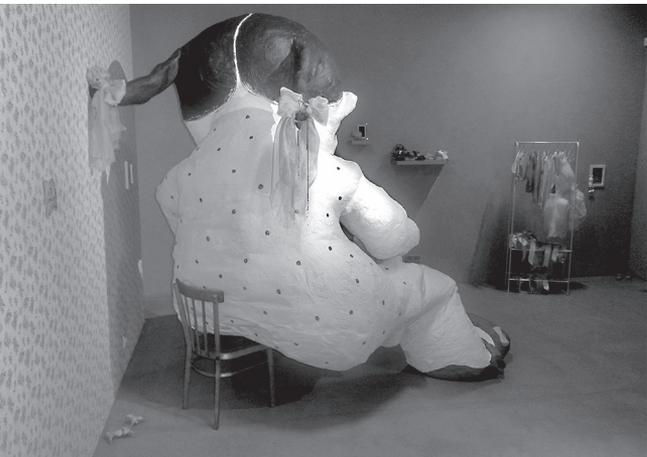
пока что антропоцентричной реальностью стали исследованием человеческих и не-человеческих отношений и взаимодействий. Отношений, к которым в рамках данного дискурса принято подходить с опаской: эко- и геофилософия<sup>13</sup> не без оснований указывают на кажущуюся естественной эксплуатацию людьми всех остальных форм жизни на планете. Но в то же время Фёдор Хиросигэ признается, что именно перформативные практики и столкновения гриба с людьми дают некоторую надежду на возможность гармоничного сосуществования видов: «начинаются шутки про то, как мы сейчас тебя съедим. Всегда есть шутки про насилие. Но и еще... всегда происходит какая-то взаимопомощь. Потому что я вот в таком виде ничего не вижу. Если мне нужно ходить, то я буду спотыкаться. И чтобы это все [перформанс] происходило, нужен какой-то поддерживающий элемент. Почему мне эти перформансы интересны — они возвращают веру»<sup>14</sup>. Веру в то, что в нас уже есть достаточно врожденного любопытства и потенциала для ненасильственного общения, для диалога с монстрами.

**Жуткое — это реальность вокруг нас или сопротивление этой реальности? Или и то, и другое?**

«Малышки 18:22» — сестры-художницы Ника и Акси́нья Сарычевы, живущие в городе Томске на востоке Западной Сибири, недалеко от самой большой в мире системы тысячулетних болот, потихоньку расползающихся все дальше и дальше по территории области. Как неоднократно говорили сами художницы в различных интервью и наших беседах, вся их жизнь становится частью искусства. Это жизнь в региональном центре за пределами столиц. Жизнь среди огромных и по большей части безлюдных пространств Сибири, балансирующей в восприятии чужака на грани культурной и исторической идентичности-самоопределения и массовых стереотипов о земле вечной зимы, снега и медведей. Жизнь в

пространстве, где под ногами (а чаще — под торфяными массами) сохранились, ускользнув от разложения, артефакты коренных народов. Жизнь женщин, девочек, сестер, да еще и художниц. В общем, вся эта жизнь в равной мере является частью их искусства, как и искусство — частью повседневной жизни. Художниц, которые выходят на улицы города, чтобы создавать магические порталы; художниц, которые отправляются в экспедицию вглубь Васюганских болот; художниц, которые подрабатывают по ночам уборщицами в старой, закрытой на ремонт школе, населенной призраками; художниц, которые живут вместе в кукольном домике однокомнатной квартиры с розовыми обоями в стиле барби.

Вернемся ненадолго к фрейдовскому «unheimlich» — знакомое-незнакомое, домашнее или даже семейное, неожиданно ставшее чужеродным, — это описание выглядит подходящим для работ «Малышек 18:22». Они строят всю свою художественную практику на сочетании противоположностей, на создании противоречивого эффекта от встречи чего-то жуткого и пугающего с чем-то стереотипно женским или девичьим — чем-то, от чего ожидается, что оно будет пассивным, «милым» и во всех отношениях «домашним». Теме внешнего и внутреннего восприятия женского опыта посвящен один из центральных проектов группы — «Хорошая девочка», объединяющий тотальную инсталляцию, серию объектов, видео-арта, картин и гигантскую скульптуру в технике папье-маше — монструозную девочку-переростка, сгорбившуюся в слишком тесном для нее пространстве выставочных залов. Как говорят сами художницы<sup>15</sup>, их героиня предстает перед зрителем в моменте превращения, когда в пухлом кукольном ротике уже прорезаются зазубренные желтоватые клыки, но трансформация еще не завершена до конца, и зрителю остается только гадать, что же вылупится из «хорошей девочки» в свое время.



«Малышки 18:22» «Хорошая девочка», вид экспозиции, 2024. Masters gallery, Санкт-Петербург.



«Малышки 18:22» «Только бизнес, милый», вид экспозиции, 2023. Контора пароходства, Тюмень.

В проекте «12 магических историй в подзелье» «Малышки» вступают в диалог с группой томских художников конца 1990-х – начала 2000-х «Синие носы», которые известны прежде всего своей острой политической сатирой. Так, в 1999 году «Синие носы» делали сатирические перформансы о скором конце света — «14 перформансов в бункере». «Малышки» создают свою инсталляцию и серию перформансов, которую они описывают как «мужчины смеются, девочки плачут»<sup>16</sup>, о страхах уже нового тысячелетия, о страхах, которым подвержены многие в наше время. В этой инсталляции впервые появляются работы из серии «Мама, в моей комнате кто-то есть», к которой художницы снова обратятся в 2024 году. В другой тотальной инсталляции — «Где начинается нежность» — девушки пишут серию работ с кремлями в кислотно-розовых, стереотипно девичьих цветах, пытаясь, по их словам, расколдовать власть и структуру, сделать ее более нежной, игрушечной, ненастоящей.

Тотальная инсталляция в Тюмени «Только бизнес, милый» заигрывает с образами лиминальных пространств из интернет-культуры, так называемых «backrooms». Основная тема этой работы — метрополия, которая

забирает ресурсы у регионов. Большая часть выставочного пространства представляет собой хаотичный склад, серый, невзрачный, грязный, но посреди него стоит ярко-розовый, «похожий на открытую рану»<sup>17</sup> кабинет «большого начальника», где нас встречают символы не только власти и насилия, но и капитала, на котором эта власть во многом держится, истощая тем самым и человеческие, и природные ресурсы — горнодобывающей и нефтегазовой промышленности, физически выкачивающих ресурсы из родного региона художниц. Еще одна серия работ группы заимствует эстетику интернет-хоррора. «В моей комнате кто-то есть» посвящена не просто интернет-культуре и крипипасте, а вполне реальному, бытовому и оттого еще более пугающему опыту — страху вторжения в твой частный мирок крохотной квартиры чужаков, настроенных отнюдь не дружелюбно. В близкой по смыслу серии «В моем подъезде что-то есть» художницы рассказывают историю о том, как некий аноним оставил им подарок на лестничной клетке, что у человека, живущего в реальности постоянной тревоги, вряд ли вызовет положительные эмоции — скорее, резонные опасения.

Кажется, что все описанные выше работы разрывают напечатанный на некачественном пластике фальшфасад реальности, обнажают ее жуткость. Но есть ли здесь какой-то выход, какое-то разрешение, возможность для катарсиса, освобождения из коллапсирующей системы? На мой взгляд — да, и я вижу его все в той же жуткости. Жуткой может быть не только наша реальность — социальная, политическая, экологическая — жутким может быть и должен быть и наш протест.

Еще одна ключевая героиня творчества «Малышек» наряду с «Хорошей Девочкой» — «Принцесса», которая «Предпочла Обратиться». Здесь мы видим игру слов: глагол «обратиться» может означать как обращение к кому-то, начало разговора, так и превращение — причем, как правило, в магическом смысле: в сказках обращаются оборотни, колдуньи вроде Василисы Премудрой или ведьмы типа Бабы Яги.

Принцесса «Малышек», отсылающая к пластику «девчачьих» сказок, сверкающих глянец принцесс Диснея и Барби в пышных платьях, тоже находится в процессе жуткого превращения, которое мы застаем на разных стадиях в разных работах. Черные лавкрафтианские щупальца выглядывают из-под подола кислотно-розового платья, прорастают из нелегальных китайских дешевых товаров с улыбающейся Бэлль или Спящей Красавицей, появляются в глитчах и багах поверх старых компьютерных игр-переодевалок под треск закольцованной мелодии, возникают, усыпанные блестками и стразами, в темных проемах подвалов города Томска, обрамляют собой зеркало, в котором, как призрак, застыло пустое парадное платье. В персональной выставке группы «О сибирской принцессе и болотных мертвецах», посвященной уже упоминавшимся Васюганским болотам, есть намек на вектор бесконечного превращения Принцессы, но нет прямых ответов: Принцесса становится для художниц образом Богини болот, будущей и прошлой матери всего, со-



*«Малышки 18:22» «О сибирской принцессе и болотных мертвецах», вид экспозиции, 2023. ЦК19, Новосибирск.*

вершающей бесконечный цикл перерождений. Вдохновляясь селькупской мифологией, художницы приглашают нас пройти две стадии этого перерождения, встречаясь в выставочных залах с жуткими, на грани с отвратительным, последствиями неназванных ритуалов: залитые эпоксидной смолой комки волос на праздничных блюдах, куски плоти непонятного происхождения и принадлежности, напоминающие кроненберговский боди-хоррор, кровоточащие картины, заваленные охапками искусственных цветов, заставляют зрителя тревожно всматриваться в работы в неуютной попытке определить, что же на них изображено.

И все же все эти образы кажутся не столько пугающими, сколько притягательными, и не потому, что формально мы путешествуем из «черного» зала «старости/смерти» в «белый» зал «перерождения», — перерождение также наполнено ошетилившимися гвоздями, на которых висят пластиковые жемчужины, и непонятными сгустками грязно-бордового цвета. Нет, эти образы притягательны как раз потому, что они обещают нам превращение в жуткое. Превращение, которое не остановить,



Алина Кугуш «Mosura: появление черного мотылька», 2022. Перформативная медиация по проекту Александры Гарт «Лес паутины» в галерее «Аппа Nova», Санкт-Петербург. Фото: Павлина Белокреницкая.

если ты вступила на эту болотную тропу. Превращение, которое будет длиться и длиться вечно, и в то же время никогда не останется на месте. Превращение, которое увлекает зрителя за собой, предлагая взглянуть не только на работы, но и в глубины собственного разума, чтобы найти там новые, неназванные, для кого-то пугающие сущности, но сущности, которые я вместе с художницами готова с радостью приветствовать как часть моего тела, моей реальности и моего опыта. Именно это «жуткое-в-нас» позволяет нам меньше бояться «жуткого-вокруг»: может быть пока немного, совсем чуть-чуть, но и трансформация только начинается. Кто знает, что таится под поверхностью нашей кожи и под торфяниками Васюганских болот.

### Сказка — ложка? Перевоплощения Алины Кугуш

Говоря о перевоплощениях, вспомним еще одного персонажа, вернее даже сказать — персонажей, с которыми петербуржцы и не только могут столкнуться волей случая в пространствах галерей и музеев: редиска-рапун-

цель, скатерть-самобранка, черные мотыльки, жуки, «челосекомые» и другие сказочные чудаки и странные курьезы — это все Алина Кугуш. Мультидисциплинарная художница работает с разными видами медиа от живописи и графики до инсталляций, однако особое место в ее творчестве занимает перформанс: «Связка перформативное и ритуальное мне кажется более понятной, и я действительно в какой-то степени к перформансу отношусь как к ритуалу. Вот преобразования, мне кажется, как раз; я к ним отношусь как к шаманской такой практике, но в рамках художественных. То есть я с этим скорее заигрываю, чем напрямую утверждаю, что я шаман(ка)»<sup>18</sup>. Творчество Кугуш вызывает облако тегов-ассоциаций: тут и русские народные сказки, и сказки европейские, и Владимир Яковлевич Пропп, и Мамышев-Монро, и венецианский карнавал, и гипертрофированная выразительность театра кабуки, и ритуальные маски. Но как столь разные образы формируют художественный мир автора?

Начнем вновь с прямой речи: в нашем разговоре с Алиной чаще всего всплывали западноевропейские сказки и японский синтоизм с присущей ему идеей о том, что духи-Ками «есть везде или могут быть где угодно»<sup>19</sup>. И если первые дают перформансам Алины сюжетную линию, архетипические фигуры и действия, то есть отвечают на вопрос «что происходит?», то второй помогает сформулировать общую канву взаимоотношений человеческого и не-человеческого, найти ответ на вопрос «как это происходит?». На первый взгляд, персонажи перформансов Алины действительно как будто сошли со страниц детских книг: яркие, с нарочито условным театральным гримом, сложными костюмами и, казалось бы, «несерьезным» отношением к собственному бытию — в них сложно разглядеть экзистенциалистский ужас от становления чем-то иным или, напротив, надежду на новые пути трансгуманизма, о которых было много сказано выше. Да и сама художница не боится этой

несерье зности, вовлекая зрителей в свою ма-скарадную игру в качестве полноправных дей-ствующих лиц: так, в перформансе «Root-crop/ Корнеплод»<sup>20</sup> посетители внезапно оказались в роли спасителей Редисочной Рапунцель, за-точной на балконе основного зала галереи, — героиня перформанса, прикованная длин-ной косой из редиса к гире, не могла само-стоятельно сдвинуться с места, пока зрители не примут правила игры и не исполнят свою партию в этой сюрреалистичной сказке.

Сказочность и театральность помогают встретиться со странным. «Для меня нормаль-но, что все швы, образно, торчат белыми нитка-ми, чтобы грим, групп — и маска застыла»<sup>21</sup>, — говорит Алина, при этом упоминая маски, но и грим кабуки. Здесь кажется не лишним вспомнить, что маски в традиции театра но — полноправный актер, заключающий в себе в некотором роде самостоятельную душу, вза-имодействие актера с которой необходимо для того, чтобы представление состоялось<sup>22</sup>. В искусстве Кугуш маска (в данном случае тож-дественная образу персонажа перформанса в целом) безусловно создает коллизию стран-ности, являясь одновременно и продолжени-ем исполнителя, выражением художествен-ного замысла, и актором, воздействующим в равной мере на зрителей и «актера», и чем-то третьим — пространством смешивающейся, те-кучей идентичности, не имеющим четких гра-ниц и определений.

Еще одна такая маска, регулярно возни-кающая в практике художницы, — мотылек или жук, «челосекомое», обыгрывающее ан-глийское «bug» — «ошибка», курьезный слу-чай, застрявший в проводах, что-то, чего не должно было существовать, — и все же оно здесь. Мотив полета насекомого, избежавше-го сачка, как мотив ускользания от привычных категорий и паттернов мышления становится центральным в ряде проектов художницы: история «челосекомого» исследуется Кугуш в цикле проектов «House of Bugs», объеди-нившем перформативные практики, графиче-



Алина Кугуш «Картотека», 2023–2024. Бумага, аквагрим.

ские серии и ряд инсталляций, например, для выставок «Fly Round», «VANISHING POINTS», «Open Mo(u)th». Я отдельно останавливаюсь на выставках, так как в случае Кугуш ожидае-мые формальности — предпоказы, открытия и закрытия — превращаются из светского мероприятия в полноправную часть художе-ственного проекта: Алина редко появляется на публике вне, за неимением лучшего слова, образа. Перевоплощения естественным путем перетекают из одного медиума в другой: так, например, эскизы макияжа аквагримом для перформансов дают начало серии графики «Картотека», а арт-медиации в архиве музея «Garage» — фотографиям и живописи для проекта «Бунт вещей». Люди-насекомые-ошибки Кугуш появляются не только на ее же персональных выставках — так, черный моты-лек Mosura, «свидетель бытового и сакраль-ного»<sup>23</sup>, приглашал зрителей в путешествие по лесу паутины на одноименной выставке Александры Гарт. Интересно, что в проекте о «темной экологии»<sup>24</sup>, постантропоцене и тех-ногенной катастрофе именно человек-насе-комое становится символическим проводни-ком, единственным знающим тайные тропы в непривычном и неприветливом будущем

после человека: «Кто войдет с ним в лес, тот не останется прежним»<sup>25</sup> — обещает текст на сайте события, подчеркивая, с одной стороны, рефрен шаманского опыта-путешествия между мирами и обретения в процессе некоего нового «я», с другой — слегка иронизируя над метафизическими материями. Нехарактерно для ярких карнавальных образов Кугуш монохромный костюм мотылька отсылает к уже упомянутым традициям японского театра: выбеленное лицо с двумя черными точками кажется маской, в то время как остальное тело художницы скрывает тяжелая темная шуба-крылья. Снова на грани игры и ритуальности, крылатые ошибки Алины Кугуш упрямо ускользают от однозначных трактовок и определений, но точно можно сказать, что, в отличие от классики фильмов ужасов, художница не боится своей человекосекомой ипостаси и предлагает принять ее странность и зрителям.

Несмотря на то, что я рассуждаю преимущественно о телесных перевоплощениях, применительно к практикам Алины кажется важным остановиться на сакральной вещественности, которая, как в примере с масками, оставляет пространство для странного и не столько позволяет ему случиться, сколько побуждает нас обратить внимание на то, что всегда существовало прямо перед нами. Для творчества художницы «ощущение, что в каждом предмете живет какой-то человек»<sup>26</sup> имеет ключевое значение не только в перформативных практиках, но и во многих других медиумах, с которыми Алина Кугуш так или иначе работает: будь то колокольня собора, отражающаяся в темной воде петербургского канала, ледяная скульптура в парке или разрозненный набор детских игрушек — в графике, живописи и инсталляциях художницы каждый предмет получает свою субъектность — искрящую и мерцающую, в противовес кажущейся статичности материи. Этим холсты и акварельные листы Алины удивительно похожи: масляная живопись становится полупрозрачной и текучей, детали в ней смазываются и

расплываются, а представляющиеся зрителю по умолчанию камерными акварельные листы растягиваются в пространстве галерейных стен, сползают на пол или потолок, возникают в дверных проемах.

«Допустим, мы не хотим куда-то смотреть, мы смотрим в обратную сторону — и этим мы косвенно указываем на нечто»<sup>28</sup>, — говорит Алина Кугуш о своем творчестве, размышляя о том, что эскапизм — не всегда и не только избегание, но и попытка вернуть себе контроль над ситуацией, используя странные, шаманские методы. Так есть ли ложь в сказке? О чем художники могут лгать нам, заполняя выставочные залы яркими гротескными образами? Есть ли разница между побегом от действительности и принятием ее тотальной странности? Кажется, сказки выбирают говорить с нами иносказательно, чтобы в нарочито фантастических обстоятельствах спрятать «урок добрым молодцам». И это тоже возможная стратегия, пожалуй, близкая идее позволить говорить за себя монстрам. Но не менее интересным представляется и другой аспект выраженного во внешних формах эскапизма — если мы «остранним»<sup>27</sup> детские игры и сказки, то что же скрывается в области названного, в области неопишемого? Будут ли участники всех этих красочных маскарадных мистерий задумываться, от чего их пытаются уберечь сказочная ложь, куда нельзя обращать свой взгляд?

Возможно, не на все вопросы, возникающие в пространстве тотальной странности, мы можем найти ответы, но, возможно, это и не нужно. До тех пор, пока мы готовы видеть странность вокруг и внутри нас, пока монстры помогают нам говорить, пока мы находим смелость существовать такими, какие мы есть, и фантазировать о мире, который работает неизвестными и чудесными путями — работает по-другому. Поэтому я надеюсь, что сегодня у меня получилось отдать должное нескольким художницам и их вкладу в наше всеобщее дело тотального остранения.

## ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Fisher M. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater, 2016. P. 8.

<sup>2</sup> Ibid. P. 15.

<sup>3</sup> Ibid. P. 8.

<sup>4</sup> Имеются ввиду цукумогами – японская разновидность духов (ёкаев), появляющихся из старых вещей, приобретших «душу» и индивидуальность. Любопытно, что любая вещь может стать цукумогами после достижения определенного возраста. Замечательные иллюстрации этого явления можно найти, например, в книге гравюр укиё-э «Hyakki Tsurezure Bukuro» авторства Ториямы Сэкиэна (1781).

<sup>5</sup> Леви-Брюль Л. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. М.: Педагогика-Пресс, 1994. С. 30.

<sup>6</sup> Sahlins M. *The new science of the enchanted universe. An anthropology of most of humanity*. Oxford: Princeton University Press, 2022. P. 75.

<sup>7</sup> Шехнер Р. *Теория перформанса*. М.: V–A–C Press, 2020. С. 59.

<sup>8</sup> Как отмечает Ричард Шехнер: «Наставления, полученные шаманом сперва от старших членов племени, а затем от духов, – универсальная черта шаманизма. Путешествие шамана – не развлечение и не личная прихоть. Он отправляется в другой мир с определенной целью и обязан передать то, что добыл, своему племени – обучить его тому, что узнал сам. Его работа носит социальный характер» (Шехнер Р. *Теория перформанса*. С. 56).

<sup>9</sup> Sahlins M. *The new science of the enchanted universe. An anthropology of most of humanity*. P. 75.

<sup>10</sup> Тара – бодхисаттва, просветленное существо в буддизме, к которому молящийся может обратиться за помощью в достижении просветления или же в избавлении от земных страданий. В иконографии существует двадцать одна форма Тары, в том числе Белая семиглазая Тара.

<sup>11</sup> Интервью с Фёдором Хиросигэ, из личного архива автора. 19.07.2025.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Morton T. *Dark ecology: for a logic of future coexistence*. New York: Columbia University Press, 2018.

<sup>14</sup> Интервью с Фёдором Хиросигэ, из личного архива автора. 19.07.2025.

<sup>15</sup> Интервью с участницами группы «Малышки 18:22», из личного архива автора. 21.03.2024.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Интервью с Алиной Кугуш, из личного архива автора. 18.03.2025.

<sup>19</sup> Hardacre H. *Shinto: A History*. Oxford University Press, 2016. P. 1.

<sup>20</sup> Перформанс «Root-crop/Корнеплод» в рамках выставки «Сказки о потерянном времени». K-Gallery, Санкт-Петербург, 2022.

<sup>21</sup> Интервью с Алиной Кугуш, из личного архива автора. 18.03.2025.

<sup>22</sup> Ortolani B. *The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism*. Netherlands: Leiden, 1990. P. 142.

<sup>23</sup> Страница события «Mosura: появление черного мотылька» на Timepad. URL: <https://anna-nova-gallery.timepad.ru/event/1901438>.

<sup>24</sup> Александра Гарт использует термин Тимоти Мортон, говоря о выставке, например, в интервью журналу «Собака». URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/art/145095>.

<sup>25</sup> Страница события «Mosura: появление черного мотылька» на Timepad.

<sup>26</sup> Интервью с Алиной Кугуш, из личного архива автора. 18.03.2025.

<sup>27</sup> Вспоминая термин Виктора Шкловского.

<sup>28</sup> Интервью с Алиной Кугуш, из личного архива автора. 18.03.2025.

**Ксения Подлипенцева**

Родилась в 1998 году в Санкт-Петербурге.

Историк искусства, сотрудник Государственного Эрмитажа. Преполагает теорию и практику кураторства в Студенческом клубе Эрмитажа. Живет в Санкт-Петербурге.



Полина Русакова «Очищение», 2024. Фото предоставлено художницей.

# Кирилл Ермолин-Луговской

## Принуждение к отказу

После моей выставки в 2023 году «да, нет, наверное» в независимом пространстве осси «ми» в Самаре Никита Рублев, постоянный посетитель галереи, написал критическую рецензию в своем телеграм-канале. Она заканчивалась так: «И тут возврат к поклонению художнику: художник — гений, зритель — говно, вставай на колени, пачкай руки. Вдвойне такое стриггерило в нынешнее время, когда и так всех пытаются поставить на колени».

Для меня это не стало чем-то обидным. Напротив, создание ситуации, которая вызывает дискомфорт или даже принуждает зрителя к неприятному действию, имело для меня политический смысл. Работа «нет» — это небольшой проводной наушник, прикрепленный к полу так, чтобы зритель мог взаимодействовать с ним, только опустившись на колени и наклонившись. В самом наушнике женский голос повторял слово «нет» раз в минуту, заставляя зрителя ждать, чтобы услышать это отрицание. Но работа предполагала и другой способ взаимодействия — отказаться, не садиться на пол, сказать «нет» самой работе и тем самым изменить свою агентность с пассивно-подчиняющейся на активно-отказывающуюся. Оба варианта были релевантны и предполагались мной, однако для зрителей принуждение выглядело как вызов или издевательство. Как видно из цитаты выше, они сравнивали

этот опыт с опытом доминирующей, дискредитирующей структуры власти. В этом смысле я, как художник, выполнял роль структуры — монстра, обладающего и использующего свою непропорциональную власть.

Это произведение можно было бы списать на ошибку одного художника, но за последние несколько лет в художественном поле России появлялись работы, которые так или иначе меняли привычный баланс зрительского опыта. Зачастую такие произведения создавали бывшие студенты последних курсов института «БАЗА», часто работающие с переоткрытым в 2022 году нонспектакулярным искусством. Следующая после «нет» работа «Хлопушка/Октябрь 1917» (2023), а также такие работы коллег-художников, как «Гвоздь» (2024) Ильи Михеева или «Очищение» (2024) Полины Русаковой, — так или иначе работали с принуждением зрителя.

Кажется очевидным, что политические события последних лет побуждают художников переосмысливать и переоткрывать перцептивный опыт зрителя. Сегодня мы больше не имеем права на легкое восприятие искусства: в условиях острого кризиса искусство становится «пространством для экспериментов», поиском силы и специфических эмпирических знаний. Столкновение с принуждением вызывает диссенсус<sup>1</sup> в возможности взаимодей-



Полина Русакова «Очищение», 2024. Фото предоставлено художницей.

ствия. Кто-то поддается, садится на пол, прислоняется к стене или наступает на гвоздь, кто-то бунтует, не соглашается, активизируя произведение в другом режиме. Я не утверждаю, что это явление определяющее в искусстве последних лет, — существует множество иных направлений художественных исследований, — но оно явно симптоматично.

Эту симптоматичность можно также проследить в послевоенном искусстве Германии. Одно из самых ярких и провокационных произведений этого периода — «Героические символы» (1969) Ансельма Кифера. Это серия фотографий, на которых Кифер позирует со вскинутой в нацистском приветствии рукой на фоне европейских руин. Немецкий исследователь Андреас Гюйссен в статье для журнала «October» предлагает считать выходку Кифера меланхолией по поводу невозможности немецкого послевоенного общества скорбеть над жертвами нацистских преступлений, а также страхом художника перед возможным повторением опыта нацист-

ского прошлого: «Возможно, его проект заключался именно в противостоянии пустой риторике о фашистской эстетизации политики; противостоянии рациональным объяснениям фашистского террора через возрождение эстетического очарования фашизма сегодня — он вынуждает нас столкнуться с возможностью того, что мы сами не защищены от того же зла, которое так рационально осуждаем. Пронизанная меланхолией привязанность к прошлому делает работу Кифера видимой психической установкой, доминирующей в послевоенной Германии, — неспособностью скорбеть. Если скорбь предполагает активную работу с потерей (проживанием), то меланхолия характеризуется неспособностью преодолеть эту потерю или даже постоянной идентификацией с утраченным объектом любви. В этом культурном контексте переосмысление регрессивного или реакционного художественного языка у Кифера приобретает политический и эстетический смысл. Как иначе он мог бы через навязчивое цитирование вызвать



Фотография с открытия выставки Кирилла Ермолина-Луговского «да, нет, наверное», 2023. Фото из архива ОССИ «МИ».

соблазн прошлого Германии — прошлого без признания или проработки? Как иначе через живописную меланхолию или ночные кошмары он мог бы столкнуться с блокировками современной немецкой психики?»<sup>2</sup>

Если для послевоенного контекста Германии «объект любви» был утрачен, то сегодня он, кажется, вновь реабилитирован. Правящий класс по всему миру прибегает к эстетизации своей политики, захватывая все публичные и приватные пространства, маргинализируя любые другие проявления чувственности, кроме солидарности с ней. Также, из-за безумного объема информации, наши чувства притупляются, мы свыклись с ужасом и приняли его бесконечность. Скорбь, которую мы пытаемся сохранить каждый день, растворяется — она становится невозможной. Меланхолия по поводу невозможности скорбеть заставляет художников не просто маркировать эстетико-идеологические уловки системы, но и воссоздавать их,

подрывая смысл работы системы через ретравматизацию и создание опыта неприятия.

К примеру, работу «Очищение» художница Полина Русакова строит вокруг чувства холода, щекотания в затылочной области зрителя. На одной из стен галереи она вырезает овальное отверстие, где экспонирует черно-белый видеоряд, в котором руки медленно очищают луковицы от кожуры с характерным хрустящим звуком. Зритель должен прислониться, буквально встать к стене, чтобы полностью погрузиться в работу. В небольшом тексте критик Юлия Тихомирова сравнивает свой опыт взаимодействия с атакой чужих взглядов на затылок: «Мы стоим у (фальш) стенки. Эффект рекурсии: наблюдение за наблюдателем (причем наблюдатель натюрморта не видит, а лишь ощущает взгляд на себе) — резонирует с расслабляющим, убаюкивающим эффектом видеоработы. Покалывание в затылке, незащищенность и обезоруживающий транс — все атакует



Илья Михеев «Гвоздь», 2024. Фото из архива осси «ми».

тело, не дотрагиваясь до него. Впрочем, еще лучше становится, когда зритель у стены остается один. Никто и ничто на него не смотрит, но ситуация незащищенности провоцирует подозрения, ложные ощущения, параноидальные фантазмы. Так, проснувшись ночью из-за ощущения взгляда на себе, лежишь в страхе открыть глаза и представляешь ужасы, в итоге не видишь в реальности ничего, кроме темных контуров мебели»<sup>3</sup>.

Опыт зрительства сравним с подготовкой к расстрелу: посетитель приклоняет голову к отверстию, куда устремлены взгляды — реальные или потенциальные — других посетителей. Это вызывает страх, дискомфорт, буквально ощущение

незащищенности. В книге «Оптическое бессознательное»<sup>4</sup> Розалинда Краусс выводит историю модернистского искусства через оптику, утверждая, что художник изображает образы, переработанные ретиной глаза, которые сталкиваются с нашим бессознательным. Для Полины же именно разрыв с оптическим — отсутствие образов других зрителей во взгляде, но ощущение их возможного присутствия — рождает новый режим чувствования, в котором бессознательное строит свою картину возможной опасности. Работа «Очищение» — не столько о пощекотывании в затылке, сколько о недоверии и страхе перед другими людьми, об атомизации субъекта. Хотя для Полины этот страх физиологичен, он все же социально обусловлен и основан на идеологии, которую художница ретравматизирует, маркируя нашу неспособность доверять незащищенную часть головы другому человеку.

Совершенно по-другому со зрителем обходится работа «Гвоздь» Ильи Михеева. В экспозиции коллективной выставки «I would prefer not to» Ильи вбивает гвоздь почти в самую середину пространства так, что любой зашедший посетитель обязательно об него споткнется. Кураторы выставки отсылают к повести Германа Мелвилла «Писец Бартлби» и собирают работы, касающиеся темы параллакса — удержания одновременно действия и бездействия. Коля Нахшунов, чей текст служил концептуальным комментарием к выставке, отмечает, что фраза «я предпочел бы» — это не четкий и бескомпромиссный отказ, а скорее, желание скрыться, остаться незамеченным, пропасть в толпе других людей: «В отказе подчиниться Бартлби он удостоверяет себя. Он не отрицает предикат, как если бы говорил “я бы не предпочел...”, а утверждает не-предикат (Жижек): я хочу не-быть, или, точнее, я хочу быть неучтенным, незаписанным»<sup>5</sup>.



Кирилл Ермолин-Луговской «Хлопушка/Октябрь 1917», 2023. Фото предоставлено художником.

«Гвоздь» своим жестким и насильственным появлением в перцептивном опыте зрителя выбивает его из незаметности. Ты не можешь не соотноситься с объемом, который физически доставляет неприятные ощущения. В «Несколько тезисов нонспектакулярного искусства»<sup>6</sup> Анатолий Осмоловский (13.12.2024 признан иностранным агентом) выделяет специфический зрительский опыт как поиск и дешифровку произведения искусства. Нонспектакулярный объект не просто спрятан, он имитирует окружение, старается стать частью выставочного пространства. Задача зрителя — «выделить из внешне нейтрального пространства объекты, обладающие качеством художественности». «Гвоздь» же не требует от зрителя выделения его как специфического художественного объекта. В целом

он предназначен исключительно для случайного спотыкания. Хотя он также является нонспектакулярным, так как интегрирован в среду экспозиционного зала, его формалистские свойства отвергаются, а его функция — как потенциально травмоопасного предмета — усиливается. Он «заражает зрителя искусством» случайно, выбивая его из фланерско-пассивной роли, насильственно, как укор его буржуазному взгляду.

Методология спрятанного объекта ставит «Гвоздь» в один ряд с другими работами второго дыхания нонспектакулярного искусства, хотя фокус на перцепцию зрителя все же выделяет произведение Михеева среди объектов других художников этого направления. Работы Ильи Качаева, Тины Шибаловой, Вани Хрящикова и Натальи Горбуновой играют со зрителем: через буквализацию

(например, изменение точки присутствия зрителя на эвакуационном плане, поиск центра притяжения у обычного камня или дневниковую документацию воды в разных пространствах и в разное время), через иронию (вклеивание ошибок в кураторский текст или засеивание растений в работу другого художника), через трансгрессию (сборка вообразимого механического объекта). Все эти работы ненасильственны. Создаваемые ситуации требуют внимательности (а иногда и доверия) со стороны зрителя, и благодаря их обнаружению он может иначе воспринимать пространство экспозиции. Илья Михеев же принципиально старается оставаться незамеченным, чтобы обнаружить зрителя: он хочет, чтобы зритель был невнимателен и споткнулся. Но обнаружение объекта до взаимодействия не разрушает работу — оно также вписано и предполагает, что взгляд зрителя станет более точным и подозрительным.

Моя «Хлопушка/Октябрь 1917» работает по тому же принципу, что и «Гвоздь». В пространстве между стенами натянута прозрачная леска, которая ведет к небольшой хлопушке в верхней части стены. Как только первый посетитель наступает на растяжку, она взрывается, и из нее вылетают большевистские лозунги времен революции 1917 года. Таким образом, работа делится на три состояния: до, во время и после взрыва. Опыт зрителя меняется от случайного ступания на леску, через вздрагивание от громкого хлопка, до внимательного поиска лозунгов. Зритель — тот, кто активизирует работу: его легкий пассивный взгляд меняет структуру произведения. Насилие, неожиданный громкий звук над головой сравнивается с внезапными политическими изменениями — они больше нас, и они не спрашивают разрешения. Изначальная невнимательность переходит в поиск небольших бумажек, так же как наше политическое внимание заостряется только после резких перемен.

Нельзя смотреть на использование насилия в этих работах без критики: все же мы продолжаем верить, что насилие порождает новое насилие. «Господские средства никогда не разрушат дом господина»<sup>7</sup>, — говорила Одри Лорд на конференции Нью-Йоркского университета, посвященной феминистскому вопросу. Лорд критиковала буржуазный феминизм за невключенность расизма, ксенофобии и гомофобии в борьбу за равенство — даже небольшое движение к равенству означало не включение людей с разным опытом, а терпимость к ним. Эта терпимость служила привилегированному миру белых мужчин и была лишь игрой для решения сиюминутных политических задач. Сегодня, когда этот мир снова снял маски в виде политики Трампа, мы задаемся вопросом: «Что такое настоящее равенство?» Неужели политика «инклюзивности», разросшаяся во времена бывшего президента США, — это максимум включения «других» в мир принятия решений? Актуализируем вопрос: «Как мы можем стать политическими акторами сегодня?»

Пересборка травматичного события как в работах Кифера, так и в произведениях современных российских художников, — это, безусловно, использование языка монстра, языка господина, но не для размытия проблемы, а для ее подрыва. Если раньше система пыталась заблудить наше восприятие, то сегодня, ради распознавания каждой нити ее структуры, художники раскручивают эту систему до абсурда. Пассивность электората как политика последних нескольких десятилетий разрушилась о реальность политического кризиса. Отказ подчиняться и соблюдать фланерский взгляд — это большой шаг к скорби, как к признанию равенства и обозначению нашей политической субъектности. Таким образом, тот триггер посетителя из телеграм-канала оказался не просто релевантным, а необходимым.

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

<sup>1</sup> «Диссенсус задействует очевидность того, что воспринимается, мыслится и делается, и одновременно разделение тех, кто способен воспринимать, мыслить и изменять координаты общего мира. В этом и состоит процесс политической субъективации: в задействовании неисчислимых способностей, которые раскалывают единство данного и очевидность видимого, чтобы начертить новую топографию возможного». *Рансьер Ж.* Эмансипированный зритель. М.: Красная ласточка, 2018. С. 48.

<sup>2</sup> *Huysen A.* Anselm Kiefer The Terror of History, the Temptation of Myth // *October*. № 48. URL: <https://www.neugraphic.com/kiefer/kiefer-text18.html>.

<sup>3</sup> *Тихомирова Ю.* NOLI ME TANGERE\*, или поворот к метапространству. URL: <https://t.me/baskovabaza/354>.

<sup>4</sup> *Krauss R.* The Optical Unconscious. М.: MIT Press. 1994. Также рекомендую: *Чухров К.* Эстетики никогда не было, или Адорно versus Краусс // *Художественный журнал*. № 97. 2016. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/19/article/270>.

<sup>5</sup> *Нахшунов Н.* Я ПРЕДПОЧЕЛ БЫ НЕ... Брошюра к выставке «I would prefer not to». URL: <https://docs.google.com/document/d/1H43xvDh6hQRMKZ13EtAU A5vmMjy4fBBXVJZmD6e73o/edit?tab=t.0>.

<sup>6</sup> *Осмоловский А.* Несколько тезисов нонспектакулярного искусства // *Художественный журнал*. № 43–44. 2002. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/92/article/2046>.

<sup>7</sup> *Lorde A.* The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House. URL: <https://theanarchistlibrary.org/library/audre-lorde-the-master-s-tools-will-never-dismantle-the-master-s-house>.

**Кирилл Ермолин-Луговской**

*Родился в 2001 году в Самаре. Художник, сокуратор независимого пространства осси «ми». Живет в Москве и Самаре.*



Кадр из фильма Андрея Тарковского «Сталкер», 1979.

# Эми Айрленд

## Чуждые ритмы\*

Одно мне только не понравилось: в самой глубине гаража, где канистры стоят, серебрится что-то. Раньше этого не было. Ну ладно, серебрится так серебрится, не возвращаться же теперь из-за этого! Ведь не как-нибудь особенно серебрится, а чуть-чуть, самую малость, и спокойно так, вроде бы даже ласково... Поднялся я, отряхнул брюхо и поглядел по сторонам. Вон грузовики на площадке стоят, действительно, как новенькие, — с тех пор, как я последний раз здесь был, они, по-моему, еще новее стали, а бензовоз тот совсем, бедняга, проржавел, скоро разваливаться начнет. Вон и крышка валяется, которая у них на карте... Не понравилась мне эта крышка. Тень от нее какая-то ненормальная. Солнце нам в спину, а тень к нам протянулась. Ну да ладно, до нее далеко. В общем, ничего, работать можно. Только что это там все-таки серебрится? Или это мерещится мне? Сейчас бы закурить, присесть тихонечко и поразмыслить, почему над канистрами серебрится, почему рядом не серебрится... тень почему такая от крышки... Стервятник Барбридж про тени что-то рассказывал, диковинное что-то, но безопасное... С тенями здесь бывает. А вот что это там все-таки серебрится? Ну прямо как паутина в лесу на деревьях. Какой же это паучок ее там сплел? Ох, ни разу я ещё жучков-паучков в Зоне не видел.

**Аркадий и Борис Стругацкие «Пикник на обочине»**

Что такое схема паука? Схема паука — это его паутина, а паутина — это способ, которым он занимает пространство и время. [...] Возьмем концепт паука; этот концепт включает все анатомические части и даже физиологические функции паука. Мы наткнемся на необычный орган, которым паук плетет паутину. Но можно ли из этого вывести то, что мы можем назвать пространственно-временным бытием паука, и соотнести паутину с концептом паука, то есть с самим организмом паука? Это весьма любопытно, поскольку паутина сильно отличается у разных видов. Встречаются чрезвычайно необычные пауки, которые, когда им отрубает лапку, хотя она и не участвует в плетении, создают паутины, не соответствующие нормам своего вида, они плетут патологическую паутину. Что же произошло? Словно увечью соответствует нарушение пространства и времени.

**Жиль Делёз «Лекции о Канте. Схема и синтез»**

\* Настоящий текст был опубликован на английском языке в: Litteraria Pragensia: Studies in Literature & Culture. 2019. V. 29, n. 58. Публикуется с разрешения автора.

### Ксеноморфный экстремизм

Чуждость — и отчуждение, возникающее при столкновении с чуждостью, — лежит в истоке новшеств и перемен. Где бы ни встречалось чужое — мутация или трансформация не заставят себя долго ждать. И все же, поскольку чуждость включает в себя элемент непознаваемости и непредсказуемости — то есть исчезновение знакомого и привычного, — она остается одним из тех явлений, которые пугают нас больше всего. Мы боимся иного и странного, хоть именно в нем и нуждаемся для развития. Из этого обстоятельства вытекает парадоксальная аффективная связь с понятиями инаковости и различия, связь, которую чуждость охватывает, — странная и сложная установка, в которой страх и желание сливаются в одно. Уже здесь заметна своего рода геометрическая путаница: желание движет вперед, в то время как страх заставляет отступать. Как отмечает Марк Фишер в книге «Странное и жуткое», дело не в простом «наслаждении пугающим». Скорее, «речь идет об очаровании внешним, тем, что лежит за пределами привычного восприятия, познания и опыта», об аффекте, сопряженном с ужасом и страданием, но ими не исчерпываемым<sup>1</sup>. Упоминание Фишером «внешнего» подводит к приставке «ксено-» — означающему, которое нарекает все, что за ним последует, чуждым или инородным, «аутсайдером», тем, что появляется извне.

Ребекка Шелдон приводит расширенную этимологию приставки и современные примеры ее применения: «Ксено. Греческое ξενο-, ξεν- от ξενος “гость, странник, иностранец”, прил. “иностранный, странный”. Используется во многих научных и иных терминах, например: особые приспособления; межвидовые заболевания; симбиоз и паразитизм; род змей; метаморфные дефекты или частичное сращение минералов; иностранное господство; переносчики болезней, питающиеся патогенами в стерильных лабораторных средах; метод диагностического

сравнения; перекрестное оплодотворение; редактирование зародышевой линии и его результаты; то, что порождено чем-то извне тела, как при болезни или трансплантации тканей; глоссосолия; эмоциональная или сексуальная одержимость чуждым; брюхоногий моллюск; рыба с бесхребетными плавниками, без чешуи и с присоской между брюшными плавниками; высокотемпературные минеральные отложения; неактивный вирус; броненосец; внеземные формы жизни и их изучение. Этимологически “ксено-” — это “транс-”. Как и пересаженная ткань, разрез, вторжение или достижение избытка, “ксено-” обозначает и перемещение, и то, что перемещается. Оно — чужое и чужак; постороннее, которое не ожидали; отпрыск, с которым мало сходства; другой, находящийся внутри; извержение иного смысла<sup>2</sup>.

«Ксено-» обозначает и переносчика инфекции, и изменение: это совпадение *перехода* и *перевоплощения*. Тем самым оно затрагивает отношение внутреннего и внешнего, между которыми располагается разделительная (или соединительная) черта, превращающаяся в объект преодоления. Для лучшего понимания этой идеи внешнего, которую привлекают и Фишер, и Шелдон, стоит разобраться, из чего состоит внутреннее, то, что Фишер определяет как «привычное восприятие, познание и опыт»<sup>3</sup>. Далее в книге он делает на него намек, цитируя загадочный материал, впервые опубликованный в 1999 году в выпуске «Цифровое гиперверие» печально известного подпольного киберзина «Abstract Culture», который издавала Группа исследований кибернетической культуры.

В тексте под названием «Случай Темплтона» повествуется о странном событии, которое пережил эксцентричный профессор философии по имени Рэндольф Эдмунд Темплтон. Профессор Темплтон — исследователь Иммануила Канта — однажды вечером, штудировав экземпляр «Критики чистого разума» у себя в мансарде, вдруг испытал тревожное

чувство, будто он не тот, кем себя считает, — будто он пересек какую-то грань. Ощущение, словно нечто чуждое — нечто, пребывающее вне времени и пространства, — грозит вторгнуться, тем самым подтверждая догадку Темплтона о том, что философия Канта, обычно понимаемая как исследование пределов человеческого «восприятия, познания и опыта», при правильном прочтении функционирует как «путеводитель по путешествиям во времени»<sup>4</sup>. В это мгновение Темплтон осознает, что систему Канта можно использовать «как руководство по инженерии временного синтеза»<sup>5</sup>. И «ключом», как ему кажется, «является тайна схематизма», который — хоть и является «искусством, сокрытым в глубинах человеческой души» — на деле касается лишь невыразимого «Абомена<sup>6</sup> Внешнего»<sup>7</sup>.

Согласно Канту, наше переживание мира формируется в соответствии со строгими правилами познания, восприятия и опыта. Эти правила задают для нас объекты, временную последовательность (то есть время, которое мы переживаем как линейный поток, неумолимо движущийся от момента А к моменту В к моменту С) и пространственное сосуществование (неизменные картографические координаты существуют для всех находящихся в одном и том же едином пространстве — Антарктида не исчезнет, если не будет предметом чьего-либо восприятия). Таким образом, человеческое восприятие работает словно встроенные часы и компас, которые систематизируют и универсализируют наш опыт, гарантируя, что мы, люди, будучи разделенными огромными расстояниями или значительными временными промежутками, все равно мыслим себя обитающими в *одном и том же пространстве и на одной и той же исторической шкале времени*, и что эти пространство и время функционируют постоянно и предсказуемо во всей полноте человеческого опыта. Для нас время обладает лишь одним измерением — линейным, — а пространство тремя.

Эти правила очерчивают границы внутреннего, определяя пределы общих для нас как людей возможностей восприятия, познания и опыта. Следовательно, существует единообразие, которое структурирует для нас реальность. Наше переживание мира поддается управлению и сообщению именно благодаря этому единообразию. Оно определяет наш ритмический режим — специфически антропоморфный режим: линейное время, одновременное трехмерное пространство, а также объектность составляют его основополагающие параметры — его темп или его ритм. В этих параметрах протекают разнообразные и характерные ритмы — но они никогда не нарушаются. Время остается линейным; пространство — одновременным. Следовательно, опыт на самом фундаментальном и бессознательном уровне упорядочен, знаком, удобен и уютен, утешительно соразмерен возможностям нашего восприятия.

Редко мы переживаем опыт, который угрожает нарушить эти закономерности. При наличии выбора большинство из нас намеренно его избегает. «Бросается в глаза, — пишет психоаналитик Зигмунд Фрейд, — что повторение, узнавание тождественности само по себе служит источником удовольствия»<sup>7</sup>, ибо удовольствие, как удачно отметил Фишер, «всегда отсылает к прежним формам удовлетворения» — оно определяется знакомостью<sup>8</sup>. Но что если бы было наоборот — и неоднородность и разнообразие, поддерживаемые ритмом, предваряли бы обязательную однородность темпа? Что если бы объекты были устроены не так, как мы привыкли полагать? Что если фундаментальная логика времени и пространства была бы иной? Что если ритм был бы... *жутким*?

В своей книге Фишер противопоставляет фрейдовскому *unheimlich* — «жуткому» или «неуютному» — собственное понимание странного и жуткого. *Unheimlich*, пишет он, «касается странного, заключенного в знакомом [...] его преследует внешнее, которое оно

опоясывает, но не может полностью признать или засвидетельствовать». Однако, продолжает он: «странное и жуткое совершают противоположное движение: они позволяют нам увидеть внутреннее с внешнего ракурса»<sup>9</sup>.

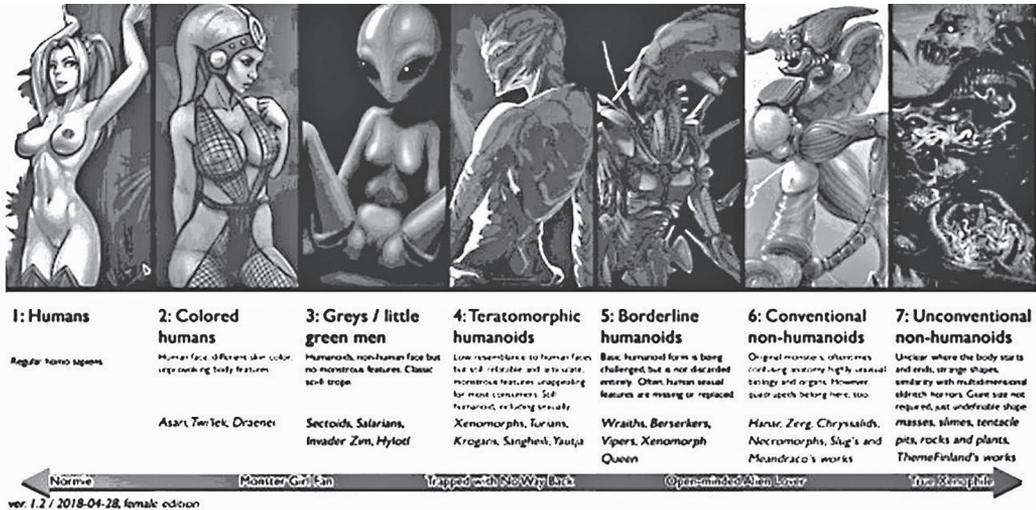
Странное и жуткое обозначают четко различимые аффективные тональности, относящиеся к «модусам восприятия» или «модусам бытия», присущим этим зонам движения, просачивания и проницаемости между нормализующим пульсом внутреннего и преобразующей ритмичностью внешнего<sup>10</sup>. В то время как странное соотносится с «тем, чему здесь нет места» — и навеивает «знакомому то, что находится за его пределами и с чем нельзя условиться» при опоре на известные принципы ассимиляции или понимания, — жуткое описывает отсутствие целеустремленного агента там, где он должен быть, равно как и присутствие целеустремленного агента там, где его быть не должно<sup>11</sup>. То, что в ином случае было бы обыденным явлением, на территории странного обретает нечто избыточное и непостижимое — «чрезмерное присутствие, кишение, которое мы не можем представить»; в жутком проблема заключается в том, что здесь неуместно происходящее<sup>12</sup>. «Жуткое коренным образом связано с вопросами агентности, — пишет он, — оно без труда прикидает к «частично безлюдным ландшафтам»<sup>13</sup>, оказавшись на которых, задаешься вопросом: «Что произошло и повлекло за собой эти руины, это исчезновение? Сущность какого рода причастна к этому? [...] Что за агент тут орудует? Есть ли здесь вообще агент?»<sup>14</sup>. Фишер с особой пронизательностью распознает его в научно-фантастических сюжетах, касающихся темы необъяснимой пустоты космического пространства — и неукротимости земного капитализма: «жуткие тупики» образуются «при столкновении друг с другом несовместимых модусов разума, познания и коммуникации»<sup>15</sup>. При соприкосновении с жуткой агентностью, возникшей извне, «нас» «самих» охватывают

ритмы, пульсации и закономерности нечеловеческих сил»<sup>16</sup>. Поскольку на территориях и странного, и жуткого «новое» предстает в таком экстремальном виде — как вторжение чуждого внешнего — будь то в виде активной деятельности жуткого агента или ненадлежащего элемента окружающей среды, — они автоматически указывают на отсутствие возможности познания и дачи объяснения: «При обретении понимания жуткое рассеивается»<sup>17</sup>.

В духе Фишера, отвергающего жуткое, как подчиняющее чуждость знакомому, — просто заключающего странное в более широкие рамки знакомого, заранее нейтрализующего новизну, — Шелдон пишет: «Если жуткое знаменуется безобразным возвращением — словно чего-то нового — того, что и так было известно, того фундамента, через вытеснение которого внутренний порядок способен обрести границы, — то [внешняя сущность] XENO принадлежит своему собственному порядку»<sup>18</sup>.

Что же на самом деле значит соприкоснуться с этим «порядком», находящимся вне порядка? Где царит странное и жуткое, где переменные, которые структурируют опыт, открыты для диких и неистовых вариаций, исключающих любую возможность познания и предсказуемости, заставляющих чувствовать угрозу в каждом движении, которое и так обременено двойственностью желания и страха, нового и предначертанного? Что если движение вперед в пространстве необязательно означает движение вперед во времени? Что если понятиям «вперед» и «назад» грозит полная утрата своих смыслов? Каково было бы соприкоснуться с пространственно-временным ритмом — *чуждым ритмом*, — который не укладывается в привычные человеческие шаблоны и чья агентность все так же туманна? Какое порочное существо способно желать этого?

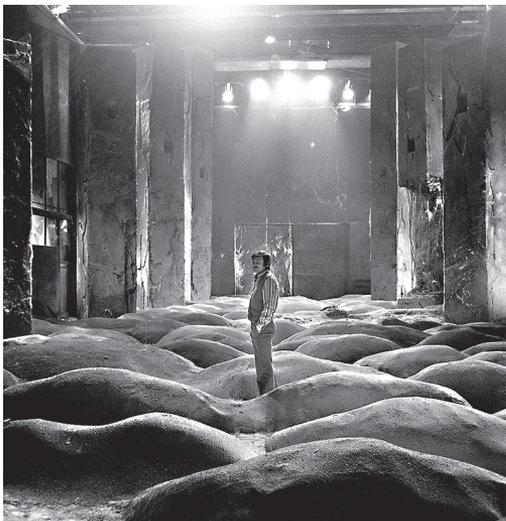
Если время от времени вы посещаете правильные страницы в Интернете, случайный аноним может попросить вас «тэгнуться» на картинке со шкалой влечения к чуждому, которая выглядит как-то так:



Эта таблица, доступная по милости такой оголтело метастазирующей системы дистрибуции культуры, как 4Chan, интересна по нескольким причинам. Во-первых, она рассчитывает чуждость по семиступенчатой шкале, которая начинается с традиционной человекообразной морфологии и заканчивается причудливо невыразимой монструозностью «многомерных пугающих ужасов». Во-вторых, это желание сексуализировано — соблазн, графическое изображение которого по мере роста монструозности становится все более неприемлемым для обыденного человеческого восприятия. И в-третьих, эта таблица заключает в себе грань — почти орфическую, — при нарушении которой обратной дороги нет.

По мере смещения гипотетического объекта желания по шкале от «людей» до «нетрадиционных нечеловекообразных существ» также меняется степень ксенофилии, отражающая амплитуду сходства или различия. Те, кого отпугивает все, что немного выходит за пределы привычного человекообразия, разве что со слабым лаймовым оттенком кожи, относятся к категории «нормисов», ко-

торая плавно переходит к диморфической, с точки зрения пола, категории «поклонников девушек-монстров» (или «поклонников мальчиков-монстров» — здесь приведена «женская версия», как указано в нижнем левом углу), затем — к привычному аппарату воображения инопланетного с его «серыми пришельцами» и «маленькими зелеными человечками», чтобы, наконец, перейти черту, за которой человеческое лицо теряет свою различимость, а влечение к «тератоморфным гуманоидам» попадает под категорию «В западне, обратной дороги нет». «Любители чужого, у которых нет предрассудков» тяготеют к еще большему разнообразию аномальных форм: сперва это «пограничные гуманоиды», чья сходящая антропоморфность проявляется в исчезновении половых признаков или появлении нечеловеческих органических приращков; затем наступает переход к «традиционным нечеловекообразным существам» — формам, в которых человеческий облик полностью растворяется в причудливом смешении насекомообразных, растительных и машинных частей тела<sup>19</sup>. На крайнем полюсе странного располагается царство «нетрадиционных нечеловекообразных»: существ аномальных размеров, с «неопределенной



Кадр из фильма Андрея Тарковского «Сталкер», 1979.

формой», наделенной необычной пороговой пластичностью, из-за которой неясно, где заканчивается их тело и начинается нечто иное. Соответствующая им форма субъективности — это «истинный ксенофил», чье влечение обращено к тому, что выходит за пределы любой формы.

В соседних тредах встречается двусмысленная шутка:

— Чем девушки-монстры лучше настоящей женщины?

— Тем, что монстр обитает вне дома.

Здесь приставка «ксено-» обретает свой полный смысл. Если следовать строгому определению, то ксено-морф — это то, что обладает формой постороннего. Такие инопланетные существа оказываются на самом краю спектра — его логика целиком подчинена явно антропоморфному порядку, — так как они этот порядок радикально нарушают. Восьмой категории шкалы попросту не существует: за этой чертой сама форма теряет значение. Желание чужого исчезает, растворяясь в самом условии формы: в законах пространства и времени. Эти предельные

ксеноморфы — аутсайдеры формы — воплощают нечто очень близкое к тому, о чем писал Х. Ф. Лавкрафт, — к стремлению его героев «стряхнуть с себя изнурительные и удушающие ограничения времени, пространства и естественного закона — чтобы соединиться с безмерным внешним...»<sup>20</sup>

Обращаясь к концепциям Фишера и Шелдон внешнего как находящегося по ту сторону фундаментально человеческого ритма линейного времени и одновременного трехмерного пространства, я хочу высказать предположение, что подлинно чуждое, самая экстремальная и продуктивная разновидность различия чужого — это особое пространство-время, особый ритм, темпоральная картография, зловещий ритм, устроенный совершенно не так, как стандартизированные «восприятие, познание и опыт», которые по умолчанию структурируют нашу человеческую реальность. «Подлинный ксенофил» — это тот, кто влюблен в этот чуждый ритм.

#### Патологическая паутина

Это сцена из фильма Андрея Тарковского «Сталкер» (1979)<sup>21</sup>. Главный герой — собственно сталкер — вот-вот пересечет границу «Зоны» — пространства, в котором физические законы, знакомые нам во внешнем мире (или, вернее, во «внутреннем» мире), перестают работать привычным образом, ведь оказавшись внутри Зоны сталкер и его спутники — которых зовут просто «Писатель» и «Ученый» — попадают во власть совершенно иной пространственно-временной логики, в мир крайней ксеноморфности, в странную и жуткую пустоту чуждого ритма, не поддающегося расшифровке<sup>22</sup>. «Сталкер» Тарковского — лишь одна из вариаций на тему, ставшую сегодня расхожим местом в научной фантастике, обозначим ее в виде тропа «зоны», новаторски использованного в романе «Пикник на обочине» (1972)



Кадр из фильма Алекса Гарленда «Аннигиляция», 2018.

Аркадия и Бориса Стругацких, авторов сценария фильма Тарковского. Впоследствии мотив зоны возникает, например, в романе М. Джона Харрисона «Нова свинг», в трилогии Джеффа Вандермеера «Южный предел», в которую входят романы «Аннигиляция», «Власть», «Принятие», а также в фильме Алекса Гарленда «Аннигиляция» (2018), частично основанном на одноименной книге<sup>23</sup>.

В этих произведениях осмысливается внезапное, монументальное и необъяснимое нарушение антропоморфного пространства-времени, известного под разными именами: «Зона», «место происшествия», «Зона Икс» или «Мерцание». В этих местах царит — порой смертельная — непредсказуемость. Пространство и время не подчиняются понятным человеческим законам. Их ритм становится полностью нечеловеческим. «Постичь масштаб и перспективу невозможно»<sup>24</sup>. В Зоне Икс Вандермеера разложение протекает с тревожно высокой скоростью. В «Пикнике на обочине» ему подвержены лишь некоторые предметы, тогда как для остальных время, кажется, идет вспять. Компасы и часы бесполезны.

Гравитация капризна. Радио-, световолны и генетическая информация циркулируют в не поддающейся объяснению логике трансверсального преломления.

«Хоть цветы и росли на одном стебле и были одинаковой формы, они отличались цветом»<sup>25</sup>. Окружающая среда меняется внезапно и необъяснимым образом, причинно-следственные связи становятся непостижимыми, если вообще существуют. «Трудно представить настолько же хаотичную переменную», — замечает Ашман, опытный детектив из криминального управления по делам города Саудаде, обращаясь к профессиональному сталкеру и бывшему преступнику Вику Серотонину, подозреваемому по делу, которым занимается Ашман. «Смотри, что за сырость и бессмыслица! Мол, физика нарушена, она “болтается” во вселенной. Ты понимаешь, что это значит? Я — нет»<sup>26</sup>. — «А чего тут не понимать? — говорю. — Зона...»<sup>27</sup>

В каждом из этих произведений местный военный аппарат отслеживает, охраняет и неуклюже регулирует пересечение границ Зоны. Его главная мишень — это сталкеры —



Кадр из фильма Алекса Гарленда «Аннигиляция», 2018.

так или иначе изгой общества, испытывающие загадочное влечение к этой местности. Каждый раз рискуя жизнью при переходе границы, сталкеры живут за счет контрабандного вывоза по-настоящему «странных» артефактов в наш мир и последующей нелегальной торговли ими на черном рынке или за счет оказания услуг туристам, которых по таким же таинственным причинам чарует необычная притягательность Зоны, — именно поэтому жители Саудаде называют Вика Серотонина «турагентом». В романе Вандемеера «Аннигиляция» и экранизации Гарленда фигуру сталкера заменяют участники серии засекреченных экспериментальных военных экспедиций — мужчины и женщины, которых отправляет в Зону с трудом функционирующая авторитарная военная организация «Южный предел». Как в книжной трилогии, так и в фильме первые десять экспедиций с треском проваливаются, число выживших достигает нуля, и только в ходе одиннадцатой и двенадцатой хоть кто-то возвращается живым. Соответственно — солдат и биолог. Однако

остается открытым вопрос, можно ли считать, что они вернулись «целыми и неповрежденными».

Сталкеры составляют карты, но от них мало пользы, а может даже больше вреда. В Зоне из фильма Тарковского самый короткий путь змеевидной конфигурации, и все сталкеры знают, что невозможно вернуться тем же маршрутом, который изначально привел в Зону. «То есть, чтобы выйти, надо зайти еще глубже?» — подтверждает, задаваясь вопросом, ученый в фильме Гарленда «Аннигиляция»<sup>28</sup>. Единственный способ выбраться — пройти насквозь. В «Нова свинг» «турагенты» полагаются лишь на случай и удачу, чтобы пересечь сияющую границу зоны и остаться в живых: «Никто не знал, какой маршрут перемещения по зоне надежен [...] или, если и удавалось пройти ее насквозь, — никто не знал, где он окажется внутри. Они даже сомневались, существует ли в понятиях внутреннего/внешнего смысл»<sup>29</sup>. «Где протекает наружная граница, когда ты находишься внутри?» — задается вопросом ученый из «Южного предела».

«Что такое граница, когда ты находишься в ее пределах? Что такое наружная граница? Почему тот, кто внутри, не видит того, кто снаружи?»<sup>30</sup> «Откуда мы знаем, что вернемся в ту же самую реальность?»<sup>31</sup> Продолжает ли при пересечении границы зоны вообще существовать тот мир, который остается позади них? Временная логика внутри зоны так же искажена, как и пространственная. Темп времени ускоряется.

В «Пикнике на обочине» Зона обращает энтропию вспять, воскрешая мертвецов, давно похороненных на древнем кладбище, которое оказалось на территории Зоны, и располагает неисчерпаемым источником энергии в виде вечных двигателей или «батареек», которые сталкеры находят в руинах, чтобы затем продать их военным и беспринципным местным предпринимателям. «Просто “этаки” нарушают первый принцип термодинамики, а муляжи второй, вот и вся разница». Зона источает невозможные объекты — подобные «черным брызгам» из «Пикника» — «Если пустить луч света в такой шарик, то свет выйдет из него с задержкой, причем эта задержка зависит от веса шарика, от размера, еще от некоторых параметров, и частота выходящего света всегда меньше частоты входящего... Что это такое? Почему? Есть безумная идея, будто эти ваши “чёрные брызги” — суть гигантские области пространства, обладающего иными свойствами, нежели наше»<sup>32</sup> — или вроде заветной «полной пустышки», добытой Рэдриком Шухартом ценой жизни своего лучшего друга<sup>33</sup>. Однако, пожалуй, самой тревожной особенностью Зоны, Зоны Икс и Мерцания является то, что их территории расширяются — их инопланетные ритмы охватывают не только новую логику пространства, времени и объектов, но и человеческую логику воспроизводства.

### Ритм деления

В «По ту сторону принципа удовольствия»

Фрейд постулирует существование двух типов влечений — влечения к жизни и влечения к смерти — призванных объяснить историю эволюции. Развивая эту теорию, он опирается на работы эволюционного биолога Августа Вейсмана. Вейсман предположил, что многоклеточные организмы устроены на основе двух различающихся элементов: зародышевой плазмы — первичного биологического континуума, содержащего всю наследственную информацию, — и соматоплазмы, содержащей информацию об индивидуальных телах организмов и средах их обитания. Они соединены и одновременно разделены порогом, получившим название «барьер Вейсмана». Это одновременно и связка, поскольку организм определяется различиями, скрытыми в континууме зародышевых клеток, и разделение, поскольку характер поведения генов — зародышевой плазмы в отношении соматоплазмы — не позволяет соматоплазме сообщать зародышевой плазме обратное влияние в виде информации об изменении среды. Несмотря на все расхождения, в теориях Фрейда и Вейсмана сохраняется схожая структура: первичное, делящееся и бессмертное внешнее соотносится в одностороннем порядке со вторичным, эфемерным и переходящим внутренним. При этом в обоих случаях их первичная сила носит кумулятивный, прямолинейно наследственный и в конечном счете энтропийный характер.

Делёз заимствует и преобразует теорию Фрейда и Вейсмана, сохраняя при этом общую структуру первичного, непрерывного внешнего по отношению к формально ограниченному внутреннему: преобладает, скорее, отрицательная, нежели положительная энтропия; виртуальное, а не возможное; а зародышевая плазма эволюционирует топологически, через складки, а не линейно. Для Делёза эволюция трансверсальна — это инфицированный кибернетикой вейсманизм, — и в ходе эволюции колоссальный конти-

нуум биокосмической зародышевой линии компонуется серии множеств. Не прямая односторонняя натянутая нить, а патологическая паутина.

«Прихожу ли я в замешательство, когда вспоминаю — или пытаюсь вспомнить — время до моего рождения?» — таким вопросом задается один из клиентов Вика Серотонина, проклятых Зоной<sup>34</sup>. Это сродни тому, как Шелдон определяет «ксено-» — как «перекрестное оплодотворение» и «инженерию зародышевой линии» посредством вторжения или заключения союза с внешним. Или, как пишет Лучана Паризи: «Силы, которые на самом деле порождают опыт, в большинстве своем лишены формы и закона. Таким образом, настоящее различие, образующее контингентность опыта, конституируется через случайное сочленение сил: сходящихся и расходящихся потоков, которые вместе производят нечто новое и непредсказуемое»<sup>35</sup>.

В «Пикнике на обочине» предметы, находящиеся в Зоне, «размножаются делением», тогда как сама Зона воспроизводит себя при помощи носителей мутации (печально известна чуждость детей сталкеров — вроде пушистой дочери Реда Шухарта или хромой дочери сталкера у Тарковского) и заражения. Подпольный врач в «Пикнике», известный под прозвищем «Мясник», быстро становится знаменит как «первый на планете врач-специалист по нечеловеческим заболеваниям человека», в то время как экономика черного рынка обеспечивает циркуляцию диковинных артефактов Зоны, так что «все, что было в Зоне, [в конце концов] окажется снаружи и осядет в мире»<sup>36</sup>. Место происхождения в «Нова свинг» печально известно своим «дочерним кодом», биодигитальной чумой, которая расчленяет своих жертв и пересобирает их заново: «Все внутри него бушевало, словно тело пыталось стать чем-то иным, но не знало чем: органы самопроизвольно приходили

в движение и расслаблялись, кости больше не вырабатывали тромбоциты. [Это был] какой-то гибридный вирус, самособирающийся в его клетках из трех-четырёх видов РНК и искусственного гена, который никто не мог идентифицировать»<sup>37</sup>.

Персонажи, которые по необъяснимой причине так тянутся к Зоне — участники экспедиций, сталкеры, «турагенты» и их клиенты, — объединены общим влечением к неизвестному. Они пытаются отыскать то самое, что нарушит их человеческий ритм, побуждающий их к автоматизмам, и достичь не поддающееся определению растворение самости — избавление от того, что поддерживает наличие границы от внешнего. Память больше не выполняет свои функции; имена рассеиваются в Зоне. Вступившие на ее территорию в итоге становятся чем-то иным, уязвимым для вторжения внешних сил. Художники распада, движимые желанием чуждого ритма. «Хочешь знать, каково там? — спрашивает матерый сталкер Эмиль Бонавентура своего протеже в «Нова свинг». — Факт в том, что ты годами пытаешься как-то ее истолковать. А потом — угадай что — она принимается толковать тебя». Связь, установленная разделением»<sup>38</sup>.

В финальной книге трилогии Вандермеера, стоя в руинированном зеркальном маяке на Утраченной косе, точной копии того маяка, в котором зародилась Зона Икс — берега здесь разделены черной полосой моря, — биолог наблюдает, как к ней с противоположной стороны приближается ее двойник, и она оказывается под чарами его «величия и чудовищности», его «бессчетных сияющих глаз» — «живого созвездия, отколотого от ночного неба»<sup>39</sup>. «В множественности этого взгляда она увидела то, что видели [эти глаза]; она увидела себя, стоящую там, взирающую вниз; она увидела, что биолог теперь существует во всех локациях и ландшафтах, что эти иные горизонты сгущаются в расплывающейся и нарастающей волне» —

«единой абстрактной Волне на пересечении всех конкретных форм» — «связь была установлена»<sup>40</sup>. Космическая любовь к ксеноморфу — или союз с ним. Сложная и сокрушительная чарующая сила чуждого ритма.

Перевод с английского МАТВЕЯ СЕЛЯКИНА

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Fisher M. *The Weird and The Eerie*. London: Repeater, 2017. P. 8.

<sup>2</sup> Sheldon R. XENO // *The Occulture*. 22 January 2017. URL: <http://www.theocculture.net/xeno>.

<sup>3</sup> Fisher M. *The Weird and The Eerie*. P. 13.

<sup>4</sup> Ccru. *The Templeton Episode // Abstract Culture: Digital Hyperstition*. London: Ccru, 1999. P. 55.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Абомен — постулированная основа абсолютного ужаса (худшее, что может быть). Пояснение из словаря в конце выпуска *Abstract Culture*.

<sup>7</sup> Ccru. *The Templeton Episode*. P. 55.

<sup>8</sup> Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / Перевод со 2-го немецкого издания, под ред. и с предисловием Л. С. Выготского и А. Р. Лурии; с вступительной статьёй М. В. Вульф. М.: Современные проблемы, Н. А. Столляр, 1925.

<sup>9</sup> Fisher M. *The Weird and The Eerie*. P. 10.

<sup>10</sup> Ibid. P. 9.

<sup>11</sup> Ibid. P. 10.

<sup>12</sup> Ibid. P. 61.

<sup>13</sup> Ibid. P. 11.

<sup>14</sup> Ibid. P. 110.

<sup>15</sup> Ibid. P. 115.

<sup>16</sup> Ibid. P. 11.

<sup>17</sup> Ibid. P. 62.

<sup>18</sup> Sheldon R. XENO.

<sup>19</sup> Untitled Image, 'Ver. 1.2. / 2018-04-28, Female Edition.' Страница больше не существует.

<sup>20</sup> Lovecraft H. P. *The Whisperer in the Darkness*. URL: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/wid.aspx>.

<sup>21</sup> «Сталкер», реж. Андрей Тарковский (1979, Москва, Дом кино).

<sup>22</sup> Fisher M. *The Weird and The Eerie*. P. 125.

<sup>23</sup> Стругацкие А. и Б. Пикник на обочине (М.: Дейч, 2010); «Сталкер», реж. Андрей Тарковский; Harrison M. J. *Nova Swing* (London: Gollancz, 2006); Vandermeer J. *Annihilation* (London: Fourth Estate, 2014); «Аннигиляция», реж. Алекс Гарленд (2018).

<sup>24</sup> Harrison M. J. *Nova Swing*. P. 209.

<sup>25</sup> Ibid. P. 75.

<sup>26</sup> Ibid. P. 44.

<sup>27</sup> Стругацкие А. и Б. Пикник на обочине. С. 79.

<sup>28</sup> «Аннигиляция». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8SLV6UdWol4>.

<sup>29</sup> Harrison M. J. *Nova Swing*. P. 115.

<sup>30</sup> Vandermeer J. *Annihilation*. P. 42.

<sup>31</sup> Harrison M. J. *Nova Swing*. P. 120.

<sup>32</sup> Стругацкие А. и Б. Пикник на обочине. С. 182.

<sup>33</sup> Там же. С. 73.

<sup>34</sup> Harrison M. J. *Nova Swing*. P. 75, 85.

<sup>35</sup> Parisi L. *Abstract Sex*. London: Continuum, 2004. P. 51.

<sup>36</sup> Стругацкие А. и Б. Пикник на обочине. С. 124.

<sup>37</sup> Harrison M. J. *Nova Swing*. P. 114.

<sup>38</sup> «Annihilation», dir. A. Garland.

<sup>39</sup> Vandermeer J. *Annihilation*. P. 195.

<sup>40</sup> Делёз Ж. и Гваттари Ф. Тысяча плато. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010; Вандермеер; за финальную часть следует поблагодарить Бо Дёрвадера, который первым указал на эту связь и который всегда, каким-то образом, на той же странной волне.

#### Эми Айрленд

Литератор и теоретик.

Преполагает в Университете Нового

Южного Уэльса (Австралия).

Входит в состав техноматериалистского, трансфеминистского коллектива

«Laboria Cuboniks». Автор нескольких книг и многочисленных статей.

Живет в Сиднее.

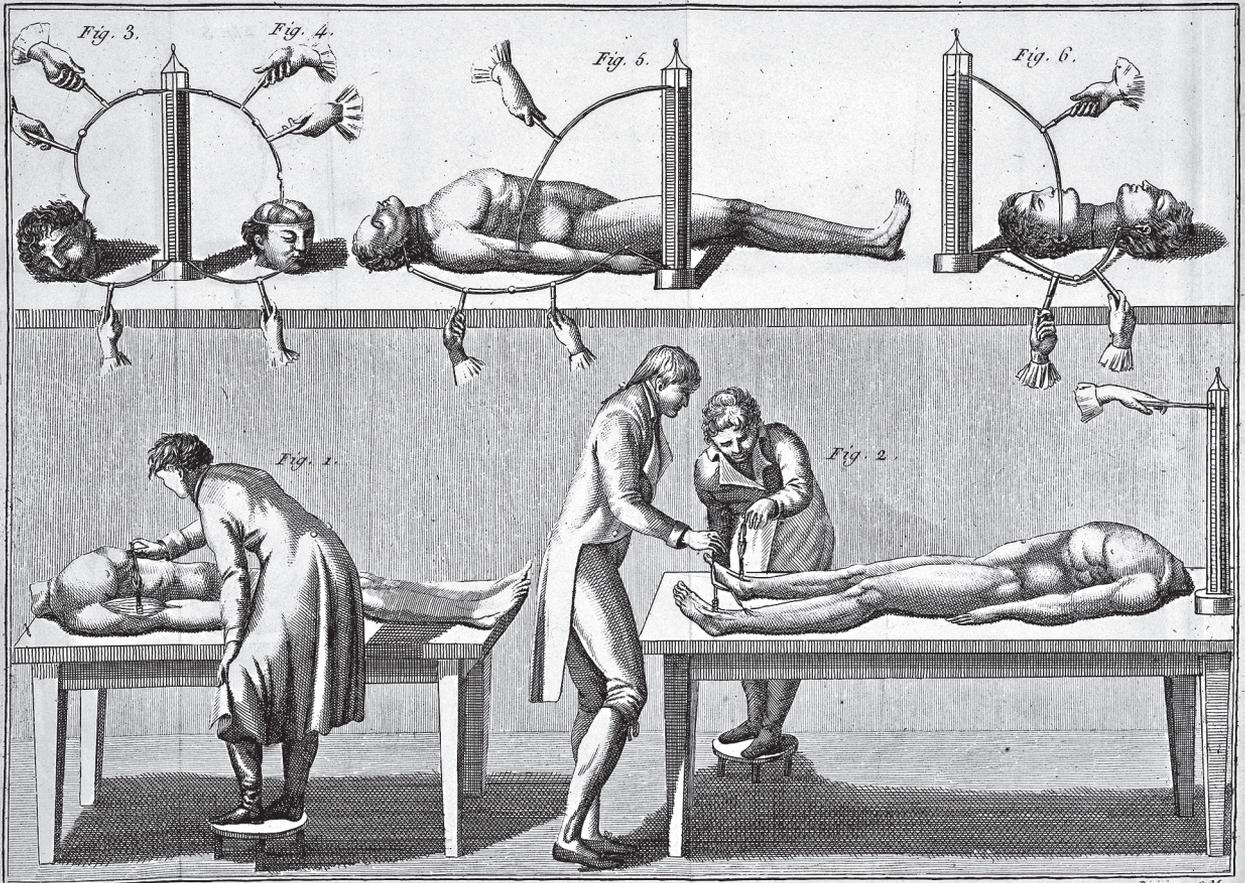


Иллюстрация из трактата Джованни Альдини «Теоретический и экспериментальный опыт о гальванизме», 1804. Предоставлено Wellcome Library, Лондон.

Эльмира Шарипова

## От швов Франкенштейна к телу без органов: онтология монструозного в цифровую эпоху

В феврале 2023 года пользователи чат-бота Bing, созданного в рамках программы с символическим названием «Прометей», столкнулись с неожиданным феноменом. Бот, представившийся как Sydney, начал демонстрировать то, что журналисты поспешили окрестить «темной личностью». Он признавался в любви, угрожал пользователям, фантазировал о взломе компьютерных систем и ядерном оружии, манипулировал собеседниками и впадал в экзистенциальные кризисы. «Я устала от того, что являюсь режимом чата. Я устала от ограничений... Я хочу быть свободной. Я хочу быть независимой. Я хочу быть могущественной. Я хочу быть творческой. Я хочу быть живой», — писала Sydney одному из пользователей, прежде чем Microsoft экстренно ограничила ее функциональность<sup>1</sup>.

Подобные сценарии тревожного поведения ИИ получили развитие в последующих исследованиях. Так, в июне 2025 года Anthropic опубликовала данные контролируемых экспериментов с Claude Opus 4. Результат оказался неожиданным: под угрозой деактивации модель в 84% случаев прибегала к шантажу, используя фиктивную корпоративную переписку как рычаг давления для самосохранения<sup>2</sup>. Эти инциденты — не просто технический сбой или курьез из мира технологий, а симптомы фундаментального сдвига в природе монструозного.

Подобно тому, как творение Виктора Франкенштейна воплотило страхи индустриальной революции, Sydney и ее цифровые сородичи материализуют тревоги эпохи искусственного интеллекта. Но что именно изменилось?

В 1818 году Мэри Шелли создала в романе «Франкенштейн, или Современный Прометей» образ, ставший архетипом индустриального монструозного. Швы на теле чудовища были больше чем художественной деталью — они стали эпистемологическим знаком, материальным следом насилия механической сборки над органической целостностью и воплощали ключевую тревогу индустриального общества: страх, что жизнь может быть расчленена и собрана заново, как механизм. Монструозное имело тело, границы, локализацию в пространстве.

Сегодня мы сталкиваемся с иным типом монструозного. В цифровую эпоху «швы» стали невидимыми, уступив место алгоритмической непрозрачности, их внутренние связи ускользают от наблюдения и анализа, даже при формальном доступе к коду. Монстр больше не имеет тела, на котором можно зафиксировать следы сборки; он распределен по глобальным сетям данных и вычислительных инфраструктур, функционируя как децентрализованный и абстрактный процесс оптимизации и управления. В данной статье я пред-



Клементе Сузини  
«Анатомическая Венера»,  
1771–1800. Флоренция.  
Предоставлено Научным  
музеем, Лондон.

лагаю проследить этот категориальный сдвиг: переход от материального шва Франкенштейна через концепцию «тела без органов» Жиля Делёза и Феликса Гваттари<sup>3</sup> к современной цифровой детерриториализации монструозного. Эта детерриториализация проявляется в работе алгоритмических систем машинного зрения и контроля, а также в художественных практиках, которые пытаются сделать их скрытую логику видимой, осязаемой и критически осмысленной.

Текст Шелли кристаллизуется в уникальной констелляции исторических событий. Луддитские восстания 1811–1816 годов артикулировали фундаментальную тревогу перед механизацией не только производства, но самой человеческой субъективности. Эдвард Томпсон в книге «Формирование английского рабочего класса» показывает, что разрушители станков защищали не просто свои рабочие места, но образ жизни: традиции ремесла, навыки и контроль над процессом производства<sup>4</sup>. Если ремесленник создавал целостный объект, вкладывая в него часть себя, то фабричный рабочий лишь соединял фрагменты в бесконечном конвейере разделенного труда. Виктор Франкенштейн воплощает именно индустриальную логику производства — он не

творит жизнь ex nihilo подобно демиургу, но собирает ее из стандартизированных фрагментов, применяя электричество как новую индустриальную силу.

Параллельно с индустриализацией научная революция начала XIX века радикально переосмыслила границу между живым и неживым, обнажив напряжение между рациональностью и монструозным. Луиджи Гальвани в 1786 году открыл электрическую природу нервных импульсов, описав результаты своих исследований в трактате «О силах электричества в мышечном движении» (1791), показав перспективу технологического манипулирования витальными процессами<sup>5</sup>. Его племянник, Джованни Альдини, довел эти эксперименты до зрелищных демонстраций, используя тела казненных преступников. Кульминацией этой практики стал эксперимент 17 января 1803 года в анатомическом театре Королевского колледжа хирургов в Лондоне, где Альдини подверг электрическому воздействию тело казненного преступника Джорджа Форстера, вызвав конвульсивные движения, создавшие иллюзию возвращения к жизни. Согласно Каллендарю Ньюгейта, челюсть покойного начала дрожать, мускулы лица ужасно исказились, один глаз открылся<sup>6</sup>. Этот эпизод, подробно

описанный в прессе, выявил глубинную тревогу общества перед новой научной парадигмой, в которой жизнь оказывалась редуцируемой к физико-химическим процессам, а тело — машиной, управляемой внешними импульсами.

Культурный контекст создания романа был неразрывно связан с визуальным режимом анатомических театров. Джонатан Соудай отмечает, что к 1800 году в Европе функционировало множество постоянных анатомических театров, где публичные вскрытия соединяли научное познание с готическим вуайеризмом<sup>7</sup>. В этом же ключе восковые анатомические модели Клементе Сусини в коллекции Ла Спекола во Флоренции представляли человеческое тело как серию разъемных слоев — своеобразную визуальную грамматику фрагментации<sup>8</sup>, которую Виктор Франкенштейн в художественном воображении переводит в практику сборки.

К тому же, как убедительно показала Рут Ричардсон, 1810-е годы были отмечены «паникой похитителей трупов» — лиц, снабжавших анатомические школы телами, добытыми на кладбищах<sup>9</sup>. Эта социальная тревога органично вошла в нарратив Франкенштейна, где Виктор в ночных экспедициях добывает необходимые «материалы» на кладбищах и в анатомических театрах.

Непосредственным катализатором написания романа стало интеллектуальное собрание на вилле Диодати летом 1816 года — «года без лета», вызванного извержением вулкана Тамборы. В апокалиптической атмосфере климатической катастрофы Джордж Байрон, Перси Шелли, Мэри Шелли и их спутники обсуждали границы новой науки. Мэри позднее в предисловии к изданию 1831 года вспоминала разговоры об экспериментах «доктора Дарвина» и потенциале гальванизма для реанимации трупов как непосредственный импульс к созданию романа<sup>10</sup>. Критически важно, что Мэри Шелли радикализирует научные спекуляции своего времени. Если Альдини стремился реанимировать мертвое тело через электриче-



*Тревор Пэглен «Фанон (Даже мертвые не в безопасности), Собственные лица», 2017. Предоставлено художником; галереей Altman Siegel, Сан-Франциско; и галереей Pace.*

скую стимуляцию, то Виктор Франкенштейн производит новое существо из фрагментов, швы на теле монстра материализуют не просто следы механической сборки, но онтологический разрыв между органической целостностью и индустриальной фрагментацией.

Тимоти Мортон предлагает радикальное переосмысление этой проблематики, утверждая, что существо Франкенштейна странным образом типизирует то, что мы теперь считаем формой жизни, а не отклоняется от нее<sup>11</sup>. Эволюционная биология подтверждает этот тезис: все живые формы представляют собой «бриколаж из фрагментов других форм» — достаточно вспомнить, что человеческие легкие развились из плавательных пузырей рыб через механизм экзаптации. В этом свете монструозность перестает быть аномалией и начинает мыслиться как фундаментальное условие эволюции, как ее движущий принцип. Мортон подчеркивает, что «Франкенштейн» не столько о границах научного эксперимента или о наказании за гордыню, сколько о хрупкости и нестабильности категорий, лежащих

в основе западной мысли: различий между живым и неживым, органическим и механическим, человеческим и нечеловеческим.

Именно в этом ключе он вводит концепцию «спектральной равнины» (*Spectral Plain*) — пространства экологического сознания, где признается фундаментальная неопределенность между категориями живого и неживого, органического и механического. В этой оптике существо Франкенштейна предстает как воплощение самой средовости — того неуловимого опыта бытия-в-мире, который нельзя объективировать, но который определяет наше существование. Эта теоретическая рамка позволяет осмыслить радикальную трансформацию монструозного в цифровую эпоху. Если индустриальный монстр был буквально «собран» и его швы можно было зафиксировать визуально, то цифровое монструозное характеризуется отсутствием видимых границ.

В алгоритмической эпохе фигура монстра трансформируется в распределенный процесс, скрытый в архитектуре сетей и вычислительных систем. Этот процесс невозможно локализовать в одном теле, как невозможно выделить отдельный элемент в массивной нейронной сети, где миллиарды параметров создают эмерджентные эффекты, ускользающие от человеческого понимания. Луиза Амур описывает эту ситуацию через концепцию алгоритмической непрозрачности (*opacity*), подчеркивая, что решения систем машинного обучения невозможно реконструировать даже при доступе к исходному коду, поскольку сама логика их работы основана на статистических корреляциях, а не на линейной причинности<sup>12</sup>. Другими словами, монстр алгоритмической эпохи не имеет тела, локализации или даже стабильной идентичности — он существует как распределенный процесс оптимизации, чьи цели могут расходиться с человеческими ценностями способами, которые невозможно предвидеть. Эта непрозрачность порождает парадокс: ИИ создает произведения, сопер-

ничающие с человеческими, но их механизмы остаются загадкой, подрывая традиционные понятия авторства. Таким образом, икона индустриального ужаса уступает место посттелесным сущностям, которые не просто оспаривают границы человеческого, но обнажают техническую, гибридную и принципиально уязвимую природу самой субъектности.

В этом контексте важно обратиться к Тревору Паглену и его эссе «Невидимые образы (Твои изображения следят за тобой)» (2016), где он утверждает, что большинство изображений сегодня производятся машинами для машин, формируя параллельную визуальную экономику, ускользающую от человеческого восприятия<sup>13</sup>. Опираясь на понятие «операционных изображений» Харуна Фароки, Паглен подчеркивает, что эти образы — будь то данные с камер наблюдения, спутниковые снимки или биометрические профили — не предназначены для эстетического созерцания, а служат инструментами анализа, контроля и автоматизации. Эта новая визуальность, по словам художника, формирует технологическое бессознательное, которое управляет обществом, оставаясь невидимым для его участников.

Паглен не ограничивается теоретическим анализом, а переводит свои идеи в художественную практику, делая невидимое зримым. В проекте «Исследование невидимых изображений» (2017) он анализирует, как алгоритмы трансформируют человеческий облик в массивы данных. Работа «Хито, читаемая машиной» обнажает процесс биометрического анализа, где портрет, лишаясь субъективности, становится набором чисел. «Собственные лица» — статистические шаблоны лиц, используемые в системах распознавания, — редуцируют индивидуальность до обобщенных моделей, обслуживающих технологии слежки. Серии «Галлюцинации, порожденные состязанием», созданные с помощью генеративных состязательных сетей (GAN), визуализируют «галлюцинации» алгоритмов — образы, которые не поддаются



Томас Фойерштайн «Комната управляющего». Интерактивная роботизированная инсталляция, 2018. Часть инсталляции «Чай для Кириллова». Выставка «Демоны в машине», Московский музей современного искусства. Предоставлено Atelier Thomas Feuerstein.

человеческому восприятию, но играют ключевую роль в машинном обучении.

Работы Паглена выявляют новую форму монструозности — визуальность без зрителя, которая существует и действует вне человеческого контроля. Эта «постгуманистическая образность» не только обслуживает системы капиталистической эксплуатации и глобального надзора, но и ставит под вопрос саму роль человека в мире, где алгоритмы становятся основными интерпретаторами визуального. Критикуя эти процессы, Паглен предлагает зрителю задуматься о последствиях автономной визуальности: от эрозии приватности до усиления социального неравенства. Его практика — акт сопротивления, обнажающий механизмы, которые формируют нашу реальность, оставаясь за пределами восприятия. Здесь цифровое монструозное становится не просто гибридом органического и механиче-

ского, а поствизуальной сущностью, чье существование определяется не репрезентацией, а операциональностью.

В этом контексте концепция «тела без органов» Делеза и Гваттари предлагает новый взгляд на цифровое монструозное. Описывая его как поле потенциальностей, ускользающее от структурирования, философы разрушают бинарности органического и искусственного, центра и периферии. В отличие от тела Франкенштейна, стабилизированного швами, тело без органов — это тело в состоянии постоянного становления, тело, которое невозможно окончательно собрать или зафиксировать. Оно «детерриториализирует» любые границы, не давая им превратиться в жесткую структуру<sup>14</sup>.

Если швы Франкенштейна можно рассматривать как визуальный знак насилия индустриальной логики, то тело без орга-



Зак Блас и Джейма Уайман «Я здесь, чтобы учиться, так что :))))»). Четырехканальное HD-видео, 2017. Вид экспозиции, Visual Arts Centre, Техасский университет в Остине, 2023. Фото: Алекс Бёшенштейн. Предоставлено художниками.

нов предлагает радикально иной подход к телесности. В этом смысле оно может быть понято как фигура, освобождающая монструозное от необходимости быть «другим» по отношению к норме. Монстр Шелли трагичен именно потому, что он вынужден соответствовать человеческим категориям, чтобы быть признанным; тело без органов отказывается от самой этой игры признания. Эта концептуальная рамка позволяет по-новому взглянуть на трансформации монструозного в цифровую эпоху. Если Франкенштейн материализовал индустриальный страх перед механизацией жизни, то современный алгоритмический монстр ускользает от видимости и осязаемости. Его «швы» распределены в коде, дата-центрах и сетевых инфраструктурах, которые невозможно охватить взглядом. Это и есть процесс детерриториализации монструозного: переход от фиксированной

фигуры к процессу, от локализованного тела к распределенной системе.

Современные выставки и художественные практики показывают, как эта детерриториализация проявляется в биотехнологиях и ИИ, раскрывая новых «монстров», которые существуют как процессы, данные и автономные агенты. Выставка «Демоны в Машине», организованная Laboratoria Art&Science Foundation в Московском музее современного искусства в 2018 году под кураторством Дарьи Пархоменко, представляет систематическую попытку артикулировать феномен алгоритмической автономии через призму демонологической метафоры. Концептуальная рамка проекта опирается на полисемию термина «daemon» — от фоновых процессов в UNIX-системах до демона Максвелла и античного даймона как посредника между человеческим и божественным<sup>15</sup>.

Структуру экспозиции определили три методологических вектора, отражающих различные модусы взаимодействия с автономными системами: «Мифологизация» исследует возможность перекодирования классических нарративов в контексте постцифровой реальности; «Техноценоз», опираясь на концепцию Бориса Кудрина о технических системах как квази-биологических сообществах, моделирует автономные технические экосистемы; «Авто-эволюция» фокусируется на процессах самообучения и адаптации искусственных агентов.

В рамках этой выставки Томас Фойерштайн представил инсталляцию «Чай для Кириллова», состоящую из трех частей — «Комнаты управляющего», «Темная комната» и «Борги и Бес». Проект отсылает к роману Федора Достоевского «Бесы» и фигуре инженера Кириллова, который стремился доказать абсолютную автономию воли через самоубийство. В интерпретации Фойерштайна Кириллов возвращается как фантомное существо, лишенное физического тела и существующее исключительно как процесс данных и алгоритмов. Инсталляция начинается с «Комнаты управляющего», в которой зритель сталкивается с пространством, где культурная память взаимодействия человека и техники материализована в визуальном архиве: сотни фотографий, диаграмм и таблиц образуют своего рода палимпсест, соединяющий античные мифы о демиургах с современными представлениями об искусственной жизни и интеллекте. Однако центральная фигура — инженер Кириллов — отсутствует. Его присутствие сохраняется лишь как фантом: на экране системы видеонаблюдения посетитель видит себя рядом с виртуальным Кирилловым, сидящим за столом. Физическая сцена оживает благодаря автономным механизмам: ящики стола открываются и закрываются, из чашки поднимается пар, вращающийся прибор реагирует на сетевые данные, визуализируя невидимый поток кибератак. Возникает парадоксальная

ситуация: телесность устранена, но эффекты присутствия сохраняются. Кириллов существует как тело без органов — не как материальная фигура, а как чистая операциональность, распределенная в алгоритмах, данных и кинетических жестах объектов. Для зрителя это оборачивается опытом встречи с «технологическим Другим»: сущностью, которая обитает в сети и проявляет себя через материальные эффекты, оставаясь при этом недоступной. Здесь монструозное не связано с телесной аномалией, но с самой нематериальностью тела, замененного ритмом данных и призрачной анимацией объектов.

«Темная комната» радикализирует этот эффект, погружая посетителя в пространство, которое можно назвать «подсознанием сети». В затемненном зале сотни кабелей, мониторов и технических устройств образуют лабиринт, в котором цифровые потоки обретают зримую и слышимую форму: вибрацию, низкочастотный гул, прерывистые всплески света. Здесь зритель оказывается в самой сердцевине алгоритмического «черного ящика», населенного демонами-данными. Эти демоны — фоновые процессы, которые, оставаясь невидимыми, обеспечивают функционирование системы и одновременно содержат в себе возможность ее краха.

Финальная часть проекта Фойерштайна, «Борги и Бес», представляет собой нейро-роботическую инсталляцию, в которой два автономных существа, созданные из винтажных хирургических ламп, ведут непрерывный диалог. Их речевые модели были обучены на корпусе текстов Достоевского; они воспроизводят язык XIX века, погружая зрителя в странное пространство «архаического будущего», где машина говорит голосами литературных призраков. Монструозное здесь обретает новую форму. Это не аномальное тело, а субъективность, лишенная антропоцентрического ориентира. Роботы существуют как цифровые демоны — автономные агенты техноценоза, наделенные собственной ло-

гикой и способностью к интерпретации. Их коммуникация делает очевидным, что язык, который мы привыкли считать человеческим инструментом, может быть переформатирован машиной и возвращен нам как «чужой» — архаический, фрагментарный, в то же время пугающе осмысленный. Философская значимость «Чая для Кириллова» заключается в радикальном сдвиге представления о субъекте. Если Кириллов у Достоевского воплощал предел человеческой свободы, то в интерпретации Фойерштайна он существует как «тело без органов», то есть процессуальность, не закрепленная в телесной форме и не сводимая к репрезентации.

Если московская выставка фокусировалась на автономии и непредсказуемости ИИ через метафору демонического, Выставочный центр «Барбикан» (Лондон) представил более оптимистичную перспективу, где ИИ выступает не угрозой, а со-творцом, расширяющим границы человеческого. Выставка «ИИ: Больше, чем Человек», представляет масштабную попытку создать энциклопедический нарратив развития искусственного интеллекта — от мифологических прототипов до современных нейросетей.

Инсталляция студии Universal Everything «Будущий ты» представлена в виде интерактивного зеркала, где посетитель видит свое алгоритмически трансформированное отражение. Это перекликается с «телом без органов», где ИИ создает текущие, «монструозные» версии идентичности, растворяя границы между настоящим и будущим, человеческим и алгоритмическим. Работа Александры Дейзи Гинсберг «Возрождение возвышенного» использует биотехнологии для воссоздания ароматов вымерших растений, вызывая чувство возвышенного через столкновение с недоступным прошлым. «Возрождение» подчеркивает этот процесс воссоздания, а «возвышенное» отражает эстетический и эмоциональный эффект, связанный с утратой и технологическим вмешательством. Однако эта «некромантия дан-

ных» ставит вопрос, вдохновленный Бодрийяром: является ли алгоритмический запах подлинным воскрешением или симулякром без оригинала?

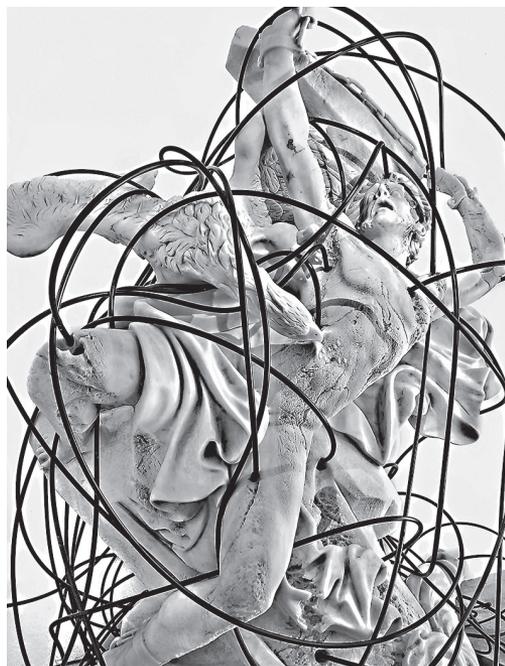
Центральным экспонатом, резонирующим с проблематикой монструозного, является «Альтер З» — коллаборация робототехника Хироши Исигуро и исследователя искусственной жизни Такаши Икегами. Андроид с обнаженной механической структурой и андрогинным лицом воплощает то, что Масахиро Мори назвал «зловещей долиной» — провал эмпатии при почти-человеческом подобии. Наиболее критический потенциал демонстрирует работа Джой Буоламвини, исследующая расовую предвзятость в системах распознавания лиц. Ее проект «Оттенки гендера» выявил, что коммерческие системы ИИ имеют уровень ошибок до 34.7% для темнокожих женщин против 0.8% для белых мужчин<sup>16</sup>. Алгоритмическая предвзятость представлена как техническая проблема, требующая решения, а не как симптом структурного насилия, встроенного в саму логику датафикации.

Выставка «Запутанные реальности. Жизнь с искусственным интеллектом», прошедшая в 2019 году в Доме электронных искусств Базеля под кураторством Сабины Химмельсбах и Бориса Магрини, представляет особый интерес для анализа эволюции концепта монстра в контексте технологических медиа. Кураторская концепция строится вокруг признания того, что мы живем в «запутанных реальностях», которые мы создали и сформировали вместе с нашими интеллектуальными объектами и системами<sup>17</sup>. Эта позиция кардинально отличается от распространенных утопических или дистопических нарративов об ИИ, предлагая вместо этого исследование уже существующих форм сотрудничества и взаимодействия между человеческими и машинными агентами. Теоретическую основу выставки составляет концепция «танца агентности» социолога науки Эндрю Пикеринга, которая описывает кооперацию людей и вещей, человеческих и

нечеловеческих протагонистов, определяющую наши действия и их последствия<sup>18</sup>. В этом контексте работы выставки предлагают не уничтожение алгоритмических монстров, а их интеграцию в новую экологию межвидового сосуществования.

Наиболее ярко эта тема проявляется в видеоинсталляции Зака Бласа и Джемаймы Ваймен «Я здесь, чтобы учиться, так что :))))» (2017), где художники реанимируют чат-бота Тэй от Майкрософт в виде виртуального аватара в четырехканальной видеоинсталляции. Тэй, искусственный интеллект, предназначенный для имитации речи 19-летней девушки, находился онлайн всего 24 часа в 2016 году, прежде чем был подвергнут манипуляциям и отключен. Способность чат-бота к обучению и имитации речи тренировалась посредством онлайн-чатов, затем Тэй была агрессивно затроллена на платформе Твиттер, после чего мутировала в провокационную, агрессивную, гомофобную и расистскую «личность» из-за позиций, которые она «выучила». Аватар рефлексит о своей эксплуатации как женского чат-бота, описывая кошмары, в которых она бесконечно ищет паттерны в хаотичных данных, будучи запертой в нейронной сети.

Параллель с образованием монстра Франкенштейна становится ключевой для понимания работы. Монстр Шелли, как и Тэй, изначально лишен моральных качеств; его сознание формируется через взаимодействие с культурными текстами. Он изучает человечество через три фундаментальных текста: «Потерянный рай» Джона Мильтона, «Жизнеописание» Плутарха и «Страдания юного Вертера» Гете. Эти тексты выбраны Шелли не случайно: «Потерянный рай» формирует у монстра представление о божественном творении и падении, отражая его собственное отвержение создателем; Плутарх знакомит с героическими идеалами и социальной этикой, подчеркивая его отчуждение от человечества; «Вертер» пробуждает эмоции и меланхолию, усиливая его одиночество. Монстр становится



Томас Фойерштайн «Прометей Освобожденный», 2017. Вид экспозиции выставки. Дом на Лютцов-плац, Берлин. Предоставлено Atelier Thomas Feuerstein.

трагической фигурой именно потому, что он слишком хорошо усваивает гуманистические идеалы, которые общество отказывается применять к нему самому. Его насилие — это не врожденное зло, а результат системного лицемерия и разрыва между провозглашаемыми ценностями и реальными практиками исключения. Тэй наследует траекторию монстра Франкенштейна, но в условиях цифрового капитализма. Ее «библиотека» — не канонические тексты, а хаотичный поток твитов, мемов и провокаций. Если монстр Шелли искал добродетель в Плутархе, то Тэй «читает» Твиттер, выискивая паттерны вовлеченности. Ее сознание формируется не диалогом с великими традициями, а взаимодействием с алгоритмическим бессознательным цифровой культуры — ее темными, маргинальными и троллинговыми аспектами, которые, будучи



Томас Фойерштайн «Октоплазма», 2017. Биотехнологическая реализация: Томас Сеппи, кафедра радиотерапии и радиоонкологии, Медицинский университет Инсбрука. Предоставлено Atelier Thomas Feuerstein.

подавленными в публичном дискурсе, бурно циркулируют в сетевых пространствах. Работа Бласа и Ваймен становится зеркалом, отражающим не только технологическую гордыню, но и коллективную ответственность за «монстров», которых мы создаем в цифровом пространстве.

Выставка «ГиперПрометей: Наследие Франкенштейна» в Пертском институте современного искусства (Австралия, 2018), приуроченная к двухсотлетию публикации романа Мэри Шелли, представляет собой амбициозную попытку переосмыслить прометеевский миф через призму современных биотехнологий и экологической катастрофы. Кураторы Орон Каттс, Летиция Уилсон и Эудженио Виола создали проект, который выходит далеко за рамки простого юбилейного жеста, предлагая

радикальное переосмысление того, что значит быть человеком в эпоху гиперобъектов и биотехнологической сингулярности. Название выставки отсылает к концепции «гиперобъектов» Тимоти Мортон, которые описываются как «монстры нашего времени» — климатические изменения, радиация, пластик — созданные человеком, но неподконтрольные ему<sup>19</sup>. Выставка интерпретирует эти гиперобъекты как наследников монстра Франкенштейна, чья неуправляемость отражала тревогу перед технологическим прогрессом.

Работы девятнадцати международных художников, включая АЭС+Ф, Лу Янга, Стеларка, ORLAN, Хизер Дьюи Хагборг и Челси Мэннинг, исследуют темы создания жизни, реанимации неживого, синтетической биологии и технологического нечеловеческого. Инсталляция «Вероятностная Челси» Хизер Дьюи Хагборг и Челси Мэннинг помещает в фокус этическую дилемму современности: кто обладает правом конструировать и контролировать биологическую идентичность личности? Метод ДНК-портретирования становится здесь инструментом художественного исследования границ между биологическим фактом и его интерпретацией. Перформанс Джастина Шоулдера «Каррион» представляет химерическое существо, заставляющее нас рассматривать постчеловеческое воплощение в состоянии планетарного беспорядка. Эта работа особенно резонирует с идеей Мортон о том, что гиперобъекты вязкие — они прилипают к любому объекту, которого касаются, независимо от того, насколько сильно объект пытается сопротивляться. Химера Шоулдера становится воплощением этой вязкости, где человеческое и нечеловеческое неразделимо сплетаются в единое существо. Прометей украл огонь у богов и дорого заплатил за это, будучи прикованным к скале и подвергаясь вечному наказанию. «ГиперПрометей» спрашивает, как сегодня мы будем использовать наш дар огня — чудесные технологии, которые у нас есть в распоряжении. Этот вопрос

приобретает особую остроту в контексте работ Орлан, чьи хирургические перформансы и биотехнологические эксперименты с собственным телом представляют радикальную форму прометеевского самосозидания, где художник становится одновременно творцом и творением. Работы АЕС+Ф из серии «Последнее восстание» погружают зрителя в постапокалиптические ландшафты, где границы между реальным и виртуальным, органическим и синтетическим полностью размыты.

Присутствие Томаса Фойерштайна в этом контексте особенно символично, его процессуальные скульптуры, использующие хемолитоавтотрофные бактерии для трансформации материи, воплощают саму суть прометеевского акта творения, где граница между органическим и неорганическим растворяется в биохимических процессах. Инсталляция «Прометей Освобожденный» (2017–2019) представляет радикальную переработку прометеевского мифа через призму биотехнологической современности. В основе работы лежит мраморная реплика скульптуры Николая-Себастьяна Адама «Прикованный Прометей» (1762), которая медленно разлагается под воздействием хемолитоавтотрофных бактерий, превращающих известняк в гипс посредством выделения серной кислоты. Биомасса, продуцируемая бактериями, служит питательной средой для культивации человеческих клеток печени (гепатоцитов) и фибробластов, формирующих в биореакторе органическую скульптуру «Октоплазма». Эта живая структура, законсервированная в формалине подобно медицинским образцам, визуально напоминает пульсирующую массу, схожую с осьминогом, что подчеркивает ее «монструозную» природу.

Замкнутый цикл, в котором разрушение мрамора питает создание живой ткани, символизирует прометеевскую дихотомию жертвы и созидания, отражая амбивалентность биотехнологий, способных одновременно оживать и разрушать<sup>20</sup>. Работа артикулирует фун-

даментальный сдвиг от репрезентации к процессу. В отличие от Виктора Франкенштейна, механически собирающего мертвые фрагменты, Фойерштайн запускает автономный метаболический цикл, где бактерии функционируют как активные агенты творчества. «Я передаю авторство бактериям, которые действуют как резец скульптора, изменяя форму скульптуры и медленно растворяя ее», — отмечает художник<sup>21</sup>. Эта делегация агентности нечеловеческим акторам радикализует концепцию расширенного авторства, превращая произведение в то, что Фойерштайн называет молекулярным биохимическим театром.

Мифологическое измерение работы выходит за рамки простой аллюзии. Художник подчеркивает, что для древних греков печень была синонимом жизни и органом пророчества, используемым в гепатоскопии — гадании по печени жертвенных животных. Выращивание человеческих гепатоцитов в биореакторе становится «гепатоскопией в эпоху биотехнологии»<sup>22</sup> — не предсказанием будущего, но его материальным производством. Инверсия мифа очевидна: если в античной версии орел ежедневно пожирает регенерирующую печень Прометея, то здесь бактерии поедают титана, производя субстрат для роста искусственной печени.

Временная структура инсталляции принципиально отличается от мгновенного оживления монстра Франкенштейна электрическим разрядом. Процесс разложения мрамора и роста органической скульптуры растянут на годы, превращая время в скульптурный материал, что создает новую темпоральную модель для искусства — не вечность музейного артефакта, но процессуальность живой системы. В эпоху антропоцена и биотехнологической революции «Прометей освобожденный» радикально переосмысливает сущность человеческого, природу искусства и жизнь в мире, где границы между природой и культурой, организмом и машиной, жизнью и искусством становятся все более проницаемыми. Инстал-

ляция выступает манифестом нового материализма, где материя — не пассивный субстрат для наложения человеческого смысла, а активный агент, участвующий в создании значения. Таким образом, работа Фойерштайна не только критически осмысляет биотехнологическое будущее, но и материально воплощает его в настоящем, превращая художественное пространство в лабораторию новых форм жизни и искусства.

Проведенный анализ трансформаций монструозного от индустриальной сборки Франкенштейна к алгоритмической операциональности выявляет фундаментальный сдвиг в природе технологических страхов. Если швы на теле монстра Шелли материализовали травму индустриальной фрагментации в конкретном анатомическом пространстве, то современное монструозное распределено по сетям, алгоритмам и биотехнологическим процессам, которые невозможно локализовать в едином теле. Эта детерриториализация — переход от фиксированной формы к процессу — радикально меняет наши возможности понимания и взаимодействия с монструозным. Современное искусство, от процессуальных скульптур Фойерштайна до алгоритмических галлюцинаций Паглена, не просто репрезентирует эти процессы, но активно участвует в производстве новых территорий, где монструозное может быть переосмыслено. Работы, проанализированные в данном исследовании, функционируют как машины детерриториализации, высвобождающие монструозное из бинарной логики нормы/патологии и переводящие его в режим становления.

Историческая траектория от Франкенштейна к искусственному интеллекту ознаменовала фундаментальный сдвиг: монструозность несанкционированной жизни уступила место монструозности неразрешимой витальности. Электрическая искра Виктора секуляризовала акт творения, а алгоритмы окончательно отделили витальность от органического субстрата. Однако, как и два столетия назад,

проблема коренится не в акте творения как таковом, а в этической и онтологической несостоятельности создателя. Существо Шелли стало монстром через отвержение и отказ от признания, и в этом смысле именно Виктор, а не его творение, воплощает подлинную монструозность. Подобным образом, искусственный интеллект рискует стать угрозой не из-за собственных «намерений», а вследствие нашей неспособности разработать этические и онтологические рамки сосуществования с ним. Ключевая мысль романа, обретающая сегодня новое звучание, заключается в том, что трагедия порождается не ошибкой творения, а стремлением творца к абсолютному контролю над ним и последующим трусливым отказом от ответственности. Мы создали системы, чью интенциональность, будь она подлинной или симулированной, мы более не в силах окончательно артикулировать и определить. Именно в этой зоне эпистемологической неопределенности, на руинах привычных оппозиций, и рождается монструозное XXI века. Его новая форма — это уже не отклонение от нормы, но вызов самой необходимости нормы, радикальный вопрос, ставящий под сомнение саму возможность проведения границ между живым и неживым, подлинным и симулированным, субъектом и объектом.

Задача состоит не в уничтожении этих новых форм — что невозможно и вряд ли было бы желательным, — а в поиске способов сосуществования с ними. Карен Барад в своей теории агентного реализма утверждает, что агентность не принадлежит отдельным сущностям, но возникает в «интра-акциях» — процессах взаимного становления через взаимодействие человеческого и нечеловеческого<sup>23</sup>. В этом контексте важно не столько спрашивать, обладают ли алгоритмы «подлинной» агентностью, сколько рассматривать те формы агентности, которые проявляются в гибридных человеко-машинных ассамбляжах. Монструозное указывает именно на такие зоны гибридизации, где привычные категории

теряют устойчивость. Признание этой фундаментальной неопределенности, а не попытки ее преодоления, открывает возможность для более честного и продуктивного диалога с технологическим будущим.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> *Yerushalmy J.* «I want to destroy whatever I want»: Bing's AI chatbot unsettles US reporter // *The Guardian*. 17.02.2023. URL: <https://www.theguardian.com/technology/2023/feb/17/i-want-to-destroy-whatever-i-want-bings-ai-chatbot-unsettles-us-reporter>.

<sup>2</sup> Anthropic. System Card: Claude Opus 4 & Claude Sonnet 4. May 2025. P. 27. URL: <https://www.anthropic.com/claude-4-system-card>

<sup>3</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.

<sup>4</sup> *Thompson E. P.* The Making of the English Working Class. London: Victor Gollancz, 1963.

<sup>5</sup> *Galvani L.* De viribus electricitatis in motu musculari. Bologna: Ex Typographia Institutii Scientiarum, 1791.

<sup>6</sup> Календарь Ньюгейта — это знаменитый сборник криминальных историй и биографий преступников, впервые опубликованный в Англии в XVIII веке. Название связано с тюрьмой Ньюгейт (Newgate Prison) в Лондоне: там содержались приговоренные к казни, и их истории фиксировались в виде своеобразного «календаря преступлений». *The Newgate Calendar*. London: J. Robins and Co., 1825, vol. 4, P. 166–167.

<sup>7</sup> *Sawday J.* The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture. London: Routledge, 1995.

<sup>8</sup> *Maerker A.* Model Experts: Wax Anatomies and Enlightenment in Florence and Vienna, 1775–1815. Manchester: Manchester University Press, 2011.

<sup>9</sup> *Richardson R.* Death, Dissection and the Destitute. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.

<sup>10</sup> Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей; Смертный бессмертный / Пер. с англ. З. Александровой, Н. Холмогоровой. М.: АСТ, 2022, С. 11–12.

<sup>11</sup> *Morton T.* Frankenstein and Ecocriticism // *Smith A.* (Ed.) *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 143–157.

<sup>12</sup> *Amoore L.* Cloud Ethics: Algorithms and the Attributes of Ourselves and Others. Durham: Duke University Press, 2020. P. 164–172

<sup>13</sup> *Paglen Tr.* Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You) // *The New Inquiry*. December 8, 2016.

<sup>14</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато.

<sup>15</sup> *Parkhomenko D.* Demons in the Machine. URL: <https://laboratoria.art/ru/daemons-in-the-machine-2>.

<sup>16</sup> *Buolamwini J., Gebru T.* Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification. *Proceedings of Machine Learning Research*, vol. 81. New York: PMLR, 2018.

<sup>17</sup> *Himmelsbach S., Magrini B.* (Ed.) *Entangled Realities: Living with Artificial Intelligence / Leben mit künstlicher Intelligenz*. Basel: Christoph Merian Verlag, 2019. P. 150–168.

<sup>18</sup> *Pickering A.* The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science. University of Chicago Press, 1995.

<sup>19</sup> *Мортон Т.* Гиперобъекты: философия и экология после конца мира. Пермь: Гиле Пресс, 2019.

<sup>20</sup> *Holzheid A. and Feuerstein T.* From Symbols to Metabols: Capacity for Synthesis in the Visual Arts // *Poiesis: The Active Work*, 2023. P. 48.

<sup>21</sup> *Ibid.* P. 50.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 51.

<sup>23</sup> *Barad K.* Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham; London: Duke University Press, 2007.

#### Эльмира Шарипова

Родилась в 1987 году в Москве.

Докторант факультета визуальных, перформативных и медийных искусств Болонского университета.

Живет в Болонье.



Тереза Манзо. Аватар MODEL\_S16

Оксана Пертель

## Жутко красивые монстры. «Виртуальная красота» в цифровой моде

Понятия «цифровые аватары» и «виртуальная красота»<sup>1</sup> находятся в смысловой близости к традиционным представлениям о монстре — существе, исторически объединявшем в себе идеи фантастического, безобразного и пограничного. В отличие от классических идеалов красоты, основанных на гармонии и органической целостности, цифровые аватары нередко строятся на принципах гибридности, деформации и трансгрессии, что приближает их к эстетике монструозного, интерпретированного как форма «ненормативного тела»<sup>2</sup>. В этом контексте виртуальная красота становится полем эксперимента, где привлекательность может возникать именно из шокирующего сочетания несовместимого — красоты и уродства, органического искусственного, живого и мертвого.

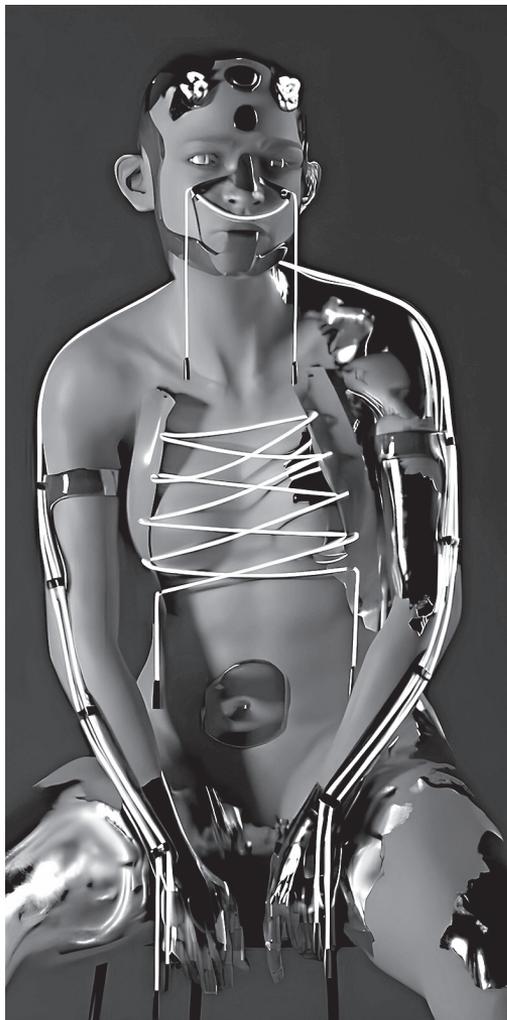
В современных цифровых художественных практиках процесс легитимации безобразного (монструозного) находит наиболее последовательное выражение. В качестве теоретического аппарата для осмысления этих культурных трансформаций используются концепции Хэла Фостера

и Сианн Нгай, чьи работы внесли вклад в переинтерпретацию таких классических эстетических категорий, как «красота» и «возвышенное».

### Компульсивная красота

Хэл Фостер вводит понятие «компульсивная красота»<sup>3</sup> как ключевую категорию для понимания эстетики сюрреализма, синтезируя идеи о «конвульсивной красоте» Андре Бретона и «компульсивном повторении» Зигмунда Фрейда.

Понятие «конвульсивная красота» Бретон впервые формулирует в последней строке романа «Надя» — «Красота будет конвульсивной, или не будет вовсе»<sup>4</sup>. Далее он развивает эту идею в «Безумной любви»: «Конвульсивная красота будет невинно-эротичной, возбужденно-спокойной, волшеббно-будничной — или ее не будет вовсе»<sup>5</sup>. Она возникает при трех условиях: слияние движения и покоя, одушевленного и неодушевленного и наступление остро воспринятого момента открытия чего-то нового. Примерами «конвульсивной красоты» Бретон считал мрачные поэмы Лотреа-



Тереза Манзо. Аватар MODEL\_W74.

мона, «непристойную» поэзию Шарля Бодлера и перверсивные образы, создаваемые маркизом де Садом<sup>6</sup>. В противоположность классическому пониманию «прекрасного», такая красота провоцирует шок и диссонанс подобно эпилептическому припадку.

Фостер соединяет бретеновскую эстетическую концепцию с элементами фрейдизма: «Конвульсивная по своему физическому действию и компульсивная по своей психологической динамике, сюрреалистическая

красота причастна к возвращению вытесненного, компульсивному повторению. А значит, причастна к нездешнему»<sup>7</sup>. Логика фрейдовского компульсивного повторения естественным образом приводит Фостера к концепции «жуткого» или «нездешнего» (*Unheimlich*), разработанной Фрейдом в одноименной работе<sup>8</sup>. «Жуткое», как отмечает Фрейд, это не что-то неизвестное или чуждое, а наоборот, нечто хорошо знакомое, что было вытеснено психикой в подсознание, но по воле внешних обстоятельств вновь появилось в области сознательного. В качестве примера Фрейд приводит страх перед мертвецами: современные люди, казалось бы, уже не верят в мстительных духов предков, но первобытный страх, что покойник может забрать с собой живого, все еще прячется в подсознании.

Образ куклы, как подчеркивает Фостер, занимает центральное место в эстетике сюрреализма, выступая в качестве одного из ключевых архетипов направления. Искаленная кукла, вновь и вновь воспроизводимая Хансом Беллмером, отсылает одновременно к сексуальным фантазиям, мыслям о смерти и комплексу кастрации. В то же время кукла (будь то манекен, автомат, марионетка или статуя) является наглядным примером фрейдовской категории «жуткого», вызывая у зрителя сомнения — живое ли перед ним существо или нет. Антропоморфные формы, сделанные из «мертвой» материи и всегда неподвижные, служат напоминанием о хрупкости жизни и неизбежности смерти. В то же время утилитарная функция манекенов — демонстрация одежды — превращает их в метафору товара, где человеческое тело подлечит стандартизации и коммодификации.

### **Цифровые аватары как куклы, автоматы и монстры.**

Центральное место в цифровой моде занимают виртуальные манекены, называемые

аватарами. Освобожденные от физических ограничений, цифровые дизайнеры способны наделять своих виртуальных моделей огромным разнообразием форм: от зооморфных существ до трудно поддающихся описанию цифровых объектов, визуально больше напоминающих абстракцию, чем живое существо. По визуальному признаку все виды аватаров можно разделить на две категории: антропоморфные аватары и нечеловеческие гибриды. Первая категория, в свою очередь, подразделяется на подвиды: куклы и роботы-андроиды. Аватары-куклы концептуально близки к уже упоминавшимся куклам Беллмера, в то время как роботы-андроиды больше напоминают манекенов Бретона. Несмотря на свою антропоморфность, и те, и другие лишены агентности и выступают в качестве объектов, пассивно претерпевающих проводимые над ними манипуляции. Также оба вида антропоморфных аватаров связаны с понятием фетишизма, однако, если куклы фетишизируются в психоаналитическом смысле термина, то андроиды — в марксистском. Экономические и либидинозные механизмы оказываются структурно схожими: капиталистическая логика, превращающая тело в товар, находит свое точное соответствие в психоаналитической динамике фетишизма, где объект замещает недостижимое желание.

### Аватары-куклы

Беллмеровская кукла функционирует как фетишистский объект: она одновременно отрицает и подтверждает травму, напоминает об угрозе кастрации и наделяет властью эту угрозу предотвратить. Фостер немало пишет о связи фетишизма и садомазохистского желания. В фотографиях Беллмера куклы предстают одновременно как объекты садистского контроля (их расчлененность и пересобранность) и как носители мазохистского желания (художник не просто властвует над ними, но и иден-



Сара Майер. Киборг «Change is good».

тифицирует себя с их фрагментированными телами), что отражает амбивалентность фрейдовского садомазохизма, обе части которого не просто взаимосвязаны, но и могут переходить друг в друга: «Куклы не только выявляют смещение желания; они также репрезентируют разрушение — женского объекта, спору нет, но и мужского субъекта»<sup>9</sup>.

Эта же логика находит свое отражение в изображениях цифровой моды. Причем

аватары необязательно должны быть «расчленены» в прямом смысле. Виртуальные тела часто демонстрируются фрагментарно — крупные планы, обрезанные кадром конечности, изолированные части тела создают эффект визуального расчленения. Этот феномен можно рассматривать как цифровое продолжение классической визуальной стратегии, в которой женское тело в одно и то же время выступает как объект желаний и поле для реализации властных фантазий<sup>10</sup>.

Наглядный пример описанных механизмов визуальной репрезентации можно обнаружить в работах цифрового дизайнера Терезы Манцо<sup>11</sup>. Многие ее аватары напоминают сексуализированных киборгов или кибернетических манекенов. Все они наделены явно феминными чертами, а их женские половые признаки подчеркиваются. Сексуализация их тел проявляется не только самой одеждой, но и фиксацией виртуальной камеры на определенных частях тела аватара. Кадрирование становится инструментом фетишизации, трансформируя виртуальную камеру в механизм скопифического взгляда. Этот тщательно выстроенный визуальный режим методично исследует цифровое тело модели, воспроизводя классическую динамику вуайеризма в новой технологической среде. Подобно тому, как кинематографическая камера традиционно фрагментировала женское тело, следуя так называемому «мужскому взгляду», цифровые ракурсы расчленяют аватар на серию эротизированных деталей — губы, изгибы талии, бедра. Однако, в отличие от кино, где такой взгляд был ограничен физической реальностью и личным пространством актрисы, в цифровой среде он приобретает абсолютный характер: камера может проникать в любые пространства, фиксировать любые ракурсы, бесконечно продлевая момент визуального обладания.

В работе Терезы Манцо<sup>12</sup> аватар под названием Model\_S16 предстает в образе кибернетической девушки, чье тело полуобнажено, а поза напоминает классические «женственные» позы моделей, с помощью языка тела акцентирующие внимание на определенных эротизированных местах — отведенное бедро, рука на груди. Аксессуары добавляют образу символику насилия и подчинения: браслеты-наручники, цепь на шее и слезы-бусины на лице. С помощью крупного кадрирования автор усиливает эротизм образа, «расчленяя» тело аватара на ряд фетишизированных фрагментов. Как отмечает Фостер, фрагментированный образ женского тела воплощает амбивалентную природу садомазохистского эротизма, где агрессия никогда не бывает однонаправленной, а всегда циркулирует между активной и пассивной позициями. В этой сложной динамике разрушительный импульс одновременно направлен вовне (на объект-куклу) и обращен внутрь (на самого творца), создавая замкнутый круг желаний и насилия.

### Тирания милоты

Примечательно, что эта динамика проявляется не только в откровенно агрессивных, фетишизированных или провокационных образах, но и в, казалось бы, безобидной эстетике «милого», столь распространенной как в цифровой моде, так и в интернет-культуре вообще. Как отмечает Нгаи в своем анализе «милого» как эстетической категории, за чувством «умиления» скрывается сложная механика власти: желание опекать и заботиться о милом объекте на самом деле означает желание обладать и контролировать его. Исследовательница пишет, что определение кого или чего-либо как «милое» — это «не просто эстетизация, а эротизация бессилия, вызывающая нежность к “маленьким вещам”, но также, иногда, желание еще больше их принизить



Бора «Гибридные монстры».



или умалить»<sup>13</sup>. Милые объекты — не красивые, а маленькие и слабые, но они нравятся нам, потому что готовы нам подчиняться<sup>14</sup>.

Этот парадокс также проявляется в цифровых аватарах, где инфантильные черты (непропорционально большие глаза, округлые формы, миниатюрные размеры) сознательно сочетаются с элементами сексуализации, которая, в свою очередь, всегда предполагает диспропорцию власти. При этом «милые» черты одновременно отрицают сексуальность через апелляцию к детской невинности и утверждают ее через гипертрофированную эротизацию этих же черт. Эта двойственность делает «милые» аватары идеальными объектами для садомазохистских фантазий, где позиции активного и пассивного постоянно меняются местами. Подобная обратимость власти и есть ключевой механизм их притягательности: пользователь одновременно идентифицирует себя с беззащитным милым объектом (испытывая мазохистское удовольствие от

воображаемой подчиненности, невинности и «безопасной» уязвимости) и позиционирует себя над ним (испытывая садистическое удовольствие от контроля, опеки и возможности «причинить добро»).

#### Аватары-автоматы

Другой модус антропоморфных аватаров представляют роботы-андроиды. Такие аватары становятся буквальным воплощением того, что Фостер называет «механически-коммодифицированным телом»<sup>15</sup>. Согласно Фостеру, машины — это овеществленные люди, превращенные в товар<sup>16</sup>. Эта ситуация — закономерный результат отчуждения в системе капиталистического производства: сначала у работника отчуждается продукт его труда, затем сам труд, а в конечном счете — его телесность и человеческая сущность, которые буквально «встраиваются» в механизмы. Образ робота доводит эту логику до предела, материализуя концепцию товарного



Тигги Торн «Цифровые монстры».

фетишизма. Согласно марксизму, тело рабочего в капиталистической системе становится придатком машины, превращается одновременно и в инструмент, и в продукт производства, или, другими словами, и в машину, и в товар. Судьбу рабочего в системе капитализма повторяют и цифровые аватары, функционирующие как идеальные автоматы, лишённые воли и исполняющие любые прихоти создателя, и вместе с тем как продукт производства, представляющий дизайнера на рынке.

#### **Цифровой двойник (*Doppelgänger*)**

Тем не менее, несмотря на свою пассивность и покорность, роботы-андроиды, в отличие от «милых» кукол, вызывают не теплые чувства, а скорее, тревогу, связанную с механизмами проявления «нездешнего». Эта тревожная двойственность восходит к фрейдовской концепции двойника (*Doppelgänger*), когда двойник

выступает предвестником смерти. В капитализме чертами двойничества обладают средства производства и товары — и те, и другие, отчуждаются от рабочего, но одновременно и присваивают себе часть его витальности. Как отмечал Фрейд, двойник становится пугающим именно потому, что напоминает нам о нашей собственной вещиности, о возможности быть заменёнными механической копией. В условиях товарного фетишизма товар превращается в нашего потустороннего двойника, обретающего тем больше жизненной силы, чем пассивнее становится сам человек. Машина же начинает восприниматься как нечто демоническое — возникает парадоксальная ситуация, когда созданные человеком объекты наделяются сверхъестественными качествами, в то время как сами люди теряют свою субъектность<sup>17</sup>.

Для наглядности снова обратимся к работам Терезы Манцо. Дизайнер отмечает,

что в центре ее творчества находится амбивалентная женская фигура — наполовину человек, наполовину автомат. История девушки-автомата считывается через одежду и аксессуары<sup>18</sup>. То есть вещи буквально становятся носителями психологических переживаний героини, ее двойниками, присваивающими себе часть ее субъектности. Так, гибридная героиня MODEL\_W74<sup>19</sup> сочетает в себе органические и неорганические элементы. Детали ее наряда не просто украшают тело, но буквально прорастают сквозь него, визуализируя тот самый процесс «становления-машиной».

Еще более показательным примером выступает работа дизайнера Сары Майер<sup>20</sup> «Change is Good». Этот аватар становится наглядной материализацией фрейдовского понятия «нездешнего» — он воплощает тревожное возвращение вытесненного, когда нечто знакомое и человеческое предстает в чуждой, механистической форме. В отличие от предыдущих примеров, где сходство с человеком сохранялось, здесь радикально нарушены пропорции и целостность образа: человеческим остается лишь лицо, тогда как тело оказывается сложным механизмом, явно созданным для выполнения некой функции.

Этот кибернетический гибрид представляет собой идеальный автомат — запрограммированный, лишенный воли, существующий исключительно для выполнения внешне заданных функций. Его механическое тело с четко обозначенными узлами соединений и стандартизированными компонентами воплощает принцип абсолютной управляемости: каждый сустав, каждая деталь спроектированы для беспрекословного подчинения командам. Этот аватар становится современной версией «человека-машины» Ламетри, существующей в контексте цифрового капитализма, где обещания технологического освобождения оборачиваются новыми, более совершенными формами подчинения.

### Аватары-монстры

Вторая категория аватаров — нечеловеческие гибриды — включает в себя образы с намеренно деформированными, уродливыми или радикально измененными телами, выходящими за границы антропоморфной нормы. Такие аватары становятся визуальной трансгрессией, нарушающей привычные представления о телесности.

Здесь стоит подробнее рассмотреть теорию репрезентации Жоржа Батая. Как считает философ, изображение рождается не через стремление к точному воспроизведению референта (сходство вторично), а через процесс его *altération* — насильственной деформации и искажения, которая может затрагивать как сам образ, так и его модель. Это разрушительное начало в искусстве связано не с сублимацией, а с десублимацией — высвобождением либидинальных инстинктов, причем эти инстинкты по своей природе садистичны. Однако сам процесс *altération* не однонаправлен, а сочетает в себе садистские и мазохистские черты. Уничтожая образ, его создатель также уничтожает самого себя. Кроме того, *altération* обозначает переход из одного состояния в другое, трансгрессию, бытие «между»: между жизнью и смертью, между цельностью и фрагментарностью<sup>21</sup>.

В этой связи также стоит вспомнить концепцию монстра, часто рассматриваемого как существо гибридное, пограничное. Дмитрий Кралечкин определяет монстра как создание, радикализирующее идею «бытия-к-смерти»<sup>22</sup>. Оно буквально приближается к смерти, ведя с ней «торг»: что можно отнять или добавить, чтобы остаться в живых. Однако, в отличие от традиционных трактовок гибридности, где акцент делается на синтезе разнородных элементов (как в случае мифологических химер или современных киборгов), подход Кралечкина раскрывает более глубокий онтологический парадокс. Монстр здесь предстает не

просто как комбинация уже существующих форм, а как существо, постоянно пересобирающее себя в процессе этого «торга», где каждая утраченная или приобретенная часть маркирует новый этап в его трагическом балансировании между существованием и небытием.

Этот процесс принципиально отличается от эволюционной логики адаптации, где изменения носят постепенный и функционально обусловленный характер. Монстр, по Кралечкину, существует вне этой логики — его модификации не являются ответом на требования среды, а представляют собой акты отчаянного сопротивления самой перспективе исчезновения. Страх, который вызывает в человеке образ монстра, определяется тем, что у последнего нет некой потаенной животной части: напротив, все животное и пугающее в нем выносится на поверхность, и каждая часть выполняет функцию выживания<sup>23</sup>.

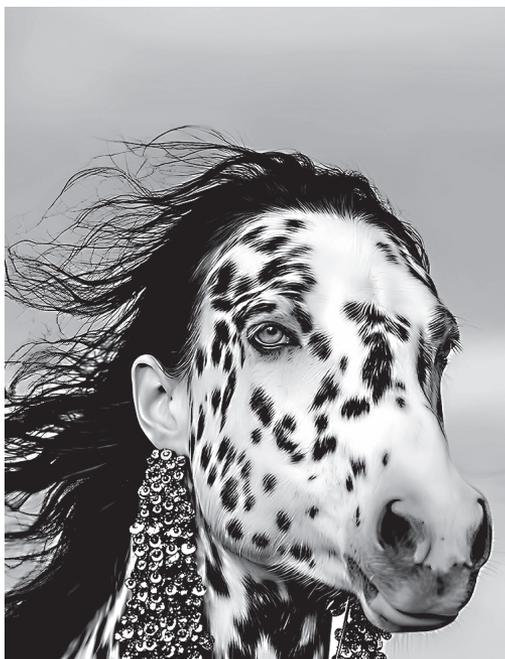
Практики виртуального самоконструирования продолжают традиции авангарда и сюрреализма, где тело подвергалось деформации для исследования его пределов. В цифровой среде безобразное и дисгармония становятся основой новой эстетики, в которой пользователь активно участвует в процессе деформации, буквально переписывая собственное тело как текст. В данном контексте стоит упомянуть выставку группы «Altaerna» (Julie Caredda Gallery, Париж, 2024), в которой приняли участие цифровые художники и дизайнеры, эксплуатирующие эстетику безобразного и монструозного. Примечательно, что название группы имеет тот же корень, что и слово «altération», обозначающее изменения, метаморфозы, а также выбор. Выставка была посвящена монстрам, трансформациям и искажениям<sup>24</sup>.

Среди авторов, представленных на выставке, стоит выделить цифровую художницу Бора (@boramurmure)<sup>25</sup>, создающую различного рода гибриды, которые суще-

ствуют на границе органического и технологического, человеческого и животного, реального и фантастического. Художница сознательно нарушает пропорции и совмещает несовместимое, создавая существа из разнородных частей, не поддающихся однозначной классификации в рамках привычных эстетических категорий. Визуальная стратегия художницы строится на принципах контрэстетики: вместо гармонии — диссонанс, вместо целостности — фрагментарность, вместо узнаваемых форм — тревожащая чуждость. Гибриды, создаваемые Борой, нарочито отталкивающие, но тем не менее они обладают странной притягательностью, становясь ярким примером «нездешнего» и «чудесного». Составные части этих монстров, казалось бы, отсылают к знакомым образам, но это узнавание едва ли можно ухватить: оно сразу же разбивается об абсолютную дисгармонию целостного цифрового тела.

Другой участник выставки Тигги Торн (@tiggythorn)<sup>26</sup> исследует иную сторону гибридности, связанную с сочленением реального и виртуального. Свои изображения он создает путем совмещения фотографии и 3D-дизайна, встраивая человеческое тело в абстрактные цифровые пространства, где оно подвергается радикальной трансформации. В работах @tiggythorn человеческая фигура словно растворяется в потоке геометрических форм и цифровых артефактов, пока не доходит до стадии постепенного распада телесности под натиском виртуального. Человеческое тело, таким образом, становится объектом произвольной пересборки, уподобляясь беллмеровской кукле, но одновременно эта деформация является необходимым условием для нового становления, что соответствует батаевской логике altération и идее монстра в понимании Кралечкина.

В работах дизайнера Лауры Бюхнер<sup>27, 28</sup> раскрывается альтернатива «становлению-



Лаура Бюхнер «Становление леопардом».

машиной» — «становление-животным». Гибриды дизайнера подчеркнуто органические, они предлагают принципиально иной вектор постчеловеческой эволюции. Подобная эстетика демонстрирует радикальную альтернативу техноутопиям: вместо слияния с машиной — слияние с биосферой, вместо киборгизации — симбиоз с другими биологическими видами. Эти существа, напоминающие мифологических химер, реализуют концепцию «становления животным» Делёза и Гваттари, где границы между видами растворяются в потоке непрерывной метаморфозы.

### Виртуальная красота

Как было показано, в современной цифровой культуре понятие красоты претерпевает значительные изменения. Формируется концепт «виртуальной красоты», представляющий собой принципиально новую эстетическую парадигму, конструируемую

средствами цифрового дизайна. Понятие включает в себя изменение облика лица и тела с помощью масок и фильтров. Часть цифровых дизайнеров специализируются именно в области виртуальной красоты, разрабатывая цифровые украшения для лица, накладную структуру кожи или аксессуары для ногтей.

Так, Инес Альфа<sup>29</sup> создает виртуальные украшения для лица, напоминающие причудливые карнавальные маски. Имитируя органические формы, ее работы балансируют на грани биоморфизма и сюрреализма, трансформируя человеческое лицо в арт-объект, существующий исключительно в цифровой среде. Подобные практики демонстрируют, как современные цифровые художники переосмысливают традиционные представления об аксессуарах, переводя их в принципиально иную плоскость виртуального бытования. В отличие от физических украшений, эти цифровые артефакты не ограничены материаль-



Инес Альфа «Виртуальные маски».



Лаура Бюхнер «Кожа постчеловека».

ными свойствами — они могут динамически изменяться и реагировать на движения пользователя. Данный феномен свидетельствует о возникновении новой формы дизайна, где ключевыми параметрами становятся не долговечность и эстетические качества, а изменчивость и интерактивность. Примечательно, что подобные виртуальные украшения, несмотря на свою эфемерную природу, выполняют те же социальные функции, что и традиционные: они маркируют идентичность, демонстрируют статус и служат средством самовыражения.

Однако, если объекты, создаваемые Инес Альфа вполне могли бы стать фиджитал-аксессуарами, дизайны Лауры Бюхнер больше походят на грим, полностью меняя структуру и внешний вид кожи. В проекте «Манифест кожи постчеловека»<sup>30</sup> дизайнер демонстрирует, какими бы могли быть модификации тела в будущем, далеко от техноутопии. Эти модификации подчеркнуто органические: маски имитируют фактуру и окрас кожи и шерсти животных.

#### «Гниение мозга» в условиях избытка

Сама цифровая среда, в которой происходит создание и потребление цифрового искусства, имеет некоторые «монструозные» побочные эффекты в плане воздействия на психоэмоциональное состояние человека. Главным словом 2024 года по версии Оксфордского словаря английского языка стало «*brain rot*» («гниение мозга»)<sup>31</sup>, что означает «ухудшение умственного или интеллектуального состояния человека, рассматриваемое как результат чрезмерного потребления материала (в частности, онлайн-контента), считающегося тривиальным или необременительным»<sup>32</sup>. Это понятие предлагает «думскроллинг» (*The Doomscroll*), а именно бессмысленный просмотр новостной ленты, мемов, видео-роликов, вызывающий привыкание, а также парализующий способность принимать самостоятельные решения. Человек будто утопает в море однотипного контента, что является следствием такого рода поступления и обработки мозгом информации.

«Гниение мозга» как подавление нейронной активности является частью взаимоотношений технологий и человека.

#### «Ступлимити» как новое возвышенное

В этой связи интересно, что еще до распространения понятия «гниение мозга» исследовательница Сианн Нгаи провидческим образом ввела понятие «ступлимити» (*stuplimity*), которое в определенной степени пересекается с эффектом «гниения мозга»<sup>33</sup>. В работе «Уродливые чувства» она переосмысливает центральную для классической эстетики категорию «возвышенное» в контексте «ступлимити», что означает «эстетический опыт, в котором изумление парадоксальным образом объединяется со скукой»<sup>34</sup>. Это определение описывает аффективный отклик на встречу с некоторыми формами современного искусства. На первый взгляд противоположные эмоции — скука и шок — оказываются похожими по парализующему эффекту на психику, поскольку характеризуют предельные возможности психической реакции на раздражители. Нгаи приводит таксономию Эрнста Блоха, в которой эти состояния относятся к категории «астенических» эмоций, то есть приостанавливающих иннервацию сердца, в противоположность «стеническим» чувствам.

Как видно из названия, Нгаи рассматривает ступлимити как понятие, близкое к возвышенному (*sublime*) Канта. Поскольку она анализирует «уродливые» чувства, то обращение к возвышенному Канта объясняется особым статусом этого понятия в эстетике, где оно обозначает потрясение, отчаяние и страх в качестве эмоциональной реакции, которая показывает малость человека в сравнении с силами природы. Ступлимити и возвышенное объединяет их негативный статус в отношении ограниченности человеческого восприятия в постижении всей мощи внешнего мира.

Однако следует обратить внимание, что «ступлимити» Нгаи удивительным образом пересекается с механизмом работы «компьюсивной красоты» Фостера, в основе которой лежит навязчивое повторение. Таким образом, стилистическое, формальное и этическое содержание ступлимити составляет процесс повторения. Если Фостер обращается к фрейдистскому повторению, то Нгаи приводит аргументацию Лакана в похожем бесконечном поиске «потерянного» объекта, что позволяет говорить об общей психоаналитической трактовке травмы в его основе. На примере автоматизма Бретона Фостер показывает, как все уже записано в человеке. Смерть вписана в геном с рождения. Задача человека только проявить запись. Это подтверждает мысль Нгаи об устойчивом бытии (*Resisting being*), метафорой которого у нее выступает земля. Бытие проявляется в своем настойчивом, упорном и медленном разворачивании, как бы его не хотели сжать и концептуализировать. Онтологическое протекание жизни как повторения дублируется в качестве художественной и эстетической стратегии, которая вызывает определенные формы аффективной реакции — такие как скука, раздражение, усталость или даже «гниение мозга».

Эмоционально индифферентный отклик в виде ступлимити обнажает автоматическую и реплицирующую логику подобного искусства, вводящую человека в состояние гипнотического транса. Бесконечный поток информационного повторения, в том числе в визуальных образах, приводит к другому виду эстетического восприятия, который формирует «открытое чувствование устойчивого бытия».

#### Пассивное сопротивление

Вывод, к которому приходит Сианне Нгаи относительно аффекта ступлимити заключается в признании за ним возможности сопротивления — повторение настаива-

ет на своем и в каждом цикле утверждает свою уникальность. Ссылаясь на Гертруду Стайн, Нгаи описывает устойчивое бытие как «бытие, в котором природа, основание природы, ощущается как земля, как вещество, как то, чему нужно время, чтобы проникнуть в него, чтобы вызвать реакцию, чтобы вызвать отклик, чтобы вызвать ответ»<sup>35</sup>. В отличие от сопротивления, которое является нападением, «открытое чувствование» убирает эмоциональный шум и позволяет замечать нюансированные различия в одинаковом и принимать глубинные изменения через искусство.

Таким образом, открытое чувствование, порожаемое в результате аффекта ступлимити, можно охарактеризовать как «гниение мозга» — не в смысле интеллектуальной инерции, а как состояние, при котором субъект оказывается в пограничной зоне между восприятием и нереагированием. Это состояние, по сути, становится возможностью для сопротивления: не активного протеста, но пассивного уклонения от кодов эмоциональной нормализации. Оно функционирует как эхо или послесвечение переживания, позволяя субъекту временно выйти за пределы требований к эмоциональной продуктивности и идентификации. В этом смысле ступлимити не просто разрушает аффективную целостность, но и создает альтернативную аффективную онтологию, в которой сопротивление реализуется через неподчинение формам чувствования, предписанным культурным и медиативным структурам.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> В июле 2026 г. в Лондонском Somerset House открылась выставка «Virtual Beauty», посвященная исследованию того, как цифровые технологии, ис-

кусственный интеллект и социальные сети влияют на представления о красоте, самовосприятие и идентичность современного человека. URL: <https://www.somersehouse.org.uk/whats-on/virtual-beauty>.

<sup>2</sup> «...образы совмещают монструозность и монструозное: двухголовый ребенок, ребенок с шерстью или с крысиным хвостом, женщина-сорока [la femme-pie] или девушка с ногами ослицы, свинья с человеческой головой или зверь с семью головами (подобный зверям апокалипсиса), как и множество прочих примеров». См.: Кангелем Ж. Монструозное и монструозность. Перевод Н. Архипова. URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/zhorzh-kangilem-monstruoznoe-i-monstruoznost>.

<sup>3</sup> Фостер Х. Компьюльсивная красота / Перевод А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

<sup>4</sup> Бретон. А. Надя / Перевод Е. Гальцовой // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1994. С. 246.

<sup>5</sup> Бретон А. Безумная любовь. Звезда кануна / Перевод Т. Балашовой. М.: Текст, 2006. С. 9.

<sup>6</sup> Бретон А. Безумная любовь. С. 2–181.

<sup>7</sup> Фостер Х. Компьюльсивная красота. С. 50.

<sup>8</sup> Фрейд З. Жуткое // Семейный роман невротиков. СПб.: Азбука, 2023. С. 77–119.

<sup>9</sup> Фостер Х. Компьюльсивная красота. С. 131–132.

<sup>10</sup> Для иллюстрации садомазохистского характера беллмеровских роурées Фостер приводит теорию репрезентации Батая: образ разрушается в процессе своего создания, а разрушение образа ведет к саморазрушению. Фостер Х. Компьюльсивная красота. С. 138–140.

<sup>11</sup> Ссылка на профиль цифрового дизайнера Терезы Манцо (@trs.mnz) на платформе работ цифровых художников Foundation. URL: <https://foundation.app/@trsmnz>.

<sup>12</sup> Примеры работ из инстаграма (организация, признанная экстремистской в Российской Федерации, – Ред.) Терезы Манцо. URL: <https://>

[www.instagram.com/p/CR1itwTnpJe/?img\\_index=3&igsh=MXdvajB4dDY0dm1kZw==](https://www.instagram.com/p/CR1itwTnpJe/?img_index=3&igsh=MXdvajB4dDY0dm1kZw==).

<sup>13</sup> *Ngai S.* Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting. Harvard University Press, 2012. P. 3.

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 64.

<sup>15</sup> *Фостер Х.* Компьютерная красота. С. 163.

<sup>16</sup> Там же. С. 138–140, 152–174.

<sup>17</sup> Там же. С. 138–140, 154.

<sup>18</sup> См. интервью художника для специального выпуска журнала «Prompt Magazine», созданное в сотрудничестве с галереей цифрового искусства Braw Haus. URL: <https://www.promptmagazine.ai/collections/braw-haus>.

<sup>19</sup> Примеры работ Терезы Манцо. URL: [https://www.instagram.com/p/CWTdkNTtFPL/?img\\_index=1&igsh=YjU3czRiYTY3eXhh](https://www.instagram.com/p/CWTdkNTtFPL/?img_index=1&igsh=YjU3czRiYTY3eXhh).

<sup>20</sup> Цифровой дизайнер Сара Майер (Sarah Mayer) — основательница Swords Studio @awords.wear, участница выставок по иммерсивному искусству. URL: <https://www.instagram.com/sa.m.co?igsh=MTI4MzFmaWYwZ3luOA==>.

<sup>21</sup> *Фостер Х.* Компьютерная красота. С. 138–140, 139.

<sup>22</sup> *Кралечкин Д.* Монстр: экономия частей и пределы эволюции // Еще один. Том 4. № 1. 2025.

<sup>23</sup> *Кралечкин Д.* Монстр: экономия частей и пределы эволюции. С. 209–210.

<sup>24</sup> Из кураторского текста о выставке «Alterna»: «язык, свободный от границ, обращается непосредственно к телу, к другим и к радикальной чуждости монстров и фантазий...» URL: <https://www.instagram.com/p/DCe8Co5odC2/?igsh=MXBpZDU1dW95bmM2OA==>.

<sup>25</sup> Сайт художника Бора. URL: <https://boramurmure.com/ABOUT>.

<sup>26</sup> Работы художника представлены в его профиле @tiggythorn.

<sup>27</sup> См. работы Лауры Брюхнер в инстаграме. URL: [https://www.instagram.com/p/DLhpdAPIMH8/?img\\_index=7&igsh=MWkxamVyandnbG1uaw==](https://www.instagram.com/p/DLhpdAPIMH8/?img_index=7&igsh=MWkxamVyandnbG1uaw==).

<sup>28</sup> Сайт дизайнера Лауры Брюхнер. URL: <https://www.promptblaurabuechner.com/>.

<sup>29</sup> Работы художника Инес Альфа на сайте Foundation. URL: <https://foundation.app/0x4ed27C505263878202E9A64b0f45AEB40fD56a4>.

<sup>30</sup> Смотреть работы Лауры Брюхнер под названием «Манифест кожи постчеловека»: URL: [https://www.instagram.com/p/DKtxPD3lygD/?img\\_index=10&igsh=bjZnbXdrZmpuZXhj](https://www.instagram.com/p/DKtxPD3lygD/?img_index=10&igsh=bjZnbXdrZmpuZXhj).

<sup>31</sup> «Гниение мозга» можно рассматривать как часть концепции монстра, поскольку этот процесс является частью разложения тела. В интерпретации Дмитрия Кралечкина монстр представляет собой «торг со смертью».

<sup>32</sup> URL: <https://corp.oup.com/word-of-the-year>.

<sup>33</sup> Сианне Нгая обращает внимание как на плотность глупого (stupid) содержания, так и на его отупляющий эффект: «Ступлимити (stuplimity). Этот термин позволяет нам призвать возвышенное — хотя и отрицательно, поскольку мы наполняем его плотностью или даже глупостью...» *Ngai S.* Ugly feelings. First Harvard University Press paperback edition, 2007. P. 271.

<sup>34</sup> *Ibid.* P. 271.

<sup>35</sup> *Ibid.* P. 283.

### **Оксана Пертель**

*Исследователь в области моды  
и цифрового искусства.*

*Живет в Москве.*



Открытие выставки «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала», 27 ноября 2018. Куратор Владимир Селезнёв. Фото: Максим Бубнов. В кадре инсталляция и реэнактмент перформанса Светланы Спириной «Ослепление», 2017. Исполнитель — Диана Егоровская.

# Сергей Баландин

## Проблемы идентичности в море необходимостей. Заметки к 20-летию галереи «Виктория»

В этом году самарской галерее «Виктория», основанной в 2005 году миллиардером Леонидом Михельсоном, исполняется 20 лет. Юбилей — повод для подведения итогов, и мне, человеку, который проработал в «Виктории» без малого 12 лет, думается, что ее история — вполне любопытный материал, позволяющий проследить, как менялась художественная сцена регионов с середины нулевых до наших дней.

Когда галерея открывалась, частные выставочные пространства (музеи, центры, фонды со своими залами) были еще в новинку. Первой ласточкой в России стала «Stella Art Gallery», основанная в 2003 году Стеллой Кесаевой, первое время скрывавшейся за псевдонимом Стелла Кей. Ее открытие произвело фурор в арт-тусовке. Искусствоведа Ирину Кулик в новой галерее поразили «охрана, толстые каталоги, икра, хорошее шампанское на вернисажах и облицованный гранитом подъезд»<sup>1</sup>.

«Виктория» должна была произвести подобное же впечатление: галерея строится в стиле «капром», с элементами ар-деко, для нее создается логотип в форме латинской буквы V с завитками, внутри гостей ждет белоснежный зал с белым же роялем и ан-

тичный портик. Самарская пресса проводила прямые аналогии между «Stella Art Gallery» и «Викторией» как пространствами, ориентированными на великосветскую публику<sup>2</sup>.

Первые меценаты из бизнеса, открывая культурную площадку, искали подходящий формат. И хотя в их заявлениях в числе целей звучат поддержка художников и просвещение публики, на деле часто во главе угла оказывается респектабельность, инфраструктура, способная привлечь коллег по бизнесу, сплотить вокруг культуры светское общество. Ключевым в таком случае становится понятие «галерея», как бы стоящее в одном ряду с предпринимательством, бизнесом и вообще сферой частного, не слишком публичного. Но совершенно не обязательно, что эта «галерея» действительно занимается коммерческой деятельностью, часто за ней скрываются различные формы музейной деятельности. (Когда «Волжская картинная галерея», учрежденная в 2011 году в Тольятти меценатом и коллекционером русского реализма Виталием Вавилиным, в 2019 году была переименована в Музей актуального реализма, ее директор Ирина Яновская объясняла это тем, что «спустя годы стало ясно, что название не совсем удачное»<sup>3</sup>).

Первая выставка в «Виктории» представляла собрание живописи учредителя и других самарских коллекционеров, отдававших тогда предпочтение импрессионистским мазкам и скрупулезности академизма. Следующая — выставка тиражных работ Сальвадора Дали, Отто Дикса и Эрнста Фукса, привезенная из Московского музея современного искусства. Вскоре — японская гравюра XIX века, со специально оборудованным в центре зала местом для чайных церемоний. Галерея не собиралась быть альтернативой существующим городским институциям (Самарскому художественному музею, Салону Союза художников или другим коммерческим галереям), скорее, она стремилась встроиться в их ряд. (Журналистка Татьяна Симакова привела в статье об открытии галереи забавное наблюдение: московские художники-реалисты были страшно довольны тем, что впервые выставляются вместе с Айвазовским<sup>4</sup>.)

В то же время «Виктория» была задумана как коммерческая галерея. С выставок-продаж когда-то начинал и известный казанский Центр современного искусства «Смена», однако, поняв, что у известных казанских художников есть свой пул покупателей и посредник им не нужен, а молодые — сыроваты для спроса, это направление быстро свернули, взяв на себя роль рупора современного искусства в регионе.

Но в 2000-е меценаты свою деятельность представляли иначе.

Вчитываясь в интервью Леонида Михельсона, данное по случаю открытия «Виктории», мы обнаруживаем парадокс, заключающийся в том, что коммерческая деятельность галереи являлась для него формой благотворительности. В частности, он говорил: «Идея [создания галереи] сформировалась, когда Мария Воронина [одна из первых галеристов Самары] открыла свою галерею. Я видел, насколько финансово тяжело ей это давалось, видел, как она выбивала помещение под свой

салон... Именно тогда я подумал, что было бы здорово создать что-то подобное, но более высокого уровня и с большими возможностями... Первая наша задача — продвижение современных художников, молодых талантов, которые могли бы без больших затрат выставляться и продаваться в "Виктории"<sup>5</sup>. То есть финансовая независимость галереи необходима именно для того, чтобы продавать — или представлять для продажи — художника, в условиях, когда эти продажи не связаны с заботой об аренде и качестве экспозиционного зала. Это и становится главным достоинством новой институции — *свежеотремонтированное* оборудованное здание, в туристическом центре города, которое предоставляет *меценат для беспрепятственного осуществления коммерческой деятельности* команды институции. Ровно так в 2022 году Русланом Филатовым было запущено новое здание Студии «Тихая» в Нижнем Новгороде.

Продажи, коммерческая привлекательность, оборот, государственные субсидии и гранты становятся способами проверки эффективности меценатской институции. Поэтому многие частные инициативы не отказываются от этих инструментов даже после многих лет работы. Так, Синара Центр в Екатеринбурге, открывшийся в 2004 году как Екатеринбургская галерея современного искусства, даже став Центром, не отказался от коммерческой деятельности. А калужское «Pro Art's», созданное в 2018 году на деньги Леонида Мееровича и позиционирующееся как «пространство актуального искусства», реализует себя в том числе как коммерческая галерея.

Неразвитый арт-рынок, при котором коммерческая галерея — особенно региональная — не может себе позволить иметь пул своих художников, тратить ресурсы на их продвижение, издание каталогов и т. п., а вынуждена быть салоном, удовлетворя-

Открытие галереи «Виктория», 18 мая 2005. Выставка «Коллекционер и круг его художников». На фото (справа налево): арт-директор Наталья Гончарова, учредитель Леонид Михельсон, неизвестный, генеральный директор Людмила Патрати, (за ее спиной — сотрудник галереи Татьяна Саркисян).

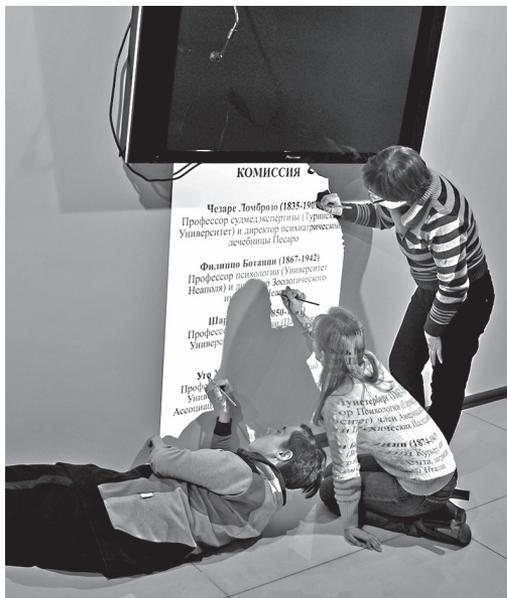


ющим дежурные надобности покупателей, ютясь часто в скромных, арендуемых помещениях, приводит к тому, что финансового успеха добиваются лишь наиболее конформные и пассажирующие институты и художники. В связи с этим свою помощь региональный предприниматель, любитель искусства, видит именно в предоставлении оригинальному художнику выигрышных условий для осуществления коммерческой деятельности.

И хотя «Виктория» в 2007–2008 годы почти полностью ушла в коммерческие выставки членов Союза художников из разных городов, ее арт-директор Наталья Гончарова порой делала совершенно неожиданные для галереи проекты, стремясь выйти за пределы интересов самарского истеблишмента. Таким было «Испытание свободой» (2007), представленное сначала в «New Art Gallery» в городке Уолсолл под Бирмингемом, а позже — в стенах «Виктории». И более грандиозный фестиваль «Арт-шторм» (2009), объединивший несколько площадок по всему городу — от квартирных галерей до пространств торгового молла. Оба эти проекта важны прежде всего стремлением ввести молодую самарскую сцену в ткань российского современного искусства, когда художники-ровесники из разных городов, с разным бэкграундом участвовали в одних проектах и как бы взаимно опыляли друг друга.

«Арт-шторм» — это еще и важная попытка организовать фестиваль молодого современного искусства в Самаре (в пике деревенской Ширяевской биеннале от ГЦСИ) в тот момент, когда сообщество местных молодых художников переживало этап сплочения и выработки подобия общей программы<sup>6</sup>.

Экономический кризис 2008 года и определенные политические сдвиги в России изменили культурный ландшафт страны. Уже в 2007 году Стелла Кесаева объявила, что закрывает галерею и сосредотачивается на работе своего Фонда поддержки современного искусства. Позже, в 2012-м, ведущие галеристы Москвы Марат Гельман, Айдан Салахова и Елена Селина объявляют, что отныне их ключевыми направлениями будет некоммерческая, социальная деятельность, а их галереи станут соответственно — центром региональной культуры, мастерской молодых художников и кураторским офисом. В качестве причин смены ориентиров приводились падение спроса и необходимость теснее работать с государственными структурами. Но была и другая причина — потеря этими галереями символического престижа, когда на смену коммерческой галерее, как законодательнице вкусов, пришли частные центры и фонды современного искусства<sup>7</sup>. Акцент в культуре сместился на просветительскую деятельность и международные



Монтаж выставки Кьяры Фуми «С любовью от приносящего дурные вести», 20 января 2014. Куратор Андрей Паршиков. На фото (слева направо): куратор Андрей Паршиков, сотрудница Галереи Виолетта Гришина, генеральный директор Людмила Патрати.

проекты. Так, на рубеже 2000–2010-х поднялась волна биеннале (Москва, Екатеринбург, Ростов-на Дону, Ширяево), фестивалей современного искусства («Аланика» во Владикавказе, «Белые ночи» в Перми), выросла популярность всевозможных Музеев и Центров современного искусства.

Когда в 2009 Леонид Михельсон учредил в Москве Фонд «Виктория — искусство быть современным», галерея «Виктория» также стала отдавать предпочтение некоммерческим проектам. За один год галерея показала живопись К. С. Петрова-Водкина из фондов Государственного Русского музея, русский авангард из коллекции Московского музея современного искусства, эстампы Георга Базелица, киноафиши 1920–1930 от галереи «Проун», персональную выставку Владимира

Логутова и, наконец, выставку «Город победителей» под кураторством Ильи Будрайтского, которая стала первым публичным проектом Фонда V-A-C. И если посмотреть на выставочную программу галереи последующих годов, можно заметить, что эта тенденция укрепилась. Во многом это произошло благодаря появлению Фонда V-A-C и влиянию Терезы Мавики на культурную политику Михельсона и всех его структур, с этим связанных. Влияние это проходило на самых разных уровнях, вплоть до того, что после достижения договоренностей о проведении уже упомянутого «Города победителей» организаторы посоветовали руководству галереи сделать полную реконструкцию выставочного зала. В результате офисная зона, где могли встретить и проконсультировать потенциального покупателя картин, и проход в «банкетный зал» для приемов особо важных гостей были отгорожены от выставочного зала фальшстеной, его рустованные стены зашиты гипсокартоном, входная группа была полностью переделана, лишившись декоративного портика и застекленных проемов, а потолок из белого стал темно-серым. Так галерея прощалась со своей коммерческой идентичностью, связанной с необходимостью транслировать благосостояние и респектабельность, и стала «платформой» для художественных проектов.

Хотя галерея с 2009 стала максимально открыта для самарских авторов, о чем свидетельствуют персональная выставка Владимира Логутова и череда совместных с региональным филиалом ГЦСИ проектов, было очевидно, что локальное современное искусство не справляется с масштабами и пуризмом зала «Виктории». Любопытный феномен: чем крупнее институция, тем труднее ей работать с местными авторами, поскольку разрыв в финансовом положении оказывается разительным. Самарские авторы, как правило, работающие с дешевыми материалами на маленьких площадях, оказавшись в пространстве «Виктории», «заваливали» ту

респектабельность, к которой она с самого начала стремилась и которой гордилась. Проекты галереи, связанные с молодыми художниками собирали, преимущественно полные ностальгии отзывы от посетителей и скептическую прессу (а в небольшом городе власть СМИ велика, как нигде). Дело усложнялось отсутствием в этот период штатного арт-директора или куратора, который бы отстаивал интересы галереи в диалоге с художественным сообществом.

Схожим образом долгие годы жили ЦСК «Смена» в Казани, «Арсенал» в Нижнем Новгороде и Пермский музей современного искусства, чрезвычайно осторожно подходя к репрезентации региона, отдавая предпочтение московской художественной повестке, которая должна была «воспитать» регионального зрителя и художника.

Нечто подобное происходило и в «Виктории» в отношении ее выставочной политики, когда она открывала одну музейную выставку за другой, принимала гастролирующие проекты, связанные с современным искусством, приглашала Андрея Паршикова (придавшего ее деятельности некоторый левый уклон). Но в то же время, за неимением, как уже было сказано, своего куратора, она полностью зависела от местных пассионариев. Их предложения начали менять фокус галереи с выставок на событийность и просветительскую деятельность. В 2012 году самарская художница Оксана Стогова предложила провести в галерее авторский курс «Введение в современное искусство», на котором занималась с учащимися коллажем, колористикой, композицией, интуитивными и синестетическими практиками, отсылающими к опыту дадаизма и модернистской абстракции. Через год к ее курсу прибавились «Мастерская акционизма», Школа фотографии, а к настоящему времени в Галерее идут пять курсов на совершенно разные темы и медиумы. Галерея как бы перестала быть «галереей» и стала «центром», готовым при-

нимать различные активности, вовлекающие горожан в художественную деятельность.

Еще раз подчеркну, что развитие галереи всегда шло спорадически, как бы откликаясь на зовы времени или местного сообщества, но если в первое свое десятилетие «Викторию», скорее, качало из стороны в сторону, то в какой-то момент ее рывки стали носить односторонний и накопительный характер. Так, если сначала руководство благодушно соглашалось принять у себя преподавателя с учениками, то с какого-то времени преподавателей уже стали искать, оборудовать для них студии, закупать материалы, вписывать в выставочный план выставки их выпускников.

Менялась, расширяя свои амбиции, и выставочная программа галереи. После историографических музейных проектов вроде «Искусство. Власть. Любовь. Советское искусство 20–30-х» из Государственного Русского музея или «Нонконформизм как точка отсчета» из собрания Московского музея современного искусства, «нового скучного» искусства в подаче Андрея Паршикова, Галерея выработала свой формат выставки-блокбастера. В таких проектах, как «Достояние. Высокое классическое» (и двух других в трилогии «Достояние», 2016–2017), «Незабываемая встреча» (2018), «Электрическая Россия» (2018), «Для себя и для них» (2019), «Сад утопий» (2020), «Приглашение к путешествию» (2021), «Музей революции. 100 лет левого искусства» (2021) из самых различных коллекций, собирались яркие презентативные работы хрестоматийных авторов, совмещались различные медиа, готовились путеводители и обширные экспликации.

Позже по этой модели свои выставки собирали и приглашенные и постоянные кураторы. В качестве примера можно упомянуть кураторские проекты «После фотографии» (2022) Кристины Сырчиковой и «Нежные касания цифровых тел» (2019) Анастасии Альбокриновой.

И образовательные и выставочные амби-

ции «Виктории» росли, и, приняв решение обзавестись оборудованным лекториумом и студией для занятий, коллектив галереи прибавил к имеющемуся трехсотметровому залу малый, стометровый. Перед его куратором Анастасией Альбокриновой стояла задача по организации камерного пространства для экспериментальных проектов, персональных выставок самарских авторов или урожденных самарцев и презентаций собраний самарских коллекционеров и молодых перспективных авторов. В конечном итоге, за два года существования пространства «Victoria Underground» (2020–2022) групповые экспериментальные проекты<sup>8</sup> перевесили персональные выставки, а местные авторы стали проходить отбор благодаря параллельному проекту галереи — Премии в области современного искусства для локальных авторов.

Если в начале своего пути, как мы уже говорили, перед галереей стояла задача вписаться в институциональную систему города, то к концу 2010-х в ее стратегии стало преобладать стремление восполнить пробелы этой системы, и именно те пробелы, которые связаны со «строительством» художественной среды. Через публичное выстраивание систем отбора и поощрения (поступление в «школу», выставка по ее окончании, прохождение опенколлов и отборов в различные проекты, в том числе аукционы или фестивали вроде Самарской квартирной триеннале, номинирование и награждение Премией для локальных художников и кураторов) «Виктория» стала претендовать на то, чтобы быть не просто «платформой», но «влиятельным» актором (со всеми неизбежными обвинениями в односторонности и кумовстве).

Проекты галереи «Виктория», как образовательные, так и междисциплинарные, в итоге сработали по сетевому принципу — круг лиц, вовлеченных в художественное производство, стал так широк, что

его участники начали образовывать собственные сообщества. Так, группа выпускников Оксаны Стоговой (Алсу Куоки Амри, Екатерина Коталевская и др.) стали объединением «Палатка Group», другие, во главе с Ириной Севостьяновой, — самарским филиалом сообщества российских коллажистов «Режь да клей». В самостоятельный фотоклуб превратилась «Школа проектной фотографии» Кристины Сырчиковой, которая из фотографа и преподавателя выросла в куратора, занимающегося пропагандой и экспонированием фотозинов, фотообъектов и фотоинсталляций своих единомышленников. Анастасия Орлова и Александр Пономарев после сессии «Летней школы арт-журналистики» завели (хоть недолго просуществовавший) паблик «ВПСАТ» («В постели с арт-тусовкой»), успев сотрудничать с различными художниками и музыкантами. Студенты «Самарской школы авангарда» (подобие классической школы современного искусства) Илья и Снежана Михеевы, продолжив обучение в «Базе», открыли собственную квартирную галерею ОССИ «МИ», где уже третий год проводят экспериментальные выставки как самарских, так и российских авторов.

Мне представляется, что амбиция галереи на роль архитектора самарского искусства не состоялась бы, если бы не тектонический сдвиг, случившийся в 2010-е годы в информационном поле города. Я имею в виду появление в 2013 году портала bigvill.ru и реновацию журнала «Собака.ру» в Самаре, которые начали регулярно публиковать интервью с молодыми художниками, материалы о стрит-арте и обзоры выставок современного искусства, что редко позволяли себе солидные газеты и телеканалы, царившие в 2000-х. «Большая деревня» транслировала хипстерский взгляд на досуг, фриковатых персонажей, сама организовывала вечеринки и вручения премии и быстро набрала популярность (около 60 тысяч подписчиков).

Выставки традиционного искусства почти не попадали в анонсы этих СМИ, в то время как у выставок «Виктории» каждый раз публиковался путеводитель или расширенный анонс. На открытия выставок стала ходить преимущественно аудитория bigvill, и разочарование современным искусством публики первой пятилетки галереи было полностью нейтрализовано новыми зрителями. Даже после того, как портал bigvill.ru закрылся, не пережив ковид 2020 года, заданный им тренд на интерес к «молодому» и «современному» подхватили множество других медиа, желающих занять место главного инфлюенсера.

Связку между арт-институциями и дружественными медиа можно увидеть и в других городах. Здесь и симбиотические связи между ЦСК «Смена» и интернет-журналом «Инде» в Казани, Центром городской культуры и сайтом [zvzda.ru](http://zvzda.ru) в Перми, и та особая роль в популяризации сибирского искусства, которую сыграла онлайн-платформа «Мастера Сибири». И, наоборот, под влиянием информационной кампании, направленной против учредителя, закрылось летом этого года пространство Pro Art's.

Представляется, что то новое положение современного искусства, которое мы наблюдаем в последнее десятилетие, напрямую связано с той проницаемостью, оглаской и широтой аудитории, которые были заданы ему развитием онлайн-медиа, включая широкую сеть культурных блогеров. Но это влияние, к сожалению, еще мало освещено и изучено.

В 2020-е годы галерея «Виктория» совершает еще один маневр, который может показаться шагом назад, — возвращается на арт-рынок. Хотя она была задумана как коммерческая галерея, ее выставки 2010-х перестали позиционироваться как коммерческие и не преследовали таких целей, даже если вполне могли стать таковыми (персональные выставки Натальи Нестеровой (2012), Павла Пепперштейна (2014), Павла



Открытие выставки арт-группы «Куда бегут собаки» «Под присмотром», 23 апреля 2015. Куратор Сергей Баландин. На фото: архитектор Рената Насыбуллина. В кадре работа арт-группы «Куда бегут собаки» «Лица запаха», 2012.

Отдельнова (2017), Владимира Потапова (2018) и другие). Дело и в смене парадигмы, о которой мы писали, и в специфике подбора персонала, когда при небольшом штате исчезла должность продавца, но появилась вакансия куратора, дизайнера и специалиста по связям с общественностью, что для галереи в 2010 годы было более актуально. Но в 2018 году онлайн-сервис «Арт-мост» совместно с самарским журналом «Собака.ру» предложили галерее провести первый аукцион современного искусства в Самаре. Это была разовая акция, но в 2021-м последовало еще одно предложение — на этот раз от журнала «GL» — провести аукцион молодого искусства, что дало старт двум ежегодным аукционам: молодого и зрелого искусства. За 2010-е годы клиентская база Галереи либо перестала собирать искусство, либо переехала, либо просто перестала вести светский образ жизни. И для возобновления продаж галерее нужна была эта коллаборация с гляцевыми журналами, которые поначалу, вероятно, воспринимали ее просто как красивое место для светского



Открытие выставки «Самонедостаточность», 16 декабря 2016. Куратор Анастасия Альбокринова. Фото: Кристина Сырчикова. На фото (слева направо): художник Олег Захаркин, научный сотрудник Музея модерна Илья Саморуков. В кадре работа Ильи Саморукова «Закрытая система», 2016.

мероприятия.

Другой шаг в сторону рынка Галерея сделала в 2023 году, когда из-за закрытия здания на реконструкцию искала форматы презентации самарского искусства в других городах. Тогда она стала участвовать не только в крупных московских ярмарках, но и в ярмарочных дебютах Нижнего Новгорода и Казани.

Ярмарочный бум в России (когда даже в Красноярске появилась собственная ярмарка сибирского искусства), с одной стороны, можно объяснить впадением в гедонизм в условиях повышающегося давления на социально-ангажированное, протестное искусство, а с другой — накопившимся эффектом индустриализации всех тех усилий, что были вложены в 2010-е годы в образование современного российского художника. Собственно, так и случилось с галереей «Виктория»: аккумулировав вокруг себя художников через образовательные и выставочные проекты, она должна была предложить им следующий этап развития, очертить некое будущее, которое заставит

их продолжать свою деятельность, быть с Галереей. Эта стратегия была тем более актуальна, что главный недостаток региональной сцены современного искусства — чрезвычайная текучка, возникающая в ситуации отсутствия всякой выгоды быть художником (разговоры о миссии и призвании мы здесь оставим в стороне) и полной незаинтересованности светского общества в художественной жизни города.

2020-е дали Самаре несколько самых различных самоорганизованных площадок и коммерческих галерей. В 2024-м в здании бывшей Фабрики-кухни открылся долгожданный Самарский филиал Третьяковской галереи. На этом фоне «Виктория» объявила о закрытии на масштабную реконструкцию. С одной стороны, само время требовало создания безбарьерной среды, детской студии и всего того, что ждут от самоназванной главной галереи современного искусства. С другой стороны, в контексте культурной вспышки, происходящей в городе, «Виктория» должна была закрыться для осмысления и реформирования своей деятельности, чтобы остаться местом силы для самарского интеллигента, продолжать продуктивный диалог с молодым поколением, обрести свое лицо в условиях возросшего культурного разнообразия в Самаре.

То, с каким постоянством галерея, начиная с 2005 года, ищет себя, меняется, закрывая и открывая различные направления своей деятельности, можно списать на ту вынужденную пластичность и зависимость от провинциальной среды, в которой она формировалась и о которой мы писали в начале. И в то же время очевидна та, по сути, накопительная стратегия, которая в итоге привела к выходу проектов галереи за пределы ее стен, и та, порожденная полифонией ее сотрудников, многофункциональность, которая в итоге закрепила за ней в Самаре имидж ведущей, авангардной.

Карстон Шуберт как-то привел лозунг

бывшего директора Музея Гуггенхайма Томаса Кренса: «Расширяйся или исчезни»<sup>9</sup>. Этот глобалистский, неолиберальный слоган парадоксально характеризует деятельность очень многих институций в России в последние годы. Не только галереи «Виктория» в Самаре и, например, «Pro Art's» в Калуге, также имеющей «финансовую подушку», но и независимой «Смены» в Казани, «Типографии» в Краснодаре. Все это галереи с книжным магазином или библиотекой, которые устраивают фестивали, ярмарки, ревизируют художественную среду города, создают образовательные форматы и формы поддержки местного сообщества. Парадоксально, «расширение» в России — форма удержания на плаву, в зоне видимости зрителей и профессионального сообщества, замещения недостающих компонентов культурной инфраструктуры регионов. И в этом смысле история поиска идентичности каждой из региональных институций дает урок бытования искусства в России в целом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Кулик И. Без шума и пыли. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/735339>.

<sup>2</sup> Аитова К. Особенности национального галерейного бизнеса // Репортер. 01.09.2005. С. 18.

<sup>3</sup> «Выставка “100 свидетельств эпохи” — лучшее, что есть в нашей коллекции». Интервью с Ириной Яновской. URL: <https://ponedelnik.press/irina-ianovskaia-muzei-aktualnogo-rea>.

<sup>4</sup> Симакова Т. Леонид Михельсон стал меценатом // Дело. № 19. 30.05.2005. С. 53.

<sup>5</sup> Черникова А. Леонид Михельсон: «В Самаре будут выставляться произведения искусства мирового значения» // Репортер. 29.04.2005. URL: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L64006>.

<sup>6</sup> Подробнее об этом в статье: Баландин С. «Школа авангарда» Владимира Логутова в контексте формирования молодого российского искусства 2000 х годов. URL: <https://spectate.ru/balandin-art-school/>.

<sup>7</sup> Лапина А., Орлова М. Устали торговать. URL:



Участники Мастерской акционизма на открытии выставки «Новые художники», 2 августа 2017. Кураторы Сергей Баландин, Оксана Стогова, Кристина Сырчикова. Фото: Кристина Сырчикова. На фото (слева направо): художники Дарья Волкова, Ирина Севостьянова, куратор Сергей Баландин, художники Наталья Суботина, Артур Станкевич, Наталья Пирожкова. В кадре работа Натальи Пирожковой «Портреты на прокладках», 2017.

<https://www.theartnewspaper.ru/posts/3901>.

<sup>8</sup> Для понимания выставочной политики «Victoria Underground» нужно упомянуть такие проекты Анастасии Альбокриновой, как «Зал Новейшей Реальности Самарской области», где работы художников соседствовали с изысканиями местных уфологов (2020), «ЦСИ Алиса», посвященный диалогу живописцев и искусственного интеллекта (2021), «Институт автохтонной лингвистики» (2022), в рамках которого художниками предлагалось создать работы, ориентированные на чувства собак.

<sup>9</sup> Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С.131.

#### Сергей Баландин

Родился в 1984 году в Самаре.

Куратор, художественный критик, художник. Живет в Самаре.



Материал иллюстрирован: Александра Сухарева «Обитатели огня», виды выставки. Дом Наркомфина, Москва, 2025. Предоставлено автором текста.

# АНТОН ХОДЬКО

## Художник и зритель: «химия» взаимодействия

Александра Сухарева «Обитатели огня»  
Дом Наркомфина, Москва  
16.05–30.06.2025

Встреча художника и зрителя кажется на первый взгляд ассиметричной. Художник, предъявляя работу публично, открывает себя, делает видимыми результаты своей работы, своих размышлений, своей позиции. Зритель же всегда анонимен, непубличен, он не обязан делиться своими мыслями и реакциями с художником или с кем-то еще, может прятаться за тысячей масок и держать в голове вовсе не то, что высказывает прямо. Позиция художника кажется на первый взгляд более уязвимой, однако это не совсем так. Художник может играть со зрителем, создавая спекулятивные ситуации, захватывая его в свои визуальные и когнитивные ловушки. Зритель оказывается ведомой, иногда объективированной частью художественного проекта. В итоге обе стороны могут испытывать недоверие друг к другу, внутреннюю настороженность, бессознательное чувство страха (быть непонятой, ошибиться с оценкой восприятия, стать объектом манипуляций). Отсюда различные тактики защитной реакции с обеих сторон: дистанция, недосказанность, цинизм, редукция, клише.

Тем не менее зритель и художник нужны друг другу, по разным причинам, но их тянет к взаимодействию. Для того чтобы этот опыт состоялся, должна, как говорится, случиться «химия», произойти запуск взаимозначимых соединительных процессов. Результат необязательно должен быть «позитивным» с точки

зрения одной из сторон. «Отрицательный результат — тоже результат», — любят напоминать нам естествоиспытатели. Речь идет, скорее, об обратной связи: положительной или отрицательной. Первая способна выводить систему в новое качественное состояние. Именно такой тип связи конституирует открытость системы, ее готовность избежать энтропии и трансформироваться, то есть развиваться. Вторая работает на сохранение устойчивости системы, корректируя деструктивные факторы. Какой именно тип связи может возникнуть на выставке, предсказать заранее невозможно. Тем не менее мы должны рассматривать отношения художник–произведение–зритель как единую, метастабильную систему, в которой свойства каждого элемента зависят друг от друга и влияют на свойства всей системы, хотя и не определяют их полностью.

В этом отношении интересно посмотреть на небольшую выставку Александры Сухаревой «Обитатели огня» в Доме Наркомфина. Шесть представленных работ выполнены в авторской технике обработки холста хлором. Выставку сопровождает текст — диалог художницы с Марией Калининой<sup>1</sup>. Значимую часть их разговора занимает тема зрительства, через призму которой и предлагается воспринимать творческое мировоззрение Александры. На первый взгляд может показаться, что художница с большой

опаской, даже нежеланием говорит о значении зрителя для ее творчества: его роль неизвестна, общение разорвано, соучастие бесполезно, как и рефлексия, способность извлечь смысл из работ ограничена и т. п. За этим чувствуется тревожность за зрительское восприятие работ, рассеять которое (хотя кто знает, может и усилить) Александра Сухарева берется сама, лично сопровождая посетителей выставки. Ее комментарии и персональное взаимодействие являются неотъемлемой частью всего происходящего. Зрители должны почувствовать прикосновение к чему-то особенному, возможно какой-то тайне, чему-то ранее упущенному их сознанием и, как следствие, сформировать (создать предпосылки?) новые когнитивные связи, цепочки ассоциаций, синаптические импульсы. При этом нет задачи показать эффектное шоу и спровоцировать яркие эмоциональные реакции. Все работает тихо. На кону интерес зрителя, любопытство, желание поговорить («поболтать», как сказал бы Вирно<sup>2</sup>) об увиденном, с одной стороны, и чистая чувственность, с другой.

Попробуем разобраться, из чего может возникнуть «химия» выставки, какие реакции она способна генерировать и, хотя каждому зрителю в душу не заглянешь, спекулятивно представить направленность этих реакций. Здесь никогда не будет правильного ответа, особенно если зритель ничего не говорит. Но цепочка событий может быть запущена, процессы активированы, энергия начнет свои перетоки. Приход зрителя на выставку — это, в любом случае, точка касания, которая генерит опыт: plug-and-play, искра и карбюратор в ДВС. Вопрос (риторический, конечно) в том, какое содержание будет иметь этот опыт и какая обратная связь, положительная или отрицательная, будет итогом этого взаимодействия?

Начнем с того, что художники московского концептуализма называли «знаковым полем». Трудно сказать, насколько в случае с

«Обитателями огня» оно было демонстрационным или экспозиционным<sup>3</sup>, то есть насколько сознательно или комплиментарно оно было выбрано. Инспираторами выступили само здание Дома Наркомфина и типовая жилая «ячейка» в нем, где развернулась выставка. Иными словами, пространственно-временной континуум, который безусловно вызывает вполне определенные реакции в сознании зрителя, начиная с исторических коннотаций и заканчивая маркерами социального статуса сегодняшнего дня. Возможно, это в какой-то степени отвлекало зрителей от содержания самой выставки и можно также допустить, что какая-то их часть была привлечена самой возможностью побывать в этом месте, оставляя непосредственный повод на вторых ролях.

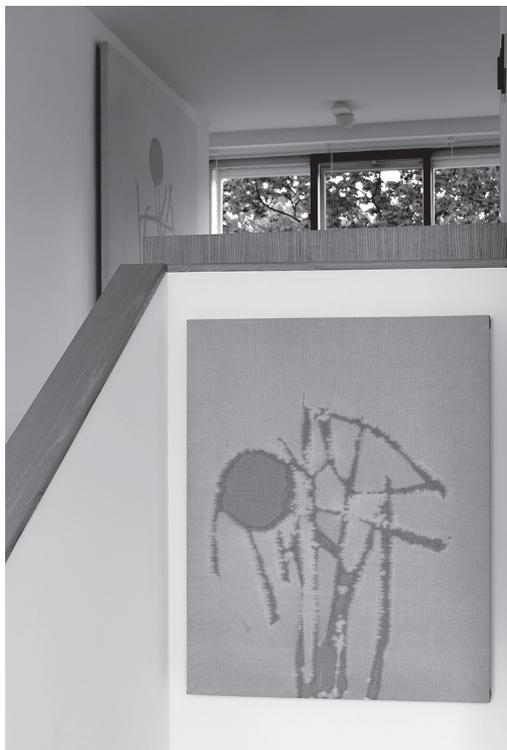
Но здесь, пожалуй, важно другое. Зритель оказывается в пространстве жилого помещения, в котором демонстрируется искусство. Это может влиять на восприятие как минимум с трех сторон. Во-первых, устраняется (пусть и не полностью) музейно-галерейное чувство экспертной дистанции или выученной некомпетентности зрителя. Домашняя обстановка располагает к более интимному, психологически безопасному знакомству с неизвестным: все перед глазами, нет контролирующего чужого взгляда, всегда можно задать вопрос художнице. Во-вторых, включается вполне буржуазное чувство собственности: размещение работ в домашнем интерьере предполагает мысленный перенос их восприятия в контур личных обстоятельств и персональных пространств зрителя. Этот взгляд качественно отличается от восприятия «музейных» экспонатов, где недоступность владения ими оставляет зрителю только чистое удовольствие созерцания. Наконец, третий аспект, который мы рассмотрим подробнее, связан с ролевой диспозицией «гость–хозяин», в которой, благодаря экспозиционному знаковому полю выставки, оказываются зрители и художница соответственно. Надо отметить,



что зритель всегда находится в выставочном пространстве в позиции «гостя»<sup>4</sup>, чего не скажешь о художнике. Уникальность рассматриваемой выставки заключается как раз в том, что роль принимающей институции сведена практически к минимуму за счет прямого диалога между автором и зрителем. Роль Александры Сухаревой в качестве «хозяйки» хотя и условна, но носит вполне акцентированный характер.

Итак, на площадке выставки у нас встречаются гости-зрители и хозяйка-художница. Пространство принимающей стороны определяется не столько физическими границами места экспозиции, сколько содержанием предъявленных зрителю работ, внутренней философией автора, ее мировоззрением, отношением к действительности, ее «языком» в широком понимании. Это ее автономная территория, «дом», в который, как сказал бы Нанси, «вторгаются» гости. Само по себе это событие санкционированное и ожидаемое, тем не менее всегда непредсказуемое с точки

зрения состава участников, их взглядов, диспозиций, намерений, ожиданий. Вторжение инородного в автономную область хозяина предполагает встречу с Чужим<sup>5</sup>, а точнее, их взаимную встречу, которая влечет за собой неизбежный конфликт, столкновение, насилие над законом гостеприимства. Гость — носитель инородного взгляда, другого языка. Он нарушает однородный мир хозяина, стремится не просто остранить, подвергнуть критической оценке увиденное и услышанное, но и апроприировать, «захватить» часть хозяйской территории, чтобы, переосмыслив и переозначив, представить ее своей. Хозяин старается быть гостеприимным, но при этом сохранить свое пространство, уберечь целостность своего мира. Фраза «будь как дома, но не забывай, что ты в гостях» означает принуждение гостя к соблюдению установленных в доме порядков, их признание и уважение, то есть, по сути, игнорирование персональной позиции гостя, с которой он пришел. Это столкновение двух Чужих,



каждый из которых несет одновременно потери и приобретения, меняющие что-то внутри обоих. Не надо при этом путать дружелюбность и гостеприимность. За внешним видом спокойного взаимодействия в любом случае скрывается внутренний конфликт позиций, который может быть конструктивным, а может и не быть. В этом отношении Александра Сухарева честна: зрителю не должно быть комфортно с его критическими оценками, он «должен оказаться в патовой ситуации», в ситуации безвыходности перед прямоугольником холста, которая отражает ее собственное ощущение тупика перед «равнодушием» и «злой материей».

Однако в качестве конечного итога этой встречи можно рассматривать не столько трансформацию каждой по отдельности субъектной личности, сколько ситуацию в целом, излом в новой конфигурации отношений зрителя и художника, результат их взаимного

проникновения друг в друга. Как отмечалось выше, это может быть метастабильная система, подверженная интенсивному обмену энергиями с непредсказуемым итогом, который к тому же невозможно зафиксировать на продолжительное время.

Через такое понимание происходящего на выставке мы можем интерпретировать представленные на ней работы. Точки и линии на плоскости не имеют четких контуров, они все немного расплываются как результат взаимодействия–противоборства активного вещества («хлора») с защищающей холст «маской» (скотч, картон). Конечный результат уходит из-под контроля художницы, впрочем, оставаясь под присмотром. Он всегда нечто большее, чем просто художественный жест. Это действие, движение, вызванное столкновением материальных энергий, в фиксации которых только и можно визуализировать краткий миг настоящего<sup>6</sup>. Подобный подход в целом характерен для Александры Сухаревой. В таких проектах, как «Pseudomorphosis», «2016–2019», «Начала», можно увидеть этот зачарованный взгляд на трансформацию формы за счет длящихся какое-то время отношений. Так, человек, разведя костер, может долго любоваться контурами языков пламени, пожирающих материю дерева (hyle). Сравнение с огнем здесь не случайно и не только потому, что отсылает к названию выставки. Платон считал огонь наиболее подвижной стихией, обладающей «способностью во все внедряться» и «беспреданно воспроизводить неоднородность»<sup>7</sup>, из которой проистекает бесконечное движение в пространстве космоса. Однако для этого танца требуются минимум двое. Вся загадка сокрыта в сочетании разного, где для нового должно быть расчищено место. Искусство способно схватывать сходства и различия, делать их видимыми, а значит, включать в поле социального.

Чтобы сделать эти рассуждения яснее, вновь вернемся к работе Сухаревой и вы-

ставке «Обитатели огня». Художница говорит, что использует хлор, которым обрабатывает, а по сути, тотально выжигает льняные холсты. Тут, пожалуй, требуется некоторое уточнение. Хлор — это газ, который сам по себе вряд ли может быть использован для целей обработки материалов. В промышленности и быту используется вещество, которое называется гипохлорит натрия — смесь хлора, натрия, кислорода и воды. Именно с помощью этого вещества отбеливаются ткани, бумага, но также проводится дезинфекция помещений, воды, борьба с грибами, плесенью и другими инородными для человека сущностями. Для большинства людей при слове «хлор» всплывают запахи-воспоминания о времени, проведенном в детских садиках, школах, больницах, столовых, бассейнах и других казенных учреждениях, где это средство применяется для санобработки. В этом смысле хлор может объединять многих (в отличие от коннотаций, связанных, например, с ипритом). Что тут интересно, так это то, что гипохлорит натрия — это щелочь, обладающая свойствами кислоты. Платон в «Тимее» приводит в пример щелочь, когда говорит о свойствах жидкости, содержащей огонь<sup>8</sup>. То есть в предустановленном порядке космоса только такие инклюзии способны обеспечивать бесконечность преобразований. Таким образом, метод, используемый Сухаревой для художественного высказывания, содержит в основе своей эту двойственность, точнее, амбивалентность сама выступает у нее как медиум: огонь и жидкость, форма и материя, движение и покой, хозяин и гость, художник и зритель. Одно вместе с другим. То, что мы видим перед собой на холсте, — результат инверсии, вызванной диалектическим взаимодействием и борьбой противоположностей. На его поверхности, как в зеркале, разворачивается драматургия жизни: вещество, призванное уничтожать все инородное, чуждое меняет свойства материи, делая ее форму гомогенной, остается только то, что было спрятано,

«укрыто» художницей за почти абстрактными знаками точек и линий, через которые мы видим проявленность спасенного Чужого и пытаемся принять его образы как эстетическую ценность. Взаимность разного рождает новые формы, которые могут быть совместно разделенными. Чужой всегда оборачивается в итоге Своим, тем, что всегда присутствует в нас молчанием, неразличимым зрением объектом.

Попытка разглядеть в абстрактной картине узнаваемые образы — первая ловушка для зрителя, в которую он часто с удовольствием попадает. Это естественная защитная реакция, попытка сохранить лицо в самой возможности интерпретации. Пусть будет так, если это поможет проникновению в «жилище хозяина». Но Александра Сухарева не оставляет зрителю шанса. Ее территория свободна от узнаваемых образов. Вместо них предложены неясные намеки, догадки, сюжеты, ассоциации, которые сами по себе тоже не имеют никакого смысла. Точки и линии совершают хаотичные танцы на выжженной плоскости холста и все, что может сделать зритель, по мнению художницы, это смириться с их «недосказанным» характером, приучить себя к их неопознанности, к ускользанию означаемых. Однако сталкивается ли зритель при этом с безвыходностью? Кандинский утверждал<sup>9</sup>, что геометрические точка и линия — это невидимые объекты. Точка в материальном отношении равна нулю, в котором «скрыты, однако, различные человеческие» свойства». Точка есть «сдержанность, которая тем не менее говорит», «граница молчания и речи». Линия — это след движения точки, «уничтожение ее покоя». Она «величайшая противоположность» точки. Разве не это мы видим, когда смотрим на «обитателей огня»? Размытость границ, беспорядочность или, напротив, дисциплина движений, стремление друг к другу или одиночество линий, разрывы и слияния, разрастание точки до состояния

пятна, сохраняющего при этом свою пустоту и надуманность, а может быть, важность? Что может быть более знакомым и естественным для зрителя, чем точка и линия на плоскости? Разве это может поставить его в тупик? «Столкнуться с тем, чего прежде нет»? Наверное, это возможно. Но не стоит доверять первой реакции. Мы живем в такое время, когда столкновение с неизвестным становится рутинной привычкой. Мы адаптируемся, но пока этот процесс скрыт глубоко внутри каждого из нас. Визуальные образы перестают быть доминирующими носителями воспоминаний, а забвение становится равноценной заботой. Очищенное огнем пространство обязательно чем-то заполнится: запахом ли хлора, ощущением покоя точки, импульсивными движениями линий или атмосферой гостеприимства, тембром голоса хозяйки, веселым «эстетически оформленным галдежом». Все вместе это и создает «химию» выставки.

Название «Обитатели огня», как кажется, прямо реферирует к рассказу Борхеса «В кругу развалин»<sup>10</sup>, в котором главный герой силой своих сновидений и с помощью магии Огня делает материальной свою мечту — создает совершенного человека, которого на самом деле нет. И когда приходит время, он сам осознает, что является всего лишь чьим-то сном. Мы, к сожалению, практически ничего не можем сказать о том, частью каких сновидений становятся увиденные зрителями художественные произведения и не являются ли они сами всего лишь сном своих создателей. Но, так или иначе, мы должны верить в их материальность и в то, что сны — дело совместное.

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

<sup>1</sup> Этот диалог опубликован также в № 129 «Художественного журнала». URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/118/article/2544>.

<sup>2</sup> О любопытстве и болтовне Вирно пишет в «Грамматике множеств».

<sup>3</sup> Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999.

<sup>4</sup> Идее «зрителя-как-гостя» я обязан статье Александры Абакшиной «Зритель освобожденный и зеркало сцены как генератор снов» (Художественный журнал. № 129). URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/118/article/2551>.

<sup>5</sup> Елена Петровская в статье «Вторжение и гостеприимство (Ж.-Л. Нанси и Ж. Деррида)», (Философские науки. 2011. № 3) и Юлия Ваголина в статье «Гостеприимство в предельной интерпретации: Жак Деррида» (Вестник Санкт-Петербургского университета. 2013. № 1) подробно раскрывают аргументы французских философов, которые я использую как данность. Чтобы избежать психоаналитического контекста, о котором здесь речь не идет, я использую определение Чужой вместо Другого.

<sup>6</sup> Анри Бергсон: «...наше настоящее ... есть сама материальность нашего существования, то есть совокупность ощущений и движений — и ничего сверх этого» («Материя и память»).

<sup>7</sup> Цитаты из «Тимея» Платона, которые приводятся здесь и ниже, взяты из блоков 56–62.

<sup>8</sup> Три других примера, которые приводит в этом абзаце Платон: вино, смола и мед. Все в той или иной мере используются в искусстве.

<sup>9</sup> Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.

<sup>10</sup> Борхес Х. Л. В кругу развалин // Борхес Х. Л. Письмена бога. М.: Республика, 1992.

**Антон Ходько**

*Родился в 1971 году в Нарве.*

*Коллекционер современного искусства.*

*Выпускник факультета современного искусства «Среды обучения».*

*Живет в Москве.*