

Валерий Подорога

KAIROS,
КРИТИЧЕСКИЙ
МОМЕНТ

Актуальное
произведение
искусства
на марше

GRUNDRISSE





GRUNDRISSE

VARIA 01

ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА

Валерий Подорога

KAÏROS,
КРИТИЧЕСКИЙ МОМЕНТ

Актуальное произведение искусства
на марше

2013
GRUNDRISSE
Москва

ΚΑΙΡΟΣ,
КРИТИЧЕСКИЙ МОМЕНТ

Кайрос — покоритель всего и всех, передвигающийся «на цыпочках» (или «летающий повсюду») с бритвой в руке; прядь волос падает ему на лоб (чтобы за неё можно было ухватиться, встретив его лицом к лицу). Но сзади у него лысина (если гнаться за ним, то ухватиться не за что).

Фр. Жюльен

Переложение греческого мифа

Здесь собраны фрагменты размышлений о современном искусстве, охватывающих двадцатилетний период. Их расположение случайно или почти случайно... Правда, я попытался из них что-то выстроить, но не получилось. Как теперь вижу, они сопротивляются всякому соседству и порядку, хотя одни фрагменты как будто повторяют то, что говорят другие.

Речь действительно пойдёт о кайросе актуального искусства, то есть о тех его возможностях завершать время, которыми оно сегодня располагает. Между прочим, в моём времени, перевитом закосневшими нитями привычек и недоверия, ослабевшего бунтарского чувства, я не нахожу ничего похожего на благотворный эффект кайроса. Вот почему я ищу его и так в нём нуждаюсь. В теологических штудиях П. Тиллиха кайрос завершает / исполняет время, приводит время к самому себе¹.

В психотерапии как древней, так и новой кайрос — это благоприятный случай, когда наступает момент применения избранного средства, но не раньше и не позже. В военной тактике, как и революционной, он также обозначает время удачного выбора: вчера — рано, завтра — поздно. Важность случая в том, что он актуализует время, как бы выбрасывает его из найденных привычных путей. Но ещё более важна его мгновенность, которая определяет момент актуализации, всегда взрывной и внезапный, открывающий трещину мира. И это происходит даже тогда, когда кайрос пробивается к нам через сложную форму или искусственные преграды. Кайрос интересен в своей двойственности: как случай сам по себе и как мгновение-действие, как принцип актуализации художественного жеста.

Настоящие заметки обрывисты и незавершённые, требуют многих уточнений и разъяснений. Тем не менее, они развивают основные идеи многолетнего проекта «Мимесис. Аналитическая антропология литературы и искусства» (2006–2011).

Время-образ

1.

Спрашиваю себя: принадлежу ли я себе, насколько я автономен и суверенен? Есть ли что-нибудь, что меня связывает с собой? Конечно, это *время*, но внутреннее, воспринимаемое и переживаемое мной. Как и в самые древние времена, мир похож на вихревой поток, проходящий сквозь нас в неопределённых направлениях. Это один поток, но с двумя направлениями: один поток движется на нас, другой — от нас. Наше «я» образуется на пересечении сталкивающихся потоков, один из которых мы пытаемся удержать, «присвоить» и перенаправить, в то время как другой нас рассеивает, «дробит», принуждает к исчезно-

вению. Эго-структура образуется в зависимости от нашей способности удерживать тождество себя с собой в каждое последующее мгновение. Мы нуждаемся для самоопределения в мире в традиционной схеме времени — его разделении на прошлое/настоящее/будущее. Однако не иллюзия ли это? Полагаю, что такого рода традиционное время-восприятие сегодня исчезает, и долгая память играет всё меньшую роль в психической экономии современного человека. Рождается новая память, не краткосрочная, не оперативная, а *самостирающаяся*, в чём-то неотличимая от временного потока, в котором на мгновение что-то удерживается, чтобы снова исчезнуть.

2.

Больше нет будущего, оно уже наступило; нет прошлого, поскольку оно вытеснено из индивидуальной памяти и «осело» в коллективной, там оно «заморожено» навсегда. Остаётся только *настоящее*, то есть длящее-

ся время восприятия, в котором воспринимающий не отличает себя от воспринимаемого. Но как мы понимаем настоящее? На мой взгляд, оно двухслойно: в нём сочетаются *современное* и *актуальное*, а это некие способы действия времени, требующие оценки (когда мы говорим, например, что это современно, но не обязательно актуально, или что это актуально, но не обязательно современно).

Посмотрим на схему:



Тогда что значит быть современным? Это значит принадлежать времени, которое определяет нашу способность воспринимать / и / быть воспринятыми. Современной может быть эпоха, век, последние десять лет, но никак уже не то, что происходит сейчас и здесь. У современного есть темпоральное острие, его-то и можно назвать *актуальным*. Естественно, актуальное не определяется ни календарным временем, ни тем более физическим, объективно измеряемым. Актуальное прорывается, *взрывается*, обновляет современное с той быстротой, которая доступна только изменяющемуся миру, — оно гонится за ним... Диалектика *разрыва/взрыва* при переходе от прошлого к будущему через настоящее. Минуя настоящее, будущее нельзя вообразить, а прошлое — забыть. Настоящее следует рассматривать не как момент перехода или мост между временами, а как истинную схему времени.

На этой схеме я попытался представить многомерность событий, сконцентриро-

ванных в одном мгновении. Сначала оно, так напоминающее малую «чёрную дыру», втягивает в себя всё, в том числе и свет. Но что значит это «втягивание»? Это значит, что всё повторяется, что ничто не может освободиться от повторения, которое уравнивает память и опыт, будущее и прошлое, превращая их в знаки, лишённые всякого содержания и смысла. Так идёт накопление результатов повторения, и оно продолжается до тех пор, пока не взрывается та форма, в которой повторение хотело бы себя безостановочно повторять. Да, пожалуй, нет такой формы, которая могла бы выдержать интенсивность повторений. Художественный авангард конца XIX — начала XX веков, а далее постмодерн с невероятным трудом посредством «травм», «шоков», «потрясений» справляются с этой могущественной и безграничной силой повторения². Взрывают её. Актуальное — художественная идея — провоцирует на взрыв, разрывает идущий в разнос ритм повторений.

3.

Здесь надо отступить немного в сторону, чтобы представить более полно предмет наших размышлений, — отступить к Бергсону, к проблематике *жизненного порыва, élan vital*. Вот как строится основное направлений его мыслей. Чтобы существовала жизнь, она должна быть избыточна по отношению к необходимым тратам энергии, жизнь — всегда *слишком*, она, действительно, *фейерверк*, блистание, биение струй из того центра, который Бергсон назвал жизненным порывом, *élan vital*: «Если повсюду совершается один и тот же вид действия — будет ли это действие иссякать или стремиться к воссозданию, — то я вправе, вероятно, сравнить это с центром, из которого, как из огромного фейерверка, подобно ракетам, выбрасываются миры, но центр этот нужно толковать не как вещь, но как непрерывное выбрасывание струй. Бог, таким образом определяемый, не имеет ничего законченного; он есть непрекращающаяся жизнь, действие,

свобода»³. Бергсон постоянно использует взрывную терминологию в представлении творческой эволюции живого⁴.

Каждое живое существо — это своего рода боевой *заряд*, готовый взорваться; эволюция живого движется скачками, «случайной игрой сил», от взрыва к взрыву. Два вида взрывной волны: взрыв быстрый или мгновенный, *эксплозия*, и взрыв медленный, «отложенный» или «задержанный» — *имплозия*.

Первый, как и всякий взрыв, себя-самоуничтожает, и всё то, что находится в границах его разрушительного действия, также подвергается разрушению. Второй легко спутать с любым становлением (или «развитием»), постепенным развёртыванием и борьбой сил.

В одном случае наиболее примитивные и простые организмы готовы тут же тратить поступающую энергию, переводя её в активность жизни, но в другом мгновенная взрывная трата уже невозможна, появляются всё более сложные организмы,

которые используют энергию первоначального *Взрыва*, иначе говоря — *Первотолчка*: часть энергии они задерживают для нужд собственного развития. Это уже «отведённая» энергия, организм создаёт собственную экономию, используя энергию в режиме «замедленного взрыва» — имплозии.

Однако организм не может бесконечно накапливать излишки энергии. Если он их и накапливает, то для того, чтобы тратить, ибо сама жизнь представляет собой равновесие трат и накоплений; собственно, жизненный цикл потребления (роста) в этом и заключается. Отсюда неизбежность траты, и всякая попытка её избежать, отложить или задержать есть нарушение закона Природы, *противо-природное, анти-жизнь*. Так тема необходимой траты энергии, темы организмов-произведений — «взрывчатых веществ», «рассеивания» и «перераспределения» переводятся в общую экономию на правах опорных антропологических фактов.

4.

А так размышлял Эйзенштейн, когда анализировал серию офортов «Тюрьмы» Пирранези:

«Центр тяжести их эффекта не столько *во взрывах, сколько в процессах нагнетания взрывов.* // Взрыв может случаться. Иногда он на высоте интенсивности предшествующих напряжений, иногда нет, иногда почти отсутствует. // Основной отток энергии уходит в процесс преодоления, а задержки на достигнутом почти нет, ибо сам процесс преодоления уже есть процесс освобождения. Почти всегда именно сцены нагнетания — наиболее запоминающиеся в моих фильмах»⁵.

Как можно заметить, он установил правила взрывных переходов от одной архитектурной композиции «тюрьмы» (графического образа) к другой. Эти «переходы» и действуют как само-описание системы, которая, преодолевая финальное состояние (*катастрофическое*), переходит в другое

(пре-ображённое). Произведение искусства обладает большими возможностями *косвенного* воздействия — драматически напряжённого, более глубокого и длительного, если оно способно создать такую форму, которая смогла бы внутри себя перераспределить потоки избыточной энергии. Истинное произведение — это и есть сдерживаемый, замедляемый взрыв. С точки зрения внутренней динамики образная композиция «Тюрем» Пиранези представляет собой импловзивную структуру: всё разлетается, расщепляется, распыляется, но это *скрытый взрыв*. Казалось бы, перед нами невообразимо громадные и мрачные тюремные стены, с решётками и бойницами, но почему-то нет ощущения тяжести, одна лёгкость... Взрывающееся облако лестничных маршей, уходящих вдаль, — наш взгляд словно в центре *взрыва*. Так динамика конфликтующих между собой пространственных объёмов, «блоков» и кирпичной кладки стены прокладывает себе путь за видимую композицию произведения настолько мощ-

но, что предположить иное трудно, — конечно, это вырвавшаяся на волю импозивная волна, сметающая всё на своём пути... След от перцептивного воздействия станет линией нашего изумления перед мощью её взрывной силы⁶.

5.

Всякое произведение — это схватка сил, *внешних и внутренних, центробежных и центростремительных*; схватка одних сил, связывающих себя с тем, что́ они пытаются преодолеть и тем самым выразить, с силами, столкновение с которыми не может породить ничего иного, кроме взрыва. Прежде всего авангардные произведения искусства исполнены этой финальной шокирующей силы, они и в самом деле взрываются в нас, не оставляя о самих себе никакой памяти. Т.В. Адорно, ещё один влиятельный бергсонианец, давая определение произведению искусства, пытается сформулировать его эстетические каче-

ства, где базисным качеством будет его *являемость*, то, что он называет *аппарицией* (apparition): «Фейерверк — это *аппариция* κατ' ἐξοχήν: эмпирически являющееся, свободное от груза эмпирии, груза длительности, одновременно и небесное знамение, и рукотворное изделие, “менетекель”, таинственный предвестник грозящего несчастья, огненная надпись, вспыхивающая и тут же исчезающая, значение которой остаётся, однако, неразгаданным»⁷. Одно дело — восприятие, а другое — ответ на вопрос: существуют ли объективные предпосылки к тому, чтобы произведение искусства могло бы себя объективировать, то есть представить в качестве автономной реальности опыта, быть *более*, чем сама реальность? Аппариция, явление (или, ещё более точно, — *являемость*) — о нём можно и нужно говорить на феноменологическом языке.

Правда, для Адорно объективность явления произведения искусства достигается наличием в нём неустранимых внутренних

противоречий, сил, которые борются друг с другом, они его и «возжигают», заставляют «взорваться», разорвать видимость мира «сполохами», «блистаниями». Произведение искусства объективно, когда его направляющая сила, сила выражения вырывается из положенной формы, разрушая её, сила, которая всегда «более» (mehr) себя. И, конечно, речь идёт о новейшем анестетическом опыте (уже ничем не обременённом идеологии прекрасного). Вот из чего исходит Адорно в своих определениях являемости: «Мгновение, когда эти противоборствующие силы обретают форму художественного образа, в котором внутреннее содержание этих процессов становится внешностью, *взрывает* оболочку внешности ради внутреннего содержания; аппариция, превращающая эти силы в художественный образ, одновременно разрушает их образную сущность»⁸. И в другом месте ещё более определённо: «Приостановившееся движение увековечивается в мгновении, а увековеченное уничтожается в сво-

ём сведёнии до масштабов мгновения»⁹. Последнее замечание особенно важно. Ведь сила воздействия должна быть такова, чтобы само произведение было устройством по производству актов «прямого действия». Адорно был хорошо осведомлён о том, насколько сознание модерна является напряжённо аллегоричным, неуравновешенным, находящимся всегда на грани преждевременной гибели, ведь есть риск того, что его образ исчезнет раньше, чем успеет предъявить себя.

6.

Много ранее М. Пруст строит своё великое произведение «В поисках утраченного времени», делая акцент на свойствах его явления, то есть на всё той же аппарации. На первых 60-ти страницах первого тома романа «По направлению к Свану» он тщательно описывает, как именно проявляет себя изначальный произведенческий образ. А он случаен, произволен, он

«вспыхивает»: «...передо мной на фоне полной темноты возникло нечто вроде освещённого вертикального разреза — так вспышка бенгальского огня или электрический фонарь озаряют и выхватывают из мрака отдельные части здания, между тем как всё остальное окутано тьмой»¹⁰. Такие описания некой относительной задержки внимания, а потом почти мгновенного вспыхивания, экстаза произвольной памяти мы встречаем у Пруста повсюду, где он пытается преобразовать фрагмент реального в произведение искусства («цветение боярышника», «три церкви» и т. п.). Его гениальные воображаемые художники и артисты, чьё творчество находится в центре внимания рассказываемой истории «Поисков», даются нам через тот же приём явления, явленности: это особое гармоническое трезвучие из сонаты Вентейля, это несколько прекрасных фраз из сочинений Бергота, это пятно света на полотне художника Эльстира, которое Марсель-рассказчик находит в его слабо освещённой

мастерской. Всё это — мгновения взрыва, ауратической остановки хода повествования, буквально рождения эстетического опыта.

7.

С. Беккет, внимательный читатель Пруста, находит в «Поисках» свыше десятка таких вспышек-эпифаний (можно и так сказать), указывающих на работу механизма произвольной памяти¹¹. Правда, не замечающего, возможно, главного: произведение искусства *предъявляет себя со всей полнотой только тогда, когда исполняется*. Это решающее определение произведения искусства в модерне и постмодерне. Беккет фиксирует в опыте памяти «беспамятливом» Пруста столкновение двух частиц: одна — частица настоящего, другая — частица прошлого, одна — сигнал, исходящий из реального опыта *сейчас-бытия*, другая — частица, принадлежащая образу прошлого, готовая соединиться с первой. Это одна

и та же частица, неразделимая в нашей живой памяти, она связывает наше ощущение с памятью прошлого одним взрывным мгновением, озаряет и раскрывает. Так она циркулирует, то теряя себя, то вновь находя, то там, то тут, нигде не останавливаясь. Вот из таких микровспышек памяти и выстраивается *совершенное Произведение*¹².

8.

Итак, современность — сложнейшая структура самых разнообразных циклов повторения, доминирующих в определённую эпоху. Время в настоящем скручивается, дробится на всё более мелкие порции, стремится актуализовать себя в каждой точке-мгновении. СМИ или массмедийная корпорация времени передают интенсивность новизны; объявляя каждое мгновение событием, они пытаются представить его последним, наделяя качеством вечности. Актуальное — агент вечности, поэтому должно быть учтено и бесконечно по-

вторено; каждое мгновение уравнивается с другим, и неважно, к какому времени мы его относим.

Я бы даже сказал, что общее время центрировано, оно ускоряется в своей дробности, в мельчайших мгновениях. Появляются новые, ранее невозможные скоростные режимы, позволяющие ряду событий просто исчезать. Актуальное — результат столкновения прошлого с будущим, оно — острие, которое перерезает настоящее, надрез — место их перехода. Современное использует ударный момент актуального («острие»), чтобы найти собственное отражение в событии и тем самым состояться. Отсюда — интенсивность, импульсивность, взрывчатость временного потока. Событие в массмедийном пространстве не может быть событием вне повторения, чем больше образов повторения, тем более оно значительно. Миллионы копий крушения башен Международного торгового центра в Нью-Йорке — один из примеров.

9.

Новый актуальный художник — больше не мономан, у него нет стойкой приверженности к «любимой» теме или определённой технике выражения идей, он лабилен, подвижен, берётся за любую работу, даже «грязную»; он «всё знает» и обо всём слышал, он умеет себя подать, он настолько разносторонен в своих талантах, что считает себя Художником. Он родился при формирующемся арт-рынке и поэтому не способен более взорвать ситуацию, он покорно следует за ней. По сути дела, весь его профессионализм сосредоточен на «правильном» понимании ОБРАЗА (циркулирующего в массмедийном пространстве). Но, вероятно, большего и не требуется. Нужно уметь сочетать различные уровни «знания» и «умения»: от перформансов и проектов по дизайну до бизнес-инициатив — одним словом, двигаться в проработанном социокультурном и политическом пространстве и хорошо в нём разбираться. Быть политиком от

искусства, эстетствующим политехнологом, «кризисным менеджером» и «консультантом», и прочее.

Это не тот актуальный художник, который состоялся много раньше, в начале 90-х. Помню время коллективной работы с художниками новой волны, когда в центре внимания многих из них был поиск новых рубежей искусства, поразительная отзывчивость на новые идеи и проекты; именно тогда знание было необходимым условием личностного развития. Конечно, этот тип актуального художника сегодня выглядит несколько устаревшим, слишком «моральным», слишком «позиционным». Однако художник и сегодня должен рисковать, чтобы отстоять актуальность собственного видения (которой будто бы управляет рыночная стратегия). Вновь открыть страх перед Ничто.

10.

Можно представить себе и идеальный тип актуального художника. Сегодня найдётся не так много художников, способных ощущать себя как *multicultural personality*, то есть личностью с тысячью лиц, — почти каждая грань такой личности может отражаться в отдельной художественной практике, не отстраняя другую. Субъект актуального искусства будущего — обладатель подвижного *Dasein*, ему присущи полиморфность, плазмopodobность, виртуозная миметичность, как если бы из него был вынут костяк и теперь вся его телесная плазма вибрирует в такт замыслу, готовая к актуализации... Такие художники будущего уже есть, может быть, они пока только сталкеры... но они уже на сцене, мы их видим, мы им аплодируем. Их можно назвать универсальными (или абсолютными) артистами, писателями, поэтами, художниками, чья невероятно развитая способность к симуляции/имитации всего того, что мы относим к реальному, становится

основной целью творчества. Никаких внутренних, сдерживающих эту способность нравственных и других ограничений. Это своего рода регрессия на более архаичный уровень миметизма, когда желание не быть собой разрушает идентичность Эго (но больше некому заметить это).

11.

Что характерно для современного искусства — оно совершенно не интересуется, как будет воспринято. Абсолютно. Почему? Ответ мой покажется парадоксальным: актуальное произведение существует в момент *воздействия* (и чем сильнее, тем оно полнее и шокирующе присутствует в реальности как произведение искусства). Актуальное — это мгновенная вспышка, удар, время между двумя *мигами*.

12.

Начиная осмотр современного (актуального) произведения искусства, я пытаюсь составить для себя нечто вроде план-карты. На одной плоскости — разметить *векторы сил* (пространство-время), которые угадываются по объектам, цвету и световым эффектам, — и по тем материалам, которые были использованы. Но сами векторы-направления сил действуют в средах, которые состоят из сложных, иногда случайных смесей четырёх алхимических *субстанций* (земли, неба, воды, огня). Художник (как, впрочем, и поэт) — удивительный алхимик, ведь он выбирает собственный материал (то ли дерево, то ли звук, то ли огонь и воду, землю и прибой), на который он будет опираться до последнего вздоха. Другими словами, подобный субстанциональный интерес знаком художнику, ищущему актуальности.

Вербальное-визуальное

13.

Необходимо учитывать изначальную онтологическую трещину, вокруг которой и складывается форма актуального, как вокруг мощного магнита: трещина-разрыв, рассекающая массмедийный монолит вербально-визуального. Основное задание искусства: *рассекать* (и весь ряд сходных глагольных значений: *разрывать*, *расщеплять*, *дробить*, *распространять* и т. п.). Пускать глубокие трещины по камню и стеклу, полотну и дереву, выворачивать изнанку видимого, идти навстречу косноязычию говоримого/поясняющего. Художник сегодня настолько актуален, насколько способен виртуозно владеть этим знанием о «трещине-разрыве», открывать каждый раз картину войны между вербальным и визуальным, невероятной по упорству и потерям с обеих сторон. И она идёт везде, — «мировая линия» войны — никто не просит о пощаде. Одно может быть выра-

жено без слов, другое — только словами. В начале 90-х годов я впервые столкнулся с концептуальной практикой сопровождения «объекта», как если бы тот имел силу действия только благодаря рассказу, некой табличке с названием и именем автора (старые приёмы узнавания нового). Почему? Объект визуально достаточен, а речь художника, объясняющего, что́ он пытался представить, не только противостоит сделанному, но и сама является проявлением актуальности события. Объект был тогда не настолько силен, чтобы управлять вербальным, он нуждался в нём — вербальное должно было указать на силу визуального, приучить зрителя к этим неизвестно откуда выныривающим объектам, неизвестно о чём говорящим. Московский концептуализм открыл этот *разрыв*; и первый начал войну.

14.

Интересно наблюдать, как сегодня уходит старая практика визуальности, которая ещё недавно с трудом смогла отвоевать себя у вербального поля всемирной Речи/Говорения. Актуальный художник начала 90-х не только что-то «делал», но и стремился объяснить то, что он считает искусством. Это было не оправданием вызова, брошенного им традиционному искусству, а попыткой разобраться в изменившемся статусе визуальности. Сегодня, как можно видеть, давление визуальности неизмеримо возросло. Актуальный художник просто *онемел*, он считает, что ему больше не нужно что-либо объяснять. Вербальное откладывается или передаётся критикам и теоретикам искусства, кураторам и другим идеологам. *Рассказ (вербальное)* и *показ (визуальное)* резко расходятся, причём настолько, что их лучше воспринимать в границах указанной отдельности. Пропасть между ними может шокировать зрителя и напоминать бездну, в которую его втягивают.

Тактика постоянного шока лежит, как мне кажется, в центре актуального искусства. И это понятно, ведь речь идёт о том, чтобы сделать созерцание невозможным, чтобы истребить всё, что пытается ещё быть медленным, что желает целого и целостности, что стремится укрыться в мировой ауре бытия. Эта трещина-разрыв используется как тактическое средство шокирования. А что такое шок с точки зрения привычных психофизиологических стандартов? Внезапная остановка восприятия, резкое замедление, скачок или обрыв, удар, взрыв. Должно протечь какое-то мгновение между прежним и нынешним состоянием мира, но так, чтобы мы его заметили, чтобы на мгновение, *вдруг* и *сразу*, увидели истинный срез/сплав отношений видимого/и/вербального. В любом случае актуальное искусство — это острие современности, оно не может быть иным, кроме как шокирующей провокацией. Другое дело, как мы будем определять шок и сможем ли его интегрировать в целостное

восприятие, найти ему место в традиции искусств?

Буква и дух

15.

Немного истории. Как известно, объектом концептуальной рефлексии стал мир советских *идеологов* (во всём их разнообразии)¹³. Тогдашняя власть, настаивая на марксистско-ленинском *дискурсе* и навязывая его в качестве единственно допустимой языковой нормы, прекрасно чувствовала, откуда может идти угроза для режима. В сущности, каждая «не в том месте» произнесённая фраза, а особенно буква, не там, где нужно, поставленная, могли нанести серьёзный урон господствующему дискурсу. Отсюда вытеснение живого слова на периферию общественной жизни, в полулегальные тусовки, кружки, на московские и питерские кухни. Партийный дискурс отвечал за контроль над тем, о чём

народ думает *вслух* и что́ надо представлять в качестве «правильного» образа власти. Порядок букв и их правильное сочетание в тексте — всё определял. Вот почему был так силен страх перед стоящей в стороне, «беспризорной», а значит, свободной буквой. Каждая стилистическая, грамматическая и даже лексическая возможность языка была предсказана и включена в управляемый идеологический контекст. Политическая «ошибка» могла случиться из-за нарушения автоматизма речевых кáлек и идеологом, их неправильного употребления. Многие из тогдашних публикаций в журнале «Вопросы философии» страдали от одного нарушения: иногда авторы, не замечая, переворачивали великую формулу марксизма, например, писали не «переход от капитализма к социализму», а «от социализма к капитализму». Только многоопытные редакторы-цензоры могли отследить такую «опечатку». Правда, читатель не обращал внимания на «ошибки» и относился к ним так же, как к ссылкам

на классиков марксизма-ленинизма или на официальные документы партии, то есть никак. Автоматизм обмена между дискурсом власти и повседневным языком постепенно разрушался, партийная цензура слабела¹⁴.

16.

Концептуализм, можно сказать, атаковал Букву власти, которая запрещала интерпретацию сообщения вне его буквального смысла, и утрированно представил могущество сакральной буквы. Все наиболее заметные герои концептуализма — это люди БУКВЫ (Г. Брускин, Б. Гройс, И. Кабаков, А. Монастырский, Дм. А. Пригов, В. Сорокин, Л. Рубинштейн и мн. др.). В новом критическом режиме БУКВА больше не существует отдельно от ДУХА, как и ДУХ — от БУКВЫ. А это значит, что с буквой всё время что-то происходит, теперь она не имеет определённого места и значения, она, можно сказать, — *свобод-*

ный знак, с которым можно играть как угодно. Дух (времени и рефлексии) преследует советскую букву повсюду, она — изгой. От буквы — к письму, которое начинает разрабатывать концептуализм в пику автоматизму идеологем-иероглифов советского режима. Миметические возможности концепта буквы кажутся бесконечными: её переименовывают, снижают, пародируют, переводят в пластический жест, в картину и скульптурный образ, её атакуют свободные речевые потоки. Опровержением буквы — вот чем занята, даже зачарована концептуальная мысль.

Завершённость/незавершённость

17.

Завершённость актуального произведения в отличие от незавершённости традиционного произведения. *Незавершённость* входит как элемент понимания самого произведения. Или иначе: поскольку оно не

завершено и не может быть завершено, роль интерпретации становится всё более значимой. Другими словами, завершенность истории рассказанной (средствами живописи или литературы) предполагает её повторение, то есть она должна рассказываться постоянно, поскольку необходимо понимание, созерцание, следование и назидание. Это как постоянное варьирование одного и того же рассказа, который ждут и которого будут ждать всегда. Созерцательная установка здесь определяет весь читательский интерес. Современное искусство, оставшееся в старых перцептивных формах, в чём-то схоже с техникой рассказывания мифа в традиционных обществах. Незавершенность заключается не в том, что автору не удалось закончить какое-то из своих произведений (мы-то знаем, что он напишет то же самое, то есть то, что уже написал), а в том, что он продолжает писать.

18.

Актуальное искусство учитывает шоковый эффект от завершённости. Без этого результата оно было бы невозможно. Всё происходит даже независимо от желания художника. К завершённости актуального относится *мгновенность* воздействия. Если вы хотите что-то завершить, вы должны предельно сузить ударную точку. Зритель не должен успеть оценить, возобновить речевое действие (защиты), он должен стать потребителем сообщения, если оно *точно* направлено, ему не потребуются интерпретации. Удачно созданное произведение — всегда точно направлено, вот что вызывает шокирующий эффект. Трогает, цепляет, укальвает — нет! Разрушает... всякую защиту, а это определяется *завершёностью* произведения. Мгновенность восприятия: это не значит, что ты должен быть шокирован, — важно то, что ты, как *только* увидел, *сразу же* понял, что...

Р. Барт в стиле поздней эпохи модерна развивает идею *пунктума*, *punctum'a*, это-

го внезапного укола, невидимой атаки со стороны образа, он как бы достаёт в конце концов. Однако здесь упускается из виду, что *пунктум* случаен и что его производство — не авторский замысел, а слепой выбор времени. Наконец, что *пунктумы* в каждую эпоху свои, поэтому они так подвижны и легко, словно по эстафете, сменяют друг друга. Целое образа составляется из интерпретаций отдельных *пунктумов*.

19.

Как ни странно, классическое произведение всегда страдало от *объективной* незавершённости. Нет произведения, которое было бы признано завершённым, художник всё время томится идеей, что он что-то не довёл до конца, не закончил, не поставил «последнюю точку». Эта идея совершенного произведения, произведения всех произведений, Книги книг — образ, который тяготел над творчеством великих

многих эпох. «Неведомый шедевр» О. де Бальзака — только один из примеров.

20.

Наконец, технология актуального (или его *сделанность*). Откуда возникает дизайнерская и технологическая изощрённость актуального произведения? Именно отсюда, из «завершённости» произведения. Всё время изготавливается спецэффект, у тебя нет ничего лишнего. Вспомним о машинах-чудовищах (Челюсти I–III). Если нет ничего лишнего, всё закончено, эффект выверен — то «твоя» работа достаточно технологична. Высокая степень технологичности западных образцов актуального искусства. Актуальный художник стремится произвести *именно это*, а не другое впечатление. Разброс впечатлений (как и «толкований») снят или вовсе под запретом. Одно дело, когда художник расплывчато, не в фокусе, передаёт какой-то образ, он тут же интерпретируется другими об-

разами, теряя свою автономию («значение»), свободно мимируется с другими, смешивается и исчезает. Другое дело, если я ищу ударную точку, где происходит или должно произойти событие, событие всё целиком, одним разом, без всякой задержки, с полным освобождением шоковой энергии. Моя задача — устранить время восприятия, его длительность, не дать воспринимающему сознанию набрать *дистанцию*, с помощью которой художественный объект окажется в поле созерцания.

21.

Поэтому, я думаю, актуальное искусство находится в двойственном и, на первый взгляд, неразрешимом положении: ведь оно должно создавать *новое*, «разрушать привычное воображаемой новизной», но та технология, которая поддерживает его инновацию, всё время устаревает. Вместе с ней устаревает само произведение. Технология — инструмент, помогающий

создать что-то новое, а сами же по себе произведения «модернизируются» не так быстро, как результат, который они производят. Технологическую базу перестраивать и дольше, и труднее.

«Twins»

22.

Террористическая атака на «Twins» приостановила циркулярность повторений, ввела неповторимое, настоящую человеческую трагедию: «Это нельзя и невозможно повторить! Это ведь произошло на самом деле!». Шок слишком силён, для затягивания раны потребуется значительное время. Но если отказаться от повторения, то не значит ли это отказаться от всего набора американских «качеств» и «стандартов» жизни, управляемых механизмом забвения? Но как отказаться от того, что составляет смысл трёхвекового культурного опыта, отказаться от того, что делает

американца американцем? Казалось бы, американский обыватель перестал быть только зрителем... пробит великий щит иллюзий, что делал реальность приемлемой благодаря образам Голливуда.

23.

Энди Уорхол, великий художник массового общества, как никто другой выразил суть американской культуры. В центре его художественного жеста — своеобразная диалектика *повторимого* и *неповторимого*. Когда вы видите его странные произведения искусства, громадные полотна, на которых запечатлены значимые *объекты* массовой культуры от лица Мэрилин Монро до Бигмака или знаменитых консервных банок супа «Campbell», вы начинаете понимать стратегию этой удивительно сверхбыстрой, сериальной культуры. Всё, что производится в массе, повторяется через бесконечные отражения того же самого и не существует вне собственного повто-

рения. Быстрота повторения — высшая быстрота. Ирония уорхоловского ритуала: повторимое вводится в рамку произведения искусства (традиционно-музейную) и получает ценность неповторимого. Всё, что неповторимо, должно быть повторено, всё, что повторимо, должно стать неповторимым. *Повторимое* и есть то, что неповторимо, в то время как *неповторимое* всегда повторимо. Собственно, сам жест Уорхола как раз и заключался в том, чтобы шокирующим образом утверждать силу повторимого вопреки неповторимому. Повторение, устраняющее различия, и различия, устремлённые к повторению, — одно и то же. Производство искусства как процесс производства и есть повторение уже сфабрикованного, то, что становится товаром. Производить — это повторять, копировать и, следовательно, потреблять. В работах Уорхола запечатлена вся сеть базовых американских идентификаций личности: ни «дом», ни «малая родина», ни «земля», ни даже «язык» или

«американский народ» — это всего лишь политико-идеологические коды, реальные же коды идентичности — это нескончаемые серии «бутербродов Макдональдс», коробки чипсов или овсяных хлопьев, бутылки кока-колы, — вся эта масса американской индустрии фастфуда; дневное или ежевечернее ток-шоу, звёзды Голливуда и Бродвея, наиболее стильная модель «Форда» или «Хонды», бейсбольный матч, баскетбольная майка с номером Джордана... (Майка № 43 как Возвышенное «сейчас».)

24.

Повторение переводит эффект возвышенного в объект созерцания, делает его предметом моды, копирования, распространения и т. п. Повторение уничтожает эффект возвышенных чувств (сострадания, боли, стыда — что входит, по Канту, в состояние возвышенного чувства).

25.

Авангардный музыкант Штокгаузен своё отношение к «11 сентября» выразил с предельной откровенностью: «Каждый художник и не мечтал бы создать такое произведение!». Собственно, Штокгаузен не сказал ничего такого, чего бы мы не знали как свидетели событий крушения башен Центра мировой торговли. Дословно его высказывание я не помню. Смысл же его, как мне кажется, таков: форма, в которой прежде произведение искусства являлось, чтобы стать объектом созерцания, просто исчерпала себя. Теперь Произведение — прежде всего *событие*, то есть, свершаясь, оно разрушает предшествующие условия восприятия и самого себя. Если оно не таково, то оно — и не событие, и не произведение искусства. Оно взрывается в прямом и переносном смысле у нас на глазах, будто говоря: всё, времени больше нет... и само восприятие оказывается снятым в этом взрывном мгновении. Даже самое слабое из современных произведений

не скрывает своих претензий на то, чтобы быть выражением мирового События.

Бесформенное. Триумф материи

26.

Искусство симулирует свою непроизведённость через материал (который оно использует), чтобы скрыть свою вторичность, то есть артефактность. Последние годы на выставке актуального искусства Арт-Москва (2008) ничто уже не удивляет, всё узнаваемо. Тем не менее, есть всё же одно явление, за которым интересно следить год за годом. Под ним я разумею господствующую *технологическую* тенденцию, влияющую на качество письма, манеру, смыкающую и преобразующую время и пространство: это культ *материала*. Современное актуальное искусство — прежде всего это материал, не форма и даже не мысль. Какое же место тогда следует отвести материалу, ведь это, по сути дела,

низший слой произведения, то, с чего начинают, но чем никогда не заканчивают? Кто (кроме специалиста) в силах до тонкостей изучить отдельные отпечатки движений кисти Врубеля или Ван Гога? Чтобы преобразовать материал, нужна направленная энергия, воображение, форма (уже готовая или та, которую ещё необходимо создать), что позволит придать *материи* значение *материала* (форму-1), а затем *другую* (форму-2), которая устранил всё бесформенное или, напротив, вновь, заново откроет смысл используемого материала. Современное искусство пытается использовать самый разнообразный материал, ведь он так или иначе связан с какой-то потенциальной формой; правда, её *ещё* нет, она ожидается, или *уже* есть, «налична» просто в силу привычки или склонности самого художника использовать особый материал. Актуальный художник отрицает якобы скрытую за материалом форму (нечто похожее мы можем наблюдать в языке, когда группа глаголов предпола-

гает наличие «субъекта» движения и может применяться только с ним, а не спонтанно, по произволу). Его интерес к материи даже слишком заметен. Отрицая форму, он высвобождает начальные свойства материи, такие её состояния, когда к ним не применима оппозиция *форма/содержание*. Начальная форма как граница, преобразующая *материю* в *материал*, устраняется. Мне кажется, что это возвращение от материала (оппозиции форма/содержание) к материи (бесформенной) — одна из мировых тенденций актуального искусства¹⁵.

На упомянутой выставке доминировала тенденция к использованию неактивных, инертных материалов. Техника разнообразная, но вполне ожидаемая, — так демонстрируются образы, теряющие форму, или те, которые не могут её иметь, чья форма разрушилась или стала чрезмерно активной (перешла в режим самоуничтожения). Использование инструментов *home video*, фотографических планов (планшетов), кинетической скульптуры, техник

копирования, широких, развёртывающихся плоскостей — весь этот ожидаемый из года в год дизайн современного. Ничего актуального.

Хлам

27.

«Трэш-телевидение» отлично моделирует *истину*, отменяя её всюду, где можно. Поскольку отвратительное и безобразное изначально недопустимы и все стараются избегать чего-то подобного (хотя само отношение к ним может отличаться), они часто выступают как спонтанное, не контролируемое явление реальности в том именно виде, которым это реальное будто бы обладает. На самом деле отвратительное, мерзкое и безобразное столь же симулятивны, сколь хорошее, красивое, пристойное или чудесное. Часто именно отвратительное, непристойное, «откровенно бесстыдное» претендует на истину. Раз это так

неприятно и даже невыносимо видеть, то не сама ли это Реальность, открывшаяся нам непосредственно, то есть так, как она есть? Разве можно поставить под сомнение отвратительное, когда оно проявляет себя в нарастающем чувстве тошноты, и мы готовы избавиться от него любым способом? В конце концов, выbleвать его...

С другой стороны, ни «сериалы», ни «мыльные оперы», ни все эти «ток-шоу» — образцы «трэш-телевидения» — не могут быть восприняты без конвенции по поводу правдоподобия предлагаемого зрелища. Безопасное, банальное, легко угадываемое, всегда угождающее массовому вкусу, исключаящее суждение и память — всё это относится к широко принятой конвенции пошлости. Пошлостное — это то ставшее привычкой реальное, происхождение которого не обсуждается. Такие культурные феномены, как пошлостное, приучают нас воспринимать видимый и слышимый мир физиологически, то есть с нескрываемым удовольствием от насыщения.

28.

Мы же, те, кто воспитан на чтении и длительных ритуалах восприятия произведения искусства, лишаемся практик *отложенного* времени. Так откладываешь книгу, чтобы к ней снова вернуться, или вновь и вновь смотришь один и тот же фильм, но как бы с разных временных позиций. В своей экзистенциальной жизни я не могу, чтобы сохранить единство личности, отказаться от этой циркуляции и повторения того же самого, где новое не новее старого, старое возвращается как часть нового и т. п. Возвращение к тому, что было иллюзией и выдумкой, но оно всё время происходит, и это часть нашей экзистенциальной жизни. Здесь же, в новейшем произведенческом акте, даётся всё разом и одной взрывной волной. Отказ от длительности восприятия, плата — взрыв. Мгновение определяет время существования произведения. Произведение существует ровно столько времени, сколько воспринимается... Сила или *вкус к Ничто*, или,

как говорит Адорно, *содрогание нового, frisson nouveau*. Всё современное искусство вплоть до актуального — это шоковое искусство, это искусство сверхбыстрое, взрывное, пугающее и ужасное, оно хочет не просто «трогать», оно стремится отрешить нас от привычки к созерцательной практике. Искусство внезапности, без значения, — и разрушительного. События «11 сентября» как произведение — бесспорно, та же home video поэтика мировых катастроф. Есть ли ещё что-то, кроме *этого* мира, который мы знаем как *абсолютно* безопасный, хотя этот мир часто обнаруживает себя в своём полном безразличии к человеку, мир как чужая Природа?

Быстрота. Запаздывать и опережать

29.

Отношение к жизни формируется через реальное *запаздывание* и виртуальное *опережение*. Мы не успеваем сделать то и это

в определённое время, планы нарушаются, проекты откладываются, но время движется со всё бóльшей скоростью, а это значит, что жить — это запаздывать, то есть пытаться не отстать от времени, но не в силах ни сравняться с ним, ни опередить его. Запаздывать на шаг — «почти уже, но нет... опять опоздал». Опережающее воздействие техно-социо-медийного (объективного) времени сегодня очевидно. Внешнее социальное время ускоряется, а точнее, уплотняется, а внутреннее экзистенциальное время сжимается. Человек более не в силах контролировать чувство внешнего, объективированного времени, ныне эта способность антропологически утрачивается, она «отмирает» как функция существования. Мы в ловушке большого Времени, наше внутреннее время не имеет места в тотальной объективации темпоральной сущности мира.

Устранение проекта и прогноза, утрата проспективизма. Футурошок.

30.

Время поглощает, распыляя пространственность и все живые индивидуальные телесные формы (непроизвольные движения, жесты, позы и замедления), указывает на физиологические, психологические и экзистенциальные пределы нашему присутствию, сужение антропологически данного мгновения до мерцающего знака, как если бы мы были и здесь, и не здесь. Ведь то, что мы передаём по факсу или по электронной почте, мгновенно и вместе с нами достигает любой точки земного шара. Мы не нуждаемся в том, чтобы быть органичными, топологичными, иметь место в пространстве жизни, то есть соответствовать собственному телу и его естественным движениям. Мы виртуальны — в мире всё меньше тела и телесного...

31.

Время развёртывает картину мира в виде совокупности режимов быстроты, не скоростей, а именно быстроты, то есть именно быстрота устраняет всякое ограничение на пространственный образ и он становится бесполезным, он больше не в силах замедлить социальное время. Время выделяется в мировую константу, и тогда все материальные знаки, которые могут его обслуживать, не имеют принципиальной ценности, то есть могут быть расшифрованы благодаря этой тотальной и вездесущей константе — Быстроте. Время не существенно, существенна только быстрота, она возмещает собой утрату чувства времени. Значение теперь имеет не сам знак, а то, как быстро он может преобразоваться в другой, причём само преобразование и есть то, что можно назвать качеством быстроты. Быстрота — это вневременная субстанция, которая поглощает все антропоморфные значения. Не скорость, а именно быстрота, быстрота *несравнима*,

следовательно, *непереводима* в пространственный образ. Скорость же всегда сравнима, и ей требуется расстояние или, точнее, пространственное преодоление, отталкиваясь от одного рубежа, мы устремляемся к другому — так проявляет себя скорость. Скорость ещё человечна, быстрота — это уже такое состояние времени, которое служит мгновенному, исчерпывается и длится в этом мгновении. Быстрота слишком принудительна, если не террористична. Быстрота бесчеловечна. Медленность или то, что Бергсон называл *длительностью*, определяет наше отношение к восприятию мира в соразмерных нам чувственных и физиологических константах. Быстрота упраздняет значение (пространственное) точек рассылки сообщения. Образ так же мгновенно сменяет другой, новость, новизна, сенсация, шок, событие — словарик взаимозаменяемых терминов, обозначающих действие быстроты. Циклизм моды, устаревание продуктов потребления (машина).

Быть медленным

32.

Что такое медленность? В бергсонианских терминах она означает длительность, антропологически соизмеримую с быстротой, очень медленный иногда кажется очень быстрым. Просто медленным быть невозможно, нужно располагать «свободным» временем в таких объёмах, которые современное общество не способно обеспечить. Всякое произведение искусства — это форма длительности, необходимая для его существования. Созерцание прекрасных полотен старых мастеров требует медленности, а точнее — остановки всех других временных смещений. Как только мы вступаем в этот мир созерцаний, всё видимое стягивается к себе и застывает, произведение начинает покоиться, как говорил Р.-М. Рильке.

Сегодня доминирует экспериментальная разрушительная быстрота, не знающая медленности и остановок. Мгновение

взгляда, удерживаемое только его повторением. Особая быстрота, высвобождающая нас из плена объективно текущего времени: быстрота наркотиков, виртуальных игр, разного рода интеракций. Быстрота — тот возможный предел скорости обращения событий, тел и вещей, который устанавливается в качестве технологической нормы. И ещё, в отличие от скорости (или оцениваемой быстроты, измеряемой), быстрота обозначает чистое качество изменения и причём самой среды, а не тех тел, которые в ней движутся с разной скоростью.

33.

В каком-то смысле быстрота относится и к практике вкуса. Насколько быстро мы способны оценить тот или иной продукт в его вкусовых качествах, а это качество, качество вкуса, проявляется как вспышка, как «букет», микровзрывной характер вкусового впечатления. Безвкусно то, что вызывает одно и то же ощущение (говорят,

например, «это блюдо приелось»). Оценка не подчиняется быстроте, она требует замедления для установления различия в том, что может быть оценено и пережито как вкус. Скорость — не быстрота. Скорее быстрота — это восприятие скорости, которая ускользает от оценки...

34.

Между слишком медленным и слишком быстрым — иное различие. Медленное есть время, понимаемое как длительность, то есть то, что длится вне рамок объективного и чисто психологического времени. Медленное может соответствовать времени созерцания (хотя и не всегда). В старом классическом смысле: произведение искусства созерцается, то есть длится в акте восприятия, становится многомерным, требующим постоянного толкования. В актуальных формах арт-практики, напротив, быстрота отрицает дление и длительность, она заставляет вспыхивать время.

Предельная концентрация энергии в одной из точек объективного времени может привести к взрыву, после которого мы можем столкнуться лицом к лицу с Ничто. Изменение столь мгновенно, что не опознаётся как изменение, так как следующее за ним изменение его уже стёрло. Мы можем только предполагать, что представляет собой эта взрывная быстрота, о которой мы мало что знаем, но во власти которой сегодня находимся. Однако надо признать, что особого рода длительность, стремящаяся к нулю, так сказать, к минус-бытию, образует сущностный аспект актуального произведения искусства.

Vita activa, vita contemplativa*

35.

Любое произведение искусства существует ровно столько времени, сколько оно

* Жизнь деятельная, жизнь созерцательная (*лат.*).

воспринимается. Созерцание открывает вид длительности как единственную меру эстетического опыта. Различные виды искусства используют различные временные длительности восприятия, то есть существуют в гетерохронных сериях. Можно провести классификацию изящных произведений искусства (вплоть до установления иерархии), где классификационным критерием будет выступать мера длительности восприятия. Срок жизни одних созерцаний более короток, чем других, хотя произведения изящных искусств существуют медленно, в среде, оплотнённой актами созерцаний (касаний, присвоений, оценок). Иначе говоря, они существуют в едином психическом континууме времени созерцания; то, что нравится без понятия, — определение не столько прекрасного, сколько времени созерцательного акта. Мы же исходим из того, что ресурс «праздного» или медленного времени — а это, собственно, и есть время культурного освоения и «воспитания

чувств» — утрачен и как инстинкт, и как социальный габитус (если использовать терминологию П. Бурдьё). Современный опыт эстетизиса приводит, во-первых, к отрицанию существования произведения искусства в тех традиционных рамках, которые устанавливаются образцами вкуса. Практика созерцания — как основная процедура эстетического переживания — более невозможна. Во-вторых, эстетический субъект пассивируется, но это не *vita contemplativa*, что предполагалась данной субъекту изначально в сенсуализме Бёрка и трансцендентальной эстетике Канта. Субъект эстетического переживания превратился в пассивного потребителя благ и удовольствий, стал фикцией их удовлетворения, прекрасное потребляется в виде китча. И, наконец, в-третьих, всякая субъективная оценка навязана массовым потреблением образца: когда, с какой быстротой, кем — неизвестно, важно лишь то, что её больше не «имеют», её застают и ей следуют.

36.

В нынешней, «некатегориальной» эстетике актуального искусства всё строится на поражении восприятия: воздействие должно быть настолько мгновенно, что его невозможно было бы как-то замедлить и набрать дистанцию. Так шок становится высшим критерием современной арт-практики. Как известно, массовая культура в системе рекламы и подачи информации уже давно использует технологии *прямого действия*. Шокирующее — часть игры массмедийного рынка. Новизна сменяется новизной, старение предмета или товара почти мгновенно. Иначе говоря, режим воспроизводства новейшего является опережающим по отношению к возможному способу восприятия. Так мы теряем область отложенного, медленного времени, то есть тот психофизиологический ресурс, который нам позволял воспринимать мир на дистанции и в безопасном отдалении. Нас подавляют игрой повторяемых ощущений и «чувств». Отсюда запаздывание, запаз-

дывающая реактивность чувств, постепенный отказ от них в пользу удовольствий потребления. Действительно, как возможно активное восприятие без ресурса отложенного времени? И, с другой стороны, возможно, самое опасное — привыкание к потреблению шоковых событий ведёт к скуке и апатии, к потере Реальности.

Вкус

37.

Суждение вкуса — это замедление времени или, точнее, его опространствование, введение различий, ибо вкус, как давно замечено, покоится на «чувстве различия»¹⁶. Различать — это быть медленным, останавливаться, быть внимательным, «зорким», свободным в движении и суждениях, то есть обладать временем различия. Насколько мы что-либо различаем, настолько мы в состоянии оценить различаемое (с точки зрения его угрозы для нас или

возможного удовольствия). Насколько мы различаем мир вокруг нас, вовлечены в его частности и детали, настолько мы живём медленно. Различая, получаем наслаждение и в каком-то смысле — господство над объектом (продуктом этой стратегии различия). Различать — это дистанцировать различие, различие дистантно. Совокупность дистанций образует ткань вкусовых суждений. Дистанцию можно установить лишь по отношению к тому, что воспринимается. Следовательно, изящные искусства — это та область существования эстетического, где находимая дистанция есть качество, принадлежащее всем объектам созерцания. Эстетическая оценка — не в произведённом эффекте, а в управляемой реакции зрителя, в способности последнего транслировать своё «чувство» другому, вступать с ним в стовор по поводу единого суждения о прекрасном. Возвышенное же не предполагает наличия дистанции, которой мы могли бы управлять по своему усмотрению, она всегда неизменна.

В нём нет соразмерности созерцания своему объекту и, следовательно, нет условий для формирования суждений вкуса. Природное событие (часто катастрофическое) остаётся вне оценки, о нём можно сказать, что оно таково, вот и всё. Там же, где сила воздействия чрезмерна, там, где мы возвышаемся над Природой, которой страшимся, за счёт веры в верховенство Разума, там мы и испытываем, как полагал Кант, возвышенные чувства. В этом вся диалектика европейского Просвещения — знать, что дикая Природа в заложниках у человеческого Разума.

38.

Предел существования современного произведения искусства (актуального) — в *мгновении* воздействия. Мгновение определяет время существования произведения и, конечно, не способно наделить его возвышенными качествами, скорее — отнять их и разрушить. Но самое главное: возвы-

шенное принимает «взрывные» и сверхбыстрые формы в актуальном искусстве. Сила или *вкус к Ничто* — вот что стоит сегодня за чувством возвышенного.

39.

Ресурсы праздного времени истощены, а суждения вкуса — это удел праздных. А это значит: тот, кто судит о жизни с точки зрения вкуса (воспитанного, культивированного содержания чувства), должен обладать необходимым ресурсом времени. И это время не быстрое, а время медленное, жить — это всё же не выживать, а иметь время, чтобы искать, воспитывать, развивать и даже длить (переживать) удовольствия от жизни. Современное общество уже не в силах их сохранять, поддерживать и тем более культивировать. Если мы предполагаем вместе с Вирилио, что мир стал определяться *скоростью*... Да что там, скорее надо сказать — стал воплощением скорости; всё охвачено скоростной аурой,

этим покровом, скрывающим от нас вещи, всё должно повторять себя и делать это всё быстрее. Энергия ускорения захватывает транспортные сети, получение, распределение и потребление информации, все передаточные устройства и носители, определяет мгновенность восприятия и новизну событий, и эта скорость, ставшая материальной субстанцией, окружает нас со всех сторон, — нам никогда не выйти в медленное время мира, от которого мы так безнадежно отдаляемся¹⁷.

Новизна как грозящий нам знак быстроты. К сверхбыстрому времени я отношу не быстроту его протекания, она мгновенна, а фактор *исчезновения* ближайшего к нам мира, утрата им прежних качеств, плотности и сопротивления. Быстрота не имеет никаких антропометрических характеристик, она неощутима человеческим чувством в отличие от смены скоростей, доступных человеческой физиологии и восприятию. Быстрота сверхъобъективна, она вне параметров человеческого опыта,

времени. Поэтому не скорость наделяет мир Реальностью, а быстрота, именно она указывает на то, что мир исчезает в каждом из мгновений, указывает на реальность Исчезновения.

Образ-тело

40.

Тело прошло свой путь. В древние времена оно было расщеплённым, несобраным, фрагментированным, поскольку телами обладали только бессмертные боги, а смертные были лишь кукольными подобиями, фрагментами и частицами божественного движения. Полное тело Бога и расщеплённое тело Смертных (древнеегипетская Книга мёртвых, тибетская Книга мёртвых, древнеиндийские гимны, «Илиада» Гомера, весь сказочный фольклор и мифы — вся эта и подобная мифография выстраивает нарративные планы на этом неснимаемом противоречии). В эпоху Декарта рождается первый опыт тела

как машины, точнее — первое построение программы по машинизации мира.

41.

Интерес к животному возникает в связи с его полной независимостью от того мира, который для нас становится исчезающим, животное (не одомашненное, а дикое) — часть человеческого мимесиса, ибо человек-животное под угрозой, животное в человеке и есть миметическое отношение к миру, то есть наша возможность быть с ним в некоем единстве и ритмическом совпадении, то есть остаться животными... разумными, но животными.

42.

Что происходит с нашим ТЕЛОМ сегодня? Наше тело — часть нашей душевной организации. Помимо многосложной чувствительной системы телесных образов, которые позволяют нам ориентироваться

в мире, менять «места», «позиции», «установки», поддерживать силу «я», есть ещё *тело-организм*, как будто *ближайшее* к нам, но и самое удалённое. С одной стороны, тело как организм — это нечто неделимое, замкнутое, имеющее возможности для воспроизводства, способное противостоять внешним вторжениям (благодаря эволюционно сложившимся защитам). Но с другой — всё нарастающие «страхи» перед *вторжением*, нарушениями целостности, глубоким *проникновением*, ведущим к заражению, расстройству иммунной системы. Там, где наши психические и физические силы готовы к отражению атак со стороны Другого, нам ничто не угрожает. Мы беззащитны именно как биологические существа. Новейшие биотехнологии создают предпосылки для нового понимания человеческого тела, — но *без идеи организма*. Так *тело-организм* — ещё недавно неприступная крепость, контролируемая изнутри — перестаёт быть препятствием для проникновения Внешнего. Ричард До-

кинз, современный биолог-дарвинист, развивает идею генной матрицы, которую он рассматривает как древнейшее сообщество генов, чьё существование не обусловлено наличием организма; он выдвигает идею «автономного гена»: ген первичен, организм вторичен. Больше нет жёсткой границы между организмом и средой, именно фенотип определяет вместе с генной информацией базовые поведенческие реакции организма. Биологическую эволюцию конституируют не организмы, а гены, которые «индивидуально» и «коллективно» борются за своё выживание; именно гены обладают некой почти бессмертной, вневременной сущностью, нежели организмы¹⁸.

43.

Мы переходим на тот уровень наблюдения за человеческим, где оно не может сохраниться, мы исчезаем, наблюдая за собой... П. Вирилио, помнится, приводил в пример гибель Ту-144 над Парижем, когда пилоты

гибнущего авиалайнера могли по бортовому ТВ наблюдать за собственным падением. Наука продвигается к таким областям управления биологическими системами, где индивид, индивидуальность (организмическая единица) переписывается на язык доиндивидуальных множеств, иначе говоря, на язык сложного порядка микро-взаимодействий, где никакая личная воля и автономия субъекта не имеют места. Невероятные приключения тела в концепциях Ж. Делёза/Ф. Гваттари — там уже больше нет человеческого, там движутся захваченные машинным ритмом *тела без органов* — не собранные в организмы тела-множества, тела-желания, тела-шизо. Чем больше тело машинизируется, тем меньше в нём нуждаются его собственники. Зачарованные машинным миром, окружённые им, — вокруг машины малые и большие, очень малые и невидимые, близкие к нам и те, которые уже часть нас. Современный опыт говорит, что отношение между машиной и человеком меняется на глазах,

ранее всё машинное в поведении описывалось как «отчуждение» и «катастрофа». Теперь все желают стать машиной и уже являются ею. Современный человек желает стать машиной, освободиться от «устаревшего» тела и заменить его древнюю рефлекторную моторику и миметику машинной — пускай она за всё отвечает. Все хотят слиться с машиной, все хотят узнать, как «хорошо быть машиной», все хотят быть Энди Уорхолом, человеком-машиной.

Образ-пространство

44.

Два пространства: одно — всегда заполнено и избыточно, это человеческое пространство ближайших вещей и событий, без машин и вспомогательных устройств, для Хайдеггера оно «сделано вручную», оно ближайшее к нашему телесному «я» (и часто с ним совпадает). Итак, это пространство — это *способ быть*, то есть обжи-

ваться, окружать себя вещами, стремиться к заполнению; его функция — дифференцировать то, что заполняется, но отнюдь не господствовать. Именно такое пространство может считаться родственным нам как живым существам, соответствующим нашей мерности, нашему присутствию в мире.

И другое пространство — то, что опустошается, «обезличивается», — пространство, создаваемое «наукой», «техникой» и машинами — захватчицами Природы. Правда, есть и другой аспект этого же вида пространства, порабощённого тиранической властью, — иерархическое, злоупотребляющее тяжестью господства, насилием и покорностью подданных. Конфликт между центральной властью и крестьянством в древней Руси (да и позднее) снимался «бегством» в *резервные пространства*. Воображение искало выход в утопиях *чистых пространств*. Идея «вольных земель», «ухода» действительно открывала крепостным другое пространство жизни,

неподотчётное имперскому произволу и насилию. Это «бегство» как раз и должно пониматься как поиск *другой* жизни, чью пространственную форму ещё надо создать. Отсюда архетип странника и странничества, ведь странник — это тот, кто обрёл свободу в непрерывном бегстве и отказывается от определённости своей цели; он — персонаж чистого движения, без остановок и укрытий, вневременное существо¹⁹.

Это пространство ещё не оторвалось от первого, «хайдеггеровского», хотя умирает, распадается и не способно вместить в себя жизнь...

45.

Достаточно привести некоторые из характеристик пространства в литературе позднего авангарда. Например, пространства повестей А. Платонова («Котлован», «Чевенгур», «Ювенильное море» и др.): *безлюдное, погружённое в тишину, без времени, пустое,*

опустошённое, вымершее, бесконечное, тоскливое и грустное, лунное, бесприютное, теневое, воздушное, безмолвное, безвестное, неподвижное, скучное, смутное, мёртвое, долгое, рассеянное, простое. Пространство-ловушка, в которую поймано время, там оно умирает. Времени почти уже нет, оно переходит в хрупкие тающие пространственные образы и продолжает распадаться. Нет пространства, есть степь, а степь есть движение, в ней нет *места-над*, все места в степи — *места-без мест*.

Речь идёт об обнаружении *чистых пространств*, где нет закона, но где всегда есть возможность спонтанных действий, никаким правилом, нормой или Законом не ограниченных. Беззаконие, возведённое в Закон, свобода от всего и для всех. Это текучее пространство, взрывное, пространство-поток, оно не подчиняется никаким внешним условиям или другим пространствам. Чистые пространства нельзя определять из того, насколько они заполнены «местами», они не имеют границ, да они и не пространства, скорее *подпространства*,

пространства *транзитные*, переходные, при всех условиях они остаются открытыми... Такими когда-то были морские пространства с пиратским промыслом и знаменитым пиратом — их первым героем, пространства *фронтира* с американскими колонистами, штурмующими *far West*, а сегодня это пространства Сети, чей фронтир поддерживается «преступной» активностью хакеров.

Таким образом, никакого положительного произведения или действия всеобщая свобода создать не может; ей остаётся только *негативное действие*; она есть лишь *фурия* исчезновения, *Furie des Verschwindens*.

Г.В.Ф. Гегель

Феноменология духа

Эстетика исчезновения

46.

Чистое пространство — это пространство, где всё способствует исчезновению —

сообщества, «группы», временные союзы и партнёрства — все хотят получить преимущество за счёт собственного исчезновения.

47.

Практика исчезновения не определяется одним фактором, пускай доминантным. Стоит отделить исчезновение, которое относится к мироощущению субъекта, сталкивающегося с явлениями быстро меняющейся социально-технической и культурной среды, от вполне объективного процесса, который, может быть, опознаётся как исчезновение Реальности (её распыление, фрагментация, просто стирание). П. Вирилио определяет свой подход как эстетику исчезновения, *esthétique de la disparition*, как своего рода сплошное массивированное протезирование человеческой чувственности, создание на её основе некоего прообраза будущей искусственной жизни, навсегда освобождённой от

человеческого. С одной стороны, протез или устройство, позволяющее иметь доступ к новой реальности, «наблюдать» за ней и контролировать, воспроизводить её эффекты; а с другой — сам субъект, исчезающий в своей способности использования протезированной чувственности²⁰. У Вирилио имеется достаточно тонко разработанная теория фрагментации опыта, то, что он называет теорией остановки (прерывания, обрыва, отсутствия). Эстетизируется акт остановки временного потока, превращение его в мгновение, вспышку, во фрагмент. Собственно, так Вирилио и пишет свои необычные книги, которые представляют собой многослойные коллажи фактов, мнений, расследований, и предъявляются они не для того, чтобы что-то нам доказать, а просто чтобы сказать — всё так и есть. В сущности, для него очевидно, что жизнь — это не единый «поток становления» (Ф. Ницше), а «прерывистая цепь актов» (Г. Башляр). И каждый такой акт прерывания/оста-

новки имеет свою эстетическую форму, благодаря которой мы обновляем наше видение, но теряем себя.

48.

Произведения актуального искусства не общаются с коллективной памятью общества. Актуальное искусство подвержено амнезии, оно — беспамятливое. Это искусство скорее забвения, нежели памяти; оно не нуждается в мнемотехнических средствах, поскольку длится/существует в наикратчайших промежутках времени восприятия и, конечно, не подчиняется нормам институциональной памяти. Актуальный художник действует так, что каждый новый его жест стирает предыдущий. Вот почему он всё время повторяется, хотя и каждый раз по-разному и с той силой новизны, которая заставляет забыть сделанное. Принцип стирания — это есть умение художника повторяться так, чтобы казаться новым и новейшим.

«Работа скорби» (З. Фрейд)

49.

Есть и другое *исчезновение*, например, «естественный» уход человека из жизни. Люди знакомые и близкие, известные и не очень, как мне представляется, сегодня не уходят, не умирают, а просто *исчезают*... Наступает день, когда нам сообщают, что такого-то нашего знакомого или коллеги больше нет. Это известие останавливает на время наш мир, он перестаёт крутиться, но останавливается как-то странно — сжимается, уплотняется, делается меньше. Оказывается, что место, навсегда покинутое одним, не может быть занято другим. Главное здесь — слово *исчезновение*, которым я почему-то пытаюсь заменить такие слова, как «уход» или «смерть». Вероятно, это связано с тем, что статус смерти в современном обществе радикально изменился, она существует теперь в некрологе, короткой памяти близких, в предельно сокращённом, стандартизованном ритуале

прощания. Но больше не воспринимается как смерть, а только как прекращение способности жить. Смерть вытесняется из повседневной жизни как нечто с ней несовместимое и чуждое, крайне бесполезное и даже явно заразное. А с другой стороны, смерть — абсолютно будничное и житейское дело; есть и фатальная покорность смерти, и какая-то к ней родственная близость, почти симпатия²¹.

50.

Я полагаю, что исчезновением можно назвать «уход из жизни», не сопровождаемый «работой скорби» (З. Фрейд). А это значит, что оплакивание должно быть не просто прощанием, а попыткой восстановить умершего в новых правах, определить его место в жизни, которой он больше не живёт (не в смерти). Оплакивание было бы закреплением травмы, нанесённой смертью близкого человека, с её возобновляемой болью («незаживающей раной потерь

близких»). Все эти уплотнения материала жизни, «смыкание рядов», отчуждение превращают её в некий идеальный кристалл воспоминания. Но что же такое «работа скорби» по Фрейду?

«Как же работает скорбь? Я считаю, что не будет никакой натяжки, если изобразить её следующим образом: критерий реальности показал, что любимого объекта больше не существует, и теперь требуется отвлечь всё либидо от связей с этим объектом. Против этого возникает понятный протест — везде и всюду можно наблюдать, что человек неохотно покидает позицию либидо, даже тогда, когда маячит замена. Протест может быть таким интенсивным, что происходит отрыв от реальности и сохранение объекта с помощью психоза галлюцинаторных видений. Нормой является ситуация, когда принцип реальности одерживает победу. Но всё же он не может сразу выполнить свою задачу. Его реализация проводится, в частности, с большими затратами времени и накоп-

ленной энергии; при этом в психике продолжает существовать утраченный объект. Любое отдельное воспоминание или ожидание, в которых либидо прочно связано с объектом, прекращается, перезамещается, и в нём происходит ослабление либидо. Почему этот компромиссный результат разового исполнения принципа реальности так чрезвычайно болезнен, совсем нелегко экономически обосновать. Примечательно, что эта боль кажется нам само собой разумеющейся. Фактически же «Я» после завершения работы скорби вновь становится свободным и безудержным»²².

Конечно, Фрейд относит «работу скорби» прежде всего к утрате самых близких. Думаю, что во всех других случаях смерть выступает в границах исчезновения и не нуждается в «работе скорби». Ценность человеческого присутствия-в-мире крайне понизилась, поэтому никто больше «не уходит», а просто-напросто исчезает, не оставляя после себя ни ощущения пустоты, ни подлинного горя, даже ни сожаления:

теперь его нет. Новейший социум не терпит присутствия смерти (бодрийяровское прощание со смертью весьма характерно)²³ — для неё нет времени, поскольку время переведено на самоуправляемый скоростной режим и никто не может претендовать на право его остановки. А ведь «работа скорби» — это попытка «убить смерть»²⁴.

51.

Личность, включённая во множество отношений взаимодействия (горизонтальных), теряет автономию и этическую позицию, она обесценивается именно с точки зрения своей конечности, экзистенциальной неполноценности. Этическое содержание смерти утрачено, как утрачено отношение личности к самой себе — ауторефлексивная позиция.

52.

Конечно, можно придать эстетике исчезновения более точные временные параметры. Исчезновение не обещает раскрытия тайны, это незнание о том, что случилось с тем, кто исчез (пропавшие без вести). Невозможно дать объяснение исчезновению — вот основной вывод. Но исчезновение может быть иным; не уход или смерть, где нужна «работа скорби», а, например, человек просто не пришёл на работу. Другими словами, исчезновение освобождает от всякой скорби, поскольку даёт надежду на то, что исчезнувший ещё жив, что он выжил...

53.

Что такое ГУЛАГ — не убежище ли это исчезнувших, этих несуществующих миллионов сталинского режима? Здесь факт исчезновения определяется террором, который заставлял людей исчезнуть, погрузиться во время несуществования (оставив

близким призрачную надежду: 10 лет без права переписки). Массовое исчезновение людей было чрезвычайно выгодно террористическому режиму, не мёртвые и не живые, как будто существующие и как будто нет, трудовая армия рабов или просто зэки, сидящие по лагерям. Массовое исчезновение людей никак не определяло реальность, которая вся состояла из дыр, прочёркиваний/пропусков, вырезаний и вымарываний. На известной фотографии все вожди вместе, рядом, потом их меньше, потом двое, потом один — исчезновение как общий режим несуществования, введённый для гражданского общества²⁵. Хорошо помню, как мой сокурсник принёс на факультет небольшую книгу, изданную в середине 30-х годов. Каждая её страница была обильно покрыта равными чёрными прямоугольниками, практически на каждой строке стоял этот прочерк. Печатный механизм повторяющегося стирания. Исчезновение имён и слов, лиц и событий, то есть исчезновение предстаёт как некий

КОД советского опыта, в центре которого — так называемое бессмертное коллективное тело, оно обладает качеством подавляющего присутствия, оно — больше, чем сама Реальность. Поэтому исчезновение входит в условия существования сталинского политического множества как одна из важнейших характеристик его исторического воспроизводства.

54.

А теперь небольшой комментарий к загадочному эпиграфу.

Трудно говорить об особой прозорливости философского гения Гегеля, но в чём ему определённо нельзя отказать, так это в глубоком понимании *свободы*. «Единственное произведение и действие всеобщей свободы есть поэтому смерть, и притом смерть, у которой нет никакого внутреннего объёма и *наполнения*; ибо то, что подвергается негации, *есть ненаполненная точка абсолютно свободной самости*; эта

смерть, следовательно, есть самая холодная, самая пошлая смерть, имеющая значение не больше, чем если разрубить кочан капусты или проглотить глоток воды»²⁶. Речь идёт о свободе всеобщей, или абсолютной, которая может быть лишь некой тавтологией, чистым и абсолютным тождеством, равным смерти. Индивидуальность не свободна в своём самосознании перед лицом своих возможностей. Индивидуальность ограничена в выражении своей свободы, за ним (выражением) следуют Дело и Произведение. В то время как абсолютная свобода скорее может быть отнесена к единичности или к многоединичному тождеству множества, его равенству самому себе. Но единичность не может быть свободна (от другой единичности), вот почему она *исчезает*, как только вступает в сферу абсолютной свободы — там её смерть, и там же — величайшее тождество смерти самой себе. Ведь единичность лишь составляет множество, но не выражает его²⁷.

Виртуальный мозг

55.

Но и самой симуляции как методу положен предел. Симулируется лишь то, что может быть *идеально* («ментально») представлено, а это значит, что сценой, где поднимается занавесь повторения, оказывается *виртуальный мозг*. Больше нет интереса к реальности телесного опыта, пластическим формам в целом, к человеческому движению, которое ранее было определяющим в художественном восприятии мира. Посредничество телесных образов устранено. Симуляции воспроизводятся, повторяются, обретают значение только на церебральном экране. Этого оказалось вполне достаточно для того, чтобы современное «актуальное» искусство могло состояться. Актуальность образа соотносима с волей к повторению. Симулировать можно всё, что угодно, если для этого хватает подручных технических средств, и само изготовление эрзац-объекта, за-

местителя реальной вещи не нуждается в повседневной реальности как критерии. Достаточно того, что восприятие полностью поглощено симулятивным объектом и доверяет ему, как *реальной* вещи. Иными словами, воля к повторению актуализуется посредством симулятивных практик. Искусство не размечает «свою» территорию в едином социальном пространстве, но парит, а может, падает в безграничной пустоте церебральной симуляции; восприятие предстаёт в виде сети самоактивирующихся информационных потоков, так оно утрачивает субъективный смысл и единство. Мы не имеем больше собственного мозга, и он больше не «наш» орган разума и жизни, через него не проходит воля нашего тела, он не оживляется порывами нашей души.

56.

Понятно, где теперь обретаются актуальные художники, эти скорбные и жизне-

радостные ацефалы? Во всеобщем *мозге*. И это, действительно, почти бесконечный виртуальный мозг, в котором всё должно повторяться и всё повторяется и не может не повториться, но повторяется с такой быстротой, с которой несравнимо никакое привычное восприятие, даже самое чувствительное, — так повторение прикрывает вещи неустранимой пеленой новизны. Чем менее мы способны разобраться в том, в чём сила образа, привлекшего наше внимание, тем в большей степени он эффективен в своём действии, он атакует тогда, когда мы его пытаемся воспринять. Наше восприятие напоминает лунную поверхность, оно всё пробито этими локальными точечными ударами, оно режется мгновенной вспышкой клипа; и две оставшиеся воронки соединяются повтором, а ещё точнее — этой непрекращающейся бомбардировкой, которая и смешивает все образы, не давая ни одному стать объектом созерцания.

Мы — шизо

57.

Быть *своевременным* — вот жизненная задача для актуального художника. Отсюда весь его прагматизм, «цинизм», «продажность» и презрение к предмету, теме или «истории». Несвоевременный — сегодня и всегда — это образ невозможного художника. Тот, кто бросает вызов стратегии симуляции и отказывается воспользоваться *волей-к-повторению*, может быть назван несвоевременным художником. Сказать, что один художник «плох», а другой «хорош» — ничего не сказать. Всякий художник, так сказать, в глубине своей души желает для себя судьбы несвоевременного... Но для этого мало умереть. Слишком высок риск потери признания (не говоря уже о посмертном). Иногда мы слышим, как говорят: «Мы, художники, больше не невротики (как З. Фрейд), не параноики (как Ван Гог) и уж тем более не паралитики (как Ф. Ницше) или эпилептики (как Г. Фло-

бер, Ф. Достоевский), мы теперь — *шизо*. Или мы настолько невротики, насколько избегаем собственного безумия с помощью *становления-в-шизо* (как Ж. Делёз — Ф. Гваттари). Мы есть, и есть тогда, когда становимся в чём-то, что нас делает становящимися, номадами, мигрантами, живущими на границах...». А ведь ещё недавно *это* место занимал другой персонаж, утончённый невротик (по Фрейдю), а теперь — шизо, новый святой — вот новая модель социального воображаемого, актуальные художники пользуются ею сегодня, чтобы выжить и состояться. Шизо — новый культурный персонаж, и у него, вероятно, есть будущее, он *свое-временен* (выкраивает во времени настоящего своё время, кусочек длительности, но тут-то начинается дрейф его во времени — на льдине, что медленно смещается на юг, к экватору).

Авангард/Модерн

58.

Конечно, можно всё, что так или иначе противостоит традиции (эстетической привычке), считать авангардом. Тогда все главные герои искусства XX века оказываются авангардными, то есть передовыми, «выходящими на грань времён», не боящимися рискнуть, экспериментаторами, анархистами-провокаторами и т. п. Но подобное определение крайне узко, ибо затрагивает лишь один ценностный аспект, да и то произвольный. Если же мы авангардное западное искусство начнём дробить на отдельные направления (здесь различие фокусируется на различии *приёмов*, не идеологии или политической позиции), то тогда мы вообще потеряем интуицию целостности художественных эпох. Я склонен учесть эти крайние позиции, одновременно упразднив их в «третьей», которая оценивает каждое произведение искусства на предмет соответствия его

определённым правилам. Произведение искусства мигрирует во времени; с ним всё время что-то происходит: подобно кораблю-призраку, оно проходит зоны бурь, попадая в тихие гавани или вовсе исчезая в художественной среде. Модерн, или эпоха модернити, или модернизм может быть представлен не через приём и технику репрезентации образа, но также через некую единую установку мировоззренческую. Почему П. Клее, Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка, П. Пикассо, П. Сезанн, А. Арто, В. Мейерхольд и многие другие отнесены к этому направлению, а К. Малевич, М. Дюшан, Пикабия, Ман Рей, А. Платонов, С. Эйзенштейн, Э. Лисицкий, В. Татлин, Дз. Вертов — скорее к авангарду? Есть ещё современное искусство, которое уже с трудом может вмещаться в отведённые нами рамки, и тем более актуальное искусство, которое делает ещё один шаг, ещё, на мой взгляд, не вполне осмысленный критикой, — то ли «конец искусства», то ли начало его массмедийного (рыночного) этапа?

59.

Различие по времени (при условии, если мы предполагаем Автора и единство Произведения). Модерн-сознание целиком опущено в прошлое, оно мифогенно и занято лишь тем, что, глубоко осознав свой разрыв с прежней классической (образцовой) культурой, пытается его преодолеть простым, как ему кажется, действием: критически осмыслить статус произведения в новую эпоху. Ценность прошлого, а сюда отнесём: воспоминания, реконструкции, воссоздание предшествующего опыта в новых терминологических уставах, *переписывание* (если можно так сказать). Все крупные представители модерна копируют и переписывают классические образцы, правда, на язык, которого никто не знает и который переписать уже будет невозможно. Это своеобразная порча классического образца, в решительных попытках его преодолеть.

60.

Р. Краусс в ряде статей «Решётки», «Подлинность авангарда» пытается доказать нечто совершенно странное, даже удивительное: по её мнению, модерное/авангардное — то, что в художественном опыте стремится выступать от имени нового, оригинального и подлинного (важнейшие характеристики произведения искусства), — опирается на дух и материю изначальной решётки («конструкции Мира») ²⁸. Вся оригинальность и новизна художественного жеста исчерпываются тем, насколько он способен обратиться к самым глубинным слоям опыта чувственного. Однако, если следовать принципу *решётки*, то это значит стереть всё, что могло быть нанесено на мировой поверхности и что затрудняло распознавание решётчатой основы. Нет поверхности уже не разграфлённой, не разнесённой на клетки... Но что такое квадрат? Не «нулевое ли это означающее», или «изначально идеальное», или «первокопия»? Вот почему Малевич

трактует свои супрематические квадраты прежде всего в качестве шаблонов (наряду с архитектонами и таблицами)²⁹. Чёрный квадрат (любые квадраты, не только чёрный) — не живопись, а орудие живописи, если угодно — шаблон, с помощью которого возможно модифицирование любого живописного объекта. Живописное, художественное дело вновь стало ремеслом, не столько даже призванием, сколько неким техническим умением наряду с другими умениями, и оно так же, как и все другие умения, участвует в революционном переустройстве Мира. Квадрат Малевича состоит из квадратов, вложенных друг в друга, общей рамки границ полотна (покрытой краской) и внутренних границ квадратов. Такова наиболее примитивная машина живописи, живописи Нового времени (я бы даже назвал её машиной авангарда). Чередование двух квадратов, малого и бóльшего, в сущности, их игра в одной и той же решётке отношений, чьи ячейки то заняты, то нет, то полны,

то пусты, то насыщены светом, то темнотой. Воссоздание древней и примитивной машины живописи — цель авангардного искусства. Смыслом наделяется только то, что причастно к рождению Нового Мира. В модерне и модернизме значение произведения искусства определяется в общей структуре тотального Мимесиса, в авангардном видении, напротив, утверждается Матезис — принцип тотальной трансформации мира³⁰. Надо добавить, что и весь парк новых проектных инструментов живописи — ничто по сравнению с авангардным Проектом как завершённым в себе и абсолютным Произведением.

61.

Возможно признание за авангардом какой-то особенной событийности, которая была соответствующей модерну (модернистской). Ведь в нашем определении авангардистское сознание или левое искусство (Б. Брехт, Дз. Вертов, А. Платонов, П. Фи-

лонов или В. Хлебников и др.) есть сознание революционное, то есть там, где оно осуществляется, оно открывает такую сторону мира, которая определяется не постепенным характером изменений, а взрывным. Авангардное сознание балансирует между разрушением и возобновлением, «новым началом и концом». Но это начало есть некая цель самого разрушения. Разрушение определяет возможность начала, и чем радикальнее, тем более сокрушительна сама новизна. «Покажи мне, как ты способен разрушать, и я скажу тебе, какой ты авангардист!». Итак, мы приходим к выводу, что авангардистский жест в целом это есть жест полного и завершённого в себе отрицания (то есть такого, которое лишено всяких черт утверждения). Полное *нет* противопоставляется бесконечному набору частичных утверждений *да*. В этом полном *нет* заключена остановка возможных времён повседневности.

62.

В авангардном искусстве мы сталкиваемся с переносом идеи целого к несущему его элементу — прибавочному или дополнительному. Прибавочный элемент даёт целое, изменяет предыдущую форму, преобразует в новую. Именно прибавочный элемент проективен, он и есть несущая и одновременно работающая часть Проекта. Прибавочный элемент и есть деяние, деятельностное, активное движение, направленное против инертной материи; предыдущая форма не в силах более удерживать её, она распалась; а ещё недавно она перерабатывала её в содержание и технико-пластически подчиняла себе. Конечно, напрашивается сравнение между теорией прибавочного элемента К. Малевича и теорией прибавочной стоимости К. Маркса. Если мы захотим расширить список сходных тем и понятий в новейшей философии, то мы легко выйдем и на работы М. Мамардашвили, посвящённые анализу «превращённой формы» в «Капи-

тале»³¹. Термин «превращённая форма» может быть применён по отношению к явлениям, которые являются формами других явлений, но собственной формой не обладают. Дополнительность подобных превращённых форм очевидна, поскольку они могут быть и являются объяснительно-понимательными моделями сложных процессов только потому, что эти процессы не могут функционировать без субъекта, который бы их понимал. Но главное здесь, как мне кажется, не форма, а способность формы к превращению, то есть превращённость формы или преобразование тех связей, которые форма и должна выразить.

63.

Следует обратить внимание и на похожие понятия, которые по отличным от настоящего поводам возникают в новейшей философии. Например, на понятие дополнения (приложения или восполне-

ния), введённое Ж. Деррида³². Правда, я полагаю, что переводчик оказался не совсем точен, когда попытался лавировать между несколькими значениями французского слова, приписывая ему всё-таки значение восполнения. Мне же представляется, что приём, используемый в комментариях Деррида к «Исповеди» Руссо, как раз и состоит в том, чтобы прочесть письмо Руссо (в отличие от речи) и много шире — Культуру в отличие от Природы в режиме слова *дополнение*, *supplément* (но никак не восполнения). Ведь как раз сила дополнения в том, что оно дополняет и то, что необходимо дополнить (через *нехватку*), и то, что вовсе не нуждается в дополнении. Дополнение — то, что прилагается к тому, что не нуждается в дополнении, и не изменяет дополняемое. И по мере того, как серии увеличиваются и дополняющие образы следуют друг за другом, ценность того, что сопротивлялось дополнению, утрачивается сама собой, целое распадается, хотя его и пытаются улучшить,

сделать полнее (например, стойкая добродетель, атакуемая дополнениями, которые ставят её в неудобное положение, сама становится лишь частью серийного потока, если не в силах прекратить его движение или сопротивляться). Внутреннее смыкается во внешнем и распадается.

64.

Прибавочный элемент есть признак дополнительности, системно-структурный принцип. Стоит напомнить о мысли Малевича: раз прибавочный элемент действует и вносит решающие изменения в человеческое ощущение в зависимости от среды, в какой он оказывается, то живопись должна как раз создавать эти истинные образы реального. «Под знаком прибавочного элемента кроется целая культура действия, которую можно определить типичным или характерным состоянием прямых или кривых. От введения прибавочного элемента (новых норм) кривой

волокнисто-образной Сезанна поведение живописца будет другое, чем от серповидной кубизма или прямой супрематизма»³³. Так, образ человека, захваченного деревенским ландшафтом, выстраивается на совершенно ином типе чувственности, не на том, который копирует жёсткие, угловатые прямые и железные и полые фигуры городского пространства.

Пустота как объект

Настоящие заметки являются несколько вольным комментарием к курсу лекций И. Кабакова «О “тотальной” инсталляции» (Вопн, 1995, Santzverlag)³⁴. Этот небольшой лекционный курс вызывает у меня глубокую интеллектуальную симпатию: ясность и достаточность слога Мастера, искренность и пафос, который разделяешь, простота сложного. Размышления Мастера об основах собственного мировидения, методах, технологии творчества. Аккуратная и расчётливая мысль, окрашенная значением содеянного.

65.

В глубине классического произведения — идеальный образ тотального произведения, которое по мере развёртывания втягивает в себя весь мир, природу, историю — и всё это исчезает в нём (книга Природы, Мира, Познания и т. п.). Всё собрано только в этой величайшей из книг мира, которую некогда представил Г.В. Лейбниц в «Теодицее» как Книгу Бога. Ф. Ницше пишет «Так говорил Заратустра», Дж. Джойс в «Улиссе» попытался воплотить эту полную завершённость и законченность мира в себе, но без Книги это было бы невозможно. Книга завершает мир, мир завершается в Книге. Можно приводить ещё примеры. А разве модернистская теория не преследует цель достичь идеальной произведенческой формы — тотального Произведения? Достаточно напомнить о теориях живописи и живописной техники, которые тогда разрабатывались П. Клее, В. Кандинским, К. Малевичем, Ле Корбюзье, С. Эйзен-

штейном, П. Филоновым и многими другими. В конечном счёте, цель одна — поглотить и затем радикально перестроить (даже пересоздать) Реальность.

66.

Инертность инсталляции не мешает её удивительной пластичности: она утверждает себя в любом пространстве, не встречая сопротивления. Собственно, инсталлировать, насколько я могу понять эту художественную акцию, — это размещать, помещать, давать место тому, что его не имеет и чаще всего и не должно иметь. Инсталляция — всегда в пространстве, но всегда — не в «своём». И чем более пространство закрыто, замкнуто на себя, заполнено, чем более оно «не подготовлено» к неожиданному вторжению, тем более силён эффект инсталлирования. Когда инсталлируют, то всегда что-то делают с пространством и вещами, его заполняющими. Пытаются открыть в любом другом

уже заполненном пространстве, реальном или воображаемом, различного рода *пустоты* («поры», «срезы», «обрывы», «трещины»), то есть всякого рода «незаполненности» и то, что можно было бы назвать пространственностью самого Пространства. Отсюда аксиома, которой я буду следовать, размышляя об инсталляции: пространство не существует без того, что его заполняет, то есть без модуса его заполнения — пространственности. А это значит, что инсталляция открывает в наличном пространстве свободные «места», которые не могут быть заполнены. Однако в том-то и всё дело, что, открывая их, она их заполняет, инсталлирует объектами, которые в свою очередь должны быть знаками этой изначальной незаполненности всякого пространства. Этим она избавляет нас от по крайней мере трёх «сильных» иллюзий: веры в то, что пространство может быть заполнено, ограничено другими пространствами; что его универсальной мерой является антропоморфное, круговое

со-расположение мест и вещей (М. Хайдеггер); и что оно предназначено для того, чтобы быть со-размерным экзистенциальной и физической протяжённости наших тел. Напротив, мы знаем, что многие пространства могут обходиться без человеческого присутствия: накладываться друг на друга, существовать в одном времени, месте или событии, превращаться, исчезать, вновь появляться. И это оказывается возможным, поскольку для всех отдельных пространств мы можем найти общее и неизменное качество: *резервную протяжённость*. Мы часто говорим, что пространство простирается, открывается, уходит в глубину, расширяется или, напротив, сужается, закрывается, «давит на нас», то есть словно имеет своё собственное движение, указывающее на его универсальную пластичность и бесконечную в-местимость. В любом пространстве, даже если оно выглядит для нас заполненным до краев, всегда остаётся резерв для его заполнения, и этот резерв неустраним. По отношению

к каждому занятому месту в пространстве существует и порядок незанятых мест, которые могут быть заняты в любой момент, но также и порядок мест, которые нельзя занять ни при каких условиях. Я хочу сказать, что каждое место может быть занято и отделено от другого только в силу этой потенциальной незаполненности пространства. Естественно, что здесь идёт речь об экзистенциальной пространственности, пространствах жизни, именно такие пространства и пытается исследовать инсталляция, если видеть в ней один из инструментов познания.

67.

Инсталляция исследует резервные пространства жизни, которые жизнь как бы имеет про запас, не использует и всегда пытается сберечь то ли как спасительный выход, то ли как начало возможной экспансии. В этом, если хотите, метафизический цинизм инсталляции. Ведь её объектом

становится вот эта *незаполненность, пустотность*, эта невидимая и неслышимая бескачественная, нейтральная форма, в которой находит выражение пространственность пространства: всегда *между* вещей — то, что разделяет их и ограничивает, даёт им место, но и отнимает, — мировая поверхность. Другими словами, инсталляция превращает всё, что инсталлирует, в *объект*, и прежде всего то, что мы называем *Р-пространством* (резервным); но, превращая вещь в объект или серию объектов, она сама становится объектом, в пределах которого происходят все другие объектные превращения, становится *рамкой*, захватывающей Р-пространство любого пространства. Чтобы захватить вещь, событие или «часть» пространства, инсталляция должна быть:

— *мировой* рамкой, позволяющей видеть пространственные миры с точки зрения абсолютно нейтрального наблюдателя, но эту позицию занимает не Бог, не Субъект, здесь, если можно так сказать, «простран-

ство наблюдает самоё себя», устанавливая собственные границы, и это Поверхность;

— *концептуальной*, означающей все способы объектных инсталляций; и здесь, бесспорно, появляется субъектная форма, наблюдатель со всем его багажом пристрастий и контекстов;

— *визуальной* (или перцептивно-чувственной), захватывающей пространственность вещи благодаря превращению её в чисто оптический объект (или любой другой чувственный объект, которым она *на самом деле* не является).

68.

Мировая и концептуальная рамки невидимы и относятся к природе самого инсталляционного акта, организующего поле объектов и пространства, в которые они помещаются. Нетрудно заметить, что инсталляция пытается утвердить новые пороги «пространственного чувства», изменяя близлежащее, средовое окружение с помо-

щью иногда достаточно сложной конфигурации подобных рамок: одна в другой, рядом, поперёк или поддерживает другую, открывая своего рода окна в обыденном, любом функционально рутинном пространстве, в которых-то и появляются её странные объекты, утратившие память, смысл и чувственные качества того пространства, в котором они существовали прежде как вещи. Не потому ли инсталляции так чуждо специализированное, выставочное, музейное пространство, не потому ли она стремится всегда захватить не просто отдельный «участок» или «территорию» другого пространства, но и саму его возможность быть пространством?

69.

Инсталляционная рамка, конечно, отличается от известных и разнообразных техник рамочного сечения образа, присущих живописи и кинематографу. Там рамка ещё принадлежит целостной структуре произ-

ведения, является его видимой границей и одновременно идеальной и открытой; и если она варьируется, то только для того, чтобы установить новую точку зрения на ту же самую целостность. Например, развить физическую двухмерность живописного полотна в иллюзионистскую глубину, то приближая, то удаляя изображение различными срезами. Весь интерес обращён здесь к исследованию заполненных, «вещных» пространств, их внутренней организации, нежели к тому, что делает эти пространства возможными, если хотите — резервными и нейтральными.

70.

Традиционная рамка не посягает на резервное пространство, ибо его поиск, захват и открытие не являются задачей выражения. Инсталляция ничего не выражает и не отражает. Рамка не стремится к строгости геометрической фигуры, но что она делает всегда — это размещает свои объ-

екты в замкнутых границах «нейтральных» или пустых полей пространственности. Отсюда её специфическая чувственная оптика, которая улавливает в любой вещи её нейтральное, объектное бытие. Любая вещь, событие, тело или сила могут быть инсталлированы, то есть помещены в своё же собственное резервное пространство, и получить в силу этого своё объектное измерение. Так, последовательными смещениями, рамка преобразует вещь в объект, уничтожая отнесённость объекта к субъекту, не допуская возникновения между ними смысловой связи, этого тайного соглашения, благодаря которому мы подчас видим в объекте просто другую вещь, символ, аналогию, иносказание. Лишить вещь её вещности — это значит устранить антропоморфную ауру, окружающую её в повседневном мире; откопировать её образ двойником из того пространства, которое она никогда не может занять, оставаясь именно этой вещью. Вот почему объект для инсталляции — это не модель

вещи или процесса, не проекция, но *копия*, и причём здесь не столь важно, насколько она «точна», важно лишь то, что эта копия должна полностью нейтрализовать качественное разнообразие вещи. Повторить, скопировать, снова повторить скопированное и так далее, пока всё, что ещё напоминает в объекте вещь, не будет стёрто и она не предстанет перед нами в качестве чистого повторения самой себя. Рамка и есть такое копирующее устройство, которое производит *ничто* вещи, её видимое неприсутствие.

71.

И потом, вероятно, не следует забывать, что геометрически инсталляция двухмерна, что она прежде всего — рамка, даже если кажется, что выставочные объекты вводят дополнительные измерения и создают ощущение объёма или глубины. Одно дело — быть рамкой, плоской и инертной, а другое — задавать путь в пространстве.

В чём великое достоинство инсталляции как художественного жеста — в том, что она освобождает пространство от агрессивности человеческого тела и вещей. Она высвобождает саму пространственность как чистое действие пространства, не занятого вещью, и тем самым позволяет нам увидеть вещи без той ауры господства, которой они окружены в захваченном ими пространстве. Есть хорошее французское слово, которым пользуется Ж. Деррида, — *espacement*, и есть хорошее английское *space, spacing*, указывающие на движение пространства независимо от того, что и как его заполняет. *Опространствлять* — это не наделять воспринимаемый мир дистанцией, глубиной или расстоянием, но размещать в серой или белёсой рамке *нейтрального экрана* кусочки различных текстов, которые когда-то были вещами, живыми телами, словами и переживаниями. Процедуры инсталлирования открывают нам природу пространства, которое можно попытаться понять как порог чистой

изменчивости без центра и глубины или даже скорее как гладкую поверхность всех вещей, как их тень, контуры, скользящие и остановленные очертания, поверхность, куда всё устремляется, включая наше представление о пространстве. Пространство не простирается, оно только *различает* то, чему мы приписываем качества пространственности.

72.

Действие инсталляции направлено против прошлого, на опустошение прошлого, его изъятие ради настоящего, точнее, на тотальное вторжение настоящего в прошлое. Иначе говоря, происходит следующее: точка зрения (это «сейчас и здесь») смещается в прошлое, но поскольку эта позиция концептуальная, то есть абсолютно независимая от прошлого, то видение прошлого — катастрофа...

Инсталляция — это определённое художественное действие, жест, направлен-

ный против прошлого (как мира), объявленная война. Повторяю, дело не в том, что полагает Мастер, а в том, что он делает, и поскольку он сам не в силах отделить физику от метафизики, я позволил себе внести кое-какие различия в этот смешанный дискурс. Мастер говорит и продолжает говорить, фактически навязывая нам странную, двусмысленную процедуру: есть неподвижные объекты, но зато есть динамический зритель, который движется вокруг них и тем самым до-воссоздаёт в каждой из позиций пути некоторую оптику вещи (уже не объекта).

73.

Ещё в начале 90-х годов *актуальное* искусство было продуманной и циничной экспозицией шокирующего социального жеста. Теперь в искусстве нет ничего от бунта, вызова или сопротивления, оно направлено не столько против *common sense*, сколько против *принципа реальности*.

Вот что оспаривается, подвергается мас- сированной дисквалификации: наличная, «чувственно данная» Реальность. Актуаль- ный художник ныне испытывает чувство растерянности: даже самый насильствен- ный и «оскорбляющий» из его жестов слишком быстро утрачивает шокирую- щую силу. Утверждаемая *иная* реальность опознаётся здравым смыслом как допусти- мая и даже принимаемая всеми условность *игры-в-искусство*.

74.

«Этому художнику не хватает немного бе- зумия, где же творцы-сумасшедшие? Нет их!» — повторяет здравый смысл. И он прав. Если чего и недостаёт современно- му актуальному художнику, так это под- линного безумия прошлых великих эпох. А это значит, что недостаёт Реальности... В XVIII–XIX веках общественное безумие загоняется в психолечебницы, становит- ся психическим заболеванием. И только искусство ещё хранит верность смеху ду-

рака, давая ему убежище. Искусство было охранной грамотой для безумца. Если бы нам удалось составить перечень всех великих больных последних пары веков, то, вероятно, мы были бы поражены не только разнообразием заболеваний, но прежде всего тем, насколько сама «болезнь» была непременным условием проявления художественной гениальности. Крайности, к которым прибегает художник, чтобы выразить некое «содержание» и «смысл» собственного опыта, почти неотличимы от невменяемого поступка. В сущности, долгое время и, вероятно, и по сей день искусство является наиболее эффективной формой психотерапии. Но безумие художника не кажется спасением. Тот факт, что искусство оказывается областью, где контроль нормы (юридическо-правовой, поведенческой, сексуальной) ослаблен, говорит о многом. Нормой оказывается «соучастие в безумии», нежели установки на традиционные ценности, правила или ритуалы, которые внедряет в обществен-

ное сознание политика отдельных групп власти. Сегодня не приходится говорить о «безумии» современного художника: психическое заболевание отделилось от его творчества. Интерес к ценности болезни утрачен — это слишком большой риск. Безумный художник — сегодня просто *nonsens*.

Ныне художник пребывает в «здравом уме», он в совершенстве владеет техникой симуляции любых форм социального или эстетического безумия. Симулировать — это творить³⁵. Возможно, именно симуляция — а это развитое умение различать *подобное* — ограждает нас от ужасов реального безумия.

Ж. Бодрийяр.
Искусство как симуляция

75.

Идея симулякра проста: всё, что мы пытаемся понять как проявление реальности,

есть только её образ, реальное скрывает от нас Реальность. Как будто мы знаем, как найти доступ к реальности, но СМИ и всё, что относится к массовым культурным идеологиям позднекапиталистического общества, препятствуют этому. Но может ли современное общество иметь иную оснастку для реальности, чем оно имеет? Миф о Реальности (новая *а-топия*) становится условием демонстрации действия негативной практики симулякров. Симулякр отрицает реальность, прячет её, «скрадывает» (в обманке), замещает подделкой и ложными образцами. Средства воспроизведения реального становятся всё более необходимыми условиями поддержания мифа о Реальности. Но тогда что такое Реальность? Пожалуй, придёшь к грустному выводу: реальность — это единственное, что не существует.

76.

Реальность теперь больше, чем её любая репрезентация, она — *гиперреальность*, то, чему можно найти *только* сверхчувственный (виртуальный) эквивалент. Реальность — то, что «*можно эквивалентно воспроизвести*», далее уточняется: «...реальность — не просто то, что можно воспроизвести, а *то, что всегда уже воспроизведено*»³⁶. Чем больше реального, тем меньше реальности; реальность перекрыта многими слоями реального, именно они создают эффект интерференции, смещения световых бликов, эту приставку-симулякр *гипер*; наши перцептивные возможности совершенствуются: мы всё лучше и лучше видим то, что не существует (во всяком случае, *так нам кажется...*), — реальное (то, что мы якобы видим) и получает качества гиперреальности.

77.

Как далеко простирается эта удивительная способность к симуляции и какие объекты она формирует, каким целям отдаёт предпочтение? — об этом мог бы нам поведать единый взгляд на карту современного мирового искусства, с её знаками, правилами, маршрутами, подвижными нормами, случайными эксцессами, где актуальный художник, опутанный внехудожественными отношениями, включённый в социальные и политические стратегии, уже ничего не производит. Он больше не творит, но копирует, повторяет, симулирует. От него никто не ждёт нового, новизны — первым весть о Событии услышит не он. Термин *творить* я использую не в том смысле, что есть действительно *подлинное* творение и его нужно отличать от *неподлинного*, а что некогда была уверенность в том, что истинное произведение искусства поддерживает это различие, усиливает, закрепляет и пр. Творить — это и значит *быть* художником. Как только ты становишься худож-

ником, ты начинаешь творить (именно в такой последовательности); но если ты не художник...

78.

Зыбкая грань отделяет в социуме это резервное, симуляционно-художественное от смежного ему, жёстко детерминированного социального пространства. И всё же мы должны говорить об искусстве так, как если бы эта грань была непроницаема, а художник обладал достаточной волей к тому, чтобы осуществлять посредством «своих» образов асоциальную стратегию. И, вероятно, дело теперь не в критике общества, «вызове» или в способности к фронтальной атаке на его институты и идеологию, сколько в том, чтобы остаться в обществе (быть слугой «здравому смыслу»), но получить ещё и привилегии маргинала, жителя гетто, «переселенца», «еврея» или «араба», «русского» или «чеченца». Всегда двойное гражданство. Вот почему любое неконтро-

лируемое поведение, каковы бы ни были в будущем его «творческие» достижения (о которых, естественно, мы судить сегодня не можем), является для актуального художника непродуктивным.

79.

Актуальный художник стал легко контролируем властью и «нормой», да и собственным «выбором», но не потому, что он социально уязвим как личность, но потому, что в современном обществе стало возможным пространство асоциальной экспериментации. Репрессии и тотальный контроль остановились на пороге современного искусства и пока не переступили его, и вряд ли смогут. Но тогда что это за новые процессы ведьм? Оскорбление чувств верующих — при использовании не общества, а государства. Актуальное правосудие противостоит актуальности произведения. Да и зачем? Симуляция асоциального поведения — уже общепри-

нятая норма художественного поведения. Мягкое и ожидаемое нарушение нормы говорит о её гибкости, тонкой чувствительности к изменению. Достаточно экспериментировать в режиме симулятивных практик, и вовсе не обязательно при этом сходиться с ума или нарушать закон, совершать революцию, убивать себя и других. Из актуального искусства изгоняется практика поэзиса и с ней — и идея жертвоприношения³⁷.

80.

В конце XIX века психиатрическая форма признания «необычности» художественного поиска обуславливала его подлинность, то есть была соотнесена с определённым типом репрессии, которой подвергался художник в силу своего социально опасного «творчества». Сегодня же искусство более не находится под давлением психиатрического приговора, оно образовало «свою» территорию смысла. Симуляция («всего

и вся») теперь имеет значение тотального художественного акта, выводящего художника за сферу действия принципа Реальности.

Повсюду господствует ясно выраженная *воля-к-Повторению*. Не желание или влечение. То, что невозможно и что не может быть достигнуто простым актом воображения, актуализуется благодаря определённой технологии воспроизводства, то, что вос-про-изводится, *дано*, не воображается, не творится (в традиционном смысле). Воспроизведение не миметично, оно не требует перевоплощения, то есть принесения творящего в жертву. Повтори-мо только то, что было, оно и принимается в качестве образца эстетической актуальности. Как в пословице: «Новое — это хорошо забытое старое». Симуляция и есть момент стирания старого, забывания, даже забвения. Следует отличать симуляцию от повторения. Повторение или, точнее, *воля-к-повторению* первична. Симуляция — одна из процедур повторения. По-

вторения чего? Конечно, не первоначального образца, ибо повторяется только то, что может быть повторено и передано для последующего повторения.

81.

Неповторимое не повторяется — этот тезис устарел. Под симуляцией следует понимать способность актуального художника с помощью определённых вспомогательных технических средств поддерживать дискретную («точечную») активность образов. Тот зазор в симуляции, который мы привычно отыскиваем, чтобы отделить образ от «вещи», которая повторяется как себе равная, теряет всякий смысл в симулятивной стратегии: вещь неотделима от собственного образа. Более того, нет никаких зазоров в движении потока дискретных образов. Образ не протекает, его не созерцают, он — импульс, он действует... Успех или неуспех симуляции определяется способностью художника к по-

вторению различных состояний того же самого объекта во времени. Эффект симулятивного акта как раз и состоит в том, что он воздействует на «церебральном», сновидном уровне — даже не на уровне ощущений. В таком случае чувственно-телесные, «субъективные» зазоры перестают быть значимыми, то есть различимыми. Значимыми остаются лишь *частота* и *интенсивность* повторения — вот что связывает в непрерывные серии дискретные образы.

Акция

82.

Первые наиболее значительные акции испытывались в основном на членах художественного и близкого к нему сообщества, были шокирующими, но не политическими. Акционизм приобретает силу и влияние тогда, когда становится участником политического события или его сопрово-

ждает, или его обнаруживает в предельно обострённой экспозиции жеста.

83.

Нельзя назвать *новым* этап развития современного отечественного акционизма, но он явно приходит на место, освобождаемое концептуальной идеологией искусства. Что главное в этих изменениях? Фактор *прямого действия*, сам *акт* стал возможен только потому, что общество получило иной уровень свободы³⁸. На мой взгляд, акционизм и появляется как следствие осознания нового чувства свободы и, конечно, готовности это чувство демонстрировать. Область прямого действия необычайно расширилась, появился новый потребитель — всё массмедийное сообщество, а не только отдельные группы знатоков и любителей актуального искусства. Интеракция — вот где основа взаимодействия художника со своим потребителем, таким же художником: острие актуального жеста

пробивает два сердца. Для акционистского художника актуальное — это *прямое действие* на Другого. Причём такое, которого нельзя ни избежать, ни предотвратить. Но Другой посвящён в заговор, он — член сообщества.

84.

В 90-х годах — во времена хаоса и первичного грабительского накопления отечественного олигархического капитала акционизм не может найти своего места внутри актуального искусства и остаётся некой антибуржуазной провокацией внутри только народившейся буржуазности. Действительно, актуальное искусство складывается в постоянную практику на тяжёлом депрессивном фоне: разруха, катастрофическое обнищание населения, невероятный рост преступлений и преступной активности, рождение олигархов, гламура, «общественного мнения», обновление карательных институтов, нарастаю-

щее влияние ТВ+Интернета — но всё это «мимо», пока трудно найти во всём этом позитив будущих изменений.

85.

Оказаться в фокусе этой свободы... Акционизм начинает атаку именно тогда, когда оказывается способным захватить (хотя бы на время) *сакральные места* постсоветского городского пространства и переименовать их. Инструментами действий акционистских групп являются: скандал, «партизанская война», провокация, немая речь (запрет на язык, нельзя говорить), «автоматическое письмо». Все эти инструменты используются с одной целью: освободить старые вещи от постсоветского ореола. Концептуализация события недостаточна, необходимо прямое воздействие на окружающую среду с целью её радикальной трансформации (хотя бы на то мгновение, когда осуществляется акция). Надо покончить с пониманием (созерцанием)

идеи всемогущества разума и рефлексии. Нужно атаковать сознание не призывом к «свободе мысли», не через речь или ум, а через *тело*, то есть атаковать всё то, что вовлекает соучастника акции, нового потребителя — в «жёсткую» практику переделки его собственного тела и тел других, их новых образов. Акционизм пытается создать новую антропологию — антропологию *актуальной* телесности.

86.

Молчание акционистского художника — не что-то субъективное и произвольное, в нём суть самого существования акционизма. Реальность как собрание вещей без языка, а точнее — акционизм вырвал у них язык. И использует исключительно телесный язык.

87.

В центре акционистской идеологии — *принесение жертвы*. Причём если одна жертвенная акция делает самого художника целью и центром представления идеи, то в другом случае атака направлена на конкретные идеологемы, нормы и институты — на дискурс власти и на тех людей, которые представляют их в сознании общества. Художник такого направления намного чаще подвергается преследованию со стороны властей, чем художник, который производит себя в качестве объекта опыта и произведения искусства. Надо признать, что акционистское искусство *необходимо* связано с такого рода само-пожертвовани-ем. То, что А. Осмоловский называет *искренностью* актуального художника, я называю готовностью к самопожертвованию, в конечном итоге — *к риску* потерять всё, что имеешь, больше этого — погибнуть или банально попасть в тюрьму. Ставки высоки, и они растут: недостаточно быть *просто* художником, недостаточно быть

успешным художником, — как стать тем, кого услышат многие, не имеющие к искусству никакого отношения?

Телесная тактика акционизма определялась двумя позициями:

— первая: *принесение себя в жертву*, через модификацию собственного тела и саморазрушение создать метафору, указывающую на реальное состояние окружающего мира. (Сюда бы я отнёс, конечно, Олега Кулика с его «собачьей жизнью», отчасти Дм.А. Пригова и Ю. Лейдермана.);

— вторая: *принесение в жертву других*, не только людей, но и животных. (Сюда бы я отнёс А. Бренера, А. Осмоловского и др., менее известных акционистов.)

Ars chimaera

88.

Изучая материалы Ars Chimaera³⁹, задаёшься вопросом о цене, которую готово платить современное актуальное искусство

за *новизну*, к которой оно так стремится, иногда не разбирая средств и целей. Если новейшая биотехнология достигла такого уровня, что заявляет права на радикальное преобразование органической среды человека (конечно, ни процесс изобретения «клонов», ни любой другой «прогресс» не остановить, как не остановить научный поиск), то не остаётся ли на долю искусства, которое из века в век сопровождает новые технологии, всё та же благородная цель — указывать дорогу в Ад? С одной стороны, эта новая экспериментальность присваивается художественным опытом, теперь художник ищет *своё* место внутри пространств, обнаруженных современными биотехнологиями. А это, как известно, *лаборатория*⁴⁰. Но с другой, эксперимент в искусстве не сводим к эксперименту в научной области. Можно заметить, что современное актуальное искусство экспериментирует на тех путях, которые уже названы наукой тупиковыми, то есть ведущими к хаосу. В том и цель этого новейшего

опыта искусства, чтобы восстанавливать и предъявлять публике утраченное чувство хаоса и беспорядка. От порядка — той же идеи клонирования — следует защищаться хаосом — миметическими *клонами* (произведениями искусства). Современное искусство стало чем-то подобным лженауке, ставящей эстетическое (мистическое) переживание события выше истины, но тем самым предъявляющей науке его вытесненную утопию как исполнившуюся.

Но это одна сторона. С другой, напротив, можно увидеть в успехах современных наук (техно-компьютерной инженерии, микробиологии и интерактивных массмедиа) вдохновляющий импульс для решающего перехода к иному типу художественной практики: со-творению *искусственной жизни* (*artificial life*, или *Alife*)⁴¹. Наблюдается решительный отказ от традиционных аспектов *мимесиса* в пользу экспериментального *конструирования*⁴². Намечаются пути для ещё недавно фантастичных переходов к актуальному человеческому бессмертию.

89.

В материалах Ars Chimaera можно найти, на первый взгляд, совершенно невероятные вещи. То ли художники, то ли учёные, то ли и те и другие вместе устремляются на поиск неведомого и «чудесного», всего такого, что выходит за возможные границы реальности. Артист актуального искусства Э. Кац создаёт трансгенное произведение искусства «GFP.BUNNY» (*Зелёный флюоресцирующий кролик*), утверждая, что пытается установить интерактивную межвидовую связь, при этом он ссылается на идеи М. Бахтина, М. Бубера⁴³. Нельзя сказать, например, что такого кролика не бывает, или такой мыши, цветка, бабочки, что такого быть не может *вообще*⁴⁴. Однако насколько опасна и допустима трансгенная перестройка природных тел и организмов? Не усиливают ли эти пограничные эксперименты наше отчаяние и чувство абсурда, которые часто сопровождают открытие новой реальности, где жизнь преобразуется в другие неузнавае-

мые, «страшащие» формы? Изначальная форма, телесный образ и все связанные с ним переживания чувственного опыта человека, не становятся ли они архаизмом наступающей биомедиальной эпохи?

Как далеко здесь заходит искусство, использующее технологию, новые ранее невозможные способы репрезентации? — нам сегодня не оценить. Ведь не только в этой продвинутой сфере, но и в любой другой мы сталкиваемся с господством *технического* (машины/устройства) над всем телесным. Везде, можно сказать, намечается какая-то единая линия, которую актуальные художники начинают агрессивно осваивать. Тело теперь — не как раньше, когда оно было сильнейшей помехой и препятствием, источником смерти, темницей пагубных страстей, но и предметом зачарованного обожания. Теперь оно — прекрасный объект для разного рода вторжений. Но и нейтральный оператор, с которым свободно и вне этики работает актуальный художник, лишённый

какой-либо тяги к драматизации человеческого опыта. Иногда экспериментация с человеческой плотью становится свидетельством почти «научной» веры в будущее бессмертие. Актуальный художник работает на грани перехода в будущую эпоху, где смерть будет отложенным результатом, следствием ошибки конструктора новой плоти. Почти исполнилась мечта Декарта, который был абсолютно уверен в том, что человеческое тело — лишь машина, механизм, который надо хорошо знать, чтобы всегда быть в состоянии её починить. По Декарту, человек — потенциально бессмертное существо.

90.

Произведение актуального искусства — эта утопия мгновенного времени — должно действовать на нас так, как если бы взорванные и оглушённые, мы могли бы проснуться в другой стране и сказать: так вот она какая, Австралия!

P. S.

Некоторые выводы. Итак, актуальный художник сегодня полностью погружён в то мироощущение, которое я определил как кайрос. Но это не просто счастливый случай, то есть не только успешность выбора творческой задачи и её решение, это ещё и другие факторы, которыми невозможно пренебречь, размышляя об универсальности кайроса и его измерениях.

Среди них нужно отметить:

— фактор мгновения — это существующая между двумя мигами длительность, устремлённая к нулю и воспринимаемая как вспышка или взрыв. Это некий промежуток времени, которого нет, которое не воспринимается в своей длительности. Его часто называют интервалом, фрагментом безвременья, не-временем и т. п.;

— фактор шока и его аналоги: оцепенение, глубокий транс, разрушительное травмирующее потрясение, делающее невозможным катарсис — очищение страстей. Именно шок отделяет воспринимаемое (за счёт мгновенного узнавания и нарушения реактивности) от понимания того, что происходит (от интерпретации, коммента-

рия, дискурсивной риторики, то есть от всякой попытки вербализации). Делает бессильной нашу речь, а нас — заиками. Визуальное более не смешивается с вербальным и постоянно угрожает ему расщеплением и обрывом, «остановками» и пр.;

— фактор исполнения — произведение актуального искусства существует только в момент исполнения (как оно воспринимается, так оно и есть). В данном случае исполнение — не технэ, не ремесло или особое искусство, а само произведение, оно существует в эти краткие мгновения. А это значит — исчезает в том, на что оказывает воздействие. Так совершается переход от эстетики возвышенного к анестетике шока.

Есть и другие факторы — завершенности, беспамятства или «стирания следов», бесформенности, повторение / симуляция, которые сопровождают указанные выше и придают необходимую смысловую полноту актуальному произведению искусства.

Примечания

¹ Тиллих П. Систематическая теология. Т. 3. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 326–328.

² С. Киркегор прекрасно знал, что такое *повторение* (Киркегор С. Несчастнейший. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2002. С. 29–102).

³ Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с франц. В. Флеровой. М.: Канон-Пресс, Кучково поле, 1998. С. 138.

⁴ И в другом месте: «Действительно, жизненная эволюция продолжает, как мы показали, начальный импульс; этот импульс, определивший развитие функции хлорофилла в растении и чувственно-двигательной системы у животного, приводит жизнь ко всё более эффективным актам путём производства и применения всё более мощных взрывчатых веществ. Но что же представляют собой эти взрывчатые вещества, как не скопление солнечной энергии? Её рассеяние оказывается, таким образом, временно приоста-

новленным в некоторых из тех пунктов, где она изливалась. Пригодная для утилизации энергия, которую содержит взрывчатое вещество, конечно, истратится в момент взрыва, но она была бы истрачена раньше, если бы тут не оказалось организма, чтобы остановить её рассеяние, сохранить эту энергию и приложить её к ней самой» (Там же. С. 243–244). Если признано, что природная энергия носит избыточный характер, если каждый организм обладает подобным избытком энергии, то что же её ограничивает? А ограничивает её именно то, что делает её избыточной, ведь «невозможность продолжать рост открывает путь к расточению энергии». Однако всё дело в том, что это *расточение* энергии не может быть мгновенным и взрывным, хотя это самое верное освобождение от избытка.

⁵ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Том 3. М.: Искусство, 1964. С. 156–192.

⁶ Ещё более стремителен, я бы сказал — акробатичен А. Белый, который настойчиво призывает нас слышать в образах «Петербурга» монотонное тиканье бомбы-сардинцы, услышать в нём угрозу мировой катастрофы; тот непрекращающийся, сначала ненавязчивый, как приглушённое бормотание, невероятный звук, переходящий в глухой, ужасающий вой, и как будто всем

движением звуков в романе управляет единственный сонорный код: непроизносимое **Ы**. Все движения и ритмы романа постепенно втягиваются в этот всеразрушающий ритм, во всяком случае, Белый попытался показать действие (*явление*) взрыва, не представляя и не описывая его, а *имманентно* как некую постоянно действующую в романе силу, то есть наделил композиционную структуру романа взрывной, импульсивной энергией. Всё вздрагивает, хлещет, скользит, взрывается в «Петербурге», всё оказывается не на месте. Главные персонажи перемещаются с необычной скоростью, которую предоставляют им их жестикуляция и гримасы. Там, где они видимы и кажутся обладающими телом, мыслями, индивидуальным обликом, они — только мёртвые маски, пустые футляры. Лишь неуловимо быстрое движение приводит их в чувство, и только те движения, о которых объявляет язык; в нём находим их следы (авторское косноязычие, бормотание, крики и вой), сами же они практически невидимы, сверхбыстрые существа этого странного мира. (См.: Белый А. Петербург. М.: Наука, 1981; Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 2 (ч. 1). М.: Культурная революция, 2011. С. 30–76.)

⁷ Адорно Т.В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2004. С. 120.

⁸ Там же. С. 126.

⁹ Там же. С. 127.

¹⁰ Пруст М. По направлению к Свану / Пер. с франц. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1973. С. 71.

¹¹ Ср.: «Непроизвольная память подобна взрыву, внезапному, полному и восхитительному сгоранию» (Беккет С. Осколки. Эссе, рецензии, критические статьи / Пер. с англ. М. Дадяна. М.: Текст, 2009. С. 22). Сюда Беккет отнёс, например, такие аппариции, откровения памяти: *неровные плиты*, о которые спотыкается Марсель, *ложка и тарелка*, *сам их звук*, *шум воды в трубах отеля*, *салфетку*, *туго повязанную*, *шнурки* и пр.

¹² То, что Адорно называет *apparition*, у Дж. Джойса, особенно явно в его ранних произведениях, формируется в качестве базовой категории пост-аристотелевской томистской эстетики под именем *эпифании*, *богоявления* (что мы часто встречаем в текстах «Илиады» и «Одиссеи»). На мой взгляд, для Джойса феномен эпифании, некое *качества бытия так, как оно есть*, является общей установкой, которая с годами только усиливается, получая новую эстетическую поддержку. (См.: Джойс Дж. Собрание ранней прозы / Пер. с англ. С. Хоружего. М.: Эксмо, 2011. С. 8–34.) Отказ от ранних представлений у него не столь ра-

дикален, как предполагает У. Эко в своём замечательном исследовании. Напротив, эта категория остаётся определяющей и для эстетики позднего Джойса, более того, она лежит в основе его столь утончённо разработанной писательской техники. Законченность каждой позиции, речи, точки зрения даёт нам шанс увидеть само событие, кусочек реальности так, как он есть, и там, где он есть. Можно сказать и так: есть эпифания Произведения, и есть явление его составных элементов, вполне автономных, со своей специфической явленностью, хотя и составляющих единое ритмическое с произведенческим целым. (См.: Эко У. Поэтики Джойса / Пер. А. Ковалёва. СПб.: Symposium, 2006. С. 123–131.)

¹³ Концептуальные художники принесли с собой хорошо разработанные технологии актуальной арт-практики (хепенинги, перформансы, инсталляции и т. п.). Именно концептуализм создаёт новые произведенческие формы. Вспоминаются опыты по медгерменевтике, речевые экстазы Дм.А. Пригова, теория коллективных действий А. Монастырского, учение о возвышенном/низком в романах В. Сорокина.

¹⁴ Вспомнилась глава из «Грустных тропиков» К. Леви-Строса, на критическом переосмыслении которой построил свою первую книгу «О грамматологии» Жак Деррида.

¹⁵ В Центре Жоржа Помпиду в Париже прошла с успехом выставка под провокационным названием *L'Informe: Mode d'emploi* (21 мая – 26 августа 1996 г.). Тема бесформенного в авангардном и модернистском искусстве была наиболее полно в концептуальном отношении разработана в книге: Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind E. *Formleess A User's Guide*. Zone Books, New York, 1997 (авторов выставочного проекта).

¹⁶ Bourdieu P. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Garvard, 1984.

¹⁷ Последнее десятилетие в литературе активно обсуждается тема «мгновенного времени» (Эриксен Т.Х. *Тирания момента. Время в эпоху информации* / Пер. с норвеж. В. Цирлина. М.: Весь мир, 2003. С. 67–96; Урри Дж. *Социология за пределами обществ. Виды мобильности для XXI столетия* / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: ВШЭ, 2012. С. 180–189).

¹⁸ Докинз Р. *Эгоистичный ген* / Пер. с англ. Н. Фоминой. М.: Аст, 2013; его же: *Расширенный фенотип. Длинная рука гена* / Пер. с англ. А. Гопко. М.: Астрель, 2011.

¹⁹ См.: Чистов К.В. *Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв.* М.: Наука, 1967. С. 237–238; а также: Клибанов А.И. *Народная социальная утопия в России. XIX век.* М.: Наука, 1978. С. 16–22, 252–276.

²⁰ Virilio P. *Esthétique de la disparition*. Editions Balland, 1980, p. 74–80.

Ср.: Вирилио в беседах с Лотрингером обсуждал основную идею «Эстетики исчезновения», которую определял как «социальную и политическую роль остановки». Вот что он тогда говорил: «Фактически, меня интересуют любые прерывания от самых малых до самых больших, таких, как смерть. Смерть как прерывание познания» (Virilio/Lotringer. *Pure war*. New York, Columbia University, 1983, p. 33–42). Вот ещё одно его наблюдение, касающееся живописи Жерико: «О Жерико вспоминают именно тогда, когда первопроходцы фотографии мечтают об абсолютной моментальности, когда доктор Дюшен де Булонь пропускает через лицевые мышцы пациентов электрический ток и пытается фотографически зафиксировать механику движения их лиц. Живописец вдруг оказывается предтечей, ибо задолго до того, как широкой публике был представлен метод Дагера, зрительная моментальность, это сконцентрированное время, стала страстью его короткой жизни; задолго до импрессионистов он рассматривал моментальное видение как самостоятельную цель, как собственно произведение, а не как одну из возможных отправных точек “в той или иной степени мумифицированной” академической живописи» (Вирилио П. *Машина*

зрения / Пер. с франц. А.С. Шестакова под ред. В.Ю. Быстрова. СПб.: Наука, 2004. С. 71–72).

²¹ В Болгарии принято было вывешивать сообщения о смерти близких на дверях дома, на уличных столбах и других местах, доступных каждому прохожему, — просьба: вы должны знать, что был такой человек, а теперь его нет. Тогда в мои первые поездки в Софию это казалось несколько необычным. Помню из своего детства и юности, когда покойника носили чуть ли не на руках на кладбище, особенно сельское (иногда через центр города: Ессентуки, 1957 год), потом до специального транспорта, и горе ещё было открыто для соучастия, а потом всё прекращается и люди начинают «исчезать», без памяти и прощения, неизвестно куда, то ли они умерли, то ли они «съехали».

²² Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 253. Freud S. Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewussten. S. Fischer Verlag, 1997. S. 193–212.

²³ Ср.: «Так, чувство виновности, страх и смерть могут подменяться наслаждением чистыми знаками виновности, отчаяния, насилия и смерти. Это и есть эйфория симуляции, стремящейся к отмене причины и следствия, начала и конца, к замене их дублированием» (Бодрийяр Ж.

Символический обмен и смерть / Пер. с франц. С. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. С. 152).

²⁴ Лапланш Ж., Понталис Ж.-П. Словарь по психоанализу. Центр гуманитарных инициатив, Центр гуманитарных исследований. СПб. — М. 2010. С. 467–468.

²⁵ Что же это за страх? Повторяю, это не страх смерти, это *страх исчезновения*. Люди исчезали в таком количестве, которое было невообразимо, но кто знал об этом — все ли? Страх исчезновения — вероятно, для его возникновения было достаточно поводов. По крайней мере, два очевидны: адреса личной мести деспота-правителя (политический ресентимент) и классовый подход (образ Врага). Поскольку сталинский террор — это продолжение гражданской войны другими средствами, то есть до полного уничтожения врага, то интеллигенция, крестьянство и все «бывшие» составляли основную мишень. Этот страх превращался в невыносимый гнёт ожидания ареста, здесь он концентрировался, глубоко проникая в жертву. Поэтому сам арест высвобождал человека от унижительного страха, был чуть ли не освобождением. Сегодня, обнаруживая массовые захоронения расстрелянных в 1937–1938 годах, мы видим, что для них нет имён, они не могут быть названы, обрести имя (см., например: Трифонов Ю.В. Исчезновение.

Время и место. Старик. М.: Современник, 1989).

²⁶ Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Том IV. Система наук. Часть первая. Феноменология духа. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1959. С. 318.

²⁷ Вайбель П. 10++ программных текстов для возможных миров / Пер. с нем. О. Никифорова, Б. Скуратова. М.: Логос/Гнозис, 2011. С. 165–174. В этой замечательной книге, посвящённой возможностям нашего понимания актуального произведения искусства, *исчезновение* истолковывается почти с теми же допущениями, как это было сделано некогда М. Маклюэном и П. Вирилио.

²⁸ Ошибка Р. Краусс, как мне кажется, в том, что она приписывает авангарду некие позитивные свойства выражения («репрезентации») состояний мира подлинности, изначальности и новизны. И всё потому, что рассматривает позицию авангардного художника в терминах передового, обновляющего художественную практику действия. Так, в круг авангардистов зачисляются все и всяческие художники, авангард путается с авангардистским сознанием..., а можно ли допустить такую путаницу? Ведь на самом деле авангард и авангардное сознание — крайне позднее явление в художественном переживании мира. Не только позднее, но и кратковременное (по-

разительно неустойчивое, хотя богатое по следствиям). Не всякий художник является авангардистом, а только тот, кто решается всё предшествующее искусство поставить под вопрос. И это ещё не значит, что он что-то изменил и, тем более, что изменение перешло в режим события, важного для многих. (См.: Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. А. Матвеевой, К. Кистяковской. М.: Художественный журнал, 2003. С. 19–31, 153–173, 247–258; см. также: Krauss R. The Optical Unconscious. The MIT Press, London, 1973, p. 1–30.)

²⁹ Бурсма Л.С. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства: теоретические таблицы Казимира Малевича // Казимир Малевич. 1878–1939. Каталог. С. 206–224.

³⁰ Любопытны размышления Л. Витгенштейна о сетке и зеркале. В частности, он указывает на следующий аспект, и не без иронии: «Как может всеобъемлющая, отражающая мир логика употреблять такие специальные трюки и манипуляции? Только связывая всё это вместе в бесконечно тонкую сеть, образуя огромное зеркало!» (Витгенштейн Л. Дневники 1914–1916 / Пер. с нем. В. Суровцева. Томск: Водолей, 1998. С. 58). Это важный момент перехода от сетки к видимому. Сетка и обеспечивает саму видимость, само зеркальное отображение именно в той мере,

в какой мы видим (с помощью сетки), в той мере мы видим вообще. Сетка позволяет свободно проектировать Реальность в виде её собственного отражения — Зеркала: «То, что картину типа вышеупомянутой можно описать с помощью сетки определённой формы, ничего не говорит о данной картине. (Ибо это имеет силу для любой картины такого рода.) Что действительно же характеризует картину, так это то, что с помощью особой сетки определённой частоты она вполне может быть описана» (Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Пер. с нем. М. Козловой и Ю. Асеева. М.: Гнозис, 1994. С. 67). Нам просто необходима эта сеть, без неё нет визуальной отражаемости объекта.

³¹ Мамардашвили М. Превращённая форма // Философская энциклопедия. Том 5. М.: Советская энциклопедия, 1970. С. 387; Мамардашвили М. Анализ сознания в работах Маркса // Вопросы философии, 1970, № 6. См. также: Ильенков Э.В. Идеальное // Философская энциклопедия. Том 2. М.: Советская энциклопедия. 1962. С. 219–227.

³² Деррида Ж. О грамматиологии / Пер. с франц. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. С. 295–296.

³³ Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. Статьи и теоретические сочинения,

опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930. М.: Гилея, 1998. С. 66.

³⁴ Кабаков И. О «тотальной» инсталляции. Bonn: Cantzverlag, 1995.

³⁵ Ж. Бодрийяр представляет симулякр как орудие тестирования Реальности: как давно и как глубоко она искажена симулятивной практикой современных СМИ? Действительно, когда говорят, что всё покрыто симулякрами, что они повсюду, то понимаешь, насколько остро стоит сегодня вопрос о спасении Реальности, что объявлен крестовый поход за истинной Реальностью. Романтическая критика позднего капитализма, демонстрируемая Бодрийяром, иногда удачная, иногда нет, явно лишена тех метафизических оснований, которые, например, имела критика у Ж.-П. Сартра и Ж. Батая или во Франкфуртском институте социальных исследований (М. Хоркхаймер, В. Беньямин, Т.В. Адорно, Г. Маркузе).

³⁶ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. С. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. С. 151.

³⁷ Слова, которые использует поэт, приносят его в жертву богам поэзии (как художника — материал).

³⁸ Контроль за сакрально-официозным пространством был важен для правящего режима.

Все места-сцены, на которых может быть экспонирован акционистский художественный жест, находились под постоянным наблюдением. В период брежневско-андроповского правления особенно тщательно контролировалась Красная площадь. По регламенту охранных мероприятий на устранение демонстраций и отдельных случайных акций на площади дежуривший милицкий наряд должен затратить минимальное время (что-то вроде 15 секунд). Другими словами, любая акционистская выходка тут же пресекалась. Во всяком случае, те, кто их задумал и исполнил, сразу же получили бы сроки по разным диссидентским и уголовным статьям. Позднее, в золотое время арт-акции, А. Осмоловский телами своих товарищей выкладывает на Красной площади матерное слово из трёх букв-тел. Концептуальная Буква переистолковывается в акционизме конца 90-х принесением «человеческой жертвы»: не нужно ничего понимать, нужно так воспринимать художественный жест. Но это искусство было абсолютно невозможно без политических свобод начала 90-х годов.

³⁹ Biomediale. Современное общество и геномная культура (2004). Калининград, «Янтарный край», ГЦСИ. Калининградский филиал, 2004. (Составление и общая редакция Д. Булатова).

⁴⁰ В центре современного искусства и науки оказывается вполне определённое со-вместное место: *лаборатория*. Это замкнутое защищённое со всех сторон чистое пространство — вот где возможен эксперимент. Только здесь на протяжении последних двух столетий становится возможным создание гибридных природных форм, всякого рода монстров, двойников, «уродов», всего того, что наука в невероятных количествах порождала в свободной экспериментации с природным материалом. Б. Латур называет эти «третьи вещи» *квази-объектами, медиаторами, гибридами* — все эти артефакты и есть результат работы лаборатории (см.: Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Пер. с франц. Д. Калугина. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2006. С. 80, 95, 177–190).

⁴¹ Ср., например, такое «сильное» высказывание: «Я называю это интерфейсом человека-растения-птицы-млекопитающего-робота-насекомого-бактерии» (Там же. С. 364)

⁴² Там же. С. 210.

⁴³ Там же. С. 360–373.

⁴⁴ Булатов Д. Патент на жизнь. О био- и генноинженерных технологиях в современном искусстве // Компьютерра, 2003, № 36 (23 сентября). С. 24–35.

Указатель имён

- Адорно (Adorno) Теодор (1903–1969) 23–26, 60
- Арто (Artaud) Антонен (1896–1948) 105
- Бальзак (Balzac) Оноре (1799–1850) 47
- Барт (Barthes) Ролан (1915–1980) 45
- Батай (Bataille) Жорж (1897–1962) 168
- Бахтин Михаил (1895–1975) 150
- Башляр (Bachelard) Гастон (1884–1962) 88
- Беккет (Beckett) Сэмюэл (1906–1989) 28
- Белый Андрей (1880–1934) 157, 158
- Беньямин (Benjamin) Вальтер (1892–1940) 168
- Бергот, писатель, персонаж романа М. Пруста
«По направлению к Свану» 27
- Бергсон (Bergson) Анри (1859–1941) 18, 19, 23,
64, 65
- Бёрк (Burke) Эдмунд (1729–1797) 70
- Бодрийяр (Baudrillard) Жан (1929–2007) 132–
141
- Бренер Александр (р. 1957) 147

- Брехт (Brecht) Бертольд (1898–1956) 109
- Брускин Григорий (р. 1945) 42
- Бубер (Buber) Мартин (Мардохай) (1878–1965)
150
- Бурдьё (Bourdieu) Пьер (1930–2002) 70
- Вайбель (Weibel) Петер (р. 1944) 98, 165
- Ван Гог (van Gogh) Винсент (1853–1890) 55, 102
- Вентейль, музыкант, персонаж романа М. Пруста
«По направлению к Свану» 27
- Вертов Дзига (1896–1954) 105, 109
- Вирилио (Virilio) Поль (р. 1932) 75, 80, 87, 88
- Витгенштейн (Wittgenstein) Людвиг (1889–1951)
166
- Врубель Михаил (1856–1910) 55
- Гваттари (Guattari) Феликс (1930–1992) 81, 103
- Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770–
1831) 86, 97, 98
- Гомер 77
- Гройс Борис (р. 1947) 42
- Дагер (Daguerre) Луи Жак Манде (1787–1851)
162
- Декарт (Descartes) Рене (1596–1650) 77, 152
- Делёз (Deleuze) Жиль (1925–1995) 81, 103
- Деррида (Derrida) Жак (1930–2004) 113, 127
- Джойс (Joyce) Джеймс (1882–1941) 105, 116,
159, 160

Джордан (Jordan) Майкл (р. 1963)	52
Докинз (Dawkins) Ричард (р. 1941)	79, 80
Достоевский Фёдор (1821–1881)	103
Дюшан (Duchamp) Марсель (1887–1968)	105
Жерико (Géricault) Теодор (1791–1824)	162
Жюльен (Jullien) Франсуа (р. 1951)	9
Ильенков Эвальд (1924–1979)	167
Кабаков Илья (р. 1933)	42, 115
Кандинский Василий (1866–1944)	116
Кант (Kant) Иммануил (1724–1804)	52, 70, 74
Кафка (Kafka) Франц (1883–1924)	105
Кац (Kac) Эдуардо (р. 1962)	150
Киркегор (Kierkegaard) Сёрен (1813–1855)	17
Клее (Klee) Пауль (1879–1940)	105, 116
Краусс (Krauss) Розалинда (р. 1941)	107, 165, 166
Кулик Олег (р. 1961)	147
Латур (Latour) Бруно (р. 1947)	170
Ле Корбюзье (Le Corbusier) Шарль Эдуар (1887– 1965)	116
Леви-Строс (Levi-Strauss) Клод (1908–2009)	160
Лейбниц (Leibniz) Готфрид Вильгельм (1646– 1716)	116
Лейдерман Юрий (р. 1963)	147
Лисицкий Эль (1890–1941)	105

- Лотрингер (Lotringer) Сильвер (р. 1938) 162
- Маклюэн (McLuhan) Маршалл (1911–1980) 165
- Малевич Казимир (1879–1935) 105, 107, 108,
111, 114–116
- Мамардашвили Мераб (1930–1990) 111
- Ман Рэй (Man Ray) (1890–1976) 105
- Маркс (Marx) Карл (1818–1883) 111, 112
- Маркузе (Marcuse) Герберт (1898–1979) 168
- Марсель-рассказчик, персонаж романа М. Пруста
«По направлению к Свану» 27
- Мейерхольд Всеволод (1874–1940) 105
- Монастырский Андрей (р. 1949) 42
- Монро (Monroe) Мэрилин (1926–1962) 50
- Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844–1900) 88,
102, 116
- Осмоловский Анатолий (р. 1969) 146, 147, 169
- Пикабия (Picabia) Франсуа (1879–1953) 105
- Пикассо (Picasso) Пабло (1881–1973) 105
- Пиранези (Piranesi) Джованни (1720–1778) 21,
22
- Платонов Андрей (1899–1951) 84, 105, 109
- Пригов Дмитрий А. (1940–2007) 42, 147
- Пруст (Proust) Марсель (1871–1922) 26-28, 105
- Рильке (Rilke) Райнер Мария (1875–1926) 65
- Рубинштейн Лев (р. 1947) 42

- Руссо (Rousseau) Жан Жак (1712–1778) 113
- Сартр (Sartre) Жан Поль (1905–1980) 168
- Сезанн (Cézanne) Поль (1839–1906) 105, 115
- Сорокин Владимир (р. 1955) 42
- Татлин Владимир (1885–1953) 105
- Тиллих (Tillich) Пауль (1886–1965) 11
- Уорхол (Warhol) Энди (1928–1987) 50, 51
- Филонов Павел (1883–1941) 109, 110, 117
- Флобер (Flaubert) Гюстав (1821–1880) 102, 103
- Фрейд (Freud) Зигмунд (1856–1939) 90-94,
102, 103
- Хайдеггер (Heidegger) Мартин (1889–1976) 82,
84, 119
- Хлебников Велимир (1885–1922) 110
- Хоркхаймер (Horkheimer) Макс (1895–
1973) 168
- Штокгаузен (Stockhausen) Карлхайнц (1928–
2007) 53
- Эйзенштейн Сергей (1898–1948) 21, 105, 116,
117
- Эльстир, художник, персонаж романа М. Пруста
«По направлению к Свану» 27

Содержание

- 13 **Время-образ** *1–12*
- 36 **Вербальное-визуальное** *13, 14*
- 40 **Буква и дух** *15, 16*
- 43 **Завершённость/незавершённость**
 17–21
- 49 **«Twins»** *22–25*
- 54 **Бесформенное. Триумф материи** *26*
- 57 **Хлам** *27, 28*
- 60 **Быстрота. Запаздывать и опережать**
 29–31
- 65 **Быть медленным** *32–34*
- 68 **Vita activa, vita contemplativa** *35, 36*

- 72 Вкус 37–39
- 77 Образ-тело 40–43
- 82 Образ-пространство 44, 45
- 86 Эстетика исчезновения 46–48
- 90 «Работа скорби» (З. Фрейд) 49–54
- 99 Виртуальный мозг 55, 56
- 102 Мы — шизо 57
- 104 Авангард/Модерн 58–64
- 115 Пустота как объект 65–74
- 132 Ж. Бодрийяр. Искусство
как симуляция 75–81
- 141 Акция 82–87
- 147 *Ars chimaera* 88–90
- 156 Примечания
- 172 Указатель имён

ООО «Издательство Грюндриссе»
e-mail: info@grundrisse.ru
<http://www.grundrisse.ru>

Валерий Подорога.
KAIROS, КРИТИЧЕСКИЙ МОМЕНТ.
Актуальное произведение искусства на марше
М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2013. 180 с.

ISBN 978-5-904099-06-0
Тираж 500 экз.

Отпечатано в ООО «Типография Момент»,
Московская обл., г. Химки,
Библиотечная ул., 11