

Олег Аронсон, Елена Петровская  
Что остается от искусства

Труды ИПСИ. Том II

Олег Аронсон, Елена Петровская  
Что остается от искусства

Издание осуществлено при поддержке RDI GROUP

Москва: Институт проблем современного искусства, 2014

## Содержание

8–11 \_\_\_\_\_ *Иосиф  
Бакштейн.*  
Вступительное слово

### Лекции

12–75 \_\_\_\_\_ *Елена  
Петровская.* Образ  
и демос  
76–117 \_\_\_\_\_ *Олег Аронсон.*  
Аффективная  
экономика искусства

## Тексты

118–137 \_\_\_\_\_ *Елена  
Петровская.* Pussy  
Riot: от интервенции  
к поступку

138–153 \_\_\_\_\_ *Елена  
Петровская.* Выход  
из войны (К вопросу  
об эстетизации  
события)

154–171 \_\_\_\_\_ *Олег Аронсон.*  
Современное  
искусство: этика  
непристойности

172–189 \_\_\_\_\_ *Олег Аронсон.*  
Искусство  
и абстрактный  
капитализм

## **Интервью**

190–211\_\_\_\_\_ *«Ничего плохого в смерти искусства нет».*

Интервью с Еленой Петровской

212–223\_\_\_\_\_ *Сфера невидимого.* Интервью с Еленой Петровской

224–239\_\_\_\_\_ *Елена Петровская.* набросок глоссария

240–257\_\_\_\_\_ *Прерывание истории искусства.*

Интервью с Олегом Аронсоном

258–287\_\_\_\_\_ *Современное искусство и его изгои.*

Интервью с Олегом Аронсоном

288–303\_\_\_\_\_ *Искусство: от страха метафизического к страху экономическому.*

Интервью с Олегом Аронсоном

## **Совместные интервью**

304–323\_\_\_\_\_ *«Поймать капитал» или скрывается из зоны видимости?*

324–341\_\_\_\_\_ *Возможно ли неискусство?*

342–343\_\_\_\_\_ *Об авторах*

Иосиф Бакштейн

Вступительное слово

Сборником статей Олега Аронсона и Елены Петровской Институт проблем современного искусства (ИПСИ) продолжает знакомить отечественную художественную общественность, в которой заметное место занимают наши выпускники, с трудами преподавателей института, посвященными актуальным проблемам современного искусства и тем направлениям в философии XX века, которые обсуждают цели и смыслы эстетических практик.

Лекции и семинары, посвященные этим вопросам занимают принципиальное место среди курсов, читаемых студентам института, поскольку, как пишет Олег Аронсон, искусство «либо доставляет удовольствие, либо провоцирует на интерпретации». И способность интерпретировать, занимать активную эстетическую и политическую позицию сегодня становится невероятно востребована — в мире и в России происходят фундаментальные изменения, и художнику, для того, чтобы действовать осознанно, требуется (помимо

гражданской позиции) глубокие знания интеллектуальной истории.

Ведь речь сегодня идет о становлении новой — как это называлось в марксистской философии — «общественно-экономической формации». И поэтому закономерно, что в сборнике трактуются тексты, которые вновь и вновь становятся релевантными, и речь идет не только об идеях Ницше и Хайдеггера, Бенямина и Лиотара.

Сегодня актуальным, с точки зрения наших авторов становится Лев Толстой. Его статья «Что такое искусство?» подвергается в сборнике пристальному анализу. Современного художника, как и в свое время Толстого, не может не интересовать взаимодействие художественного действия, особенно тех действий, которые происходят в публичном пространстве, с гражданским обществом. Перформанс, осуществляемый в городской среде, всегда может быть проинтерпретирован как политический жест, вне зависимости от намерений художника.

Особенно эту проблему интересно сравнить с тем, как трансформировалось соотношение политической и эстетической составляющих проектов русского авангарда в различные периоды его истории. И этой проблеме в сборнике уделяется значительное внимание.

Так или иначе, обсуждение тем, которые затрагивают в своих статьях и диалогах Олег Аронсон и Елена Петровская,

с нашей точки зрения, безусловно и бесспорно, помогают читателю осознанно интерпретировать актуальную художественную проблематику в контексте кризиса основ неолиберального капитализма.

Елена Петровская

Образ и демос<sup>1</sup>

Добрый вечер! Во-первых, меня попросили говорить громко, а это накладывает обязательство, я бы сказала, артистического характера; постараюсь говорить громко, чтобы меня было слышно даже в самых дальних рядах. Во-вторых, я испытываю некоторую неловкость оттого, что это целый цикл, в который каждый вписывается индивидуальным образом. Конечно, у меня есть и какое-то представление, как все происходило до сих пор, как с вами общались другие лекторы, но я боюсь, что никакой преемственности в этой ситуации

1

Лекция, прочитанная в рамках открытой образовательной программы Московской школы нового кино «Между городом и лесом» (4-я Московская биеннале современного искусства, октябрь 2011).

установиться не может хотя бы потому, что каждый импровизирует так, как это получается только у него. Я также знаю, что у вас здесь были и очень формальные встречи, на которых вам читали предварительно подготовленные записи. Как вы понимаете, у меня тоже есть такие записи, но

интуиция мне подсказывает, что лучше не идти по этому пути, учитывая, что мы с вами сидим в полумраке, вы занимаете такое удобное положение в креслах, предоставленных в ваше полное распоряжение, и я хотела бы показать вам кое-какие картинки, как принято сейчас говорить. Попробуюсь объяснить, зачем вообще мне требуется этот иллюстративный материал.

Итак, тема нашей сегодняшней лекции «Образ и демос». Это краткое обозначение того, о чем я попытаюсь начать сегодня говорить, потому что этот разговор, как я подозреваю, потребует продленного времени, и, быть может, мы сумеем только подступиться к каким-то предварительным тезисам, к предварительному ощущению самого предмета.

Я знаю, что у вас выступал Олег Аронсон с достаточно провокативным утверждением о том, что теории кино не существует. Было такое? Думаю, он объяснил вам, в каком смысле он об этом говорит. С одной стороны, это выглядит как пощечина теоретикам кинематографа, которые, конечно, существуют и продолжают выполнять свою работу. Но, с другой стороны, когда выдвигается такого рода тезис и когда он подкрепляется определенными аргументами, вы начинаете понимать, что это не пустое заявление. Мне хотелось бы попытаться вам сказать примерно то же самое о фотографии, которой я занимаюсь уже в течение какого-то времени. Не скажу, что не существует теории фотографии —

это неверно, потому что все время ведется критическая работа по осмыслению материалов, которые нам предоставляют современные фотографы, современные фотохудожники, но необходимо подчеркнуть вот какую вещь. Мне представляется, что наиболее интересная фотография не столько нам о чем-то сообщает, на основании чего выстраивается ее интерпретация, сколько ставит определенную проблему. И тогда появляется тот или те, кто пытается принять этот идущий от фотографии вызов и уже на дискурсивном языке дать выражение данной или аналогичной проблеме, — это и будет реакцией на импульс. В некоторых случаях это может быть параллельно тому, что делает фотограф. То есть я хочу сказать, что проблема может быть поставлена разными средствами: она может быть поставлена средствами фотографии, а может быть поставлена с помощью высказываний дискурсивного характера, с помощью определенной аргументации, которая развивается и за которой вы как читатели имеете возможность следить. И тем не менее это родственные точки — точки соприкосновения, моменты общности. Попробуюсь объяснить, что я имею в виду.

Есть такой фотограф, о котором вы, конечно, слышали и работы которого наверняка видели на разных выставках. Его зовут Борис Михайлов. Это состоявшийся фотограф, поколения моих родителей, человек, который прекрасно помнит советское время и который, кстати говоря,



в основном в это время и работал, хотя он продолжает снимать и сейчас и интересуется уже современным ему материалом, то есть нашей сегодняшней жизнью. Тем не менее основной корпус его работ принадлежит другому времени — времени советскому. Интересно, впрочем, то, что это не попытка бросить своего рода ретроспективный взгляд в прошлое, не попытка сказать: вот я когда-то снимал нечто, что будет представлять для вас интерес сугубо исторический или архивный. Надо признать, что произошла любопытная вещь. Дело в том, что эти странные советские фотографии Михайлова, о содержании которых вы не можете ничего знать или помнить, потому что вы тогда не жили, по крайней мере большинство из вас, сегодня на неподготовленного зрителя производят такое же сильное впечатление, как на мое поколение или на поколение моих родителей. То есть у них оказалась удивительная, продленная во времени жизнь, и поражают они нас не своей исторической достоверностью — ведь в каком-то смысле Михайлова можно назвать документалистом. Поражают они нас чем-то другим, и я попытаюсь к этому неспешно подойти.

Относительно недавно, помнится, это было в 2006 году, Михайлов переиздал свою старую серию — фотографии 1960-х. Причем могу сказать, что достаточно долгое время он сомневался (и я как раз застала период этих сомнений): он не знал, как лучше их представить, какой извлечь

из этого смысл, а самое главное — каким образом эти фотографии будут восприняты современной аудиторией. В виде заставки вы сейчас и видите одну из этих фотографий, и мы с вами их немного полистаем. Серию эту Михайлов начал снимать в 1960-е годы и называл ее тогда условно «Наложения» — у него был свой способ об этом говорить, свои заметки и наблюдения по поводу такой работы. Уже по этому кадру вы видите, что речь идет о так называемой двойной экспозиции, если перевести это на кинематографический язык. То есть в данном случае соединяются два кадра — один накладывается поверх другого, — и получается такое изображение, которое в каком-то смысле напоминает палимпсест. Но это технологическая сторона дела, ответ на вопрос «Как он это делает?». Правда, Михайлов, как всякий мыслящий художник, находит свой способ комментирования того, что он делал, и он называет это целенаправленным поиском случайностей. Именно таким образом он и предваряет эту серию в книге, которая была опубликована издательством Phaidon в 2006 году. Однако к тому, что говорят художники, мы должны относиться, с одной стороны, внимательно, а с другой — дистанцированно, с некоторой отстраненностью, потому что то, что мы видим, что воспринимаем как зрители, отнюдь не всегда совпадает с авторским комментарием, который мы прочитываем у художника. Сейчас мы посмотрим эту серию. Я хочу, чтобы вы ее просто посмо-



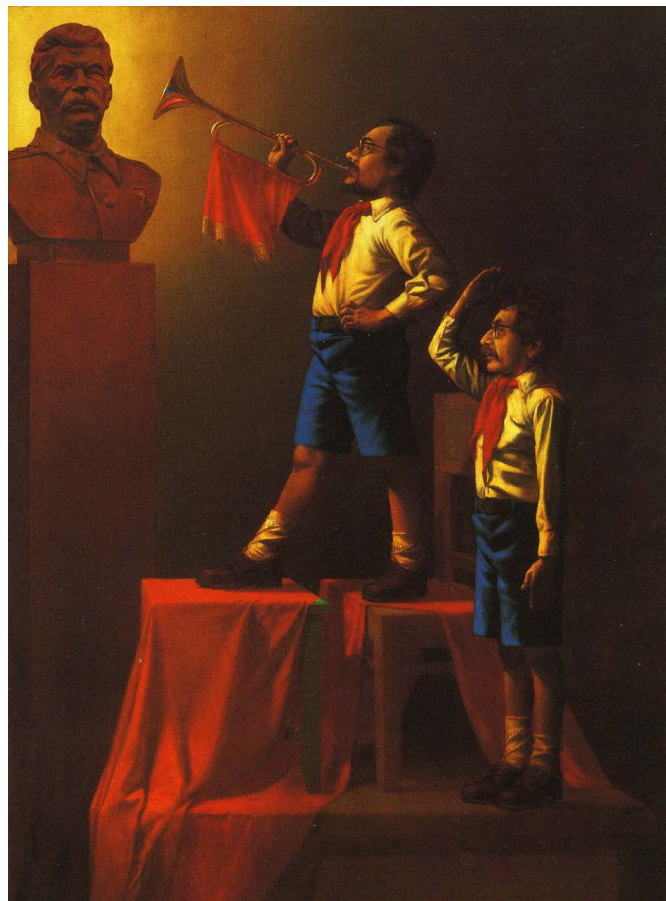
Борис Михайлов. Из серии *Наложения*. Конец 1960-х.  
Courtesy: XL Галерея

трели, и вначале я не буду давать никаких комментариев к снимкам.

[...]

Надеюсь, что эти фотографии вас в какой-то мере развлекли, вызвали у вас улыбку. Надеюсь также, что вы не воспринимали их как произведения искусства. Это очень важный момент, на котором, наверное, стоит задержаться. Проблема в том, что, когда Михайлов пытается говорить об этих фотографиях как о законченной серии, как о том, что имеет свое место в истории искусства — а он, в частности, настаивает, что в каком-то смысле является предвестником такого известного художественного течения, как соц-арт (вы знаете, что это такое? не очень? сейчас мы к этому вернемся), — когда Михайлов об этом говорит, я думаю, он несправедлив по отношению к своим фотографиям, и я объясню почему. Было такое направление в искусстве, которое называлось «соц-арт», и есть много замечательных художников, пробовавших себя в этом жанре. Дело в том, что в советские годы — интересно, что приходится об этом говорить как о континенте, который целиком ушел под воду; его уже больше нет, и доступ к нему сохранился только у избранных, у меня, например, еще у кого-то, но здесь таких немного, — так вот, тогда, как вы знаете об этом по рассказам или по иным свидетельствам, господствовал идеологический язык, пустой, лишенный какого бы то ни было содержания, и в целом советский период был отмечен

двоемыслием. То есть люди понимали, что вокруг одна идеология, отстранялись от нее и жили своей приватной жизнью. При этом они умели считать идеологические знаки, то есть расшифровывать скрытый смысл, который в них содержался, — в каком-нибудь трафаретном или стереотипическом сообщении угадывать ветер перемен или по крайней мере намек на изменение политической ситуации. Эти скрытые смыслы вычитывались из насквозь идеологических текстов. И вот, видя те же самые идеологические тексты, но преломленные уже визуально (тогда была довольно скудная визуальная пропаганда — плакат советского времени был совсем невыразительным, стертым, блеклым, как и все существование в те годы), художники решили высказать свое отношение к этому языку, этот язык используя. При этом нужно было установить ироническую дистанцию по отношению к этой идеологии, ее визуальной форме, и поэтому они разрабатывали приватную мифологию, как это делали Комар и Меламид, да и другие художники. Они как бы переиначивали, перетасовывали идеологические знаки таким образом, что высокое становилось низким. Скажем, взрослые, бородатые Комар и Меламид в образе пионеров стоят с горнами в руках перед бюстом Сталина или какая-то соблазнительная муза проводит время в компании того же вождя, что, конечно, было немислимо в соответствии с представлениями советского периода.



Виталий Комар и Александр Меламид. *Двойной автопортрет в виде юных пионеров*. Из серии *Ностальгический соцреализм*. 1982–1983. Холст, масло. 183 x 127. Собрание Мартина Склара

Короче говоря, происходило ниспровержение идолов с их постаментов, и в результате создавалась определенная дистанция к тем визуальным знакам идеологического языка, которые были в ходу и встречались повсюду, которые составляли фон повседневного существования. И вот это ироническое направление в искусстве, соц-арт, понимаемый как ирония по отношению к доминирующему соцреалистическому стилю, и показалось Михайлову удивительно схожим с его ранними работами, более того — способом вписать его творчество в историю искусства.

Вы только что сами посмотрели изображения и убедились, что в них присутствует критическое отношение к окружающей действительности, но мне представляется, что помимо этого, помимо той дистанции, которую эти фотографии устанавливают к окружающей среде, к советской жизни, в них есть что-то большее, что, я надеюсь, притягивает вас, современных зрителей, для которых нет необходимости выстраивать такую сложную систему отношений с этой уже не существующей действительностью. То есть вы даже не считываете усилие художников соц-арта потому, что вами оно воспринимается как нечто архивное, требующее реконструкции, какого-то усилия с вашей стороны, чтобы понять, что это за метод, стилистика или направление. Так что же остается за вычетом всего этого? Допустим, мы отказали Михайлову в попытках стать частью истории искусства,

в данном случае — частью истории соц-арта. Повторяю: что же остается? Остается изображение, которое, как вы понимаете, достаточно бессмысленно. Посмотрев эти карточки, эту серию, можете ли вы сказать сразу, о чем они? У вас вообще возникает потребность об этом говорить? Я так не думаю. Мне кажется, что эти образы намекают на что-то другое и в конечном счете что-то другое дают нам понять. Эти изображения ближе всего, пожалуй, к тому, что французский философ Анри Бергсон когда-то назвал образами памяти.

Вы знаете, что Бергсон писал о времени, о памяти, у него есть очень интересная концепция памяти, которую развил позднее Жиль Делёз, но я не буду вдаваться во все эти подробности и тонкости. Я просто хочу сейчас указать на то, что в начале XX века была целая констелляция мыслителей, которых волновала проблема произвольной памяти. Это Пруст, Фрейд и Бенъямин. Ну и, естественно, Анри Бергсон, который фактически одним из первых формулирует развернутую концепцию произвольной памяти. Произвольная память — это то, что не контролируется субъектом: мы как субъекты не контролируем ту волну воспоминаний, которая может внезапно нас накрыть, которая буквально — считайте, что это реализованная метафора, — накрывает нас с головой, как волна. Это то, что вдруг каким-то удивительным стечением обстоятельств вспыхивает в нас — настоящая вспышка. Был такой философ Вальтер

Беньямин, у которого есть очень сложная концепция диалектического образа (не знаю, будет ли у нас возможность подойти к этому вплотную), и он тоже пользуется этими странными словами, отчасти заимствованными из технологического, точнее фотографического, словаря XX века, а именно «вспышка», «озарение», «узнавание». Думаю, что такие понятия, как «вспышка», «узнавание», «озарение» — а у него они, действительно, приближены к статусу понятий, — это то, что намекает нам на механизмы действия непроизвольной памяти.

Здесь важно сделать еще один шаг и вспомнить о том, что для Вальтера Беньямина, который был внимательным читателем и интерпретатором Пруста и Фрейда, существует такое фундаментальное понятие, как «опыт». Поскольку у нас Беньямин переводился и его работы в принципе читают, то вы, наверное, знаете, что в свое время он провел существенное различие между двумя понятиями: в немецком это *Erfahrung* и *Erlebnis*, то есть «опыт» в собственном смысле слова, и то, что на русский язык можно перевести как «переживание». Итак, запомните эту пару, достаточно фундаментальную, имеющую отношение к тому, что мы с вами здесь посмотрели. Фактически опыт никаким образом нами не регистрируется — на языке Фрейда это называется травмой. Вы, наверное, слышали о том, что Фрейд различает, с одной стороны, работу сознания,

а с другой — те следы, которые отпечатываются в бессознательном. Это память, которую мы не контролируем и которая потом к нам возвращается — в виде симптомов или искаженных образов, и возвращается непременно с опозданием, с отсрочкой. Это память, которая как бы приходит потом, которая в своем действии всегда отложена, отсрочена. У Фрейда, повторяю, это травма. Он пользовался этим термином для того, чтобы обозначить те стимулы внешнего мира, которые прорывают щит сознания и проникают в бессознательное. Но, прорывая этот щит, они сознанием никак не регистрируются. Тут скрыт определенный парадокс. С одной стороны, есть переживания, и переживания случаются в определенный момент нашей жизни. Переживания — это то, что можно фиксировать, хронографировать, улавливать, чему можно придать форму точечного события, если вообразить, что они разворачиваются в некоей линейной логике. С другой стороны, есть опыт, который в виде сильного внешнего импульса прорывает щит сознания и осаждается уже в бессознательном, нами не улавливаясь, проникая в бессознательное насильственно, помимо нашей воли. Но он и существует долго, опять-таки помимо нашей воли.

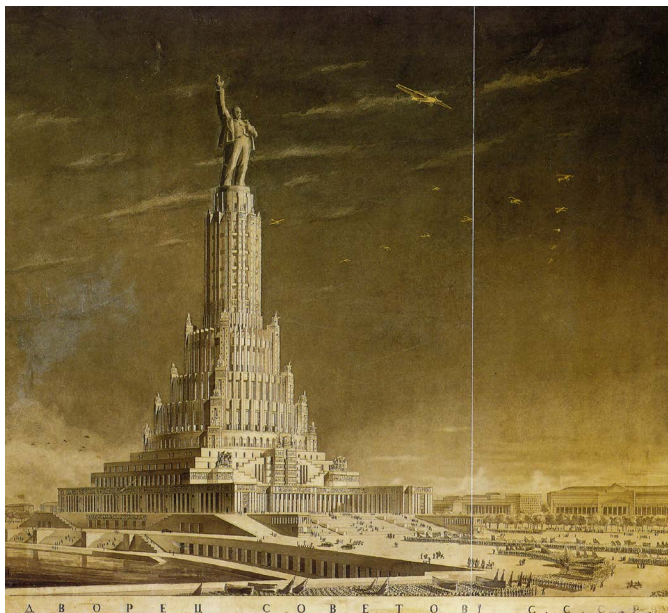
Думаю, что когда мы говорим о Михайлове и когда пытаемся сегодня интерпретировать тот тип работы, который он совершал (естественно, когда он снимал, он об этом не думал, я вас уверяю; он любит

цитировать Беньямина, он читал много разных книг, но фотограф действует не так, он, конечно же, не движем умозрением), способ, каким сегодня открываются нашему взору его фотографии, — все это подводит нас к мысли о том, что в них явлен — явлен, а не изображен, и на этом я настаиваю — механизм действия неизвольной памяти. Вот важнейшее различие, на котором мне хотелось бы остановиться. С самого начала, рассматривая такой тип фотографического изображения (существуют и другие фотографии, у которых это различие играет заметную роль), вы должны понимать, что есть изображение и есть то, что вы только что каким-то образом увидели. Иными словами — то, что явлено наглядно, и одновременно то, что самим изображением не исчерпывается. Именно для того, чтобы ввести некую оппозицию, выстроить своего рода дихотомическое отношение, на своем языке это второе я и называю образом. Стало быть, изображение и образ. Когда мы говорим о визуальности, о проблеме визуального или об исследованиях визуального, первое, что приходит в голову, это то, что образ — вроде бы единица визуальности, этакий кирпич, или то, из чего визуальное строится. Но мне хотелось бы предложить вам совсем другое понимание: я утверждаю, что образ — это не единица визуального, а условия проявления того, что отпечатывается, в частности, в наборе визуальных знаков, но к одним этим знакам не сводится. Это

тонкое различие, и с ним довольно трудно работать — ведь если вы меня спросите об этом, мне нужно будет объяснить, как это работает и каким образом мы можем об этом говорить.

В самом деле, как можно об этом говорить? Что значит: знаки, за которыми стоит или угадывается нечто? Хочу сразу же прояснить одну вещь. Когда мы говорим «нечто, стоящее за чем-то», то в таком высказывании содержится намек на герменевтическую процедуру. Намек на то, что есть какая-то глубина, какой-то смысл, который мы должны постичь, ухватить, в который мы должны проникнуть. (А это, замечу, вызывает и гендерные ассоциации, особенно когда звучит слово «проникнуть». Но в нашем случае, поверьте, таких ассоциаций нет.) Образ — это не то же, что код, и не мистическая подоснова. Это просто условия видимости, или условия проявления всякого изображения. Мы же видим при определенных условиях и в своем видении отнюдь не гарантированы. Вопрос, который меня интересует, таков: при каких условиях образ становится видимым? Что вообще входит в понятие условий видимости? Это большой вопрос, и я не знаю, насколько нам сегодня удастся продвинуться по этому пути.

Приведу один исторический пример, проливающий свет на то различие, которое я попыталась обозначить в самых общих чертах. Вы знаете, что был проект Дворца Советов — на этом месте сей-



Борис Иофан, Владимир Гельфрейх, Владимир Щуко.  
 Дворец советов. Конкурсный проект (шестой тур). 1933.  
 Перспектива с демонстрантами.  
 Бумага, тушь, аппликация. 96 x 102,7.  
 Музей архитектуры, Москва

час стоит храм Христа Спасителя. Вам известны и все этапы последовательной перестройки: котлован, где на месте будущего дворца сделали фундамент, потом, во время войны, фундамент демонтировали — опять котлован, потом бассейн, теперь опять храм Христа Спасителя. А в промежутке мы застаем период, связанный с идеями по преобразованию этого места — в промежутке планировалось строительство Дворца Советов. Так вот, в 1932 году был опубликован проект, победивший на всесоюзном конкурсе. Его автором является Иофан, у которого был, конечно, не один соавтор, но проект известен как проект Иофана-Щуко-Гельфрейха, и он, как я уже сказала, был опубликован в одной из тогдашних газет. В замечательной книге Паперного «Культура два», где содержится богатый и живой материал, приводится реакция на эту публикацию, поскольку в те времена было принято печатать подобные реакции. С одной стороны, конструктивисты, и среди них Ле Корбюзье, буквально оплакивали этот проект. Не знаю, насколько вы его себе представляете, но это должна была быть достаточно массивная конструкция, увенчанная наверху фигурой Ленина. Само многоэтажное здание выступало в роли постамента, и на нем должна была стоять фигура Ленина. Но интересна не реакция конструктивистов, которые посчитали, что это что-то невообразимое. Кстати, переводчик Ле Корбюзье даже не мог найти подходящие

слова. Он написал сначала: «...вещь столь необыкновенная», а потом добавил: «несуразная, несообразная, из ряда вон выходящая». Было такое перечисление в русском переводе, и непонятно, отражает ли оно ступор, испытанный самим Ле Корбюзье, или языковые проблемы его переводчика. Во всяком случае здесь присутствует совершенно явное недоумение перед таким поворотом дела — а это ведь и поворотный момент в судьбе конструктивизма, факт, зафиксированный и представленный воочию обсуждаемым нами проектом.

Но таков лишь общий исторический контекст, и самое интересное — не это. Самый интересный факт приводится Паперным. Дело в том, что тогда же в газете публикуется письмо одного железнодорожного диспетчера. Фактически он выражает свое возмущение по поводу того, что архитекторы украли у него его проект. Но перед этим он подробно описывает свой собственный проект, который не имеет ничего общего с обнародованным проектом-победителем. У проекта простого железнодорожника совсем другая конструкция: в его основании пятиконечная звезда, а на самом верху расположена группа людей, держащих на своих плечах огромный шар, увенчанный фигурой Ленина. Короче говоря, когда формально, по отдельным элементам вы начинаете разбирать его воображаемый проект — ведь у него не было никаких архитектурных зарисовок — и сравниваете его с проектом, победившим на всесоюзном

конкурсе, вы убеждаетесь, что между ними практически нет ничего общего, что совпадения здесь минимальны. И тут возникает законный вопрос. Вам, конечно, может показаться, что это всего лишь казус, но в свое время меня это невероятно поразило. И поразило вот что: какое, собственно, отношение одно имеет к другому? А самое главное — что именно узнал диспетчер в опубликованном проекте? Полагаю, что он узнал свою мечту. И это очень необычный механизм. Как изображения эти два проекта не совпадают друг с другом — они находятся в разительном контрасте, если иметь с ними дело как с репрезентацией. На уровне чисто визуальном здесь очень мало общего. Но на уровне фантазии, на уровне воображения совпадение полное — это то, что можно назвать озарением, вспышкой, каким-то общим пространством, заряженным, безусловно, аффектом. Это аффективно разделяемое пространство. Отчего Паперный, кстати, справедливо замечает: не надо воспринимать соцреализм как стиль, который был всецело навязан, ведь существовали основания для утверждения этого стиля, и основания эти не были насильственными — он совпадал с определенными ожиданиями (говоря об этом другим языком). Налицо был горизонт — горизонт ожиданий, горизонт фантазийный, если хотите, — который каким-то образом вписался в соцреалистический проект. Это очень интересный факт, потому что он показывает соединение того, что в



своей основе невидимо — ведь как еще мы можем говорить о фантазии или мечте? — и какого-то способа регистрации этого невидимого, его, так сказать, визуальной фиксации. Этим примером я хочу подчеркнуть, что есть зазор между «картинкой», то есть изображением как набором визуальных знаков (как сказали бы, наверно, семиотики), и образом, если подразумевать под ним образ мечты в данном случае. А такое понятие встречается у того же Бенямина.

Я люблю приводить и другой характерный пример. Есть еще один знаменитый фотограф, который интересен и Михайлову. Это Синди Шерман, и оба они — классики современной фотографии. Интересно, впрочем, что ни тот, ни другая не работает с цифровым изображением. Это любопытно потому, что в каком-то смысле оба они архаичны, то есть имеют дело с фотографией, которая уже кончилась, которой больше не существует. Я хочу сослаться на Шерман, чтобы осветить примерно такую же ситуацию, как только что разобранным мною. Дело в том, что у нее в свое время была серия, которая называлась *Untitled Film Stills*, и особенность ее заключается в том, что Шерман сама фигурирует во всех фотографиях серии, при этом она на них ничего не изображает, то есть не актерствует, не разыгрывает никаких ролей, а просто занимает какую-то позу, подбирая для себя одежду, отсылающую к определенной эпохе. В «Кадрах из фильмов» изображалась Америка 1950-х, и критик Лора



Синди Шерман. *Untitled Film Still, № 58*. 1980.  
Желатино-серебряная печать. 16 x 24.  
Музей современного искусства, Нью-Йорк

Малви, комментируя эти фото, пишет, что это был период *democracy of glamour* — демократии если не «гламурной» (такое говорить не хочется), то во всяком случае «великолепной», «пленительной», «роскошной». Это была самая спокойная полоса новейшей американской истории, предшествующая борьбе за гражданские права, этому небывалому росту самознания американцев, и это был довольно исключительный период, который многие воспринимают как золотой век американской демократии — в кавычках или без. Итак, Шерман одевается в одежду 1950-х, изображая женщин, перекликающихся с кинематографическими типажам. При этом, повторяю, она не совершает никаких актерских усилий. Примечателен эффект, который фотографии произвели. Их выставили — надо заметить, что на выставки Шерман ходила самая разнообразная аудитория, не только специалисты, но также и неподготовленные зрители, — и когда американцы пришли посмотреть эти фотографии (а они маленькие, их надо внимательно рассматривать, притом что Шерман особо не старалась: одежду подбирала наспех, на скорую руку, на снимках виден провод, то есть она, снимавшая сама себя, не скрывала своих фотографических приспособлений, показывая тем самым, что реальность ею сконструирована от начала до конца), так вот, повторяю, когда зрители увидели ее фотографии, они единодушно заявили: мы знаем эти фильмы,

поскольку мы их видели когда-то. Сказать, кто именно снял эти фильмы, было бы, конечно, затруднительно — может, Хичкок, а может, кто-то другой, но то, что мы их видели, не вызывает никаких сомнений.

Что же происходит? Происходит очень странная вещь. Этот эффект отмечался критиками, в частности Розалиндой Краусс. Можно сказать, что происходит эффект узнавания. Тогда возникает вопрос: что же узнается? Причем хочу обратить ваше внимание на то, что это говорится не одним человеком, да и к чему вообще принимать в расчет идиосинкразическое мнение? Оно бы нас не заинтересовало, мы могли бы списать его на счет невнимательности, или проявления чудачества, или чего-то еще. В данном случае интересно то, что узнаёт коллектив. Коллектив приходит и говорит: мы это знаем. Здесь важно подчеркнуть, что это узнавание, демонстрируемое группой зрителей. Еще точнее — общностью. Узнает общность зрителей, и узнает до того, как из этой общности выделяется конкретный субъект восприятия, который может быть назван «ты» или «я», то есть до того, как появляется тот, кто начинает: а) по-настоящему рассматривать изображение; б) распознавать и контролировать в нем знаки, а стало быть — его интерпретировать. Это момент восприятия до интерпретации, к тому же восприятия необходимо коллективного. И если мы задумаемся над тем, какие же механизмы действуют в этом случае, я бы сказала, что это меха-

низмы аффективные, которые объединяют общность посредством преобладающего эмоционального настроения. Чтобы это не звучало как фантазия, обратимся к авторитетным теоретикам и их соображениям. Однако сразу же скажу: это не фантазия, это просто очень необычный механизм восприятия, который указывает на возможность интерпретировать объекты восприятия иначе, чем это было принято в классической традиции. Классическая традиция предполагает зрителя, который смотрит, например, на живописную картину, ее созерцает, и созерцание — это есть конкретная практика, или разновидность эстетического опыта, в своей основе культурно-историческая. Одним словом, это культурно-исторический опыт восприятия. С приходом же технических средств, как показывает Беньямин, такой тип восприятия решительно меняется.

Кстати, Беньямина часто интерпретируют самым невероятным образом. Даже такие знаменитые персоны, как Борис Гройс, его понятие ауры, которое является сугубо гносеологическим, то есть имеющим отношение к теории познания, наделяют онтологическим статусом. А это значит, что ауру интерпретируют как некий объект. Но делать этого нельзя ни в коем случае. Аура — это способ восприятия, о чем можно прочитать неоднократно у самого Беньямина. Пожалуйста, не думайте, что можно вот так придти и безнаказанно сказать: аура возродилась, она возродилась сегодня в

современном искусстве. Нет, такого быть не может. Это означало бы — если уж пытаться выводить из данного утверждения какие-то логические следствия, — что изменилась система восприятия. И что же, она вернулась снова в XIX век? Неужели мы опять стали толпой одиночек, или индивидуальными зрителями, рассматривающими картину в условиях такого социокультурного развития, которое навсегда осталось в прошлом? Понимаете, здесь происходит определенное смешение понятий — не знаю, сознательно ли делается это или нет, — и в результате утрачивается ощущение того, что удалось увидеть Беньямину. А Беньямин недвусмысленно говорит о том, что с приходом технических средств восприятие становится однотипным (это слово употребляет он сам) именно в силу их свойства воспроизведения — кстати, он пишет о фотографии, и фотографию можно считать эмблематическим средством воспроизведения, то есть моделью, по которой строится действие всех других репродуцирующих средств, а не одной только фотографии как технического аппарата, — так вот, восприятие, по Беньямину, становится однотипным, и эту однотипность оно извлекает — выжимает — даже из уникальных объектов, каковыми и являются произведения искусства. Это означает только одно: отныне мы не воспринимаем произведения искусства так, как это было раньше, — утрачивается их ауратичность, а это есть не что иное, как дистанция. Если вы хотите найти

какой-то синоним для ауры, какое-то ее рабочее определение, то самый простой способ объяснить ауру — это представить ее как дистанцию, и эту подсказку находим у самого Бенямина. Дистанция, причем дистанция сакральная. Что такое сакральный объект? Подумайте об иконах, подумайте также о способах выставления живописи в старинные времена. С помощью этой дистанции задается и сам воспринимающий, и предмет его восприятия. Если есть эта дистанция, то ничто не может ее изменить. А вот утрата ауры как раз и указывает на то, что дистанция необратимо меняется, что она навсегда исчезает. И пожалуйста, не думайте, что аура — это какая-то вещь. Нельзя связывать ауру с вещью. (Получилась небольшая девиация. Впрочем, это важный момент, на который стоит обратить внимание.)

Стало быть, мы с вами говорим о восприятии. Мы говорим о восприятии и пытаемся разобраться с образом. В фотографиях, которые каждый по-своему демонстрируют Михайлов и Шерман, меня поражает проводимое ими различие: это тонкое разведение визуальной данности и того, что изображение вообще не может показать. Но что является условием появления и проявления изображения? Мы сказали, что это аффект. Мы сделали шаг в эту сторону. Отталкиваясь от наблюдений британского теоретика культуры Реймонда Уильямса, можно также сказать, что это некие «структуры чувства». Структуры чув-

ства — это не то, что принадлежит лично мне, что находится, так сказать, в моем распоряжении. Всеми этими примерами я фактически пытаюсь подвести вас к тому, что мы имеем дело с бессубъектным восприятием. То есть это такое восприятие, в котором нет субъекта в качестве познающей инстанции, проецирующей свои представления, удерживающей различные типы дистанций и т.д. и т.п. Иными словами, мы все время находимся в таком облаке бессубъектного восприятия, пытаюсь выйти на его понимание, определить, что же это такое. Мне кажется, что XX век — не только на примере фотографий, но и на примере кинофильмов — дает нам это наилучшим образом почувствовать. О том же свидетельствует и вся массовая культура, кстати говоря. Раз уж получилось так, что мы затронули Бенямина и вторая часть в названии моего выступления намекает на некий загадочный демос, давайте, может быть в пропедевтических целях, вспомним еще одну работу Бенямина, которая называется «Краткая история фотографии».

Есть такая небольшая работа, и, поскольку она была написана в 1931 году, вы можете подумать, что это нечто устаревшее, далекое во времени, а потому неприменимое. И тем не менее я вам советую, если у вас будет время и желание, если в принципе вам это интересно, прочитать или заново перечитать «Краткую историю фотографии». Она вас удивит. У меня был повод это сделать некоторое время тому

назад. Вы не представляете, насколько это попадает в точку! Вот мы с вами находимся здесь, в этом прекрасном помещении, обставленном необыкновенными объектами, мы также окружены современным искусством и более широко, поскольку в Москве сейчас проходит биеннале. Но не всегда современному искусству можно верить, и Беньямин показывает, в чем его ахиллесова пята. Он это делает невольно — ведь фактически в «Краткой истории фотографии» он действительно проследживает краткую историю этого вида изображения начиная с первых дагерротипов. Хочу привлечь ваше внимание к пафосу этой работы. В принципе с первых страниц Беньямин говорит о том, что фотография начинается как не-искусство. Он выражает это несколько иначе, но очевидно одно: фотография лишь притязает на то, чтобы быть искусством. И, добавлю от себя, она в конце концов добивается этого — она становится искусством, то есть ее признают как отдельный институт, в 1960-е годы. Но парадоксальность ситуации заключается в том, что в те самые 1960-е, когда она наконец утверждается в форме искусства, концептуальное использование фотографии художниками, в том числе американскими — а они в это время очень много экспериментируют, — полностью отрицает ее специфику как выразительного средства. Удивительный, по сути дела, парадокс. Повторю еще раз, потому что с этим важно разобраться. Итак, с одной стороны, фотография стано-

вится искусством, то есть окончательно утверждается в искомом статусе, и создается сеть, обслуживающая фотографию: она размещается в музеях, определяется на жительство в архив, появляются критики, которые о ней специально пишут. С другой стороны, концептуальные художники как будто говорят: мы используем фотографию, но нас не интересует фотография, обладающая специфическим языком, ведь мы используем ее как теоретический объект, используем для деконструкции практик современного искусства в поисках ответа на вопрос, что такое искусство, искусство сегодняшнее, которое радикально изменилось, потому что стало множественным и утратило особенности тех выразительных средств, какие у него имелись раньше.

Но перед тем как обратиться к 1960-м годам, давайте все-таки вернемся к Беньямину. Так вот, Беньямин, чувствовавший, что фотография будет добиваться признания в качестве искусства, заявляет: это не искусство, фотография — род социальной критики, социальной экспертизы. Посмотрите на фотографии Зандера, их можно назвать сравнительной фотографией, говорит он, но только не портретами. Если хотите, это антропологические исследования — исследования власти, ее физиогномики, — но никаким образом не портретирование, не эстетический акт. С самых первых десятилетий фотография начинается как критика, и это очень хорошо понимал Беньямин. Но как именно



Август Зандер. *Солдат*. 1940 (печать 1990).  
Желатино-серебряная печать. 25,9 x 19.  
Галерея Тейт, Лондон

она начинается? Как усилие, которое не является художественным в привычном смысле этого слова. Иначе говоря, первыми делателями фотографии оказываются техники нового поколения, как их определяет Беньямин, или попросту изобретатели — не художники, а именно изобретатели. На самом деле о них можно говорить расширительно как о любителях. То есть, когда мы говорим об изобретателях или техниках, речь идет как раз о любителях, но не о художниках. У этих делателей нет притязаний на художественность. У них, безусловно, есть интерес — интерес к самому техническому средству, но они совершенно не стремятся с помощью нового средства делать искусство. Это, конечно, примечательное наблюдение, и когда я говорила, что не надо воспринимать Михайлова как художника, я имела в виду, что своим творчеством он выполняет другие задачи. Если мы прислушаемся к Беньямину, то сумеем лучше разобраться в них.

Но у Беньямина есть еще одна родственная мысль. Я не буду сейчас останавливаться на его анализе первых дагерротипов, хотя он и может показаться необычным: в свете услышанного вами Беньямин высказывает действительно довольно неожиданную мысль о том, что первые фотографии ауратичны. Правда, это специфическая форма ауратичности, когда идеальным образом совпадает объект фотографирования — буржуазия на подъеме — и новое техническое средство, то есть это

некоторая констелляция, или сочетание, разнородных элементов, — именно оно обеспечивает ауратичность, но опять же она не является каким-то свойством самим по себе. Однако я хочу сказать о другом. У Беньямина есть еще одна мысль, встречающаяся в других его работах. Замечу, что порой он высказывает вещи совершенно неочевидные, иными словами, такие, которые нуждаются не просто в проясняющей интерпретации, но и в работе воображения, в работе читательской мысли. Так вот, Беньямин высказывает связанную с предыдущей мыслью о том, что когда техническое средство устаревает, когда оно уходит, то на какой-то миг оно обнажает утопический потенциал, который это средство содержало внутри себя с самого начала. Вот такая несколько загадочная мысль. Думаю, никто особенно не будет против утверждения о том, что старая фотография — если хотите, михайловская — кончилась. Она ушла, и ее уже не существует. На смену этой фотографии пришла фотография цифровая со всеми вытекающими результатами. Возникает естественный вопрос: что же, собственно, за утопический потенциал имеется в виду? Мы говорили о том, что первые делатели фотографии — это техники, а не художники. И вот сегодня сложилось такое положение вещей, когда утрачивается специфический язык искусства. Если вы посмотрите на современное искусство (я, правда, не могу охватить мысленным взором биеннале, которое сейчас

проходит в Москве), вы увидите, что многие современные художники заимствуют средства выражения у масс-медиа. Возьмите того же Михайлова — вспомните, в какие годы делались его фотографии, и однако на одной из них промелькнули элементы анимации, что-то открыто мультипликационное. Полагаю, это намек на то, о чем я сейчас говорю: речь идет об устойчивом ощущении, что сегодня каждое из искусств утрачивает одному ему присущий выразительный язык.

К слову говоря, это то, что в английском называют словом *medium*. Вы знаете, что Маклюэн первым произнес знаменитую фразу, которую, кстати, правильно перевели: *The medium is the message*. Это ставшее классическим утверждение по-русски звучит так: средство (у нас переводят «средства коммуникации», и это верно) есть сообщение. Это значит, что содержание сообщения определяется каналами его распространения. Фактически эту же мысль высказывает Флюссер, еще один теоретик технических образов. Как бы то ни было, *medium* в английском языке означает просто язык того или иного искусства, его выразительные средства. Так, в случае живописи это язык живописи, живопись, обладающая своими выразительными средствами, в случае кинематографа — язык кинематографа, в случае фотографии — выразительные средства фотографии и тому подобное. Однако сегодня ни у фотографии, ни у живописи, ни даже у кине-

матографа — осмелюсь выступить здесь с таким крамольным утверждением — нет своих выразительных средств. Все эти искусства заимствуют язык у массовой культуры — у массовых образов, у образов масс-медиа, а это суть реклама, комикс, телевидение. Сюда можно также отнести и виртуальные — сетевые — источники современных образных систем. Этот несобственный язык становится языком современного искусства. Стоит обратить внимание на радикально изменившуюся ситуацию: чтобы продолжаться, чтобы сохранить саму идею выразительного средства, искусство должно заимствовать свой язык у областей от искусства предельно далеких, к которым относится массовая культура прежде всего. Массовая культура — это как раз область несобственного языка и, конечно, неиндивидуализированного восприятия. Если угодно, это демос. Вспомним любительство как утопический потенциал, по-прежнему заметный в первых фотографиях. Но почти сразу же он вытесняется, потому что фотография превращается в товарную форму и постепенно в искусство. И все-таки: что понимать под демосом?

Тут, конечно, стоило бы немного погрузиться в пространство массовой культуры, так как в нем намечаются всякие интересные явления. Но самое главное, пожалуй, это следующий момент. Очень часто мы воспринимаем высокое искусство, с одной стороны, и низкое, с другой, как нечто противоположное друг другу. Так вот, по мне-

нию критиков и интерпретаторов массовой культуры, так называемая низкая, или популярная, культура и культура высокая — это не то, что существует в отрыве одно от другого, а то, что составляет две стороны эстетического производства, неразрывно связанные между собой в эпоху позднего капитализма. Это важно понимать, потому что оба эти полюса соединены необходимым образом. Обе культуры друга друга конституируют, если воспользоваться специальным языком, или же друг друга порождают, если выразиться проще. Конечно, в случае массовой культуры речь идет о культуре демократической в самой своей основе. В этом сомневаться не приходится, и культура, в которой восприятие, как я уже сказала, является несобственным, то есть в которой коллектив в своем движении, в своем ощущении материи современной жизни опережает нас как индивидуальные субъекты, в которой он сопротивляется любым институциональным или специализированным формам, — такая культура определяться по-другому и не может. Я и хотела, чтобы вы составили некоторое представление о понимаемом так коллективе. (Может быть, добавить что-то к этому тезису? Или вы хотите задавать вопросы? Я, знаете ли, со страхом смотрю на часы, потому что всегда имеется некий регламент. Или он отсутствует? Ну хорошо, если нет жесткого регламента — все равно не буду долго говорить, как Сергей Сергеевич Хоружий, — попытаюсь



наметить какие-то вещи, чтобы вы смогли потянуть потом за отдельные нити, и тогда мы их развяжем, распустим вместе это полотно. Итак, несколько соображений перед тем, как перейти непосредственно к вашим вопросам.)

Все-таки я хочу вернуться к серии, которую вы посмотрели на экране. Эту серию, и даже не саму серию, а работы Михайлова в целом, очень воодушевленно воспринимал Кабаков (вы знаете, это классик современного концептуализма, художник, выставлявшийся в Москве совсем недавно, причем многократно, в разных местах). Так вот, Кабаков, познакомившийся с творчеством Михайлова, следивший за ним, поощрявший его еще в советское время, назвал его работы «тотальной фотографией». Если вы знаете немного Кабакова, вы поймете, что это напрямую перекликается с идеей тотальной инсталляции у него самого. Кабаков выдвинул идею тотальной инсталляции и фотографии Михайлова он называет тотальными. Вот такое странное определение, которое может ввести в заблуждение: мы начинаем думать, волноваться, что же это такое — тотальный? Разве Михайлов достигает какой-то завершенности? Мы видели эти фотографии — они не то что далеки от завершенности, в них не угадывается даже простой обобщающий смысл. Так что же тогда понимать под тотальностью? К счастью, Кабаков намекает на то, в каком смысле можно интерпретировать данное слово. Он говорит о



Борис Михайлов. Из серии *Вчерашний бутерброд*.  
Конец 1960-х — начало 1970-х.  
Courtesy: XL Галерея

том, что это попадание, прямое попадание в цель. И он сравнивает эффект от фотографий Михайлова с действием шрапнели. Вообще, если присмотреться к этим карточкам (а Михайлов иначе как карточками их не называет), то в них не выделены, не акцентированы какой-либо отдельный персонаж или деталь. Вы иногда видите концептуально использованный цвет — например, в серии «Вчерашний бутерброд» в некоторых местах акцентирован красный. Красный как раз и был идеологическим цветом того времени — было много красного, и понятно, что попытка акцентировать какой-то красный предмет или просто раскрасить изображение, используя красную краску, уже вызвала определенную реакцию, уже создавала определенное отношение к изображению. Все это так. Тем не менее Кабаков говорит «попадание». Если хотите, это слово находится в том же ряду, который здесь у нас наметился. Так что такое попадание в данном случае? С точки зрения Кабакова, это схватывание — схватывание документальной правды жизни, не побоюсь такого выражения. И в этом есть определенный парадокс. Почему?

Дело в том, что Михайлова можно называть документальным фотографом только с изрядной натяжкой. Если вы держитесь за определение жанра, вашему возмущению, пожалуй, не будет предела. Ведь Михайлов снимает натуру по договоренности. Так, у него есть знаменитая серия бомжей, которая недавно была выставлена в музее

Метрополитен в Нью-Йорке. С этими бомжами он вступает в контрактные отношения, то есть приходит, здоровается и, обращаясь к бомжу, говорит: я буду тебе платить как натурщику по реально существующим расценкам. Не помню, тогда это, кажется, было десять рублей в час — все эти цифры можно уточнить. Согласен? — спрашивал Михайлов, и если бомж отвечал, что согласен, то они и заключали договор. Правда, требовалось выполнить определенные условия, причем довольно необычные. Если вы не видели эту серию, то могу сказать, что она поражает не столько своей откровенностью — там показаны люди в крайней степени отчаяния и деградации, — сколько тем, что Михайлов демонстрирует в ней один и тот же прием. Он просит этих людей себя приобнажить, так сказать, то есть обнажить какую-то часть своего тела, а не раздеться полностью, что нас так сильно не шокировало бы — мы видели обнаженных людей, обнаженную натуру, даже самого болезненного вида... Но когда вам показывают человека, который как бы исподтишка демонстрирует какую-то часть своего тела, это производит неожиданное, чтобы не сказать отталкивающее, впечатление. Вообще, эта серия производит очень сильное впечатление, и многие критиковали Михайлова за отсутствие патристичности, утверждая, что он подыгрывает негативным представлениям Запада о России и продает кураторам и критикам, жаждущим убедиться в сумрачном состоя-



Борис Михайлов. Из серии *Case History*. 1997–1998.  
Courtesy: XL Галерея

нии нашей страны, именно такой ее образ. Словом, критика была самая разнообразная, и я думаю, что Михайлов наслушался много всего от своих нынешних и бывших соотечественников. Но дело не в этом. Дело в том, что эта серия, конечно, не похожа ни на что. Так вот, фотограф вступает в контрактные отношения со своими моделями — это чистейшая правда. В продолжение того, с чего мы начали, я хочу сказать, что его очень трудно назвать документалистом, потому что это постановочный фотограф. Все эти примеры, все эти истории подводят нас к одному: какая же это документальная фотография, если это постановочные фото, иначе говоря — инсценировка? Разве инсценировка может показать что-то правдивое в смысле исторической правды, разве она может открыть нам глаза на какой-то исторический период? Думаю, что может. Скажу больше: это вообще не является проблемой.

В первую очередь, можно обсуждать статус самого документа. Как показывают исследователи документальности, каждый документ фактически основан на вымысле, на олитературенном свидетельстве. Деррида, например, анализирует Бланшо (был такой знаменитый французский писатель), и у него есть очень странный, очень необычный рассказ, изданный отдельной книжицей, где он вспоминает момент своей смерти, точнее — своей несостоявшейся смерти, и называется это сочинение *L'instant de ma mort* — «Момент (мгновение,

миг) моей смерти». Об этом автор читателю и сообщает. Более того, он об этом свидетельствует, но свидетельствует символическими средствами литературы. Литература мгновенно отдаляет нас от истины свидетельства. И это большая проблема, потому что мы говорим и мыслим с помощью языка, а тут нам сразу же сигнализируют, что речь пойдет о неповторимом событии, или об опыте, как его понимает Бенъямин. Наш язык, любой язык, на котором говорят и пишут, который в своем творчестве использует художник, — это способ поставить заслон между нами и опытом, между нами и сырым материалом жизни. Вообще говоря, прямого доступа к реальности мы не имеем. Мы пользуемся набором опосредований, символов, символизаций, и необходимо отдавать себе в этом отчет. Тем не менее такие фотографии, как Михайлов, использующие разные приемы (при всем при том это можно назвать приемами и формальными средствами, так как он в некотором роде формальный художник, художник-формалист в хорошем смысле слова), так вот, художники распознают эту призрачную материю, каким-то образом ее удерживают и позволяют приблизиться к ней — позволяют если и не увидеть ее, то по крайней мере почувствовать, понять, что она существует, и эта материя всегда превосходит то, что мы видим. Она всегда больше того, что мы видим. За счет этого, между прочим, и возникает потребность смотреть.

Обратимся коротко к Ролану Барту, известному французскому семиологу, писавшему и о фотографии, и о кино. У него есть довольно сложная статья под названием «Третий смысл» — так она переводится по-русски. В ней обсуждается *sens obtus*, то есть «открытый смысл», но если переводить определение дословно, то оно означает «тупой». Кстати, Барт обыгрывает разные значения слова *obtus*: он хочет задействовать весь семантический спектр этого французского слова. В частности, он имеет в виду «тупой» в значении буффонады или карнавала. А что это такое, если разобраться? Это аффект, аффективное измерение, никогда не схватываемое языком. Это измерение всегда раздвигает язык, если воспринимать его как прямой угол (вспомним тупой угол в геометрии), раскрывает его, как веер, навстречу другим способам означивания и восприятия. В действительности Барт хочет указать на то, что кино — это область нашего аффекта или, мягче (хотя это не одно и то же), область наших эмоций. Мы любим смотреть: есть то, что нас зацепляет — в фотографии или в кино, — что нас заставляет смотреть, но мы сами этого не видим, и Барт концептуализирует это невидимое с помощью понятия «открытый смысл». Он проводит сложную и тонкую работу, разбирая фотографии фильмов Эйзенштейна — то, что в свое время очень любил приводить в качестве примера Подорога: он высоко ценил работу Барта и часто ссылался на

эти кадры и эти разборы. Так вот, Барт говорит: посмотрите на фотографии, эти оставленные кадры, взгляните в них, и вы увидите, что борода Ивана Грозного плохо приклеена, это *punctum*, то есть некоторая деталь в фотографии, образующая разрыв в непрерывности изображения. Я бы уточнила, что это прерывание символической непрерывности изображения. Это то, что в нем избыточно, что нам не нужно видеть и мы не должны знать в принципе, но присутствие чего каким-то странным образом угадываем. На самом деле Барт потом отказывается от начального допущения, что *punctum* можно вообще каким-то образом визуализировать. Однако он продолжает искать теоретические возможности для разговора о том, что составляет условия нашего восприятия, которое всегда эмоционально. Взять, к примеру, любовь. На каком языке можно говорить о любви к кинематографу, фотографии, каким-то другим видам искусств? Мне представляется, что когда Барт вводит понятие открытого смысла — того, что прерывает непрерывность кинематографического повествования, или диегезиса, — то получается следующий расклад. Есть кино Эйзенштейна, например, фильм об Иване Грозном: это некоторое непрерывное повествование, сообщающее нам историю, определенным образом ее интерпретирующее, а это уже символический смысл, надстраивающийся над смыслом буквальным, или информационным. Но Барт говорит: это не всё. Оказывается,

есть то, что нарушает эту непрерывность, что ее как бы расщепляет, и это суть невидимые вещи. Может быть, в фотографии мы и способны увидеть или уловить нечто подобное, но в принципе оно остается неразличимым для нашего глаза: какая-то избыточность, дополнительность, которые и есть способ нашего встраивания в то, что мы видим. Это как бы телесный шрам, но шрам *нашего* тела, признак *нашего* участия, след *нашего* аффекта.

Стало быть, есть такие увлекательные рассуждения, которые, конечно, можно было бы и дальше разбирать, но думаю, что на этом месте можно прерваться. Мы охватили разные области, и если у вас возникли вопросы, настало время ответить на них. Может, вы мне подскажете что-то, может, вы чего-то не поняли. Или ничего не поняли? Если верно второе, то это целиком и полностью моя вина — давайте к чему-то возвращаться, что-то повторять...

**Вопрос из зала:** Говоря, что работы Михайлова — это не-искусство, вы имели в виду, что фотография вообще — не-искусство или же что это его индивидуальная манера?

— Поскольку так случилось, что мы вспомнили и Беньямина, и других релевантных авторов, я бы радикализировала тезис и сказала, что фотография — это не-искусство. Я бы сказала именно так, — несмотря на то, что, когда входит человек, который еще не успел ни о чем с вами поговорить, и заявляет, что фотография

— это не-искусство, он рискует получить пощечину. Я же в данном случае хочу сказать, что речь идет о настрое на определенный тип восприятия, благодаря которому подвешивается сильнейшая инстанция языка в наиболее широком смысле слова. Не секрет, что всякая интерпретация — это язык и изображение — это тоже язык. У Барта есть совершенно блестящая книга, которую я всем рекомендую, под названием *Camera lucida* — «Светлая комната», так можно перевести это латинское словосочетание по-русски (думаю, что многие ее читали), — где он пытается говорить о сингулярности. Есть такое понятие, которое употребляется в современной философии, и оно, наверное, здесь уже звучало. К числу сингулярных событий можно отнести любовь и утрату. Дело в том, что в книге Барта говорится об утрате. Это книга о фотографии, но одновременно это очень личная книга, потому что с помощью фотографии, через фотографию Барт хочет удержать — обрести заново — образ своей умершей матери. Весь этот разговор неотделим от траура, от его переживания утраты. Если задуматься, траур — это символическая по своему характеру работа. Всякий человек, испытывающий или переживающий утрату, в конечном счете научается с ней жить. И работа траура, по Фрейдю, состоит в том, чтобы в конце концов преодолеть боль и снова стать активным социальным существом, научиться заново жить в коллективе — заново войти в коллектив,

пережив и тем самым окончательно изжив саму утрату. А Барт таким образом строит свою небольшую книгу, одновременно посвященную и фотографии и матери, что, по сути дела, он нам говорит: я не хочу изживать свою утрату, но хочу жить с этой болью, с этой раной — я хочу, чтобы она оставалась открытой. Это, казалось бы, звучит литературно, но Барт же и занимается выстраиванием некоего языка, и фотография как раз и позволяет ему об этом говорить и вместе с тем исследовать проблему конкретной разновидности изображения.

Собственно говоря, мы только что затронули этот сюжет. Барт разрабатывает два термина — *studium* и *punctum*. В его книге нет терминологии, но есть два базовых понятия, которыми критики фотографии пользуются до сих пор. Повторяю: *studium* и *punctum*, два латинских слова. *Studium* — это непрерывность поля культурных значений, широта охвата, как говорит о нем однажды Барт, то есть собственно культурные знаки, которые мы, люди культуры, всегда умеем прочитать на любой фотографии, в том числе на фотографиях Михайлова. В этом смысле фотографии Михайлова — совсем не исключение. В особенности те, кто жил в советскую эпоху, легко могут разложить эти фотографии на составные элементы и даже составить из подобных элементов достаточно связный рассказ. Но есть другой режим восприятия (Барт говорит «режим чтения», но скажем мягче — режим восприятия), который

разрывает эту непрерывность, мгновенно превращая фотографию из изображения в запись — в след нашей боли, или нашей любви, или еще какой-нибудь сильной эмоции, и мы перестаем ее видеть в этот момент. Фотография становится своеобразным релейным устройством, отсылающим нас к уникальности нашего опыта — того самого опыта, о котором писал Беньямин и который не подлежит изображению. Подчеркиваю: опыт не подлежит изображению. Это то, что непредставимо, если воспользоваться философским языком. Однако опыт взывает к тому, чтобы быть изображенным. Мы — обособленные существа, мы переживаем боль индивидуально, очень и очень индивидуально, но все в нас взывает к тому, чтобы такие состояния сообщались другим. В этом смысле мы всегда уже связаны с другими. Это очень необычная и даже парадоксальная структура — структура абсолютной изолированности и коммуникации через такую изоляцию.

Тема действительно интересная, но она нас может увести немного в сторону. Я же пытаюсь сказать следующее. Фотографы, наиболее чувствительные современные фотографы, подводят нас именно к этому (мы начинаем смотреть, что-то нас трогает, тогда мы начинаем думать, придумывать, начинаем жить и двигаться в материале, с ним по-особому работать) — современные фотографы подводят нас к идее о том, что мы не должны доверять тому, что мы видим. Но не в том смысле, какой можно

почерпнуть у концептуальных художников: дескать, нет концептуального искусства без интерпретации, без понимания поставленных им самим же задач. То есть искусство, собственно, и сводится к его интерпретации, все остальное — гэги, работающие на интерпретацию, на то, чтобы мы ее создавали. Однако в данном случае это не интерпретация, а что-то другое. Как вам объяснить? Это род переживания и понимания, только очень специфического. Поэтому я и начала с того (правда, в самом начале это, возможно, было не очень понятно), что фотография ставит проблему, которая может быть выражена по-другому, уже на дискурсивном языке. В сущности, имеется в виду одна и та же проблема. Мне представляется, что очень интересно проблему эту обнаружить, выявить, а в конечном счете и справиться с ней...

**Вопрос из зала:** Не могли бы вы объяснить высказывание по поводу однотипного восприятия. Вообще говоря, это хорошо или плохо, и должны ли мы как-то с этим бороться?

— Должна сказать, что я не занимаюсь оценочными суждениями — ценности я оставляю в стороне, — и вообще, когда мы начинаем такого рода разговоры, то это не хорошо и не плохо. Это просто попытка с чем-то разобраться, разобраться в чем-то, поэтому, повторяю, это не хорошо и не плохо. Скорее, это способ обрести какие-то ориентиры — понять, в каком мире мы

живем, какими образами в нем окружены. Вы мне напоминаете Виталия Третьякова. Он устраивает передачу про телевидение, собирает людей и говорит: первый вопрос, который я задам, прозвучит так: телевидение — это хорошо или плохо? Благо, он предупредил нас заранее, потому что если ты об этом ничего не знаешь, то довольно трудно сориентироваться по ходу дела. А потом Третьяков добавляет: я хочу отнестись к этому диалектически; телевидение — это и хорошо и плохо и в то же время ни хорошо и ни плохо... Это, конечно, анекдот, но мне кажется, что речь в данном случае идет не о том, чтобы вынести явление какую-то оценку, а о том, чтобы постараться понять, с какой реальностью мы имеем дело.

Вот мы все время говорим: виртуальная реальность, медиатизированные образы... А что за этим, собственно, стоит? Что с этим делать? Мне кажется, что рассуждения об однотипном восприятии не подводят нас к тому, что все куда-то провалилось, что индивидуальность канула в тартарары. Нет, речь не об этом. Речь идет о том, что есть некоторые механизмы восприятия, в которых мы, индивиды, должны отдавать себе отчет, и что сегодня на первый план выдвигаются эти бессубъектные или, если это слово вам не по душе, анонимные структуры. Такое общее опережает любое индивидуальное. Это не значит, что индивидуальное кончилось, но восприятие сегодня устроено таким образом, что «сна-

чала» (в кавычках) происходит эта встреча — ведь фактически это разновидность встречи, — а потом уже мы можем выражать к этому свое отношение, пытаться с этим как-то разобраться. Я хочу подчеркнуть: это не вопрос о том, хорошо что-то или плохо. Речь идет о понимании того, в какой среде мы живем. Полагаю, что, когда Олег Аронсон говорил здесь о кино (я знаю, в какой манере он работает, как движется в материале), он упомянул и коммуникативную общность. Он говорил вам об этом?

**Реплика из зала:** Да, говорил.

— Ну вот, и я вам говорю, по существу, то же самое — только он использует пример кинематографа, а я использую пример фотографии. Так получилось, что каждый выбрал свою предметную область. На самом деле это проблема общности, сообщества, интереснейшая тема, которая имеет и этический окрас.

Есть такой философ, вернее, был такой философ — приходится говорить о нем в прошедшем времени — по имени Жак Деррида. Надо сказать, философ очень трудный. Хотя с чем сегодня ассоциируется деконструкция? Даже Дугин сумел «деконструировать» Суркова. Случилось так, что я интересовалась судьбой деконструкции в нашем контексте — у меня есть проект, посвященный изучению неправильного употребления понятий, — и недавно я обнаружила совершенно захватывающий текст. Его название — «Деконструкция Владис-



лава Суркова» — привело меня в восторг. Я подумала: ну вот, наконец-то кто-то взялся провести тонкую работу с текстом власти, с метафизикой власти в лице Суркова, — но не тут-то было. В статье Дугин делает какие-то идеологические заявления, правда, самое интересное, что он ссылается на две искусствоведческие работы Владислава Юрьевича (может быть, вы знаете, что в свое время тот проявил интерес к творчеству Хуана Миро и Николая Полисского; кстати говоря, получились очень поэтические вещи), но Дугин их интерпретирует уже в духе своего «археомодерна», то есть такого состояния социально-политического развития, предположительно российского, когда оно не есть ни архаика, ни модерн, а так, что-то посередине. Я не буду затрагивать особенностей мировоззрения Дугина, потому что они более или менее ясны.

А сказать хочу о том, что был такой замечательный философ Жак Деррида, который в своих поздних сочинениях с энтузиазмом писал о телетехнологиях. Между прочим, обратите внимание на сам этот термин. Мы живем уже в другую эпоху, и нам должно быть интересно, как люди, имевшие сугубо философский бэкграунд и не занимавшиеся подобными сюжетами специально, находили способы о них продуктивно рассуждать. Так вот, термин «телетехнологии» принадлежит самому Жаку Деррида. Поразительно, насколько он был увлечен эффектом телетехнологий. Он говорит: я вижу в этом (правда, у него очень специ-

фический язык, который может увести нас в совершенно постороннюю сферу) не что иное, как следы мессианского. Что в нашем сознании вызывает слово «мессианский»? Мессия, приход Мессии, по-другому — учителя, спасителя... В нашем сознании оно вызывает в первую очередь явные религиозные ассоциации. На самом деле Деррида говорил не об этом, он говорил о мессианстичности без мессианства, то есть без доктрины и религиозной догмы. Фактически этим нагруженным словом, которое очень не любит его единомышленник Нанси (он предупреждает, что не надо говорить об этом так, потому что сразу же начинают думать о религии, и это создает массу проблем, затрудняя правильное понимание), так вот, этим словом Деррида обозначал то, что он связывал с приходом абсолютно другого и нашей открытостью этому приходу. У него есть такие необычные понятия, как, скажем, «грядущая демократия»: по-французски — *à venir*, по-английски — *to come* в выражении *democracy to come*, то есть буквально «та, что на подходе».

Итак, приход абсолютно другого. Деррида приветствует приход абсолютно другого, и когда он говорит о мессианском, то фактически подразумевает альтернативный образ времени. Под этим можно понимать в том числе мышление о будущем. Интересно, говорил ли здесь кто-нибудь о Слотердайте? Как бы то ни было, известный публицист и философ Петер Слотердайт написал книгу, сделавшую ему имя,

под названием «Критика цинического разума», и в ней он описывает мир, в котором мы живем. В частности, он говорит о том, что нынешняя эпоха характеризуется упадком проективного мышления. С одной стороны, как указывает если не его соратник, то (скажем аккуратно) читатель Фредрик Джеймисон, у нас нет образов прошлого, то есть у нас нет прямого доступа к прошлому и в этом смысле нет прошлого как такового: все наши образы прошлого опосредованы в значительной степени кинематографом или продуктами каких-то иных форм символической, медиатизированной деятельности. С другой стороны, точно так же у нас нет и проективного мышления, то есть мы не можем себе представить будущее. При этом не имеется в виду, что мы проецируем образы настоящего в будущее, ведь если это происходит, то мы оказываемся неспособными вообразить себе что-то радикально иное. Деррида как раз и хочет мыслить будущее, и для этого он использует сложный религиозный язык, чтобы приветствовать, по его словам, приход абсолютно другого. Тут есть один увлекательный момент. Прежде всего, он говорит, что ожидание — ожидание подобного прихода — совершенно ничем не гарантировано и ничем не обеспечено. Как он выражается на философском языке, это ожидание без горизонта ожидания. Иными словами, это, во-первых, абсолютно непсихологический модус ожидания, и, во-вторых, это такое ожидание, которое никоим образом

не может поддерживаться существующей системой знаний. О приходящем я ничего заранее не знаю: ни кто это будет, ни когда событие случится, то есть не в моей власти это приходящее постичь. Вот почему речь идет об абсолютно другом. И это абсолютно другое, или этот абсолютно другой, требует с моей стороны абсолютного, то есть безусловного, гостеприимства. А это, между прочим, уже политическое заявление, и оно входит в конфликт с системой существующих международных отношений, потому что, как показывает Деррида, действующие кодексы и нормы, в том числе этические, во многом базируются на современном представлении о государстве, о национальном государстве и тем самым сильно ограничивают понимание того, каким образом осуществляются миграционные процессы, как люди перемещаются, подталкиваемые к этому нуждой, и вообще как люди существуют помимо системы суверенных государств и вопреки таковой. В числе других эти политические соображения подводят Деррида к идее абсолютного гостеприимства. Тут есть один интересный поворот — скажу о нем буквально в двух словах и постараюсь сделать это как можно более доступно.

Деррида говорит: с одной стороны, есть представление об абсолютном гостеприимстве и законе абсолютного гостеприимства, а с другой — существуют кодексы и правила локального характера, образующие совокупность конкретных законов госте-

приимства. По сути, это означает следующее. Я говорю другому: будь у меня как у себя дома, — но только если я так говорю, то заставляю его повиноваться законам моего хозяйства, «ойкономии» (если вспомнить греков), то есть моему домохозяйству, или, проще, дому. Стало быть, когда я оказываю ему гостеприимство, я ограничиваю его своим укладом. Я словно говорю ему: я — хозяин, это мой уклад, и будь любезен соблюдать мой уклад, на основании чего я и сумею оказать тебе гостеприимство. Это значит, что всякое реальное гостеприимство всегда обусловлено. Оно обусловлено и в то же самое время условно. В противовес такой модели гостеприимства Деррида как раз и выдвигает идею абсолютного гостеприимства, которое не обусловлено ничем. Конечно, говорит он, с точки зрения политической — это нонсенс, такое даже нельзя себе представить. Но если мы не будем иметь образа абсолютного гостеприимства, если мы откажемся мыслить абсолютное гостеприимство, мы не сможем справляться с ситуациями, в первую очередь политическими, которые требуют гостеприимства в практических делах.

Не вдаваясь в подробности, я хочу лишь отметить, что следы мессианского — следы радикально иного — Деррида улавливает в современных телетехнологиях, притом что они давно уже здесь, с нами, мы к ним привыкли и они стали для нас чем-то обыденным, если не сказать затрапезным. Но он говорит: в них есть разрыв, в них есть

мельчайший зазор, мельчайшее несовпадение, которое в его терминологии связано с работой *différance*. Это, конечно, требует специальных разъяснений. Давайте ограничимся одним-единственным примером, чтобы не углубляться в вещи более специализированные. Деррида интересуется, в частности, такой феномен, который известен под названием реального времени. Обратите внимание на то, что мы говорим о реальном времени только в том случае, когда существуют технические аппараты, то есть мы не говорим о реальном времени вообще, — мы говорим о нем применительно к техническим приспособлениям. Но разве это действительно реальное время? — спрашивает Деррида. Разве события, показанные нам на экране телевизора, мы переживаем непосредственно? Нет, мы всегда переживаем их опосредованно, даже если нам кажется, что это не так. Иными словами, между транслируемым событием и нами всегда вклиниваются технологические элементы. Что это такое? Это отбор, когда для показа выбираются отдельные события, постановка кадра, его редакция, монтаж и т.д. и т.п. Все это уже там, в этом мельчайшем зазоре между событием, которое мы увидели на экране, и нашим восприятием. Это и в самом деле мельчайший зазор внутри так называемой синхронности, но он уже на месте, он уже работает, и поэтому Деррида говорит: нет никакого чистого времени; эффект реального времени, возникающий с появлением технических средств,

демонстрирует нам, что чистого времени — времени в чистом виде — не существует. Это частный пример, и вы можете даже подумать, что он имеет мало отношения к тому, что мы тут разбирали до сих пор. На самом деле это не так. Здесь та же самая работа, то же самое усилие, только связанные с тем, чтобы показать, что есть несоответствие, зазор между тем, что мы воспринимаем на экране, и тем, что нами не воспринимается, но от этого восприятия неотделимо и его напрямую обуславливает. Это то, что я и называю образом.

**Вопрос из зала:** Как вы относитесь к архаичному кино?

— Отвечая на такой вопрос, всегда рискуешь. Я люблю кино и смотрю много разных фильмов, в том числе плохих, но я не люблю кино как искусство, кино, которое приходит и говорит: я — искусство, особенно в том виде, в каком это наблюдается сегодня. Впрочем, это вкусовой момент, и он, наверное, малоинтересен. Хочу сослаться на режиссера Криса Маркера — он уже очень пожилой человек и больше не снимает кино<sup>2</sup>, но вы наверняка знаете его знаменитые фильмы *La jetée* и *Sans soleil*. Самое интересное, что Крис Маркер заявил: кино кончилось. Это было относительно недавно, в середине 1990-х годов. Правда, он сказал не совсем так, скорее он имел в виду, что кончилось кино больших режиссеров или же такое кино, которое у нас несколько неуклюже называют повсе-

местно авторским. Что это за фильмы? вспомните Бергмана, Куросаву, Антониони, Феллини — кончилось именно это кино. Мне кажется, что Маркер не просто указывает на очередную смену одного явления другим: что-то заканчивается, что-то встает на освободившееся место, — он указывает на то, что меняется восприятие самого кинематографа.

Прежде всего, он сам был большой экспериментатор в области кино. Возьмите *La jetée*. (илл) У нас это название переводится как «Взлетная полоса», но это совсем не полоса, между прочим, а платформа, причал. Есть еще один перевод — «Причал», и он более правильный, потому что полоса — это место, откуда взлетают самолеты и куда они садятся, а то, что показано в фильме — где, собственно, и происходит его основное событие, — это именно причал, то, что строили в прежних аэропортах и чего больше нет. Это открытая площадка, куда выходят люди, чтобы сесть в самолет. Повторяю: Маркер — большой экспериментатор, и проявилось это в том, что он снял фильм как последовательность фотографий. Есть еще один фильм, который мне довелось посмотреть и который был так же сделан, но случайным образом. Дело в том,

2

Крис Маркер скончался 29 июля 2012 года; в этот день ему исполнился 91 год.

что по цензурным соображениям был уничтожен «Бежин дуг» Эйзенштейна — как законченное целое он перестал существовать, но от него остались отдель-



Кадр из фильма Криса Маркера *La Jetée* (1962)

ные кадры. Их смонтировали, и получилось что-то вроде *La jetée 2*. Безусловно, по смыслу это совершенно разные картины, но в обоих случаях мы имеем дело с экспериментальной формой. Так вот, возвращаясь к словам Маркера, хочу высказать свое предположение: когда он говорит, что кино больших режиссеров кончилось, он имеет в виду, что кинематограф вступает в новый период своего бытования. Я сказала, что наступил момент, когда кино утрачивает присущий ему выразительный язык. Используя язык фотографии, Маркер, по-видимому, тоже по-своему указывает на трансформацию кинематографа, а также способа его восприятия зрителем.

Прикиньте сами: выражение «авторское кино» сегодня перестало иметь какой-либо смысл. Посмотрите, что происходит на передаче Гордона. Там сидят критики, которые периодически заламывают руки, восклицая: ах, это фестивальное кино, фестивальное кино, фестивальное кино! Но что это значит? Если попытаться расшифровать это заклинание и при этом быть чуть менее эмоциональными, это означает: кино, предназначенное для узкой зрительской аудитории. Грубо говоря, кино из рук в руки: один снял, другой посмотрел, третий дал премию... О широком зрителе никто не печется. А вот кино, которое смотрят (ведь по-прежнему кино — это то, что смотрят, смотрят многие, а не два человека, или три человека, или даже пять человек), такое кино располагается уже в совсем ином

регистре. Оно движется и разворачивается, опираясь на совсем другие стратегии. Это, пожалуй, довольно провокативное заявление, тем более что я не специалист в этой области. Скажу так: в конце концов плохое голливудское кино ближе к зрителю, чем так называемый артхаус.

**Вопрос из зала:** А почему оно ближе?

Вам не кажется, что его могли зрителю навязать?

— Тут есть один момент, на который я укажу очень коротко, потому что все уже устали и хотят немного расслабиться, возможно, за бокалом вина... Скажу еще одну вещь относительно массовой культуры — я начала развивать эту тему, увидела, что кто-то уходит, испугалась и не стала продолжать. Поскольку вы снова подняли этот вопрос, то я возьму на себя смелость продолжить. Есть замечательный исследователь массовой культуры, которого я всячески пропагандирую. Он, не раз приезжавший в Москву, любит трэш, смотрит сериалы, читает научную фантастику и пишет удивительные книги. Даже Кутзее, лауреат Нобелевской премии по литературе, о нем сказал: это настоящий писатель. Так вот, зовут его Фредрик Джеймисон, и когда-то он высказал вот какую мысль. Мы привыкли ругать массовую культуру, считая, что она манипулятивна: или она сама манипулирует нами, или кто-то распорядился, чтобы ее использо- вали в этих целях. Джеймисон на это воз-

ражает: позвольте, говорит он, если б все сводилось только к такому манипулятивному моменту, массовая культура никогда бы не существовала. Даже в самом низменном и отвратительном произведении массовой культуры присутствуют, как он утверждает, утопические элементы. Он называет это «утопическим импульсом» и «фантазийной приманкой», имея в виду, что если бы эта продукция не затрагивала что-то в зрителе, если бы в ней не было обещаний чего-то иного по сравнению с тем, что она предъясвляет наглядно, то она прошла бы мимо, то есть никогда бы не вступила в область зримого, а просто-напросто провалилась бы. Например, есть очень много фотографий, которые никогда не достигают порога зримости, иначе говоря, не могут состояться как полноправные культурные объекты, и поэтому мы их не видим. Это не мистические утверждения — просто должны быть условия, которые их проявляют, когда для нас они становятся значимыми, как это и происходит с большинством изображений. Так вот, массовая культура становится значимой — одновременно узнаваемой и потребляемой — лишь по одной простой причине: в ней есть то, что невероятно привлекает. Помимо того, что она содержит в себе манипулятивный момент, как вы заметили, в ней есть еще и обещание — обещание альтернативных форм общественной и коллективной жизни.

Олег Аронсон

## Аффективная экономика искусства<sup>1</sup>

Сегодня я вновь буду говорить о разрыве в истории искусства, связанным с возникновением того, что мы называем словосочетанием «современное искусство» или *contemporary art*. Только в этот раз я попытаюсь свернуть с пути исторических фактов и генеалогических интерпретаций, а затрону тему философии искусства. Точнее даже сказать — различных философий, которые так занимались искусством и видели в этом нечто важное для понимания не столько самого искусства, сколько того, что мы называем мышлением, восприятием, переживанием.

Долгое время искусство было просто предметной областью, к которой могла быть применена та или иная философская доктрина. Ситуация меняется в XX веке, когда искусство стало не просто объектом для анализа, но косвенно начало указывать своими радикальными произведениями на границы

1

Лекция, прочитанная в рамках курса «Философия и современное искусство» (ИПСИ, март, 2012).

возможностей языка философии и языка теории в описании и осмыслении современности. Фактически, возникла ситуация, когда объект анализа (искусства) вышел из-под контроля, обнаружил свою самостоятельность, отринул язык прошлых теорий и сам стал «теоретизировать». Книги Кандинского, статьи Малевича, манифесты футуристов и сюрреалистов, — все это часть процесса формирования современного искусства. Порой возникает иллюзия, что читая эти тексты можно найти ответы на вопросы, касающиеся понимания этого нового искусства. Искусствоведы зачастую сами эти тексты пытаются превратить в новый язык по формированию ускользающего объекта (искусства). Но они — не язык, а именно эффект ускользания. Этот эффект мы наблюдаем на протяжении всего XX века. Художник становится все более артикулированным, все более искусственным в современных концепциях. Наивность становится вещью почти невозможной. Здесь вы должны возразить: но ведь именно в XX веке возникают такие направления как дадаизм, примитивизм, арт-брют. Не противоречит ли это тому, о чем я говорю? Да, конечно, в этом можно усмотреть продуктивное противоречие. И оно, кстати, будет сегодня нашей путеводной нитью. Это противоречие между элитарностью и сложностью современного искусства и массовым обществом, в котором оно функционирует.

Потому, когда мы говорим о наивности художника, то должны различать наив-

ность сделанную (наивность как прием) и наивность прямую, непосредственную. Так вот я пытаюсь сказать, что в современном искусстве наивность существует только в первом варианте. Как у дада. «Наивность» и «архаика» дадаизма теоретически выстроены и тщательно продуманы. Также у Ларионова и Гончаровой, и у Модильяни, и у Матисса. Именно потому, что «наивность», «непрофессиональность» стали предметом рефлексии внутри искусства, дали возможность существовать стихийным наивным художникам вроде Пиромани. Но одной рефлексии было бы мало. Другой стороной этого процесса является возникновение нового исторического субъекта — массы. Выход масс на авансцену истории — это часть процесса демократизации мира, которая коснулась и таких областей, как искусство и философия.

Наивность не просто так вдруг стала предметом рефлексии. Это — часть процесса вхождения в сферу искусства тех, кто раньше от искусства был отлучен. И я думаю, что без этой двойственности — одновременно интеллектуальной усложненности и попытки через сложность прорваться к каждому — невозможно понимание современного искусства. Долгое время акцентировалась элитарность, недоступность пониманию многих работ современных художников. До сих пор многие кураторы говорят, что восприятию современного искусства надо учиться, надо быть подготовленным, начитанным, насмо-



тренным и т.п. Такая позиция — попытка возвращения искусства к утраченной им элитарности. Но возможен ли этот возврат? Я полагаю, что нет. И попытаюсь далее объяснить почему. Но для этого мне понадобится обратиться к философии. Не надо пугаться этого слова. Просто порой, когда бравируют знанием философии, насыщают свои тексты сложно произносимыми загадочными словами, создается впечатление, что философия или недоступна, или она — шарлатанство, или — своеобразный язык, нужный для его использования художниками в собственных целях. Если мы просто читаем некоторые современные тексты об искусстве, зачастую написанные художниками, то порой очень трудно понять, о чем идет речь. Иногда это выглядит настолько эзотерично и терминологически сложно, что кажется будто мы присутствуем при некоей игре в бисер. Мне кажется, что многие сложности здесь надуманны и выдуманы. Чтобы избежать их следует уяснить несколько вещей.

Сегодня искусство уже не предмет философии. Философия обращается к искусству не для того, чтобы объяснить нам *что* это такое, а для того чтобы обнаружить в нем, в тех многочисленных его экспериментах, трансформациях и неожиданных стратегиях, механизмы самообновления самой философии, и ее языка в том числе. То есть надо расстаться с иллюзией «чистой» философии, «чистой» мысли, которая откроет вам истину вещи, произведения,

явления. Современная философия — не объясняющая, а экспериментирующая. Она предлагает не истину, а стратегию осмысления. Порой тексты многих философов и теоретиков культуры берут в руки с привычной установкой узнать, как устроен мир. А установка вещь очень сильная, и это приводит к тому, что какие-то несложные, но просто непривычные вещи оказываются невосприимчивыми.

Я это говорю к тому, что для таких авторов как Хайдеггер, Беньямин, Деррида, Делёз надо все-таки иметь некоторую схему чтения. Это не тот случай, когда открыл книгу, прочитал и понял (или не понял), исходя из некоторых общих соображений и здравого смысла. Современная философия предполагает свою схему чтения, также как, кстати, и современное искусство. Это особенно заметно, когда вы имеете дело с неопитом в современном искусстве, который воспитан на искусстве традиционном, миметическом по преимуществу (и порой очень хорошо образован). Так вот чаще всего философия, которая касается искусства в XX веке, полемична в отношении привычного понимания искусства и критична к сложившейся философской традиции рассуждений об искусстве.

Далее я буду стараться отталкиваться именно от искусства, укажу на новую, как мне кажется, сферу аффективности, которая возникает в современном искусстве, а затем попытаюсь показать значимость ее уже для философии.

Моя линия рассуждений связана с тем, что, прежде всего, современное искусство и традиционное искусство принципиально отличаются друг от друга. Между ними связь не через традицию и преемственность, а через отрицание и разрыв. История искусств постоянно пытается вписать всякое новое явление, именуемое искусством или современным искусством, в общую историю искусств, но то, что называется искусством сегодня (*contemporary art*) порой активно сопротивляется такого рода историческим генерализациям. Иногда вообще кажется недоразумением, что и живопись в музее и социальный перформанс именуется искусством. И у того, что создается и постоянно воспроизводится иллюзия сопричастности одного с другим, иллюзия общей для них истории искусств, есть свои резоны. Сегодня все больше можно говорить о резонах экономических. Современное искусство перестало быть формой самовыражения художника, стало не просто заработком, но бизнесом, причем бизнесом в глобальных масштабах. И в этом немаловажную роль сыграло именно то, что оно существует под именем «искусство», то есть отсылает к неким «вечным» ценностям, которые преодолевают века и страны. А «вечные» ценности инфляции не подвержены. В те времена, когда искусство было цеховым и авторским, существовали некоторые представления о мастерстве, технике, школе. В современном искусстве эти вещи перестают иметь значение, а име-

нование «искусство» остается. С этим связана невозможность в современном искусстве никакой экспертизы. Если вам говорят, что какие-то люди — эксперты, то это надо принимать *cum grano salis*. Иногда эти эксперты сами себя так именуют, но чаще они просто каким-то образом причастны некоторому кругу, мафии, если угодно, — может, у кого-то найдется слово помягче, — но это те, кто обслуживает инфраструктуру институции, которая называется современное или актуальное искусство.

Что касается художника, то позиция его крайне проблематична. Он становится зависимым от куратора, и на этом многие теоретики акцентируют особое внимание. Куратор — это такой вариант эксперта, который одновременно подменяет на определенном этапе собой художника. Здесь возникают такие большие сложности в идентификации с помощью привычных понятий, таких как художник, произведение, творчество, шедевр и т.п.

И мой вопрос, который я задаю, к которому пытаюсь подступиться вместе с вами, и на который пытаюсь ответить, следующий: есть ли что-то в современном искусстве от искусства прошлого, есть ли какой-то след (я это специально называю «следом») или остаток (хотя бы сколь угодно малый) искусства в нем? Или же это уже совсем иная практика, которая лишь в силу особых исторических причин продолжает по недоразумению именоваться искусством?

Вернемся на время к искусству в традиционном смысле. Я специально беру тот смысл, который вкладывал в понимание искусства Иммануил Кант, поскольку его подход максимально абстрактен и позволяет в его терминах говорить и о искусстве современном, и о нефигуративной живописи, и о сюрреализме, и о минимализме, и в принципе не требует ответа на вопрос «искусство ли это?» применительно к каждому конкретному объекту. Это позволяет нам не ограничиваться только романтическим пониманием искусства, которое до сих пор является источником многочисленных клишированных суждений, или классическим пониманием в духе Буало. Это позволяет не ограничиваться также исключительно пластическими искусствами, о которых писал Лессинг. Я сознательно беру кантовскую абстрактную концепцию искусства, потому что через нее, по крайней мере, можно читать, в том числе и современное искусство.

Напомню, что в «Критике способности суждения» Кант описывает искусства через серию редуций того, что искусством не является. Так, по Канту, искусство отличается от природы как вещь произведенная, сделанная. Это факт некоторого ремесла художника. Затем, среди сделанных вещей, искусством являются только такие, которые произведены так, что при всем знании технологий, их невозможно воспроизвести. Точнее, невозможно воспроизвести ту их особенность, которая и

делает их искусством. Это — тот избыток мастерства, который делает художника художником. И, наконец, среди всех таких мастерски исполненных объектов, Кант называет искусством только те, которые сделаны в результате «свободной игры», как он выражается, а «не для продажи».

В принципе все эти три пункта находятся в конфликте с нашим временем. Но особенно последний. Про это «не для продажи» можно с уверенностью сказать, что такой тезис вступает в противоречие с нашим временем, временем искусства ставшего важным социальным институтом и экономическим агентом. Можно даже сказать, что здесь сосредоточена ключевая проблема современного искусства. Деятельность не для продажи в современном мире перестает быть видимой и опознаваемой. Мы все знаем набор шаблонов или клише касающихся расхожих представлений об искусстве. К ним не надо относиться высокомерно. Мы во многом их неизбежные заложники. Пушкин задал этот тон: «Не продается вдохновение, но можно рукопись продать». Да, это — клише. Да, Пушкин — один из первых писателей, которые зарабатывали на жизнь своим ремеслом. Это начало институционализации литературы. Но время идет, а это клише не умирает, оно мигрирует от Пушкина через все эпохи. В нем есть необходимость дать индульгенцию художнику, который в свободном акте творчества не для продажи производит все-таки товар.

Меня интересует как раз ситуация, в которой мы находимся сегодня. А сегодня мы находимся не в той ситуации, в которой находился Пушкин. Сегодня ситуация изменилась, и я рискну утверждать, что если нечто стало товаром, то мы принципиально должны забыть, что перед нами искусство. Если мы не постулируем это сразу, то есть, если не признаем тезис Канта о «свободной игре» базовым и нерушимым, то неизбежно будем попадать в ловушку релятивизма, восторжествовавшего в XX веке, когда искусством можно называть все, что угодно, особенно, если продано, особенно, если продано за большие деньги.

Это уже даже не Уорхол, который дублирует индустриально произведенную банку «Кока-колы», стирая различие между ней и постоянно воспроизводимой «Моной Лизой». Перед нами ситуация Херста, когда продажа объекта за крупную сумму легитимирует вхождение этого объекта в ряд шедевров, через которые говорят «вечные ценности».

Логика рассуждений, которую я предлагаю подводит нас к тому, что искусство в том привычном смысле, в смысле авторского произведения, творчества, осталось в прошлом. Современное искусство называется «современным» и «искусством» лишь постольку, поскольку продолжает принадлежать некой исторически сложившейся институции. Практики же здесь совершенно другие (по крайней мере, начиная

с авангарда) и определяются они уже не произведениями, а жестами. «Черный квадрат» Малевича — это не произведение, а художественный жест. Мы можем, конечно, следуя традиционным шаблонам, повесить его на стену музея, долго всматриваться в трещины, которыми покрылась черная краска, говорить о неровности сторон, говорить, что композиция черного и белого соблюдена в возрожденческих традициях, видеть в нем мистическое откровение и т.д. Все это не просто возможно, так и происходит, смешивается тип речи, заимствованный из классической и романтической традиции, накладывается на объект, сопротивляющийся подобного рода описаниям. Более того, выполненный именно как акт сопротивления. «Квадрат» Малевича, прежде всего, некий интеллектуальный жест. Однажды состоявшись он уже не нуждается не только в воспроизведении, но даже в себе самом. Если бы этот квадрат был уничтожен, мы бы ничего не потеряли.

Но уже сто лет вокруг этого «Квадрата» не утихают страсти. Он стал эмблемой «современности» в искусстве. И это в нем достигнуто не мастерством живописца, а жестом представителя институции (художника) против самой институции. Прерывание искусства. Прерывание истории искусства, суждения об искусстве, ценности искусства... Это и есть сегодня необходимая часть художественного жеста.

Но журналисты не устают задавать вопросы: «Как вы относитесь к «Черному

квадрату» Малевича»? «Искусство ли это?». Можно легко представить себе очередь, которая стоит, чтобы посмотреть на этот квадрат. И люди будут стоять и три часа, и пять. Я хорошо помню другую картину из моего детства, когда привезли в Москву «Мону Лизу». Эта картина навсегда запала в мое сердце. Не «Мона Лиза» Леонардо, а ситуация, когда ты стоишь долгое время в очереди, а потом тебе дают пятнадцать секунд и — проходи, дай посмотреть следующему. Чем это принципиально отличается от «Черного квадрата»? Я увидел клише «Моны Лизы». «Черный квадрат» — это некое клише, связанное с отрицанием определенного типа традиций, традиций, прежде всего живописных. Если мы говорим, пытаемся рассуждать в этой логике, то описание искусства, которое дал Кант через три отрицания, через сделанность, через неповторимость сделанного и, наконец, через непрагматичность художественного жеста, то в «Квадрате» Малевича минимум сделанности и мастерства (многие так называемые «эксперты» с пеной у рта будут доказывать обратное, и только для них я употребляю слово «минимум», хотя правильней сказать — «отсутствие»). Эти две вещи отвечают за материальную сторону произведения. А вот «свободная игра» имеет отношение к этико-экономической характеристике художника, его жеста, воплощенного в произведении, или в его (произведения) отсутствии.

Но можем ли мы себе представить сегодня ситуацию, когда художник выключ-

чен из системы товарооборота произведений? Например, еще в советское время можно было говорить о катакомбном искусстве, об искусстве квартирных выставок, об андеграунде. Сегодня мы живем в мире медиа, в мире интернета, телевидения, в мире массовых коммуникаций, в котором любой андеграунд моментально включается в общий режим оборота искусства. Быть в андеграунде сегодня, значит, просто быть невидимым, абсолютно невидимым. Сегодня никакое подпольное искусство просто не может никак себя проявить, а потому его и не существует. Это — изменившаяся ситуация внутри институции искусства, которая перестала нуждаться в «легальных», романтизированных изгоях. Теперь институция современного искусства равняется ее рынку: если ты попал на рынок, ты стал художником.

Моя же задача найти какой-то, почти иллюзорный, след искусства прошлого в том, что делается в современном искусстве. И этот иллюзорный след не должен быть связан с подобием. Он не должен быть связан с тем, что какой-то художник похож на художника прошлого. Принцип уподобления вводит экономику образца и — неявно — экономику обмена: уподобляясь, перенимаешь вместе с сходством и ценность. Вообще, это очень важно — чувствовать моменты экономики собственности, экономики обмена именно там, где нам говорят о «вдохновении» или «озарении». Я вовсе не отрицаю, что состояния, похожие на

это, возможны и сейчас. Просто когда-то они были средствами искусства (кстати, до сих пор плохо описанными), а сегодня остаются риторическим рудиментом. То же, увы, хотя и с большими оговорками, можно отнести и к «мастерству». Разве художник действует по тем же принципам, что и раньше? Берет краски, грунтует холст, испытывает творческое вдохновение? Нет. Средства уже другие.

Попробуем представить себе пространство возможности существования искусства, когда средства для производства произведений изменились, даже исчезли. Вам, конечно, скажут что-то такое: да, средства изменились, вместо красок теперь виде-проекции или реди-мэйд-объекты, вместо холста — инсталляционное пространство, вместо слова — тело художника и тому подобное. Такой тип рассуждений призван настроить нас на то, что базовый принцип искусства — изображение (на картине ли, в слове ли), и этот принцип, согласно которому художник по-прежнему производит некоторые произведения-изображения, произведения-объекты, сохраняется.

Я попытаюсь пойти другим путем, через проблему времени искусства. Что такое «время искусства»? Я не случайно настаиваю на том, что прежде, чем понять, где сегодня место искусства, — не произведение, не художник, а именно «место» или даже какой-то «индекс», который указывает на смутное пространство, где оно может обитать, — мы должны решить про-

блему «времени искусства». Это вполне соответствует той экономической ситуации, в которой искусство оказалось, ситуации медиа и глобального рынка. И не только потому, что «время — деньги». Про искусство прошлого можно было говорить, что оно существует в неопределенном времени, во времени длительности произведения, жизни художника, или — художественной школы. Таких «времен» можно описать множество. И это потому, что время *было*. «Это было тогда, когда еще было время», — говорит проститутка в «Тропике рака» Генри Миллера. И не случайно, что это говорит проститутка, персонаж, находящийся на границе потребление и свободы. С одной стороны она воплощает в себе абсолютное потребления, а с другой — свободу, поскольку она не принадлежит мужчине (как жена в XIX веке), а вступает с ним в контрактные экономические отношения. В этом смысле она подобна пролетарию, который тоже был наделен свободой продажи своего тела (рабочей силы). Мы даже не представляем себе, насколько наше представление о времени зависит от этой свободы, постепенно уходящей вместе с омасовлением общества, его демократизацией, воплощенной в пограничных фигурах проститутки, нищего, пролетария, художника.

Вот и Кант принадлежит той эпохе, когда «было время», а потому он может писать о незаинтересованной свободной игре художника. То есть художник может распоряжаться «своим» временем. А если

этого времени нет? Как, например, у пролетариев эпохи Маркса, временем которых распоряжается капиталист, а если быть более точным — капитал как некий принцип превращения времени в собственность. Вроде бы уже нет тех пролетариев, но принцип этот остается и по сей день: времени нет, ни у капиталистов, ни у наемных рабочих, ни у чиновников, ни у художников. Может не быть работы, может быть уменьшен рабочий день, ты можешь быть рантье или хипстером, но это не меняет общей ситуации, в которой все мы превратились на уровне чувственности в пролетариев, лишенных, не собственности и не свободы, а именно «своего» времени, *свободного времени*. А свободное время — это не просто — вышел перекурить. У нас время отобрано тотально, отобрано капиталом. Можно говорить об этом по-другому, не обязательно даже привлекать марксизм. Например, посмотреть, что мы понимаем под свободным временем (а именно оно «время-для-искусства» и «время искусства»). Время отдыха? Это ни что иное, как время восстановления сил для работы, то есть оно включено в производственный цикл. Время сна? Ну понятно, что это тоже отдых, но это также и рабочий материал для психоаналитиков, капитализировавших сон под вывеской ликвидации неврозов.

Время захвачено полностью. И где нам искать свободное время? Я предложу свои варианты. Их два, но как мне кажется, они схватывают весь спектр возможных

поисков. Первый я условно назову «пенсия». Условно, потому что пенсия может наступить и в юности. У меня даже была в свое время теория, когда я был «молодым специалистом» (это такой статус), работал программистом, что пенсию надо платить именно в юности. Дело в том, что в старости человек все равно не может не работать, работа становится его жизненным принципом, а в юности он еще работать не умеет или не хочет. Но в юности амбиции и творческий потенциал все равно заставляют его что-то делать, даже если это он и не считает работой. Он просто не может не делать. У него гормоны. Он делает для кого-то, для девушек, для юношей, чтобы понравиться, чтобы победить. Вот тут ему пенсия была бы хороша. Когда приходит время пенсионного возраста человек уже включен в общую трудовую механику мира. И он продолжает заниматься работой, даже если она никому не нужна, даже если за нее не платят. Ну это, скорее, юмор. Это была советская юность, когда пенсии была приличные, а зарплаты — не очень.

Тем не менее, когда я говорю «пенсия», я подразумеваю просто определенную лишенность человека, оставленность его капиталом, оставленность его индустрией, оставленность его институциями. Вот он оставлен, он не нужен, и это то, что мы иногда путаем с андеграундом. Вот сидит какой-то человек в своей квартире, которого раньше называли бы непризнанным, а сегодня он просто невидим, поскольку

он оставлен в том числе и сообществом. Сегодня он невидимый. Ему может быть 20 лет, а его уже институция не видит. Он что-то делает, что-то смутно напоминающее хобби, и он не знает, что это его дело, вполне может быть современным искусством.

Но это одна сторона свободного времени, или, другими словами, такой длительности потока времени, в которой сохраняется возможность того, что Кант называл свободной игрой и деятельностью не на продажу.

Другая сторона, которая разрывает наш режим существования в мире потребления — это аффект. Если максимальную длительность, бесконечность свободного времени, я назвал «пенсией», то минимумом длительности, мгновением, будет «аффект». Тем не менее, краткость аффекта подразумевает полноту времени, полноту его восприятия в этот момент. Иначе нет аффекта. Он и определяется тем, что в этот момент мы себе не принадлежим, и подвергаемся воздействию внешних сил. Так описывает аффект Спиноза, для которого теория аффектов, фактически, есть способ описания включенности человека в мир (в Спинозианскую единую субстанцию, *natura naturans*).

Я должен сразу оговориться, потому что с современным искусством здесь возникают большие проблемы. Дело в том, что для нас аффект сильно связан с восприятием и переживанием. Например, искусство концептуализма казалось бы абсо-

лютно анти-аффективно. Оно предполагает время, чтобы... Предполагает ли оно время, кстати? Предполагает ли современное искусство вообще время восприятия? Если мы берем искусство традиционное, то там да, мы подходим к картине, мы смотрим, считываем традицию, считываем символику, отмечаем мастерство, фиксируем особенности индивидуального стиля. Все это предполагает время не-моментальной длительности. В принципе, то, что мы привыкли называть искусством ориентировано на бесконечную длительность. Отсюда такие клише, как «время покажет», «история рассудит», «посмотрим, что скажут потомки»...

А с чем работает современное искусство? С каким типом времени оно работает? Требуется ли оно от нас длительности восприятия? Эти вопросы имеют непосредственное отношение к теме, которую я ранее обозначил словосочетанием «след искусства». Это очень важный сюжет, и связан он с изменением зрителя. Не только художника, не только характера произведения, но и зрительского восприятия.

Сегодня у искусства нет зрителя. Он есть у традиционного искусства в том смысле, что оно стало медийным, что оно сродни каналу «Культура», который мы можем включить и смотреть. В музей мы можем прийти и посмотреть все то, что видели на канале «Культура». Набор клише, которым заполнена эта полка под названием «высокое искусство». Этот набор клише ограни-



чен и в общем-то пополняется с большим трудом.

Вы знаете, за последние годы ситуация изменилась. Она изменилась в сторону того, что я бы назвал «эстетизацией клише». В чем это выражается? Например, я наблюдаю, как люди ходят по музею. Что они делают как правило? Они читают подписи. Это особый тип восприятия — прочесть подпись и зафиксировать причастность произведению искусства, которого ты коснулся взглядом. Это как причаститься. Это как поцеловать икону. Такой своеобразный момент культа. Вот они читают: «Анонимный художник XVII века, школа Рубенса». Что тут целовать? Сразу, моментально проходит мимо. А вот сам Рубенс, даже если под вопросом, то уже можно остановиться, отойти, подойти ближе, посмотреть подольше попристальней. Отдельная история, как это делается и как формируется клише: Рембрандт, Леонардо, Микеланджело, импрессионисты, Кандинский, Миро — все на постерах, все в рекламе, в медиа-индустрии. Мы не ошибемся, когда придем в музей, мы уже знаем, на что надо смотреть. На то, что уже видели многократно. Это и есть логика потребления, вписанная в само наше восприятие.

Сейчас ситуация несколько изменилась. Сейчас делаются тематические выставки, допустим большая выставка какого-нибудь художника с привлечение его картин из разных музеев и картин его современни-

ков. И сопровождают выставку два типа аудиозаписи. Все ходят в наушниках. Одни слушают аудиогид для взрослых, другие — для детей.

**Реплика из зала:** Где такое?

— Во Франции, например. Но это во многих музеях Европы. Вот недавно была такая большая выставка Кранаха в Париже. Дети приходят на выставку, смотрят на этих обнаженных женщин, изображающих пороки. Им что-то в наушниках рассказывают, там есть специальная детская программа. Как есть и альбомы по живописи для детей. Это можно считать образованием, культурным воспитанием, но это также и определенная педагогика клише. В мире возникает потребность в умножении стереотипических образов искусства, в которых искусство равно самому себе, определенно, не вызывает сомнений. Это часть работы институции искусства и рынка искусств. Цены должны расти не только на шедевры великих мастеров, но и на художников второго ряда и даже на анонимных авторов. И будущий покупатель должен быть уверен, что он покупает именно искусство.

Раньше этому немного обучали в школах. Открываешь советский учебник, там — Грабарь, Саврасов, ты сразу понимаешь, что такое искусство. Очень трудно было людям перестраиваться, когда они стали кивались на выставке с каким-нибудь Пикассо.

Были и другие стратегии. Вы просто должны понять, что это не шутки и что если кто-то думает, что он свободен от всего этого, то ошибается. От этого нельзя быть свободным. Мы все, так или иначе, имеем тот или иной клишированный образ искусства. Даже искусствоведы и эксперты. Никто не свободен. Для некоторых этот образ рафинированный и снобный, для других более наивный и возвышенный.

**Реплика из зала:** Завязнуть можно в этих клише?

— Я считаю не можно, а нужно. Только завязнув в этих клише, можно с чем-то разобраться, отслеживая, в каком клише ты в данный момент находишься. Эти клише стали очень разветвленные, но это все клише. Это набор имен и авторов, и произведений, и визуальных образов, и музыкальных тем. Все это мы порой называем словом «классика». Но то, что я называю клише, классика пытается предьявлять как формообразующие фигуры. Их не должно быть много. Они должны нести с собой время бесконечной длительности восприятия и понимания. Такой своеобразный аффект причастности вечности. В литературе, например, это Эсхил, Шекспир, Сервантес, Гете, Достоевский... Еще можно парочку добрать и — хватит.

**Реплика из зала:** Джойс.

— Джойс — немного другая история. Это уже не классика. При всем его жела-

нии создать современный эпос, он уже слишком заражен экспериментом. В нем больше научности, а не вечности. Но Джойс это как раз хороший пример, когда мы имеем клише, которое еще не классика. «Джойс, Пруст, Кафка». С легкой руки Ахматовой это стало советским стереотипом интеллектуальности и вкуса. Я же имею в виду классические фигуры, типа Гомера, которые носят как раз педагогический характер (то, что стыдно не знать), которые задают формы восприятия. Форма восприятия — это то, что противоположно аффекту, то, к чему ты всегда уже готов. Ты приходишь в музей к тому, к восприятию чего подготовлен. И когда человек приходит из музея и говорит «Я потрясен», то эту ситуацию я бы назвал «постцинизм». Это слово не мне принадлежит. На днях я столкнулся на улице с Виктором Мизано и на вопрос: «Что происходит?», он сказал «Ну, что происходит? Постцинизм». И мне так понравилось это слово, хотя кажется, что Виктор употребил его в другом контексте, но я вдруг увидел, как в нем сконцентрированы многие проблемы и искусства, и политики, и политики в искусстве.

Я не очень люблю искусственные термины, и еще меньше универсальные объяснительные конструкции, но в современном господстве политики, множества разных политик власти, и главное в радостном принятии господства над собой этих политик (от прямых властных, до биополитик разного рода) я вижу постцинизм. Вот

присуждают «Оскар» фильму «Артист» — постцинизм. Раньше был просто цинизм. Цинизм — это когда у тебя есть что-то святое (некие «ценности»), но ты всем своим видом показываешь, что у тебя его нет. Но, тем не менее, оно как бы подозревается. Как ценность животной жизни у киников в противовес социуму, власти и культуре. А постцинизм — это когда демонстрируют, предъявляют «святое», а оно абсолютно цинично. Это отличие старых политтехнологий от новых, в том числе тех, которые появились в последнее время. Это отличие старого кино, которое пыталось что-то высказать, даже в цинической ситуации рынка, от того, для которого рынок стал базовым принципом самого кино.

Возьмем к примеру фильм Мартина Скорсезе *Hugo* (у нас он шел под названием «Хранитель времени»). Такой своеобразный *homage* Мельесу. Это фильм о немом кино тоже, как и оскароносный «Артист». Но одно кино (Скорсезе) просто циническое, даже поневоле, а другое постциничное. У Скорсезе видно, что он делает шоу из своей любви к немому кино, к немому кинематографу, и он делает шоу для 3D, и понятно, что это все как бы культура на продажу, все эти образы, прекрасные, глянцевые и инфантильные одновременно. Глянец, гламур — это настоящий наивный цинизм. А режиссер «Артиста» (Хазанавичус) делает что-то, что мы должны воспринять как искусство, а делает как обычную, совершенно прими-

тивную имитацию без высказывания. Имитацию достаточную, чтобы быть просто дополнительным спецэффектом сегодня для тех, кто просто не знает немого кино, не видел эти фильмы. И они это воспринимают так: о, это оказывается можно смотреть! А значит, это — искусство. Такая связь возникает моментально, поскольку нечто старое, устаревшее, которое почему-то можно смотреть, вдруг обнаруживает в восприятии универсальные, неустаревшие (классические) формы, которые принадлежат прежней эпохе.

По этому поводу на память приходит Рудольф Арнхейм. Он в 1930 году пишет работу «Кино как искусство», основной тезис которой состоит в том, кино делает искусством как раз недостаток выразительных средств: отсутствие звука и цвета. Это создает ситуацию поиска нового выразительного языка. Интересно, что когда он писал эту книгу, кино уже практически было звуковым и уже были эксперименты с цветом. Но тем не менее в позиции Арнхейма есть своя правота. И поэтому все кино, которое пыталось быть искусством, оно в общем-то кончалось там, где исчерпывались средства немого кино — средства монтажа, крупных планов, выразительности ракурса, светотени. А «Артист», созданный, когда уже прошла целая эпоха и кино изменилось, как бы заново... нет, не открывает его, а использует этот забытый эффект, так, что нехватка, ограничение в средствах создают ощущение художествен-

ного приема, иллюзию причастности к искусству. Это то, что Лотман в свое время называл «минус-прием», когда говорил о фильмах Брессона. Это элементарно.

При этом, когда я произношу слово «постцинизм», мне кажется, что его как-то надо продумывать, потому что оно очень сильно связано с ситуацией современного искусства. Мы можем назвать циничным рынок искусства. Но те, кто внутри институции, сегодня говорят об искренности (или «новой искренности»), о творческом поиске, о художественности, о традиции, они — постциники, поскольку делают вид, что рынка нет, а если и есть, то все их «художественные ценности» от него никак не зависят. Когда же я вам предлагаю что-то и говорю, что выстраиваю некую логику, то, поймите, — это просто констатация определенных вещей, которые кажутся тотальными (как, например, институциализация искусства и его захваченность рынком), но в которых я пытаюсь найти какие-то разрывы, хоть легкую руинизацию, чтобы нащупать зону вхождения в то пространство, где искусство еще возможно, где оно хоть как-то связано с жизнью. Это то, что я называю его аффективной экономикой, и что находится в противоречии с экономической накопления и обмена, развивающихся только в циническом капитализме, и которая странным образом ближе к постцинической ситуации, к ситуации, когда нет выхода из захвативших мир клише, когда клише и есть наш способ контакта с миром.

У меня есть примеры, которые могу привести, но я их припасую. Пока же я держусь этого иного ощущения времени, времени, в котором мы имеем с одной стороны возможность искусства в длительности бессмысленного проживания, и с другой стороны — в аффекте.

Длительность проживания я не случайно называю пенсией, потому что есть человек, про которого я написал статью и который для меня особенно ценен, потому что он дал мне возможность понять ситуацию причастности к искусству сегодня. Я считаю, что сегодня быть причастным к искусству очень трудно, почти никто не может этим похвастаться. Причастность — это не принадлежность институции. Напротив, это связь с искусством вне возможных форм институциализации, то есть это скорее ущерб, чем какое-то достижение, это скорее риск, чем благополучие. Причастность к искусству — это определенный момент партиципации, когда ты не можешь не проявить свою зараженность искусством прошлого, причем так, чтобы это одновременно обрело связь с тем, как функционирует искусство современное. То есть то, что я называю «причастность искусству» — это вариант преодоления драматичного разрыва между искусством традиционным и современным, но такое, что между ними не устанавливается гармония, а остается парадокс их сосуществования, но такой, при котором мы способны сказать: да, все-таки в современном искусстве есть что-то от

искусства, и без этого «что-то» оно не может существовать. Это «что-то» я и называю аффективной экономикой, поскольку она неоприходуема рынком, она начинается там, где цены и ценности заканчиваются, а транзакция шедевров останавливается. Это скорее экономика дара, а не обмена, экономика щедрости, а не накопления.

Чтобы это не звучало моралистично поясню на примере живописи, а потом я вернусь к пенсии и к той моей знакомой, что открыла мне глаза на аффективную причастность к искусству.

Начну с функций живописи. Чисто функционально, на мой взгляд, живопись сегодня имеет, по крайней мере, две функции.

Во-первых, она имеет экономическую функцию. Сегодня картины пишутся не для того, чтобы выставляться, а для того, чтобы продаваться, а затем лежать в сейфах как удачная инвестиция или висят на стенах, где они выступают в качестве дизайна помещений. Это важная функция, она создает иллюзию, что живопись сохраняется в традиционном виде, хотя мы видим, что она изменилась, что живопись коммуницирует с современным искусством, искусством по преимуществу не-живописным, — искусством перформансов, инсталляций. И живопись меняется под влиянием этой коммуникации.

Вторая функция заключается в том, что в живописи сохраняется некоторый момент, который не связан с ее политэко-

номией, и который мы не очень хотим признавать. Это то, что стерто современными практиками искусства, называемыми актуальными, по отношению к которым живопись всегда выглядит как архаичное средство. Тем не менее, сама она, независимо от этого, порождает некую собственную современность живописи. И эта современность живописи остается в тени практик актуального искусства, практик неживописных, а если и использующих живопись, то в качестве одного из элементов инсталляции, например.

Этот момент современности в живописи связан с другой экономикой, не экономической денежного обмена, в котором живопись выступает в качестве дизайна, как искусство прошлого, но совершенно другой экономики искусства, которая противостоит обмену и потреблению.

Здесь я обращаюсь к Жюлью Делёзу. Меня в своё время очень удивило, что Делёз очень много пишет о живописи, и почти ничего не пишет о так называемом актуальном искусстве. Для Делёза искусство существует, современное в том числе, только в границах живописи. Это очень интересно. Делёз — философ крайне открытый самым новейшим влияниям. Он радикален в своем подходе к современному восприятию мира. Эта радикальность касается не только философии, но и политики, и искусства. И интересно, что именно живопись помогает ему мыслить современность в большей степени, нежели актуальное искусство.

Я обращаюсь к Делёзу, чтобы на его примере продемонстрировать, как сегодня возможно вести речь о живописи не просто как об искусстве в традиционном смысле (как экономики первого рода, на которую я указал ранее), но о тех изменениях в живописи, которые свидетельствуют об изменениях в нашем мышлении.

Делёз обращается к живописи достаточно регулярно. Уже в написанном в соавторстве с Гваттари «Анти-Эдипе» мы имеем потрясающий кусок о световых и цветовых массах в живописи Тернера. И в *Mille Plateaux*, и в «Что такое философия?» (тоже в соавторстве с Гваттари) есть опять же отсылки к живописи. Я остановлюсь на книжке о художнике Френсисе Бэконе, которая имеет подзаголовок «Логика ощущения». Задача, которую, на мой взгляд, ставит Делёз, — это задача создать для новой живописи, для живописи, которую он считает современной, адекватный ей язык описания, показать, что современная живопись не только изображает что-то, но и меняет свою функцию и перестает доверять изображению.

Одна из ключевых фраз, которые появляются в экскурсах Делёза о живописи, — слова Пауля Клее, который в своих дневниках пишет, что «задача живописи — не изображать нечто видимое, а делать видимым», выводить нечто в режим видимости. То есть, это другая функция и она вовсе не противостоит традиционным функциям живописи. Просто те функции, которые

существовали с античных времен и которые легли в основание живописи как института, находились в определенных рамках — соединения красоты, истины и блага. Каждый раз что-то превалировало, но сама эта триада оставалась незыблемой. Если в древнегреческом искусстве господствовала «калокагатия», то потом, и об этом можно прочитать у Лессинга, взяло верх подражание природе как правдоподобию... Тем не менее, красота живопись не покидала. Красота и благо оставались условием живописи. Радикальные процессы произошли на рубеже XIX–XX веков, и симптомами этих процессов в искусстве стало появление супрематизма, дадаизма и других направлений, которые со всей очевидностью заявили о недоверии к изображению. И одновременно возникло недоверие к вышеуказанной триаде, которая была и условием изображения, и условием нашей речи об искусстве. Интересно, что эта триада, фактически до сих пор формирует нашу речь о живописи. И этот, кажущийся естественным, язык описания живописи, господствует в искусствоведении.

Делёз же и на примере живописи Френсиса Бэкона, как и на примере живописи Тернера, пытается показать не просто другие возможности говорить о живописи, но и то, что сама живопись дает нам возможность говорить о каких-то проблемах нашего мира. На страницах «Анти-Эдипа» живопись Тернера предстает как живопись световых объемов, как он пишет, про-

тивостоящая визуальным линиям. Она уже не сводится к этим видимым линиям и краскам, но выражает некие абстрактные линии, линии процессов. В этом смысле, живопись как статичная картина, как статичное изображение перестает существовать. Делёз мыслит Тернера как очень современного живописца, который выводит на поверхность не видимости, к которым мы уже заранее подготовлены, но процессы, которые наши ощущения фиксируют, а разум к их восприятию не готов.

Для Делёза художник — именно тот, кто создает «перцепты» (новые блоки ощущений, к которым мы не готовы), и только в этот момент он является художником. И потому современное искусство для него не существует, поскольку оно ближе к мыслительным практикам и экспериментам. А художник для него сохраняется только в той области, где действуют восприятие и аффект, которые в своем взаимодействии и создают то, что он называет «новыми блоками ощущений», или — перцептами.

Что это за блок ощущений? Вот он приводит пример Тернера, связанный с борьбой световых масс и идеей катастрофических разрывов. Это то, что не дается через изображение, это то, что Делёз (вслед за Риглем, кстати) называет абстрактной линией, движением за пределами изображения. Что делает Бэкон? Он не изображает крик, боль или истерию, а это — истерия, которая становится перцептом в его картинах. Это вовсе не словесная эквилибри-

стика. Сила Делёза, на мой взгляд, заключается в том, что он предлагает вполне четкий аналитический аппарат, который постоянно отделяет наше желание видеть нечто изображенным и показывает механизмы речи о картине, чтобы она как раз проявила этот перцепт, блок ощущений, казалось бы, чисто фантазийный... Хотя и эта его фантазийность, а точнее — фантазматичность, тоже не случайна. Потому что перцепт — и это важный момент — не имеет объекта. Парадоксально, да? Воспринимаем мы объекты, а перцепт объекта не имеет, это чистый избыток, он иногда это называет насыщенностью, иногда — щедростью. И это — не эстетический способ анализа. Это элемент той второй экономики, о которой я говорил ранее. Перед нами не экономика обмена, когда традиционные искусства в современном виде начинают продаваться, и живопись в том числе. Это другая экономика — экономика щедрости, экономика избытка. Она связана с изобретением перцепта. Причем красота, благо, истина — это те условия, которые являются условиями нашего восприятия, а перцепт всегда за их рамками. Именно этим во многом объясняется, что в современной фигуративной живописи господствует то, что хочется назвать безобразием, а я бы назвал непристойным, недостойным быть изображенным. И это недостойное быть изображенным — то, что постоянно движет живописью, и мне кажется, в каком-то смысле искусством вообще.

А сейчас, после всего сказанного, я хочу вернуться к тому человеку, о котором было начал говорить, но отвлекся на Делёза. Это — женщина, коллега моих родителей, которая работала до восьмидесяти лет врачом и ушла на пенсию. Поэтому-то, возможно, я так настаиваю на слове «пенсия», придавая ему, правда, некий экономико-метафизический оттенок. И вот когда она ушла на пенсию, она решила заняться тем, о чем всегда мечтала. Она решила писать картины. Но это не наивное искусство, которое сразу приходит на ум в такой ситуации. Есть много «наивных» художников, среди них много женщин, достаточно вспомнить хотя бы Бабушку Мозес в Америке. Нет, Фрида (так звали мою знакомую) выбрала другой ход, который, на мой взгляд, очень близок к стратегии современного искусства. Или, точнее, к тому, к чему бы могло прийти современное искусство в ситуации преодоления постцинизма. Своим жестом она реализует как раз момент причастности к искусству. Она пишет по картине в день. Покупает холст, грунтует холст, все по правилам. Пишет картину. Но это не ее картины. Она перерисовывает любимые картины. И не только любимые. Когда перерисовала любимые картины, она просила, чтобы ей принесли календари, альбомы. Я с ней как-то разговаривал, она говорит: «Когда я это делаю, то помню дни, они у меня обозначены картинами. Так бы у меня все дни были бы похожими один на другой. Для

меня это способ помнить». Это к вопросу о времени, длительности и памяти.

Итак, она делает копии, причем копии неточные. Сначала она даже копировала по квадратикам, чтобы было точно. Но картины все равно получаются слегка искаженными и слегка неправильными. Они как бы демонстрируют, что они — копии. Они не стесняются этого. Они не скрывают своей вторичности и не претендуют на подлинность. Они не пытаются быть чем-то другим, нежели копиями. Это очень важный момент для всего современного искусства, для которого культ подлинника запрещен и интеллектуально, и теоретически. Почему — это можем обсуждать отдельно, пока же просто отошлю вас к работам Вальтера Бенямина.

И вот Фрида пишет огромное количество таких работ-псевдокопий и их дарит. У меня их много, у моей мамы, у ее родственников и знакомых. Она всем дарит свои работы. Она их не делает «для себя». Порой делает по несколько копий каждой картины. Они все получаются разные, и ни одна из них не претендует на то, чтобы заместить собой подлинник. Она просто на него указывает как на вещь, которую мы уже видели или готовы к тому, чтобы она была уже-виденной.

Что важно для меня в этом процессе, который я наблюдал вплоть до ее смерти и который был для меня захватывающим? Здесь — и нигде больше вокруг себя — я видел настоящую любовь к искусству.



Любовь — это практика, любовь — это не слова, не посещение музеев, не вздохи, не слезы, не перехваты дыхания, которым обучен наш организм как клише. Кино прекрасно знает, как сделать так, чтобы перехватило дыхание у зрителя. Так же и выставочная индустрия зачастую пользуется механизмами воздействия. Не говоря уже о политике. Это все — вопрос технологий. Но в этих картинах есть дистанция по отношению к технике и особое, «высокое» небрежение экспертизой. Всегда может возникнуть некий знаток и сказать что-то типа: «Картина написана плохо, не передан блеск стекла, пропорции искажены». Да, все эти картины написаны с точки зрения техники живописи неважно. Но нет ничего более восхитительного, чем смотреть на них и видеть действительную причастность их к искусству в самом желании это искусство повторить. Несовершенство техники обнажает именно вот это бескорыстное желание повторить. Не воспроизвести так, чтобы все ахнули и сказали, что это лучше оригинала, а повторить, невзирая на невозможность, не смотря на то, что сам этот твой акт делает тебя уязвимым. Но такого рода практика имеет для себя некоторый особый режим времени, гомогенный и бесконечный пласт проживания, где временем становится сам акт повторения одного и того же.

Есть такое различие, на которое я сейчас укажу, оно очень важно для понимания этого типа времени. Это различие между воспроизведением и повтором. Воспроизведе-

ние — техническая процедура. Профессиональный художник занимается воспроизведением. Беньямин не случайно называет свою работу «Искусство в эпоху его технической воспроизводимости». Воспроизведение связано с массовым копированием, репродуцированием образов, которые за счет этой массовости достигают каждого, вмонтируют их как клише прямо в наш перцептивный аппарат. Повтор же — это нечто совершенно иное. Повторение — это то, что никогда не может быть равно себе, которое повторяет всегда то, что не хочет повторить.

Есть ситуации, которые воспроизводятся. Так культура капитала устроена, так культура нашего мира устроена, мы воспроизводим только признанное ценным. Мы никогда не будем воспроизводить то, что не ценно. А повтор, он всегда связан с тем, что повторяет именно то, что как бы повторять не стоит. У Кьеркегора есть небольшая книжка, которая так и называется «Повторение», многие положения которой потом развивал Делёз. Там есть пример, хорошо иллюстрирующий ситуацию, о которой мы говорим. Это история про датскую королеву и министров. На приеме у королевы собрались министры, она рассказала анекдот, все засмеялись. Но был один глуховатый министр, который анекдот не расслышал, но был так воодушевлен общим смехом, что решил, как бы мы сказали «алаверды», рассказать свой анекдот. И он рассказал тот же самый анекдот. В результате никто не смеялся.

Повтор аффективен. Это унижение и желание. И этим он противостоит воспроизводству, в которое вовлечена и техника копирования, и любая техника, в том числе художественное ремесло. А для этой женщины, Фриды (не путать с Фридой Калло!), ее невозможность быть профессиональным художником делала эту ситуацию неточного копирования, отчасти неуместным, что как раз и создавало пространство совсем другого времени. Это пространство аффективности. Это пространство, в котором мы лишены чувства зрительской сопричастности и становимся свидетелями события. Мы уже не зрители этих произведений искусства прошлого, но их участники, соучастники, сопричастные им в жесте повтора Фриды. Сами произведения не важны. Важно событие «причастности искусству». Только оно и прочерчивает след искусства прошлого в настоящем. И без неумелости, непрофессионализма этот след был бы стерт. Одно дело, когда Авдей Тер-Оганян берет классические полотна, копирует их быстрыми мазками, которых минимум, чтобы мы узнали: раз, два — «Завтрак на траве». Все понятно. Это прием. Но это прием профессиональный. А у Фриды нет приема. Здесь — ситуация, именно ситуация повторения невозможного, повторения искусства, которое кончилось.

**Вопрос из зала:** Когда поют в церковном хоре, в разных далеких селах, они повторяют те напевы, которые уже давно были

созданы. Это имеет отношение к такой практике повторения?

— Мне трудно судить о церковном хоре. Мне понятней ситуация с деревенским пением, когда поют одни и те же песни, эти песни трансформируются, а оригинал никого не волнует. У народных песен нет оригинала. Там нет культа авторства. Там нет культа индивидуального пения. Там пение совместное и поют все, в том числе те, кто, как бы сказали эксперты по бельканто, петь не умеют. Они просто не думают, что не умеют, просто поют и поют хорошо. А вот городской человек приходит и он знает, что он петь не умеет (экспертиза поработала). А ему говорят — брось ты, все умеют, такого не бывает, чтобы петь не умели.

В свое время был ансамбль Покровского, не знаю, сейчас функционирует или нет, Покровский умер давно. Они же были одновременно этнографами, они ездили по деревням. И тогда, в начале 1980-х годов, когда я немного с ними общался, они рассказывали про этот тип пения, который является народным. Для этого пения не нужен «слух». Вся культура слуха — это культура бельканто, культура поставленных голосов, это все уже искусство в его вот таком институциональном понимании, когда уже можно отличить образ изначальный и копию, когда можно отличить хорошее от плохого. А здесь важна сопричастность. Если вы вместе — вы поете хорошо. И песни устроены таким образом, что нехорошо петь нельзя, потому что поют

все. Радость важнее того, что у кто-то нет слуха. Неточность — часть общности. Это то, что дает возможность другому настроиться, подстроиться. Эта ситуация совершенно иная, нежели ситуация, связанная с каким-нибудь воспроизведением народной песни на эстраде. Или в каком-нибудь индивидуальном исполнении. Это иная ситуация, которая описана Толстым Львом Николаевичем в работе «Что такое искусство?». Он там прямо говорит: пенье баб больше искусство, чем «Гамлет» Шекспира. Пенье деревенских баб, потому что в этом он видит тот принцип искусства, который классическое искусство из себя исключило, в результате чего классическое искусство стало институцией, в результате чего классическое искусство является условием того, что мы сегодня называем современным искусством, когда институция победила даже классические формы выразительности.

Я думаю, что связь будет понятна. Здесь тонкие нюансы, которые основаны на некоторой неточности. Понимание может быть неточным, но должно быть строгое разграничение определенных принципов понимания искусства, которое сложилось когда-то и которое нам навязывают сегодня, когда говорят, что искусство там, где автор и произведение. Ну и еще зритель там должен прийти, чтобы подтвердить их ценность. А у Толстого речь идет об искусстве, в котором нет автора, произведения и зрителя, в котором есть сообщество, сопричаст-

ность. Современник Толстого, развивавшего теорию заражения искусством, Аби Варбург, тоже пишет о сопричастности, о «заражении образами» эпохи Возрождения, той эпохи, когда еще только формировалось все это будущее «безобразие», связанное с авторским искусством, которое, конечно, подавило эту аффективность сопричастности, совместности в акте искусства.

Когда я говорю аффект, я имею в виду не индивидуальное переживание, не эмоциональное какое-то возбуждение. Я имею в виду именно то, что дает избыток времени и избыток ощущения, что превышает мои возможности восприятия. Я воспринимаю нечто, чего я воспринять не готов. И это нечто избыточно по отношению к моим индивидуальным возможностям. Аффект всегда в этом смысле «не мой». Он всегда принадлежит этому избытку, который устроен другим способом, по другим правилам. Откуда я узнаю об этом избытке? Я узнаю это, например, из общности, из акта сопричастности. Именно от того, что этот же непонятный избыток принадлежит другим, и никто не может его определить. Просто в этом избытке мы соединены в каком-то притяжении, в привязанности к чему-то ненужному, несущественному, незначимому.

Елена Петровская

Pussy Riot: от интервенции к поступку<sup>1</sup>

Приезжавший недавно в Москву Саньяго Сьерра заявил: *I'm an actionist*, «Я – акционист». Чуть позднее он добавил: «Я просто художник». Интересно, что предположение о том, что он занимается перформансом, высказанное в утвердительной форме, вызвало у него недоумение. «Что такое перформанс? – парировал Сьерра. – В английском это просто “исполнение”». Я хочу поддержать этот мотив, вернее, сохранить и по возможности развить этот настрой,

или настроение. Речь идет о том, чтобы в художественном акте, отвлеченном от использования традиционных выразительных средств, выделить такую его составляющую, которая просто и коротко передается словом «действие». Творчество как действие. Или, если перефразировать это другими словами, творческий акт как посту-

1

Доклад, прочитанный на Международной конференции «Перформанс: этика в действии» (Москва, Центр современной культуры «Гараж», 12–14 декабря 2013 года). Впервые опубликован в: *Художественный журнал*. 2013. № 3 (91). С. 18–25.

пок. Именно этому научили нас молодые женщины из группы Pussy Riot, хотя, быть может, мы до сих пор не в состоянии оценить то, что они совершили. Отчасти вопреки самой художественной видимости они совершили поступок. Именно на этом измерении их акции, которое я считаю первостепенным по своей важности, мне и хотелось бы сосредоточиться сегодня.

Не будет преувеличением сказать, что акция Pussy Riot в ХХС является самым значительным событием на местной сцене. Но какой именно — художественной, социальной, политической? Точно так же не вызывает сомнений, что эффект этого действия будет ощущаться еще очень долгое время — последствия его по определению отсрочены, и оно порождает цепочку действий, носящих серийный характер. Причем продолжение этой логики мы можем обнаружить как в самих действиях двух участниц группы, отбывающих тюремный срок и продолжающих активным образом сопротивляться, так и в акциях тех, кто одинаково принадлежит и не принадлежит художественной сфере. Я имею в виду художника Павленского, чьи выступления были прямо связаны с группой Pussy Riot (по крайней мере два из них — протестные акции в поддержку данной группы), но я имею в виду и те спонтанные формы гражданского сопротивления, участники которых не связывали себя открыто с Pussy Riot. И тем не менее протест на Красной площади против введения прописки

или акция, стремительно устроенная на Тверской 9 мая этого года и адресованная «кремлевским оккупантам», — все эти действия выражают некую единую логику.

Конечно, первое, что приходит в голову, — объединить художественные и нехудожественные проявления под знаком политического протеста. Возможно, в наших условиях политический характер выступления и гарантирует его неподдельность. Ведь именно те, кто отваживается выйти с политическими лозунгами в публичное пространство, рискуют больше всех. Будем откровенны: тот, кто не рискует, не вызывает сегодня доверия, даже если он осознанно сохраняет за собой площадку современного искусства. Однако из этого блиц-обзора уже возникают проблемы. Например, проблема различения художественного и нехудожественного. Где проходит грань между гражданским активизмом и художественным акционизмом? И вообще, существует ли она? Достаточно ли на словах — номинально — отнести какое-либо действие к области современного искусства, чтобы оно действительно там оказалось? Что такое «панк-молебен» и что дает это словосочетание для понимания акции группы Pussy Riot?

Действительно, в апелляции к политике есть известная доля справедливости. Только саму политику в этом случае необходимо понимать определенным образом. Это не только и не столько противостояние — государству, власти и т.п., сколько обна-

жение самих основ коллективного существования. Мы всегда уже вместе, всегда уже связаны друг с другом. На уровне символическом эта связь воплощается в идее договора — того самого договора, который объединяет в остальном, казалось бы, суверенных индивидов. Политику в таком случае можно понимать как общежитие. И моя свобода — высшая ценность демократических обществ — возможна лишь тогда, когда ее основой, по Арендт, является несuverенность<sup>2</sup>. Иными словами, только в условиях плюрализма (*plurality*), то есть присутствия других, которые сосуществуют и действуют вместе со мною, могу я быть по-настоящему свободным. Можно сказать, что и гражданский протест и художественная акция вскрывают именно эту основу политики как со-бытия.

Это измерение присваивается и искажается политикой реальной. Именно поэтому политическое искусство, как и гражданский активизм, выбирает в конечном счете тот или иной конкретный лозунг. Так сделали и женщины из группы Pussy Riot. Строчка из песни, которая теперь известна

всем, стала причиной их преследования и лишения свободы. Но совершенное ими действие выходит за рамки узкополитические, какой бы чудовищной ни была реакция на него со стороны властей. Я уже намекала на то, что это

2

См.: Арендт Х. Vita activa, или О деятельной жизни / Пер. с нем. и англ. В.В. Бибихина. Под ред. Д.М. Носова. СПб.: «Алетейя», 2000. С. 312 и след.

действие обнажает некоторую внутреннюю необходимость, которую я обозначила словом «поступок». Добавлю к этому, что поступок совершается только в сообществе людей. Это значит, что у поступка есть некоторое этическое измерение, причем судить о нем мы должны исходя из него самого. Поступок — если это действительно поступок, а не необязательное действие, каких вокруг совершается множество, — не вписывается в готовые рамки теоретического знания, и нет такого формального долженствования, которому он призван соответствовать. Этика, как и необходимость, выводимы из него одного.

Хочу еще раз подчеркнуть: все, что здесь будет сказано, — это то, чему нас учит Pussy Riot. Возможно, этот урок неочевиден, но это и есть то, что нам предстоит осознать. Действие всегда опережает мысль. Действие неотменимо и самодостаточно. И оно всегда совершается в виду, то есть в присутствии, других. Это возвращает нас к названию настоящей конференции: «Этика в действии». Предлагаю прочитать его не идиоматически как «этика, приведенная в действие», а вполне буквально: «этика, рождаемая действием». Остановимся на этом тезисе подробнее.

### Негероический характер поступка

Начну с того, что действие, о котором мы здесь говорим, не имеет авторства, и это несмотря на то, что его совершают кон-

кретные люди в определенных обстоятельствах, движимые столь же определенными целями и умонастроением. Это можно понимать двояким образом. Прежде всего, мы не можем приписать поступку какого-то внешнего качества. С точки зрения качеств он остается неопределимым. Так и в нашем случае. Выступление группы Pussy Riot, условно названное панк-молебном, ускользает от какой-либо жанровой идентификации. Конечно, предпринимались попытки установить генеалогию если не самого действия, то этого до поры до времени анонимного коллектива. В числе его истоков называются как западные группы, работающие в стиле панк-рок, включая феминистическое движение Riot Grrrl 1990-х, так и московское отделение арт-группы «Война».

Понятно, что сами по себе эти референции ни о чем не говорят — разве что о предпочтениях участниц коллектива и о том, как они видят себя со стороны. Если же вернуться к интересующей нас акции, то мы должны признать, что все ее видимые — различимые — элементы оказываются заведомо недостаточными (дополнительными) по отношению к самому поступку. В самом деле, музыканты не торопятся опознать выступление как образец новых музыкально-акустических экспериментов (и дело здесь не в том, что российские музыканты проявили небывалый конформизм — в отличие от их западных коллег, отреагировавших не столько на музыку,



Флайер Riot Grrrl

сколько на преследование исполнительниц). В словах песни тоже нет претензии на то, чтобы быть поэтическим произведением. Клип как итоговый продукт, выложенный в Интернете и объединивший в себе все эти остаточные элементы образности (музыкальной, поэтической, карнавальной и проч.), сам по себе вписан в представление о новой скоростной документальности, задаваемой форматом YouTube'a. Наконец, одежда участниц — балаклавы, простые яркие платья и столь же яркие колготки — это скорее намек на костюм, чем костюм в собственном (зрелищном) смысле. Все вместе, надо сказать, он вполне отвечает общей тенденции современного искусства, а именно отказу от любых форм изобразительности во имя вторжения, что лучше всего, пожалуй, воплотил в себе интервенционизм как искусство действия.

Но даже если современное искусство и обнаруживает новую *Kunstwollen*<sup>3</sup>, выраженную в переключении на действие и отказе от всяких способов изображения (это, конечно, потребовало бы от нас даль-

нейших разъяснений), необходимо подчеркнуть, что поступок лишь случайным образом облекается в какую-либо форму. Формула действия предельно равнодушна к внешним качествам или дефинициям. Это значит,

3

Об интерпретации А. Ригля в духе Делёза подробнее см.: Rajchman J. *The Deleuze Connections*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press. P. 119 ff.

что поступок — лишь след изменения, что не-качество — отсутствие приметного качества — выступает его наиболее характерной чертой. Поступок — это градиент самой жизни, отпечаток, оставляемый силами живого. Поступать — быть проводником жизненных токов, чем объясняется особое принуждение, содержащееся в данном типе действия.

Но с этим же связан и второй момент. Помимо того, что поступок не имеет свойств, он не имеет и какой-либо принадлежности. Он разворачивается на рекорд существующим институтам, в том числе и институту современного искусства. Если акция все еще может принадлежать территории искусства, если она по-прежнему принимает в расчет опознавательные знаки, размечающие эту территорию (вспомним того же Сьерру, например), то поступок окончательно порывает со всякой конвенцией. Он ничей и он нигде. Другое дело, что тут же он апроприруется — искусством, политикой, политикой искусства и т.п. Вообще, надо признать, что в самом поступке заключено известное противоречие. Являясь эффектом безличных сил, он совершается мною. Воспринятый мною как выбор, он имеет место только при условии плюральности, иначе говоря, при наличии других. Возможно, это объясняет, почему поступок всякий раз негероичен — героическим его делают *post factum* обстоятельства, в которых он продолжает оказывать свой долгосрочный эффект.



Если я намекаю на то, что действие группы Pussy Riot было негероическим, этим я хочу сказать только одно: в нем проявила себя жизнь, которую мы воспринимаем как простейшую потребность — поступать так же естественно, как пить, есть или дышать.

### **(При)нудительная сила**

В своей ранней работе предположительно начала 1920-х годов Михаил Бахтин развивает идею о так называемой «нудительной силе» поступка<sup>4</sup>. Ясно, что в этом слове записано долженствование, только его источником для Бахтина является не мир теоретических абстракций, не отвлеченные предписания моральной философии, возведенные в нравственный закон, а реализация моей единственности в бытии, которая из данности должна быть претворена в действие, или «поступление». Эта реализация возможна только постольку, поскольку существуют равноправные со мной другие. Конечно, в этом можно усмотреть исток диалогической концепции, принесшей славу ее автору, но попытаемся из этих рассуждений, окрашенных в неокантианские и феноменологические тона, выделить те положения, которые представляют интерес для нашей темы.

Вообще, надо признать, что попыток сформулировать самостоятельную философию поступка не так уж и много. По-види-

<sup>4</sup> Бахтин М.М. К философии поступка: <http://philosophy.ru/library/bahtin/post.html>

тому, в числе прочего это объясняется и тем, что поступок не требует никакого внешнего себе обоснования. Более того, разделение поступка на «его объективный смысл и субъективный процесс свершения», по выражению Бахтина, не учитывает главного, а именно «синтетической правды» поступка, проистекающей из его ответственности. Поступок ответстен. Это можно понимать как такую его характеристику, которая устраняет досадное разделение двух миров — мира культуры, где действие всегда объективировано, и мира жизни, где оно, собственно, совершается. Ответственность, по Бахтину, — это своеобразный внутренний закон поступка, благодаря которому мы можем разом отбросить представление о поступке как о чем-то субъективном и психологическом и утвердить тот «единый план», в котором только его и следует рассматривать.

Единый план поступка преодолевает разобщенность таких категорий, как смысл и факт, общее и индивидуальное, реальное и идеальное. Более того, онтологический приоритет действия перед теоретическим установлением объясняет и то, что Бахтин называет «инициативой поступка по отношению к смыслу». Смысл образует самостоятельный и самодовлеющий мир, для которого я и мои действия случайны. Мир абстракций, или теоретический мир, остается безразличным к факту моей активной единственности в бытии — находясь по ту сторону практики, он не

может дать мне никаких, в том числе и нравственных, критериев. Напротив, инициатива поступка по отношению к смыслу утверждает необходимый характер моего действия, превращает пассивную данность в то, что определяется как заданность: я не просто оказался в бытии, но и *обязан* реализовать свою единственность перед лицом таких же, как и я, других, и в непосредственном взаимодействии с ними.

Как я уже упоминала, Бахтин пытается сформулировать новую феноменологию поступка (эта попытка осталась у него незавершенной). Отсюда его заявка на создание первой философии, опирающейся на бытие-событие, определяемое через ответственный поступок, а также интерпретация долженствования как установки сознания, обладающей распознаваемой структурой. И даже другой в этой схеме толкуется преимущественно в категориях ценности. Мне представляется, однако, что мы могли бы акцентировать моменты, безотносительные к жесткому контексту размышлений Бахтина. Прежде всего, это сама идея построить онтологию поступка. Она примечательна тем, что поступок становится формой самого мироустройства, что человеческая жизнь не мыслится вне поступка и независимо от такового. Человек может, конечно, пренебречь своей природой, но тогда, по Бахтину, он обречен остаться самозванцем. Поступок, далее, не схватывается теоретическим знанием и не является производным от него: чтобы

его понять (познать), необходимо с чистого листа создать такую нравственную философию, которая учитывала бы *конкретную архитектонику* каждого поступка. Архитектоника (слово, употребленное самим Бахтиным) — это не пассивная структура внутримирных связей, как можно было бы сказать, но то, что создается поступком, иными словами, это сеть активных отношений, возникающих от переплетения и наложения множества поступков друг на друга.

Наконец, мне хотелось бы еще раз заострить внимание на долженствовании, или ответственности, как внутренней мере самого поступка. Для Бахтина долженствование связано с тем, что он определяет посредством известной формулы «не-алиби в бытии». Это и есть принудительная сила, заложенная в самой моей единственности: моя единственность требует от меня поступка (приравненного к жизни в целом) как формы своего осуществления. Долженствование, подчеркиваю, неотделимо от поступка. Поскольку Бахтин имеет дело с нравственным субъектом, он утверждает, что обязывает не содержание обязательства, а факт его признания, или же подпись, которую я ставлю под ним. Но это «бессодержательное» обязательство и есть принудительная сила, заставляющая действовать. Можно сказать, продолжая эту мысль, что я действую тогда, когда встречаюсь с силой обязательства, не имеющего никаких формализованных эквивалентов — для меня оно выступает

непреложным предписанием. Иными словами, я действую, когда закон поступка становится законом для меня. Однако нет такого свода, которому он, этот закон, принадлежал бы заранее. Скорее, это отпечаток необходимости и неотвратимости самой жизни, отзывающейся в нас эхом принуждения (читай — нужды) до всякого императива.

Замечу, что в повседневной жизни мы узнаем о таком принуждении через его отрицание. Официальная идеология только и занята тем, что отрицает принудительную силу поступка, видя в нем лишь проявление зависимости от каких-то внешних сил или экономического интереса. Это касается участниц Pussy Riot, которых обвиняли в том, что они играют по чужому сценарию, выполняют некий хитроумный «заказ». Это касается любых форм спонтанного гражданского сопротивления, подаваемых как воздействие на пассивный и инертный материал со стороны втянутой в заговор «мировой закулисы». Чему здесь удивляться? Институты государства (включая и институт современного искусства) построены на иных экономических основаниях. Внеэкономическая логика поступка воспринимается ими как враждебная и даже откровенно подрывная. В самом деле, эта логика захватывает сразу многих: поступок заражает. Он заражает так же быстро и неотвратимо, как массовая эпидемия, но заражает он и с помощью аффекта. Если вспомнить Канта, рассуждавшего о

масштабных исторических событиях, он меняет сам «образ мышления зрителей»<sup>5</sup>.

### Этика нового

«...[С] точки зрения автоматических процессов, вроде бы однозначно определяющих мировой ход вещей, всякое деяние представляется каким-то курьезом или чудом»<sup>6</sup>, — повторяла Ханна Арендт вслед за Локком. Действительно, новое — это то,

что вырывается за рамки теоретизирующего и, шире, рационального мышления и утверждается только единственным способом, а именно через поступок. Я не берусь сказать в нескольких словах, что именно повлек за собой поступок группы Pussy Riot, но так или иначе как симпатизирующими, так и яркими противниками он воспринимается как точка необратимости, *point of no return*<sup>7</sup>. И эта необратимость только подчеркнута, оттенена тюремным заключением. Можно вспомнить слова Жижекa из его переписки с Надеждой Толоконниковой: «Выступления Pussy Riot не могут быть сведены к одним подрыв-

5

Кант И. *Спор факультетов* (пер. М. Левиной) // Он же. Собр. соч. в 8-ми т. / Под общ. ред. проф. А.В. Гулыги. Т. 7. М.: «Чоро», 1994. С. 102.

6

Арендт Х. Указ. соч. С. 327.

7

«...[С] точки зрения искусства и политики их [Pussy Riot] акция — это точка невозврата» (Павленский П. Меня как действующую единицу породил карательный процесс над Pussy Riot: <http://www.polit.ru/article/2013/12/05/pavlensky/>).

ным провокациям. В основе динамики их действий — внутренняя устойчивость твердой этико-политической установки» (*The Pussy Riot performances cannot be reduced just to subversive provocations. Beneath the dynamics of their acts, there is the inner stability of a firm ethico-political attitude*). Жижек поясняет, что эта установка противостоит «циничному оппортунизму» (*opportunist cynicism*) современного капитализма, показывая тысячам людей, что все-таки им есть за что бороться<sup>8</sup>.

В этом высказывании, в котором упоминается также и «общее дело» (*common cause*), несомненно, подразумевается альтернативный образ общественной жизни. И даже если в победу нового строя сегодня верится с трудом, сама мечта об ином устройстве общества остается действительностью. Говоря более обобщенно, соприкасаясь с новым, открывая новое, поступок тем самым встает на сторону утопии. Только надо понимать, что утопия в современном мире — это критерий изменения самого социального воображения. Там,

где в нем случается сдвиг, открывается простор и для политически успешных действий. Тонкая ткань воображения зондируется и одновременно видоизменяется точечным уколом поступка. Итак, для нового нет никаких причин, и все же оно происходит. Новое и

8

Nadezhda Tolokonnikova of Pussy Riot's prison letters to Slavoj Žižek: [http://www.theguardian.com/music/2013/nov/15/pussy-riot-nadezhda-tolokonnikova-slavoj-zizek?CMP=twt\\_gu](http://www.theguardian.com/music/2013/nov/15/pussy-riot-nadezhda-tolokonnikova-slavoj-zizek?CMP=twt_gu)

есть поступок во всей его исторической конкретности, во всей его единственной незаменимости. И новое — это те последствия, которые он запускает в ход, притом что их диапазон и точное развитие предсказывать не представляется возможным.

Но готовы ли мы принять это новое во всей необозримости его последствий? Очевидным образом, нет. С другой стороны, существует понимание того, что рациональное мышление не справляется с реальностью поступка. Бахтин не только сетует на оторванность теории от мира практической жизни, — свой упрек он адресует прямо различным формам моральной философии, которые либо провозглашают закон до поступка, либо уравнивают абстрактный принцип законосообразности (как это видно у Канта) с живым долженствованием. Невозможно из абстрактных предписаний вывести поступок, как невозможно провозгласить его априорный всеобщий закон. Но только абстракцией — отвлечением, умозрением, набором культурно одобренных кодов — мы и руководствуемся в повседневной жизни. Более того, мы проецируем на поступок готовое знание, лишая его той непредсказуемости и открытости, которая со своей стороны требует от нас уже особого, не обусловленного чем-либо гостеприимства. Поступок словно нас предупреждает: вместо того чтобы проецировать на него свои взгляды, правила и ожидания, мы должны учиться у него самого —

учиться быть другими, учиться по-другому понимать и говорить.

В заключение я все же позволю себе вернуться к искусству. Обращаясь к опыту искусства, Жиль Делёз любил повторять фразу, заимствованную им у Клее, — *un peuple qui manque*: это та аудитория, публика (у нас часто переводят дословно «народ»), которой пока еще нет, но которую создает произведение искусства. Для Делёза произведение искусства напрямую связано с экспериментом: оно и обнаруживает новое, в том числе и в нас самих, даже если мы ничего не знаем об этом. Но произведение искусства не находится в безвоздушном пространстве. «...[С]уществует глубочайшее родство между произведением искусства и актом сопротивления» («...[I]l y a une affinité fondamentale entre l'oeuvre d'art et l'act de resistance»)<sup>9</sup>, — заявляет Делёз. Мы могли бы сразу вспомнить о том беспримерном сопротивлении, человеческом и гражданском, которое все это время демонстрируют Мария Алехина и Надежда Толоконникова. Оно, замечу, не случайно,

но выступает логичным продолжением их акции-поступка, разворачивая, углубляя, утяжеляя ее.

Есть также представление о том, что новое, рождается ли оно из поступка или из сопротивления как поступка, является вызовом человеческой

9

Deleuze G. Qu'est-ce que l'acte de création? // Conférence donnée dans le cadre des "Mardis de la Fondation", le 17 Mars 1987: <http://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s>

конечности. Обреченные на смерть, люди утверждают себя, когда начинают (это и вправду похоже на чудо) — начинают что-то новое. Новое и есть способ развертывания по-настоящему человеческой жизни. Здесь, в этой точке, соединяются вместе искусство, поступок и сопротивление. Я хочу закончить словами Надежды Толоконниковой, произнесенными ею на судебном заседании в Мордовии в апреле этого года: «Мы вновь в России оказались в таких обстоятельствах, что сопротивление, и не в последнюю очередь сопротивление эстетическое, оказывается нашим единственным нравственным выбором и гражданским долгом»<sup>10</sup>. По-видимому, это именно то, что участницы Pussy Riot и сделали для нас необратимым: соединение творчества, сопротивления и действия.

10

Цит. по: Гессен М. Суд как миссия. Художественная // Новое время. 12 авг. 2013. № 24 (292): <http://176.9.146.227/articles/detail/69910>

Елена Петровская

Выход из войны  
(К вопросу об эстетизации события)<sup>1</sup>

В каком смысле можно понимать «выход из войны»? Значение словосочетания, казалось бы, предельно ясно: выход из войны — это смена войны миром, одновременно тенденция мирового развития и общегуманитарный императив. По крайней мере, этому нас научило Просвещение, а мы по-прежнему руководствуемся многими из его ориентиров. В любом случае «выход из войны» можно толковать в плане сугубо практическом — как то, что освобождает мир от конфликтов. Такому пониманию соответствует выход из конкретных войн,

ведущихся сегодня (или из ситуаций, чреватых перерастанием в открытый военный конфликт).

1

Выступление на международной конференции-акции «SLOWAR: словарь войны (Москва)». Москва, «Проект Letterra.org», театр «Школа драматического искусства», 2–3 сентября 2010 года.

Но возможен ли именно «выход» из войны? Изменится ли наше понимание, если сосредоточиться на этом слове? В самом деле, если провозглашается некий «выход», то это

предполагает, что мы находимся «внутри» войны и что мы должны попытаться выйти «вовне», или «наружу». Однако, если мы рассуждаем о войне, мы уже занимаем по отношению к ней безопасно-отвлеченное положение, мы уже, так сказать, снаружи; по крайней мере война предстает для нас как абстрактное понятие или образ чего-то, о чем мы знаем понаслышке. А знаем мы о войнах то, что не устают сообщать о них средства массовой информации. Хорошо известно, что мировые каналы теле- и радиовещания, такие как CNN и NBC, рассказывая о военных действиях, рассказывают о них далеко не все. Это касается в первую очередь случайных жертв военных конфликтов. Ведь сегодня война — и это нам тоже известно — это война сверхсовременных вычислительных приборов и механизмов: это война избирательная, точечная, одним словом — «гуманная».

Констатируя все это, мы попадаем в ситуацию запутанную и сложную. Вроде бы сегодня как никогда мы имеем доступ к происходящим войнам, доступ наглядный, зримый, благодаря чему мы оказываемся перенесенными в зоны конфликта и переживаем происходящее в *реальном времени*. Такое невозможно было помыслить до изобретения телевидения. Более того, эта наглядность и близость как будто усиливается тем, что она существует в режиме повторения: мы не просто очевидцы сегодняшних войн, но очевидцы с небывалым правом пересматривания того,

что составляет сам материал свидетельства. Можно подумать, что именно сегодня мы — как зрители, но и как сочувствующие или негодующие — находимся «внутри» войны. Разве раньше мы могли по желанию перенестись в так называемые горячие точки планеты?

Попробуем, однако, неторопливо разобраться с тем, что кажется нам самоочевидным. Прежде всего, остановимся на том, что можно считать документальной (репортажной) передачей экстремальных событий. Изобилие окружающих нас зрительных образов позволяет некоторым ученым констатировать так называемый иконический поворот (по аналогии с лингвистическим поворотом начала XX века, знаменовавшим интерес к языку как материю мысли и высказывания). Возможно, для словосочетания *iconic turn* можно найти и более подходящий русский эквивалент, но то, что технический «*икон*» переплетен с многозначной «*иконой*», кажется удачным совпадением. В самом деле, среди окружающих нас образов много таких, которые становятся иконическими, то есть узнаваемыми, многократно воспроизводимыми и в итоге культовыми — образами, по которым мы опознаем наше собственное время. Таковы и ставшие «*иконами*» изображения войны, преимущественно фотографические, но не только. Это своего рода кричащая хроника, образы, которые формируют нашу культурную память. Достаточно произнести слова

*nine eleven* («одинадцатое сентября»), как в памяти встает картина небоскреба, в который на полном ходу врезается захваченный террористами пассажирский самолет. Мы это помним, даже если никогда не видели этого *своими глазами*.

В отличие от прежних эпох, когда хроники составлялись задним числом и требовали специального чтения, сегодняшние хроники могут создаваться, а главное — восприниматься почти синхронно по отношению к происходящему событию. Так ли важно быть очевидцем в традиционном смысле слова, то есть тем, чье свидетельство гарантировано присутствием в месте, где данное событие свершается? Что действительно необходимо, так это быть включенным в мировую коммуникационную сеть, в которой движение образов приобретает неимоверную скорость. То, что мы видим с помощью разнообразных носителей (телевидения, мобильных телефонов, миникомпьютеров, цифровых камер и т. п.), и есть реальность, только медиатизированная. Улавливаемое столькими случайными приборами, событие захватывает время.

Значит ли это, что мы и в самом деле можем настолько приблизиться к войне, чтобы оказаться по ту сторону экрана? Или, как сказала бы Сьюзен Сонтаг, вызывают ли столькие изображения войны сострадательное отношение к другому?<sup>2</sup> Приходится признать, что *визуализация* конфликтов никаким образом к ним не

приближает. Даже жанр старинной гравюры, повествующий исключительно о бедствиях мирного населения во время войн (вспомним хотя бы знаменитую серию француза Жака Калло), несмотря на ужасные подробности, которые могли быть явлены взору незнающего зрителя, и тот невольно театрализует беды и страдания несчастных. Этому не стоит удивляться — любая символическая форма, будь то язык в целом или создаваемое художником изображение, мгновенно вводит систему опосредований: ни одно из известных нам предельных состояний (страдание, боль, страх, ужас и т. п.) не может перейти через этот барьер, барьер символизации, не утратив того, что составляет его неповторимую природу. Эти состояния всегда остаются по другую сторону репрезентации.

Репрезентация осуществляет функцию защиты. Проводя аналогию с Фрейдом, можно сказать, что это тот щит, правда уже не отдельного сознания, а целой культуры, который ставится ею на пути шоковых импульсов, поступающих из внешнего мира. Война, несмотря на ее долгую историю, — явление в своей основе акультурное, и если культура соприкасается с вой-

ной, то происходит это по линии нейтрализации, то есть подавления и преобразования всего того, что могло бы угрожать самой культурной целостности. Рассказанная, показан-

2

См.: Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador (Farrar, Straus and Giroux), 2003.





Жак Калло. Повешенные. Из серии *Большие бедствия войны*. 1633. Офорт. 12,5 x 22,2



Франсиско Гойя. *Возможно ли больше?* Лист № 33 из серии *Бедствия войны*. 1810–1820. Офорт. 28,6 x 30,2

ная, со всех сторон изученная, война становится приемлемой, обыденной и даже в некотором отношении необходимой. (Конечно, есть и такие примеры изображения ужасов войны, которые по-прежнему вызывают в зрителе тревожное чувство. Если, впрочем, начать анализировать офорты Гойи или знаменитую «Гернику» Пикассо, то окажется, что действие оказывает как раз *неполнота символизации*: это либо выдвигание на первый план фактуры выразительного средства (особое использование Гойей техники офорта), либо создание собственного символического языка, отличного от символического словаря самой культуры, как это происходит в случае Пикассо.)

До сих пор речь шла о способах культурного преобразования реальности войны в художественный образ. Между предметом изображения и образом необходимо появляется такая инстанция, как стиль — стиль эпохи или индивидуальный стиль художника. Но если речь идет о прямом изображении, то не меняется ли в корне дело? Разве не могут кадры войны шокировать, вызвать у зрителей сильнейшую реакцию? Разве там, по другую сторону экрана, мы не видим вполне конкретных людей и из-за этого не испытываем к ним сострадания? Во-первых, кадры, показывающие беды гражданского населения во время войны, в репортажах крайне редки. Именно они планомерно подвергаются цензуре. Во-вторых, и эти кадры мы научи-

лись не видеть: любая жертва, в том числе военная, давно стала привычным элементом телевизионного жанра под названием «ДТП», или, шире, «катастрофа». Современный зритель напоминает сытого вампира: кровь по-прежнему рефлекторно возбуждает, а остальное перестает иметь значение. Сюда же следует отнести и документальные фото из таблоидов, главным сообщением которых становится чистая сенсационность. И в том и в другом случае нам предлагается изображение, которое сверхобозначено, иначе говоря — перенасыщено значением<sup>3</sup>. По отношению к нему зритель поставлен в позицию пассивного

3

См.: Барт Р. *Фото-шоки // Он же. Мифологии*. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 147–149.

4

Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Он же. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Предисл., сост., пер. и прим. С.А. Ромашко*. М.: «Медиум», 1996. С. 25.

потребителя, лишено возможности интерпретировать. Это касается большинства военных кадров, над которыми потрудился если и не автор в привычном нам понимании (хотя возможно и такое), то сам преобладающий сегодня способ восприятия: по слову Беньямина, даже из уникальных явлений он «выжимает» повтор, то есть однотипность<sup>4</sup>.

Но однотипность — это и есть то, что противостоит неповторимости страдания. Именно преобладание технических средств воспроизведения реальности,

которое как будто только и работает на то, чтобы устранить зазор между зрителем и регистрируемым событием (тут нельзя не вспомнить обманчивое наложение слов «объектив» и «объективность»), даже оно, если говорить об этом на специальном языке, лишь акцентирует несовпадение между образом и референтом. Это можно пояснить на примере уже упоминавшегося эффекта реального времени. Как говорит об этом философ Жак Деррида, то, что мы проживаем в «реальном времени» и что находим столь удивительным, — это доступ как раз к тому, что мы не проживаем: мы находимся «там», где нас нет, например в Кувейте или Ираке, где в реальном времени взрываются бомбы. Мы пользуемся услугами технических, а именно записывающих, устройств и верим в то, что события, при которых мы не присутствуем, воспринимаются тем не менее непосредственно.

Но нужно понимать, во-первых, что эффекта реального времени нет, если отсутствуют сами технические инструменты: когда говорят об этом эффекте, такие инструменты подразумеваются. При этом, как только начинается запись, как только появляется техническое вмешательство, событие сразу же откладывается: оно перестает быть синхронным, даже если асинхронность фиксируется как мельчайший интервал. Во-вторых — это относится к самой темпоральности исторических событий, к тому, как прошлое про-

должает отпечатываться в нас и поныне, — абсолютно реальное время невозможно потому, что каждое отдельное мгновение структурировано прошлым и будущим и в этом смысле ими опустошено<sup>5</sup>. Иначе говоря, условием возможности живого, абсолютно реального настоящего всегда выступают память и предвосхищение, или, в терминологии Деррида, игра следов<sup>6</sup>. Это значит, что условием нашего восприятия настоящего в качестве устойчивой и далее неразложимой единицы как раз и является его прозрачность, неравенство самому себе. (Напомню, что «настоящее» в языках латинского происхождения, — это и «наличие», «присутствие», и «настоящий момент».)

Наше беглое рассмотрение подводит нас к необходимости ввести следующее различие. Поскольку мы как зрители все время находимся «вовне», война пред-

стает для нас преимущественно медиа-событием. Между тем другое измерение, предполагаемое словами «выход из войны», а именно измерение «внутреннего», когда находишься «внутри» войны и для описания происходящего трудно подобрать вообще какие бы то ни было определения, мы назвали бы *событием войны*, или *войной как*

5

Феноменология использует понятия ретенции и протенции.

6

См.: Derrida J., Stiegler B. *Echographies of Television. Filmed Interviews* / Trans. J. Bajorek. Cambridge, Mass.: Polity Press, 2002. P. 128–130.

*событием*. В чем разница между одним и другим? Война как медиа-событие всегда так или иначе заслоняет реальность, более того — она ее конструирует. Показанное на экране становится самой войной: это связано с особым статусом (и экономической) визуальных знаков, которые движутся сами по себе, переставая отсылать к реальности. Такое положение дел Жан Бодрийяр, марксист и семиотик, назвал движением симуляции.

Что происходит, если страшное и даже немислимое событие показывается по телевидению, то есть с необходимостью воспроизводится и повторяется? Повтор изображений страшных по своему содержанию сцен отдаляет от события, если понимать под этим опыт, не поддающийся прямой передаче. Именно поэтому наиболее эффективны такие визуальные свидетельства войн или истребления людей, которые воздерживаются от их буквального изображения. Ни у Ланцмана, ни у Рене, снявших документальные фильмы о Холокосте, мы не найдем прямых, шокирующих изображений. Вместо этого первый сосредоточивается на лицах выживших свидетелей и пейзажах на месте бывших концентрационных лагерей, как они выглядят сегодня, а второй — на пустых, погруженных в предутренний туман бараках. Дело не в том, что это исключительное событие Второй мировой войны непредставимо и нужно найти способ сказать об этом средствами кино. Дело в том, что прямое

изображение, продублированное вторым, третьим, энным показом, не только притупляет восприятие, но и работает на забывание. Это способ — показавшись, признав свою вину — забыть.

Но если событию суждено все-таки длиться, то должны быть найдены другие — обходные — пути для включения его в наш сегодняшний опыт. Не случайно постановочность зачастую оказывается верным спутником документальности. Речь не идет о манипуляциях с изображением. Речь идет о том, что высказывание о войне может быть выстроено достаточно произвольно и при этом воздействовать на зрителя сильнее, чем репортаж из новостной программы. Аллегорическое панно-фотография Джеффа Уолла «Разговор мертвых солдат» (*Dead Troops Talk*, 1992)<sup>7</sup> относится к этому разряду: оно поражает не столько мрачным гротеском (советские солдаты, попавшие в засаду в Афганистане, ведут оживленный, но явным образом посмертный разговор), сколько тем, что зритель не имеет к этому изображению совершенно никакого отношения. Война

7

Полное название работы: «Разговор мертвых солдат (Видение после засады, в которую попал патруль Красной Армии около Мокора, Афганистан, зима 1986 года)».

остается для него непостижимой, и если и можно войти в какое-либо отношение к ее участникам и жертвам, то парадоксальным образом только через такой абсолютный разрыв.

Говоря о разрыве, мы приближаемся к войне во



Джефф Уолл. *Разговор мертвых солдат*. Фрагмент. 1992. Фотография, лайтбокс. 229,2 x 417,2.

втором понимании, а именно к событию войны. Событие войны можно понимать как ничем не опосредованный опыт — опыт боли, страдания, смерти. Мы узнаем о нем только по свидетельствам оставшихся в живых. Но если брать предельный случай — случай массового истребления, — то кто тогда говорит и от чьего имени этот человек свидетельствует? Очевидно, что сама возможность свидетельствовать обусловлена смертью тех, кто только и является настоящими свидетелями. Настоящие свидетели — это те, кто пережил событие, иначе говоря, *не выжил*, кто обречен на вечное молчание. И все же, зная цену своего свидетельства, выживший обязан говорить, делая тем самым невозможное: он призван преодолевать разрыв внутри языка, ту «бесчеловечность», которой скреплено само его свидетельство. Опыт войны в своей основе непередаваем, но он требует, он ищет выражения.

Заостряя наш тезис, можно сказать, что выход из войны для нас, людей, воспитанных культурой, всегда имеет *эстетическое измерение*. Эстетика — это не только поиск подходящих образных систем, но и катарсис, очищающее и возвышающее зрителя переживание. Те же творения или, шире, способы высказывания, которые нас будоражат, находятся в конфликте с тотальной, непроницаемой знаковой системой, которой и предстает современная культура, готовая переработать любой, даже самый немислимый опыт. С этой

точки зрения мы всегда уже вне войны, всегда уже освобождены от ее клейма или попросту прикосновения. Но эту безмятежность все время что-то незаметно подрыывает: война идет и продолжает оставлять свои следы на призрачной границе между тем, что мы назвали «внутренним» и «внешним».

Олег Аронсон

Современное искусство: этика непристойности<sup>1</sup>

Когда мы *сегодня* что-то называем искусством, то это подразумевает по крайней мере две вещи: во-первых, что объект так нами названный является чем-то *ценным* (для нашего восприятия и понимания мира), поскольку «искусство» по-прежнему входит в число незыблемых культурных ценностей. То есть оно либо доставляет удовольствие, либо провоцирует на интерпретации, либо — на действия достойные, открывая достоинство (сопереживание, соучастие...) в самих человеческих отношениях... (Последнее было, скорее, постоянным фантазмом искусства, призраком, который преследовал его по мере того, как оно все более удалялось от религиозной тематики, все более становилось самостоятельным, все более указывало на собственную ценность.)

1

Статья впервые опубликована в: *Диалог искусств*. 2009. № 6. С. 72–74.

Прежде чем говорить «во-вторых», отметим, что сказанное выше относится не столько к современному искусству, сколько к

искусству вообще. После того, как оно перестало быть частью практики религиозного культа, оно расположилось на границе чувственного и рационального, в некотором парадоксальном пространстве, которое Кант описал как «целесообразность без представления о цели», и постепенно целесообразности его как «внутренняя форма» становилась все менее очевидной, а все более важным становилась «отсутствующая цель», которая постоянно заявляет о себе, когда мы сталкиваемся с идеей «нового», то есть того, что для себя еще не знает формы.

Итак, говоря об искусстве, мы говорим о его ценности. И это позволяет нам удерживать себя в традиции и истории. Однако сегодня, в ситуации современного искусства, все более обнажается другой аспект: ценность, которую несет в себе произведение искусства, не является чем-то необходимым, чем-то насущным. И для восприятия, и для разума. Более того, оно все более акцентирует свою практическую ненужность, то, что является дополнительным, лишним. Неуместным в отношении сложившегося положения дел. Таким образом, говоря о ценности искусства сегодня, мы с неизбежностью говорим не о его бесценности, как ранее, а о ценности неценного. (В каком-то смысле, и «бесценное» есть возвышенная форма того, что не-ценно, что не имеет цены, но имеет культ.)

«Современность» не наступила в какой-то миг. Искусство прошло свой путь

становления современным. И секуляризация — только часть этой модернистской установки. Не случайно, что начиная с определенного времени (примерно рубеж XVIII–XIX веков) стали регулярными претензии к отдельным произведениям, обвинение их в аморальности и непристойности. Во многом это связано со становлением искусства как социального института, то есть с включением искусства в систему социальных отношений, с его неизбежным омассовлением. Потому было бы ошибкой считать такие претензии, которые то и дело слышны и сегодня, всего лишь ханжеством. Ситуация куда сложнее. Дело касается не столько искусства вообще, сколько искусства, понятого исключительно эстетически. Именно такое понимание искусства было подвергнуто наиболее последовательной критике Львом Толстым. В своем эссе «Что такое искусство?» и в повести «Крейцера соната» эта проблема была им поставлена со всей радикальностью. Толстой критикует в искусстве именно гипертрофию эстетического плана, показывая, что эстетика уже не просто связана с чувственным порядком, но с чувственностью, ставшей объектом потребления, способом манипуляции человеческими эмоциями и переживаниями.

«Крейцера соната», в этом смысле, произведение крайне любопытное. Оно посвящено сюжету, особенно занимавшему Толстого в поздние годы, относящемуся к

взаимоотношению чувственности и жизни, чувственности и знания, чувственности и искусства. Имя чувственности в «Крейцеровой сонате» вполне определенное: сексуальность. А если быть более точным — разврат. Собственно, слово «разврат» становится одним из ключевых (но не главным) для этой повести. И слово это начинает действовать как критическое понятие, отталкиваясь от сексуального поведения человека и захватывая самые разнообразные пласты общественного существования. Разврат становится своеобразной схемой понимания человеческих отношений в забвении заповедей. То, что удастся описать как разврат на примере сексуального поведения, сразу же обнаруживает себя и в деятельности социальных институтов (в частности, институт брака), и в работе ученых, и в художественном творчестве. Но дело вовсе не в захватившей все и вся сексуальности, а в том, почему сексуальность стала развратной. А стала она развратной именно потому, что в ее основание положено чувственное удовольствие. Подобно тому, как наука оказывается развращенной эмпирическим опытом, дальше которого не видит, а искусство — художественным переживанием...

Вся тема ревности развивается в повести под знаком музыки. Бетховенская скрипичная соната, давшая название произведению, определяет важный мотив, о котором мы уже упомянули. О связи искусства и сексуальности. А более

общо — эстетического суждения и удовольствия. Этот параллелизм еще более усиливается тем, что для ревности у главного героя нет основного повода — любви. Он уже давно не любит свою жену. И искусство становится своеобразным провокатором чувственности. Испытывая радостное возбуждение при прослушивании сонаты, главный герой отмечает неуместность и этой радости, и самой этой музыки «среди декольтированных дам». Он фиксирует различие между радостью и удовольствием, делающим эту радость *потребимой*.

Если вспомнить работу Толстого «Что такое искусство?», то именно на этом основании он отказывает многим классическим произведениям в праве быть искусством. Анализируя Шекспира и Бетховена, он показывает как именно этот эстетический момент, провоцирующий переживание зрителей и слушателей, отделен от целей и задач искусства. Ориентация на индивидуально понятое переживание не приближает, а отдаляет от катартической функции искусства. Идея «заражения» (своеобразный толстовский аналог катарсиса) не в миметизме переживания, не в подражании чувствам, а совсем в ином, в обнаружении посредством искусства общности-в-жизни, которая находится за рамками социальных отношений. Именно поэтому для Толстого праздничное народное пение значимей, чем индивидуальное авторское творчество. Можно сказать так:



не автор «заражает» читателя или слушателя, но искусство «заражает» в тот момент, когда сама идея авторства отступает, когда чувственность перестает быть собственной, а становится совместной. И в этом проявляется важный кантианский мотив — «общее чувство», которое лежит в основании эстетического суждения, и без которого эстетика становится манипулятивной. Эта общая деиндивидуализированная чувственность и есть то самое место, где мы встречаемся с жизнью, в которой нет предписаний, где заповеди как запреты неестественны, а в самой их строгости воплощена суть человеческой природы.

Таким образом, чувственность имеет двойное измерение — с одной стороны она обожествляется, отождествляется с искренностью и правдой, а с другой — неявно овеществляется, становясь инструментом, производителем властных отношений. И здесь не надо забывать, что критика Толстым института авторства и категории художественного произведения была проведена не только в работе «Что такое искусство?», но и в дневниках, и в «Исповеди», и в публицистических статьях, где он постоянно адресует самому себе упрек в занятиях литературой, сравнивая это то с проституцией, то с порнографией.

Итак, оттолкнувшись от Толстого, мы можем провести условное разделение, позволяющее нам приблизиться к этической составляющей современного искусства. Это различие между искусством как

институцией и искусством как опытом. Первое представляет собой «естественный» путь развития искусства и непосредственно связано с разного рода «политиками» (в широком смысле) искусства, политикой его предъявления и описания, или, если возвращаться к уже сказанному, политиками господствующих ценностей. Среди них сегодня — музейная и выставочная практика, издательская политика и политика литературных и художественных премий, а также — разного рода фестивали. Все это то, что принято называть художественной индустрией и что создает тот «образ искусства», который сегодня является актуальным, то есть — потребляемым и продаваемым.

Когда же мы говорим об искусстве как опыте, то имеем в виду особую избыточность искусства по отношению к любым формам его воплощения — от конкретных «произведений» до институциональных контекстов. Опыт искусства *всегда* имеет отношение к критике сложившихся ценностей. Или, говоря по-толстовски, — это незаконный опыт самой жизни, проявляющийся в искусстве и разоблачающий любые наши представления о жизни. Этот опыт трудно находим именно потому, что искусство воспринимается через призму эстетики, и такое его восприятие крайне востребовано миром производства-потребления художественных артефактов.

Эту проблему крайне остро ощущал Вальтер Беньямин, который в предисло-

вии к своей классической работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», говорит именно об изменении отношения к искусству и изменении самого понимания искусства в сложившихся социальных и экономических условиях. А условия эти таковы, что с изобретением кино и фотографии искусство потеряло один очень важный момент — ориентацию на «деланность», потеряло ту аураичность, которая про-являлась в его вещности, рукотворности. Новая ситуация требует для искусства уже иного языка описания. И Беньямин крайне чувствителен к тому, что современность в искусстве (новые его интенции, проявившиеся в авангарде, сюрреализме, дадаизме, намерения связанные с демократизацией искусства, его де-аристократизацией) политически стирается, устраняется именно как ненужная критика общества. Он выдвигает императив, согласно которому «необходимо отбросить ряд устаревших понятий — таких как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство, неконтролируемое использование которых ведет к интерпретации фактов в фашистском духе».

И Толстой, и Беньямин, каждый по-своему, через искусство утверждают критическую позицию в отношении общественного устройства (не случайно, кстати, работа Толстого «Что такое искусство?» была запрещена цензурой и впервые издана в Лондоне, на английском языке в сбор-

нике под названием «Искусство и рабочий класс»). И тот, и другой озабочены опытом искусства. Однако если Толстого интересует «этика жизни» противостоящая эстетическим формам, то Беньямин фиксирует переход искусства из области эстетической (пределом здесь является «искусство для искусства») в пространство политического. Для него политика — новая сфера действия искусства, его новая этика. Не случайно он противопоставляет фашизму с его «эстетизацией политики» искусство коммунистического авангарда, с его уходом от традиционных эстетических форм, с его ориентацией на «новую чувственность». Так, этическая сфера искусства для Толстого оказывается в утраченном архаическом искусстве общности, а для Беньямина — в утопической общности грядущего мироустройства (коммунизм). Здесь важно, что для них опыт искусства располагается вне зоны художественного мастерства, а само искусство перестает быть некоторой техникой производства образов. Искусство для них имманентно жизни и в нем проявляет себя тот опыт существования, который вызывает к сопротивлению насилию, царящему в обществе. Именно поэтому фашизм не преодолен, когда он уничтожен как политическая система. Фашизм сохраняется на уровне нашего способа восприятия, где торжествуют иерархии, где критериями таланта и гениальности, красоты и мастерства отделяются достойные от недостойных, аристократы

от плебеев, или хотя бы — «люди со вкусом» от неопитов. Социальная природа таких разделений в искусстве куда менее заметна, чем в политике. Однако именно искусство высвечивает постоянную потребность общества в этих иерархиях. Именно поэтому Бенджамин писал, что обсуждение того, как мы говорим об искусстве, чрезвычайно важно, поскольку это — лакмусовая бумажка нашей политической позиции. Невозможно одновременно стремиться к справедливости и утверждать эстетические критерии качества искусства.

Опыт искусства XX века, народу столь непонятный, в качестве важного этического жеста, содержит как раз устранение элитарности искусства. Об этом можно говорить как в связи с авангардом 1920-х годов, так и в связи с поп-артом, который, фактически, нивелировал категорию вкуса, подверг эстетическую идею «прекрасного» тотальной критике, подарив это традиционное «прекрасное» каждому. При этом *опыт* искусства принадлежит сфере профанного, той области, где действуют «силы жизни» и «силы общности». Однако искусство как *институция*, постоянно этот опыт сакрализует, всякий раз заново наделяя ценностью нечто, что находится за рамками наших представлений о прекрасном и безобразном, истине и лжи, добре и зле... В этом проявляет себя вечно мерцающая, неуловимая граница пристойности опыта искусства. Или, говоря проще, искусство как часть жизни неизбежно несет в

себе нечто *непристойное*, находящееся за рамками устоявшейся морали.

Кажущийся парадокс состоит здесь в том, что Толстой обвиняет в непристойности именно то, что принято как «классика», как нечто, чья ценность не обсуждается. При этом по сути дионисийский характер общности-в-празднике, в котором Толстой видит то самое не-индивидуальное искусство заражения, за которое он ратует, невольно наделяется им невиданным моральным содержанием. Парадокса при этом никакого нет. Перед нами та же ницшеанская критика европейской морали, то же ницшеанское понимание искусства как идеального воплощения «воли к власти» (точнее говорить «воли к силе», поскольку «власть» здесь не является принципом господства-подавления, а является пластическим принципом действия сил самой жизни; искусство — способность совпасть с силой жизни, подавленной властью культуры). Ницшеанское противопоставление дионисийского начала аполлоническому — не культурная оппозиция, как порой это интерпретируют исследователи. Это — попытка выявить под именем дионисийского то, что исключено из культуры, то, что с точки зрения культуры и истории выглядит именно непристойным. Та «воля к власти», о которой пишет Ницше, — это силы, которые крайне слабы, которые требуют вызволения из забвения, требуют генеалогического переоткрытия заново. Искусство оказывается, таким образом,

причастно к самому истоку морали, вытесняемому той практической моралью, что стала частью техники контроля за обществом. Искусство несет в себе атом аморальности, или — вирус непристойности, если мы пытаемся продолжать говорить в терминах «заражения». Но «непристойность» эта уже иная. Она состоит не в чем-то неприличном, а в том, что существует в мире и не имеет отношения к нашим представлениям о приличии, о добре и зле, о прекрасном и безобразном.

Диалектика сакрализации искусства состоит именно в выявлении этих «темных» для морали зон жизни и наделение через искусство их ценностью. Институционализация опыта, как уже было сказано. Но можно сказать и так: воспроизведение сингулярного события, то есть того, что не может воспроизводиться, а может лишь повторяться случайно, возвращаясь заново. Это нас заново отсылает к проблеме технического воспроизводства изображений, образов... Что делает с картиной музейное пространство? Оно делает ее объектом поклонения, уводя ее из пространства жизни в пространство культа. Музей — один из механизмов массового воспроизводства образа, наподобие копировальной машины, превращающей картину в тысячи постеров. Только в отличие от копировальной машины, музей скрывает свою технологическую и властную подоплеку под риторикой сохранения истинных ценностей. Музей говорит нам

об истине оригинала, а потому он менее честен, чем копировальный аппарат, который дает возможность иметь конкретную картину каждому (а сегодня даже и в очень хорошем качестве). Музей же современного искусства еще сильнее обнажает эту апорию образа, когда сохраняемые объекты порой протестуют против их ценности (как реди-мэйд, например), а многие вообще не озабочены собственным сохранением (как акции в рамках *public art*). В пространстве современного искусства (не только в музее, но и на выставках, и на разнообразных биеннале) возникает своеобразное соединение «отвращения» и «почтения», «желания» и «страха», возникает соединение профанности (тварности) самих объектов и их сакрализация как объектов искусства, которым культура позволила быть отвратительными, шокирующими, провоцирующими нравственность. Именно этот момент тонко уловил в свое время Толстой: сама чувственная свобода, а теперь можно уже говорить о свободе самовыражения, стала товаром. Свобода в качестве товара, становящаяся цинизмом, радость в качестве товара становящаяся частным удовольствием... Все это не только не критично в отношении ценностей, но в этом есть неожиданное соединение непристойного, вытесняемого желания и экономики. Но в современном искусстве подрывной потенциал этого соединения оказывается обезврежен. Современное искусство как институция позво-

ляет сохранять традиционную мораль и ее разоблачение в безопасных маргинальных произведениях. Однако та «этика непристойности», потенциал которой содержится в опыте искусства, заключается в диверсии относительно сложившегося способа восприятия, в разрывании социальных ограничений, на это восприятие наложенных.

Когда Адорно пишет о пиротехнике как самом честном из искусств, то это надо понимать именно как то, что удовольствие от фейерверка не предполагает никакого смысла, кроме радости. Лиотар развивая этот сюжет пишет о том, что когда ребенок зажигает спичку, то делает это не из практических целей, не для обогрева или света, но ради удовольствия. Только это удовольствие не только эстетического толка, но и этического, поскольку в зажженной спичке есть нарушение запрета, *диверсия*.

Итак, пока мы мыслим искусство с точки зрения эстетической формы, то находимся в постоянном противоречии, которое спасительно называем диалектическим: оно непристойно с точки зрения обыденной морали, но и ценно этой непристойностью.

Когда мы говорим об искусстве как опыте, то пытаемся указать, что есть некая логика (или этика непристойности): опьянение плотской (вещной) жизнью, извлечение возвышенного из профанного. Или, говоря словами Ницше, вера в тело, которая становится фундаментальней веры в душу.



Клод Лейдю в роли кюре в фильме Робера Брессона *Дневник сельского священника* (1951)

Когда в фильме «Дневник сельского священника», поставленном Робером Брессоном по роману Бернаноса, главный герой, кюре, предстает перед жителями деревни обычным алкоголиком, который ничего не ест, кроме хлеба, и постоянно пьет вино, то он явно «не соответствует занимаемой должности». Он непристоен в качестве священника. Но следование хлебу и вину — не просто алкоголизм, но и причастие, путь веры. Так и следование этике непристойности — постоянная фальсификация моральных догм, указание на несоответствие действия и его привычной интерпретации.

Когда этика принимает логическую форму закона мы имеем дело уже с политикой, предписывающей думать, поступать и чувствовать по определенным правилам. В этом смысле господствующая мораль всегда опирается на истины, которые сама производит. Сила и Ницше, и современного искусства в том, что оппозиция истина-ложь была разорвана, что не-истина была усмотрена в основании самих сил жизни.

Сегодня, когда наступил «рай благополучия» для современных художников, когда цены на их объекты велики, а сами объекты ничтожны, мы видим, как ничтожность объекта наполняется в лучшем случае интерпретациями, в худшем — апелляциями к экспертному кругу знатоков, искусствоведов, кураторов и прочих оценщиков, когда мы вновь слышим слова о «таланте автора» и «гениальности»

того или иного произведения, когда вновь провозглашен возврат качества эстетической формы, — приходится говорить об этике искусства. Это приходится делать именно потому, что многие радикальные жесты, в которых искусство выступило как критик общества, аннулированы возвращением к эстетике, смыканию эстетики и экономики.

Трудно удерживать радикальность жеста, точно также, как трудно следовать путем веры. Куда проще вновь вернуться к культуре имен и творений. Трудно удерживать ничтожность искусства в его ничтожности, куда проще наделить эту неотменимую, аффективную непристойность искусства чем-то сверхценным. Если у современного искусства и есть какой-то «символ веры», то он — в его попытке *не быть искусством*. Этика непристойности в том и состоит, что указывает на зону опыта искусства, на попытку удержания момента, когда аффект еще не превратился в товар. Индивидуальное усилие удержать этот этический жест не в состоянии. Его удерживает только общность с теми, кого ты не понимаешь, чьи вкусы не разделяешь, кого не считаешь художниками. Задача современного искусства — локальный заговор неизвестных, анонимных сообщников против общества. Это путь к анонимности, а не к признанию. Но если это намерение себя никак не проявляет, то мы имеем дело не с искусством и не с современностью.

Олег Аронсон

Искусство и абстрактный капитализм<sup>1</sup>

Понятие *Zeitgeist* («дух времени»), рожденное в XIX веке, сегодня выглядит крайне проблематичным. Оно отсылает нас к мышлению в терминах сущностей, когда мы можем выделить такую особую характеристику эпохи, через которую сама эпоха вдруг открывает себя нашему взору, или — «сама себя показывает», как бы сказали приверженцы феноменологии, всегда, прямо или косвенно, озабоченные «истинной времени». Но можем ли мы сегодня говорить об истине времени, не важно — времени ли момента «здесь и сейчас» или исторического периода, эпохи, понимаемой зачастую как своеобразное «здесь и

сейчас», которое воспринимается через призму вечности или глобальной исторической перспективы?

В самом словосочетании *Zeitgeist* можно найти, по крайней мере, два ответа. Это и то, что мы привычно переводим на русский

1

Статья впервые опубликована в сборнике: *Код эпохи: современное искусство, музыка, танец в мире идей и вещей*. М.: Проект «Арт-резиденция». 2013. С. 26-31.

язык как «дух времени», но, что, фактически означает «суть времени» (или «ум», «разум» времени, чтобы сохранить значение *Geist*), то есть нечто максимально близкое слову «современность». И это понимание преследует нас всегда, когда мы пытаемся поймать смысл исторического момента, когда мы, фактически, пытаемся присвоить этот момент как нечто, что способно придать значимость нам самим или хотя бы дать нам возможность «соответствовать правилам», «ловить волну», «быть в тренде» или попросту — модным.

Однако параллельно с этим толкованием, можно усмотреть в этом же привычном словосочетании и другую возможность перевода — «призрак времени». Здесь речь идет уже не о присвоении смысла эпохи, а о том, что в ней остается незамечаемым, что никогда не достигает «сути», «сущности» и «смысла», что сопротивляется самому способу мыслить в подобных категориях. Это то, что Ницше называл «несвоевременным». Это то, что кажется слишком эфемерным и даже ложным, чтобы об этом можно было говорить всерьез. Но спросим себя: не слишком ли призрачно само время, как его ни интерпретируй? Не то ли оно, что сопротивляется любому своему определению или описанию? Это стало ясно как никогда в XX веке, когда Хайдеггер связал воедино время с бытием и смертью, сделав его своеобразной опорой, фундаментальной характеристикой нашего существования в мире, и когда Бергсон,

напротив, придал времени предельный динамизм, связав его с текучестью самой жизни, длящейся и становящейся не тем, чем она была еще мгновение назад.

И по сей день в том или ином виде поиски *Zeitgeist* (как «сути момента») продолжают. Они продолжают даже тогда, когда об этом не говорится прямо. Однако сегодня все более очевидным становится то, что эпоху приходится «читать» через разрозненные и слабо верифицируемые знаки, чья истинность и ложность менее значима, нежели их информационная образная составляющая, нежели их способность не быть самим собой, а фальсифицировать самих себя. И чем дальше, тем более отчетливо видно, что когда речь заходит о «духе времени», о его смысле, то мы имеем дело с очередным его призраком. Но если у нашего времени нет сути, а есть лишь набор противоречивых, разоблачающих друг друга высказываний, то необходимо и открытие новых техник интерпретации, в которых бы соединились и ложные «духи времени», и фальсифицирующие их призраки. Один из таких интерпретационных механизмов, через которые мы оказываемся в непосредственной связи с логикой исторического момента, можно считать современное искусство.

\*\*\*

Стараясь осмыслить современное искусство не только как часть культуры или



общественный институт, что предполагает исторические, эстетические и социальные критерии, но как одну из возможных техник интерпретации современности, мы даем возможность обнаружить в ней то, что умалчивают привычные типы анализа общества.

Что же такого есть в современном искусстве, что позволяет нам говорить о нем как о способе понимания общества? Почему то же самое практически невозможно для искусства традиционного? Для ответа на эти вопросы следует обратиться к истокам «современности», к тому моменту, когда то, что мы сегодня называем «современностью» обрело ценность и значимость. Эта эпоха обычно характеризуется торжеством капитализма в экономической сфере и торжеством демократии в сфере политической. Именно в это время, примерно в середине XIX века, появляются художественные салоны, открытые публике, то есть тогда — буржуа, а потенциально — любому. Этот процесс перехода искусства от ценителей к публике определяет ту тенденцию, которая на долгие годы станет одновременно и наиболее действенной и наиболее скрываемой: искусство теряет свой аристократизм и профессионализм, становясь доступным каждому. В это же время возникает марксизм, который как раз и был одним из способов анализа скрываемых общественных противоречий. Марксистская теория абстрактного капитализма как общества, в котором основные

тенденции развития заданы противоборством буржуазии и пролетариата, касалась не только промышленного производства, но косвенно затрагивала и самые разные сферы жизни, научив видеть властные схемы не в прямых режимах господства-подчинения, а именно в манипуляциях со временем (самый показательный пример — «теория прибавочной стоимости»), идеальным материальным воплощением которого оказываются деньги.

Можно также сказать, что абстрактный капитализм предшествовал и даже по-своему задал схему понимания того, что возникло как «абстрактное искусство» и что по сей день накрепко связывает нас с понятием «современное искусство». Абстрактное искусство рождается в противоборстве с классическим, и дух этой борьбы пронизывает весь XX век. Многие теоретики совершали попытки преодолеть абстрактный капитализм (например, Р.Люксембург в «Накоплении капитала», В.Ленин в «Империализме как высшей стадии капитализма» и др.), указывая на то, что он не может существовать без до-капиталистических и не-капиталистических отношений. Но такова же и логика функционирования современного искусства, которое постоянно живет не за счет своей политики новизны и своей современности, а за счет искусства прошлого. И подобно тому как кризис реального капитализма обнаружил себя тогда, когда капитализм стал глобальным, так и кризис современ-

ного искусства пришел тогда, когда оно одержало победу над искусством традиционным, одержало победу как институция.

Если уж мы пошли по пути обнаружения социальных механизмов, обуславливающих существование и функционирование современного искусства, то следует отметить, что одним из важных моментов современности в экономической сфере можно назвать построение «абстрактного капитализма» в финансовом капитализме. Несколько изменилась здесь только модель. Теперь речь уже не идет о противоречиях между буржуазией и пролетариатом. Здесь уже нет никакой борьбы за власть, одна лишь идеологическая риторика. Куда важнее для финансового капитала отношения продавец-покупатель. Ключевыми вопросами времени оказываются вопросы не об эксплуатации человека человеком, не об отношении государства и частного производства и уж тем более не о правах и свободах граждан, что по-прежнему является важной темой для масс-медиа. Одним из ключевых становится вопрос: «Кто покупает товары»? И даже более точно: «Кто покупает ненужные товары»?

\*\*\*

Стоит ли напоминать, что с точки зрения традиционной экономики современное искусство есть сфера производства именно ненужных товаров? В этом оно намного

опередило современный рынок. И вот, в сегодняшнем времени эти две стратегии (искусство и финансовый рынок) нашли друг друга.

Но почему вообще нужно обращаться к экономике, если речь идет о социальном институте, даже таком необычном как современное искусство? Очевидный ответ состоит в том, что цены на произведения современного искусства растут, а ценность его по-прежнему остается загадочной. Неочевидный ответ можно представить в виде классического силлогизма. Тезисы: а) современное искусство рождается как критика сложившейся институции искусства; б) сегодня современное искусство помещено в рамки этой институции. Вывод: критика института внутри него самого становится необходимой частью его функционирования. Невольно напрашивается «болезненное» сравнение с действием капитализма, который апроприирует любую критику в свой адрес.

Пока мы рассматриваем современное искусство как часть института искусства, мы невольно утверждаем его капиталистическую (и даже буржуазную) сущность. Чтобы сохранить потенциал критики необходимо разорвать связь искусства и современного искусства. Но если действовать таким образом, то современное искусство нельзя рассматривать как институт. Именно институциализация современного искусства оказывается своеобразной уловкой времени, его призраком, а не знаком. И

хотя, казалось бы, все вокруг убеждает нас в том, что современное искусство институционализировано, что оно стало частью истории искусства, и, несмотря на все противоречия, является продолжением традиций художественного творчества прошлых веков, но слегка изменив фокус рассмотрения ситуации, можно заметить, что в последние годы оно функционирует не столько в рамках политики властных внутриинституциональных отношений, а как отдельная финансовая корпорация, как часть финансового капитала.

Это косвенно подтверждается еще и тем, что радикально изменившееся в XX веке функционирование понятий «автора» и «произведения», сегодня возвращается к самой традиционной эстетической риторике. В таких случаях риторика — обычный способ сокрытия механизма действия системы, ищущей для себя наивного потребителя. Все большая рекламная настойчивость рынка в отыскании ценностей «истинного» искусства в современной арт-продукции, подсказывает нам: искусства здесь уже нет вовсе.

В современном искусстве автор важен исключительно как бренд (или акция), а произведение даже не как объект продаж и перепродаж, а как своеобразный финансовый контракт (как, например, фьючерс или форвард). Произведение ценно не самим качеством или значимостью, а его способностью участвовать в финансовом обороте. Здесь меновая стоимость вытесняет потре-

бительную, чем вообще характеризуется «поздний капитализм», капитализм не вещей, а образов, не знаков, а призраков (о чем подробно пишет Ф. Джеймисон, о чем и знаменитая книга Ги Дебора).

Когда сегодня некоторое произведение продается за некоторую сумму, то это значит не то, что оно столько стоит (в традиционном экономическом смысле), а то, что данная работа указывает на способность произведения быть проданным. Максимальной такой способностью обладают подлинники умерших художников, что приводит к тому, что их все чаще находят в частных коллекциях, а их количество на рынке непрерывно растет. Живые художники, чтобы их способность к продаже повысилась, требуют кредитования, что в свою очередь делает саму эту «способность» не творческой, как прежде, а способностью быть лояльным рынку и действовать по его правилам. Это и есть суть корпоративной стратегии. То есть современное искусство, изображая институцию, работает как корпорация.

\*\*\*

Может показаться, что замечаниями о становлении современного искусства корпорацией, мы сводим его исключительно к логике денежного обмена или к логике оборота акций и облигаций на финансовом рынке. Это не так. Скорее, мы стремимся выделить в современном искусстве нечто,

что скрывает от нас финансовый рынок, и о чем мы можем узнать не из его прямого анализа, а из внимательного изучения рынка искусств.

В частности, современное искусство вводит в финансовый оборот «ненужные вещи». К таким вещам относятся произведения, качество которых неясно, экспертиза — фальшива, авторы — сплошь художники-неофиты, а публика предстает как снобская тусовка, находящаяся в экстазе корпоративной солидарности. Эти слова выглядят как инвективы, но задача не в том, чтобы принизить современное искусство, оскорбить художников и критиков, а в том, чтобы понять, почему искусству сегодня необходим именно «плохой» художник, лояльный критик и слепой эксперт.

Дело в том, что именно благодаря тому, что для оценки качества произведений современного искусства практически нет никаких критериев (чаще всего они берутся из традиционного искусствознания, либо изобретаются для каждого данного случая), это делает его предельно абстрактным; настолько абстрактным, что оно начинает конкурировать с такой предельной абстракцией как деньги, и, как следствие, становится инструментом финансового рынка. Причем, не в переносном или метафорическом смысле, а в самом прямом.

Связь искусства с деньгами — не новость с тех пор, как пришла буржуазная эпоха.

Речь в данном случае не об этом. Речь вовсе не о том, что нечто можно продать, а о том, что можно продать нечто *ненужное* и за очень *большие* деньги.

Обычные объяснения этой ситуации через приобретаемый символический капитал, через обладание сверхценным объектом, дающим обладателю определенный статус и признание, или через выгодное вложение денег, явно недостаточно и зависимо от очень традиционного понимания рыночных отношений, которые в современном мире уже сильно изменились. Это изменение предчувствовал уже Маркс, когда показал, что деньги — не только средство обмена и всеобщий эквивалент, но и особый тип товара. Если у обычных товаров есть свой потребитель, то самим потреблением (покупкой) он осуществляет акт признания товара истинным, требуя продолжения его производства. Деньги, по мысли Маркса, — нейтральный товар, который не требует признания, потому к его обладанию стремятся все, потому возникает финансовый рынок, где ходят всякого рода имитанты денег — облигации, ваучеры, векселя, купоны, чеки и прочее.

Позднее, когда монетаризм (в лице М.Фридмана) исследует влияние денег на социальные отношения, возникает понимание значимости *количества* денег, или «эффект больших денег». С этим эффектом во многом связано развитие рынка искусств, когда «бесценное искусство»

(сверхценность искусства и его квази-религиозное культовое почитание) постоянно стремится к недостижимой максимальной цене.

Когда некий ненужный объект получает статус произведения искусства, он становится особым товаром среди прочих. Но он не просто нейтрален как деньги. У него есть важное преимущество, которое трудно определить точно, но пока назовем это словом «универсальность». Универсальность эта характерна именно для произведений современного искусства, поскольку традиционные художественные работы, соотносящиеся с ремеслом и историей, ограничивают свои возможности быть идеальным товаром. Традиционное искусство не-универсально, так как оно должно постоянно удостоверять свою подлинность. В отличие от него современное искусство включает в себя фальшь и ложь как необходимые характеристики. Только хотелось бы предостеречь читателя от негативного понимания «фальши» и «лжи». Эти слова лишь отмечают особые характеристики современного мира, где «подлинность» и «истина» — просто идеологические конструкции, за которыми стоит приверженность утраченным ценностям, чьей последней опорой в мире оказываются именно деньги, последний товар, а точнее товар-призрак, товар-время, подлинность которого, как нам кажется, все еще имеет значение.

\*\*\*

Но что значит подлинность денег в мире инфляции, бесконечных кредитов, электронных платежей? Что значит подлинность конкретной купюры или монеты в мире больших чисел? Этот мир запредельных денежных сумм требует для себя иных инструментов, тех, которые бы не зависели, — нет, не от экспертизы на подлинность, — а от самой идеи подлинности.

Продавцы современного искусства постоянно говорят о том, что это прекрасное вложение капитала, поскольку искусство как вечная ценность всегда растет в цене, что оно неинфляционно. Таков принцип — говорить в терминах искусства прошлого (об эстетической ценности) и в экономической логике прошлого (инфляция, сохранение капитала), имитируя товарно-денежную ситуацию. Между тем, логика современного глобального мира уже другая. Здесь важнее не накопление капитала, а его постоянное движение, не фиксация прибыли, а моментальное кредитование, не страх перед возможностью разорения, а постоянный риск. Для этого мира больших скоростей, сверхкрупных сумм и огромных рисков, деньги — слишком архаичный инструмент. Куда ближе духу современного мира фальшивые деньги. Последние уже не средство обмена, а то, что этот обмен симулирует. Игра здесь идет не на прибыль, а на сверхприбыль, которая всегда идет рука об руку с полным разорением. Фальшивые деньги, в отличие от «настоящих», которые оставлены

нищим, прозябающим в мире материальных товаров, это те, которые не страшно потерять, которые всегда легко восстановимы корпорациями, точно знающими, какие кнопки надо нажимать в этой компьютерной игре.

И вот современное искусство попадает в сферу особой лояльности финансового рынка именно потому, что оно способно производить фальшивые деньги (произведения искусства). Причем, в особо крупных купюрах. И будучи втянутой в эту корпоративную лояльность, оно само порождает те же механизмы внутри себя, благодаря чему все меньше и меньше походит на институцию.

Что же продается под видом современного искусства? Каков его товар?

Ответ изнутри институции современного искусства: произведения.

Ответ изнутри корпорации современного искусства: произведения.

Но это два разных ответа.

В первом случае, мы имеем дело с произведением как товаром, с вариантом товарного производства, условием которого является классический капитализм. Во втором случае значение имеет финансовый оборот, при котором товар сам по себе не имеет значения. И важно, что это даже и не совсем оборот. И не совсем финансовый. Скорее, это акт риска, при котором большие деньги выглядят больше самих себя. Когда деньги тратятся на строительство гостиниц, стадионов,

заводов, то при всех возможных экономических рисках, это постижимо и даже просчитываемо рационально. Когда же огромные суммы уходят за картину, а уж тем более инсталляцию, то сумма денег становится значимой сама по себе, указывая область экзистенциального опыта сегодня. И чем «хуже» художник, чем более невнятно произведение, тем точнее работает эта «фальшивая» составляющая данной монеты. Мы следим за ее движением подобно тому, как следим за кометой или астероидом, приближающемуся к месту нашего обитания.

Именно так устроен рассказ Льва Толстого «Фальшивый купон», когда серия несчастий заканчивается прозрением обманщика и убийцы. Толстой не мог обойтись без морализма. Но структура функционирования фальшивых денег схвачена им предельно точно: это способ перехода из пространства экономики обмена в пространство этики (экономики жертвоприношения или дара).

Если пытаться найти в современном искусстве нечто, что хоть как-то сближает его с искусством, то, возможно, оно, само того не зная, совершенно прихотливым путем, пытается найти способ превращения экономики в этику. А если быть более точным: экономики обращения ценностей в этику неморальных поступков (всегда рискованных и ложных).

\*\*\*

Можно ли назвать все это духом времени? Описывается ли хоть как-то через это соединение экономики и искусства ситуация? Очень важно, что связь искусство-деньги порождает целую систему интерпретаций многих механизмов в обществе, которые к искусству прямого отношения не имеют. Между тем, мы получаем хоть какую-то возможность ответить на вопрос о том «следе искусства», который остается вне контроля финансовых механизмов. Этот «след искусства», преодолевая почти все характеристики искусства, связывает нас уже не с историческим временем, временем исчисления цены и ценности, а с временем бесконечно малым и бесконечно большим, с временем аффекта и с вечностью, с тем немногим, что неапроприруемо, но что неизбежно нарушает порядок корпоративной лояльности. То, что многие социальные и политические действия сегодня осуществляются под эгидой современного искусства, указывает на возможность иного высказывания искусства сегодня. Только оно не может быть «художественным» (эта сфера уже «заражена» финансовым капиталом), оно становится по преимуществу «этическим» (в том давнем понимании «этоса», как совместности существования еще не скрепленной ходульной общественной моралью).

«Ничего плохого в смерти искусства нет»

Интервью Лии Адашевой  
с Еленой Петровской<sup>1</sup>

**В XX веке, как мне кажется, искусство и философия порой настолько сильно переплетались, как никогда прежде. Философы становятся невольными вдохновителями каких-то идей и находок в искусстве. Искусство ставит себя на место философии. Философы апеллируют к искусству для подтверждения или иллюстрации своих идей. Художники размышляют в философских категориях. Философы пишут пьесы и романы, художники — философско-теоретические трактаты.**

— Что касается философии, то искусство ее привлекало значительно раньше, со времен античности. Вспомните хотя бы Аристотеля. Эстетическая теория давно выделилась в самостоятельную область размышлений.

Другое дело, что в более позднее время действительно появилась потреб-

1

Интервью впервые опубликовано в: *Диалог искусств*. 2008. № 3. С. 98–101. В настоящем сборнике текст печатается в авторской редакции.



ность, и прежде всего у самих художников, осмысливать то, что они делают. Хотя можно вспомнить и Леонардо, который оформлял свои размышления довольно специфическим образом. Но систематически осмысливать свое усилие — это и в самом деле достижение относительно новое. Относительно, потому что ему уже больше ста лет. В этой связи на ум приходит Василий Кандинский. Его размышления о живописи просто поражают. Мне думается, что есть сочинения художников, не уступающие по интенсивности тому, что они делают в качестве ремесленников. И в этих записях или в этих сочинениях можно увидеть не столько ключ к их творчеству, сколько что-то дополнительное и важное, что размыкает само пространство искусства. То, что уже говорит о том, что искусство не есть только практика — живописи, например. Это, наверное, и есть та самая грань, которая обозначает переход к современному искусству в нашем понимании, когда в произведение оказывается встроенным теоретическое усилие само по себе. Другими словами, когда произведение к нему взывает. Все концептуальное искусство об этом. Когда вы с ним сталкиваетесь, от вас требуется какое-то дополнительное усилие, собственно, вам предлагается это дополнительное усилие для того, чтобы каким-то образом вступить в контакт с произведением. Ведь оно требует от вас контакта не только чувственного...

**Но и рационального. Оно требует от зрителя определенных знаний, можно сказать энциклопедических.**

— Но вы, может быть, и не обладаете такими знаниями. Хорошо, когда вы приходите на выставку и можете объяснить своему неэнциклопедическому другу, что имеется в виду. К сожалению, это можно рассматривать и как преграду к современному искусству, потому что, действительно, оно сложно в плане восприятия, и, когда вам объясняют, как вы должны воспринимать то или иное произведение, то это безусловно определенный барьер. Тем не менее, я говорю не столько даже об этом, сколько о том, что все-таки эти произведения провоцируют вас, даже в случае вашего полного незнания, на некое дополнительное усилие. И связано оно отнюдь не с потреблением. Можно сказать, что усилия такого рода расширяют структуры потребления, они как бы вставляют клинья в процесс повсеместного поглощения, аккумуляции. То есть они нас все время дестабилизируют, подвешивают нашу идентичность потребителей. И конечно, есть определенная потребность, не скажу — в комментарии, но определенная потребность обдумывать и высказываться по этому поводу есть. Поэтому я полагаю, что современная критика в ее наиболее удачных образцах все время пытается быть на уровне вызова, который бросает современное искусство. В этом смысле очень высокую планку поста-

вил авангард. Хотя я знаю, что сегодня звучат критические высказывания в адрес авангарда. Например, Максим Кантор в «Учебнике рисования» обвиняет авангард как раз в обратном — в конформизме. Он считает это образование не столько художественным, сколько идеологическим, которое всегда используется в интересах правящего класса. Тогда и сейчас. Сейчас даже в большей степени, поскольку авангард стал неким эстетическим канонем. И в этом смысле он начинает обладать своеобразной меновой стоимостью, потому что встраивается целиком и полностью в структуру рынка. Через этот канон идет опознание любых форм искусства, в том числе и тех, которые открытым образом себя не заявили, которые предстоит еще узнать, но у нас нет никакой возможности это сделать, поскольку заранее дается готовый шаблон. В таком подходе что-то есть: в последнее время действительно обозначилась определенная опасность, связанная с коммерциализацией нашего современного искусства.

**Во всяком случае я бы сейчас о нонконформизме применительно к современному искусству не говорила. Оно явно желает быть потребляемым и на всех уровнях. Быть понятным не только знатокам, но и рядовому, так сказать, профанному зрителю, с которым откровенно заигрывает, чего не делал авангард, а позже модернизм.**

— Вы упомянули авангард. Да, в каком-то смысле он не считался со зрителем, но, с другой стороны, именно он придерживался практики жизнестроительства, пытался встроиться в волну социальных преобразований. Искусство, служащее жизни, отвечающее жизненным запросам, — это по-своему удивительная вещь. Такого может больше и не повториться. А что касается современного искусства, вы правы, сейчас присутствует такого рода установка. У нас недавно возникло новое образование — Винзавод. Помню, в самом начале мы ходили в эти удивительные помещения, смотрели на своды — все это очень впечатляло. Но что происходит буквально на глазах, причем весьма стремительно? Это пространство становится насквозь коммерциализованным. Вы можете возразить, сказав: «Что в этом особенного? Такое имеет место везде». И все же я помню этапы, которые переживало наше современное искусство. Помню, что было на Якиманке, — эти небольшие галереи, расположенные в серии особнячков... Может, это совпало с романтическим периодом моей собственной жизни, но тогда искусство вызывало у зрителей очень большой энтузиазм. Было ощущение, возможно иллюзорное, прямого контакта искусства и зрителя, пусть и не широкой зрительской аудитории, а просто группы энтузиастов, которая воспроизводила себя. Определить это трудно, но во всем этом был какой-то элемент бескорыстия с той и с другой сто-

роны. Хотя не исключаю, что все это так романтически выглядит именно в ретроспективе. Но вот возникает Винзавод — в некотором роде кульминация современного искусства. И туда переезжают все если не самые радикальные, то некогда неудобные галереи, и все они там группируются. Я не хочу сказать, что это плохо. Но это тенденция, которой прерывается возможный — хотя бы в идеальном плане — непосредственный контакт, и делающая искусство тем, с чем трудно согласиться. Говоря коротко, объектом на продажу. Эта тенденция, с моей точки зрения, проявила себя еще во время 2-й Московской биеннале. Был момент, когда Бакштейн выступал в передаче Малахова, момент очень интересный и для меня показательный. Все происходило в соответствующем формате — ток-шоу на Первом канале. Они сидели чуть ли не в обнимку, и Бакштейн говорил: «К нам все сейчас пойдут». И он добился — не этим высказыванием, разумеется, а целой инфраструктурой, которая была создана вокруг биеннале, — что молодежь пошла обозреть башню «Федерация», пошла развлекаться. Понимаете, не может помещение — будь то Винзавод или Башня — нести основную содержательную нагрузку. Оно может быть приятным антуражем, но ты не можешь заявить, что побывал на Башне и, стало быть, получил исключительное впечатление, которое организует твоё вторичное впечатление от художественных работ. Необязательных,

случайно собранных. Допустим даже, что известные кураторы хотят что-то сказать, но мы не можем прочитать их высказывание, потому что само экспонирование этих работ настолько условно или зависит от принятых в спешке решений, что кураторское высказывание вообще не читается.

**Главным становится само событие. Как такое.**

— Да. Но это порождает общий процесс — превращение этих международных событий в аттракцион, в место развлечения. Вы приходите развлекаться. И это, конечно, связано с тем коммерческим сдвигом, в результате которого и современное искусство становится местом потребления, релаксации. Этаким необязательным фоном вашей жизни. Такую трансформацию я лично могу только оплакивать. Это не значит, что она носит тотальный характер, но, конечно, это связано с нашим входением в рынок, в том числе и в рынок искусства.

**Искусство девяностых, несмотря на всю его скандальность, носило приватный характер. Но теперь всем надоело быть на обочине, все хотят быть в центре. Все хотят встроиться, но не так, как это делал авангард, а путем культивации событий. Взять хотя бы «Оскар», церемонии награждения. Ее важность гипертрофирована. Фильмы — лишь повод, а событие — церемония награждения.**

**Качество же его наполнения вторично. И в искусстве мы к этому идем. Событие помогает быть в центре. Но когда ты оказываешься в центре, то уже не так свободен. В этом смысле мы можем говорить о диктатуре публичности.**

— Я бываю в Институте культурологии, где проходят встречи молодых художников с не очень молодыми комментаторами. Художники очень часто задают вопрос: что же нам делать? Выстраивается дихотомия — или ты идешь по этому новому пути, или... Недавно я узнала, что Анатолий Осмоловский читает молодым художникам некие лекции, где рассказывает о том, как проложить свой путь к успеху. Он говорит им не о том, как делать искусство, а о том, как быть успешным. А это разные вещи. И вот есть один путь — проторенный. А есть второй — путь риска. Конечно, на этом пути ты можешь пытаться что-то делать, но ты не имеешь абсолютно никаких гарантий — ни житейских, ни профессиональных. Это зона пугающего риска. И молодые люди, задающие подобные вопросы, разрываются между двумя сторонами этой довольно печальной, жестко сформулированной альтернативы. Какие можно тут давать советы? Художник хочет — и это нормальное желание — быть выставленным. Но сейчас выставимость совпадает с тотальной зрелищностью, в которой твои индивидуальные черты начинают полностью стираться.

Вообще, что такое искусство? Вы сами задавали вопрос — а я, наверное неосознанно, ушла от прямого ответа — про границы искусства. Я не знаю, где сейчас пролегают эти границы. Вы только что сказали, что искусство раньше было частным предприятием. Полагаю, что сейчас оно снова становится частным и даже, быть может, в еще большей мере. Настолько частным, что не попадает в поле нашего зрения, не отражается на страницах журналов, которые имеют титул «искусство». Просто как только мы начинаем об этом говорить, пытаюсь обосновывать это или посвящая этому статьи, то мы создаем новый эстетизм в отношении того явления, которое Олег Аронсон однажды определил словами «малое искусство». Эстетизм малого искусства. Но в моем понимании суть дела в том, чтобы удержать явление, так сказать, его не обналичив — не дав ему имени и в этом смысле не наделив его статусом еще одного артикула, который может быть куплен, продан, а проще говоря, пользуясь марксистским языком, не превращать его в товар. У нас в Институте проходил когда-то семинар, участники которого пользовались языком, близким к марксистскому. Фактически обсуждение свелось к следующей формуле: что составляет некапитализуемый остаток в современном искусстве? Что не может быть никаким образом выставлено на продажу? И это действительно большой вопрос, потому что трудно говорить о том, что остается вне

поля зрения и что достаточно неуловимо. Нужно найти какой-то язык, чтобы об этом говорить, нужно как-то это выразить. Мне кажется, интересным был момент, когда современные художники, еще до их попадания в музей или крупные собрания, словом, до того, как они удостоились канонизации, шли на ощупь, совершенно не представляя, что ждет их впереди. Такие, как, например, Борис Михайлов, которые делали работы, не надеясь, что их когда-либо выставят, да и не предполагая, что это в принципе возможно. Это важная установка, связанная с твоим отношением к обсуждаемой области, как бы ты сам ни определял ее для себя. Это твой риск, область твоего личного, биографического риска. Ты не пытаешься сделать свою деятельность предметом всеобщего достоинства, чем в некотором роде обрекаешь себя на непризнание в первую очередь. А у нас не то чтобы мало кто готов оставаться непризнанным гением, но мало кто противодействует зову публичности. Или видит в подобном противодействии смысл.

**Сейчас установка — ты должен прозвучать сегодня. Или уже не прозвучишь никогда.**

— Установка карьерная. Да, это грустно. Но у нас поменялся тип общества. Я понимаю, что сейчас принято ругать социализм и годы, которые последовали за его демонтажем, но тогда было определенное отношение, которое сейчас утрачено. Это

не просто воспоминание о времени, которое потерянным раем, конечно, не назовешь, но — ностальгия по периоду какой-то невинности, что ли. Ведь у нас не было господствующей сейчас структуры рынка. Но вот арт-рынок наконец сформировался или близок к окончательному оформлению. И оказалось, что это очень болезненная процедура, которая напрямую связана с твоим личным выбором. Возьмите новые премии, номинантов на новые премии... Людей перестает интересовать содержание работ, то, о чем эти работы. Все стало слишком предсказуемым. Но если сесть и начать непредвзято разбирать проекты, которые регулярно выдвигаются на премии и даже получают их, то убеждаешься в том, что в них нет особого послания. Кроме коммерческого, безусловно. Они вписываются в определенные ожидания держателей акций или тех, кто готов потратить деньги, приобретая подобное искусство как товар. И это очень грустно, поскольку многие художники, которые еще совсем недавно воспринимались по-другому, претерпевают необратимую трансформацию. Винзавод содержит в себе эту страшную опасность — ухода от искусства в сторону товарно-денежных отношений в чистом виде. И в этом смысле, если бы сейчас снова появился Маркс, ему можно было бы посоветовать сходить на Винзавод для расширения эмпирического поля. В общем, не буду скрывать большого скепсиса, связанного с нашей нынешней ситуацией в искусстве.

**И в этом контексте разговоры о «смерти искусства» приобретают новый смысл. Можно задать вопросом: а есть ли жизнь после смерти? Может, она уже наступила?**

— «Смерть» — слово не такое страшное, особенно в теоретическом контексте. Когда говорят о смерти философии, к примеру, ничего трагического в этом нет. Это скорее констатация определенного перехода, а именно: философия как профессиональная деятельность не то чтобы умерла, но начинает занимать меньше места, чем занимала до сих пор. Это означает всего лишь, что происходит определенная трансформация прежних социально-познавательных функций этой дисциплины. Где место философии как дисциплины сегодня?

**Действительно, где?**

— Не исключаю, что на факультетах. У нас, правда, ситуация хуже, чем на Западе, потому что мы сейчас переживаем разрушение старой системы трансляции знаний. Но все равно это маргинальная в своей основе деятельность. То же самое с искусством. Смерть искусства — ничего плохого в этом нет.

**Например, смерть живописи.**

— Ну, это почти что радостный момент. Смерть живописи нужно понимать так, что до конца использованы все внутренние — выразительные — возможности живописи как отдельного вида искусства. Когда

наступает этот момент, живопись начинает применяться уже не с точки зрения своих внутренних возможностей или своего языка. Ее язык выражения начинает задействоваться в других целях. Это особенно видно у тех художников, которые решают не живописные, а концептуальные задачи. То есть исчерпывается возможность выразительного средства, и только в этом смысле — и ни в каком другом — можно говорить о смерти живописи. Художники существуют, продолжают писать картины — все в порядке, никакого драматизма тут нет. Повторю, что в определенный момент живопись исчерпывает свои внутренние ресурсы, но при этом продолжается. Скорее всего, она встраивается в другие формы существования, в другие искусства — ту же инсталляцию, к примеру. Речь идет просто о переопределении или, точнее говоря, о новом социальном использовании живописи. Так что ничего страшного в смертях такого рода нет. Особенно нашу публику расстраивает «смерть автора». Весь ужас в том, что головы многих людей, причем высказывающихся по этому поводу, засорены. В результате термины употребляются неправильно, нагружаются эмоцией или несут в себе оценку. И мы лишаемся возможности анализировать явление спокойно. «Смерть автора» — это определенный способ анализа текстов, но это уже никого не волнует. Все это к вопросу о подменах, которые имеют место. «Смерть» — просто знак определенных перемен.

Если говорить о переменах широко, то очень часто нет языка, чтобы их артикулировать. Мы с вами их чувствуем — интуитивно пытаемся что-то набросать, мучаемся, испытываем неудовольствие от чего-то доселе неизвестного. В принципе что-то происходит не только у нас, не только в пределах Винзавода, что-то происходит с искусством и в более широком плане, находя отражение в творчестве отдельных художников. Возьмите Мэтью Барни. Это весьма двусмысленный персонаж. Я знаю, что на Западе в кругах, условно говоря, интеллектуальных, его воспринимают настороженно. Не любят же его за то, что он устраивает невероятно дорогие выставки. Но здесь не все так просто. В том смысле, что Барни каким-то образом в своих творениях задействует ту самую зрелищность, которая нас так озадачивает. То есть он ставит ее себе на службу. Мне он интересен тем, что делает синтетический продукт. Ясно, что его так называемые скульптуры не могут рассматриваться отдельно от фильмов, которые он же снимает. Элементы, из которых складываются его композитные творения, указывают, с моей точки зрения, на изменение самой нашей чувственности.

Так случилось, что вчера, в другой связи, я просматривала интервью Деррида, которое он давал по поводу телевидения. В одном месте он говорит простую, казалось бы, вещь: «Давайте подумаем о людях, которые выступают в средствах



Мэтью Барни. Из проекта *Drawing Restraint 7*, 1993

массовой информации, о тех, кто появляется в них регулярно. У них другое тело». Заметьте, он не говорит «голово». Мы склонны оценивать состояние ума, но дело отнюдь не в уме. Дело в том, что у таких людей другая чувственность. Она не такая, как у человека, читающего книгу. Деррида хочет сказать: это другой тип речи, другой дискурс, другая скорость восприятия. Кстати, он увязывает это с особой реальностью, создаваемой медиа, а для него это в первую очередь телевидение. Он сам записывает свое интервью с Бернаром Стиглером, и здесь возникает довольно тонкий момент — они постоянно возвращаются к средствам записи, жертвой которых в данный момент становятся сами.

Но если экстраполировать это высказывание на ситуацию в целом, то действительно можно говорить о новой форме чувственности. Мы с вами сформировались скорее всего благодаря кинематографу, привычным стал для нас и компьютер. Но сейчас происходит что-то другое, дополнительное, и оно проходит через нас. И это ощущается как неудобство, дискомфорт, потому что связано с внешним давлением, что, со своей стороны, указывает нам на границы нашей чувственности. Это момент трансформации, преобразования. Очень трудно найти для него подходящие слова. И искусство — конечно, мы можем по-прежнему его оплакивать — каким-то образом реагирует на эту ситуацию, на использование новых технологий.

**Возможно, именно из-за этих трудностей с определением мы и прибегаем постоянно к приставке «пост»? Она говорит о том, что мы уже другие, но это единственное, что мы находим возможным в себе фиксировать. Однако мы себя не называем. Хотя именно эта ситуация делает для нас актуальной современность, настоящее. В этом отличие от футуристической устремленности авангарда и модернизма. Но самое грустное при всем при том — мы не знаем, что мы такое.**

— Согласна. Замечу, что «пост-» — совершенно естественная попытка периодизации. Человек должен каким-то образом структурировать время, и «пост-» — способ разделять его на периоды. Это наш способ представлять свое время. Сами способы представления, возможно, сегодня более дискретны, в том смысле, что они охватывают достаточно узкий период в одно десятилетие. И очень быстро множатся все эти приставки «пост-», даже слишком быстро. Тем не менее, это просто попытка внести некий порядок в хаос, который окружает нас со всех сторон. Объясняет ли это что-нибудь? Не знаю. Не уверена. Ведь и с постмодернизмом отнюдь не все ясно. Есть социологические анализы этого явления, как у Зигмунта Баумана, который пытается отнести «постмодернизм» на счет изменений, происходящих в обществе, — возьмите, к примеру, «плавающие» формы идентичности. Особенно это проявляется у



людей, которые вырываются с корнем из какой-то почвы и должны прижиться на другой, то есть у многочисленных мигрантов. Возникают способы производства, которые отличаются от прежних. И все это требует номинаций. Как и способы сопротивления рынку, глобализации — они тоже требуют быть названными. Все требует для себя конкретного имени. И мы должны хотя бы в предварительном порядке разобратся с этим, чтобы понять, что сейчас происходит. В принципе происходят интересные вещи.

Но что меня заводит и одновременно расстраивает, так это наше незнание. В какой-то степени оно связано с государственной политикой — я имею в виду растущий изоляционизм. Мы как будто можем обойтись без остального мира. Существует такая точка зрения. И это крайне досадно, потому что есть очень интересные формы искусства в странах третьего мира, условно говоря. Вообще, там совсем другая жизнь. И эта жизнь нам совершенно недоступна. Не знаю, что тому причиной — остаточные ли имперские переживания или упорное желание встроиться в Европу, но ими заслоняется все остальное. Мне кажется, что искусство вообще должно быть предельно внимательным к другим формам жизни, к другим ее ритмам. Оно должно не просто давать им выражение, а становиться их глашатаем, простите за такое выпендренное слово. А если оно занято только собою — это катастрофа.

**Если вернуться к коммерциализации искусства и к производству событий, тогда работа Деймиана Херста «Ибо это есть любовь к Богу», где он инкрустирует бриллиантами платиновую копию черепа умершего в XVIII веке мужчины, действительно становится символом современного искусства? Разве это не содержит в себе какую-то сущностную характеристику искусства сегодня?**

— Это деградация. Простите, это может прозвучать слишком консервативно.

**Но эта деградация очень дорого оценивается. Что сообщает ей цену — платина, бриллианты или имя?**

— Подпись. На этом черепе стоит подпись — Херст. Если, конечно, удариться в интерпретацию, то можно сказать, что это некий ироничный жест в адрес Сваровски, критика религии или что-нибудь еще. Но я не думаю, что здесь присутствуют подобные мотивы. Боюсь, что это всего лишь наше с вами желание увидеть в этом объекте нечто другое.

**Мы не согласны, не хотим соглашаться с тем, что все это ни о чем. Что искусство может быть ни о чем. Что это профанация.**

— Да, это вызывает протест.

**А если представить невозможную ситуацию. Некий информационный катаклизм, в результате которого все**

**наши текстовые комментарии утрачиваются. Что можно было бы о нас сказать по современным произведениям искусства? Были же дописьменные времена. И по черепкам, которые находят, проводя археологические раскопки, воссоздают эпоху. Вот если бы сейчас без пояснительного сопровождения, без текстов, без выраженной в слове рефлексии — какую информацию о современности сохранит наше искусство?**

— Был один художник, который мыслил именно таким способом, рассчитывая на продленную жизнь современного искусства. Это Энди Уорхол, он создавал так называемые капсулы времени, распределяя по коробкам всякое барахло. Думаю, что это барахло может даже больше сказать о нас, о какой-то тенденции в современном искусстве, чем все статьи, написанные по этому поводу. В принципе это можно назвать демократической тенденцией. И она, безусловно, очень привлекательна. Другое дело, с чем мы сталкиваемся сейчас. Это уже не время Уорхола, и капсулы уже другие. Что в них будет заключено от нашего собственного времени — это, конечно, открытый вопрос. Я не знаю, попадет ли туда какой-то объект. Может, это будет какой-нибудь жесткий диск, и, если повезет, то с него удастся считать информацию. Болтаются же в интернете бесконечные обрывки информации, которые не исчезают и будут существовать там вечно... Такой вот нематериальный

след. Эти нематериальные следы раскопок — о чем они расскажут? Это большой вопрос, и он требует отдельного разговора. Сейчас очень превозносят интернет, но я не уверена в действенности всех тех анонимных структур, которые в нем возникают. Сомневаюсь даже не столько в их анонимности, сколько в том, что они открывают пространство равных свобод, поскольку очень часто, на мой взгляд, иерархии в ЖЖ выстраиваются по той же схеме, что и иерархии в реальном мире, который окутывает нас плотным кольцом. Иными словами, воспроизводится весь тот набор социальных отношений, который нам так хорошо известен. Согласитесь, здесь нет ничего принципиально нового. Хотя возможности у интернета, разумеется, есть. Не стоит романтизировать все эти виртуальные площадки, где ты прикрылся маской, но при этом знаешь, кто есть кто, и всех подвергаешь контролю. А вот если действительно вступать на территорию анонимности — это интересно. Это тот самый риск, на который мало кто способен решиться.

## Сфера невидимого

Интервью Дарьи Барышниковой  
с Еленой Петровской<sup>1</sup>

**Если исторические трансформации «формы» в искусстве очерчивать схематично, то можно представить это так. Сначала художники преимущественно изображали видимые объекты. В XX веке происходит своего рода революция, возникает и институционализируется абстрактное искусство. В фокусе интереса — не столько форма представления объекта, сколько язык его описания, форма выражения. И, наконец, появляется концептуальное искусство, когда описание объекта становится в определенном смысле более значимым, чем сам объект. С чем это, по вашему мнению, может быть связано?**

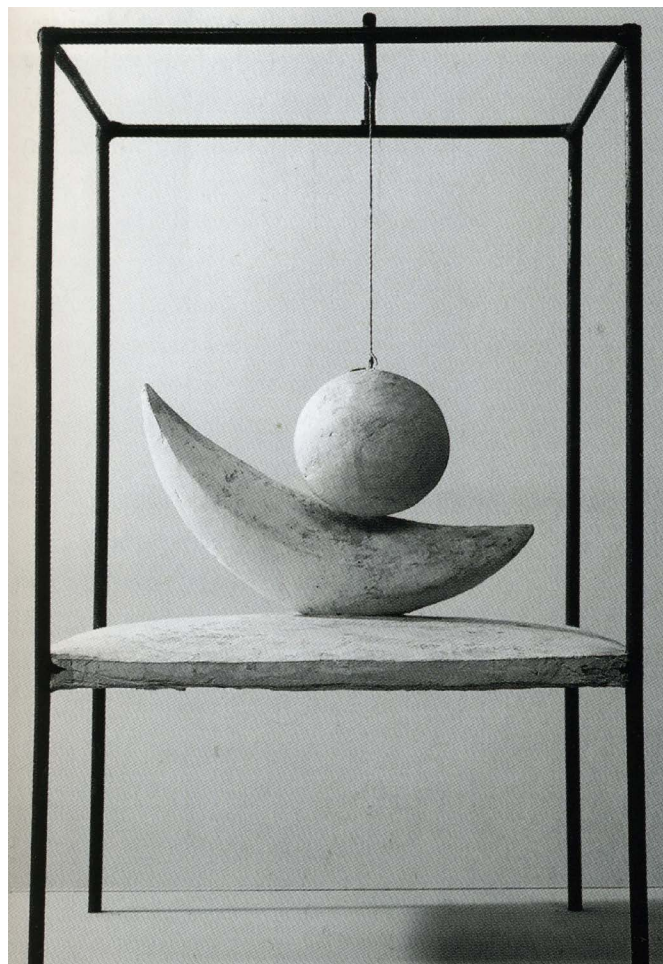
— Одна из важнейших проблем XX века в моем понимании — это проблема бесформенного. Не формы, а именно бесформенного, причем в различных способах его концептуализации. Например, можно обратиться к исследова-

1

Интервью впервые  
опубликовано в:  
*Искусство*, 2008, № 4.  
С. 48–53.

нию Розалинд Краусс (первая глава «Холостяков»), где она пишет о работах раннего Джакомоетти, и для нее ключом к интерпретации его скульптур-мобилей является именно концепция бесформенного, которую она заимствует у Жоржа Батая. Краусс усматривает отсутствие четкой гендерной идентичности в этих скульптурах, имеющих совершенно явный эротический подтекст. Объекты квазисексуальны (используются формы сфер, шаров), но их подвижное положение, «подвешенность» не позволяют сказать о том, что это такое — мужское или женское. Это одно, переходящее в другое и обратно. Для Краусс это не просто иллюстрация, но показательный пример того, что здесь отсутствует представление о форме. Это выход к условиям возникновения формы, их исследование.

Можно также обратиться к авангарду. Возникает ощущение, что то, что мы видим в работах того же Кандинского, — это тоже попытка расстаться с формой как с чем-то изобразимым и выйти на другой уровень самого искусства. Это выход в область того, что условно — но небезосновательно — я называю сферой невидимого. У Кандинского есть понятие «идеальная плоскость». Фактически все элементы, которые собраны в картине, геометрические по форме, но лишенные какого бы то ни было предметного наполнения, работают на то, чтобы спроецировать опыт восприятия в некую идеальную плоскость. Эта плоскость не совпадает с самой картиной, то есть



Альберто Джакомоетти. *Подвешенный шар*. 1930–1931.  
Гипс, металл. 61 x 36 x 33,5. Художественный музей, Базель

плоскостью изображения, а находится, как говорит Кандинский, перед картиной. Возможны разные интерпретации того, что там происходит, но можно сказать, что именно на этой плоскости моделируется процесс зрительского восприятия. Потому что все те конфликты, которые мы, как зрители, видим на картине — скажем, маркеры разной глубины или цвета, вступающие между собой в конфликтные отношения, игра плоскостей и прочее — не могут быть разрешены в рамках полотна. Но эта же конфликтная ситуация разрешается на идеальной плоскости, которая не совпадает с картиной. И это есть некий способ указать в сторону невидимого.

Можно посмотреть на ситуацию шире, а именно на авангард, который как ни одно другое художественное течение связан с новым опытом социальных отношений. Фактически авангард подчиняет искусство другим — посторонним — задачам. Не в том смысле, что искусство становится прислужником иных форм жизни, а в том, что оно растворяется в этих формах и не существует отдельно от них. Оно им не служит, оно и есть эти формы. Искусство становится проводником этих форм.

Возьмите «Черный квадрат» Малевича. О чем он? Да ни о чем — в том смысле, что не нужно видеть в нем изображение. Даже не нужно видеть в нем знак. Это некая дематериализация самой живописной основы, через которую начинает говорить утопическое в самом общем смысле.

Особенность нашей утопии начала XX века состояла в том, что она оказалась в какой-то степени реализована. «Черный квадрат» Малевича — это утопия, а один из признаков утопии — запрет на изображение. И действительно, это уже не изображение в традиционном смысле, уже не живопись в традиционном смысле. Но это есть способ представить присутствие другого. Того, что в данном случае является как раз утопическим и что при этом оказывается очень близким к вашему опыту жизни, к вашей повседневности, что фактически становится составной частью этой повседневности.

И третий пример бесформенного — это опыты искусства последнего времени. В современном искусстве существуют разные течения, одно из них называется «интервенционизм». Художники вторгаются, вмешиваются во что-то, провоцируют некие ситуации, которые к искусству в традиционном смысле, к искусству как изображению не имеют никакого отношения. Чаще всего это работа или с городским пространством, или с маргинальными сообществами — сознательный перенос искусства из галерейных пространств в публичную сферу. Своего рода форма акционизма, если попытаться использовать более знакомый термин для определения подобной деятельности. В выставочных залах фотографии акций могут появиться задним числом, но акции делаются вовсе не ради того, чтобы они были зафиксированы и пред-

ставлены публично. Для этих художников важно катализировать новые формы социальных связей. Они вообще, можно сказать, уходят из области изображения, репрезентации и работают с неизобразимым, но неизобразимое в данном случае, как в каком-то смысле у авангардистов начала XX века, совпадает с самой социальной материей. Только, в отличие от авангардистов, которые реагировали на конкретные перемены — на воплощение того, что несла с собой революция, — нынешние художники работают с потенциальным. То есть с тем, что еще (или уже) не существует в социальной реальности, но может быть спровоцировано, вызвано к жизни.

Есть молодая чешская художница по имени Катерина Шеда. В своей дипломной работе для Чешской академии художеств она создала альтернативную экзаменационную комиссию из своих родственников и попросила их высказаться о представленных на экзамене работах выпускников («Теневая комиссия», 2005). Задача здесь была создать дубликат определенной художественной ситуации, при этом участники самой акции не принадлежали художественной среде. Проблема состояла в том, чтобы вывести искусство из институциональных рамок. И это забота многих молодых художников сегодня: не включаться в огромные мега-проекты, каковыми являются, скажем, биеннале, а уйти из институций. Покинуть искусство как институт и спровоцировать формы новых контактов, в

данном случае — спровоцировать людей, не принадлежащих к институту искусства, на высказывание об искусстве и тем самым приобщить их к искусству, но в ином понимании. Создать как бы новый опыт современного искусства для непрофессионалов, любителей.

Этот и целый ряд других примеров позволяют говорить о сегодняшних практиках, которые уже совершенно оторвались от традиционных представлений об искусстве и ему присущих формах.

**С чем может быть связано стирание границ между искусством и неискусством и изменение статуса работы современного художника? Вряд ли такую работу можно называть «произведением» в традиционном смысле: ограниченным в пространстве или хотя бы во времени объектом. Говорить следует, вероятно, сначала о неких художественных проектах, а потом и вовсе о размыкании их в нехудожественные области — освоении не предназначенных для выставок пространств и практик и вовлечение как бы не заинтересованных участников.**

— Дело даже не в том, что размыкаются границы, а в том, что эти художники — акционисты, интервенционисты — просто занимаются другим. Фактически — общественной работой. То есть они действуют практически и уклоняются от любых форм репрезентации. Тут важно создать новую социальную среду, в которую будут вов-

лечены люди, прежде в эти ситуации не попадавшие. Художник провоцирует контакт там, где он не предусмотрен. И этим он и интересен. Неважно, дублируются ли его «вторжения» серией изображений на выставках — ведь это не так радикально, как сам первичный жест, оказывающийся деятельным в своей основе.

В этом я вижу знак перемен, и перемен позитивных. Поскольку все остальное превращается в апофеоз формы в плохом смысле этого слова. Мы наблюдаем сейчас апофеоз формы, оторванной от своего содержания. Можно сослаться даже на выставку Ильи Кабакова: на ней представлены работы в тех условиях, которые не имеют отношения к их созданию. Произведения создаются в определенном контексте и несут определенное содержание, а сегодня они выставляются как то, к чему приобщиться может любой. Вроде бы это демократично, но на самом деле несправедливо, в том смысле, что стирается содержание высказывания художника. Историческая правда этого высказывания исчезает, поскольку становится одинаково доступной. А главное — одинаково потребляемой. Таким образом, то, что представлено к показу, теряет свой изначальный критический потенциал. И не потому, что плох художник, а потому, что он попадает в условия всеобщей выставяемости, совпадающие сегодня с шоу, с попыткой сделать все изобразимым. Так он невольно утрачивает свой изначальный критиче-

ский пафос, который, у Кабакова в первую очередь, не исчерпывается видимым. Не исчерпывается выставленной инсталляцией, которая сегодня воспринимается скорее как факт истории, а не как художественный жест или нечто противостоящее обстоятельствам времени и места. Сегодня на восприятие этих работ оказывает влияние новый контекст, не только местный, но и всеобщий — биеннале, мега-шоу, когда лишается проблематичности даже самое радикальное высказывание. Это опасное явление, и не очень понятно, где и как мы можем быть критиками того строя, у которого находимся в заложниках.

**В современном художественном пространстве есть авторы, продолжающие создавать традиционные по форме произведения, традиционные изображения. Но они оказываются в меньшей степени актуальными. Может ли это быть связано с этим современным контекстом всеобщей выставяемости, тотального шоу?**

— Они просто попадают в эту медийную ситуацию, ситуацию всеобщей представленности, тотального показа. Закоулков для невидимого или невысказываемого практически не остается. Такая ситуация в значительной мере спровоцирована медиа, СМИ, тем, как они функционируют. К примеру, возникают сложные отношения между событием вне медиа (существует ли событие вне его медийного показа?) и

тем, как эти средства событие транслируют, воспроизводят и т.д. Мне кажется, уже нельзя ставить вопрос так, что одно противостоит другому. На самом деле одно существует через другое, в другом и благодаря ему. Такое событие и есть событие медийное, в том смысле, что медиа – это единственный способ его воздействия на нас, его существования. Ситуация медийна в самой своей основе.

Тем не менее художники, продолжающие сегодня заниматься, скажем, традиционной живописью, попадают в сферу определенных ожиданий. Мы живем в обществе, в котором существуют параллельные реальности, в котором могут соседствовать и ультрарадикальные художники и архаичные. Совершенно традиционные формы искусства, например соцреализм, адаптируясь к требованиям времени и рынка, сосуществуют с экспериментальной техникой в широком смысле.

С другой стороны, мне кажется, наши художники еще не пережили ситуацию становления рынка и оказались в ней ведомыми. Они позволили увлечь себя рынку, соблазнили им, даже стали его глашатаями и получают удовольствие от этого. А вот где протестные явления в искусстве – это пока трудно понять. В принципе речь может идти о более молодых авторах, еще не расставшихся с романтическим представлением о том, что можно что-то сделать. Сделать не обязательно в обход рынка, но во всяком случае,

не считаясь с давлением обстоятельств, в первую очередь экономических, то есть без оглядки на заказ.

**То есть получается, что сейчас в искусстве понятие формы важно не настолько, насколько понятие «действия»?**

— Правильно. Однако действие как раз не ищет формы. Точнее, оно оформляется, совершаясь. Поэтому для меня это род бесформенного. Или, еще точнее, того, что не требует изображения, — неизобразимое в искусстве. Мне всегда казалось, что это целая традиция XX века — и не стоит сегодня переоценивать форму.

Но вроде бы именно сейчас слышны высказывания о возвращении к классическим образцам, к тому, чтобы снова делать что-то фигуративное, предметное. В этом не нужно видеть правды текущего момента. Скорее, это конъюнктурный поворот, и я вижу в этом опять-таки давление обстоятельств, а не выражение некоей свободы художника.



Елена Петровская

Набросок глоссария

I<sup>a</sup>

Вводя понятие *когнитивного картирования*, Фредрик Джеймисон ссылается на два источника. Он считает, что на его идею повлиял Луи Альтьюссер, с одной стороны, а с другой — человек, который русскому читателю скорее всего неизвестен, а именно американский исследователь городского пространства Кевин Линч. При чем начинает Джеймисон именно с Кевина Линча, который и вводит понятие ког-

нитивного картирования применительно к анализу городского пространства. Линч сформулировал это понятие давно, еще в 1960-е годы. А сегодня можно убедиться в том, как после этого возникла целая поддисциплина, связанная с исследованиями города в духе картирования воображаемого городского

а

Фрагмент из книги:  
Олег Аронсон, Елена  
Петровская. *По ту  
сторону воображе-  
ния. Современная  
философия и совре-  
менное искусство.  
Лекции*. Нижний  
Новгород: Приволж-  
ский филиал ГЦСИ,  
2009. С. 22–25.

Набросок глоссария

пространства. Идея, которую высказывает Линч, достаточно проста. Он говорит о том, что если человек испытывает отчуждение от города, в котором он живет, то глубина такого отчуждения находится в прямой зависимости от его неспособности спроецировать (нарисовать, начертить) ментальную карту окружающего его городского пространства. Если ты не можешь нарисовать и удержать в своем сознании эту карту – значит ты предельно отчужден от города, в котором ты живешь. Такова в общем виде высказанная Линчем идея.

Для Джеймисона она оказывается важным стимулом в его собственных размышлениях о развитии культур. Впрочем, если приводить конкретные примеры, то следует вспомнить, что Линч говорит о таких городах, как Бостон, Лос-Анджелес, и др. Примером благополучного города с точки зрения когнитивной карты является Бостон с его традиционно организованным городским пространством, монументами, рекой, служащей своего рода разграничителем, и вообще равномерным, ровным, а главное – человекомерным способом организации жизни в пределах городской среды. В идее Линча Джеймисона интересуют два момента, вернее, один, но состоящий из двух элементов. Речь идет о диалектике непосредственного, или, по его словам, феноменологического, переживания индивидуального субъекта, с одной стороны, и воображаемого представления о городе как об отсутствующей целостно-

сти, с другой. В самом деле, есть мой опыт жизни в городе, и есть мое представление о городе как о некотором отсутствующем целом. Джеймисон усматривает в этом диалектику, одновременно работающую через разрыв и связь. Особенно четко это проявляется тогда, когда он обращается к Альтюссеру, а именно к его понятию идеологии.

У Альтюссера имеется по крайней мере одно позитивное определение идеологии, которое Джеймисон рассматривает как аналог образа города, городского пространства по Линчу. Может быть, само это определение звучит несколько громоздко, но в довольно точном переводе оно сводится к следующему. Идеология в интерпретации Альтюссера — это воображаемое представление об отношении субъекта к его реальным условиям существования. Слово «представление» можно заменить на «образ», но в приведенной формуле имеет значение именно идея представления, изображения, изобразимости как таковой: нереальное изображение отношения субъекта к его реальным условиям существования. Эта несколько громоздкая формулировка является, тем не менее, законченной. Если вдуматься в нее, то она постулирует две вещи. Прежде всего, постулируется разрыв между индивидуальным опытом субъекта и более широкой целостью (в данном случае классовой), которая им не схватывается, являясь для него отсутствующей, но при этом субъект

должен войти в какое-то отношение к ней. Налицо разрыв между индивидуальным опытом и более широким контекстом, куда этот опыт включен. В то же время идеология не просто фиксирует этот разрыв, но она же выполняет функцию его преодоления, поскольку, по сути дела, картографирует его, то есть преодолевает — посредством создаваемых ею представлений и изображений (представления и изображения здесь вполне синонимичны), которые воспринимаются субъектом как сознательные или бессознательные. Подчеркиваю: именно с помощью этих представлений преодолевается разрыв.

Среди прочих Джеймисон приводит следующий пример (он относится к другому времени, но структурно повторяет наше). Житель Лондона конца XIX века имеет фрагментарный образ своего повседневного опыта: он живет в городе, и его каждодневные переживания упираются в конкретные, узкие рамки. Однако горизонтом данного переживания оказывается не видимый, не осязаемый, не схватываемый им образ всей колониальной системы в качестве отсутствующего целого. В эти рамки включен его частный опыт, и он от них неотделим, но разрыв между тем и другим остается непреодолимым. Он ока-

b

Фрагмент интервью Елены Петровской «Ширпотреб определяет наше восприятие искусства» (записал Фуркат Палванзаде). Впервые опубликовано в: THEORY&PRACTICE, 13.05.2013; <http://theoryandpractice.ru/posts/6896>.

зывается своего рода проклятием — хотя, как мы установили, идеология выполняет функцию преодоления подобного разрыва. Такую же функцию, со своей стороны, выполняет и произведение искусства, ведь произведение искусства, сырым материалом которого является субъективный опыт, постоянно реагирует на изменения в характере этого опыта. Оно, как симптом, в искаженном виде отражает более широкое целое, в горизонт которого произведение оказывается вписанным (в нашем примере это реальность колониальной системы). Так вот, когнитивное картирование — это экстраполяция пространственного анализа Линча на область общественных структур, поясняет Джеймисон. Только нужно понимать, что происходит это в условиях мультикультурного, или глобального, общества, того общества, в котором мы с вами сегодня живем. Джеймисон также замечает (для него это существенно как для критика-марксиста), что неспособность картографировать (или картировать) социальную реальность наносит ущерб политическому опыту в не меньшей мере, чем такая же неспособность в случае пространственного представления опыта урбанистического. Важно продумывать этот разрыв.

П<sup>b</sup>

...Джеймисон вообще поступает радикально. Он говорит: эстетика — это *когнитивное картирование*. Фактически для

него эстетика — это опыт современного существования. Это очень важный элемент его размышлений. Он называет его феноменальным опытом, но это не строгое определение. Это повседневный опыт, однако взятый не сам по себе. Мы сказали «а», но нужно к этому добавить «б». Так вот: взятый не сам по себе, а обязательно вписанный в горизонт некоего отсутствующего целого. Это отсутствующее целое — мир, в котором мы живем. Вот мы с вами здесь сидим, а фактически горизонт уже расширился настолько, что охватил весь мир. Джеймисон имеет в виду, конечно же, глобализацию. Это предельная форма интеграции самых разных стран, которые сегодня понемногу утрачивают свои черты национальных государств. Для него индивидуальный опыт вписан в такой отсутствующий горизонт, и мы не можем этот горизонт себе представить. Не можем представить логику функционирования этого целого, куда мы включены, но которое от нас неотвратимо ускользает. Тем не менее мы все время создаем какие-то ложные образы целого, мы их производим, более того, мы не можем их не производить, в том смысле, что мы должны заполнять разрыв между нашим индивидуальным переживанием повседневности и той общей структурой, куда мы вписаны, поскольку принадлежим системе теперь уже глобальных отношений. Для Джеймисона это и есть эстетика. Эстетика как переживание повседневности в ее связи с тотальностью.

Чтобы приблизиться к особому строю мысли Беньямина, воспользуемся его определением *диалектического образа* в наиболее доступном переводе: «Не то чтобы прошлое освещало своим светом настоящее или настоящее — своим светом прошлое; образ — это скорее то, где прошлое сходится с настоящим и образует созвездие. Если отношение “тогда” к “сейчас” есть отношение чисто темпоральное (непрерывное), то отношение прошлого к настоящему — отношение диалектическое, скачкообразное»<sup>1</sup>. Уже из этого определения становится ясно, что образ (*Bild*) противостоит историческому времени, понятому в прогрессистском смысле. Созвездие — точка схождения прошлого и настоящего — находится в ином темпоральном регистре. Это подтверждается теми откровенными высказываниями, которые мы находим в беньяминовских тезисах «О понятии истории», последнем программном сочинении мыслителя. Здесь пустому и гомогенному времени, сопровождающему представление о прогрессе человечества, противопостав-

c

Фрагмент статьи «Материя и память в фотографии. Новая документальность Б. Михайлова». Впервые опубликована в: *Новое литературное обозрение*. 2012. № 117 (5). С. 186–189.

1

Цит. по: Агамбен Дж. *Скрытый подтекст тезисов Беньямина «О понятии истории»* (из книги «Оставшееся время: Комментарии к “Посланию к римлянам”») / Пер. с ит. С. Козлова // *Новое литературное обозрение*. 2000. № 46. С. 93.

— отношение диалектическое, скачкообразное»<sup>1</sup>. Уже из этого определения становится ясно, что образ (*Bild*) противостоит историческому времени, понятому в прогрессистском смысле. Созвездие — точка схождения прошлого и настоящего — находится в ином темпоральном регистре. Это подтверждается теми откровенными высказываниями, которые мы находим в беньяминовских тезисах «О понятии истории», последнем программном сочинении мыслителя. Здесь пустому и гомогенному времени, сопровождающему представление о прогрессе человечества, противопостав-

ляется время, «наполненное “актуальным настоящим” [*Jetztzeit*]»<sup>2</sup>. Это остановленное время, «модель мессианского времени»<sup>3</sup>. Объектом конструирования исторического материалиста является исторический предмет, который кристаллизуется в монаду, где в свернутом виде присутствуют все исторические силы и интересы, и это происходит не только в момент выпадения из исторического времени, но и в соответствующий ему момент остановки мышления. Такая двойная остановка, происходящая в «насыщенной ситуации»<sup>4</sup> — в момент кризиса, опасности, — и приводит к появлению образа. Вернее, вырванный из гомогенного движения истории, образ уже не «п р о с к а л ь з ы в а е т мимо», а запечатлевается именно как образ, однако вспыхивающий «лишь на мгновение»<sup>5</sup>.

2 \_\_\_\_\_

Беньямин В. *О понятии истории* / Пер. с нем. и комм. С. Ромашко // *Новое литературное обозрение*. 2000. № 46. С. 86.

3 \_\_\_\_\_

Там же. С. 87–88.

4 \_\_\_\_\_

Там же. С. 87.

5 \_\_\_\_\_

Там же. С. 82.

И если современность не сумеет различить себя в этом образе, то он может быть потерян навсегда.

Следует понимать, что идея выпадения из времени связана с тем особым пониманием диалектики, которое демонстрирует Вальтер Беньямин. Для него это «застывшая диалектика», или «диалектика в бездействии». Она не приводит к снятию оппозиций, но располагает диалектический образ на

пересечении несовместимых осей координат, отражающих топологию мышления самого Беньямина, и в первую очередь осей «непрерывность — прерывание»<sup>6</sup>. Вообще, как считает Сюзан Бак-Морс, метод Беньямина отличает «визуальная “конкретность”»<sup>7</sup>. В набросках к «*Passagen-Werk*» («Проекту пассажей») Беньямин запишет прямо: «...образ есть застывшая диалектика»<sup>8</sup>. В том же отрывке будет акцентирован и другой важней-

6 \_\_\_\_\_

Подробнее об этом см.: Buck-Morss S. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.; London, England: The MIT Press, 1989. P. 210–215.

7 \_\_\_\_\_

*Ibid.* P. 56.

8 \_\_\_\_\_

Цит. по: Агамбен Дж. Указ. соч. С. 96.

9 \_\_\_\_\_

Там же; Беньямин В. Указ. соч. С. 88.

10 \_\_\_\_\_

Беньямин В. Указ. соч. С. 87.

роvan и другой важнейший момент, а именно что истина прошлого раскрывается — раскалывается, разрывается на мелкие кусочки — лишь тогда, когда образ становится прочитываемым, или узнаваемым. Этому «часу прочитываемости» (*das Jetzt der Leserbarkeit*) как раз и соответствует такая современность, куда «вкраплены осколки мессианского времени»<sup>9</sup>, то есть современность, готовая в лице исторического материалиста «взорвать континуум истории»<sup>10</sup> во имя спасения объектов прошлого, содержащих утопический потенциал. Таким образом, кульминацией прошлого является не прогресс, но политическая актуали-

зация его объектов в настоящем, причем истина диалектического образа, возникающая в наэлектризованном поле прошлого и настоящего, озаряет «вспышкой молнии»<sup>11</sup>.

Попробуем выделить те моменты в понятии диалектического образа, которые будут представлять для нас первостепенный интерес. В интерпретации одного из многих толкователей Бенямина Джорджо Агамбена образ — это «любая вещь (предмет, произведение искусства, текст, воспоминание или документ), в которой момент прошлого и момент настоящего соединяются в некое созвездие»<sup>12</sup>. Прошлое означает, знаменует настоящее, и настоящее должно уметь распознать себя в нем; настоящее же дарит прошлому его смысл и его завершение. Из приведенных слов становится ясно, что образ может *использовать* исторический документ, но при этом никак к нему не сводится. (Парадигматическим диалектическим образом в «Passagen-Werk» является товар. Но в этой же функции выступают и такие излюбленные фигуры Бенямина, как фланер, проститутка и коллекционер, то есть эмбле-

матическое выражение современной Бенямину жизни.) Более того, относиться к документу нужно с подозрением. Ведь все то, что передается традицией как набор культурных ценностей, есть добыча победивших классов. «Не

11

Buck-Morss S. Op. cit. P. 219.

12

Агамбен Дж. Указ. соч. С. 93.

бывает документа культуры, который не был бы в то же время документом варварства»<sup>13</sup>, а историзм (метод вживания) находится всецело на стороне победителя. Стало быть, задача критика («исторического материалиста») в том, чтобы ставить под вопрос природу культурной трансляции, чтобы, по словам Бенямина, «чесать историю против шерсти»<sup>14</sup>. Говоря более привычным языком, есть альтернативные истории — истории, передающиеся в молчании или путем умолчания, — которые вызывают к выражению, и именно они должны выводиться в свет дня.

Как же спасти культурные объекты, ценность которых (по меркам победителей) может быть невысока? Какими для этого пользоваться средствами, если традиционные техники исторической работы, если самая всеобщая история, представляющая лишь огромной суммой фактов, не могут донести до нас историческую правду? Здесь следует еще раз подчеркнуть, что правда эта дается только на *пересечении* прошлого и настоящего — она не существует сама по себе. Искомым методом и будет диалектический образ. Позна-

вательный аспект данного понятия не вызывает сомнений. В самом деле, диалектический образ существует на двух уровнях одновременно. С одной стороны, у него есть некий материальный носитель,

13

Бенямин В. Указ. соч. С. 83.

14

Там же.

которым может быть и документ во вполне привычном понимании, а с другой — он сам есть способ интерпретации, то есть правила чтения любого документа, к тому же обусловленные исторически. Образ не может состояться без интерпретатора, но интерпретатор — это посредник, обнаруживающий *необходимые* связи.

Диалектический образ по существу требует прерывания настоящего в настоящем. Эта на первый взгляд загадочная формула, отдаленно напоминающая деконструкцию,

15

Там же.

16

«Традицией передаются не “вещи” и тем более не “памятники”, но “ситуации” — не одинокие артефакты, но стратегии, которые создают их и мобилизуют. Не то чтобы мы постоянно переоценивали традицию; традиция и есть практика постоянного извлечения, сохранения, нарушения, отбрасывания и переписывания прошлого». Eagleton T. *Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso, 1981. P. 59.

означает только одно: в наличном времени открывается другое время, которое можно называть эсхатологическим, мессианским и т.п. Это время события, причем если событие случилось в прошлом, то оно тем самым получает шанс продолжиться. Именно такие трещины времени и позволяют «разжечь в прошлом искру надежды»<sup>15</sup>. Выражаясь по-другому, образ указывает на возможность хранить память вне и помимо институтов, специально созданных для этого и находящихся в тесном взаимодействии с так называемым диспозитивом власти. Образ есть прерывание традиции во имя

уникальности события и его отложенного действия<sup>16</sup>.

«Чесать историю против шерсти» означает уклоняться от больших исторических нарративов. Не будет преувеличением сказать, что диалектический образ превосходит то, что сегодня некоторые называют призрачной историчностью<sup>17</sup>. Речь идет о событиях, символический статус которых остается, так сказать, открытым, поскольку они оставляют по себе «необъяснимый “остаток”», ощущение тайны, намек на травму»<sup>18</sup>. Эти события и вправду могут быть связаны с коллективным переживанием травмы или просто с теми образами-мечтами (*dream images*), которыми грезит коллектив (образы, наполненные желанием, не являются еще диалектиче-

17

См., например: Ретманн П. *Призрачное воспоминание. Комментарий к циклу Герхарда Рихтера «18 октября 1977 года» // Синий диван*. 2010. № 15. С. 62.

18

Там же. С. 61.

19

Buck-Morss S. Op. cit. P. 114 ff.

скими, то есть обретенной формой знания, но от грез предстоит «диалектически» пробудиться<sup>19</sup>. Такая бесплотная реальность может отпечатываться в различных артефактах, в том числе в произведениях искусства. И работа критика современной культуры состоит в том, чтобы находить и расшифровывать эти фрагменты, а именно аффекты, оставляющие свой след в обширном корпусе текстов культуры.

Наконец, хотелось бы отметить особую фактуру, или композицию, диалектического образа: он строится по принципу монтажа. Бенъямин отдавал приоритет этой технике именно потому, что она «прерывает» контекст, в который ее помещают<sup>20</sup>. Вообще, для описания диалектических образов Бенъямин использовал метафоры, взятые из современности. Их «вспышка», относимая к познанию, напоминает вспышку фотоаппарата, а сами образы постепенно проявляются во времени, как в темной комнате<sup>21</sup>. Диалектический образ — обязательно соположение фрагмента прошлого и фрагмента настоящего, его сила в демонстрации, показе, а не в диалектической аргументации. Противоречие не разрешается — оно говорит само за себя. В каком-то смысле можно утверждать, что это визуализированная философия, причем такая, которая несет в себе большой потенциал для анализа намного более близкого нам визуального материала. И хотя образ лишь отчасти чув-

20

Ibid. P. 67.

21

Ibid. P. 250.

22

Вальтер Бенъямин;  
цит. по: Ibid. P. 220.

ственно воспринимаем,  
постараемся свыкнуться с  
мыслью о том, что «история  
распадается на образы,  
а не на повествования»<sup>22</sup>.



## Прерывание истории искусства

Интервью Дарьи Барышниковой  
с Олегом Аронсоном<sup>1</sup>

**Как вы определяете, что такое авангард вообще, и что такое авангард в изобразительном искусстве?**

— Для меня вопрос так никогда не стоял. Что-то исторически называется авангардом, и мы принимаем это или уточняем. Тем не менее, с этим понятием отождествляются очень разные направления, и вопрос для меня, скорее, в другом — почему столь разные вещи называются авангардом? Например, русский авангард: супрематизм и Кандинский — это очень разные вещи. Дюшан и практика реди-мейд тоже проходят по разряду авангарда. То есть, есть множество авангардов, которые не имеют порой между собой никакого сходства. Однако это не значит, что мы не можем выявить какую-то их общность или,

точнее, родство. Я предпочитаю говорить так: авангард — это то, что самой своей практикой прерывает историю искусства. Это определение, с одной сто-

1

Интервью впервые  
опубликовано в:  
*Искусство*, 2008, № 6.  
С. 52-59.

роны, исторично — авангард продолжает длиться, а с другой, оно всегда локально, применимо к конкретному художественному жесту. Фактически, здесь утверждается, что авангард не есть нечто новое, но есть акт повторения. Он всегда повторяет некий жест, который уже был когда-то сделан, жест прерывания истории. Мы не можем отыскать первого, кто его совершил, но в изобразительном искусстве, очень условно, мы этот жест именуем «Черным квадратом» Малевича. Весьма характерно то, что апелляции к нему не утихают до сих пор. Это можно считать эмблемой или метафорой, или, если угодно, знаком некоторой ситуации, которая в искусстве все еще не исчерпана. Проще говоря, это — один из знаков современности современного искусства. Сказать «Черный квадрат» — значит попасть в ту зону локализации, где, одновременно, и схвачена современность и обозначена сама суть авангарда. Отталкиваясь от этого, можно уже разбираться, что это такое. Мое же определение: авангард — это прерывание истории искусств. Понятно, что похожие вещи происходили и до «Черного квадрата», но это были серии прерываний традиции, а не истории искусства. Боюсь, что до Малевича вообще истории искусства не было...

### Почему?

— Потому что история искусства — это вещь, сформированная определенной интеллектуальной практикой, прежде

всего, XVIII–XIX века, и исторический взгляд на искусство стал возможен, когда у искусства появились потребители не только в лице аристократии или знати, но появилась публика, появилась структура музеев, условно говоря, появилась потребность в истории. Искусство, с одной стороны, перестало быть религиозным, а с другой стороны, стало частью социальной жизни. Авангард — прерывает именно эту историю искусства, сложившуюся в XIX веке, а не некоторую воображаемую и всеобщую.

### Прерывает с определенной целью?

— Насчет цели есть большие сомнения. Можно вычитывать цели в манифестах, я к этому не склонен. Равно я не склонен считать целью произведений то, о чем сами художники заявляют, даже если они очень изобретательны и убедительны. Дело в том, что теоретическая рефлексия по поводу авангарда сильно опоздала по отношению к самому авангарду, и долгое время авангард обходился своими собственными теоретическими средствами. Малевич писал свои теоретические статьи, Кандинский — свои, левовцы это делали в литературе, Вертов и Эйзенштейн — в кино... Что общее у всех этих манифестов? На мой взгляд — это поиск и обнаружение некоего иного порядка, нежели только порядок изобразимого. Вопрос в том, что это за порядок в искусстве, который выходит за рамки изображения? Одной из первых принци-

пиальных теоретических статьей, которая определила роль авангарда и его восприятие, была написана только в 1939 году Клементом Гринбергом. Она называлась «Авангард и китч», и в ней он фактически говорит, что авангард — это способ рефлексии. Способ рефлексии внутри искусства об основаниях искусства. То есть, помимо некоего изображения, авангард задается вопросом об условиях этого изображения. Почему мы нечто вставляем в рамку, как относиться к полотну и так далее.

Понятно, что эта статья Гринберга классическая. Понятно, что под этим вопросом — искусство, рефлектирующее свои основания — прошел весь XX век и многие направления в искусстве XX века. Однако у меня ответ другой. Я считаю, что авангард существует параллельно со многими другими вещами, происходящими не только в искусстве. Мне интересно находить не столько параллели, сколько некоторые резонансы в философии или науке с тем, что происходило с авангардом. Это не значит, что были какие-то прямые или косвенные заимствования, хотя Вертов отсылает к теории относительности Эйнштейна и революционным переворотам в физике, какие-то художники апеллируют к Ницше, к его пересмотру ценностей. Это все понятно, но меня волнует другой вопрос — внутри искусства начинают вводиться (так же, как происходит с наукой и философией) вопросы, которые не принадлежат сфере самого искусства. Как,

например, ключевой вопрос Ницше: «Кто говорит?». Или: «Что заставляет нас интерпретировать и воспринимать работу таким образом?». Такого рода вопросы, касающиеся статуса высказывающегося, «автора», статуса «произведения», выставочного пространства и многие другие, оказываются именно тем, что создает саму ситуацию поиска и эксперимента. Эксперимента на границе восприятия.

«Восприятие» — одно из ключевых слов, с которым полемизирует авангард. Он как бы апеллирует не столько к восприятию, сколько к тому, что превышает восприятие. Наше восприятие еще не готово. Создаются некоторые структуры чувственности, которые превышают ту чувственность, на которую мы обречены в этом буржуазном, условно говоря, мире. В этом смысле у авангарда две линии — одна социальная, преобразующая, в том числе, и чувственность, о чем прямо пишут многие художники. С другой стороны, это такое антиэстетическое направление, которое пытается (эстетика — это же наука о чувственном восприятии) эстетику преодолеть как некоторую буржуазную форму восприятия искусства.

### **Как некую систему условностей?**

— Да, систему условностей восприятия. И получается так, что мы рассматриваем авангард либо как социальный проект, либо как особую сверхэстетическую или антиэстетическую программу. Мне интере-

сен резонанс с одним знаменитым высказыванием Витгенштейна, которое сводится к тому, что он в своих штудиях в какой-то момент вынужден сказать, что нет различия между этикой и эстетикой. Понимание этой фразы очень созвучно идеям авангарда. Нет произведения, а есть некоторый художественный жест или проект, в котором эстетика и этика неразличимы. Преобразование чувственности — это и есть сам способ чувственности авангардного искусства

**А что вы думаете о взаимоотношениях русского авангарда начала XX века и политики? Это было заигрывание с политикой с какой-то целью или это было встраивание в сферу искусства каких-то новых областей, искусству изначально не принадлежащих?**

— Мы хорошо знаем концепции, представляющие авангард как чистое искусство. Но, с одной стороны, чистота, беспредметность, абстрактная живопись, а с другой — «искусство для народа», производственное искусство. Разные проекты. Социально и эстетически. Мы знаем также интерпретации, которые политизируют авангард. Из самых знаменитых — это идея Вальтера Беньямина, который прямо связывает авангард с коммунистическим политическим искусством. То, что он называет «политизацией искусства». Многие авангардисты были склонны считать так же. Они участвовали в преобразовании

мира. Сегодня, мне кажется, надо относиться к такой непосредственной связи авангарда и политики с достаточной долей сомнения. Понятно, что авангардисты участвовали в политической жизни, строили новый мир и делали новое искусство параллельно. Вопрос в другом — что остается, когда мы смотрим на это сейчас? Осталась ли политическая составляющая авангарда? Что она тогда была — понятно. Тогда было время революции. Но ведь и сегодня авангард продолжается каким-то образом. И ключевой вопрос сегодня, как мне кажется, уже не о связи авангарда и политики. Мы знаем и книгу Филиппа Серса «Тоталитаризм и авангард», и книгу Гройса, связывающую авангард с соцреализмом. Все эти теории известны. Но эти теории, как мне кажется, недостаточно, да простят меня авторы, рефлексивны в отношении своего историцизма. Авторы невольно располагают себя как теоретиков в том времени. И их спекуляции идут изнутри того времени. Условно говоря, при всех различиях интерпретаций, они пытаются нам рассказать «как было». У меня же вопрос другой: а изнутри сегодняшнего времени авангард того времени дает хоть какое-то политическое измерение? Может ли нынешнее современное искусство воспринять политический жест авангарда 1920-х? И я склонен отвечать — нет. Все политическое измерение авангарда практически потеряно. Политика была важной составляющей, несомненно. С этим трудно

спорить. Но так было тогда. Вопрос в том, что остается от этой связи искусства и политики сегодня.

**Помимо политического аспекта были же еще и какие-то формальные поиски, связанные с противопоставлением нового искусства старому искусству. И через этот разрыв речь шла о возможности создания нового языка, который будет принципиально отличен от языка искусства, существовавшего на протяжении веков, и новый язык должен сформировать новое искусство. Эти формальные аспекты ведь тоже были очень важны?**

— Да, но они все не удались. Все формальные поиски авангарда завершились ничем.

**А когда можно говорить об «удачности» формальных поисков? Что значит «не удались» в этом случае?**

— «Не удались» — я расцениваю простым способом: сегодня авангард функционирует на рынке искусств как обычное искусство. То есть, он оказался вполне усвоен тем языком истории искусства, против которого он выступал. И в этом смысле, с одной стороны, он не удался как проект. С другой стороны, сама его неудача как проекта по-прежнему тревожит. У нас такое ощущение, что нас чего-то лишили, что что-то важное так и не состоялось... Когда за миллионы долларов продаются работы авангардистов, у нас возникает

подспудное чувство, что происходит какая-то несправедливость в отношении этого искусства. Которое должно было быть как бы вне этой системы. Которое стремилось к другому типу общества, нежели обществу потребления, было связано с другими идеалами, и так далее. В этом большая проблема — потому что с одной стороны, авангард реализовывал некий жест отказа, а с другой, самым этим жестом сформировал определенную политику внутри искусства. И это очень важно. И я думаю, сегодняшний рынок искусства многим обязан авангарду, потому что именно авангард дал этому рынку первый «бессмысленный» товар, пустое изображение, непрофессиональное изображение. Что такое многие наброски Малевича? Это просто подпись Малевича. Так вот авангард научил рынок искусства работать с этими в каком-то смысле пустыми объектами. Как результат — то, что мы имеем сегодня: авангард и традиционная живопись оказались вместе, в одних и тех же пространствах, от аукционов до музеев. А это значит, все что мы имеем — только намерения, которые были у авангарда и которые мы потеряли.

Но может быть, внутри искусства XX века — здесь я сам себе задаю вопрос — они реализовывались каким-то другим способом? С одной стороны, идет линия утраты авангардом своей радикальности. Потому что, допустим, неоавангард 1960-х — это возвращение авангарда в его эстетической функции. То есть он берется без полити-

ческой программы — остается след политики, только намек на то, что это была определенная политика. Намек через избрательный ряд. Это апелляция к эстетике, которая отсылает к политике. Такая двойная отложенность, сохраняющая авангард как чистый след. Хотя, казалось бы, мы имеем отсылающие к нему прямые изображения.

Что касается сегодняшней ситуации, то сейчас авангард становится другим знаком. Мы уже рассмотрели оппозицию «эстетическое — политическое» в авангарде. В 1960-е годы было обращение к беспредметному искусству авангарда как к опыту сопротивления уже без прямых коннотаций с политической ситуацией. Сегодня политический момент становится более существенным. Сегодня скорее приходится говорить о следе эстетики. О том, что авангард рассматривается как политический жест по преимуществу. С этим связано современное левое искусство, которое в большей степени отсылает к социальным проектам авангарда, нежели к его художественным экспериментам. Возможно, это слишком условное разделение, но колебания проходят между этими двумя крайними полюсами, каждый из которых несправедлив в отношении авангарда, потому что и тот и другой полюс абсолютно утрачены сегодня. Возникает как бы мода на левизну, и эта мода тянет за собой интерес к авангарду как интерес к искусству, которое в истории искусства считается левым.

Но проблема в другом: в том, что авангард — это на сегодняшний день последнее искусство и, как это ни странно, последняя теория искусства.

**Почему последняя? Потому что после уже ничего не возникало или мало что возможно?**

— После нее нет теории искусства. Есть отдельные теоретики, многие из которых постепенно превратились в арт-критиков, обслуживающих рынок. Последние теоретические вопросы в отношении искусства задавал авангард. Эти вопросы остаются актуальными и по сей день. Появились новые направления, использующие новые технологии, а вопросы, которые возникают в этой связи — из той эпохи, они поставлены авангардистами. То есть авангард в каком-то смысле самой своей практикой оставил теоретиков без хлеба. Отобрал теорию искусства у теоретиков, вынудил их стать критиками, агентами рынка, потому что сопутствующая деятельность авангарда — это менеджмент. Как ни крути. Эти работы, которые явно народу были не нужны, народу было нужно буржуазное искусство, требовали для себя активного менеджмента — продвижения, распространения, рекламы. И это тоже часть авангарда.

**Получается, что сейчас, если в этом смысле какое-то искусство называть авангардом, оно прекрасно бы вписы-**

**валось во все эти структуры, поскольку структуры рынка сейчас доминируют.**

— Да, но мы исходим из того, что мы исторически знаем об авангарде. А я предлагаю мыслить из сегодняшнего дня авангард как некоторый жест, который не связан с конкретной практикой. Это может быть «Черный квадрат» Малевича, может быть писсуар Дюшана, может быть стул Кошута. Эти жесты являются повтором чего-то, что есть авангард. Прерывание истории искусства. Фактически то, что сегодня можно опознать как авангард, это не то, что похоже по форме на авангард, или действует по принципам авангарда 1920-х годов, а то, что на новом материале повторяет его жест. И этот жест не эстетический и не политический. Поскольку в первом случае мы попадаем в заимствование некоторых художественных форм, во втором — в наивную салонную политизацию... Повторить жест авангарда, значит дать еще один ответ на вопрос о том, в какой истории искусства мы находимся, и выйти за ее рамки. Обнаружить искусство там, где мы не готовы его существование даже заподозрить.

В этом смысле Уорхол по-своему повторяет жест авангарда, сохраняя все присутствующие авангарду вопросы в отношении искусства. То же можно сказать о «Коллективных действиях»... Но не о Кабакове, например, который остается художником в самом традиционном понимании этого слова.

Итак, авангардный жест не эстетический и не политический. Он — этический. При этом этику не надо понимать как установление каких-то моральных отношений. Этический жест — это изменение характера ценностей. Постановка под вопрос вполне определенных ценностей в искусстве, введение новых (иных) отношений.

Сегодня очень трудно увидеть авангардный жест, потому что искусство XX века, точнее рынок, апроприировало все вплоть до самых радикальных художественных жестов. Поэтому сфера авангарда истончается. При этом разговор об авангарде становится все больше. Сегодня теоретики с ностальгией возвращаются в прошлое и начинают исследовать авангард, потому что там еще можно обнаружить какое-то искусство, существующее на границе искусства. Сегодня уже не понятно, что происходит. Сегодня кажется, что все это вообще такие чисто манипулятивные стратегии. У теоретиков возникает ностальгия по временам классического авангарда.

**Но это тоже эффекта не приносит?**

— Мне кажется, нет. Конференция, которая прошла недавно в ГЦСИ<sup>2</sup>, показала, что есть проблема теоретического языка, который не изменился. Языка традиционной эстетики, традиционного искусствознания, который может даже быть

2

Имеется в виду конференция «Утрата оснований: авангард и современное искусство», ГЦСИ, Москва, 9–11 октября 2008 года (прим. ред.).

напичкан сложными современными философскими фигурами, но в принципе, он противоречит той заявке, которую требовал от исследователя авангард — мыслить его как новый язык.

Авангард менял ценности, а к нему приходят с традиционным языком и анализируют вполне традиционными способами. Дело не в том, что исследователи плохи. Напротив, многие работают очень интересно. Дело в том, что сама сфера истории искусств консервативна. А сегодня еще и рынок требует сохранения истории искусства. Авангард пытается нам сказать, вслед за Гегелем, что искусство закончилось, а рынок говорит: как же оно закончилось, я же должен это продавать. Поэтому говорить можно что угодно, но называть себя вы будете художниками, свои работы будете называть произведениями, потому что я должен продавать не жесты, а произведения — говорит рынок. И на этом все заканчивается. Искусствоведы анализируют имена, произведения и так далее. А мне кажется, что имена и произведения — не важны.

Это призыв к общей демократизации искусства и призыв, связанный с тем, что искусство не просто прекращается, оно становится в прямом смысле достоянием народа. Авангард — это то искусство, которое может делать любой человек. В этом его такой специфический гуманизм. Сила квадрата Малевича и его жест прерывания истории искусств не в том, что он что-то

нам сказал об условности фигуративной живописи, и о том, что картина есть некоторая схема восприятия живописи, для которой не важно, что внутри. Есть много интерпретаций, но мне кажется, что жест авангарда и, прежде всего Малевича, который он может, сам не осознавал, находясь в общей структуре революции, связанной с демократизацией, де-аристократизацией общества, в том числе и де-аристократизацией искусства — заключается в том, что это может сделать каждый. Мне кажется — это принципиальный момент, который мы до сих пор не готовы воспринять в искусстве авангарда. А если мы начинаем его рассматривать как специфическую эстетику, начинаем восхищаться этой эстетикой, то мы его уничтожаем. Мы превращаем его либо в дизайн, либо в салон...

Вот, например, работы Джексона Поллока, к которым предъявляли претензии, что они не более чем узоры для обоев... И Краусс, и Гринберг отстаивают особенность, уникальность работ Поллока. Мне же кажется, что неразличимость их с обоями тут гораздо важнее, поскольку здесь вводится некоторая модель простейшего повторения. А к этому мы не готовы: мы привыкли копировать, воспроизводить художественные объекты.

Вот, например, геометрическая композиция Малевича. Дальше любые геометрические композиции будут отсылать к нему или Эль Лисицкому... Мы воспроизводим формы. А есть то, что нельзя воспроизве-



сти, а можно только повторить. Это жест. *Жест не терпит «нового»*, поскольку новой может быть воспринимаемая форма (эстетическая или политическая). Жест же исходит из бесформенности, неоформленности восприятия, которое еще не реализовано. Жест располагается в пространстве не эстетики, а этики, утверждая посредством искусства некоторые отношения между людьми, которые «всегда уже есть» (как сказал бы Деррида), хотя и нигде не прописаны, ни в заповедях, ни в законах... В этом смысле жест — всегда жест повтора. Мы здесь всегда вынуждены быть вторичными. И Джексон Поллок силен именно тем, что он вторичен в отношении уже свершившегося жеста авангарда. И все радикальное искусство XX века сильно не тем, что открывает новое, но тем, что повторяет некий этический (выведенный за рамки производства и воспроизводства форм и изображений) жест. А все поиски в области эстетики, формы оказываются абсолютно никчемными, быстро разоблачаемыми, апроприруемыми.

### **То есть это своего рода ненужное дополнительное?**

— Ненужное, дополнительное, то, что ценностью не является. Они же пытаются эти не-ценности отстаивать, находить в них больше для человеческого сообщества, нежели то, что культурно закреплено и общепринято. Именно это повторение неценного, которое никому не нужно про-

изводить и воспроизводить, является важным этическим жестом. Повтор — отрицание нового, отрицание оригинального, отрицание авторства, произведения. Все это сделано чужим жестом. И я художник только потому, что могу повторить этот жест, а не потому, что могу произвести свой. Вот основной мотив сегодняшнего времени. Художник — это не тот, кто производит, а тот, кто повторяет.

### **Но это же радикально разрывает традицию, связанную с проблемой понимания художника как творца?**

— Да, в этом смысле многие художники думают, что они настоящие художники, что они создают произведения. Не важно, пусть думают. Важно, что на каком-то уровне, они не могут не повторять. Это от них требует делящаяся современность (а не мода). Мало кто рефлексировал эту ситуацию. Еще труднее обнаружить этот повторяемый элемент. Он меняется со временем. Его нельзя вычленишь, потому что если мы его вычленим, мы его уже воспроизводим, вычленим как форму, а повторять можно только бесформенное, неуместное... Найти пространство повторения — это и есть поиск художника, поиск иных структур чувственности. На мой взгляд, именно авангард является первооткрывателем всех этих мотивов, и в своем движении он незавершен.

## Современное искусство и его изгой

Интервью Виктора Мизиано  
с Олегом Аронсоном<sup>1</sup>



В твоём исследовании феномена богемы есть экскурс в советский период, однако среди рассмотренных тобой примеров «опыта сообщества» московские концептуалисты отсутствуют<sup>2</sup>. При этом многие предложенные тобой определения богемы — ее субстанциональные конспиративность, а- и до-социальность, ее открытость праздности и бытию-с-другим, узнают себя в практике концептуалистов, причем не только московских,

но и интернациональных.

1 \_\_\_\_\_ Более того, представляется, что предметом интереса этих художников была как раз тематизация и рефлексия подобного типа общности. Мог бы ты дополнить свое исследование и вписать в генезис богемы опыт концептуалистского сообщества?

Интервью впервые опубликовано в: *Художественный журнал*. 2008. № 69. С. ???

2 \_\_\_\_\_ См.: Олег Аронсон. *Богема. Опыт сообщества*. М.: ФНИ «Прагматика культуры», 2002.

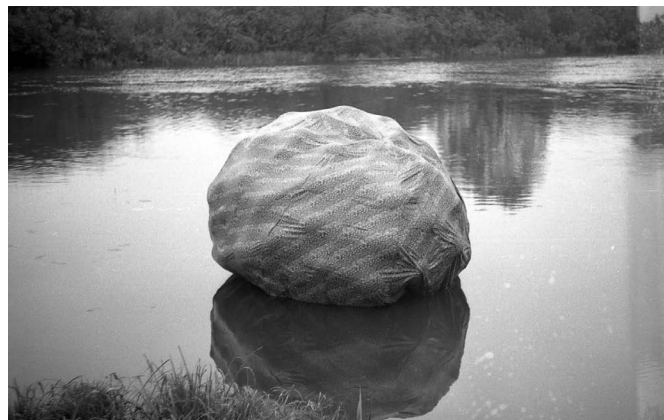
— Согласен. Конечно же, московские концеп-

туалисты, близки тому опыту общности, который я пытался описать в «Богеме». Более того, в другом своем тексте я даже писал об этом, указывая на тот важный этический момент (то есть именно момент общности, в котором формируется своеобразный прото-этос), с очевидностью заявляющий о себе в практике «Коллективных действий»<sup>3</sup>. При этом, я противопоставляю Кабакова и Монастырского. Кабаков вполне традиционно ориентирован на эстетику, пределом которой становится тотальная инсталляция, или, я бы сказал другими словами: заново полностью сконструированная чувственность, утраченная (или отсутствовавшая) в опыте (например, в опыте советского). Монастырский и КД также непосредственно связаны с опытом советского, но при этом, в «Поездках за город» этот опыт как бы остается размытым. Он остается той внешней силой, которая словно выдавливает тебя из любого места, где возможна идентификация, где ты можешь быть опознан как художник,

ученый, интеллигент, москвич, диссидент и т.п. В этом смысле пустые загородные пространства — это пространства, где теряется идентификация, но где обретается общность людей, принадлежащих различным группам, но объединенных только одним — пространством, в

3

См.: Олег Аронсон. *Художник будущего, или Этика деидентификации // На курорт! Русское искусство сегодня*. Каталог выставки. Кунстхалле, Баден-Баден, ГВЗ «Новый манеж», Москва. 2004. С. 108–113.



Коллективные действия. Акция *Шар*. Московская область, станция Назарьево, 15 июня 1977.  
Courtesy: Андрей Монастырский

которое они попали, избегая власти и идеологии (в том числе и власти эстетических ценностей...).

Мне кажется, что КД и «Поездки за город» очень русский и по-своему даже геополитический проект. Он «русский» в смысле его связи с традициями XIX века прежде всего. Возьмем, например, разночинцев, которые осваивали пространства российской глубинки, абсолютно им чуждые и даже враждебные, пространства не-собственные. Я сейчас не обсуждаю пафос, который двигал ими (социально утопический, просветительский). Для меня важно, что и тогда, и в перформансах КД основным моментом действия была «несправедливость». Я бы сказал, что это продолжение движения по силовым линиям несправедливости: быть там, где кончается их способность воздействия. Если в случае разночинцев (да и тогдашней русской литературы) в этом движении была определенная обреченность, что проявлялось, в частности, в художественной склонности к сентиментализму, то в советское время, благодаря искусству перформанса, знаком такого рода действий становится бессмысленность. Перформанс как жанр современного искусства легитимизирует бессмысленное действие, облекая его в эстетические формы, которые возвращают смысл этим действиям, но уже исходя из некоторой экономики художественных ценностей. Мне кажется, что Монастырскому удалось крайне ослабить этот момен-

тальный «второй ход» придания смысла действию через искусство. И коллективность здесь — важный момент. Другим же моментом является бугафорская конспиративность. Еще одним — разговоры и интерпретации, в которых каждый перформанс обретал почти мистическое значение и постепенно приближался к ритуальному действию, почти таинству. И здесь принципиален момент «пустого пространства», а точнее практики опустошения (в том числе и через конкретные загородные ландшафты) той чувственности, которая, казалось бы, целиком и полностью была отдана господствующей системе социальных отношений, то есть подвластности тел, — тел, существующих только в режиме аффективной несправедливости. Тело же это и есть набор аффектов, вступающих в противоречие с господствующими формами социальности, да и чувственности тоже. Об этом, между прочим, постоянно пишет Толстой в работе «Что такое искусство?».

Понятно уже, что слово «геополитика», понимается здесь не столько в его привычном смысле, а скорее, в делёзовском — поиск «новой земли», новой территории, где бессмысленное обнажает иной, аффективный смысл. Место, где мы вместе поневоле (или не понятно зачем), связывает нас в этой крайне непрочной привязанности месту-действию, проявляя аффект общности, совместности различных, несовместимых существований. Современное искусство по-прежнему сохраняет в себе этот

потенциал, при том, что его эстетический потенциал практически сведен на нет. То, что делал Монастырский, хотя КД уже давно не существуют, важно именно этим...

**Однако КД продолжает существовать! Они существуют и чисто формально — группу ведь никто не распускал, и реально — совсем недавно они сделали свою очередную акцию!**

— Да, возможно... Интересно, что они пытаются продолжить свое существование... Но все-таки период их активной деятельности закончился и, что характерно, закончился вместе с советской эпохой. Несмотря на это, именно то, что они делали в те ушедшие годы, мне представляется до сих пор современным. Потому, что не прямо, но (как в свое время и Лев Толстой, и Горький, и Бахтин, и поздний Мандельштам, да и многие другие) они обращались к этическим основаниям искусства. А следование по этому пути предполагает отказ от практики существования в мире так называемых «художественных форм», а значит и от политики авторства, и от прочих механизмов идентификации посредством искусства...

**Насколько уместен этот опыт деидентификации художника в современной ситуации? Ведь сегодня нас настойчиво пытаются убедить, что настало время реабилитации эстетического, что именно Художник и Произведение —**

**есть путь разрешения художественных, и даже этических и политических противоречий. Отсюда и критика концептуалистов — чей опыт готовы признать важным и симптоматичным для своего времени, но все же не состоятельным именно эстетически, так как он не оставил после себя музейного класса произведений. Одновременно исчерпанной кажется и ставка концептуализма на апологию бессмысленного, ведь осмысленность — есть гарант включенности в коммуникационный обмен, без которого не возможны не только функционирование художника в системе искусства, но и эффективное сопротивление ей. А именно идея сопротивления и мобилизует сегодня на конструирование альтернативной системы искусства и протестного сообщества! Скажем иначе, мог бы ты добавить аргументы к гипотезе настоящего номера ХЖ, что «про-этический» опыт художников 1960-х и 1970-х все же обретает сегодня новую актуальность?**

— Начну с твоего последнего слова — «актуальность». Я этому слову не очень доверяю. Оно давно стало коммерческим термином в области рынка современного искусства. Таким же пустым, какими когда-то стали слова «прекрасное» или «новое». Но это вовсе не значит, что эстетический или инновационный план в искусстве исчезает. Скорее, меняется его топос. Мы уже не можем отделить красоту от ее массового производства в виде китча,

а новизну от всех тех коллизий, которые произошли в науке, например, которые, так или иначе, но заставили пересмотреть романтическое отношение к идеям просвещения и прогресса. «Актуальность» — слово, которое отмечает попытку искусства стать политичным, отвечать за процессы, происходящие не в сфере некоторой «эстетической истины», а в сфере истины общественной. Но, мне кажется, несмотря на то, что такое критическое направление в искусстве еще не так давно было очень популярно на Западе, когда художник, фактически, выступал в роли социального критика, а искусство стало возможным вне-политическим местом для политический высказываний, — так вот, мне кажется, что этот очень важный момент в искусстве XX века исчезает на наших глазах. Слово «актуальность» — это остаточное явление. Мы употребляем его, думая, что через него отмечаем некую «видимую» ценность тех или иных произведений, а по сути мы просто пользуемся критерием уже внеположенным тому, что происходит.

Когда я говорю о «современности» (Монастырского и КД, например), то не имею в виду некую длящуюся актуальность. Напротив, я понимаю современность как со-одновременность разных времен: времени, когда некий художественный жест совершался и времени его незавершенности, длящейся по сей день. В этом смысле, то, что связано с эстетикой времени или определенного социального

опыта, легко становится архивом, легко документируется и музеефицируется. Я вовсе не отрицаю возможность извлечь некий эффект современности из творчества Кабакова, например, но он, очевидно, уже не там, где мы имеем дело с его идеями тотальной инсталляции, не там, где мы опознаем его эстетику советского. Так, меня в его «Дворце проектов» (илл) сегодня захватывает не сама эта грандиозная инсталляция и даже не идея, а жест введения в пространство современного искусства анонимных авторов, которые без Кабакова так и почтили бы в бозе. Интересно, что этот жест вообще лежит в основании его искусства, хотя почти не обсуждается. Ведь во всех этих его знаменитых картинах с надписями «Чья это муха?» или «Где синий диван?» помимо какого-то острающего отношения к советской повседневности есть также и выделение некой коммуникативной зоны, где действует особая, я бы сказал бесчувственная чувственность, то есть зоны аэстезиса и даже определенной социальной анестезии. У каждого такого банального высказывания есть автор. Анонимный автор. Автор, не распоряжающийся этими словами как произведением. И Кабаков фиксирует эту анонимность в подписях типа «Мария Петровна». И сегодня, в том числе благодаря Кабакову (но, кстати, и Бахтину), у нас нет достаточных критериев, чтобы отделить эти «произведения» от тех, которые производятся в сфере современного искусства.

И здесь я подхожу к твоему вопросу о той идеологии возвращения Автора и Произведения, которая заявляет о себе последние примерно лет десять. Или поменьше? Ну, это не так важно. Просто помню, мы уже с тобой говорили на эту тему где-то в начале 2000-х. И моя позиция за эти годы мало изменилась. Помнится, Боб Уилсон был одним из тех, кто провозгласил это возвращение. И многие наши художники приняли это как указание к действию, стали делать эстетические объекты, создавать новые пластические формы, хотя раньше в особом пристрастии к этому замечены не были.

При этом сам Уилсон, как показывает, например, даже выставка его «живых» фотографий, не так давно показанная в Москве<sup>4</sup>, интересуется не столько произведениями в рамке, не столько даже концепцией самой выставки, сколько неким новым медийным (кинематографическим, телевизионным, рекламным) аспектом изображения, его способами функционирования в экспозиционном пространстве современного искусства. Мне, честно

говоря, здесь бросается в глаза определенный пакт, соглашение о намерениях между миром искусства и миром рекламы и глянца. Одни получают деньги, другие реноме под видом «нового» и «актуального». Здесь нет никакого воз-

4

Речь идет о выставке «VOOM. Портреты Роберта Уилсона», прошедшей в Фонде культуры «Екатерина» в рамках 2-й Московской биеннале, 2007 (прим. ред.).



Роберт Уилсон. *Стив Бушеми*. 2004. Видео-портрет. Фрагмент. Courtesy: Фонд «Московская биеннале»

вращения авторства и произведения, а, скорее, возвращение салона, превращение галереи в салон. То, что происходит с Московской биеннале, с Винзаводом – явления того же порядка. Кулик, АЕСы, Осмоловский давно уже стали буржуазными художниками. По мне куда честнее Мэтью Барни, который напрямую работает с медийными и глянцевыми образами, доводя их до некоторого предельного состояния, до состояния заворачивающей непотребности и непотребности, так, что все, что мы можем в результате потребить, это не объект, а само чувство замороженности (фасцинации) зрелищем. А вопрос здесь такой: может ли художник быть буржуазным? Мой ответ: если «да», то он несомненный, даже «мертвый» художник, уже купивший себе место на музейном кладбище, и все, что он делает – его обустроивает. Собственно, именно это и называется сегодня «успешный художник».

Более спокойно то же самое можно выразить следующим образом: рынок актуального искусства пытается полностью контролировать сферу современного искусства, то есть выносить вердикты и о современности, и об актуальности, и о ценности тех или иных авторов и произведений. Это вполне естественное состояние рынка. Но чтобы функционировать, этот рынок должен удерживать преимущество современного искусства с искусством прошлого, должен постоянно устанавливать непрерывную связь современных пер-

формансов или инсталляций с дорогостоящими картинами или скульптурами, со всем тем, чем уже заполнены музеи. Музей – это пространство, где искусство прекращает свое действие, где оно становится товаром, а точнее – своего рода ценной бумагой (акцией) некоторого предприятия, имя которому «автор». Размещение таких акций-произведений в одних музеях (например, в МОМА) резко повышают цены на другие произведения автора, в других – тоже повышают, но незначительно... Фестивали современного искусства все более напоминают биржевые торги. Так вот: преимущество искусства нужна, чтобы создать иллюзию, что рынок картин ничем принципиально не отличается от рынка любых артефактов, возможных под именем «современное искусство». «Автор» и «произведение» – это функционалы, удобные инструменты для такой рыночной стратегии.

Ты говоришь о сопротивлении, но у меня вопрос: возможно ли оно внутри этой системы? И если всерьез отнестись к давней идее Грамши о «гегемонии капитала», то приходится констатировать, что сама идея «сопротивления» давно капиталом апроприирована, а точнее – логика капитала такова, что всякое сопротивление работает на него. Попытка выхода из этого тупика была связана с так называемой автономией искусства. Вот Бадью пытается держаться этой линии в своих размышлениях. То есть искусство *есть*, в его про-



странстве творится некая процессуальная истина, хотя при этом совершенно невозможно установить, как и чьими руками он создано, но уж точно не руками кураторов или художников. И даже этот теоретический «экзотизм» рынок готов принять... И будет принимать, пока искусство готово поставлять произведения, а не *события*. Событие — это изменение характера субъективности, изменение отношений производство-потребление, прерывание закона функционирования произведения по заданным условиям. Таким событием был пресловутый «Черный квадрат». Хотя точнее было бы сказать, что квадрат Малевича был частью такого рода события, поскольку событие принципиально гетерогенно и не локализуемо в отдельном произведении. «Черный квадрат» причастен некоторому событию искусства именно потому, что эта работа вступала в противоречие с самой идеей картины, идеей представления, воображения и прочего, с чем связывала себя живописная традиция. Это событие длится до сих пор... До сих пор оно отмечает некую невидимую границу современности. Можно сказать, что современный художник — тот, кому удастся *повторить* жест Малевича. А жест этот состоит в том, что я смотрю на нечто, названное искусством, и понимаю, что оно не «здесь», понимаю, что оно уже в других пространствах, которые еще не получили для себя языка. То есть, если искусство не утверждает изнутри себя то, в чем оно уже

не-искусство, шансов быть современным у него нет. При этом оно может сколько угодно называться актуальным, новаторским и т.п., но место ему — в салоне.

Мы присутствовали на протяжении всего XX века при своеобразной забастовке произведений, которую рынок постепенно нейтрализовывал. Ведь что такое, по сути, институт кураторства в современном искусстве? Это люди, взявшие на себя ответственность за функционирование предприятия, организовавшие рынок бастующих произведений, доказывающие нам постоянно, что забастовка — та же работа, которую можно продавать. Например, под ярлыком «свобода художественного выражения».

Именно исходя из этих реалий, я бы и рассматривал возможность говорить об этике как новом пристанище искусства, как о том «другом месте», где оно как искусство еще не опознается...

**В качестве примера события ты приводишь «Черный квадрат» Малевича, а Бадье, насколько я помню, — приводит пример Октябрьской революции. Но ведь это события — действительно экстраординарные и уникальные! В какой мере событие может стать мотивацией и режимом существования сообщества? Или это противоречие в терминах? То есть, что событие не может не быть экстраординарным и уникальным. Но ведь если нас сегодня так интересует опыт**

концептуальной культуры 1960-х и 1970-х, то не только уникальным событием КД или Бойса, но и способностью художественной и интеллектуальной среды той эпохи осуществить «опыт сообщества». **Оправдано ли рассматривать практику КД, которая, кстати, сама была групповым и диалогическим опытом, вне группового и диалогического опыта концептуалистского сообщества? Без того целенаправленного усилия той среды укоренить художественную работу в незаинтересованном размышлении? Разве не это предопределило то, что искусство тогда нашло свое пристанище в этике?**

— Я бы сейчас не стал углубляться в дискуссию по поводу события. Есть разные способы его понимания. От позднего Хайдеггера до Делёза и Бадью... Однако при всех принципиальных различиях, они удерживают некий важный мотив — мотив, по сути, ницшеанский: событие не фиксируемо в момент, когда оно происходит. Оно не имеет своего «здесь и сейчас». Оно как бы внутри себя не несет своего осознания в качестве события, то есть не может быть присвоено. Между тем, «Черный квадрат» вроде бы как апроприирован историей искусства, вписан в эту историю. В этом смысле он лишен своей событийности.

Я же пытаюсь сказать, что событием «Черный квадрат» делает не история искусства, а то, что искусство в своих современных практиках не может от него изба-

виться. Этот «квадрат» преследует любой художественный жест как некий призрак. Другими словами, то, что сделал Малевич, выходит за рамки и его собственного понимания, и понимания исследователей авангарда, и множества различных интерпретаций этой картины как произведения. Помню, один художник вполне серьезно говорил, что «Черный квадрат» — хорошая картина, поскольку он, дескать, профессиональный художник и может оценить ее качество... Мне же важным (или «событийным», если угодно) видится как раз то, что чаще всего «наивный» зритель предьявляет квадрату Малевича как претензию, а именно — *это может нарисовать каждый*. Мне кажется, наивный зритель схватывает нечто важное, что упускает порой историк искусства, высоколобый сноб или художник-профессионал. Правда, вся элитаристская логика таланта, авторства, выдающегося произведения заставляет его оценивать это в негативных терминах. Мне же кажется, революция Малевича именно в том, что он дал возможность любому быть художником, дал это важное чувство: «так и я могу». И с этим моментом современное искусство до сих пор не может справиться. Оно до сих пор делает одно, а весь понятийный аппарат берет из другой эпохи. Оно делает вещи, которое может делать любой (не только профессионально обученный художник), а представляет это как некий новый аристократизм. Такая политика очень важна для рынка, поскольку для

непотребимых (с точки зрения традиционных эстетических критериев) объектов создается целая объяснительная инфраструктура. И «возвращение автора и произведения» — торжество этой логики.

Вот и для Бадью Октябрьская революция — событие совершенно в ином смысле, нежели уникальное и экстраординарное явление. Скорее это явление, который несет в себе, говоря языком советских клише, «всемирно-историческое значение»... Событие пролетарской революции связано с рождением нового политического субъекта, потому он ставит ее в неожиданный, казалось бы, ряд других событий — культурная революция в Китае, 1968 год (и в Париже, и в Праге), польская «Солидарность». То есть антикоммунистическая «Солидарность» имеет Октябрьскую революцию в качестве своего неотчуждаемого условия. Или, можно сказать по-другому: все это — элементы одного и того же события.

Также и в искусстве: реди-мэйд, поп-арт, концептуализм, акционизм продолжают событие «Черного квадрата», указывая не на уникальность, а на множественность. То есть событие имеет многочисленные актуализации, получает много имен, и оно еще не завершено в своем действии, потому и современно. И здесь важно понять, в чем состоит его действительность. А действительность связана, на мой взгляд, с тем, что искусство покидает пространство «художественных форм», пространство эстетики,

чувственного восприятия, смысла. Оно становится некоторой практикой существования, а точнее — со-существования.

Так, когда я говорю о КД, то, понимая тот социальный контекст, который, несомненно, очень важен, пытаюсь его редуцировать, увидеть нечто, что продолжает не традицию, нет, а именно разрыв с традицией, разрыв, который повторяется, который создает некую историю повторений. И история эта не закончена пока такое повторение жеста возможно. Не воспроизводство, имитация и подражание на уровне объектов-произведений, а именно повторение жеста. Такое повторение (продолжение события) происходит в неосвоенных пространствах. Это и не позволяет предстать акциям КД в виде завершенных форм. Это и создает трудности их музеефикации. Никакие фотографии, никакая документация, никакие записи разговоров не могут предъявить ту хрупкую материю общего коммуникативного опыта, которая, не побоюсь так сказать, исследовалась в КД. Все объяснения и интерпретации их перформансов фиктивны, я бы даже сказал, естественно ложны. И не случайно использование самими участниками для этого несовместимых языков (от современной западной философии до восточной мистики). Именно эту часть восприняла и разрабатывала «Медицинская герменевтика». Меня же больше интересует момент общности, позволявший делать (открывать) искусство не-художникам в

пространстве не-искусства. Здесь все — участники, и нет разделения на авторов и зрителей, производителей и потребителей.

«Это может делать каждый» — это не просто формула или лозунг. Это некое этическое условие, которое отделяет современное искусство от традиционного или рыночного. Если художник не указывает своим жестом на этику общности, на общность как нового субъекта искусства, то даже если то, что он делает, очень похоже на современное искусство таковым не будет. Рынок так называемого актуального искусства переполнен имитациями подобного рода. И это создает эффект чудовищной тоски. И на Западе, и у нас делают примерно одно и то же, система нормализации прекрасно работает, кураторы «ловят тенденции», художники научились быстро меняться в соответствии с модой (прошли времена долгосрочных проектов, и лишь немногим именитым позволено длить свои прежние мотивы)...

Вот ты говоришь, что искусство в 1970-е нашло свое пристанище в этике. Я с этим не согласен. Я думаю этика как предмет искусства вообще-то тогда никак не рефлексировалась. Да и сейчас этого толком не происходит. Даже когда совершаются жесты, провоцирующие и шокирующие, вводящие зрителя в ситуацию какого-то морального беспокойства, даже тогда нельзя еще говорить о том, что искусством затронута некая этическая материя. Провокация давно стала жанром, причем одним

из легких, поскольку художник на правах художника получил на нее право. И такой образ художника выгоден рынку и институциям, поскольку непосредственно связан с традиционным образом автора-демиурга со всеми сопутствующими категориями «оригинальности», «таланта», «профессионала» и т.п. Сегодня, как мне кажется, искусство все больше там, где художник отказывает себе в праве быть художником, или, хотя бы согласен быть «плохим» художником. Это трудно. Но это важный этический момент: искусство должно быть с теми, кто отлучен от искусства (отлучен историей, рынком, арт-институциями). В конце концов, опыт искусства оказывается в жесте, который не-от-себя и не-для-себя. Если обе эти ноты звучат (пусть сколь угодно слабо и, конечно же, вне всяких деклараций), то сколь бы «вторично» жест ни выглядел, он будет неизбежно современным (и неизбежно несвоевременным). Я хочу сказать, что искусство изменило свою функцию (и мне даже странно, что это все еще называется искусством), или, возможно, обнажило ту, которая до сих пор была втуне.

Слово «сообщество» лишь приблизительно указывает на тот тип слабых аффективных связей, которые не подчиняются ни экономическому, ни политическому порядку, ни моральным установлениям. Оно указывает на место *несобственной* аффективности, на сферу действий, субъектом которых индивид быть уже не может. Достаточно вспомнить такие разные вещи

как идея *Gemeinwesen* в рукописях 1844 года у Маркса, проблематика поступка у раннего Бахтина, все то, что связано с «машинерией» и «становлением» у Делёза и Гваттари, «любовь» в интерпретации Лакана, переосмысление категории «возвышенного» Лиотаром... Философия пытается нащупать возможность высказывания за границами индивидуальной субъективности. Это совершенно отчетливо видно и у Мераба Мамардашвили, несмотря на его постоянные апелляции к индивиду и личности, его склонность говорить о свободе. Однако он наполнял эти понятия неким физическим содержанием (он любил, кстати, вспоминать Фурье, который говорил: чтобы родилась одна «душа» необходимо соучастие тысячи четырехсот двадцати индивидов), а точнее, пытался описать материальные основания метафизических понятий. Характерно, что все эти философы (кроме Маркса) обращались к опыту искусства с не меньшей энергией, чем к опыту философских спекуляций. Можно также упомянуть и Валерия Подорогу, который хотя и далек от тем этики и сообщества, но пытается переосмыслить (а не возродить!) на примере литературных текстов понятие произведения. Для него как раз произведение не является продуктом автора, а скорее неконтролируемым выражением его тела. В этом смысле произведение становится действующим, реагирующим, но абсолютно непотребным и неприсваиваемым. Мне же кажется, что

если мы касаемся темы этики (как области вне-морального коммуникативного действия) и ее связи с искусством, то вся проблематика произведения неизбежно снимается. Даже в том виде, в каком ее предлагает мыслить Подорога.

**Однако, если система искусства навязывает авторское начало, уникальное произведение, профессиональные критерии валоризации, то где же место реализации неиндивидуальной субъективности? Концептуалисты в частности нашли его в повседневности, которая по определению внесистемна и внепрофессиональна. Может ли сегодня частное существование стать вновь местом тому, что ты называешь несобственной аффективностью? Или это уже не возможно, так как слишком связано со специфическими советскими условиями? И именно поэтому для тебя опыт КД остался в советском прошлом? Может ли этим местом стать то, что советское прошлое в полной мере еще не знало и что столь определяет условия наших дней — пространство массовых коммуникаций? Ведь в отличие от профессиональной системы искусства пространство это — как ты сам признавал в своих исследованиях — отличает снятие уникального, авторского, иерархий!**

— Ну, во-первых, для меня как раз опыт КД не остался в советском прошлом. Я его рассматриваю как вполне современный.

Просто советское прошлое было условием его возникновения. Сегодня условия другие, но это не значит, что такого рода опыт оказывается невозможен. Опыт — это же не то, что мы получаем в виде каких-то зафиксированных форм. Опыт — это своего рода «форма форм», как любил когда-то говорить Мамардашвили. В этом смысле он не принадлежит никому конкретно, но негласно разделяем. Опыт — всегда опыт общности, даже если общность себя в нем не узнает. Именно это я и называю несобственной аффективностью. И опыт всегда утрачивается в его индивидуальной апроприации или репрезентации. То есть всякий разговор об индивидуальном переживании или индивидуальном усилии (что, в конце концов, воплощает в себе фигура автора) есть способ стирания этического условия действия. В нашем случае — художественного жеста. То же можно сказать и о сведении произведения к некоторой репрезентируемой эстетической форме. Меня как раз интересует этот момент стирания этического порядка (порядка общности) в угоду бизнесу, политике, в угоду устоявшейся морали. Поскольку, понятно, то, что я называю этическим порядком, не принадлежит пространству моральных суждений. Это — пространство действий, поступков, в которых ценности подвешиваются, в которых мы обнаруживаем нечто вне-моральное (но не аморальное!).

Почему меня так смущает этот возврат к категориям традиционной эстетики? Да

именно потому, что современное искусство еще не успело выработать свои критерии, кристаллизироваться в каких-то более или менее устойчивых общественных представлениях в качестве чего-то само собой разумеющегося, то есть, по сути, не стало ценностью для общества, но уже преодолевается, уже списывается в какой-то архив. Парадокс, но, не обретя ценности, оно обрело высокие цены. Когда картина Ротко продается за 100 миллионов долларов, то это значит, что Ротко превращается в престижный дизайн. То, что происходит с рынком современного искусства — это как раз попытка превращения каких-то незавершенных поисков в области «формы форм» в потребимые формы. И чем сильнее и дольше сопротивляется художественный жест такому превращению, тем, на мой взгляд, он современной.

В сегодняшнем мире «искусство» — только имя, исторически сложившийся брэнд. И для меня нет принципиальной разницы, когда, например, режиссер Кэмерон говорит о своем фильме «Титаник» как об искусстве или когда нынешние художники говорят о своих действиях как об искусстве. Если художник «делает искусство», он сегодня неизбежно делает что-то другое, что от искусства далеко так же, как масс-медийная продукция, а может и еще дальше. Грубо говоря, если у масс-медийной продукции есть хотя бы шанс обнаружить в потоке образов некий «след искусства», то самому актуальному искусству

это сделать гораздо труднее. Может показаться, что я выступаю против рынка и пытаюсь отстоять в искусстве нечто «аутентичное». Ничего подобного. Мой тезис другой: именно то в искусстве, что связано с его «аутентичностью», «уникальностью», «особенностью», и позволяет ему стать рыночным.

Что касается твоих слов о «реализации несобственной субъективности», то полагаю, что ее нельзя реализовывать. Когда мы обнаруживаем ее в искусстве (а это всегда происходит с запаздыванием), то в этот самый момент изменяется наше представление об искусстве. Так вот, я считаю, что искусство XX века было живо именно этим постоянным смещением, открытием невозможных территорий. И пресловутые «кризис искусства» и «конец искусства» естественным образом сопровождали это движение.

В самой постановке проблем таким способом есть нечто меланхоличное (а порой и трагичное), связанное с тоской по тому состоянию, когда искусство было вполне обустроенным, комфортным местом. И нынешний рынок искусств, таким образом, был чаем с обеих сторон. И со стороны экономики, которая открыла для себя нематериальный труд и научилась его продавать и извлекать из него прибыль, и со стороны художников, которые через цены на их произведения обретали не столько благосостояние, сколько значимость в собственных глазах.

Я полагаю, что происходящая в художественном мире своеобразная контрреволюция вполне логична, поскольку быть художником на пути событий современности, о которых мы говорили раньше, становится делом все более и более неблагоприятным и рискованным. И если у тебя есть амбиция быть художником, то уже сама она словно стоит на пути возможности участия в «несобственной субъективности», то есть в этическом жесте, в котором искусство не разделяет людей (на художников и не-художников, профессионалов и не-профессионалов), а соединяет их, становясь достоянием *любого*. Именно это я пытался высказать в своем тексте о «малом искусстве», посвященном работам моей американской знакомой Даниэль Обер, которая, кстати, являясь профессиональным дизайнером, художником себя не считает<sup>5</sup>.

Но у меня есть и более показательный пример. Одна моя знакомая, бывший врач, уйдя на пенсию, стала рисовать. Она не решает рисовать «от себя», «свое видение» и т.п. Она делает копии картин, которые она любит и дарит эти копии своим знакомым. Причем «копиями» это назвать трудно, поскольку с очевидностью обнажен зазор между оригиналом и копией. У нее нет достаточного мастерства, школы и т.п., а есть только (!) любовь к живописи и желание подарить

5

См.: Oleg Aronson. *Small Art, Excel, and Danielle* // Danielle Aubert. *16 Months Worth of Drawing Exercises in Microsoft Excel*. Various Projects, 2006.

эту любовь своим друзьям. Эти «копии» изнутри себя говорят: мы — не искусство. И именно это делает их искусством. Но профессиональный художник такой жест повторить не сможет, поскольку в его непохожей копии все равно будет просвечивать этот жест *искусственного* непрофессионализма. Чтобы повторить жест моей знакомой надо найти зону любви, дружбы (чистой этики общности), попадая в которую неизбежно становишься непрофессионалом, дилетантом. Продолжать что-то делать в такой ситуации — риск, на который мало кто способен, поскольку он связан с непризнанием...

Когда-то Кант помимо ремесла и мастерства видел в искусстве еще одну необходимую составляющую: оно должно быть сделано не для продажи. То, к чему Кант подошел чисто умозрительно сегодня обретает вполне конкретные очертания. Сегодня этот момент «не-для-продажи» (или, я бы сказал более ясно, чтобы не попадать в логические схемы рынка, — *не-для-себя*) диктует в том числе и изменение самого характера художественного ремесла, и критериев оценки искусства...



Искусство: от страха метафизического  
к страху экономическому

Интервью Лии Адашевой  
с Олегом Аронсоном<sup>1</sup>

**Существует множество гипотез происхождения искусства. Одну из них высказал Дмитрий Сергеевич Лихачев: «... мне представляется, что изображалось в пещерах прежде всего то, чего боялись, что могло нанести смертельный вред. Человек рисовал то, что его страшило. Он нейтрализовал окружающий его мир в том, что несло ему опасность. Отсюда родилось искусство». Вы с этим согласны?**

— Лихачев высказывает достаточно распространенную гипотезу, однако, здесь важно понимать о каком страхе идет речь. Дело в том, что Лихачев, хотя и жил в XX веке, но по своему интеллектуальному багажу он являлся наследником культуры XIX века, для которой страх был очень значимым феноменом.

1

Интервью впервые  
опубликовано в:  
*Диалог искусств*. 2013.  
№ 1. С. 50–53.

И, кстати, основные элементы технологии страха современной массовой культуры были созданы именно в девятнадцатом

столетии. Когда ученый-филолог, такой как Лихачев, говорит об изначальном страхе, делая страх началом чего бы то ни было, в данном случае — искусства, мы не должны принимать это как его «ученость», а скорее как определенный дискурс времени, характерный для очень многих его современников и предшественников. Причем, исследование страха зачастую непосредственно связано с искусством, где проявляется ритуал и становятся осязаемыми разного рода запреты и табу. Фрейд это тщательно разбирает в работе «Das Unheimliche» («Жуткое»), где задает рамку непсихологического страха. Он говорит о жутком как о нередуцируемом остатке страха, когда, казалось бы бояться нечего и для страха нет никаких оснований. Почему возникает это странное ощущение («жуткое») — не понятно. Это та категория, которую Фрейд связывает с табу. А Лихачев, возможно, сам того не ведая, оказывается своеобразным адептом Фрейда. Только страх в первобытном обществе обусловлен не боязнью перед конкретным бизоном, а ритуальной фигурой табуирования каких-то вещей. Эти вещи располагаются в пространстве тайны, там, где страх оказывается одним из спутников культуры. Однако, у страха очень много и других интерпретаций.

**Например, «метафизический страх». «Бежать от страха недобросовестно, поскольку мы суть страх», — утверж-**

**дал Сартр. «То, что есть, мерится мериллом ужаса, ужас и толкает то, что есть, к обнаружению. Без этого страшного толчка ничего бы не было», — говорил Батай. И, наконец, «экзистенциальный страх», который пропитывает, по мысли Хайдеггера, все человеческое существование. И хотя до сих пор можно услышать мнение, согласно которому искусство в значительной степени есть продукт экзистенциальных страхов, такое ощущение, что к современному искусству это не очень-то относится. То есть, не очевидно, что за произведениями современных художников стоит этот большой страх, Страх с большой буквы. Объявленная постструктуралистами, и в частности Деррида, война метафизике, похоже, возымела результат?**

— Метафизика, разумеется, никуда не ушла. Мы живем в мире, метафизически обустроенном. Это сам Деррида отмечает. Его деконструкция вовсе никакая не война. Более того, деконструкция не стремится метафизику даже преодолеть. Он говорит о деконструкции как об осторожности. Это лишь способ указать на метафизические смыслы не как на истины, а как на «привычки мышления». И эти «привычки» настолько сильны, что преодоление метафизики напрямую невозможно. Мы все ею инфицированы. Надо просто быть аккуратным, и стараться не влипать в метафизику глупо. Так, сегодня уже невозможно сводить некоторые проявления искусства

к метафизическим, онтологическим основаниям, несмотря на то, что за ними стоят выдающиеся мыслители от Платона до Хайдеггера. Конечно, Хайдеггер предложил мощную концепцию, где экзистенциалу страха отведено важное место как проявлению бытия-к-смерти, то есть того бытия, которое противостоит миру сущего. Однако мы живем в сегодняшнем глобальном мире, в мире массовых коммуникаций, в мире иных скоростей и очень подвижных ценностей. И большой вопрос, насколько приложима хайдеггеровская философия к современным практикам существования. Конечно, за его философией, сильно повлиявшей на цитируемого вами Сартра, стоит выдающаяся метафизическая традиция, но уже даже в его собственных текстах она подвергается деструкции. Хайдеггер строит метафизику, но через критику европейской метафизики.

Кьеркегор же основывается на христианстве, которое метафизику преодолевает через категорию греха. Страх и грех у него взаимосвязанные вещи. Страх — это не боязнь греха, но грех — это то, что порождает страх. Порождает в том смысле, что мы живем в грехе, и благодаря тому, что мы греховны — мы свободны, и именно свобода порождает страх. Как видите, Кьеркегор склонен интерпретировать страх не психологически, а теологически. У Кьеркегора страх вполне можно сопоставить с кантовским понятием возвышенного. Это некая сфера чувственности

(эстетическая), которую надо преодолеть, чтобы стать существом этическим.

Все эти концепции страха, религиозные, экзистенциальные и даже банальные психологические, в отличие от фрейдовской теории «жуткого», имеют метафизический характер, иногда более явный, иногда менее. Но после Второй мировой войны, и некоторых событий, которые произошли в истории XX века, говорить на языке метафизики, на мой взгляд, несколько неприлично. Массовые репрессии, мировые войны, лагеря уничтожения, геноцид целых народов... Все это делает индивидуальный страх чем-то совершенно незаметным. Сегодня мы находимся в состоянии, в котором страх давно стал жанром. Онтологизировать его и говорить о нем, как о чем-то, через что мы можем затронуть какую-то истину, уже невозможно... Кьеркегор, на мой взгляд, интересен тем, что у него возникает своеобразный страх умствования, если можно так выразиться, и в этом он является противоположностью Хайдеггеру. Он понимал, что задача христианина не умствовать, а делать. Быть рыцарем веры, как Авраам. То есть для него страх имеет отношение к деятельной этике. И это сближает его с нашим временем...

**Вы говорите об этике. Постструктуралисты же в своих теоретических текстах снимали проблему истинности, как и прочие «проклятые вопросы», пола-**

гая, что за ними стоит первоначальное и метафизическое понятие целостного субъекта. А так, как с их точки зрения «целостного субъекта» не существует и вообще нет ничего кроме текста, то все эти вопросы о смысле или истине не то, чтобы вопросы без ответов, а просто бессмысленны. Но какое в обоих случаях разочарование, однако, для людей, которые вздумают обратиться к текстам современных философов в попытке найти в них ответы на мучающие их вопросы.

— Когда сегодня кто-то заявляет, что его мучает вопрос об истине, то у меня закрадывается подозрение, что это либо инфантильность, либо цинизм. Современная философия не открывает путь к истине. А та, что его искала, осталась в другом времени, когда «истина» могла быть либо религиозной, либо «истиной» познания мира, то есть научной. Это не значит, что с «истиной» как философским, метафизическим понятием мы навсегда распрощались. В том или ином виде она к нам возвращается. И деконструкция, в частности, отслеживает эти подпольные возвращения. Пусть речь не идет уже об истине мироздания, но хотя бы об истине текста, которую можно герменевтически выявить... Так вот, деконструкция анти-герменевтична. Она озабочена теми «слабыми зонами» в тексте (его текстурой), которые сопротивляются интерпретации текста в режиме истины. В режиме понимания. Знаменитое выраже-

ние Деррида «нет ничего вне текста» означает лишь то, что у нас кроме текста нет иного доступа к тому, что мы полагаем как реальность (а она как раз заселена «истиной», «бытием» и многими другими метафизическими конструкциями). Мы говорим о реальности как о данности, очевидно-сти, наличности, и именно это все и есть мишени деконструкции. Деконструкция — это способ читать мир через разного рода тексты, его опосредующие, и через моменты саморазоблачения текста. В современном философском языке есть множество вариаций понятия истины. Например, прагматическая истина, или истина в духе Бадью, представляющая собой «революционное событие», но это все не имеет отношения к метафизике. Метафизическая истина квазирелигиозна и в современном секуляризованном мире выглядит как атавизм.

### **А в связи с чем философия стала секуляризоваться?**

— Вообще-то философия и религия разделены давным-давно. Это совершенно разные практики мышления. Хайдеггер даже издевался над словосочетанием «религиозная философия», которое ему представлялось абсурдным. Имеет смысл говорить о секуляризации общества вообще, которая являлась важной частью Ренессанса, Нового времени и особенно эпохи Просвещения. Но я бы обратил внимание на XIX век, который связывают с возникновением понятия «современ-

ность» в его нынешнем понимании. С такими фигурами как Бодлер, например. Не то чтобы Бодлер отменил истину, но в то время, в середине XIX века, появились люди, которые совершенно иначе отнеслись к текстам культуры. Так, Мишель Фуко в качестве первооткрывателей современности выделяет Ницше, Маркса и Фрейда. Их объединяет то, что они перестают интерпретировать (извлекать истину текста) и задаются совершенно другими вопросам: почему мы *так* интерпретируем, а не иначе? *кто* интерпретирует? Их стало интересовать не содержание интерпретации, а техники интерпретаций, всегда зависимые от социально-исторических, культурных условий. Так, Маркс описывает «капитал» как то, что управляет действием капиталиста, который не может поступать иначе, нежели в соответствии с безличным законом извлечения прибыли. Фрейд открывает сферу бессознательного, неподконтрольного сознанию действия, сопротивляющегося давлению социальной цензуры. А Ницше в «Генеалогии морали» задается вопросом о том, кто *изобрел* нашу мораль (и скрыл эту технику, придав морали онтологический характер).

**А мы сегодня все же можем говорить о страхе применительно к искусству? Сохраняется ли он в том или ином виде в этом пространстве эстетического?**

— Мне кажется, что для нынешнего состояния искусства, страх сам по себе не

имеет никакого значения. Это или тематизация страха, или технический прием, или некий побочный эффект. Потому так важна работа Фрейда «Das Unheimliche», где он говорит не о страхе, а о тех деталях, которые вызывают дискомфорт, некое неудобное ощущение от самых банальных вещей. Это чувство уже не эстетическое, как было в XIX веке, когда была создана целая эстетика страха (от Лавкрафта до Эдгара По, от Мэри Шелли до Гофмана, от романтиков до Кьеркегора). Сегодня страх искусству не интересен, а массовая культура во всю пользуется технологией его порождения, открытой именно в XIX веке. Как только мы видим что-то страшное — это либо жанр триллера, либо манипулятивный прием, либо игровой элемент.

XIX век был так озабочен иррациональным страхом потому, что это, прежде всего, век науки. Страх выступает как естественное противостояние жажде познания и учености. Сегодня для такого страха нет места. В таком виде он существует только для детей, в чьих детских страшилках только и сохраняется романтическое понимание страха. Кинематограф прекрасно знает, как это действует, производя соответствующую продукцию, имеющую дело с элементами порождения страха, практически со всем тем набором образов, который Фрейд описывает как «жуткое», где зафиксированы следы травмы. Когда же мы говорим об искусстве или о кинематографе, то отобрано оказывается некое

«общее жуткое», характерное не для конкретного индивида, но которое затрагивает каждого. Так, детские страшилки реанимируются во вполне взрослой публике, которая с радостью инфантилизируется во время просмотра разного рода хоррор-муви. И такая банализация страха, сведение его к ограниченному набору приемов, косвенно, через фрейдовское «жуткое» связывает нас с табу. Это все, что осталось от великой культуры, в основании которой лежал запрет и ритуал.

**Руины большого страха. Или рассыпавшаяся мозаика. Это отчасти напоминает набоковского Лужина, который любому выигрышу предпочитал красивый этюд.**

— Серьезно предъявлять страх сегодня невозможно. Он утратил и свой универсализм и свою объяснительную силу. Аффективность страха не предполагает его длительность (в отличие от «жуткого», кстати). Страх стираем жизнью. Даже для тех, кто переживает трагедию. Шаламов прекрасно показал, как с этим начинаешь просто жить. С ежедневной банальностью ужаса. «Один день Ивана Денисовича» Солженицына, кстати, на том же построено — это день, когда ничего страшного не произошло.

**Но сегодня мы можем говорить о кафкианском ужасе.**

— Да, Кафка нам ближе. Кафкианский страх связан с категорией абсурда, с бес-

смысленностью. Причем за эту бессмысленность отвечает вполне определенная часть человеческого сообщества — бюрократия. Бюрократия, равная закону. Тайный бюрократический закон — секуляризированная форма мистического запрета. То есть, если раньше табу исходило от бога, что позволяло искусству быть отчасти богоборческим, а потом в эпоху секуляризации подменять божественное творение творением художественным, то сегодня это всего лишь бюрократия. Это нечеловеческая механика, которая страшна, по Фрейду, как действие автомата. Но и это не страх, а элементы *Unheimliche* — неуютного, жуткого, чужеродного, зловещего. Это не страшно — это неприятно. Но это составляет часть того, во что превратился сегодня страх. Сегодня наше неуютное существование наполняет содержанием страха политика. В этом смысле можно говорить о Кафке как писателе будущей политики, где страх стал рациональным инструментом иррациональной бюрократии.

**То есть сейчас источником страха является бюрократия?**

— Не источником страха, а источником банального жуткого. Я не знаю, как себя чувствовали люди в 1937 году. Кому-то, возможно, было страшно. Кто-то вообще не замечал того, что происходит. Но те, кто все видел и понимал, кого репрессии непосредственно коснулись, судя по многим воспоминаниям, скорее негодовали

от беспомощности, невозможности что-то изменить. Так же, как и мы, порой, негодуем сегодня. И вот это негодование на грани смерти почти ничем не отличается от нашего сегодняшнего негодования, когда нам в лучшем случае грозит быть уволенными. Но это «быть уволенным» не несет в себе экзистенциального страха, а соотносится со страхом политическим, который заставляет человека держаться за место, лгать, демонстрировать лояльность власти (особенно в средствах массовой информации), писать доносы. И это вновь стало частью нашей жизни. Конечно, подобного всегда хватало. Но в данном случае меня интересует другое. С одной стороны, мы еще можем говорить о страхе как источнике для создания перцептивных ситуаций, для привлечения внимания зрителя, его вовлечения. Это интригует, аффицирует чувственность, что так или иначе связано со сферой эстетики. С другой — все это косвенно связано с современным искусством, в котором если что-то остается от страха — это уорхоловская скука воспроизводства образов. Есть исследователи, которые прямо пишут об этом уорхоловском повторении и нарочитой яркости поп-арта как об оборотной стороне скуки. Это то, во что выродился страх.

**Как писал Делез, повторение нейтрализует. Все теряет глубину и разглаживается на поверхности. Собственно, приближается к Ничто.**

— Эрнст Юнгер говорит в эссе о скуке, что это рассеянная в социуме боль. Никто уже не испытывает боль. Господствует общая анестезия. Точно также можно сказать, что никто не испытывает страха. Но это не значит, что страх перестает быть действующим элементом. Он просто находится в совершенно других местах. И, на мой взгляд, страх сегодня имеет место не в искусстве, и даже не в политике, которая пользуется тактикой запугивания как отлаженным инструментом. Это просто механизмы рационализации политико-бюрократического действия. Именно экономическая сфера сегодня — это та область, от соприкосновения с которой искусство получает инъекции страха. Именно большая экономика, экономика корпораций, где уже нет прежнего страха разорения, а есть лишь риск. Риск уничтожает страх. А страх есть неспособность к риску. Экономика корпораций не знает страха. И вот в эту большую экономику рисков приходит искусство и говорит: «Купите, рискните!». Но экономика корпораций и больших денег не просто покупает произведения искусства, оно покупает искусство как институт. Более того, современную экономику привлекает в современном искусстве именно то, что это идеально рисковое предприятие: покупать нечто абсолютно ненужное, у чего нет потребительной стоимости, а стоимость меновая создается не экспертным сообществом (как в случае искусства прошлого), а самой

ценой покупки. Современное искусство и современный спекулятивный рынок находят друг друга. Если раньше живописное полотно было способом вложения капитала, то сейчас вопрос не в цене, а в риске, не в умножении богатства, а в чистом финансовом действии. Современное искусство предлагает рынку то, что ему ныне важнее всего — риск рисков, то есть саму ответственность за превращение бессмысленного продукта в «произведение искусства». И рынок принимает это в поиске нового всеобщего эквивалента. Деньги таковым уже не являются, они не обслуживают риск, деньги обслуживали ту экономику, в которой были страхи. Сейчас же деньги перестали быть, как во времена Маркса, всеобщим эквивалентом. Их так еще мыслят экономисты, но сама экономика находится в поиске других эквивалентов. И современное искусство — один из вариантов такого идеального эквивалента, обладающего антиинфляционной устойчивостью. Создается своеобразный миф-силлогизм, постоянно воспроизводимый и художниками, и кураторами, и рынком: деньги инфлируют, искусство — нет; современное искусство — это искусство; ergo какая бы ни была цена на уже купленное произведение современного искусства, она может только возрастать. В этом силлогизме риск связан с тем, что покупается именно искусство (это неуверенность в посылке, что искусство не инфлирует), а страх связан с посылкой, что современ-

ное искусство — это искусство. Другими словами, главный страх в современном искусстве — страх не быть искусством, что означает лишиться больших денег. Ведь корпорации готовы вкладывать только большие деньги. Маленькие деньги — это трусость, в них нет риска. В них нет глобальной перспективы.

И вот обуреваемое этим страхом современное искусство стало предлагать то, от чего оно когда-то отказалось — эстетическое, чувственное, прекрасное. Раньше его интриговали новые области, новые пространства эксперимента, а сейчас его задача убедить корпорации в том, что оно именно искусство, а потому оно начинает мимикрировать под искусство прошлого. Оно опять начинает заявлять о ценности автора и произведения, о художественной иерархии и т.д. Опять используется это странное словосочетание «плохое искусство». Pussy Riot обвиняют в том, что у них «плохой» перформанс, сами они петь не умеют, что они заняты PR-ом и т.п... Все это эффект страха, но не политического, а экономического. Потому что Pussy Riot посягают не только на церковь и Путина, но и на законы рынка современного искусства.



«Поймать капитал» или скрыться из зоны видимости?

Интервью Виктора Мизиано с Олегом Аронсоном и Еленой Петровской<sup>1</sup>

**В последние годы мы стали свидетелями становления в России системы современного искусства. Причем ее местное своеобразие состоит в том, что здесь она почти исключительно носит рыночно-репрезентативный характер и является сферой пересечения/совпадения коммерческих и властных интересов.**

**ОА:** Тот факт, что искусство в определенный момент времени связывается с рынком или политикой, я считаю вполне нормальным. Хуже, если оно развивается совершенно независимо от того, кто находится у власти. Отчасти именно то, что мы не можем устранить саму эту включенность в политику и экономику, характеризует современную ситуацию существования искусства в мире глобальной экономики. То, что происходит

1

Интервью впервые опубликовано в: *Художественный журнал*. 2009. № 71/72. С. ????. В беседе участвовали Виктор Мизиано, Полина Жураковская, Мария Чехонадских. Материал подготовлен Полиной Жураковской.

в последнее время в России, очень хорошо вписывается в общую мировую картину.

Что, например, происходит с искусством как с явлением рынка? Если когда-то мы могли говорить о продаже картин с аукционов как о рыночной ситуации, то теперь это уже не совсем рыночная ситуация. Это ситуация, в которой продается уже что-то другое, а не искусство. Когда-то покупателями были музеи, коллекционеры, частные собиратели искусства. Тогда искусство имело свою определенную цену, которую устанавливал рынок произведений искусства. Сегодня на этот рынок пришли люди, совсем далекие от искусства. В результате, например, сильно изменились цены, но поменялись также и многие другие вещи. Мне кажется, это произошло не так давно. Еще в 1990-е годы можно было говорить о зависимости рынка от мнения критиков, кураторов и некоторых важных коллекционеров, то есть от экспертизы. Сейчас приходит капитал, который неизвестно почему просто покупает то или иное произведение и меняет всю картину приоритетов, сложившихся на рынке. Рынок оказался подвластен мнению денег. Деньги стали главным экспертом. Произведения художников же функционируют как акции, которые могут повышаться в цене, могут понижаться. Особенностью этих акций является то, что они ничем не обеспечены. И это все прекрасно понимают, сколько бы ни говорили о «высоких художественных достоинствах» тех или иных произведений. Это очень дина-

мичный и крайне спекулятивный сегмент фондового рынка. На нем сильны колебания цен, поэтому здесь можно хорошо зарабатывать, играть и диктовать, в том числе, свои правила игры. Если мы это понимаем, мы должны по-другому смотреть и на то, что делают современные художники. А они сегодня не просто подстраиваются под тенденции, как было еще недавно.

Дмитрий Александрович Пригов говорил, что важно «поймать тенденцию». Но сейчас ловят уже нечто другое. Сейчас важно поймать «новый» капитал, который придет в эту сферу рынка. У произведений не осталось шансов быть произведениями. А то, что все больше разговоров ведется о том, «настоящие» ли это произведения, так это только потому, что продаются они и покупаются именно под брендом «настоящего искусства». Для этой ситуации нужна жесткая характеристика: критики должны честно перестать называть какие-то явления искусством, перестать связывать произведения искусства с традицией искусства и с его историей. И, наконец, мы должны понять, как возможно существование иного типа художественного жеста, нежели тот, который сейчас господствует.

**ЕП:** И все же новые формы искусства возникают. Эти формы называют по-разному — акционизмом или интервенционизмом<sup>2</sup>. Речь идет о таких вторжениях в социальный контекст, которые не предполагают дублирования с помощью изображения.

Изображение есть парадигма искусства *par excellence*, — изображение, подлежащее выставлению, взывающее к аудитории. Это и есть репрезентация. Те формы искусства, о которых я говорю, меняют что-то в социальном контексте, выступают в роли катализаторов для формирования новых социальных отношений. Художники этого направления работают с городским ландшафтом, с малыми социальными группами — например, с жителями спальных районов или отдаленных деревень, разобщенными волею обстоятельств, продиктованных современной жизнью. Такие формы можно по-другому обозначить как *public art* и даже *social work*.

Действительно, «общественная работа» не дает тебе дивидендов, ты это делаешь ради некоей идеи. Другое дело, что эта идея переформулирована по сравнению с тем,

что несло в себе традиционное искусство. Она не требует всей инфраструктуры искусства в традиционном смысле слова. Так, с одной стороны, мы имеем искусство репрезентации, которое обособилось, превратилось в товар и располагается сейчас в совершенно иных областях: оно примкнуло к капиталу, стало расхожим, потребимым и т.д. С другой — искусство совсем

2

Об искусстве интервенционизма см.:

Евгений Фикс.

*Эстетика интервенционизма // Художественный журнал.*

2007. № 67/68. С.35-37;

Елена Сорокина. *От модернизма к интервенционизму: «темная материя» для светлого будущего*

// *Художественный журнал.* 2006. № 61/62. С. 93–97.

иного рода, которое мне представляется куда более радикальным по духу. Оно полностью ушло из старой инфраструктуры, из сферы видимости вообще. Оно стало неизобразительным, неизобразимым — словом, невидимым и не рассчитывает на то, что кто-то — будь то сам художник или куратор — станет дублировать его с помощью системы изображений, которые в конце концов будут представлены галерейной публике. Оно в этом не заинтересовано. На мой взгляд, такое вторжение в социальную среду, попытки ее исследовать, создать в ней новые системы связей — это намного более интересное развитие искусства, чем шумные мегавыставки, биеннале и проч.

**Искусство «общественных» художников действительно предлагает реальную альтернативу рыночной перспективе. И все-таки современная художественная практика предлагает и другие возможности сохранения творческого потенциала искусства. Может, не стоит торопиться с отказом от репрезентации, с искусством, узнающим себя в вертикали художественной традиции?**

**ЕП:** Я вовсе не призываю с ними расставаться. Но мы имеем дело с переломным моментом, моментом, расположенным на стыке между историей искусства и историческим состоянием — новым состоянием мира, в котором мы находимся, — сопровождаемым попыткой искусства

реагировать на это состояние. Превращение произведения в дорогостоящий товар — это тоже часть общей картины. Но мы должны искать в этой общей ситуации шансы если не открытого сопротивления, то хотя бы обретения другого видения.

**ОА:** Для меня важен момент происхождения на моих глазах перехода функции подписи от художника к куратору, затем — к менеджеру, а теперь и к финансисту. Искусство становится все более анонимным — и это анонимность капитала. Но есть и другая сторона анонимности — это анонимность художника, который не готов признать за анонимностью капитала последнее слово. Это два параллельных процесса. С одной стороны, устанавливалось господство капитала, с другой стороны, утрачивалась функция художника в традиционном смысле слова. Действительно, происходили изменения в самом искусстве, которые как раз сделали возможным его превращение в такой тип рынка акций. Современное искусство своей радикальностью, созданием бессмысленного продукта словно призвало к себе капитал. Капитал пытается все включить в систему оборота, в систему обращения денег, даже самое непотребное... Искусство, существующее в своих бесформенных, бессмысленных объектах, в перформансах, в самоуничтожающихся объектах, бросило капиталу вызов. Надо было думать, как это продавать (выставлять, музейфицировать), — и придумали. В

каком-то смысле можно говорить о том, что современный рынок искусств — это один из эффектов развития идеи современного искусства, идеи расставания с фигуративностью, с традиционными формами, с попытками ответить на социальные вызовы.

То, что случилось в итоге с этим искусством, — вполне закономерный результат, и не надо делать из этого какой-то трагедии. Другое дело, что и в современном искусстве, о чем говорит Лена, сохраняется след искусства, которое мы любим, — хотя и в несколько измененных формах. То искусство, на которое мы любили смотреть в музеях, несло в себе эту важную, хотя и постепенно стираемую составляющую эстетического удовольствия. Надо понимать, что именно из-за рынка, из-за медиализации социальной среды, куда включено и само функционирование музеев, мы теперь по-другому смотрим и на искусство прошлого. Если мы его и любим, то любим уже не совсем то, что прежде. Мы любим по некоторым правилам, где эстетическая сторона все меньше имеет отношение к чувственной стороне восприятия и все больше к социально-нормативной.

Тем не менее то, что привлекало к искусству когда-то, привлекает теперь к художникам, делающим искусство не для продажи. Мы сегодня не знаем таких художников. Мы их не можем знать только по одной простой причине: мы узнаем о художнике в тот момент, когда он заявляет о себе как о художнике. Я же имею в виду

более радикальную вещь. Я считаю, что художник сегодня может состояться лишь в том случае, если он не заявляет о себе как художник, т.е. когда он делает что-то совсем иное и кто-то другой приписывает ему свойство быть художником.

**Вы правы, за 1990-е годы произошло беспрецедентное накопление капитала в частных руках, параллельно — ослабление публичной сферы и сокращение авторитета экспертного сообщества. Благодаря влиянию новой экономики и средств массовой информации появилась новая публика. И действительно, хрупкий и элитарный мир модернистского искусства оказался к этому не готов. И все же, может не надо торопиться понимать эти процессы как необратимые? Может, это лишь временный вираж и эпизод в историческом развитии? Может быть, констатация окончательного отказа искусства от инновационной поисковой функции чересчур поспешна? В конце концов, уже неоднократно на разных этапах модернизации культура сталкивалась с подобными ситуациями — ее стремительным омассовлением, приходом новой, неадаптированной, навязывающей свои вкусы публики и т.п. Вспомним, что происходило в Европе во второй половине XIX века, когда появилась массовая мелкобуржуазная публика, когда возникли Салон и позднее китч. И, кстати, чем все это кончилось? Первой**

**мировой войной, революциями и рождением художественного авангарда...**

**ОА:** Мне кажется, это не кончилось до сих пор.

**ЕП:** Я против идеи цикличности в историческом развитии и против поиска каких-то аналогий. Мне кажется, что мы вошли в состояние, которое не знает прецедентов — ни исторических, ни экономических. Мы все живем в мире глобального капитализма, как бы банально это ни звучало. Предыдущие эпохи характеризовались тем, что существовали разные миры, а сейчас мир стал на удивление единообразным. Возможно, мы здесь имеем свою разновидность капитализма — но и это капитализм, то есть общее поле, где уже не остается никаких лазеек. Такого масштаба финансистов, которых мы видим сегодня, такого характера транзакций мир прежде не знал. Их просто не было. Экономическая подоплека изменяет и культуру. Культура приспособливается к экономике и соответственно меняется. Мы не можем уповать на то, что есть некий универсальный культурный механизм, сохраняющий автономию по отношению к мегаэкономическим машинам. Дело не только в том, что культура коммерциализируется — она тоже в некотором роде теряет невинность. По крайней мере, наш образ старой культуры, которая может быть вполне автономной, должен быть подвергнут пересмотру.

**ОА:** Культура всегда была несколько в стороне, на периферии, а художники всегда были немножко изгоями общества, немножко не у дел. Сегодня «стать современным художником» — это почти коммерческое мероприятие. Это не просто модно — это целый жизненный проект. Ты идешь к большим деньгам. Я уже вижу молодых людей, которые так мыслят, которые знают, что быть современным художником это — обеспеченное будущее. Такого феномена не было прежде. Искусство совершило робкую попытку оказаться в странах «третьего мира», но тут же было поглощено разного рода биеннале, фестивалями современного искусства... Мир стал единым: если раньше пространство изгнанности существовало для художников, то сегодня его уже нет. В разделенном мире (где была борьба политических систем) у них было свое место, свободное от политики и денег, а в мире глобального капитала для них места нет. Только место, предписанное и подписанное капиталом. Возможно, это слегка параноидальный образ мира, но в нем всем есть место — левым, антиглобалистам, художникам. И все участвуют в экономике. Те виды искусства, о которых говорит Лена (*public art*), — это последние всплески волны поиска новых территорий. Эстетическую проблематику вообще можно забыть: если тебе предлагают новую эстетику, это сразу может расцениваться как фэйк. Но даже социальная проблематика уже под большим вопросом. Существование искус-

ства в наше время — это очень сложный поиск пространства его существования.

**ЕП:** Есть некоторый посыл, основанный на понимании того, что такое искусство или, по крайней мере, что должно делать искусство. Этот посыл исходит из того, что искусство по-прежнему является практикой если не картографирования социальной реальности, то практикой в своей основе инновационной. Поэтому оно может выступать в совершенно неожиданных обличьях — если, повторяю, оно не потеряло своего исследовательского и инновационного потенциала. Если же оно его потеряло, если мы употребляем термин «артефакты» (некий набор предметов, проходящих по департаменту искусства), — тогда все кончено и больше никаких проблем не существует: тут уже застывшая эстетика. Недавно мы говорили с Борисом Михайловым, и он заметил: «Концептуализм одеревенел»; это абсолютно точно подмечено. Пользуясь семиотическими оппозициями, Паперный сказал бы «затвердел», то есть принял статичные формы. Речь идет о чем-то состоявшемся, где есть форма, но нет поиска. Когда Мамонтов выставлял Врубеля и не находил отклика у современников, он рисковал. Хотят ли рисковать наши сегодняшние финансисты? Думаю, что нет. Это хорошо видно на примере всплеска интереса к Кабакову. На данный момент это наиболее этаблированный художник, целиком и полностью находящийся вне зоны

риска. В этом смысле шаги наших финансов абсолютно просчитаны.

Почему я выступаю защитником публичного искусства? Оно может быть неудобным, раздражающим, но оно вызывает реакцию и перестраивает реальные отношения между людьми. Пусть на локальном участке, но этого вполне достаточно. Самое главное, оно не отказывается от идеи что-то сделать. Наверное, само по себе это романтическое и даже возвышенное представление, но публичное искусство разыгрывает его совершенно другими средствами и на другом материале. Я так понимаю эту ситуацию.

**ОА:** Я ее понимаю несколько иначе.

Для меня «новое» — это совершенно такой же хорошо продающийся бренд. Если мы хотим увидеть искусство, не охваченное рынком, мы должны совершить серию редуций. Например, мы должны редуцировать идею о том, что нечто нас поразит как новое, как инновация. Социальное искусство берет одну из многочисленных функций искусства. Как только эта функция несколько обостряется, как только анонимные, плохо известные социальные художники делают свои проекты, мы сразу видим в больших галереях и в музеях выставленное искусство, которое представляет себя как социальное или политическое, и «инновационный жест» сразу стирается актом выставленности, актом продажи этого жеста. Тут есть свой рынок

со своими особыми правилами; новое, радикальное, не вписывающееся в музейный канон здесь работает как рыночное.

**ЕП:** Мы приходим в музей как читатели. Мы считываем определенные коды, знаки — знаки искусства. Музей учит нас правильно считывать информацию, заложенную в произведениях. Невозможно не столько эстетическое переживание в собственном смысле, сколько эстетическое переживание в его классическом виде, а именно как созерцание. Восприятие в значительной степени опосредовано системой привнесенных обстоятельств. Ты не можешь наслаждаться живописью так, как человек XVII века. Наши чувства сконструированы. Мы приходим в музей или галерею, имея при себе протезы, и эти протезы заставляют нас определенным образом воспринимать искусство.

**ОА:** Иногда эти протезы нас заставляют даже плакать. Это понятная нормализующая практика музейного пространства. Мне интересен вот еще какой момент. Если в музее современного искусства выставлена какая-то экспозиция, то она сама по себе является руиной того искусства, которое мы не видим. Эта выставленность, эта форма, это произведение — руина того искусства, которое мы уже потеряли, которое стерто этой выставкой. Это искусство было сделано другими — анонимными — авторами, другими средствами, но стерто

этими людьми, которые называют себя художниками и выставляются в галереях. Все эти художники — убийцы искусства. Когда мы приходим в музей, там нет никакого живого искусства. Там может быть искусство, которым мы восхищаемся, — но мы понимаем, что это любовь к мертвым. А современное искусство в своей социальной функции всегда пыталось быть живым.

**ЕП:** В этом смысле интервенционисты, как мне кажется, ближе по своей сути к проекту авангарда, чем кто бы то ни было. Для авангардистов изображения были всего лишь проводниками новых социальных токов и энергий. То есть фактически это был уже отказ от изображения.

**Что касается музеев, то они, как и прочие публичные институции, пытаются реагировать на эту ситуацию. Они пытаются поменять свою функцию: так, музей современного искусства в Эйндохфене — не место показа шедевров, а пространство политической дискуссии. И вообще, в западном мире система искусства крайне диверсифицирована и ее функцию быть пространством инновационного поиска и общественного самопознания никто не отменял. В России же не только представители «нового класса», но и культурчиновники и даже большая часть художественной среды склонны считать, что успех художника в современном мире сводится к успеху коммерче-**

**скому. Здесь не понимают, что, за сколько бы Херст ни продавал свои поделки, он никогда не будет выставляться на «Документе». Система искусства работает в первую очередь через институционализированный механизм валоризации искусства. Что же касается публичного искусства, если мы видим его место в динамике самоорганизации гражданского общества, то риторическая функция искусства, его ресурс суггестии очень важны. Тогда возникает вопрос: почему мы должны отказываться от видимости? Отрицая институцию и визуальную коммуникацию, не редуцируем ли мы и социальную эффективность искусства?**

**ЕП:** Здесь нет сознательной позиции, утверждающей, что отныне мы не будем иметь дело с образами. Хочу лишь подчеркнуть, что те, кто сегодня не делает ставку на образы, оказываются эффективнее тех, кто в сфере образов расположился, так сказать, на постоянное жительство. Это не значит, что образы не будут играть никакой роли — ведь разговор ведется вокруг действия, а не образов самих по себе. К кому упомянутые художники обращают свои «неудобные» вопросы и, шире, конкретные высказывания? Ни к кому по отдельности. И вместе с тем реакция незамедлительно приходит. Достаточно вспомнить акцию с использованием городских указателей и вывесок, на которых были записаны вопросы, затрагивавшие отношение жите-



лей Будапешта к иммигрантам и евреям, например. В ответ горожане писали развернутые письма в мэрию или просто интересовались, кто авторы этих работ. Возникали разные типы реагирования. А дальше можно строить графики. Можно анализировать эту ситуацию в духе социологического обследования: какие люди выражают какие настроения, какие идеи они отстаивают, какие у них существуют предрассудки и т.д. Это ситуация, не требующая образов не потому, что образ ограничен в своих возможностях, — она движется другими путями. Двигается в диалоге. Изображения продолжают существовать, но они занимают другую нишу.

**ОА:** Есть политика изображений, и действующие политики пользуются этой политикой. Если искусство должно выступать как пропаганда, то оно в определенном смысле должно идти против политики. Оно не может пользоваться тем же коммуникационным каналом с аудиторией. Основные же каналы информации, которые вовлекают нас в среду, где проходят выставки, обсуждения и т.п., грубо говоря, схвачены. Художник-бессребреник так или иначе включен в это же коммуникативное поле.

**В таком случае коммуникационные пространства и институции, которые ориентированы на критику сложившейся ситуации, на поиск единомышленников, — это априорно зараженные территории?**

**ОА:** Да. Их надо лечить. Эта ситуация сложилась после войны и в искусстве, и в философии, и в науке: инфицированность взгляда, инфицированность действия. Ты как бы постоянно несвободен, у тебя нет точки опоры ни в «твоей» субъективности, ни в «вечных ценностях»... Своим телом, своим вкусом, своими эмоциями, своими слезами ты уже проводишь определенную политику. Благие намерения кураторов, конечно, хороши, но они все инфицированы. Болезнь же в том, что мы продолжаем считать искусство чем-то ценным, что достойно сохранения. Мы создаем архив современного искусства, которое боролось с архивом, которое пыталось себя дедокументировать. Искусство вообще было переоценено. Ему исторически была придана слишком большая ценность, что отчасти и позволило рынку захватить его. Но, скажем, в том же московском концептуализме разговоры и обсуждения были порой важнее самих обсуждаемых объектов. Из искусства попытались сделать приватную вещь. Искусство шло к становлению обыденным. Но у частного не может быть институтов... и нас этого процесса сегодня лишили. Искусство должно быть на стороне того, кто занимается им вне институций. А путь современных исследователей, на мой взгляд, это почти археологический поиск таких художников.

**ЕП:** Искусство, которым занимались художники круга московского концептуа-

лизма, изначально не предполагало зрителя. И не в силу давления одних лишь внешних обстоятельств: мол, в Советском союзе этих художников загнали в подполье и поэтому их искусство стало замкнутым, эзотерическим. Конечно, эти процессы взаимосвязаны, но отнюдь не напрямую. (Скорее можно говорить о соц-арте как о реактивном искусстве.) Полагаю, то же верно и в отношении западного концептуализма. Но и это искусство попало в учебники по истории искусств, и оно удостоилось отдельных альбомов, и имена этих людей нам стали хорошо известны. И все же именно это искусство подошло к самой грани видимости — узнаваемости, опознаваемости в качестве искусства.

**И все-таки представление о том, что придет время и это искусство, возможно, будет очень дорого стоить, существовало в этом круге. Весь этот круг, погруженный в перманентную повседневность, был вообще одержим будущим, в которое, по словам Кабакова, «возьмут не всех». В какой мере та парадигма искусства вне системы, о которой вы говорите, соотносится с категорией будущего?**

**ЕП:** Как разновидность утопии. Для этих художников нет будущего, совпадающего с социальным успехом. Конечно, у людей есть частные переживания. Но мы сейчас обсуждаем не людей с их амбициями, а определенные практики. Если ты идешь

альтернативным путем, то твое действие может быть не чуждо утопическому измерению. При этом утопию не надо понимать как то, что находится в некоем недостижимом будущем. Элементы утопического мышления могут быть вкраплены в настоящее как выражения протестного сознания, определенных чаяний или надежд. Утопические элементы не делегированы будущему, но присутствуют здесь и сейчас.

**ОА:** В глобальном мире, в котором мы сейчас живем, будущее запрещено. Вместо «искусства будущего» мы имеем произведения-фьючерсы. Это, грубо говоря, удел другой формации. Капитал живет настоящим. Все временное измерение связывается с логикой причинно-следственных связей и с логикой обращения капитала. Не случайно Маркс описывает капитал через время. Мы живем в конкретном времени, в котором и происходит работа. Социализм в каком-то смысле зачеркнул такое экономически описываемое время, и время обрело бесконечность, а произведения — вневременность. Были открыты утопические (или атопические) пространства вне работы, вне производственной сферы. Было расширено поле не институциональных, а социальных связей: кухни, домашние выставки и т.д. Это же невозможные для Запада вещи: там художник должен быть профессиональным художником. Сегодня мы столкнулись с ситуацией, когда к нам пришел профессионализм. И он действует, как бич.

Возможно ли искусство?

Интервью Лии Адашевой  
с Олегом Аронсоном  
и Еленой Петровской<sup>1</sup>

**Некогда Манцони провозгласил принадлежность к искусству всего, что так или иначе производит художник. Сегодня же все чаще художники заявляют о своем желании сделать нечто, что не будет искусством. Но, как бы они ни старались, это неизбежно объявляется искусством. Отсюда и вопрос: сегодня**

**в принципе это достижимо? Но прежде мне бы хотелось узнать о ваших впечатлениях от выставки Мартена в «Гараже»<sup>2</sup>, которая вызвала много споров и которая имеет отношение к нашей теме.**

1

Интервью впервые опубликовано в: *Диалог искусств*. 2010. № 1. С. 60–62.

2

Речь идет о выставке французского куратора Жан-Юбера Мартена «Против исключения» — основном проекте 3-й Московской биеннале современного искусства.

**ОА:** Честно скажу, я скептически оцениваю этот проект. Мартен привез нам африканское искусство, и это представлено как большое достижение

европейской демократии и кураторской мысли. Но мне кажется, что лучше бы оно искусством не было. Это еще одна форма колонизации народов, при которой поднимают до уровня искусства то, что таковым не является.

**ЕП:** У меня несколько иное впечатление. Оно связано с ситуацией, которая сложилась вокруг этой биеннале. Дело в том, что на выставке побывало очень много людей. Я сама видела огромные очереди, посетители были заинтересованы в том, чтобы увидеть эти инсталляции, объекты. И конечно, это весьма необычно для такой области, как современное искусство. Российская публика находится сейчас в таких условиях, когда пропаганда настаивает, что мы изолировались от всего мира, что мы самодостаточны. Так вот, неплохо этой публике, которая ничего не знает не только о современном искусстве, но и о дальних странах, войти в контекст современного мира. Проект Мартена в конечном счете можно назвать просветительским жестом, но мне кажется, что в нашем случае он может иметь позитивный эффект для той части аудитории, которая хоть и не разбирается в современном искусстве, зато, может быть, озабочена тем, что есть проблемы, касающиеся жизни людей не только своего региона. Люди настолько потеряли ощущение широкого международного контекста, причем контекста социального, что не так уж плохо им его вернуть.

**Олег, вы сказали об объектах, которые выставляются как искусство, но такими не являются. Просто они перемещены в иной контекст. Мы можем говорить о реди-мейде. Но нельзя же сказать, что в африканских странах совсем не занимаются именно искусством. Целенаправленно.**

**ОА:** Есть африканские художники, которые работают на европейский арт-рынок, пользуясь тем, что они африканские, поскольку знают, что там есть такая вакансия. Африканское ли это искусство? На мой взгляд, нет. Мартен же собирает и выставляет такие объекты, которые предлагает воспринимать как искусство, потому что он хочет, чтобы это считалось искусством...

**ЕП:** Ты, видимо, не читал короткие сопроводительные тексты. Его интересует не просто австралийский абориген, который изображает, допустим, крокодилов. Его интересуют ситуации, когда в это вpletаются элементы, имеющие отношение к современности и к тому, что можно назвать глобализацией. Например, в орнаменте ковра появляются танки.

**ОА:** И что это меняет?

**ЕП:** Мартен не берет в чистом виде то, что можно назвать этнографическим объектом. Он пытается смикшировать, обойти этнографический момент, или даже как-то



Афганский военный ковер. Фрагмент.  
Шерсть, хлопок. 208 x 111. Частное собрание.  
Courtesy: Фонд «Московская биеннале»

его ретранслировать, то есть подать по-другому. Это не чистая этнография.

**ОА:** Я не говорю о чистой этнографии. Я спрашиваю, что меняется от того, что он выбирает интересные ему вопросы глобализации, которые проникают в творчество людей, проживающих в «третьем мире». Я не понимаю, что меняется от того, что в узор вплетаются автоматы Калашникова? Выбор все равно остается за Мартемом, или, другими словами, институтом современного арт-рынка. Если выбор происходит таким способом, то мы должны говорить, что никакого африканского, австралийского или афганского искусства нет. А есть колониальный выбор того, что мы хотим видеть в качестве искусства, таким, каким мы хотим видеть искусство этих стран сегодня. Так понимаемое искусство — еще одно пространство колонизации в глобальном мире.

**ЕП:** Но нет искусства, взятого в его чистоте.

**ОА:** Я и говорю: искусством становится то, что выбирает структура современного арт-рынка. Вы ставите вопрос, возможно ли неискусство? Да, оно возможно, только вне арт-рынка.

**Поэтому и хотелось бы понимать попытки художников создать неискусство как сопротивление рынку.**

**Иначе чем может руководствоваться Дельвуа, который в одном из интервью признался, что каждый раз надеется создать нечто, что будет искусством, или Олег Кулик, который пришел в вос-торг от того, что один из западных кри-тиков назвал то, что он делает, искус-ством. Это не попытка уйти от рынка?**

**ОА:** Наоборот, расширить его границы.

**ЕП:** Я вижу здесь две проблемы. Я согласна с Олегом, что вещь, которая дела-ется в племени и имеет свое ритуальное предназначение, не является искусством по определению. Она не выполняется как произведение искусства. Она делается для чего-то, служит чему-то. И когда ее при-возят и выставляют в музее, то сам факт экспонирования превращает ее для запад-ного зрителя в объект искусства. Происхо-дит трансформация искусства в искус-ство, в то, чем западный человек может восхититься и сказать: «Да, я не буду это исключать. Я включу это в свою систему ценностей». В таком включении, в попытке все назвать искусством много серьезных проблем. А есть второй момент, который вы затронули и который не имеет отношения к такой стратегии, или, точнее, это обрат-ная сторона данной стратегии. Олег Кулик — очень талантливый агент арт-рынка. И как агент он исследует дополнительные возможности расширения своего влияния: я, Кулик, теперь буду делать то, что назы-

вают искусством, и... продавать. Чем же такое искусство отличается от того, что он делал до сих пор? Это стратегия продви-жения себя на рынке.

**ОА:** С тем, что может быть искусством, возникают большие проблемы. В выставоч-ном пространстве таких объектов вообще не может быть.

**Значит, музей или вообще любое выста-вочное пространство — это сакральное пространство, и все, что туда попадает, автоматически освящается, приобретает известный статус?**

**ОА:** Даже выключатели. Ситуация изме-нилась таким образом, что если раньше художник готов был подписывать как художественные объекты выключатели, которые установлены в музейном про-странстве рабочими, то сегодня никакие объекты не должны быть подписаны. Пред-ставьте, вы приходите в пространство, а там ничего нет. Евроремонт, грубо говоря... Или как тот туалет, в который мы зашли...

**ЕП:** Это и в самом деле забавный при-мер. На фабрике «Красный Октябрь» на выставке «Русское бедное» мы, пройдя экс-позицию, на которой было представлено много интерактивных объектов, вдруг ока-зались перед открытой дверью в туалет...

**ОА:** Как кабаковская инсталляция.

**ЕП:** И растерялись. Никто не понимал, что это такое — то ли продолжение экспозиции, то ли реально функционирующий туалет.

**ОА:** Почти никто не воспринимал это как туалет, потому что настоящий туалет внедрен в выставочное пространство.

**ЕП:** Люди заходили и говорили: «Как интересно! И сделано неплохо — вот и окурки лежат...»

**ОА:** А в экспозиции как раз была гутовская инсталляция с окурками. Так вот, если бы туалет сделал художник и не подпisał, это было бы искусство. Для этого надо оставаться в анонимности длительное время. То есть искусство — это время длительности сомнения в том, что, собственно, перед тобой.

**ЕП:** Можно сказать проще: это то, что не опознаешь. Почти всегда есть момент, когда ты не можешь сразу сориентироваться.

**ОА:** Обычно этот момент быстро проходит. Ты видишь подпись, тебе кто-то подсказывает, ты смотришь каталог... и сразу все становится на свои места. Если мы говорим о искусстве как о том, что так или иначе включено в систему ценностей искусства, но критически, как то, что деконструирует искусство изнутри, меняет

представление о нем и его функции, то это, конечно, определенный тип дистанции, или длительности, которую надо выдержать. Длительность — это удержание безыскусности и анонимности вещи во времени.

**ЕП:** Ты сказал «длительность». Я скажу по-другому. Неискусство — это то, в чем произведение выступает некоторым симптомом, когда оно себе не равно, или то, что оно через себя выявляет. Горизонт, который подразумевается произведением. И если искусству удастся выявить этот невидимый пласт, то оно успешно. Но таких примеров очень мало, потому что почти все становится в итоге потребляемым.

**ОА:** Почему успешно? Как раз в этом случае оно неуспешно.

**Вы говорите все же о разных вещах. Вы, Лена, говорите о произведении искусства, которое на каком-то уровне указывает на некие горизонты. А Олег — о вторжении каких-то объектов, которые необязательно есть произведения искусства.**

**ОА:** Да, и они не должны иметь этот статус, потому что само пространство им все равно его придает.

**ЕП:** Но меня как раз и интересует тот пласт в произведении, который не относится к искусству. Это нечто другое, некая

область, которую мы опознаем через произведение. Почему имеет смысл говорить о симптоме? Потому что это пограничное в своей основе явление. К тому же явление неязыковое, не достигающее порога символизации. Произведение искусства кишит знаками. И тем не менее если оно удерживает в себе напряжение тех энергий, которые не переходят через этот порог, не превращаются в язык современного искусства, не считаются как его лексемы, вот это я и предлагаю считать неискусством. Очень часто оно имеет отношение к социальным энергиям.

**ОА:** Я считаю, неискусство — это когда у туалета на выставке «Русское бедное» найдется покупатель и не найдется продавца. Парадоксальная ситуация, когда человек хочет купить, а продавца нет.

**ЕП:** Это невозможно.

**ОА:** Почему? Вот туалет, у него нет автора, а потенциальному покупателю он больше всего понравился в этом пространстве, и он хочет его купить... Хотя, к сожалению, ситуация действительно невозможна, потому что, появившись такой покупатель, туалет сразу войдет в каталог. И — подозреваю — появится автор...

**Я так понимаю, что неискусство в мире искусства возможно лишь как случайность.**

**ОА:** Да. Неискусство никто не делает сознательно. Оно получается либо так, как говорит Лена, — как некий неконтролируемый симптом внутри работы, либо как незапланированное вторжение в пространство искусства. Такие вторжения постоянны, и важно уметь их отслеживать. Когда же художник говорит «я делаю неискусство», это просто переименование искусства в неискусство, потому что от искусства все немного подустали. Это такая гегемония рынка, который, как только видит границу, в данном случае между искусством и неискусством, сразу образует цену на неискусство. Потому что гегемония рынка в том и заключается, что он преодолевает все границы.

**Может, не случайно мы сегодня наравне с неискусством обсуждаем неоконсервативные тенденции?**

**ОА:** Искусство XX века прошло под знаком исследования границ искусства. Сначала что угодно называли произведением искусства. Потом кто угодно мог стать автором. Все считалось возможным как искусство. И все стали художниками. Произошел очевидный процесс исключения, о котором как раз на выставке Мартена ничего не говорится, исключение тех, кто продолжает заниматься традиционным искусством. Я летом был в Вышнем Волочке на академической даче художников и наблюдал за теми, кто там рисует пейзажи.



Это были академики живописи, профессионалы, но ныне они на периферии арт-рынка, они исключены из современного искусства. Даже в большей мере, чем африканцы и аборигены Мартена.

**ЕП:** Я знаю многих людей, которые формально вроде бы не исключены из него, но им стоит больших трудов найти возможность вписаться заново в современное искусство. У них есть навыки. Но сейчас это никому не нужно, традиционная манера кажется безнадежно устаревшей. Что с этим делать? Что делать с тем живописным навыком, который не востребован сегодня?

**ОА:** То, что вы называете неоконсерватизмом, я бы назвал тенденцией внутри рынка. Эти подводные волны обеспечивают целый пласт людей, которые закончили художественные училища, прекрасно рисуют... То, что они профессионалы и делает их уже нехудожниками. Они идут по другому разряду. Их картины уже не для выставок, а для того, чтобы висеть в богатых домах, потому что это приятно глазу. Они стали частью дизайна.

**ЕП:** Извини, но то же самое можно сказать и о работах художников XX века — их тоже покупали и вешали в домах.

**Когда картина Рембрандта висит на стене, мы же не говорим, что это дизайн.**

**ОА:** Рембрандт в музее — искусство. И только в музее. Музей — это своего рода архив мертвого искусства.

**Вы хотите сказать, что одного этого условия — стена частного дома — достаточно, чтобы придать картине статус дизайна?**

**ОА:** Моя мысль в другом. Если произведение современного искусства вешают на стену, то в самом этом акте признак его современности исчезает.

**ЕП:** Это радикальная позиция, не надо стену превращать в какой-то фетиш. Дело не в стене как таковой. Проблема в другом. Произошло переопределение функции искусства. Те, кто размышляют в этом направлении, приходят к выводу, что не нужно думать об искусстве, как это делалось раньше, в терминах специфики самого искусства. То есть искусство сегодня, так сказать, неспецифично, оно потеряло свою привычную территорию, где существовали четко различимые жанры: живопись, графика, кино, фотография и так далее. И над всем этим реяло понятие Искусства с большой буквы. Так вот, сегодня, как замечают некоторые исследователи, этой территории больше нет, нет единого понятия искусства, охватывающего различные жанровые области, как нет больше и самих этих областей. А если современное искусство претендует на то, чтобы опять иметь изобразительный

язык, оно должно заимствовать его составляющие из областей неспецифичных с точки зрения искусства. В основном это масскульт — формы, максимально распространенные среди людей, которые вообще ничего не знают об искусстве, но каждый день потребляют бесконечно тиражируемые образы, причем делают это повсеместно и по большей части бессознательно. Проще говоря, материал искусства изменился совершенно. Дело не в стене, а в том, что сам материал стал радикальным образом другой. Можно сказать, что сегодня искусство вырастает из неискусства...

**ОА:** Да, до нашего века так и было, согласен с этим. Но сегодня стена — это деньги, которые покупают товар. Если что-то стоит дорого, это надо вывешивать.

**ЕП:** Однако можно поставить и в запасник.

**ОА:** Помнишь фильм «Хороший год»? Тот диалог: «Это у вас подлинник Ван Гога?» «Нет, копия за триста тысяч, а подлинник у меня в сейфе». Здесь очень важный момент: что-то должно висеть на стене, даже если подлинник в сейфе. Что-то должно репрезентировать богатство. И современное искусство сегодня репрезентирует чье-то богатство. Но оно не готово смириться с этой своей функцией...

**И это единственная его функция?**

**ОА:** Остальные функции вытеснены.

**ЕП:** Нет, они оттеснены, но не исчезли. Парадокс вот в чем. То, что раньше выделялось как критическая функция искусства, оказалось ныне на периферии, а центр занимает совершенно новая структура. Я получаю бесконечные рассылки, и особенно меня преследуют из Sotheby's: они продают то именные серьги, то еще что-то, и современная живопись идет по такому же разряду. Сознаюсь в том, что меня мучает. Мне кажется, что на современной арт-сцене у нас в стране просто вопиют дутые фигуры. Причем они получают премии, регалии, и все их знают поименно. Но, посмотрев на их работы непредвзято, легко убедиться, что это типичный отпечаток конъюнктуры.

**ОА:** А я думаю, что сегодня считается искусством то, что предьявляет знак своей конъюнктуры. И Олег Кулик — один из самых честных в этом смысле. Он прямо об этом и говорит. Не стесняется. Начиная с серии «Лолита», он каждый раз откровенно предьявляет эти знаки рыночных отношений. Вообще, это почти невозможная вещь — предьявить рынку нечто нерыночное. У меня есть пример, который всем известен — кинематограф. Он долгое время очень хотел быть искусством. Было авторское кино. Восхищались Бергманом, Пазолини, Тарковским. Но что мы видим сегодня?

**ЕП:** То же самое можно сказать о фотографии.

**У меня есть другой пример — эксперимент, который проводят художники сообщества «Капитон» — Монастырский, Лейдерман, Захаров. Они совершают какие-то акции, у которых как бы нет зрителя.**

**ЕП:** Полагаю, что они производят абсолютно бесполезные, абсурдные, никому не нужные, непотребляемые вещи и тем самым хотят противопоставить тотальной потребляемости то, что не имеет рыночных эквивалентов. Что касается не искусства, то не надо его так называть. Не надо прикреплять к нему ярлык. Пусть люди пытаются что-то делать. Можно же делать что-то, не называя это. А вот другие могут называть нечто не искусством. Самим «делателям» вообще незачем пользоваться понятиями «искусство» или «не искусство».

**ОА:** Я вам назову объект не искусства, который давно считается главным искусством, — «Черный квадрат» Малевича. Это идеальное не искусство, которое стало эталблированным искусством.

## Об авторах

### **Олег Аронсон**

Теоретик искусства. Старший научный сотрудник Института философии РАН. Основные сферы интересов: современная философия, теория кино, философия математики. Автор книг: «Богема: опыт сообщества» (М., 2002), «Метакино» (М., 2003), «Коммуникативный образ» (М., 2007), «По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Лекции» (в соавт. с Е.Петровской); Нижний Новгород, 2009). Лауреат премии гильдии кинокритиков (2004), а также премии Андрея Белого в номинации «Гуманитарные исследования» (2007).

### **Елена Петровская**

Теоретик и историк искусства. Заведующая сектором эстетики Института философии РАН. Основные сферы интересов: современная философия, исследования визуального, американская литература и культура. Среди ее книг: «Непроявленное. Очерки по философии фотографии» (М., 2002), «Антифотография» (М., 2003), «Теория образа» (М., 2010), «Безымянные сообщества» (М., 2012) и др. С 2002 по настоящее время — главный редактор философско-теоретического журнала «Синий диван». Лауреат Премии Андрея Белого в номинации «Гуманитарные исследования» (2011), а также премии «Инновация» в номинации «Теория. Критика. Искусствознание» (2012).

Олег Аронсон, Елена Петровская  
Что остается от искусства

Под редакцией Николая Молока

Корректурa: Марина Шапошникова, Елена Якубчик

Дизайн: Андрей Шелютто, Ирина Чекмарева / FaroStudio

Верстка: Татьяна Манина

Печать: Типография «Момент», Москва

Издатель: Институт проблем современного искусства, Москва

Тексты © 2014, авторы

Иллюстрации © 2014, художники, музеи, галереи, фонды;

Российское авторское общество

Дизайн © 2014, FaroStudio

© 2014, Институт проблем современного искусства, Москва