



Борис Гройс

Комментарии
к искусству



ХЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ
МОСКВА 2003

Перевод с немецкого:
 Андрей Фоменко
 Светлана Веселова («Медиа-искусство в музее»)
 Георгий Литичевский («О музее современного искусства»)
 Олег Степанов («Воля к отдыху»)

Перевод с английского:
 Екатерина Лазарева («Одиночество проекта»)
 Анна Матвеева («Искусство в эпоху биополитики»)
 Владислав Софронов-Антони («Создавая дифференции»)

Научный редактор: Виктор Мизиано

Художник: Игорь Северцев
 Компьютерная верстка: Анетта Сергеева, Татьяна Манина

Данное издание осуществлено при поддержке
 Немецкого культурного центра им. Гёте

ISBN 5-901116-08-9

© Passagen Verlag, 1997

© Boris Groys

© Издательство «Художественный журнал», 2003

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

О современном положении художественной критики 7

ЧАСТЬ I 25

Создание видимости 27

Искусство демократии 41

Воля к отдыху 51

Темная сторона искусства 61

Воображаемый контекст 71

Изобретение Другого 103

Само-собиратели 121

О музее современного искусства 135

• Медиа-искусство в музее 147

Создавая дифференции 163

Искусство в эпоху биополитики 179

Одиночество проекта 197

• Язык денег 209

• Поп-вкус 225

ЧАСТЬ II 241

Фиктивные реди-мэйдс Фишли и Вайса 243

Скорость искусства 251

Медиа и медиаторы 261

Геометризованный декаданс 269

Спасение поэзии через картину 273

Жизнь без теней 279

В контексте модернизма 285

Аллегория воспоминания 291

Продолжительность изображений 297

Радостный постмодерн 305

О коммунальном 313

Художник-аскет 325

ПРИМЕЧАНИЯ 335

О современном положении художественной критики

Художественный критик, казалось бы, уже с давних пор является таким же представителем художественного сообщества, как и художник, куратор, галерист или коллекционер, так что при его появлении на вернисаже или на ином мероприятии в рамках этого сообщества ни у кого не возникает вопроса: что он тут, собственно говоря, делает? Кажется самоочевидным, что об искусстве надо писать. Картины, не снабженные текстом – в сопроводительном информационном листе, в каталоге, в специальном журнале или где-либо еще, – выглядят брошенными на произвол окружающего мира – потерянными, незащищенными, нагие. Картины без текста вызывают чувство неловкости, как голый человек в публичном пространстве. Картины нуждаются хотя бы в текстовом бикини в форме подписи с именем художника и названием картины (это название в крайнем случае может звучать как "Монокини", то есть "Без названия"). Только в интимной обстановке приватного собрания доступна полная нагота произведений искусства.

Следовательно, функция художественного критика – или, лучше сказать, художественного комментатора – усматривается, по сути, в том, чтобы изготавливать защитное платье для художественных произведений. Поэтому с самого начала речь идет о текстах, которые пишутся не обязательно затем, чтобы быть прочитанными. Требовать от художественного комментатора быть ясным и понятным – значит абсолютно не понимать его роли. Чем более герметичен и непроницаем текст, тем лучше он защищает произведение искусства. Тексты слишком прозрачные оставляют произведения слишком нагими – и не выполняют своей одевающей, защитной функции. Конечно, существуют тексты, создаю-

щие эффект полной прозрачности и именно поэтому кажущиеся особенно непроницаемыми. Такие тексты защищают лучше всего: все это уловки, хорошо знакомые модельерам. В любом случае было бы наивно пытаться и впрямь прочесть и понять тексты, комментирующие искусство. Но, к счастью, как раз в художественном сообществе лишь у немногих возникает такое желание: интимный – пусть иной раз только предвосхищаемый – контакт с искусством делает излишним чтение, одевающее искусство.

Потребность в текстовой одежде, охарактеризованная в свое время Арнольдом Геленом как присущая современному искусству нужда в комментариях, возникла, как известно, в качестве реакции на непонимание, вызываемое искусством модернизма за пределами внутреннего круга, то есть у широкой публики. Комментарий должен компенсировать дефицит легитимности, который со времен модернизма – и, по сути, до сего дня – тяжким бременем лежит на современном искусстве. В обществе, мыслящем демократически, искусство также должно получить демократическую легитимацию. И действительно, мы имеем такие демократические искусства: спорт, кино, поп-музыку, дизайн. В этих искусствах правильным считается то, что более всего соответствует ожиданиям публики. Напротив, высокое искусство современности демократически нелегитимно, поскольку нравится оно лишь немногим. Недостаток легитимности и есть то, чего мы в этом искусстве не понимаем.

В остальном у современного искусства нет никакой тайны, требующей специального объяснения. Таковым является скорее старое, традиционное искусство, которое действительно весьма нуждается в комментариях: надо, к примеру, располагать обширными мифологическими, историческими, историко-религиозными сведениями, чтобы понять, что изображено на картинах старых мастеров. Эти картины действительно требуют определенных знаний для своей интерпретации. Но если Малевич пишет черный квадрат, а Дюшан выставит писсуар – что здесь вообще надо объяснять? Кому-то, быть может, неизвестно, кто такие Аполлон

или Дионис, однако каждый знает, что такое квадрат или писсуар. Возникает другой вопрос: почему эти объекты вдруг стали искусством?

Но, судя по всему, на него нельзя ответить путем разъяснения, потому что это вопрос не понимания, а решения. Единственное, что здесь можно объяснить, это то, что принятие такого рода решений – прерогатива не зрителя, не публики, а самого искусства. Но такое объяснение отрицает самое себя, так как оно лишь выявляет невозможность какого бы то ни было объяснения. В нашем столетии были предложены сотни теорий искусства, призванных объяснить, почему искусство недоступно обсуждению с внешней позиции, почему его можно обсуждать лишь с позиции внутренней, которую зритель должен принять, чтобы получить тем самым право судить об искусстве. Однако все эти теории свидетельствуют лишь о том, что теория искусства, то есть внешняя точка зрения на него, невозможна.

Таким образом, текст, комментирующий искусство, оказывается сегодня в затруднительном положении: он кажется одновременно необходимым и ненужным. Мы, в сущности, не знаем, что от него следует ожидать и чего требовать – помимо его непосредственного, материального присутствия. Причина этой неясности кроется в истории возникновения современной художественной критики, ведь актуальное позиционирование художественного критика внутри художественного сообщества отнюдь не самоочевидно. Фигура художественного критика возникает, как известно, в конце XVIII – начале XIX века одновременно с повсеместным возникновением широкой демократической общественности. Однако в те времена художественный критик понимался не как репрезентант художественного сообщества, но как его строгий внешний наблюдатель. Его функция состояла в том, чтобы от имени публики так рассматривать и оценивать художественные произведения, как это смог бы сделать любой другой образованный зритель из его культурного круга, имея он для этого достаточно времени и обладая он способностью формулировать свой вкус: правильный вкус расценивался как выражение эстетического

common sense. Художественный критик должен был представлять законы хорошего вкуса и быть судьей для художника. И если он рассчитывал на уважение, то его критике следовало оставаться неподкупной. Отказаться от независимой, критической, эстетически не заинтересованной дистанции по отношению к искусству значило бы для критика оказаться коррумпированным художественным сообществом и пренебречь своим профессиональным долгом: это утверждение принадлежит, в частности, автору первой эстетики Нового времени – Иммануилу Канту, который требует незаинтересованной критики искусства от имени общности.

Однако в эпоху исторического авангарда критик изменил этому судейскому идеалу. Искусство авангарда сознательно избегало суда публики. Оно обращалось не к публике, а к новому человечеству, каким оно должно быть – или, по крайней мере, каким могло бы стать. Искусство авангарда предполагает для своего восприятия другого, нового человека, способного понять скрытое значение чистых цветов и форм (Кандинский), подчинить свое воображение, а равно и свою повседневную жизнь строгим законам геометрии (Малевич, М Mondrian, конструктивисты, Баухаус) или опознать в писсуаре произведение искусства (Дюшан). Таким образом, авангард вводит в общество раскол, не редуцируемый к иным, уже наличным общественным дифференциям. Авангард стремится установить господство одиночек над дифференцией – и для этого прежде всего сделать различие между искусством и неискусством независимым от других различий.

Новая, искусственная дифференция является подлинно авангардистским произведением искусства. Теперь уже не зритель судит художественное произведение, но произведение судит – и зачастую осуждает – свою публику. Часто отмечалось, что эта стратегия авангарда элитарна и не отвечает демократическому духу. Возможно, она действительно такова – однако речь идет об элите, которая открыта всем в равной степени, поскольку всех в равной степени исключает. Избранность не означает здесь ни преобладания, ни господства. Независимо от расы, класса или пола каждый современник супрематиз-

ма Малевича или дадаизма Дюшана испытывал удивление, сталкиваясь с их искусством. Это независимое от класса, расы и пола непонимание со стороны публики и является собственно демократическим измерением авангардистских проектов. Конечно, эти проекты не могли отменить многообразия существующих общественных дифференций и добиться культурного единства. Однако они вводили различия столь новые и радикальные, что эти новые различия могли сверхдетерминировать все прежние различия. При этом каждый одиночка волею был заново устанавливать линию фронта, выступать на стороне художественного произведения против обычной публики и причислять себя к новому человечеству. Так поступили и некоторые из художественных критиков того времени. Таким образом, вместо художественной критики от имени общества появилась критика общества от имени искусства: произведение искусства оказывалось уже не предметом обсуждения, а исходным пунктом для критики, вершащей свой суд над миром и обществом.

Запутанное положение сегодняшнего художественного критика состоит в том, что он унаследовал общественный заказ вместе с авангардистской изменой этому заказу. Он постоянно пытается судить об искусстве от имени публики – и одновременно критиковать общество от имени искусства. Эта парадоксальная задача раскалывает современные художественно-критические дискурсы изнутри. Все они могут пониматься как попытки преодолеть – или хотя бы замаскировать – этот раскол. Так, к примеру, в наше время от искусства постоянно требуют тематизировать существующие общественные дифференции и выступать против иллюзии гомогенности. Разумеется, это звучит очень по-авангардистски. Однако при этом забывают, что авангард не тематизировал дифференции в том виде, в каком они уже существуют в обществе, а вводил свои собственные, новые, искусственные дифференции, которых не было прежде.

Несмотря на это, критические высказывания от имени реальности, находящейся якобы по ту сторону художественной системы, превратились в последнее время в настоящую эпи-

демию. Быстрота ее распространения отчасти объясняется тем, что она позволяет проделать любопытный трюк: если художник заявляет, что он хочет прорвать границы художественной системы и проникнуть в реальность, возникает впечатление, будто он уже находится внутри этой системы. Потому молодому художнику, о котором никто до сих пор не слышал, особенно целесообразно утверждать, что он хочет вырваться из художественной системы: тогда все поверят, что он уже к ней принадлежит.

Но кое-кто всерьез верит, что искусство, созданное тем или иным художником, в первую очередь диктуется положением этого художника вне сферы искусства и, среди прочего, его классом, расой или полом и должно поэтому измеряться этим положением. Либо подозревают, что в реальности свирепствует "радикально Другое", постоянно производя симулякры и деконструируя все вокруг себя, и поэтому считается необходимым ссылаться на это Другое, чтобы ликвидировать искусственные идентичности, чем больше, тем лучше. Но при этом возникает следующий вопрос: располагает ли человек на самом деле чем-то вроде места в самой реальности, на которое он мог бы сослаться в своем искусстве? А если не местом, то хотя бы оригинальной неуместностью, которую художник, если верить некоторым более продвинутым теориям, должен тематизировать? При ближайшем рассмотрении мы должны ответить на этот вопрос отрицательно, ведь в постоянных разговорах о реальности мы имеем дело только с различными теориями, предоставляющими нам определенные места – или отсутствие таковых – в своих конструкциях и деконструкциях реальности. Так что пресловутый прорыв в реальность ведет лишь к утверждению господства существующих теорий, предлагающих различные описания реальности, включая ее описание как неопределимой. Но это означает, что реальные контексты и реальные условия, которые якобы определяют искусство и должны найти отражение в художественной системе, – всего лишь иллюзии и грезы, проецируемые самой художественной системой на свое внешнее, и не более того.

Только внутри теоретического и художественного контекста мы в состоянии обрести место. Искусство не имело бы смысла, если бы оно не могло предложить поле, на котором мы только и можем себя позиционировать, определить для себя индивидуальное место. Конечно, подобное позиционирование постоянно происходит и вне художественной системы. Следовательно, нет никакой необходимости взламывать художественную систему, чтобы установить, как выглядит мир. Напротив, эта система делает особенно наглядными и эксплицитными соответствующие стратегии и методы. Все мы подобны Зелигу Вуди Аллена: у нас нет индивидуального места, но мы постоянно сталкиваемся с требованием его иметь. Мы должны, таким образом, приобрести себе место, создать его – и художественная система хорошо для этого приспособлена.

Однако радикальные дифференции, как они мыслились в эпоху авангарда, сегодня немыслимы. Вместо этого от искусства требуют отказаться от своей модернистской автономии и превратиться в средство социальной критики. Против этого не стоит возражать. Однако следует уточнить, что требование это делает критическую позицию безобидной, банальной и в конечном счете невозможной. Если искусство теряет свою автономную способность искусственно продуцировать собственные дифференции, оно одновременно теряет свою способность подвергать общество радикальной критике. Единственное, что остается в этом случае искусству, это иллюстрировать такую критику, которая и без того уже правит свой суд в самом обществе. Требование критиковать искусство от имени существующих общественных дифференций означает, собственно говоря, заигрывание с обществом в форме общественной критики.

В наше время искусство обычно понимается как разновидность общественной коммуникации, причем самоочевидным считается то, что каждый из нас непременно хочет коммуницировать и стремится к коммуникативному признанию: если культурные дифференции уже не могут быть унифицированы, то их следует хотя бы коммуницировать. Быть другим отныне не означает быть плохим. Вместо этого пло-

хим и асоциальным считается стремление уклониться от коммуникации. Даже если современный художественно-критический дискурс понимает Другого не в виде других культурных идентичностей, но как желание, власть, либидо, как бессознательное, реальное и т. д., искусство по-прежнему интерпретируется как попытка сообщить это Другое, наделять его голосом и формой, дать ему возможность коммуницировать. Так классический авангард или сюрреализм обезвреживается за счет того, что ему приписывается благонамеренная цель выразить бессознательное: непонятность такого искусства для среднего зрителя получает оправдание через невозможность коммуникативной передачи "радикально Другого". Даже если коммуникация не может осуществиться, достаточно желания произвести ее.

Разумеется, Другое, которое непременно хочет сообщаться, быть коммуникативным, – недостаточно Другое. Классический авангард был радикален и интересен именно потому, что он сознательно уклонялся от общественной коммуникации: он себя экскоммуницировал. Непонятность авангарда была его сознательной целью – а не случайным эффектом коммуникативной неудачи. Язык, в том числе язык визуальный, может использоваться не только как средство коммуникации, но и как средство стратегически спланированной дискоммуникации или автоэкскоммуникации, то есть намеренного выхода из общности коммуницирующих. И эта стратегия автоэкскоммуникации вполне легитимна. Вполне правомерно стремиться к тому, чтобы соорудить языковой барьер между самим собой и другими для достижения критической дистанции по отношению к обществу. И автономия искусства есть не что иное, как это движение автоэкскоммуникации. Речь идет о том, чтобы получить власть над дифференциями, о стратегии продуцирования новых дифференций, а не о том, чтобы преодолевать старые дифференции или коммуницировать их. Автономия искусства отнюдь не означает замкнутый в себе художественный рынок или особую художественную систему среди многих других общественных систем, как это недавно утверждал Никлас Луманн в своей книге с характерным названи-

ем "Искусство общества". Скорее искусство определяется способностью формировать не только особую сферу общественной активности, но и раскалывать само общество.

Уход от общественной коммуникации, который разными способами практиковало современное искусство, часто проницательно называли эскапизмом. А за бегством всегда следует возвращение. Так, руссоистский герой сначала покидает Париж и бродит по лесам и лугам, чтобы потом вернуться в Париж, установить в центре города гильотину и подвергнуть своих прежних противников и коллег радикальной критике, то есть отрубить им головы. В ходе каждой серьезной революции речь идет о том, чтобы заменить общество в его нынешнем состоянии на новое, искусственное. Эстетическая, художественная мотивация играет при этом решающую роль. Конечно, можно сказать, что каждая попытка создания нового человечества неизменно заканчивалась разочарованием. Понятен и страх многих критиков пересоздать искусство авангарда, инвестировать в него слишком много надежд. Вместо этого появляется стремление вернуть авангард на почву фактов, приручить его и привязать к реально существующим дифференциям.

Правда, при этом встает вопрос: каковы эти реально существующие дифференции? Большинство из них насквозь искусственны. Эффективно работающие дифференции устанавливаются в наше время прежде всего посредством техники и моды. И там, где они сознательно стратегически продуцируются и учреждаются, традиция авангарда по-прежнему жива, будь то в высоком искусстве, в дизайне, в кино, в поп-музыке, в медиальных каналах и т. д. Эпоху классического авангарда заставляет вспомнить и совсем недавно заявившее о себе восхищение Интернетом. Но об этих искусственных, технических, модных различиях не желает знать большая часть социальных критиков, хотя именно этим различиям они обязаны своим результатом – тем, что их дискурс ныне моден или был таковым совсем недавно. Современный художественно-теоретический дискурс страдает прежде всего тем, что искусственные, сознательно произведенные дифференции и после многих

лет, прошедших с момента появления авангарда, все еще остаются непривилегированными. Тех, кто стремится сегодня, подобно художникам авангарда, ввести искусственные, эстетические дифференции, упрекают в том, что их желание мотивировано исключительно коммерческим и стратегическим расчетом. В "серьезной" теории считается неприличным с восхищением и надеждой реагировать на моду, видеть в ней шанс на новую и интересную общественную дифференцию. Всерьез можно говорить только о принудительных и произвольных дифференциях.

А если искусственные дифференции все-таки становятся предметом обсуждения, то они в свою очередь изображаются в соответствии с новой французской философией как неизбежные, хотя и досадные. Деконструктивизм Деррида движется с мессианской надеждой на событие реального присутствия, даже если эта надежда навсегда остается одним большим БЫТЬ МОЖЕТ и мы, к сожалению, постоянно вынуждены довольствоваться искусственным, кодированным и т. д. Для Бодрийара господство искусственного, симулякров есть результат исчезновения реальности, которая решила нас покинуть — без всякой надежды на возвращение. Поэтому в неоавангардистской художественной критике царят тон восхищенного разочарования, радость в поражении, негативный экстаз — как единственная достойная альтернатива политической ангажированности. Обратившись к так называемой социальной реальности, мы найдем там вместо беспокойного многообразия технических и художественных практик легко обозримый набор различий: тут пара классов, там пара полов.

Неуместность критика, идентифицирующего себя с определенной художественной позицией, часто обосновывается утверждением, будто мы живем в конце истории искусства. Как аргументировал, к примеру, Артур Данто в своей последней книге "После конца искусства", все программы авангарда, пытавшиеся определить сущность и функцию искусства, в конечном счете оказались несостоятельными. Поэтому невозможно теоретически обосновать привилегию того или иного искусства, как это пытались сделать авангардистски мыслящие кри-

тики, образцом которых в американском контексте выступает Клемент Гринберг. Итогом художественной эволюции в XX веке оказывается плюрализм, который все релятивирует, все делает возможным и не допускает никакого обоснованного критического суждения. Конечно, этот анализ убедителен. Однако нынешний плюрализм носит насквозь искусственный характер, являясь продуктом авангарда. Единственное в своем роде современное произведение искусства. Колоссальная машина дифференциации.

Не воспользуйся такие критики, как Гринберг, случаем, чтобы провести новую теоретическую и культурно-политическую линию демаркации, у нас сегодня не было бы никакого плюрализма, ведь этот искусственный плюрализм определенно нельзя редуцировать к уже существующему общественному плюрализму. И социальные критики искусства только потому могут сделать художественно релевантными социально кодированные различия, что они помещают эти различия наподобие реди-мэйдов в модернистский контекст дифференциации. И Данто, по сути, делает то же самое, что и Гринберг, когда он пытается извлечь теоретические выводы из *"Brillo Box"* Уорхола — и мыслить это произведение как начало абсолютно новой эры, вводя тем самым в современную культуру новую линию демаркации. Современный плюрализм означает, что никакая позиция в конечном счете не может занять привилегированного положения в сопоставлении с другой позицией. Но не все дифференции равноценны. Внутри современного плюрализма, представляющего собой сумму дифференций, некоторые из этих дифференций более интересны, релевантны, актуальны или модны, чем другие. И всегда выгодно заниматься подобными интересными дифференциями независимо от того, какую позицию ты представляешь. И еще более выгодно изобретать новые интересные дифференции, приумножающие плюрализм. И поскольку это чисто искусственные дифференции, нельзя сказать, что процесс дифференциации может иметь естественный, исторический конец.

Если современный художественный критик зачастую уже не готов испытывать безраздельное восхищение определенной

художественной позицией и с теоретической и культурно-политической последовательностью ее поддерживать и пропагандировать, то это имеет скорее психологические, нежели теоретические причины: просто у него нет такого желания. Во-первых, критик чувствует при этом свою зависимость от художника. Можно было бы подумать, что после того, как критик перешел на сторону художника, он пожинает плоды его благодарности и становится его другом. Но это не так. Текст критика, по мнению большинства художников, не столько защищает произведение от его противников, сколько изолирует его от возможных поклонников. Текстуальная интерпретация представляет произведение в определенном свете, что, быть может, вредит ему и многих понапрасну отпугивает. Строгое теоретическое определение раскалывает потенциальных покупателей, ограничивает рынок и мешает торговле. Поэтому художники защищаются от комментаторов-теоретиков в надежде, что "голое" произведение искусства способно привлечь больше людей, чем облаченное в текст. Собственно, сами художники предпочитают максимально неопределенные формулировки: дескать, произведение "притягательно", "критично" (без уточнений, что, как и почему оно критикует), художник "деконструирует социальные коды", "ставит под вопрос наши зрительские привычки", "реагирует на что-либо" и т. д. Или же художники хотят поведать свои персональные истории, чтобы показать, какими чуткими душами они обладают и как все, даже самые тривиальные предметы, на которые упадет их взгляд, приобретают для них глубоко личное значение. Посещая большую часть выставок, зритель и без того чувствует себя в положении социального работника или психотерапевта, не получающего при этом соответствующей финансовой компенсации. Конечно, принимая во внимание столь бедственное положение художника, вопрос о его теоретической позиции звучит почти неприлично.

Однако и все попытки критика вновь перейти на сторону публики, предложив свои услуги в качестве защитника ее легитимных притязаний, ни к чему не приводят: старая измена непоправима. Публика по-прежнему видит в критике инсай-

дера и PR-агента художественного сообщества. При этом критик обладает в этом сообществе минимальной властью. Он лишь реагирует на то, что уже произошло. Если критик пишет для каталога, то по заказу и на деньги тех, кто выставляет художника, о котором он пишет. Если критик пишет для журнала или газеты, он опять же пишет о выставке, о которой заведомо известно, что она достойна упоминания. Следовательно, у критика нет никакого реального шанса написать о художнике, если этот последний уже не открыт. И, следовательно, он всегда запаздывает с признанием художника. Можно было бы возразить на это, что критик может, во всяком случае, выступить с негативной критикой выставки. Это, конечно, так — но это ничего не меняет. Из многолетней истории художественных революций и смены различных направлений публика вынесла мнение, что отрицательная рецензия ничем не отличается от положительной. Возможно, для художника отрицательная рецензия даже лучше. Современный читатель, листая критические тексты, отмечает лишь, какой художник упомянут, в каком месте и как долго о нем идет речь. Это показывает, насколько этот художник значителен. Все остальное не столь важно.

В качестве реакции на это положение вещей в современной художественной критике царит горький, разочарованный, нигилистический тон, весьма пагубно сказывающийся на ее стиле. А жаль, потому что художественная система, как и прежде, отводит пишущему далеко не худшее место. Пусть его тексты почти никто не читает — зато писать он волен все, что только захочет. Под предлогом экспликации различных контекстов художественного произведения в одном тексте можно произвольно комбинировать различные теории, интеллектуальные экскурсы, риторические приемы, стилистические изыски, научные сведения, личные истории и примеры из всех жизненных сфер — что невозможно ни в академической, ни в масс-медийной областях, которые традиционно были уготованы пишущим в нашей культуре. Почти нигде чистая текстуальность текста не обнаруживает себя столь ясно, как в художественном комментарии. Художественная система защи-

щает пишущих как от необходимости передавать какое-либо знание массе студентов, так и от конкуренции за право публикации в условиях массового медийного рынка.

Напротив, публика в пределах художественной системы представлена мало, давление широкой публичности отсутствует. При этом текст не должен непременно находить одобрение этой публики – как раз в том случае, когда текст ей чужд и непонятен, он считается остроумным и как таковой получает признание. Конечно, мода – важный критерий: она заставляет то распознать аутентичность произведения, то вслед за Деррида и Бодрийаром признать, что никакой аутентичности нет и быть не может, то подчеркнуть политическую релевантность, то погрузиться в персональные мании. Однако этот критерий не слишком строг. Всегда есть те, кому не нравится ныне преобладающая мода, поскольку им нравилась предыдущая мода или они надеются на будущую – или же по обеим причинам одновременно.

Но главное: художественный критик не может ошибиться. Конечно, критиков постоянно упрекают за неверную оценку или интерпретацию того или иного произведения искусства. Однако этот упрек безоснователен. Биолог может ошибиться, если он, к примеру, опишет какого-нибудь аллигатора не таким, какой он есть, ведь аллигатор не читает критических текстов и они не влияют на его поведение. Напротив, художник вполне может измениться и согласовать свою работу с теоретическим подходом и суждением критика. Если художник этого не делает – это его собственная вина. Следовательно, если выявляется расхождение между работой художника и суждением критика, нельзя просто сказать, что критик неправильно оценил художника. Возможно, художник неправильно прочел критика? Но это тоже неплохо: может быть, следующий художник прочтет его лучше. Было бы неверно утверждать, например, что Бодлер переоценивал Гиса, а Гринберг – Олитски, ведь критическая прибавочная стоимость, которую они при этом произвели, обладает собственной ценностью и способностью стимулировать других художников. Предрассудок считать, что критический текст

должен правильно понимать, описывать или оценивать произведение искусства. Во многих случаях критические тексты гораздо интереснее художественных произведений, выступающих как повод для их написания. Часто критик видит в работе больше, чем в ней содержится. В этих случаях приобщаться к произведению искусства означает для критика всего лишь писать интереснее, чем само это произведение. Постоянно утверждается необходимость заново интерпретировать старые, известные произведения, поскольку их прежние интерпретации якобы стали неверны. Но было бы намного интереснее заново проиллюстрировать старые комментирующие, художественно-критические тексты. Жаль, что художникам не приходит в голову эта идея – результаты могли бы быть очень интересными. Быть может, таким образом искусство получило бы возможность наверстать многое из того, что оно упустило в прошлом. Поэтому избыток восхищения со стороны критика, по сути, всегда стимулирует – а недовольный, равнодушный, критический тон всегда скучен. Восхищение, по крайней мере, производит новые различия – даже промахиваясь мимо своего предмета. Решающее значение имеет все же не само произведение, а те ожидания, которые в него инвестируются и позволяют рассматривать его как некий критерий, как исходную точку для новой дифференции.

И вообще: не столь важно, какие работы использует критик, чтобы проиллюстрировать вводимую им теоретическую дифференцию. Важна сама дифференция – а она проявляется не в работах, а в их использовании, включая их интерпретацию, – даже если различные картины по-разному подходят для целей критика. Не существует, однако, дефицита годных к применению иллюстраций, ведь мы сегодня наблюдаем огромное перепроизводство образов. И художники тоже все чаще понимают это – и сами начинают писать тексты. Изобразительная продукция служит им при этом скорее прикрытием и оправданием, нежели истинной целью. Отношение между изображением и текстом изменилось. Раньше казалось важным хорошо комментировать изображение. Сегодня важным кажется над-

лежащим образом иллюстрировать текст. И это показывает: нас интересует уже не комментируемое изображение, а иллюстрируемый текст. Предательство художественного критика по отношению к публичным критериям вкуса превратило его в художника. При этом оказалось утраченным притязание на метаяуровень рассмотрения. Однако суверенитет критика возрос. Художественная критика давно уже превратилась в самостоятельное искусство, которое, оперируя средствами языка, столь же своевольно обходится с находящимся в его распоряжении изобразительным материалом, как это с давних пор принято в искусстве, кино или дизайне. Происходит постепенное стирание границы между художником и художественным критиком, подобно тому, как в тенденции исчезают традиционные границы между художником и куратором или между куратором и критиком. Важны только новые, искусственные, культурно-политические границы, проведенные в каждом отдельном случае намеренно и в соответствии с определенным стратегическим расчетом.

Создание видимости

Невозможность нового давно уже стала едва ли не самоочевидным диагнозом, когда речь заходит об искусстве наших дней. Однако невозможность нового в искусстве означает невозможность дальнейшего продуцирования искусства вообще. Искусство по своей сути является созданием видимости: художественное произведение как таковое создается затем, чтобы быть видимым. А художественное произведение в нашей цивилизации, где искусство систематически собирается, хранится, выставляется и репродуцируется, всегда воспринимается на фоне традиции, то есть уже существующего искусства. Произведение искусства, которое не является новым и, следовательно, не выделяется на этом фоне как чуждое и инородное, – такое произведение визуально сливается с художественно-историческим фоном, мы не можем его от этого фона отличить: оно теряется из виду. Придя на выставку прежде незнакомого нам художника, мы в первую очередь невольно регистрируем черты сходства с уже знакомым и виденным. Как только это сходство установлено, возникает эффект невидимости: мы просто идем дальше, фактически не замечая произведение этого художника.

Конечно, с моральной точки зрения можно сожалеть о такой реакции и диагностировать ее как выражение поверхностности, апатичности и холодности современной художественной системы. Но такой диагноз будет не менее поверхностным и дезориентирующим. Современное зрение обусловлено современным контекстом художественного опыта, то есть современными художественными коллэкциями – контекстом уже виденного. Элементарный закон восприятия гласит, что мы не можем увидеть фигуру, если она визуально не

отличается от своего фона: наше видение определяется отношением фигура/фон. Следовательно, новизна художественного произведения относительно его контекста или его художественно-исторического фона – это прежде всего формальное условие видимости этого произведения. Как таковая эта формальная новизна должна быть свободна от любых содержательных коннотаций – например, от идеологии прогресса, авангарда, а также от апелляции к бессознательному и Другому. Чтобы произведение искусства вообще могло стать предметом содержательной, идеологической интерпретации, оно должно быть сначала увидено как произведение искусства. Как я попытался показать выше, в условиях современного художественного контекста видимость художественного произведения не есть что-то само собой разумеющееся. И прежде всего эта видимость не может быть создана путем морального давления на зрителя, с тем чтобы он – на том или другом основании – был вынужден с пиететом рассматривать то, чего вообще нельзя увидеть. Видимость произведения искусства – это продукт профессионализма художника, который расположил свое произведение как новое в художественном контексте, а не результат морально мотивированного внимания зрителя. В то же время ясно, что зритель тоже должен знать и видеть соответствующий контекст, чтобы утверждать, что художественное произведение видимо или невидимо: популистская пропаганда, направленная против системы искусства и апеллирующая к непредубежденному зрителю, который якобы смотрит на искусство "свежим взглядом" и видит его лучше, нежели посвященный, может привести лишь к тому, что все современное искусство станет невидимым, поскольку оно исчезнет из виду на фоне жизни. Опираясь на свой жизненный опыт, непредубежденный зритель обычно не видит в искусстве как таковом ничего особенного.

Но тот факт, что инновация рассматривается здесь как чисто формальное условие видимости, отнюдь не означает, что она становится тем самым "экзистенциально" нерелевантной. Мы экзистенциально заинтересованы прежде всего в нашей собственной видимости, а следовательно, и в том, представле-

на ли и как представлена наша собственная современность, включая нас самих, в общем историческом контексте. Не можем же мы слепо доверять известному призыву: будь тем, кто ты есть. Видимость вещи возникает не из сравнения с ее скрытой сущностью, а только из ее сравнения с определенным и столь же видимым контекстом, или фоном.

Поэтому анализ нового как видимого относительно контекста можно провести только в том случае, если заменить такие обычные вопросы, как "Что есть новое?" и "Кто субъект инновации?", на вопрос "Каким образом нечто показывается как новое?". Однако постановке вопроса о как инновации мешает определенная традиция, сложившаяся в эпоху модернизма и состоящая в том, что новое интерпретируется как преодоление конвенций, правил и традиций в результате спонтанного воздействия некой скрытой силы. Согласно этой традиции новое не может создаваться средствами поэтики, средствами техники – иначе это будет ненастоящее, неаутентичное новое. Именно под воздействием этой точки зрения в эпоху романтизма эстетика сменила поэтику. С тех пор и по сей день Бог, природа, история, жизнь, субъективность художника, бессознательное, "абсолютное Другое", желание или сам язык – согласно различным точкам зрения в рамках эстетической теории, берущей начало у Канта, – провозглашаются источниками нового, понятого как непредвиденное. Тем самым художник превращается в простого зрителя – пусть и привилегированного: он передает другим только то, что явилось ему во внутреннем созерцании. В известном смысле новое является здесь самым старым или первичным – тем, что скрывалось позади культурных конвенций и лишь в результате последующего его выявления стало видимым.

С этой точки зрения, аутентичное новое, по сути, отождествляется с реальным. Инновация понимается здесь как переход от явления к сущности или от внешней конвенции к внутренней истине. Поэтому кажется, что постструктуралистская или, точнее, деконструктивистская критика этой фигуры перехода от явления к сущности ставит под вопрос саму возможность нового в искусстве. Но деконструктивистская мысль по-преж-

нему движется в горизонте эстетически-феноменологической постановки вопроса об аутентичности самопроявляемого (*sich zeigenden*) нового. В этом случае новое – как и любая форма присутствия – неизбежно оказывается под угрозой неаутентичного: всякое новое есть не только обнаружение, но и сокрытие своего источника. Таким образом, новое понимается как продукт работы дифференции, исключаящей любой сознательный контроль со стороны художника. Следовательно, дискурс деконструкции по-прежнему описывает инновацию как действие скрытой силы по ту сторону техники и поэтики, хотя обращение к источнику инновации и становится невозможным: эта невозможность всякий раз заново демонстрируется работой дифференции. Метод деконструкции соответствует постмодернистскому искусству, тематизирующему эту невозможность и демонстрирующему конвенции как нечто непреодолимое. Конечно, и это искусство все еще сохраняет претензии на аутентичность, когда оно показывает конвенции такими, какими они якобы фактически являются. Искусство постмодерна не стремится к истине по ту сторону конвенций, оно хочет вскрыть истину самих конвенций – и поэтому остается в русле традиции аутентичности, которая является также традицией господства потребления над производством, или эстетики над поэтикой.

Таким образом, вопрос о *как* инновации может быть последовательно поставлен лишь в том случае, если мы откажемся от объяснений, апеллирующих к субъекту инновации, будь то Бог, природа, история или дифференция. Кто или что бы ни обнаруживалось при этом, он или оно должно для этого прибегать к определенной технике – что справедливо и для Бога, и для дифференции. Поэтому исследование этой техники является скорее поэтологическим, нежели традиционно эстетическим или феноменологическим. Это поэтика нового, техническое создание видимости, производство присутствия, которые предшествуют вопросу, касающемуся содержания и интерпретации. Поэтому следует для начала вынести за скобки все гипотезы относительно содержательного определения как субъекта, так и предмета нового.

С этой поэтологической, презентологической точки зрения нынешнему кризису нового – или общему кризису видимости, присутствия, упомянутому мной в начале, – выносится новый и, по-моему, точный диагноз, показывающий, что этот кризис является лишь частичным и преодолевается благодаря тем же самым процессам, которые его вызвали.

Музейные собрания и вообще вся масса заархивированного и доступного нам сегодня искусства образуют изначальный, собственный контекст каждого нового художественного произведения. Сделать свое произведение видимым на фоне этого контекста означает для художника показать нечто другое, еще незаархивированное в этом контексте. Резервуар Другого, доступный современному художнику для этой цели, – это внешний контекст искусства, то есть визуальные знаки, предметы и общественные практики, которые можно обнаружить за пределами архивного, музейного искусства. Благодаря перемещению этих объектов из внешнего контекста в собственный контекст искусства возникает эффект присутствия: объекты внешнего контекста образуют контраст с искусством из музейных собраний, сообщая этим объектам видимость. В истории современного искусства образы других, экзотических культур, продукты индустриальной цивилизации или знаки масс-медиа транспортировались в собственный контекст искусства. Только таким образом эти объекты становились видимыми, присутствующими. В результате и собственный контекст искусства предстал в ином свете.

Следовательно, нужно не строить предположения насчет внешней, скрытой силы, манифестируемой в инновации, а, используя различные техники, создавать контраст между объектами внешнего контекста и художественно-историческим фоном. Этой технической, чисто поэтической операции не должно предшествовать никакое специфическое созерцание. Наоборот, созерцание появляется только в результате этой операции, имеющей сугубо манипулятивный характер и впервые создающей присутствие того, что может быть увидено. Единый для всех технический метод ин-

новации состоит, таким образом, в перемещении определенных объектов из внешнего контекста в собственный контекст искусства.

Возражение, выдвигаемое обычно, когда речь идет об отношении между искусством и неискусством, гласит, что сегодня "всё позволено" (*anything goes*), так что инновация, понимаемая как трансгрессия границ высокого искусства или нарушение табу, более не может функционировать. Сила убедительности этого аргумента — всего лишь результат неопределенности слова "всё". Что же подразумевается под этим "всё"? Очевидно, это "всё" есть всё то, что мы можем видеть, что нам доступно. И действительно, если мы лишь нарушаем табу, переходим границы и оказываемся во внешнем контексте искусства, то есть в жизни, то мы не находим там ничего, кроме того, что мы там всегда имели возможность наблюдать. Не только сегодня, но и во все времена нарушение табу не открывает ничего нового.

Нечто новое появляется лишь тогда, когда объекты, найденные нами во внешнем контексте, транспортируются обратно в собственный контекст искусства. Разумеется, в этом случае они начинают выглядеть совершенно по-другому, поскольку получают другой контекст, другой фон, и демонстрируют себя иначе, чем во внешнем контексте: таким образом, они становятся новыми не только по отношению к художественному контексту, но и по отношению к внешнему контексту искусства. И, таким образом, они становятся новыми вообще. Новые художественные произведения, если они действительно новы, никогда не являлись частью "всего" из этого "всё позволено". Поэтому тот факт, что всё позволено, нерелевантен для появления нового. Видимость или присутствие — это не свойство рассматриваемого объекта как такового, а эффект отношения между этим объектом и его фоном. Даже в том случае, если позволено видеть всё, что есть, пространство для инноваций остается открытым, поскольку посредством инновации создаются новые видимости. Следовательно, нельзя на основании доступности, не-табуированности внешнего контекста полагать, будто новое сегодня находится в кризисе. Причина для этого заключа-

ется, на мой взгляд, скорее в состоянии собственного контекста искусства, который нам теперь и следует рассмотреть.

Современный художественный музей, и ныне функционирующий как собственный контекст искусства *par excellence*, является продуктом историзма XIX века: история искусства, воплощенная в нем, понимается при этом как часть универсальной истории. Эта ориентация на универсальность со временем росла. Музей, а вместе с ним и искусство Нового времени постоянно стремились к преодолению региональных и национальных границ и образованию интернационального, универсального художественного контекста. Только в этом универсальном музейном пространстве всеобщего сопоставления, уже к началу XX века служившем фоном любого художественного созерцания, и могла развиваться такая инновативная динамика, свидетелями которой были первые десятилетия нашего столетия. Множество новых форм транспортировалось из всевозможных контекстов во внутренний музейный контекст, с которым они могли быть эффективно сопоставлены.

Конечно, классический авангард обличал музей и боролся с ним. Но эта критика была направлена в первую очередь против границ, установленных тогдашними критериями музеификации и препятствовавших экспансии музейной системы. В этом смысле авангардистская критика музея служила интенсификации роста музейных коллекций. Авангард постоянно транспортировал в музейный контекст новые объекты созерцания и тем самым непрерывно расширял значение, силу и универсальность музеев. Музеи и их авангардистских критиков объединяло общее представление, согласно которому музей является универсальным пространством репрезентации, где должно обрести свое место все исторически своеобразное и релевантное. Различались лишь точки зрения на то, что достойно музеификации. При этом победа критиков была предпринята в силу того, что они выступали во имя экспансии и дальнейшей универсализации музея, что со всей очевидностью соответствовало внутренней логике музейной институции. И даже сегодня, когда полемика против музея ведется уже

не от имени собственно художественного авангарда, а от имени культурного Другого и его права на репрезентацию, эта внутренняя связь между притязанием на универсальную репрезентацию со стороны музея и требованием репрезентации со стороны его мнимых противников по-прежнему сохраняется. Между тем именно это притязание, в которое противники музея зачастую верят еще больше, чем его сторонники, в последнее время становится все более проблематичным.

Идея универсального музея или универсального художественного контекста является, выражаясь языком Канта, регулятивной идеей, которой и сегодня (и даже в особенности сегодня) не соответствует никакая реальность. Де-факто мы имеем не единый, универсальный художественный контекст, а множество частных контекстов, не универсальный музей – пусть даже в форме *musée imaginaire* Мальро, – а бесчисленные конкретные музеи, в совокупности не репрезентирующие единой истории искусства. Мы наблюдаем не единую институцию под названием "искусство", а множество конкурирующих между собой институций, интересы и деятельность которых невозможно согласовать. Собственный контекст искусства был и остается внутренне расколотым и гетерогенным. Универсальный музей не был реализован, а ускоренное развитие искусства, вместо того чтобы преодолеть традиционные национальные и региональные различия, стало причиной новых конфликтов и еще большей гетерогенности. И со временем этот простой факт, кажется, все более и более определяет логику современной художественной системы. Если вера в универсальность собственного контекста искусства утрачена, если этот контекст распадается на множество небольших, частных контекстов, то невозможна и большая, универсальная инновация – поскольку отсутствует общепринятый, предопределенный фон, способный обосновать эту инновацию и, следовательно, сделать ее универсально видимой. Инновация становится только частично видимой: в одном контексте она видна как таковая, а в другом, возможно, и нет. Именно эта неопределенность собственного контекста искусства, а не дефицит новых форм вне этого контекста угрожает сегодня иннова-

ции. Инновация как продуцирование новых форм лишь тогда имеет смысл, когда обеспечен фон для этих форм. Если же его нет, то классическое, авангардистское понятие инновации оказывается непригодным. И причина этого заключается не в несостоятельности той или иной идеологии, социально легитимирующей эту инновацию, а в отсутствии формальных, контекстуальных предпосылок для технического процесса презентации нового – в том виде, в каком этот процесс практиковался раньше.

Однако утрата регулятивной идеи универсального собственного контекста искусства означает не только препятствие для инновации, но и новое условие для ее реализации. Потому что видимость, которая должна возникнуть благодаря инновации, есть эффект отношения между произведением искусства и его контекстом (или его фоном). Чтобы создать видимость, мы, стало быть, можем не только поместить новый объект созерцания в нормативный контекст, но и расположить уже известный объект в новом контексте. И если регулятивная идея универсального нормативного контекста исчезает, то тем самым открывается возможность продолжать работу если не на стороне формы, то на стороне контекста или фона, создавая видимость на другом уровне. И я утверждаю, что такая работа с художественным контекстом именно сегодня интенсивно практикуется и постепенно все более определяет художественную сцену.

При этом речь не идет о каких-либо видах художественной активности за пределами музейного или иных институциональных пространств: такая активность направлена как раз на то, чтобы быть задокументированной музеем. Скорее речь идет о наделении видимостью самой неспособности художественных институций репрезентировать единую историю искусства. Музей как место коллекции, призванной визуализировать ход универсальной истории, все более сменяется музеем как местом сменяющих друг друга выставок. И любая большая, амбициозная выставка, организуемая сегодня, претендует на то, чтобы открыть возможность для нового взгляда на историю искусства, образовать иной, альтернативный художественно-

исторический контекст и в конечном счете переписать художественную историю заново. Все эти выставки суть маленькие временные музеи. Все они создают свои собственные частные контексты и тем самым делают возможной новую презентацию известных произведений искусства, которые также вновь становятся видимыми благодаря этому новому контексту.

Сказанное относится и к инсталляциям, которые столь характерны для искусства наших дней и в которых художники выступают в качестве кураторов. Эти инсталляции тоже, по сути, являются музейными пространствами, в которых отдельные объекты и знаки – разумеется, в соответствии с другой логикой – упорядочены, подобно тому как это делается в музее, и, таким образом, рассказывают иные – по сравнению с универсальной историей искусства – истории. Это приватные истории и приватные музеи, ликвидирующие и замещающие коллективную историю, репрезентируемую в традиционном музее. И отдельные – причем наиболее интересные – музейные кураторы также приватизируют и субъективируют свои квазимузеи, освобождая музейную экспозицию от ее исторической репрезентирующей функции и создавая новые контексты для произведений искусства из постоянного собрания.

Таким образом, одновременно с настоячивыми сетованиями на отсутствие нового в современном искусстве идет процесс изменения его функционирования, затрагивающий основы нашей художественной системы намного глубже, чем любые формальные инновации. Этот процесс инновации протекает на ином уровне – не там, где его обычно пытаются обнаружить: речь идет не о продуцировании новых форм на фоне стабильного художественного контекста, гарантированного единой художественной институцией, – но о распаде этого контекста, вынуждающем всякий раз проектировать контекст заново: если не существует универсального художественного контекста, его нехватку необходимо компенсировать конструированием все новых и новых художественных контекстов.

Художник и куратор сегодня получают тем самым новую свободу – но вместе с ней и новую обязанность – создавать не только новые художественные формы, но прежде всего

новые контексты для восприятия этих форм. Новый вид инновации становится возможен и одновременно необходим, ее метод и стратегии, быть может, еще недостаточно развиты и недостаточно исследованы, однако они становятся все более заметны на современной художественной сцене. Эта новая ситуация заставляет заново поставить старый вопрос о ценности искусства.

В модернизме ценность художественного произведения уже не измеряется тем, насколько искусно художник соотносит свое произведение с заданными критериями качества. Скорее произведение искусства ценится как выражение свободной субъективности художника, которая демонстрируется именно через размежевание с традиционными критериями. Поскольку свободная субъективность признается в модернизме в качестве высшей ценности, постольку и искусство положительно оценивается только в том случае, если оно проявляет себя как субъективное, то есть новое в историческом отношении. Но тем самым свободная субъективность ставится в зависимость от другой, а именно исторической нормы. Освобождение от власти традиции означает не что иное, как подчинение власти истории. Модернизм – это рассказ, повествующий о непрерывной манифестации свободной субъективности. Чтобы продолжить этот рассказ, сделав самого себя одним из его героев, художник должен избегать повторения старого. Таким образом, мнимое освобождение от традиции в действительности является формой запрета: отныне нельзя делать ничего старого.

На протяжении всей истории современного искусства – включая эпоху радикального авангарда – именно сильнейшие художники протестовали против этого запрета, чтобы отстоять свою безграничную творческую свободу. Несмотря на это, они не могли уклониться от принуждения, диктуемого историей искусства, которая требовала от них двигаться все дальше и дальше, оставив надежду на возвращение. Поэтому распад единого художественного контекста и утрата нормативной истории искусства поначалу вызвали хорошо известную эйфорию постмодерна: принуждение к

исторически новому было упразднено и наконец-то открылась возможность без помех и с чистой совестью практиковать старое, тривиальное, давно знакомое. Однако эта эйфория продлилась очень недолго. Вскоре выяснилось, что свободная игра с традицией сохраняла привлекательность лишь до тех пор, пока она функционировала как нарушение модернистских запретов. В момент, когда стало ясно, что эти запреты уже не действуют, поскольку нормативного художественного контекста больше не существует, начались ламентации по поводу необязательности нынешнего искусства — которые в основном продолжаются по сей день. Как в политике, так и в искусстве утрата образа врага есть глубоко травматический опыт.

Однако свобода, открывшаяся сегодня перед художником, опять же не безгранична и, разумеется, сопряжена с новым принуждением. Каждый художник способен сегодня свободно выбирать или даже свободно конструировать свое собственное прошлое, чтобы потом на его фоне показывать самого себя как нового — как субъекта своего искусства. Но не все истории нам одинаково интересны или одинаково релевантны. И не все художники обладают способностью рассказать о своем воображаемом прошлом ясно и убедительно. Раньше зритель чувствовал себя обязанным восхищаться новым как субъективным, поскольку он жил в одной общей с художником истории и каждую победу субъективности мог и должен был толковать изнутри этой истории как победу своей собственной субъективности. Сейчас зритель избавлен от этого исторического долга и может сказать: это ваше прошлое, мой дорогой, и вам оно, конечно же, интересно — но не мне.

На это, в сущности, имеются два разных ответа. С одной стороны, художник может попытаться рассказать хорошо знакомую и/или особенно увлекательную историю, трогаящую зрителя. Но, с другой стороны, он может показать, как оригинальность, инновация и субъективность могут обрести видимость на фоне любого прошлого. В обоих случаях создается хорошее искусство, которое может цениться вы-

ше, чем остальное. Граница же между этими двумя ответами является одновременно границей между искусством сугубо развлекательным и искусством высоким, то есть аналитическим и рефлектирующим. Нынешнее состояние искусства, конечно, изменяет знакомую оценочную шкалу, но оно вовсе не сделало ее произвольной, а тем более ненужной.

Искусство демократии

Искусство всегда обладало политической, репрезентативной функцией. Раньше оно репрезентировало господствующие религиозные традиции и авторитарные порядки. Сегодня мы живем в эпоху универалистской демократии – и современное искусство стало таким же универалистским и демократичным. Демократия обычно определяется как выражение общей воли, *volonte generale*. Политические институты демократии призваны адекватно репрезентировать эту общую волю – только тогда их оценивают в наше время как политически легитимные. Однако какова эта общая воля? Как она формируется в условиях господствующего плюрализма жизненных форм, языков и культурных традиций?

Ясно, что реально функционирующие политические институты не в состоянии репрезентировать это многообразие и поэтому постоянно страдают дефицитом легитимности. Этот дефицит компенсируется в современном обществе за счет культуры и, в частности, за счет искусства. Тем самым искусство несет политическую функцию репрезентации всего того, что уже, или еще, или, быть может, никогда не может быть репрезентировано политически.

Следовательно, художественная репрезентация коррелирует с репрезентацией политической. Художественная репрезентация того, что уже получило политическое признание, обычно воспринимается как тавтологичная, неинтересная и излишняя. В соответствии с современной идеологией искусство должно быть "альтернативным", то есть оно должно обеспечить эстетическую репрезентацию там, где отсутствует репрезентация политическая.

В музеях западных центров собирается все, что не представлено в парламентах западных стран, и тем самым современное музейное собрание дополняет и усовершенствует репрезентативную функцию демократических институций власти. Мировоззрения и жизненные проекты, обойденные вниманием в политической реальности, находят там свое официально признанное место – и крайние антидемократические устремления, и поиск абсолютного порядка, и вспышки политически или сексуально детерминированного насилия, и все ностальгические и утопические надежды, не ведающие о том, прошло ли их время или еще не наступило.

В соответствии с этой своей задачей большие музейные собрания, равно как и большие выставки (Документа, Венецианская биеннале), составляются по тому же принципу, что и любой демократический парламент. Художественная репрезентация следует требованию справедливого представительства различных регионов и одновременно различных политических или художественно-политических партий. Одного немецкого экспрессиониста так же достаточно, как одного американского поп-артиста, – чтобы тем самым умело репрезентировать и две конкурирующие точки зрения на искусство, и две важные художественные державы. Впрочем, с немецким поп-артистом или с американским экспрессионистом при этом возникло бы куда больше трудностей, поскольку их не так легко вписать в эту схему. Но в целом все уравнивается, и яростное политическое высказывание будет представлено на такой хорошо составленной выставке наравне с эротической провокацией. Однако наилучшие шансы, конечно, у той работы, в которой можно обнаружить оба подхода и которая в то же самое время инновативно работает с новыми медиа, ведь подобная работа позволяет куратору выставки найти одно решение для многих задач.

Правда, в последнее время все чаще возникает впечатление, что формальный и тематический репертуар современного искусства исчерпан. Поэтому внимание переходит на личность художника. В критике, посвященной той или иной выставке, сегодня в первую очередь ставится вопрос о биографической,

а не о художественной идентичности участников и отмечается, к примеру, что на выставке слишком мало представлены художники из стран Восточной Европы, или третьего мира, или художники-женщины. Участники подобных выставок сознательно и стратегически культивируют свою биографическую идентичность как своего рода реди-мэйд, подтверждая или обманывая ожидания публики. От произведения каждого отдельного художника требуется к тому же, чтобы они репрезентировали новые вещи, события или переживания, обязанные своим происхождением чуждым, экзотическим формам жизни, причем такая репрезентация одновременно во что бы то ни стало должна быть критической или, лучше сказать, "деконструирующей".

Существует известное утверждение, что авангардистские трансгрессии, нарушения табу и мятежи "присваиваются" институциями. Но правильнее сказать, что институции с самого начала инициируют эти трансгрессии и мятежи, поскольку демократическая, универсалистская система репрезентации требует, чтобы репрезентировано было все, что только может быть репрезентировано. Логика авангарда – это изначально институциональная логика. В ней манифестируется граница между политической и художественной репрезентацией, которая со временем постоянно меняется. Политические идеологии, которые кажутся нам уже преодоленными или никогда не реализованными, допускаются и даже приветствуются в качестве художественных движений. А позднее некоторые такие художественные движения становятся и политическими: между парламентом и музеем происходит постоянный обмен, определяющий отдельные художественные и политические стратегии. Напряженные отношения между представителями художественных движений, которые стремятся к репрезентации в художественном контексте, и художественной элитой, стремящейся контролировать репрезентацию, очень напоминают отношения между "базисом" и политической элитой, которая должна репрезентировать этот базис в парламенте. В обоих случаях звучат жалобы на предательство со стороны этой элиты в пользу существующих институций, но при этом

и в искусстве, и в политике подобные жалобы могут возникать и формулироваться, лишь исходя из притязаний этих институций на универсальную репрезентацию.

То обстоятельство, что граница между искусством и политической непрочна и постоянно нарушается в обоих направлениях, часто приводит к предположению, что она может быть полностью устранена или деконструирована. Фактически нет метафизических, природных или логически-понятийных гарантий этой границы: все может быть объявлено как искусством, так и политикой. Понимание этого привело исторический авангард в начале XX столетия к проекту, по которому весь мир должен был получить эстетическую, художественную репрезентацию. Традиционный миф об историческом авангарде утверждает, что авангард порвал с институциями, музеями и конвенциями, чтобы обратиться к скрытой, истинной жизни и репрезентировать эту внутреннюю жизнь. Чтобы утвердить свое право называться единственно подлинным и живым искусством, исторический авангард выводил из этого положения свои притязания на социальную власть, которые он в нескольких случаях, при различных обстоятельствах и с разными союзниками и/или соперниками реализовал.

Можно сказать, что авангард был первым в истории художественным движением, которое всерьез восприняло платоновскую критику изобразительного искусства как отражения внешней реальности. Художники авангарда хотели отвернуться от этой действительности и обратиться к внутренней, живой, скрытой, аутентичной сущности, как в свое время этого требовал Платон. Но тем самым авангард унаследовал и притязание на абсолютную истину и утопический проект платоновской метафизики, хотя сам Платон не верил, что художники способны на это, и потому предложил изгнать их из идеального, утопического государства будущего. Однако вместо того, чтобы отправиться в изгнание, художники, уверовавшие в свою способность реализовать платоновский проект собственными силами, захотели стать абсолютными законодателями будущего – честь, право на которую прежде сохраняли за собой философы. Великая утопия авангарда, стало быть, не так

уж нова: ведь авангард присвоил себе древнейший утопический проект европейского человечества, строившего жизнь на метафизической базе внутренней скрытой истины.

Но сущность жизни для исторического авангарда – это уже не философское созерцание, а непрерывное, постоянное движение: разрушение старого и созидание нового. И в силу этого авангардистская художественная утопия отличается по своей сути от старой, платоновской, философской утопии. Исторический авангард – это платонизм, но платонизм после Ницше и Фрейда. При этом новую утопию постоянного движения ни в коем случае не следует понимать исключительно как освободительное преодоление старого, застывшего, созерцательного понимания утопизма. Платоновский философ сам подчинялся законам, которые он открыл и дал обществу, – и потому находился в равных условиях с другими членами этого общества. В случае художника-авангардиста все обстоит иначе: он постоянно пребывает в разрушительно-созидательном движении, то есть постоянно нарушает собственные законы – причем совершенно неожиданно для других. Террор неожиданного является усовершенствованным террором, значительно превосходящим террор платоновской утопии. И я не случайно говорю здесь о терроре. Идея элиминации старых, мертвых культурных традиций и исчерпавших себя общественных слоев, воплощающих эти традиции, ради достижения истинной, жизненной сути вещей, служит также исходной точкой для политического террора нашего столетия.

Как уже было сказано, авангардистская динамика, в сущности, институциональна. Художественный авангард сформировался в конце XIX века, когда в европейской культуре окончательно утвердились институция музея и историческое сознание. Произведения авангарда кажутся нарушениями табу только в том случае, если мы сравниваем их с очень узко определяемым понятием традиционного европейского искусства. Однако Европа, на протяжении XIX века осуществлявшая всемирную экспансию, познакомилась со многими другими культурами и включила их в музейный контекст. Политика колониальной экспансии и параллельно происходившая экспансия

европейского музея вели к неуклонно возрастающей музейфикации искусства всех времен и народов. При этом в качестве критерия всегда выступала историческая аутентичность: музейфикации подлежали главным образом те объекты, которые оценивались в историческом контексте как оригинальные и, стало быть, новые для музейных собраний.

Если в качестве исходной точки для понимания традиции принять эту институциональную музейную практику, а не просто вкусы публики, тогда авангард XX века кажется прямым продолжателем понимаемой таким образом традиции. И настоящее европейской культуры, и ее будущее с самого начала предстали перед авангардом как мертвые исторические стили, получающие определение и способные утвердить свою историческую оригинальность только через свое место в мертвом музейном пространстве. Зависимость авангарда от музея состоит, следовательно, не в том, что художнику-авангардисту по-прежнему должно стоить большого труда разрушение традиционных ценностей. Совсем наоборот: изначальное желание отмежеваться от традиции и разрушить традиционные правила диктуется самой музейной традицией. Художник, эстетизирующий неконвенциональные объекты окружающего мира или продукты своего воображения, не порывает с современной музейной практикой, но продолжает ее основную стратегию, состоящую в экспансии музея и в дальнейшей музейфикации вещей в историческом контексте. Таким образом, авангарду свойственно глубокое внутреннее противоречие: он утверждает истину как обнаружение незнакомой жизни по ту сторону всех институций и конвенций, но он может маркировать эту внеинституциональную жизнь только как новый художественный знак внутри этих институций.

Авангардистские мятежи изначально являются новыми институциональными захватами и приобретениями. Художник-авангардист похож на авантюриста времен колониализма — это бунтарь и мятежник, по которому плачет виселица, но, в конечном счете, он служит короне.

Это внутреннее противоречие в самосознании авангарда определяло и противоречивое отношение авангарда к утопи-

ческим политическим движениям нашего века. С одной стороны, авангардистские жизнестроительные проекты были намного более радикальны, намного более тотальны и непримиримы, чем все, к чему стремились и что реализовали современные им политические движения, поскольку авангардистский проект подразумевал намного более последовательный разрыв с традиционным образом жизни. С другой стороны, авангард сохраняет внутреннюю зависимость от демократических, универсалистских репрезентативных институций и не может действительно поставить их под вопрос. Свержение этих институций, которого авангард столь страстно требовал и которое действительно состоялось, к примеру, в сталинской России, а также в Германии того же времени, сделало авангард излишним. Там, где происходит фактическое изменение и обновление институций, художественный авангард становится ненужным. Само культурное наследие оказывается в этом случае по ту сторону традиционных институций.

Авангард выступает с требованием радикальной утопии и тотального преобразования общественной жизни, но одновременно испытывает страх за институции, без которых он немалосмыслим. Эта констелляция стала причиной многочисленных недоразумений и бесконечных, запутанных дискуссий, все участники которых подверглись взаимным нападкам как справа, так и слева. Но для нас важно прежде всего описать общую констелляцию, лежащую в основе столь странной оптики, чтобы получить затем возможность занять собственную позицию в этой констелляции.

Хотя завоевательные стратегии прошлого уже не пользуются авторитетом и никто больше не выступает с требованием тотального подчинения политики искусству или искусства политике, тем не менее и сегодня живо стремление снять или деконструировать границу между искусством и политикой, попытавшись показать, что любая стратегия репрезентации является одновременно политической и эстетической, так что невозможны ни традиционная четкая фиксация, ни авангардистская отмена этой границы, поскольку сама эта граница — чисто идеологическая. Далее утверждают, что фактически эта

граница постоянно нарушается, и приписывают это нарушение работе языка, бесконечной игре знаковых систем или динамике желания, которыми занимаются различные постмодернистские, постструктуралистские теории. Следовательно, граница теперь является предметом не метафизически-милитаристского контроля или насильственного перемещения, а благожелательного наблюдения – в смысле мирного обмена людьми и товарами. Однако эта позиция наблюдения выдает себя за критическую, как если бы институции были заинтересованы в укреплении и закрытии этой границы и только ограниченное меньшинство постструктуралистов выступало и боролось за открытую границу.

Очевидно, однако, что любая институция стремится к экспансии и охотно разрывает собственные границы. Основу для нестабильности следует поэтому искать не в бессознательном, не в языке и не в текстуальности, так как эта нестабильность изначально весьма желательна и институционально запрограммирована. Критик институции лишь выступает как агент ее экспансии. Но это утверждение не следует понимать как доказательство невозможности критики авангарда и преодоления границ. Художественно или политически репрезентировать смысл бытия, сущность мира и "целое" как таковое действительно невозможно. Точно так же невозможно обозреть бесконечную игру знаков, бесконечную текстуальность или бесконечную работу желания и дифференции.

Однако нет ничего невозможного в том, чтобы дать художественное или политическое выражение интересам и чаяниям определенных социальных групп, которые раньше не чувствовали себя представленными ни в искусстве, ни в политике и которые могут себя с этим выражением идентифицировать. Такая возможность дает шанс для личной авантюры, расширяющей границы искусства и политики. Художником и политиком равным образом движут личное честолюбие и воля к индивидуальному успеху. И художник, и политик добиваются успеха, когда они нравятся – когда они сами превращаются в фетиши, способные привлекать к себе и аккумуля-

лировать либидинозную энергию разрозненных масс. Тем самым эта энергия поступает в распоряжение институций.

При этом граница между искусством и политикой определяется исключительно тем, в какие институции готова поступить эта либидинозная энергия – в "реальные" или "сублимированные". Следовательно, различие является практическим и стратегическим, а не чисто теоретическим. И как таковое оно не может быть теоретически снято или деконструировано. Его нельзя обосновать, но нельзя и оспорить. Можно путешествовать через эту границу, можно вести через нее торговлю различными объектами, позициями, произведениями и направлениями, которые получают то политическое, то эстетическое значение. Как практически может вестись такая торговля, не раз демонстрировало искусство XX столетия.

Но эти переходы через границу и рейды отнюдь не означают, что граница исчезает: напротив, она, таким образом, постоянно определяется заново – и заново укрепляется. И дальнейшее существование этой границы делает возможными и даже стратегически необходимыми ее дальнейшие нарушения. Но нарушения границы существуют именно затем, чтобы заново ее конструировать, тематизировать, делать видимой и осязательной. Различные художники и политики снова и снова пользуются возможностями, предоставляемыми им этим соблазнительным состоянием, чтобы развивать свои персональные стратегии в обращении с этой границей и тем самым придавать своим именам историческое значение, которое причитается только авантюристам и нарушителям границы, – а почему бы и нет?

Воля к отдыху

Ссылка на усталость, пожалуй, одна из основных риторических фигур нашего времени. Когда я встречаю своих друзей, имеющих отношение к искусству, и спрашиваю: "Как дела?", то в ответ почти всегда слышу, что дела идут, собственно, хорошо, но что чувствуют они себя очень усталыми. По-видимому, усталость сегодня – чувство не столько персональное, сколько глубоко укорененное в нашей культуре. Это становится особенно очевидным, когда читаешь мемуары или личную переписку времен исторического авангарда. Бедный, гонимый и страдающий художник неизменно настаивает, что он, несмотря ни на что, полон сил и желания жить.

Откуда эта разница в тоне? Почему сегодня мы так устали? Часто в качестве объяснения ссылаются на *fin de siècle* или на постмодерное время. И это звучит так, будто мы, живущие в эпоху постмодернизма, устали потому, что наши авангардистские предки были слишком активны. Правда, это предполагает, что усталость может быть унаследована, хотя этому нет достаточно очевидных подтверждений.

Кроме того, наши предшественники, вопреки всему, сохраняли бодрость – это только мы утомились. В результате становится ясно, что не прежние усилия авангарда лишили нас сил, но наш собственный постмодернизм утомил нас. А авангард, напротив, всегда придавал бодрости. Но что же такое постмодернизм? В любом случае – это не новая эпоха, иначе это была бы опять современность, то есть модерн. Таким образом, постмодерн отличается не от модерна, а только от его интерпретации себя самого. Постмодернизм – это другая интерпретация модернизма или, если угодно, исторического авангарда, интерпретация, вызывающая в нас усталость.

Слово "авангард" отсылает нас к военному термину, который обозначает часть войска, находящуюся далеко впереди на марше. В нашей постмодернистской перспективе этот марш кажется действительно бесконечным и утомительным, так как его цель понимается постмодернизмом как бесконечно удаленная. Кажется, что авангард следует риторике бесконечной знаковой игры и бесконечного поиска различий, преследует образы постоянно ускользающего возвышенного и объекты неутолимого желания.

Авангард, в интерпретации постмодерна, преследует всего лишь призраки невозможного и находится на бесконечно долгом пути к цели, которая постоянно исчезает из поля зрения. И нет знака, нет образа, у которого авангард мог бы задержаться, найти покой и отдохнуть. Он всегда должен продолжать движение вперед, поскольку любой образ в риторике нашей культуры отсылает к следующему образу. Поэтому авангард – или скорее мы сами – вынужден постоянно быть в пути от образа к образу, от знака к знаку. Но мы, как все люди, конечны, и бесконечное движение нам не под силу, оно утомляет нас.

Эту силу, которая уводит нас вдаль от любых знаков и образов, нельзя путать с цинизмом, равнодушием и скукой, так как в то же время она снова приводит нас к таким же образам и знакам. Мы больше не в состоянии быть циничными, равнодушными или скучать. На иронию мы также более не способны. В случае цинизма, скуки и равнодушия речь идет о сохранении дистанции от всех образов и знаков, которая гарантирует нам хоть какой-то покой и позволяет обнаружить по ту сторону любого образа свою собственную субъективность в ее абсолютном одиночестве.

Какой-нибудь "вечный странник", вроде Беньямина, еще мог позволить себе скучать и – при всей очарованности образами внешнего мира – сознавать себя шествующей сквозь мир субъективностью. Он мог даже задержаться перед каким-то образом, мог к нему вернуться или – вообще, вернуться домой. Мы этого уже не можем себе позволить, так как мы – более не авторы, определяющие маршрут своего путешествия в мире. Путь, намеченный риторикой знаков, направляет

нас и лишает покоя. Из-за этого нам некогда скучать – мы постоянно направлены туда, куда нас ведет этот путь. И это напряженное движение нас особенно утомляет.

Итак, призрак авангарда – упорно продвигающаяся вперед войсковая единица – это характерное постмодернистское видение, и оно никоим образом не обладает той очевидностью, которую ему вменяют с такой настойчивостью. На самом же деле авангард может быть уподоблен войсковому подразделению, которое, победоносно достигнув цели, расположилось лагерем и отдыхает, в то время как остальное войско – все еще на марше и не знает, достигнет оно когда-нибудь цели или нет. Из текстов исторического авангарда становится достаточно ясно, что самосознанию авангарда соответствовал именно образ покоя. Авангард отдыхает – это остальные все еще маршируют.

Художественные знаки и тексты исторического авангарда не представляют, собственно, ничего, кроме этого абсолютного покоя, в котором жизнь сливается со смертью. "Фонтан" Марселя Дюшана был не случайно назван в одной из публикаций тех лет "*Buddha in the Bathroom*", то есть был воспринят как образ абсолютного покоя. Еще один удачный пример – творчество Пита Мондриана. В свою очередь футуристические образы движения сопрягают в своей безвременности все возможные его стадии, то есть воссоздают его "одновременно" с различных точек зрения, что опять-таки приводит движение к абсолютному покою. Призрак всемирной катастрофы, постоянно преследовавший дадаизм, открывает недоступное понимание, скрытое за реальностью Ничто. И даже вроде бы полный активности сюрреализм полагает себя пассивным медиумом, транслирующим сигналы бессознательного.

Покой авангарда – источник его энергии: авангард отдыхает, когда другие тратят силы. Поэтому художник-авангардист накапливает больше сил, чем другие. Пикассо однажды обронил фразу, ставшую затем хрестоматийной: "Я не ищу, я нахожу". Авангард не искал, он нашел. Он нашел нечто элементарное, фундаментальное, универсальное, что лежит за всяким образом в качестве его трансцендентальной возможности. Например, "Черный квадрат" Малевича может мыслиться как

трансцендентальная схема любой возможной картины, а "Фонтан" Дюшана – как элементарный жест эстетизации. Таким образом, интерпретация авангарда в качестве ударного отряда на пути вечного движения вперед не соответствует самосознанию авангарда. Скорее – это мнение остальной, уставшей армии, которая потеряла веру в успех и поэтому думает, что и авангард преследует призрак и не придет к своей цели. На самом деле эта уставшая армия давным-давно потеряла авангард из виду и посему не ведает, достиг он цели или нет: для этого у нее нет объективных критериев.

Можно с легкостью утверждать, что ни "Черный квадрат", ни "Фонтан", ни другие авангардистские произведения искусства нельзя рассматривать как качественно новые и что они, как всякое произведение искусства вообще, следуют правилам общей визуальной риторики. Это мнение звучит убедительно. Однако сохраняется вероятность того, что из пункта покоя, которого достиг авангард, открывается перспектива на различие между фундаментальным и не-фундаментальным, которое недоступно нашему видению, так как мы еще лишь находимся на пути к этому пункту.

Если мы, в эпоху постмодернизма, утомлены, то не потому, что мы – дети авангарда, но потому, что мы – дети остальной армии, которая потеряла надежду когда-нибудь достичь цели и которой ее жизнь представляется как равномерное утомительное движение вперед. Только эта – оставшаяся в арьергарде – армия понимает модерн как прогресс, вне положительных и отрицательных оценок. Авангард же, напротив, – не движение вперед, он остается там, где нашел эстетически приемлемое место для отдыха.

Философы арьергардной армии хорошо известны. Самые интересные из них работали в 30-е годы. Это те самые, что маршируют позади авангарда и никогда "не дойдут". Так, Хайдеггер – всегда "на пути к языку", он – странник, всегда странствующий сквозь мир и жизнь. Правда, он странствует так долго, что почти нашел в этом покой, хотя и это может оказаться со временем утомительным и неприятным. Помимо же хайдеггеровского "странствования", о себе заявили и "всеобщая мобилиза-

ция", и "перманентная революция", и "символический обмен", и другие, еще более ускоренные варианты движения.

Это представление о постоянном движении для самого модернизма не характерно. Скорее это эффект недоверия к модернизму, неверия в то, что Земля Обетованная достижима. Там, где модернизм на своей территории, там, где он радикален, – там он, как уже сказано, покоится на вневременном, трансцендентальном, апокалиптическом фундаменте – в конце истории всех возможных исканий. Апокалиптика нашего времени, как известно, апокалиптика наоборот – апокалиптика апокалиптики, или возвешение конца всех концов. Мы стремимся сегодня доказать невозможность всякой остановки и отдыха.

Конечно, мы можем в любое время выйти из этого перманентного постмодернистского потока, вернувшись к изначальной авангардистской интерпретации знаков. Ничто не мешает нам, как сказано выше, утверждать, что определенный знак имеет определенное значение или даже что все знаки имеют такое определенное значение, которое позволяет нам расположиться у этого знака и отдохнуть. Тогда мы получим концепцию авангардистского фундаментализма, которая сегодня часто всплывает в культурном контексте. Этот фундаментализм – реакция на исчезновение фундамента. Там, где авангард предполагал фундамент, авангардистский фундаментализм никакого фундамента не видит и приходит поэтому к выводу, что этот фундамент он должен создать сам. Таким образом, фундаментализм решает сам и действует по собственному произволу. Хотя он – несправедливо, как мы уже видели, – осуждает постмодернизм за пустоту и цинизм, но сам он может проявляться только в постмодернистской ситуации, т. е. в случае отсутствия фундамента, так как там, где фундамент присутствует, фундаментализм невозможен. В результате начинается практиковаться ничем не обусловленная и безосновательная приверженность к определенным знакам, которые путем героических усилий и старательных медитаций должны стать эстетически изолированными и не подверженными правилам общей риторики. Так, любой знак сегодня может быть с одинаковым успехом интерпретирован как фундаментальный, т. е.

как окончательный взгляд на сущность искусства, и как визуальный мусор. Вследствие этого любой знак в современной культуре раздвоен. Современное искусство всегда было разделено на высокое авангардистское искусство, предлагающее некие окончательные точки зрения, и на массовое искусство, которое просто следует обычным правилам продуцирования произведений искусства. Иными словами, современное искусство никогда не представляло гомогенного пространства и не могло рассматриваться как единое понятие.

Это разделение Клемент Гринберг описал в известном эссе 1939 года "Авангард и кич". Уже тогда он утверждал, что искусство эстетизировало все, что можно эстетизировать. Так было преодолено ранее крайне значимое для искусства разделение, а именно разделение между тем, что искусству должно и не должно изображать. Но вследствие этого искусство разделилось само: на авангард и кич. У Гринберга авангард — это рефлексия искусства над своими техническими приемами, так как произведение искусства — это не только отображение мира вещей, но и оно само является технической вещью. Для кича произведение искусства — тоже техническая вещь, но кич не рефлектирует над этой техничностью, а прямо использует ее эффекты. Современное искусство разделено таким образом на рефлекссию над искусством и на его прямое использование. Если искусство действует — неважно, критически или аффирмативно, политически корректно или некорректно, — оно остается кичем, если вообще действует. Следовательно, у Гринберга покой остается состоянием, внутренне присущим авангарду. Если в дискуссиях о постмодернизме мне приходится слышать о втором модернизме — при этом явно имеется в виду второй авангард, — я радуюсь. Я радуюсь, как путник, чьи ноги устали идти, и он тащится из последних сил, и слышит, что оазис, до которого он отчаялся дойти, все же не призрак, а в самом деле оазис, где он сможет наконец-то обрести покой. Но где этот оазис расположен? Мы будем недалеко от истины, если предположим, что этот второй оазис находится повсюду и отличается от постмодернистской пустыни только способом интерпретации. Так что произведение искусства с полным правом может быть истолковано вначале как

постмодерное, а затем — как второмодерное. Деление современного искусства на авангард и кич, на покой и движение, на изгляд и риторику, на оазис и пустыню разделяет не реальные материальные пространства, а интерпретационное пространство каждого отдельно взятого произведения искусства.

Чем, собственно, занимается постмодернистский дискурс? Он постоянно разрушает границу между авангардом и кичем, которую так четко провел Гринберг, и делает это дважды. С одной стороны, "декичизируя" кич, он авангардистски его возвышает. Этот процесс начался с американского поп-арта и уже так далеко зашел, что мы сегодня живем в ситуации, в которой практически все, что считается кичем, может быть возведено в область высокого искусства с помощью хорошо проверенных приемов. Но, с другой стороны, все, что раньше считалось высоким искусством, таким же образом оказалось кичем вместе с разрушением мифа об автономии искусства. Любое искусство, включая авангард, может быть вписано в социальный и прежде всего — в политический контекст и осознано как часть общей риторики. Если, с одной стороны, предметы кича получили характеристики, на которые раньше претендовал лишь авангард, то авангард, с другой стороны, стал репрезентировать, подобно кичу, общую культурную ситуацию. В итоге сегодня мы уже не определим принадлежность искусства кичу или авангарду. Но если мы больше не можем различить кич и авангард, то по-прежнему вполне можем отличить использование определенного произведения искусства в целях кича или авангарда.

Иначе говоря, мы можем опознать, когда искусство используется в целях воздействия — будь то реклама, политика, развлечение и т. д. — и когда оно демонстрирует свою собственную структуру. Даже если на этот счет бывают разногласия, как в случае с рекламой фирмы *Benetton*, — об этом можно осмысленно дискутировать. Это, конечно, не означает, что соответствующие критерии ясно определены: столь четких правил не было и во времена авангарда. Но мы можем обоснованно рассуждать о том, использовано ли искусство в рамках авангардной или массовой культуры.

Теперь уже можно сказать, что первый авангард был творческим, а сегодня мы живем в эпоху второго – интерпретационного авангарда. Правда, в случае первого – классического – авангарда сама продукция была уже, в сущности, интерпретацией, так как на самом деле новых знаков не появлялось, а использовались прежние, но – в ином эстетическом контексте. Разница между обоими авангардами скорее в том, что художник сегодня знает о двойственном положении своих работ, о двойном коде их интерпретации и сознательно обращается с этим. Тому достаточно примеров от Энди Уорхола до Синди Шерман.

И все-таки, даже если сегодня двойное кодирование оставляет возможность задумчиво остановиться у первого попавшегося знака и отдохнуть, – этот покой легко разрушить. Если сегодня оставаться на месте, то нельзя гарантировать свою безопасность, как во времена авангарда, тем, что все остальные на пути к тебе. Скорее, появляется нехорошее чувство, что жизнь течет мимо. Каждый может в любое время остановиться, но общее движение неудержимо, хотя остается неясным, куда ведет этот путь. На эту необозримость нашего постмодернистского мира сетовали уже не раз. Жалобы, как правило, подразумевают, что чьей-то задачей остается сделать этот мир обозримым для себя самого, а возможно, и для других. Это стремление – обозреть необозримое – отнимает силы и утомляет. Поэтому я хотел бы предложить другой способ обращения с этой абсолютной необозримостью: стать самому необозримым.

Действительно, сегодня мы можем наблюдать все возрастающее число произведений искусства, которые, отнимая много физических сил у зрителя, утомляют публику и остаются, в конечном счете, необозримыми. Я хотел бы подчеркнуть, что под этим "ни в коем случае" не имеется в виду что-то вроде "неисчерпаемого смысла" произведений искусства, а только лишь простая физическая невозможность воспринять произведение в целом. В силу чего нам остается только – как в реальной жизни – предполагать, что самое важное мы упустили из виду.

Возможность для отдельного художника создать такое необозримое произведение искусства есть результат современ-

ных технологий и новейших художественных практик. Искусство сегодня распоряжается огромными скоростями. Речь не идет в данном случае о скорости в искусстве – с этим имел дело футуризм, а Поль Вирилио продолжает тематизировать это и сегодня, – речь идет о скорости продуцирования произведений искусства как таковых. Эта скорость в нашем столетии бесшестено возросла. Ранее художник довольно долго писал картину. Зритель, напротив, мог охватить ее одним взглядом. Это означает, что зритель имел огромное преимущество во времени и был в этом отношении в более выгодном положении, чем художник: в равный промежуток времени он мог увидеть больше картин, чем художник – создать. Такие работы, как "Фонтан" Дюшана и фильм Уорхола *"Empire State Building"*, уравнивали затраты времени художника и зрителя. Комбинации практики реди-мэйда и современных копировально-множительных возможностей дают преимущество во времени художнику перед зрителем: соотношение времени производства и восприятия произведений искусства заметно изменилось в пользу художника. Восприятие произведения искусства требует сейчас больше времени, чем его производство.

Это преимущество во времени художник может использовать, чтобы переутомить внимание зрителя и сделать произведение искусства необозримым. Характерным примером такого произведения может послужить видеоработа Фишли и Вайса, которая была показана в Швейцарском павильоне на Венецианской биеннале 1995 года. Материал предложенного фильма, транслировавшегося одновременно на многочисленных мониторах, был столь велик и необозрим, что в нормальных условиях экспозиции он не мог быть воспринят полностью посетителями, так что впечатление от работы осталось с необходимостью фрагментарным. Того же эффекта можно достичь без использования новых медиа, как показывают инсталляции Ильи Кабакова и графика Раймонда Петтибона. Требование прочтения текста в выставочных условиях в обоих случаях делает работы художников непрочитаемыми и оставляет зрителя в состоянии усталости и фрустрации.

Карл Андре как-то сказал: "Культура – это то, что другие делают с нами. Искусство – это то, что мы делаем с другими". Отныне я не чувствую себя усталым, но вполне бодро, так как демонстрирую другим такую же необозримость, какая окружает меня самого. То, что я представляю другим мою собственную, мной созданную необозримость, дает мне возможность управлять движением других, не задавая цели этого движения (на что в свое время претендовал классический авангард). Таким образом, я использовал преимущество во времени, которое обеспечивает мне современная художественная практика, чтобы отдохнуть, пока зритель тратит силы.

Но при этом зритель также получает парадоксальный шанс на отдых. В то время как общая ситуация необозримости повторяется, удваивается благодаря искусству, одновременно обнажаются и искусственность, сделанность, инсценированность самой этой необозримости. Вместо того чтобы устать от желания вписать постмодернистскую необозримость в некую "неомодернистскую" картину мира, зритель осознает возможность эстетизировать эту необозримость и тем самым преодолеть ее, не затратив на это особых усилий.

Итак, мы найдем оазис в пустыне, когда наконец-то научимся интерпретировать всю пустыню как оазис и начнем спокойно в нем отдыхать.

Темная сторона искусства

Современная вера в автономию искусства привела к растущей профессионализации эстетического и художественно-теоретического дискурса. При этом теоретические комментарии, в которых, как считается, нуждается современное искусство, непосвященным зачастую кажутся еще более непонятными, чем разъясняемое с их помощью искусство само по себе. Именно поэтому особое значение придается тем случаям, когда философия или методология вторгается в герменевтическое поле эстетического с универалистскими притязаниями. От такой интервенции ожидают установления по крайней мере теоретической связи с внешним миром, которой современное искусство и художественная теория лишены на уровне общественной практики. Теоретические интервенции Канта, Гегеля или Хайдеггера – назовем лишь эти несколько имен – по сей день сохраняют ключевое значение для теории искусства.

К числу таких удачных интервенций, несомненно, принадлежит и книга Никласа Луманна "Искусство общества" – можно ожидать, что она также приобретет ключевое значение для всех последующих эстетических и теоретических дискуссий. Вышеупомянутое почтение к автономии современного искусства сочетается у Луманна с попыткой включить искусство как целое в еще большую целостность, понимаемую в качестве коммуникативной. В эпоху классического авангарда, вероятно, сказали бы, что это созерцание коммуникативного целого по-прежнему остается созерцанием и потому располагается внутри сферы искусства, распространяющейся на все виды созерцания, так что различие между искусством и неискусством тематизируется Луманном исключительно посредством самого искусства и тем самым, разумеется, де-факто

устраняется. Однако искусство наших дней стало скромнее. Хотя по-прежнему утверждается, что все может стать искусством, никто уже не пытается вывести из этого известное гегелевское заключение, будто неискусство в своей сущности всегда уже есть искусство. С другой стороны, мы остаемся в неуверенности на тот счет, как нам следует мыслить неискусство, ведь как только неискусство помыслено, оно становится представимо, т. е. автоматически превращается в искусство. Из-за этого современная художественная система, включая теорию искусства, страдает комплексом Мидаса. Мы хотим вырваться из замкнутости художественной системы, преодолеть, трансцендировать, разорвать ее границы — однако в результате этого движения преодоления внешнее художественное стремление к внешнему оказывается тщетным. В этой ситуации перед самосознанием художественной системы возникает не столько традиционный вопрос "что такое искусство?", сколько вопрос "что такое неискусство?". Для того, кто находится внутри художественной системы, особая привлекательность луманновской теории искусства состоит в том, что она эксплицитно ставит вопрос о статусе неискусства и дает ответ на него. Поэтому в дальнейшем я хочу сосредоточить внимание на обсуждении этого вопроса.

Различение между искусством и неискусством фиксируется у Луманна в различении между формой и неформой или между *marked space* и *unmarked space*: "Произведение искусства, устанавливаемое в своем отличии от всего остального в качестве произведения искусства, следовательно, прежде всего исключает все остальное и разделяет мир на свой собственный и остающийся за его пределами *unmarked space*". Дальнейшая рефлексия не в состоянии описать обе стороны этого базового различения и тем самым отменить его, она может его только сдвигать. Таким образом, внешнее художественного произведения конституируется вместе с ним, оставаясь неустранимым и нередуцируемым. Все последующие операции могут осуществляться только на стороне формы, на стороне *marked space* художественного произведения: первое различение оп-

ределяет логику всех дальнейших различений, которые уже не могут быть произвольными. Система искусства понимается Луманном как сумма этих автономных форм, художественных произведений или *marked space*. Автономия художественной системы базируется на автономии отдельных форм и на автономном решении художника относительно первого различения между формой и неформой: неформа или внешнее художественной системы соответственно является общим остатком, общим *unmarked space*, получившимся в результате всех индивидуальных различений.

Конечно, такая модель художественной системы в свою очередь коренится в понимании искусства, свойственном "высокому модернизму", для которого художественное произведение является автономной формой, возникающей в результате игры между ее собственным внутренним законом и свободной волей художника. Но в то же время Луманн не признает за такой автономной формой никакой особой привилегии. При помощи исторических экскурсов, в конечном счете инспирированных дюшановской моделью реди-мэйда и ее интерпретацией у Артура Данто, Луманн показывает, что любая форма в определенных условиях может быть признана художественным произведением. Тем самым он комбинирует феноменологию Гуссерля с феноменологией Гегеля. История снятия различий между произведением искусства и любой другой формой приходит к завершению, к устранению дифференциации или к автономизации художественной системы, которая отныне не имеет за своими пределами никаких внешних форм. Отношение между искусством и неискусством развивается, соответственно, в духе гегелевской диалектики. Напротив, различение между формой и неформой понимается по-гуссерлиански: по ту сторону исторически сложившегося репертуара форм простирается нередуцируемая пустыня бесформенного. Невозможно колонизировать, приватизировать, оформить всю землю: *frontier*, граница между ними остается неустранимой. Система искусства автономна в том смысле, что за пределами этой системы нет такого закона, которому искусство было бы подчинено. Но по ту сторону

гегельянских гарантий безопасности нас подстерегает беззаконное, безымянное и дикое – то, что не поддается приручению, оставаясь извечным источником опасности. Поэтому модель Луманна можно понимать как теоретическое объяснение упомянутого выше комплекса Мидаса, регулирующего отношение искусства ко всему иному: художественная система может и должна в поисках нового все глубже проникать в бесформенное. Однако таким образом бесформенное не исчезает, оно лишь смещается, снова теряется из виду и, стало быть, остается недостижимым в своей скрытой опасности. Эта картина одновременно тревожит и успокаивает. Конечно, опасность неустраима, – но она вытеснена вовне, так что, по крайней мере, во внутреннем мире формы можно спокойно предаваться чистой, неомраченной радости труда, с которой мы ассоциируем художественное творчество.

Однако наш исторический опыт сделал нас недоверчивыми, и мы задаемся вопросом: так ли на самом деле радостна, свободна, автономна художественная система внутри себя самой? Ведь нам она скорее знакома как место интриг, борьбы за власть и разного рода зависимостей. Откуда все это берется?

На этот счет у Луманна тоже можно найти указание. Он снова и снова подчеркивает, что его интересует коммуникация *через* искусство, а не коммуникация *по поводу* искусства. С этим связано и то, что материал, из которого сделано художественное произведение, эксплицитно приносится Луманном в жертву методологическому *epoché*. Луманн пишет: "Материальность текста или другого художественного произведения всегда принадлежит окружающему миру и никогда не может стать компонентом цепи операций системы". В других местах он отмечает также, что материал искусства, включая все операции, производимые с этим материалом, должен располагаться за пределами художественной системы. И в самом деле: система искусства как система форм должна оставаться видимой. Поскольку материал как невидимое внутреннее художественного произведения, как невидимый материальный носитель формы скрыт этой формой, постольку он не включен в систему искусства. Напротив, если материал очевиден в самой фор-

ме, к чему, например, стремился классический авангард, это уже не материал или носитель формы, но сама форма.

Сколь бы необычно ни звучал этот тезис Луманна для художника, который вынужден работать с материалом даже в том случае, если он рассматривает себя как художника чисто концептуального, мы, безусловно, должны согласиться с этим тезисом: то, что невозможно увидеть или услышать, остается снаружи. Однако зададим теперь следующий вопрос: исключен ли материальный носитель формы или искусства в том же самом смысле и имеет ли он тот же самый статус, что и неформа или неискусство? В книге Луманна мы не найдем эксплицитной постановки и решения этого вопроса, но все, что мы можем в ней прочесть, указывает на отрицательный ответ.

Различение между формой и неформой описывается как различение в самом медиуме, причем медиум понимается как виртуальный резервуар всех возможных форм; при этом пространство и время тоже оцениваются как медиальные, «что всегда позволяет заложить их как *hypokeimenon* "в основу"». Таким образом, в качестве *hypokeimenon*'а художественного произведения материальный или медиальный носитель формы исключается иначе – и еще более радикально, – чем *unmarked space* или неформа, которая все еще находится на уровне медиального. И действительно, материальный носитель образует *внешнее внутри* художественного произведения, радикально отличающееся от *чисто внешнего* виртуального медиума. Следовательно, произведение искусства имеет не одну, а две внешние стороны: во-первых, внешнюю границу формы, ограничивающую "горизонтальную" неформу, и, во-вторых, внешнюю сторону "позади формы", лежащую в глубине и несущую форму. В то же время только этот носитель в качестве *hypokeimenon*'а произведения искусства обеспечивает этому произведению возможность иметь собственное время и собственное пространство, которые лишь на основании весьма проблематичных метафизических предпосылок могут быть названы фиктивными.

Но как только внешнее во внутреннем формы диагностировано, художественная система в целом оказывается неудобной.

Прежде всего под угрозой утраты автономии оказывается первое, формообразующее различие. И действительно: изначальный выбор картинной рамы, который, к примеру, в случае живописи определяет многое из того, что затем происходит внутри рамы на картинной поверхности, не может быть полностью сведен к изначальному различению формы. Скорее возникают вопросы, как данный холст изготавливается, вывешивается, размещается, хранится, транспортируется и реставрируется. Все эти чисто материальные условия существования картины, очевидно, в значительной степени и определяют ее форму. В то же время они не могут быть до конца отрефлектированы в самой картине. Несмотря на неутомимые попытки отрефлектировать материальные и институциональные условия искусства в самом искусстве, эти условия остаются структурно скрытыми. Причина заключается в том, что носитель картины не может быть полностью выявлен в самой этой картине, несмотря на то — или именно потому, — что его внешняя форма идентична форме картины. Онтологическая дифференция, которую Хайдеггер справедливо противопоставил оптимизму гуссерлианской феноменологии, противостоит в качестве — скажем так — онтомедиальной дифференции и оптимизму по-модернистски понимаемой автономии художественной системы. В данном случае также невозможно редуцировать дифференцию между формой и носителем формы к формальному различению между формой и неформой или между художественной системой и ее внешним. Внешнее художественной системы оперирует в ее внутреннем. Скрытое существование художественного носителя позади художественной формы образует темное пространство внутри системы искусства (в отличие от слепого поля вне этой системы), в котором могут разыгрываться всевозможные темные махинации, интриги и борьба за власть: материальность произведения искусства позволяет обращаться с искусством так же, как с неискусством. Эта возможность является дополнительной по отношению к оптимистической возможности обращаться с неискусством так же, как с искусством.

Произведения искусства можно продавать, разрушать, списывать в утиль, их можно употреблять и ими можно злоупот-

реблять — но их можно также хранить и выставлять, подобно любым другим вещам. Эта судьба произведений искусства как материальных вещей никоим образом не является внешней относительно их формы. В первую очередь это затрагивает проблематику нового, которая имеет немаловажное значение для теории Луманна. Согласно Луманну, произведение искусства должно прежде всего удивлять, так как оно выделяется на фоне традиции. Поиски нового сообщают художественной системе ее динамику. И эти поиски для Луманна — в отличие от многих других постгегельянских теоретиков конца искусства — всегда возможны, поскольку *unmarked space* всегда открыт в направлении неформы. Чтобы новая форма могла быть показана как новая, необходимо, разумеется, сохранить все старые формы. Представим себе, что носитель формы разрушается сразу после того, как форма произведена. В этом случае данная форма может быть произведена заново — и всякий раз она будет восприниматься как новая, так что вся система искусства может быть редуцирована к одной-единственной форме, не утратив при этом остальных своих характеристик, включая автопоэтическую динамику. Архив художественных форм, целиком обеспечивающий возможность нового, разумеется, тоже имеет свой материальный носитель, чисто внешняя судьба которого управляет, тем самым, автопоэтической динамикой извне: если бы определенные произведения искусства были утрачены в результате наводнения, пожара или преднамеренного уничтожения, эта динамика необходимым образом приняла бы другое направление.

Но еще более явно онтомедиальная дифференция обращает на себя внимание в использовании искусства в контексте современного дизайна. Характерно, что Луманн практически не упоминает о неоднократно тематизированном расколе современного искусства на высокое искусство и массовую художественную продукцию, благодаря чему художественная система в его описании предстает совершенно гомогенной. Понимание формы, приписываемое этой системе, доказывает, однако, что речь идет о высоком искусстве, которое обладает способностью интегрировать в себя и формы китча. Однако

эта постмодернистская способность к интеграции не означает победы художественной системы над ее отчужденным использованием. Сегодня мы уже не говорим о культурной индустрии как манипуляции сознанием в смысле Адорно. В наши дни эстетические критерии напрямую применяются в контексте товарного производства и масс-медиа, то есть интегрируются в материальное производство в качестве дизайна. Как таковые эти художественные продукты, не являющиеся при этом произведениями искусства, очевидно, уже не подчиняются логике художественной системы, поскольку они создаются, демонстрируются и используются в соответствии с другими, прагматическими критериями. Тем не менее, родство между продуктами дизайна и произведениями искусства благодаря материальности и тех, и других сохраняется поверх всех системных границ.

Конечно, все здесь сказанное можно объяснить как попытку применения знакомого метода деконструкции к различению художественной системы и ее внешнего, описанному в книге Луманна, – при этом материальный носитель искусства выполняет роль "супплемент", дополнения, ускользающего от этого различения. Отчасти такое объяснение справедливо. И все же в данном случае было бы неправильно говорить о деконструкции, ведь ее применение стало возможно благодаря различению между различением и дифференцией, которым соответствуют два различных вида внешнего: "горизонтальное", медиальное внешнее и материальное *внешнее во внутреннем*.

При этом нетрудно убедиться, что различение между различением и дифференцией, то есть между сознательно установленными границами и бессознательными принуждениями, находится в центре внимания современного искусства, так что это различение именно в том смысле, которое придает ему Луманн, можно считать конститутивным для произведения искусства. Отсюда явствует невозможность мотивировать однозначный выбор между системно-теоретическим и деконструктивистским дискурсом. Быть может, необходимо скорее еще раз, следуя Луманну, подчеркнуть, что первые и решаю-

щие различения в отношении к системе искусства исходят от самого искусства. Но это означает также, что граница художественной системы проходит через каждое отдельное художественное произведение – а не за его пределами. Произведение искусства – образование кентаврическое, которое лишь наполовину, а именно в качестве формы, принадлежит художественной системе – а своей другой половиной вынесено в тревожное и опасное внешнее.

Воображаемый контекст

1. Вопрос о контексте произведения искусства становится актуален лишь тогда, когда утрачивается надежда постичь смысл этого произведения путем проникновения в его внутреннюю, автономную интенцию, которая, согласно традиционной точке зрения, сообщается произведению его автором. При изучении контекста целью ставится, так сказать, извне определить и стабилизировать смысл текста, оказывающийся под угрозой из-за недоступности авторской интенции. Однако возникает вопрос, каким образом такой контекст вообще может быть описан, насколько его описание в свою очередь представляет собой текст, требующий новый контекст для своего понимания, и как далеко можно и должно идти, чтобы составить большой контекст, способный в достаточной степени стабилизировать место отдельного текста или отдельного художественного произведения.

Подобные вопросы уже с давних пор занимают теорию искусства и литературы. Общая предпосылка соответствующих усилий большей частью состоит в убеждении, что искусство и литература продуцируют исключительно тексты, тогда как гуманитарные науки должны исследовать и описывать контексты для понимания этих первичных текстов. Но в действительности все обстоит не так просто — по крайней мере, с некоторых пор. В самих литературных текстах и в художественных произведениях все чаще тематизируется общественный, экономический, семиотический, медиальный и не в последнюю очередь политический контекст их функционирования. При этом художники нередко используют различные гуманитарные теории, выдвигающие требование адекватно или хотя бы на уровне своего времени интерпретировать эти контек-

сты, чтобы сообщить собственному произведению определенную истинность или, точнее, определенную реальность. Искусство сегодня хочет быть реалистичным – и ответ на вопрос, что же такое реальность, оно, как правило, надеется услышать от критического, гуманитарного дискурса.

Этот устремление к научно или политически понимаемому реальному весьма радикально отличает искусство наших дней от искусства классического модернизма. Художник-модернист стремился преодолеть, трансцендировать, прорвать свою внешнюю, социально обусловленную идентичность – оставив позади все научно доказуемые, равно как и недоказуемые истины. Лишь отрешившись от тривиального, внешнего контекста, художник мог надеяться на достижение скрытой истины, недоступной другим, и возможности сказать обществу новое, оригинальное, аутентичное слово. Последующая контекстуализация этого слова означала одновременно неизбежность и привилегию, реализация которых была делом общества, а не самого художника. Впрочем, внешняя, социальная идентичность художника при этом почти не принималась во внимание, ведь она расценивалась как преодоленная и потому более не релевантная. Классический модернизм определял эту внешнюю идентичность исключительно негативно и стремился оказаться по ту сторону всей совокупности социальных конвенций и ролей. Только то, что трансцендировало эти роли, оценивалось как художественно релевантное и достойное серьезного обсуждения.

Однако положение резко изменилось, когда роль художника, порывающего со всеми социальными конвенциями, в свою очередь стала пониматься как одна из ролей и как определенная социальная конвенция. Вследствие этого понимания интерес художников переместился на их уже существующую, социально заданную культурную идентичность, сообщаемую им извне и до сих пор рассматривавшуюся как помеха для их внутреннего самораскрытия. Художник сегодня выступает прежде всего как член современного общества и стремится разместить и осмыслить свое произведение во всеобъемлющем контексте современных общественных

коммуникаций. Одновременно он уже не предоставляет обществу свободу толкования этого своего произведения в соответствии с мнением публики или критики, а сам осуществляет толкование и контекстуализацию внутри самого произведения. Отсюда – тематизация в искусстве наших дней собственного пола, собственной этнической идентичности или социального положения – всех тех параметров, которые стремился трансцендировать и аннигилировать классический модернизм и которые теперь задают перспективу для рассмотрения и интерпретации произведения.

Необходимость реконструировать региональный контекст в художественном произведении во многом есть результат напряжения между этим специфическим контекстом и интернациональным контекстом художественной презентации. Положение художника вследствие этого нового контекстуализма изменилось, впрочем, не столь принципиально, как это может показаться на первый взгляд. Сегодня художник также должен дистанцироваться от своего непосредственного, повседневного контекста, чтобы знать, что ему нужно взять из этого контекста в свою работу, с тем чтобы ее можно было отличить от работ других художников и в то же время воспринимать внутри более широкого художественного контекста. Отличие от классического авангарда заключается лишь в том, что художник-авангардист демонстрировал как результат самодистанцирования свою свободную идентичность, в то время как нынешний художник скорее контекстуализирует свою прежнюю, социально обусловленную идентичность и стратегически оперирует ею. Художник обращается с этой своей прежней, уже сложившейся, социально кодированной идентичностью как с реди-мэйдом: он становится реди-мэйдом для самого себя. Вот почему искусство сегодня по сути наследует Дюшану, хотя внешне проблематика искусства изменилась. Современный художник поступает со своей идентичностью подобно Дюшану, который вместо того, чтобы трансцендировать готовые формы вещей, стратегически перемещал их из непосредственного, повседневного контекста в более широкий контекст искусства.

Однако основной вопрос состоит в том, поддаются ли в действительности оба контекста – повседневный и художественный – описанию, рефлексии и фиксации. Общественно-политический или художественно-политический контекст зачастую может показаться хорошо обозримым, так как он зависит от конкретных, вполне определенных проблем, партий, общественных групп и интересов. Однако эта видимость обманчива. История модернизма в искусстве ясно показывает, что "реалистический", "нормальный", политически или научно-социологически определяемый контекст – иллюзия и что при ближайшем рассмотрении он тотчас же распадается на бесконечное множество частных – сознательных или неосознанных – точек зрения: искусство авангарда не является достоверной манифестацией скрытой истины, но в то же время оно демонстрирует нередуцируемость частных, индивидуальных языков и точек зрения.

Для различных постструктуралистских теорий – и прежде всего для дискурса деконструкции Жака Деррида – это означает, что общий коммуникативный контекст всегда неуловим, скрыт. Тематизация этой невозможности остается поэтому единственным возможным занятием критической гуманитарной науки, коль скоро она хочет быть действительно научной, то есть коль скоро она хочет судить о реальности: контекст как реальный контекст больше всего скрывается именно тогда, когда он делает возможным понимание отдельных дискурсов. По той же причине искусству, стремящемуся к реализму, остается только тематизировать отсутствие своей реальной контекстуализации.

Нынешняя работа искусства с контекстом имеет, следовательно, намного более глубокую причину, чем изменение художественной моды: это ответ на неудачные попытки гуманитарных наук объективно описать различные контексты. Контекстуальное искусство совершает прыжок над невозможностью реальной контекстуализации, искусственно производя контексты там, где они отсутствуют с объективно-научной точки зрения. Предпосылкой для этого является идеологическая и институциональная автономия искусства – пусть и от-

носительная, – достигнутая им в эпоху модернизма. Исходя из перспективы этой автономии, искусство в состоянии свободно оформить, инсценировать, продуцировать свою собственную контекстуализацию: установить различные отношения с миром. Провозглашенное теорией деконструкции отсутствие реального, всеобщего и обязательного контекста открыло перед искусством перспективу контекстуальной креативности.

Контекстуализация, поскольку она понимается как продуктивная, а не как описательная, предполагает также совершенно иную логику, чем прежнее искусство. Если, начиная от поларта и вплоть до недавнего времени, искусство еще руководствовалось структуралистскими или лингвистическо-позитивистскими надеждами на то, чтобы выявить функционирование общественных языков в их подлинной объективности, то нынешнее поколение художников фактически отказалось от подобных надежд и от следования логике научной объективности. Акт контекстуализации производит контекст – а не наоборот. Выбор Другого, вместе с которым художник надеется поместить в контекст самого себя, открывает пространство контекстуальности. Следовательно, в начале стоит решение – а не описание. Активное и свободное производство контекстуализаций в первую очередь диктуется художникам различными моральными, политическими и стратегическими императивами – при этом совершенно аскетичная и научно-объективистская позиция предыдущих поколений сегодня часто оценивается как знак цинизма. И в самом деле: если контекст не может быть истинным, тогда он должен быть, по крайней мере, моральным. Конечно, при этом он может быть не только хорошим, но и перверсивным, злым, провокативным, деконструктивным или аморальным – понятия, немыслимые еще совсем недавно, в ту пору, пока сохранялась вера в объективность контекстуального.

2. К числу немногих авторов прошлого, которые не верили в возможность научного описания контекстов и потому изначально приписывали искусству способность заново и свободно создавать культурные контексты, принадлежит русский литера-

туровед Михаил Бахтин (1895 – 1975). Его тексты, в последнее время получившие широкую известность на Западе, сильно повлияли на русских художников 70-х годов, которые перешли от модернистского идеала высокого, автономного искусства к художественной рефлексии советского культурного контекста.

К этому времени официальная советская эстетика имела отнюдь мало общего с социалистическим реализмом сталинских времен, хотя идеологическое признание соцреалистической доктрины по-прежнему оставалось необходимым условием для участия в официально санкционированном культурном процессе. Искусство социалистического реализма времен Сталина было оптимистичным, устремленным в будущее: оно изображало жизнь такой, какой она должна быть в перспективе коммунистической идеологии. Это было искусство после конца буржуазной культуры, осознающее исторический разлом, отделяющий его от этой культуры. Напротив, соцреализм времен Брежнева был ретроспективным, ностальгическим, музейным. Он стремился следовать культурным образцам прошлого и быть их достойным. Это изменение настроения соответствовало изменившимся потребностям в легитимации господствующей идеологии. Сталинская культура все еще мыслила себя как исторически новое начало, открывшее в истории нечто уникальное и несравненное, хотя начало это уже не мыслилось так радикально, как в эпоху раннего русского авангарда. Напротив, идеология брежневских времен провозглашала Советский Союз местом реализации традиционных ценностных ориентиров и чаяний, забытых и отвергнутых западным капитализмом с его беспощадной политикой модернизации. В соответствии с этим изменилась и господствующая художественная стратегия, стилизовавшая жизнь в Советском Союзе в духе домодернистской или умеренно модернистской музейной традиции. И стратегия эта отвечала общим настроениям в стране, которая хотела снова установить связь с культурой прошлого там, где она прервалась в результате Октябрьской революции.

Хотя оппозиционное, альтернативное или неофициальное искусство этого времени, полностью исключенное из офици-

ально санкционированной художественной практики, на Западе зачастую называют диссидентским искусством, в действительности оно не имело ничего общего с искусством, политически мотивированным или ангажированным. Неофициальная художественная сцена была слабо связана с правозащитным движением, составлявшим сущность политического диссидентства. Целью этой сцены, напротив, было освобождение искусства от его официально практикуемого тотального использования в политических целях. Поэтому новое подчинение, на сей раз политической оппозиции, отвергалось в равной степени. Очевидно, это было одновременно политической стратегией, направленной на то, чтобы в условиях тоталитарного общества отвоевать свободное пространство, доступное и другим членам этого общества. Органы власти также понимали это и, соответственно, боролись с этой стратегией.

При этом визуальный мир, созданный советской идеологией, большинством неофициальных художников того времени оценивался как нечто низкое и недостойное. Его даже пытались полностью игнорировать, целиком от него отрешиться, дабы способствовать возникновению нового, собственного мира, создаваемого средствами искусства. Речь при этом, следовательно, шла о типично модернистской стратегии, применявшейся к специфическим условиям тогдашней советской действительности. Лишь одна группа художников неофициальной художественной сцены в начале 70-х годов порвала с этой стратегией. Цель этой группы состояла в реконструкции специфического контекста советской идеологии и советского образа жизни внутри искусства, с тем чтобы сделать понятными отдельные художественные стратегии. Ведь все эти стратегии – будь то официальная традиционалистская или альтернативная модернистская – только внутри советского контекста получали особенный смысл, заметно отличающий их от аналогичных стратегий на Западе, при том что отличие это не было должным образом отрефлектировано и выявлено. Влияние на этот проект художественного описания советского контекста оказали прежде всего структуралистские теории, царившие тогда в умах русской интеллигенции.

Такие художники, как Илья Кабаков, Виталий Комар и Александр Меламид, Эрик Булатов, Дмитрий Пригов или Иван Чуйков — назовем только эти несколько имен, — искусство которых определяют как соцарт или московский концептуализм, не стремились к прямой политической ангажированности. Они пытались скорее максимально нейтрально и объективно описать специфический советский визуальный и идеологический контекст. Вместо того чтобы заниматься поиском индивидуальных художественных идиом, московские концептуалисты использовали в своих работах язык официальных советских медиа — разумеется, в своей собственной манере, контрастирующей с официальным употреблением тех же самых знаков. Благодаря этому контрасту между двумя различными контекстами употребления официального языка в их работах возникало своеобразное внутреннее напряжение.

Конечно, художественная практика московского концептуализма многим обязана влиянию различных направлений в западном искусстве того времени — от поп-арта до минимализма и концептуализма. Тем не менее, эта практика никоим образом не означала простое перенесение методов западного искусства на материал советской культуры. Своеобразие советского культурного контекста заключалось именно в том, что ценность отдельных произведений искусства внутри этого контекста определялась почти исключительно их сутубо идеологической релевантностью для господствующего идеологически-политического дискурса. Все критерии вкуса, чувственной привлекательности или чисто художественного качества, столь значимые для ориентированной на рекламу культуры Запада — как высокой, так и массовой, — в советской культуре играли не более чем подчиненную роль. Успех или провал художественного произведения зависели, главным образом, не от его автономного художественного качества, а от способности художника тем или иным способом идеологически легитимировать произведение. Следовательно, релевантная для западного искусства борьба против формальных критериев качества, в значительной степени определявшая динамику западного искусства последних десятилетий, для советского ху-

дожника была почти непонятна и не особенно актуальна, поскольку он никогда не испытывал власти подобных критериев в собственной культуре. Но тем более значим был для него контекст идеологического обоснования искусства, фактически предопределявший судьбу его работы.

Эта специфическая констелляция объясняет, почему искусство московского концептуализма понимает художественное произведение прежде всего как систему идеологических знаков и работает в первую очередь с различными вариантами их истолкования. При этом собственно формальная или субъективно-интенциональная ценность произведения искусства изначально ставится под сомнение: для московского концептуализма все является лишь функцией социального целого; ценность произведения искусства определяется исключительно его местом в определенном идеологическом контексте. Однако это утверждение не приводит московских концептуалистов к протесту против господствующего идеологического контекста и к требованию заменить этот ложный контекст правильным. Скорее московские концептуалисты пытаются максимально точно определить этот господствующий контекст и понять его как один из числа многих других возможных контекстов. Разумеется, в этом заключен субверсивный потенциал, ведь советский идеологический контекст лишается тем самым своей претензии на историческую уникальность. С другой стороны, сегодня, когда контекст советской цивилизации отошел в прошлое, нетрудно заметить, что наилучшее художественное воплощение он получил именно в работах московских концептуалистов. Искусство, во времена Советского Союза функционировавшее как релятивизация и тем самым как критика советского идеологического контекста, выглядит сегодня как спасение и сохранение этого контекста в системе интернациональной культурной памяти, представленной музеями и другими архивами современного мира. Московский концептуализм был идеологической инновацией в годы холодной войны, когда все и на Востоке, и на Западе считали необходимым выступать либо за, либо против коммунизма. Только сегодня русский комму-

низм предстает как специфическая форма культуры, занимающая свое место в мировой истории. Этим объясняется интернациональный успех московского концептуализма после исчезновения реального контекста его становления, ведь только теперь возник спрос на дистанцированный взгляд, который это искусство сумело некогда развить.

Разумеется, стратегии московского концептуализма не ограничивались изучением единичного культурного контекста, сколь бы важен он тогда ни был. Уже в 70-е годы некоторым художникам и теоретикам этого направления стало ясно, что претензия на реконструкцию реального советского контекста несостоятельна. Каждая попытка объективного описания терялась в бесконечности частных позиций, желаний, маний и мнений, сумма которых не позволяла произвести законченную структуралистскую реконструкцию контекста. Но, главное, невозможно было установить ясное различие между объективным описанием и субъективной манией внутри произведения отдельного художника. Использование определенных советских знаков всегда можно было интерпретировать как в смысле сознательной стратегии описания контекста, так и в смысле бессознательной или полусознательной фиксации на этих знаках, имевшей, возможно, не объективную, научную, а чисто частную и потому смутную причину¹. Эта двусмысленность была непреодолима. Ее тематизация вела к всеобщему скепсису по отношению к структуралистскому проекту. В теоретическом плане этот скепсис еще более усилился благодаря знакомству с текстами Бахтина, развивавшего свою теорию прежде всего в полемике с соссюровским структурализмом и русским формализмом.

3. Исходной точкой бахтинского анализа искусства и культуры является вопрос, как отдельный человек может описать в своем тексте мир и самого себя. При этом именно самописание, по Бахтину, оказывается невозможным: автор принципиально не в состоянии включить свое собственное тело в самописание – а чисто интеллектуальная саморефлексия недостоверна, поскольку она не позволяет определить положение

тела в жизненном контексте и тем самым точку, из которой индивидуум смотрит на мир. Следовательно, для того, чтобы узнать самих себя, нам нужен Другой, который видит наше тело и может осознать и описать его границы и расположение в мире. Однако аналогичную услугу мы одновременно оказываем этому Другому, будучи в состоянии видеть его тело, в то время как от него самого оно в равной степени ускользает. Наше самосознание всегда дефицитно, так как мы зависим от нашего тела и от контекста вне поля нашего зрения. Истину о самих себе мы узнаем только от других. Однако эти другие могут узнать истину о себе только от нас².

Идеи Бахтина оформились как реакция на дискурсы Ницше, Фрейда, Соссюра, марксизма и русского формализма. Всем этим дискурсам свойственно общее утверждение, что главное в субъекте ускользает от саморефлексии и что это бессознательное поддается определению и описанию с позиции Другого. Но Бахтин выступает не только против привилегированного положения Я, характерного для классической философии, но и против привилегированного положения Другого, предполагаемого философией бессознательного. Полное самосознание невозможно. Но и полное описание субъекта с точки зрения Другого тоже невозможно: мы наблюдаем тело и телесную активность теоретика-марксиста, психоаналитика-фрейдиста или философа-структуралиста – и для нас этого достаточно, чтобы не доверять их словам.

Этому уже хорошо известному к тому времени перспективизму Бахтин придает еще более радикальный поворот (инспирированный прежде всего Ницше), оспаривая, что описание контекста осуществимо с позиций науки – и, в частности, науки гуманитарной. Ведь наука всегда располагает неким специфическим дискурсом, образующим, так сказать, ее языковое тело – даже если мы не принимаем во внимание тело ее носителя. Для Бахтина вполне приемлема уверенность, что психоанализ или иная аналогичная теория могут описать человека лучше, чем он сам в состоянии это сделать. Но язык психоанализа в свою очередь образует тело внутри более широкого языкового ландшафта, и это тело также неизбежно ускользает от самого пси-

хоанализа. Следовательно, по Бахтину, различные теории и дискурсы взаимно описывают друг друга. Но никакая теория не может достичь общего обзора: всегда возможна некая особенная, индивидуальная, другая точка зрения, с которой можно видеть тело этой теории, невидимое для нее самой. Итак: если я могу понять другого лучше, чем он понимает себя самого, и если он может понять меня лучше, чем я себя понимаю, это отнюдь не означает, что мы имеем здесь дело со взаимопониманием. Нейтральной перспективы описания не существует. Необходимо индивидуальное решение увидеть другого.

Следовательно, основная сложность, с которой неизбежно сталкивается научное или художественное описание контекста, для Бахтина лежит глубже, чем это обычно предполагается. Главная проблема состоит не столько в том, что дискурс не в состоянии описать общий контекст, частью которого он сам является, сколько в том, что этот общий контекст в реальности вообще не существует и должен создаваться искусственно. Нормальное состояние, повседневность, реальное для Бахтина попросту внеконтекстуальны. Нормальный режим коммуникации репрессивен именно потому, что он отделяет и изолирует друг от друга отдельные дискурсы и исключает возможность объединяющего их контекста. Среди прочего это означает для Бахтина, что только искусство, и в первую очередь литература, могут создавать общий контекст различных жизненных позиций, которые он называет идеологиями. Поэтому Бахтин не ставит вопроса, как художественное произведение или текст функционирует в контексте социальной, политической, коммуникативной или психологической реальности — поскольку этот реальный контекст для него вообще не существует. Бахтин скорее ставит противоположный вопрос о том, нельзя ли найти художественную форму, которая была бы в состоянии создать такой общий контекст, способный охватить различные политические, социальные, психологические и прочие точки зрения, позиции, теории и идеологии и провести их сопоставление.

Этому требованию Бахтина, очевидно, отвечает только такое литературное письмо, которое не обладает собствен-

ным языковым телом. Сам Бахтин видит определенные черты такого письма в новом европейском романе, однако, следуя его логике, можно предположить, что другие художественные формы в определенных условиях также могли бы перенять эту функцию, откажись они от конкретной идеологической точки зрения и попытались представить идеологический контекст в целом. Образцовыми примерами романного жанра, продуцирующего общий контекст, Бахтин считает романы Достоевского, называемые им "полифоническими". В своей книге о Достоевском³ Бахтин пытается доказать, что задача Достоевского заключается не в том, чтобы создать собственный язык описания, а в том, чтобы поместить в единое пространство фактически существующие и социально установленные языки, которые, однако, в социальной реальности отделены друг от друга.

Бахтин говорит в этой связи о "диалогизме" романов Достоевского, давая повод для некоторых недоразумений. У Бахтина диалог никогда не ведет к согласию или к достижению общей точки зрения, как это характерно для традиционного понимания диалога. Напротив, участники бахтинского диалога перебивают и не слушают друг друга, поскольку каждый из них обращается к телесному, социальному, языковому и прочему позиционированию другого, ускользающему от этого другого и потому не становящемуся для него предметом рефлексии. Такой диалог не может завершиться, а его процесс несоборим для его участников. Речь автора романа, поскольку она продолжает быть "монологичной", ставит его на один уровень с его героями. Только автор полифонического романа отказывается от своей авторской речи, достигая тем самым способности инсценировать диалог других извне и литературно описывать телесное позиционирование его участников.

Полифонический диалог в описании Бахтина больше похож на языковой коллаж, чем на диалог в традиционном смысле слова. Языковые тела отдельных дискурсов проникают друг в друга и образуют различные комбинации, которые фантазия автора потенциально может умножать до бесконечности. Каждое отдельное высказывание участника диалога определяет-

ся при этом исключительно своим расположением в контексте этого всеобъемлющего языкового коллажа. В определенном смысле и сам полифонический роман, и дискурсы его персонажей немые: они не выражают ничего скрытого или внутреннего, а определяются своим местом в конstellляции, которая *ничего не говорит*. Своеобразная немота языкового коллажа делает теорию Бахтина особенно интересной для анализа концептуального искусства. Можно сказать, что язык здесь манифестируется в своем мертвом состоянии как собрание немых дискурсивных трупов – в бесконечном и чисто материальном процессе постоянной декомпозиции и рекомпозиции по ту сторону конечности своего изначального, повседневного, реального контекста.

Характеризуя свою концепцию полифонического диалогизма, Бахтин и сам говорит о диалоге по ту сторону могилы. Перенос конкретной речи из ее изоляции внутри повседневной реальности в контекст полифонического диалогизма или, что для Бахтина равнозначно, в контекст универсальной эстетической репрезентации, создаваемой, к примеру, каноном мировой литературы или хранением и экспонированием искусства в музее, означает в первую очередь прыжок над смертью. Отсюда возникает вопрос, под силу ли живой идентичности дискурса выдержать такой прыжок. Поскольку определенный дискурс сталкивается и комбинируется с другими дискурсами, принадлежащими другим эпохам и другим культурным регионам, как это происходит в контексте полифонического диалогизма, он претерпевает неизбежную внутреннюю трансформацию – тем более что для Бахтина дискурс определяется исключительно своим местом внутри универсального культурного контекста и не обладает независимой от контекста, внутренней идентичностью.

Вера в то, что дискурсы, идеологии, художественные формы и прочие культурные феномены могут пережить смерть своего реального окружения, базируется на зачастую бессознательном, берущем начало в эпоху христианства представлении, что эти культурные феномены имеют некую внутреннюю сущность или душу, продолжающую жизнь в новом контексте

после смерти своего языкового или знакового тела – и более того: что смерть означает освобождение из темницы тела, изолирующей душу от свободной коммуникации со всем миром, и что только после смерти душа попадает в рай суверенной речи, которая связывает ее со всеми другими дискурсами. Но как только это представление оказывается под вопросом, теряется и уверенность в этом потустороннем коммуникативном рае.

В то же время попытка перенести реальный контекст дискурса или художественной формы в более широкий, полифонический контекст, с тем чтобы сохранить значение отдельных его элементов, также не помогает делу: несвободный, изолированный контекст при этом растворяется, а его отдельные элементы начинают свободно коммуницировать с отдельными элементами из других контекстов, так что их идентичность распадается. Несмотря на это, Бахтин продолжает надеяться на возможность репрезентировать отдельный дискурс в более широком культурном контексте таким образом, что после всех деконтекстуализаций и реконтекстуализаций его основная форма останется целой и невредимой. В своей книге о Достоевском он при этом еще во многом полагается на индивидуальную способность писателя продуцировать культурный контекст универсального сопоставления всех позиций и идеологий посредством определенного литературного метода. Тем самым Бахтин демонстрирует потребность в легитимации безличной объективности своего "полифонического диалогизма" апелляцией к определенной литературной манере – например, у Достоевского.

Разумеется, Бахтин отдавал себе отчет в этой основной трудности, встающей перед его теорией. Чтобы разрешить ее, ему следовало найти посюсторонний, материальный, телесный – и одновременно трансгисторический – контекст, способный таким образом обеспечить материальную идентичность конкретных исторических дискурсов и художественных форм. В таком всеобщем контексте могло бы затем закрепиться отдельное художественное произведение, образующее в своей материальности его конкретную манифестацию, что исключало бы необходимость обращения к авторской интенции. В

ходе дальнейшего развития своей теории Бахтин определяет этот контекст как карнавал⁴. Карнавал – это институция, располагающаяся, однако, по ту сторону иерархически упорядоченной системы институций. Карнавал является для Бахтина спонтанно возникающей институцией или, иначе говоря, институционализированной спонтанностью. Тем самым бахтинская теория карнавала напоминает сюрреалистическую теорию праздника, развивавшуюся в те же годы во Франции Жоржем Батаем и Роже Кайуа. Все то, что разделено в нормальной жизни, встречается в карнавале – при упразднении всех иерархических рангов и принуждений, позволяющем всем дискурсам свободно смешиваться.

Бахтин подчеркивает телесный характер этого смешения. Его описания карнавала часто звучат явно угрожающе – к примеру, когда он говорит о насильственном расчленении отдельных тел в карнавале, которое дает возможность создать из них единое карнавальное, "гротескное" тело. Конечно же, это гротескное тело является таким же телесным коллажем, как и коллаж из языковых тел, образующих полифонический роман – о последнем поздний Бахтин умалчивает, предпочитая говорить о "карнавальных" литературе и искусстве. Расчленение отдельных тел означает их смерть: Бахтин по-прежнему не верит в бессмертную жизнь индивидуальной души или индивидуального, внеконтекстуального смысла после смерти тела. Несмотря на это, карнавал не означает простого триумфа смерти. Не случайно Бахтин говорит о карнавале, а не просто о празднике: карнавальные маски играют у него центральную роль. Распад индивидуальных тел оставляет невредимой маску, которую Бахтин отождествляет с дискурсом или идеологией. Более того: смерть индивидуума служит продолжению жизни маски, получающей благодаря этому нового живого носителя. Уже в своих ранних текстах Бахтин подчеркивает, что его интересуют не приватные, случайные точки зрения, а только основные, четко установленные, культурно кодированные идеологии.

Однако карнавал отделен от повседневности жесткой границей. Прыжок через эту границу есть одновременно прыжок над

смертью, ведь для Бахтина карнавал трансгисторичен. Этот прыжок освобождает отдельные дискурсы из их изоляции в повседневной системе несвободы, угнетения и иерархии. Однако отсюда вновь возникает вопрос: сохраняет ли это освобождение в целостности идентичность дискурсов, во многом определяемую как раз несвободой и изоляцией? Для приватного, повседневного, конечного индивидуума нет никакой гарантии, что он переживет такое освобождение, ведь подобный индивидуум является частью повседневности и распадается в карнавале. Стало быть, Бахтин упраздняет не всякую иерархию: иерархическое различие между официально и культурно санкционированными идеологиями, с одной, и чисто приватными мнениями, с другой стороны, – различие, восходящее еще к платоновскому различению знания и мнения, сохраняется и даже усиливается благодаря различению карнавала и повседневности.

Интересно, однако, что безусловность этой границы резко контрастирует с приватным характером самой бахтинской теории. Всю свою жизнь Бахтин был одиночкой, который в условиях советской культуры не мог ни свободно публиковать свои труды, ни свободно общаться со своими коллегами, ни свободно высказывать свои взгляды, – иначе говоря, он вел совершенно внеконтекстуальное существование. Его теоретический проект универсального культурного контекста, формирование и изучение которого он мог наслаждаться из перспективы своей почти тотальной социальной изоляции, в этом смысле выполнял в первую очередь компенсаторную функцию. Хотя Бахтин описывает универсальный карнавал, он сам к нему не принадлежит: он не выступает носителем определенной дискурсивной маски и не репрезентирует определенную, четко установленную идеологию. Скорее он извне рассматривает этот карнавальный спектакль как целое – находясь в тоскливом мире советской повседневности, которую он разделяет с другими и радостной гибели которой он желает.

4. Двойной скепсис, столь характерный для Бахтина – недоверие как к аутентичному, внутреннему, субъективному выявлению скрытого, так и к объективному, внешнему описанию

контекста, – в русском искусстве 70-х годов демонстрирует в первую очередь Илья Кабаков. Художественная стратегия Кабакова действительно во многих отношениях аналогична проекту Бахтина. На первый взгляд это может вызвать удивление, так как внимание Бахтина сосредоточено на литературе, а не на изобразительном искусстве. Однако именно связь с литературой – и прежде всего с классической русской литературой – имеет решающее значение для искусства Кабакова. В использовании текста внутри картины, которое практиковалось концептуальным искусством на Западе, он увидел шанс олитературивания своего искусства за счет взаимодействия с классической русской литературной традицией. Западный концептуализм использовал текст в картине главным образом с целью дать адекватную дефиницию искусства внутри самого искусства и отразить его формальные, социальные, семиотические, политические и прочие условия. Искусство Кабакова ставит перед собой (по крайней мере, с начала 70-х годов) в сущности ту же цель. Однако он не доверяет тем или иным философским, семиотическим или политическим дискурсам, которые стремятся к точным, научно обоснованным и исчерпывающим дефинициям и понимаются в западном искусстве как средство художественной саморефлексии. Для Кабакова эти теории суть лишь отдельные голоса среди многих других голосов, комментирующих и обсуждающих искусство.

Возможно, эти другие голоса невежественны, будничны и профанны: их носители не понимают искусства, судят о нем с абсолютно чуждой ему точки зрения. Но для Кабакова все эти суждения и мнения – как философски глубокомысленные, так и вульгарные и примитивные – вполне равноценны. Здесь точка зрения Кабакова существенно отличается от точки зрения Бахтина: в глазах Кабакова все идеологии приватны, он не признает никакой иерархии, устанавливающей привилегированное положение одних позиций над другими. Во многих своих работах 70-х годов Кабаков сталкивает художественные изображения и объекты с комментариями и мнениями фиктивных зрителей, размещая на одном уровне и глубоко философские высказывания, и совершенно нелепые замечания ти-

па "Хватит смотреть на эту дрянь, нам надо спешить – а то опоздаем в кино!". Непонимание картины, демонстрируемое профаном, и даже отказ смотреть на нее являются для Кабакова вполне легитимными вариантами интерпретации: привилегированной точки зрения на картину не существует. Но если эта обоснованная, привилегированная точка зрения отсутствует, остаются только отдельные позиции, диктуемые индивидуальными особенностями и жизненными обстоятельствами отдельных зрителей. Таким образом, мы покидаем сферу науки и попадаем на территорию литературы. Ведь наука – будь то социология, лингвистика или психология – описывает только существенное, понимая и свою точку зрения как существенную и привилегированную.

Напротив, литературу интересует бесконечность отдельных судеб. Кабаков позволяет комментировать свои произведения многочисленным фиктивным персонажам, каждый из которых обладает собственным фиктивным именем. Только в этом потенциально бесконечном контексте комментирования художественная работа получает для него свой смысл – однако этот контекст именно в силу своей бесконечности необозрим и ускользает от любого описания. Поэтому его нельзя определять, воспользовавшись социологическим методом, а можно лишь литературно продуцировать. Как художник, так и зритель являются для Кабакова всего лишь узлами социальной коммуникативной сети – и не обладают независимым существованием вне этой сети. Вот только сеть эта не позволяет себя описать; и поэтому мы не знаем, то ли она действительно связывает, то ли, напротив, разделяет; то ли образует контекст, то ли продуцирует его отсутствие. Всеобщий, потенциально бесконечный контекст сопоставления всех мнений и всех художественных направлений нужно еще создать. Таким образом, этот контекст принадлежит сфере искусства, а не сфере реальности.

Для Кабакова, как и для Бахтина, не столь важен вопрос, как функционирует его произведение в контексте внешней реальности, нежели вопрос, как создать такой контекст внутри произведения. Иначе говоря, как представить контекст? Как включить контекст в картину?

Основной метод Кабакова лучше всего определяется понятием "опространствливания", введенным в свое время Жаком Деррида. Особенно характерны в этом отношении ранние работы Кабакова 70-х годов, в которых он отводит голосу каждого фиктивного персонажа определенное место на картинной плоскости, где записаны слова, произнесенные этим голосом. Таким образом, мы как зрители картины получаем возможность общего обзора всего языкового поля, в котором движутся персонажи и которое они сами не могут отразить, — и тем самым возможность контекстуализации всех их реплик. Нельзя не отметить близость этого метода бахтинским теориям полифонического диалогизма и карнавала. Картины Кабакова функционируют как бахтинские полифонические романы: они немые, но они дают своим персонажам возможность осмысленного, контекстуально уместного языка. Эта чисто структурная близость к Бахтину дополняется к тому же стилистическими параллелями и пристрастиями: при описании своих рисующих или комментирующих персонажей Кабаков прибегает к характерным средствам русской литературы от Гоголя до Достоевского, которую Бахтин определил как полифоническую.

Несмотря на это, понимание Кабаковым всеобщего контекста универсального сопоставления отличается от бахтинского. На его картинах голоса, опространствленные в письме, размещены в отведенных для них прямоугольниках, на которые делится картинная плоскость. Эти голоса доступны только зрителю: они не сообщаются между собой, они не образуют карнавальное языковое тело. Они похожи скорее на могильные эпитафии: это голоса смерти, давно утратившие свое первоначальное значение и свой первоначальный жизненный контекст. Так, на одной картине Кабакова этого времени весь пестрый мусор жизни символически удален с картинной поверхности: остаются только имена людей, написанные черным по белому, и единственным местом для них оказывается бесконечная белизна смерти. Именно за счет того, что Кабаков — в отличие от Бахтина — постоянно заботится о том, чтобы представить мнения и комментарии своих персонажей как

глубоко индивидуальные и не редуцируемые к определенной идеологии, он подчеркивает конечность и смертность своих персонажей: их голоса не обладают гарантией исторического бессмертия, которое можно было бы обеспечить посредством обезличенности выраженных в них идеологий. Напротив, кажется, что текст, призванный сохранить эти голоса, деградирует к бессмысленной арабеске, окончательно обрекающей их на забвение.

Работы Кабакова были созданы в ситуации социальной изоляции, напоминающей изоляцию Бахтина. Значительный круг неофициальной советской культуры того времени был почти полностью изолирован как от широкой советской публики, так и от западных контактов. В качестве реакции на это Кабаков создал себе фиктивный контекст, которого не было в жизни. Однако к созданному им контексту универсального сопоставления Кабаков относится намного более скептически, чем Бахтин. Текстовые картины Кабакова передают в первую очередь неуверенность в отношении того, является ли этот всеобщий контекст вообще мыслимым, представимым и заслуживающим внимания, или же это никакой не контекст, а хаотичная, бессвязная, неконтекстуализируемая куча бессмысленных знаков и вещей, в которой стираются все индивидуальные различия. Это двойственное видение Кабаков развивает во второй половине 70-х годов в своих работах с использованием мусора⁵, а также — в несколько модифицированной форме — в инсталляциях, созданных им на Западе после выезда из Советского Союза в 1988 году.

Всеобщий контекст универсального сопоставления фактически может пониматься как куча мусора, в которую попадают все вещи, устраненные из реальной жизни, — равно как и все индивидуальные воспоминания, голоса, знаки и идеологии. Мусорная куча образует гротескное, карнавальное тело в смысле Бахтина, поскольку все предметы, выброшенные из различных сфер жизни, претерпевают здесь процесс брожения и интерпенетрации, превращающий их в единое смердящее мусорное тело — братскую могилу знаков и трупов всякого рода. Мусорная куча отличается от полифонического рома-

на или от карнавала только тем, что она окончательно сводит на нет всякую претензию на сохранение идентичности находящихся в ней предметов. В мусорной куче отдельные вещи лишаются четких границ, которые, например, гарантированы в музее как месте универсального сопоставления: мусорная куча — это музей, но только с расплывшимися, неопределенными границами отдельных тел.

В одном пока не опубликованном тексте Кабаков проводит дополнительное различие между сырым и сухим мусором. В сыром мусоре полностью исчезают границы между вещами и возникает масса, которую, по словам Кабакова, тематизируют художники, стремящиеся выразить в своем искусстве безличное, инстинктивное и витальное. Напротив, в себе самом Кабаков видит художника, работающего с сухим мусором, образующим как бы промежуточную ступень между сырым мусором и музеем: хотя в куче сухого мусора отдельный предмет теряется в мусорной массе, но при случае его можно откопать, идентифицировать, прокомментировать и в результате музифицировать. Мусорные инсталляции Кабакова колеблются между тотальным забвением (смертью на мусорной свалке истории) и заботливым сохранением в музее: они тематизируют тотальную неуверенность современного человека как относительно его собственных воспоминаний, так и относительно воспоминаний других после его смерти. Смерть Бога уничтожила веру в универсальную память, гарантирующую идентичность каждого отдельного человека, — и секуляризованное человечество вынуждено было создать различные эрзац-институты для этой утраченной божественной памяти, колеблющиеся между мусорной кучей и архивом.

Кабаков часто называет свои инсталляции "тотальными инсталляциями". Так он определяет свое намерение сделать их местом универсального сопоставления — и одновременно сопоставления различных возможностей, институций и стратегий такого сопоставления. По этому принципу построена, например, его инсталляция "Большой архив"⁶. Для начала посетителю предлагается заполнить десятки различных формуляров; затем он попадает в комнату, которая выглядит как кафки-

анский зал суда и где, судя по всему, посетителю выносятся приговор, отправить ли его на мусорную кучу забвения или же в архив коллективной памяти. Однако вопросы в формулярах настолько противоречивы, непоследовательны и двусмысленны, что всю эту бумажную массу хочется тут же отправить в мусорную корзину как отходы делопроизводства. Архив распадается в себе самом, поскольку у нас нет критериев, чтобы отличить существенное и релевантное от несущественного и нерелевантного: при прыжке над смертью всегда что-то теряется, остается позади, не принимается во внимание — и это имеет роковое значение.

Следовательно, понимание всеобщего контекста сопоставления и артикуляции у Кабакова намного более мрачно, чем у Бахтина. Для Кабакова, как и для Бахтина, этот контекст не реален, а фиктивен: его нельзя изучать средствами науки, а можно лишь создавать средствами искусства. Однако искусственное продуцирование контекста у Кабакова проблематизируется в силу того, что этот контекст должны образовывать не только немногие известные и безличные позиции, но и бесконечное количество нередуцируемых, индивидуальных точек зрения, в сумме не сводимых к всеобщим идеологиям. Сам контекст, таким образом, становится бесконечным, а отношение отдельного произведения к нему — абсолютно проблематичным. Мы уже не можем вслед за Бахтиным с уверенностью сказать, что определенное литературное или художественное произведение является полифоническим или карнавальным и тем самым приближается к искомому общему контексту, поскольку мы не знаем, стабилизирует ли общий контекст смысл индивидуального посредством общего обзора, или, наоборот, этот смысл деградирует к мусорной куче и полностью аннулируется.

Тем не менее, и для Кабакова отношение между повседневным и культурным контекстом или между жизнью и памятью в определенном смысле все еще скорее реально, чем фиктивно. Образы, которые он использует, мнения и комментарии, которые он цитирует, персонажи, которые он придумывает, — все вместе в определенном смысле "реалистичны", они убедитель-

ны и непосредственно напоминают об опыте, с которым искусство и художественный комментарий связаны для нас "в реальной жизни". Не случайно Кабаков при этом стилистически ориентируется на русскую реалистическую литературу XIX века. Ее герои, голоса и предметы могут быть банальны, обречены на скорое забвение — однако они репрезентируют свое время и свое социальное окружение. Во многих своих работах — особенно в инсталляциях, созданных на Западе, — Кабаков пытается удержать и реконструировать особую советскую ментальность или особый советский контекст, которые после распада Советского Союза окончательно стали частью прошлого. С помощью реконструкции этого утраченного контекста Кабаков надеется выявить специфический советский смысл культурных знаков или, иначе говоря, художественно определить советскую культурную идентичность.

Разумеется, этот проект — как и все в искусстве Кабакова — также приводит к глубоко амбивалентным результатам. Действительно, Кабаков использует для своих работ текстовые и визуальные знаки советской массовой культуры. Однако обращение к этим знакам носит предельно индивидуальный характер. Недаром он прибегает в своих инсталляциях почти исключительно к образам и вещам, которые имеют отношение к его собственной жизни и которым соответствуют чисто личные воспоминания, недоступные другим.

Почти все работы Кабакова автобиографичны. Советский материал используется при этом лишь постольку, поскольку большую часть своей жизни Кабаков провел в Советском Союзе. Однако это была жизнь во внутренней эмиграции — по ту сторону обычной ментальности советского человека. Кабаков всегда был далек от нормальной, средней советской идентичности. Когда он в своем искусстве помещает себя в этот контекст, он изобретает и этот контекст, и свое место внутри него.

Для художника, стремящегося к политической ангажированности, эта ангажированность возможна лишь в том случае, если он находится вне контекста, ангажированность которым составляет его цель, — стало быть, когда он волен принимать свободное, сознательное решение относительно этого кон-

текста. Понимание искусства как части социального, политического или культурного контекста делает невозможной политическую ангажированность: искусство не может быть политически ангажированным, коль скоро оно обречено быть политическим. Идея автономии искусства — включая его институциональную автономию — тесно связана с идеей политизации искусства. Не случайно понятие политической ангажированности возникло в контексте французского экзистенциализма, провозгласившего радикальную свободу отдельного человека от любых социальных и политических детерминантов. Политизация классического русского авангарда тоже была продуктом его предшествующего радикального освобождения от всего политического (прежде всего в супрематизме).

Хотя искусство Кабакова нельзя назвать в прямом смысле слова политически ангажированным, работа с социальным контекстом, которую он проводит, также возможна только потому, что Кабаков не был частью описываемого им контекста, поэтому он рассматривает этот контекст с внешней позиции, а именно с позиции универсального сопоставления: таким образом, он сам оказывается чуждым, нереалистичным, фиктивным для своего собственного контекста, хотя он исходит из предположения, что другие члены советского общества были, так сказать, нормальны или реалистичны. Эта ситуация служит исходной точкой для следующего поколения московских концептуалистов, которое ставит под сомнение нормальность советского.

5. Для дальнейшего развития московского концептуализма были особенно важны перформансы группы "Коллективные действия" под руководством Андрея Монастырского, проводившиеся в основном во второй половине 70-х — начале 80-х годов. Эти перформансы проводились, как правило, зимой на широком заснеженном поле на окраине Москвы. Белая заснеженная равнина напоминала белый фон супрематических картин или ранних, квазиминималистических картин Кабакова. Здесь не было видно ничего специфически социального или советского: только снег, небо и лес на горизонте.

Перформансы носили крайне минималистический и загадочный характер: короткие фрагменты неизвестных ритуалов. При этом основной интерес организаторов опять же был сосредоточен не столько на самом событии, сколько на процессе последующего комментирования. Вместо того чтобы бороться с внешним комментарием и отстаивать автономную ценность художественного произведения, они стремились включить этот комментарий в свое произведение. Более того: дальнейшая дискуссия и мнения участников и зрителей оценивались как собственно художественный факт, в то время как перформанс служил лишь внешним поводом для него. Комментарии, беседы и реакции по этому поводу затем собирались и интегрировались в многотомный *work in progress* под названием "Поездки за город".

Особенность комментариев, инспирированных Монастырским и его группой, состояла в том, что они использовали преимущественно либо экзотические, либо сугубо приватные модели интерпретации – "Ицзин" или русская православная мистика комбинировались с личными воспоминаниями, предчувствиями, маниями и ассоциациями. Таким образом, ставилось под вопрос понятие реалистического, нормативного, социологически релевантного комментария. Использование мистического или субъективистского комментария не преследовало цели легитимировать работу как аутентичное выражение асоциального внутреннего мира художника. Речь, разумеется, не шла о настоящей вере в законы "Ицзин" или в мистический свет. Скорее тем самым происходила релятивизация постулата о социально нормальном и реалистичном: мистический комментарий предлагался как вариант наряду со многими другими, открывавшими возможность дистанцироваться от давления всеобщего. Продуцированию инаковости служил также многолетний интерес Андрея Монастырского к китайскому и особенно северокорейскому коммунизму, а также к повествовательным структурам классического китайского романа. Таким образом, Монастырский ускользал от доминирующего советского нарратива, соединившего в себе русский реалистический роман XIX века с марксистским нарративом,

возникшим в том же XIX веке, и придавал как знакам коммунизма, так и своим собственным комментариям и повествованиям отстраненную, ориенталистскую и экзотическую форму.

Художественная практика Кабакова, Монастырского и группы "Коллективные действия" получила продолжение и дальнейшее развитие в 80-е годы в деятельности группы "Медицинская герменевтика"⁷. В работах этой группы комментарий и интерпретация вновь оказываются в центре художественной активности, поскольку эти художники также разделяют основной постулат московского концептуализма, согласно которому произведение искусства есть продукт интерпретации и вообще не существует вне контекста комментирования.

Для метода интерпретации "Медицинской герменевтики" определяющую роль играют как увлечение психоанализом, так и знакомство с постструктуралистскими практиками интерпретации Лакана, Делеза и Деррида. Определенный тип прочтения позволяет интерпретировать каждый текст как контекст: текст распадается при этом на многие текстуальные слои, каждый из которых имеет по видимости неизвестное самому автору значение, так что текст в его совокупности оказывается многократно кодированным, превращаясь в своего рода раму для разнообразных субтекстов. Но в то же время "медгерменевты" оказываются учениками Кабакова, поскольку к прочтениям этим они относятся безо всякого доверия, не считая их соответствующими какой бы то ни было реальности: для них все эти прочтения – не более чем отдельные интерпретативные голоса, окруженные множеством других возможных голосов.

Однако деконструктивистские прочтения, предпринимаемые "медгерменевтами", изменяют отношение текста к его контексту. Теперь уже не требуется писать полифонический роман в смысле Бахтина или инсценировать карнавал всех языков интерпретаций, чтобы создать общий контекст сопоставления. Каждый текст с самого начала может быть прочитан как часть универсального контекста, то есть как полифонический или карнавальский. Каждый текст изначально внутренне инфицирован своим контекстом, изначально болен, изна-

чально мертв — и поэтому последующий прыжок над смертью оказывается излишним. Практика "Медицинской герменевтики" состоит в том, чтобы диагностировать внутреннее заболевание текста — или образа. Для "Медицинской герменевтики" общий контекст культуры и искусства — это не карнавал и не мусорная куча, а болезнь или, лучше сказать, множество болезней, настигающих любой смысл.

Никакой текст или образ не обладает целостным, изолированным от контекста телом. Поэтому нет особой необходимости контекстуализировать текст, чтобы включить его во внешний контекст. Напротив, текст содержит свой контекст внутри себя как множество бактерий или вирусов — сплошные чужеродные тела, которые, однако, невозможно устранить, так что излечение от этих контекстуальных болезней представляется невозможным. Но в то же время неизвестно, не является ли текст мнимым больным, ведь его "внутренний контекст" возникает в результате прочтений, лишенных обязательности и носящих приватный характер, и поэтому его можно диагностировать как контекст чисто воображаемый. Отныне невозможно провести различие между здоровьем и болезнью — а значит, между текстом и контекстом.

Для метода "Медицинской герменевтики" характерен один текст Павла Пепперштейна, где он среди прочего описывает следующую воображаемую ситуацию: дедушка видит свою любимую внучку, участвующую в демонстрации на Красной площади в Москве, где юные пионеры образуют своими телами слово "К.П.С.С.", причем он замечает прекрасное тело внучки где-то внизу в последней букве. С тех пор, пишет Пепперштейн, всякий раз, когда этот дедушка видит слово "К.П.С.С.", он с любовью и нежностью думает о маленькой точке справа внизу, где тело его внучки однажды заняло свое место. В этой истории нельзя не заметить намек на лакановский психоанализ и на теорию текста Деррида. И все же источник ее очарования лежит в стороне от подобных толкований.

Старик будет любить слово "К.П.С.С." и тогда, когда будет разоблачен репрессивный характер Советской власти и вскроются преступления КПСС, ведь причина его любви лежит в

том месте и критике не подлежит: поскольку эта любовь не имеет рациональных, социальных или политических мотивировок, социальная или политическая аргументация не в состоянии ее разрушить. Эта любовь возникает, однако, не благодаря иррациональной "эстетизации политического" или "очарования власти". Старика ничуть не восхищает демонстрация как таковая. Он видит там только свою внучку: его радость при виде ее тела носит приватный характер и не имеет ничего общего с официальным ликованием. Эта приватность любви к КПСС делает одновременно невозможным и ненужным ее анализ посредством каких-либо теорий бессознательного, включая деконструкцию. Мы не можем констатировать разрыв в нормальном порядке вещей, который вызвал бы к такому анализу: ни в своем внешнем виде, ни в своем значении слово "К.П.С.С." не претерпевает никаких изменений оттого, что одна из точек, образующих это слово, была теплым, прекрасным, юным женским телом. С другой стороны, причина этой любви для старика вполне очевидна. Он знает эту причину, разгадать которую сам не способен, однако, традиционный анализ, поскольку она слишком индивидуальна, приватна и случайна.

Мы находим здесь в более радикальной форме тот же ход мысли, что и у Бахтина или Кабакова: приватность отдельных дискурсов нередуцируема. Не существует никакого научного, аналитического метода для описания универсального контекста. Историю старика можно лишь пересказать. И эта история подрывает любое притязание на объективное описание контекста, поскольку можно себе представить, что и тот, кто претендует на научную или политическую реконструкцию значения КПСС, по сути, ничем не отличается от старика, движимого лишь своими приватными obsessions. Контекст существует только в литературе или в искусстве — а не в самой реальности. Каждое реалистическое описание контекста — это опять же не более чем описание — изображение или текст. И в этом описании имеются приватные истины, не поддающиеся разгадке. Они не могут легитимировать произведение искусства — вопреки надеждам романтической или ранней авангардистской эстетики. Однако приват-

ные истины являются одновременно вполне легитимными точками зрения внутри контекста, который нельзя произвольно редуцировать к ограниченному числу реалистических или социально-политических позиций. Поэтому всякий реалистически понимаемый контекст внутренне инфицирован — и нуждается в медицинской герменевтике.

Авангардистская эстетика стремилась к созданию новых, аутентичных, частных языков по ту сторону любой нормальной публичной коммуникации. Для этого авангарду требовалась трансгрессия, разрыв с нормальным состоянием. Напротив, постмодернистская эстетика ставит себе целью художественно показать нормальное функционирование знаков и сделать видимыми реальные контексты публичной коммуникации; такой же была стратегия поколения московских концептуалистов 70-х годов. Сегодня молодое искусство в России практикует смешанную стратегию приватизации общественных знаков и языков, аналогичную приватизации государственной собственности в России после распада Советского Союза. Работы этих художников нельзя назвать ни в полной мере частными, ни публичными. Они именно приватизированные: наполовину публичные, наполовину частные; наполовину нормальные, наполовину больные. В них используются знаки публичной коммуникации — но в частной манере, которая остается нередуцируемой и о которой можно только рассказать.

На чисто визуальном уровне эта стратегия приводит к победе черно-белого мира, состоящего как из текстов, так и из фотографий и прочих безличных знаков. Изобилию текстов у "Медицинской герменевтики" соответствует, например, черно-белая мировая кухня, которую инсценирует Ольга Чернышева, чтобы заковать изначальный хаос до разделения на черное и белое. Контекст начинает здесь расплываться, границы исчезают. Отдельные предметы доведены в буквальном смысле до состояния полуготовности, причем неизвестно, находятся ли они в процессе создания или в процессе распада. Для своей художественной кухни Чернышева использует поваренную книгу сталинских времен, где каждая кухня выглядит

как дворец будущего — в то время как сталинская архитектура напоминала архитектуру тортов. Однако художница не развенчивает эту сталинистскую утопическую грезу, а делает ее своей собственной и превращает тем самым в частный экстаз одинокой кухарки.

6. Работа с контекстом была и остается для русских мыслителей и художников прежде всего способом преодоления своей общественной изоляции и внеконтекстуальности: они выдумывают социальный контекст, выдумывают читателя и зрителя своих произведений в силу отсутствия фактической общественной рецепции их искусства. Однако было бы наивно полагать, что речь при этом идет о ситуации, характерной исключительно для русского искусства.

Авангардистское искусство XX века боролось прежде всего за свою автономию: вместо того, чтобы служить обществу, оно стремилось обнаружить свою собственную, внутреннюю истину и остаться с ней по ту сторону всех возможных социальных функций. Однако со временем выяснилось, что эта внутренняя истина была не более чем бессодержательным утверждением индивидуального права на свободу от общественного вкуса. И общество со временем ратифицировало это право. Но в то же время и общество оставило за собой право интересоваться только тем, что отвечает его вкусам: возмущение сменилось безразличием. Сегодня искусство воспринимает автономию, к которой оно прежде стремилось, уже не как независимость, а как изоляцию. Реальный социальный контекст, зритель, публика постоянно убывают или попросту отсутствуют.

В изоляции само искусство становится контекстуальным: оно начинает выдумывать свой контекст, утверждая, будто оно его только отражает. Художник устанавливает фиктивную или художественно инсценированную взаимосвязь между своей художественной продукцией и различными усредненными или же, напротив, экзотическими социальными течениями. Поскольку искусство при этом притязает на описание подлинного контекста — а нам известно, что общий контекст коммуникации не поддается подобному описанию, — позиция со-

временного искусства неожиданно совпадает с позицией авангарда: искусство вновь доказывает свою способность показывать нечто такое, что иначе увидеть невозможно. И контексты, репрезентируемые при этом отдельными художниками, быть может, еще менее совместимы, еще более индивидуальны и, если угодно, еще с большим трудом поддаются контекстуализации, чем художественные произведения классического авангарда.

Но являются ли эти контекстуальные произведения текстами или же контекстами? Как вообще отличить текст от контекста, если и тот и другой становятся частью искусства?

Очевидно, не существует обязательной и явной причины для того, чтобы предпочесть одну интерпретацию другой. В конечном счете, это всегда свободное, теоретически не обоснованное решение, диктуемое исключительно моральными, политическими или стратегическими соображениями. Если произведение искусства интерпретируется как текст, это указывает на позицию ожидания, ориентированную на реальную публику: реакция этой публики образует тогда контекст произведения. Однако такая позиция предполагает определенное доверие к публике. Если же это доверие отсутствует, художник сам придумывает контекст, более широкий, чем контекст фактической рецепции: тогда этот контекст включает в себя другие социальные слои, другие времена и другие пространства — другие по сравнению с теми, в которых реально функционирует произведение. Обращение к этому более широкому контексту призвано по крайней мере символически преодолеть смерть произведения в его реальном контексте.

Изобретение Другого

На знаменитое требование современности "Будь самым собой!" Артюрь Рембо отвечает не менее знаменитым "Я — это другой". Но это лишь мнимое противоречие. Ведь требование открыть в себе истину своего Я или внутренней, скрытой идентичности предполагает прежде всего необходимость преодолеть, трансцендировать, аннигилировать свою внешнюю, социально детерминированную идентичность. Внутренняя, подлинная идентичность должна отличаться от внешней идентичности, от социально предписанной роли. Потому художник-модернист — по крайней мере начиная с романтиков — использует различные внешние знаки инаковости, чтобы обозначить свою собственную, глубинную, скрытую идентичность. Современный художник, в случае если он по своей внешней идентичности является образованным мужчиной-европейцем, стремится стать пролетарием, женщиной, ребенком, безумцем или членом примитивной общины: от него требуется искать знаки своей внутренней идентичности, которая должна эксплицитно, ясно отличаться от его внешней идентичности — вне присущего ему культурного контекста.

Эта стратегия самоотстранения обосновывается в различных современных теориях и идеологиях, всякий раз прямо или косвенно апеллирующих к бессознательному. Именно вера в бессознательное является настоящей религией современности. Основным предмет веры в этой религии состоит в том, что человек силой своего бессознательного принужден или даже приговорен к инаковости: бессознательное — это то изначальное *dehors dans le dedans*, которое вопреки сознательной воле подталкивает к разрыву магического круга культурной нормы.

Эта ссылка на бессознательное выполняет прежде всего легитимирующую функцию. Согласно традиционной точке зрения, сознательный долг всякого образованного человека состоит в том, чтобы защитить культурную норму от разрушительного воздействия времени или природы. Поэтому сознательный отказ от этой борьбы и преднамеренное разрушение нормы достойны морального осуждения. Именно с целью ослабить моральную вину (не ставя, однако, под вопрос соответствующий моральный долг) и разрабатываются различные современные теории бессознательного, утверждающие, что некоторые люди настолько зависят от своего бессознательного, что не могут обеспечить следование норме. Такие люди становятся либо серийными убийцами, либо современными художниками. Но, во всяком случае, последние достойны не только жалости, но и восхищения. Ведь произведения таких художников демонстрируют работу бессознательного, которая в противном случае осталась бы сокрытой: пусть искусство модернизма не следует норме, но зато оно ценится как искреннее, аутентичное, истинное. Важнейшую предпосылку для такой оценки составляет убеждение, согласно которому работа бессознательного осуществляется независимо от того, показывает ее искусство или не показывает, — считается только, что в последнем случае бессознательное "вытеснено" или "подавлено". Вера в бессознательное является религией в этом точном смысле: верят, что нечто имеет место даже тогда, когда никаких знаков этого нет. Поэтому поставить под вопрос теории бессознательного и доказать, что современный художник сознательно и в соответствии со стратегическим планом использует в своем искусстве ненормативные знаки чужого, значит сделать невозможным понимание современного искусства как аутентичного.

Таким образом, религия бессознательного может базироваться только на теоретическом откровении, эмпирически неконтролируемом. Первые теоретики бессознательного — такие как Шопенгауэр, Ницше, Маркс, Фрейд или Соссюр — нарушали это правило, стремясь вывести определенный внешний принцип, регулирующий бессознательное. Только Хай-

деггер начал говорить о такой дифференции между внешним (сущее в его целокупности) и внутренним (бытие сущего), которая уже не может быть снята путем рефлексии: для Хайдеггера бессознательное становится принципиально неизвестным и потому его действие бесконечно. Понимание бессознательного как "радикально Другого" унаследовали, как известно, французские постструктуралисты. Так, для Деррида текст имеет бессознательный, материальный слой, который препятствует любому определению и дальнейшему распространению культурной нормы и постоянно отступает перед работой анализа (различает), делая тем самым невозможным осознание этого материального слоя. Согласно деконструкции, человек сознательно ориентирован на норму и только бессознательная работа текстуальности препятствует ему в ее достижении. Теория возвышенного у Лиотара удостоверяет свою связь с кантианским, романтическим первоисточником: возвышенный образ возникает из ожидания наступления бытия — по ту сторону сознательного планирования и расчета, которые способны лишь на тавтологичное ре-производство. При этом Лиотар, помимо прочего, опирается на слова Барнетта Ньюмана, утверждавшего, что его картины делают видимым скрытое возвышенное, хотя каждый, кто хоть раз в жизни видел обыкновенный матрас, неизбежно усомнится в этом утверждении¹.

Но лишь с отказом от всякой верифицируемости идея бессознательного достигает абсолютной религиозной силы и приобретает профетический характер².

Тем самым бессознательное окончательно ускользает (во имя последовательного антитоталитаризма) от сознательного контроля: оно становится глубинным средоточием внутренней жизни, не поддающейся внешнему познанию.

При этом стратегической целью теории бессознательного во всех ее вариантах является опровержение подозрения, согласно которому современный художник (как образцовый представитель современной субъективности) порывает с традиционной культурной нормой из сознательного расчета, а современное искусство, соответственно, не может быть более

аутентичным, истинным или искренним, чем искусство классическое. Однако это подозрение неопровержимо, поскольку создавать искусство бессознательного, по сути, означает не что иное, как прибегать к знакам ненормативного, внешнего, чужого точно так же, как раньше прибегали к знакам нормативного и своего. На практике художник работает не с неконтролируемой дифференцией между сознательным и бессознательным, а с обозримым и контролируемым различием между культурно установленными и внешними, профанными знаками. Знаки детского, женского, примитивно-архаического или безумного поддаются при этом такой же манипуляции, симуляции и неаутентичному использованию, как и традиционные знаки, поскольку и те и другие известны с самого начала и потому контролируемы: вся современная работа с бессознательным еще ни разу не создала в собственном контексте искусства ничего, что уже раньше не было прекрасно известно во внешнем контексте.

Более того: современный художник эксплицитно вознаграждается за использование профанных знаков в нормативном культурном контексте, и потому апелляция к бессознательному по ту сторону сознательного контроля выглядит совершенно напрасной. Современный музей (это справедливо и для современной библиотеки) – это собрание гетерогенного: музейная коллекция, как и любая коллекция, не допускает тавтологии³.

Поэтому работать в условиях современного музея – и современной системы культурной архивации и медиализации в целом – значит для художника создавать гетерогенное, другое, альтернативное, чужое и вводить его в рамки коллекции. Коллекция растет и ширится за счет привнесения в нее гетерогенного, а не тавтологически нормативного. Продолжать современную культурную норму означает становиться другим относительно этой нормы. Когда художественный авангард протестовал против музейного, то есть против уже признанного искусства и стремился к искусству еще не признанному, он лишь подчинялся этой имманентной логике музейного собрания. Поэтому теории бессознательного пытаются объяснить то,

что в действительности не нуждается в дополнительном объяснении. Не "радикально Другое" бессознательного, а вполне сознательная логика современных художественных институций (прежде всего художественного музея) принуждает к производству Другого в искусстве. И та же самая логика привела к определенной перемене в этом производстве, которая, однако, еще не получила достаточного теоретического осмысления.

Эта перемена выражается прежде всего в том, что художник не стремится больше трансцендировать свою внешнюю, социально детерминированную идентичность: он скорее стратегически транспонирует ее в художественный контекст как своего рода реди-мэйд-продукт. Большие выставки наших дней, как правило, напоминают банки данных государственных органов вроде отдела социального обеспечения или службы иммиграции: художники – участники таких выставок выбираются и организуются преимущественно по половым, возрастным или этническим признакам – и в своих работах они также зачастую тематизируют эту свою внешнюю, социально-кодированную идентичность⁴.

Эту идентичность можно назвать документальной. И художник сегодня работает именно с этой документальной идентичностью, которую раньше он стремился преодолеть. Откуда такая перемена?

Она представляет собой реакцию со стороны искусства на растущую экспансию музея и сопутствующих медиа, которая происходит в настоящее время. Эта экспансия приводит к возникновению интернационального музейного и медиального художественного контекста, с культурной точки зрения еще более нейтрального, чем государственные музейные собрания прошлого. Относительно этого универсального, интернационального контекста любая культурная идентичность выглядит чуждой, экзотичной, профанной. Первые музеи модерна еще репрезентировали относительно законченную картину истории и, в частности, истории искусства. Из этой исторической перспективы художник еще мог различать между своим и другим – и выбирать Другое, потому что

музейные собрания строились как собрания Другого, то есть как пространства интеграции Другого в собственную историю. Сегодня музеи по-прежнему являются собраниями Другого, но отсутствует собственная, единая история. А если нет вообще никакой культурной нормы, каждый выглядит странным, монструозным, чужим, другим. Следовательно, художнику сегодня уже нет необходимости предпринимать особые усилия для того, чтобы выглядеть чужим и другим: его внешняя документальная идентичность, сообщаемая ему обществом, в котором он живет, и так уже выглядит достаточно чужеродной, странной, другой в интернациональном художественном контексте. Сегодня свое собственное может быть представлено не иначе как другое Другого.

Американские поп-артисты 60-х годов первыми стали понимать собственную, американскую массовую культуру как нечто чужеродное, экзотичное и оттого эстетически притягательное. Все позднейшие методы работы с собственной культурной идентичностью наследуют этой поп-артистской стратегии самоэстетизации или самопрезентации в художественном контексте посредством тематизации своей уже наличной чужеродности, причем эта чужеродность понимается теперь не как выражение скрытого бессознательного, а как контролируемый репертуар внешних знаков культурной идентичности. Именно клише, расхожие предрассудки и внешние признаки, которые стремился преодолеть авангард, чтобы открыть за ними истинную, скрытую внутреннюю сущность, служат материалом для современного искусства. Иностранное становится контролируемым и обсуждаемым. Это верно и для тематизации "мистической" немецкости у Ансельма Кифера, и для откровенно политизированного искусства Ханса Хааке: знаки мистического у Кифера столь же эксплицитны и узнаваемы, как и знаки политического у Хааке. Это верно и для искусства различных меньшинств. Всякий раз речь идет об одном и том же процессе самопрезентации в интернациональном контексте, — ведь сегодня все мы в меньшинстве.

Мы показываем себя как других, когда показываем себя как обладателей души, внутреннего мира, субъективности или

бессознательного, которые через нас действуют. А это означает (если мы занимаемся при этом искусством), что мы привносим в существующий художественный контекст нечто чуждое, внешнее, прибавочное⁵. В результате этой операции показа чего-то внешнего внутри художественного контекста чисто внешнее становится знаком Другого. Если эту операцию нельзя объяснить как результат неконтролируемого прорыва бессознательного, то есть как постулируемое в качестве первичного присутствие Другого во внутреннем, то ее надо проанализировать как сознательную манипуляцию определенными внешними знаками и практиками. Речь идет об интеграции специально отобранных внешних знаков и практик во внутренний художественный контекст, так что каждое конкретное произведение становится местом такого включения и тем самым получает двойную природу: оно состоит из связующего (*anbindenden*), *внутреннего* слоя знаков, выполняющего идентифицирующую функцию, и прибавочного, *внешнего* слоя знаков, демонстрирующего инородность этого произведения. А поскольку оба слоя могут определяться лишь ситуативно, то отношение между внутренним и внешним художественными контекстами постоянно меняется и всегда должно определяться заново или даже заново изобретаться. Так, сохранение традиционной идентичности можно интерпретировать как прибавочный элемент, если расценивать инородность как идентифицирующий или связующий элемент внутреннего художественного контекста; другими словами, постмодернистская работа со знаками установленной культурной традиции функционирует как Другое по отношению к модерну, утвердившему инородность как культурную норму — и в этом смысле в свою очередь остается модернистской.

Следовательно, высокое искусство модерна можно понимать как продуцирование Другого, а тем самым — внутреннего и бессознательного. Стратегии этого продуцирования коротко рассматриваются ниже с помощью нескольких примеров. Это отнюдь не произвольный набор. Речь идет о произведениях, которые можно считать узловыми станциями на пути модернизма.

1. "Завтрак на траве" Эдуарда Мане был впервые показан на знаменитом "Салоне отверженных" в Париже в 1863 году и вызвал резкий протест публики. Император Наполеон III публично назвал эту картину "непристойной". При этом композиция картины отсылает к почтенной музейной традиции: в частности, к гравюре рафаэлевской школы, принадлежащей Маркантио Раймонди, и к картине "Деревенский концерт", приписываемой Джорджоне и выставленной в Лувре. Характерна в этой связи рецензия весьма влиятельного в то время критика Амерона. Он находил прекрасной картину Джорджоне, но был возмущен, что "жалкий француз перевел ее теперь на язык нового французского реализма... сменив элегантные венецианские костюмы на отвратительную одежду своих современников". И он приходит к выводу, что "нагота неизбежно становится непристойной, когда ее пишут вульгарные художники"⁶.

Интересно, что некоторые другие художники, также принимавшие участие в "Салоне отверженных", такие как Моне или Писсарро, не были подвергнуты столь резкой критике, вероятно, именно потому, что они не помещали свое искусство столь откровенно в контекст музейной традиции. Очевидно, для критики неприемлемо было сопоставление картины Мане с этой традицией – сопоставление, к которому подталкивала сама картина. Только оно превращало в камень преткновения новую живописную технику Мане, равно как и эстетизацию профанной парижской жизни того времени.

Особенно интересно, что эта картина Мане много позже и совсем с другой точки зрения была подвергнута критике известным историком французского импрессионизма Джоном Ревалдом. В отличие от критики времен Мане Ревалд находит живописную технику художника великолепной и хвалит ее. Он полностью одобряет и обращение Мане к парижской жизни той эпохи. В то же время Ревалд считает, что Мане лишен художественной фантазии, поскольку сюжет и композицию своей картины он заимствовал из истории искусства и заново их воспроизвел⁷. Для Ревалда этот "недостаток фантазии" искупается живописной силой Мане, и, тем не менее, он находит его досадным. Стало быть, для Ревалда, как и для Амерона, в

картине Мане неприемлемо сосуществование двух различных знаковых слоев – идентифицирующего и прибавочного, – только с другой, противоположной оценкой этих слоев.

Тем самым упускается из виду то, что со всей очевидностью и является для нас самым важным в этой работе, от которой, если угодно, можно отсчитывать историю современного искусства. Речь идет о том, что картина становится здесь местом, где сопоставляются имманентный знаковый слой искусства и знаковый слой, внешний по отношению к искусству: музейная традиция и визуальный опыт собственной, современной реальности, которая до сих пор находила выражение лишь в форме низшего, коммерческого искусства, в частности в газетных иллюстрациях. Эксплицитность, с которой Мане цитирует здесь музейную традицию, – отнюдь не свидетельство недостаточной художественной самостоятельности, а прием, позволяющий художнику создать эксплицитно *другую* картину, чтобы произвести знак современной субъективности: абсолютно *внешний* образ, не содержащий связующего слоя знаков, не достиг бы этой цели. Ту же цель преследовал Шарль Бодлер, друг Мане, когда в своем знаменитом эссе "Художник современной жизни", опубликованном в том же 1863 году, требовал, чтобы своеобразная красота современности демонстрировалась во взаимосвязи с исторической традицией прекрасного (впрочем, это эссе посвящено не Мане, а Константину Гису, который в конечном счете недостаточно современен именно потому, что у него не было глубокой связи с традицией). Следовательно, цитируемая работа Мане лишь внешне представляет собой одну картину. По существу же она состоит из двух независимых, отдельно сформированных знаковых слоев, которые сопоставлены в картине, так что место этого сопоставления можно интерпретировать как место внутреннего.

Нельзя, однако, дать здесь окончательный ответ на вопрос, что тут следует понимать как фигуру, а что как фон, что как картину, а что как ее контекст, или же какой слой знаков является идентифицирующим, а какой прибавочным. Мы можем сказать, что Мане в этой картине поместил свою идентичность

француза XIX века в музейный контекст, а такая стратегия была бы постмодерном *avant la lettre*. Но с таким же успехом мы можем сказать, что Мане поместил парижскую жизнь того времени в художественный контекст, и тогда он – типичный модернист. Двойная природа художественного произведения допускает большое число его интерпретаций, поскольку дуальность предоставляет свободу выбора между тем, что мы обозначаем как картину, а что – как контекст картины. Но чего не допускает эта дуальность, так это теорий внутреннего или бессознательного: ведь мы здесь имеем дело не с радикально Другим, а с дуальностью двух в равной степени внешних, социально кодированных знаковых слоев. Возникновение "радикально Другого" можно предполагать только в том случае, если дуальность произведения ошибочно рассматривается как целостная картина: тогда эта картина действительно кажется монструозной, "радикально Другой", трансгрессивной, непристойной – к возмущению императора и к восхищению других критиков.

2. Второе, не менее знаменитое произведение искусства, первый показ которого вызвал скандал, – это "Фонтан" Марселя Дюшана, выставленный в рамках первой выставки *"American Society of Independent Artists"* в Нью-Йорке в 1917 году и представляющий собой не что иное, как писсуар.

К нашему времени количество интерпретаций этого произведения Дюшана стало труднообозримым. Почти все авторы обсуждают при этом проблематику отношения между искусством и неискусством⁸.

В частности, постоянно говорится о том, что перед нами предмет профанного мира, который, однако, волей художника возведен в ранг произведения искусства. Спор разгорается главным образом при обсуждении вопроса, имел ли художник на это право и если да – то при каких условиях. Эти дискуссии весьма важны и интересны. Но я в этой связи хотел бы указать на тот аспект работы Дюшана, который в этих дискуссиях, как правило, не принимается во внимание.

Первая статья о "Фонтане", написанная сразу после первой выставки хорошей знакомой Дюшана, Луизой Нортон (в жур-

нале *"The Blind Man"*), называлась *"Buddha in the Bathroom"* ("Будда в ванной комнате"). Альфред Штиглиц, автор единственной известной нам фотографии этой ныне утраченной работы Дюшана, назвал свою фотографию "Мадонна в ванной комнате"⁹. По всей вероятности, эти отсылки к Будде или к Мадонне исходят непосредственно от Дюшана и представляют собой его собственную интерпретацию этого произведения. В одной из бесед Дюшан говорит, что при создании своих реди-мэйдов он ощущал себя вне времени и пространства, то есть как Будда или Христос.

Эта интерпретация показывает, что зритель "Фонтана", в сущности, сталкивается с той же операцией, что и в случае Мане. Одно произведение обнаруживает в себе два слоя знаков: один слой конституируется отсылкой к Будде и Мадонне, то есть, возможно, к важнейшим образам и религиозной, и художественной истории, второй слой отсылает к профанной действительности, предельно далекой от традиционного художественного контекста. Таким образом, работа Дюшана тоже оказывается дуальной как место сопоставления внутреннего и внешнего искусства и культурных феноменов, признание и музеификация которых еще не состоялись. Это обстоятельство позволяет иначе взглянуть и на дискуссию о мнимом произволе или так называемой случайности в современном искусстве. Но оно показывает также, что борьба с упреками в случайности не нуждается в помощи со стороны теории бессознательного, к которой, например, прибегает Розалинд Краусс, пытаясь доказать, что реди-мэйды Дюшана возникли из работы бессознательного и потому обладают внутренней необходимостью¹⁰.

Однако эта работа Дюшана имеет не только стратегическое оперативное сходство с "Завтраком на траве", но и существенное отличие. Мане сопоставляет картину современной жизни Парижа с европейской художественной традицией (Рафаэль или Джорджоне). Дюшан сопоставляет профанный объект современной западной индустрии с культовым образом чужой, экзотической, неевропейской традиции – с фигурой Будды, все еще функционировавшей в нормальном контексте евро-

пейской живописи как знак Другого. Следовательно, в реди-мэйде мы впервые наблюдаем определенную трансформацию классической модернистской стратегии и переход к стратегии постмодернистской. И действительно, Дюшан послужил важным источником вдохновения для всего искусства постмодерна. Для Дюшана уже не Будда чужд и экзотичен, а сам художник, то есть сам Дюшан понимается как чуждый и экзотический по отношению к Будде: он взирает на себя глазами Будды, его чужим, нейтральным, универсальным, безразличным взглядом, который является одновременно взглядом интернациональной художественной общественности. Не случайно Дюшан ссылается на роман Раймона Русселя как на источник собственной художественной эволюции. В своем романе "Африканские впечатления"¹¹ Раймон Руссель описывает вымышленное африканское племя, использующее предметы европейского повседневного быта как сакральные предметы для своих ритуалов. "Фонтан" Дюшана является таким предметом, который иначе используется, иначе идентифицируется, причем ритуал экспонирования и визуальная отсылка к фигуре Будды образуют идентифицирующий или связующий слой знаков. Здесь уже не африканское искусство помещается в контекст европейской традиции, как, например, у Пикассо, а европейская техника – в контекст чужой, африканской или "буддийской" интерпретации.

3. Дуальность, о которой здесь идет речь, разумеется, нельзя ограничивать лишь отдельными примерами из музейных собраний – существуют художественные практики, дуализирующие институцию музея как таковую. Это затрагивает и метод инсталляции, который доминирует на художественной сцене в последние десятилетия. В качестве примера можно привести "Музей современного искусства, секцию фигур, отдел орлов", основанный Марселем Брутерсом в своем брюссельском доме в 1968 году и показанный в выставочном зале Дюссельдорфа в 1972 году в рамках специально проведенной выставки¹².

Это произведение представляет собой собрание различных изображений орла в различных контекстах – начиная с самых

ранних, доисторических образов и заканчивая современными. При составлении этого собрания не принимались во внимание обычные музейные различия: собиралось все, что содержит изображение орла, будь то старое или новое, искусство или неискусство, важный исторический документ или случайный коммерческий продукт. Этот проект Брутерса (я говорю здесь о проекте, потому что практически все изображения, показанные на выставке, были на время позаимствованы у различных музеев и институций; следовательно, как такового собрания не существовало) также обнаруживает два знаковых слоя, образующих дуальность. С одной стороны, это имитация чисто частного собрания, не следующего обычной музейной, институциональной логике, но воплощающего чисто личную манию, направленную на фигуру орла, и потому представляющего собой нечто внешнее не только по отношению к отдельному художественному произведению, но и ко всякой нормативной истории культуры, включая историю искусства, представленную в ее целостности. Брутерс дополнительно маркировал этот прибавочный, внешний слой знаков, сопроводив каждый экспонат выставки или, точнее, собрания, этикеткой "Это не произведение искусства".

Но, с другой стороны, эта работа Брутерса имеет обычную структуру музейного собрания. Более того: фигура орла, по Брутерсу, указывает на власть государства (поскольку большинство европейских государств имеют эту фигуру в своих гербах), а значит, и на государственный, официальный музей.

Следовательно, можно сказать, что в этой работе Брутерса дуализирован сам музей: как общественное учреждение, которое делает видимой признанную историю искусства, и как продукт чисто личного, аисторичного, маниакального собирательства. Тем самым Брутерс создает возможность не только внешней, но и *другой* истории.

На первый взгляд кажется, что в данном случае можно легко выбрать между прибавочным элементом и контекстом его включения: частная одержимая коллекция получает свою историко-художественную релевантность лишь благодаря ее включению в музей. Однако такая инсталляция может быть

прочитана и в обратном направлении: музей как образ и произведение как его контекст. Инсталляция Брутерса — это не обычная выставка, состоящая из большого числа художественных произведений, продолжающих свое существование после ее закрытия. Эта инсталляция сама является произведением искусства: закрыть ее значит ее уничтожить — что фактически и произошло. Но поскольку это произведение, в сущности, представляет собой музей, ее закрытие или ее смерть означает также — пусть символическую — смерть музея как такового. Музей как общественная институция умирает в силу того, что он помещен в контекст конечной, индивидуальной и *другой* жизни, возникающей в результате его дуализации, — в контекст внутренней, субъективной, навязчивой страсти к собирательству. Тем самым производится новый исторический нарратив. Возникающая таким образом субъективность (понимается ли она как сознательная или как бессознательная) овладевает историей, поскольку показано, что эта субъективность может быть историчной *по-другому*. Стратегия дуализации распространяется на историю в целом. Таким образом, окончательно преодолевается самоочевидность исторической точки зрения, еще в значительной степени сохранявшей силу в эпоху модернизма. Контекст каждой отдельной художественной работы становится неопределенным, а художник получает возможность свободно манипулировать обоими слоями знаков, то есть каждый раз свободно определять старое и новое, исторический фон и инновацию, контекст и текст. Но при этом соответствующая дуальность не исчезает. Свобода обращения с двумя знаковыми слоями не означает их слияния: история сохраняется, поскольку сохраняется настоящее как место различения между прошлым и будущим — даже если история начинает произвольно вращаться вокруг точки настоящего.

4. Идея музея как театра персональных маний вновь возникает в инсталляциях Ильи Кабакова, первая из которых, "Десять персонажей", была показана в 1988 году в галерее Фельдмана в Нью-Йорке. Если инсталляция Брутерса созда-

вала возможность другой исторической памяти, то Кабаков вводит в свою инсталляцию прибавочный элемент исторического забвения.

Инсталляция Кабакова содержит не что иное, как фиктивную документацию о вымышленных персонажах — перемешанную с реальной документацией из прошлого советского государства. Эта документация выставляется и музеифицируется — и в то же время отдельные ее части из-за намеренно плохого освещения или пространственной недоступности сделаны невидимыми и нечитаемыми. Вдобавок их обременительное изобилие делает невозможным восприятие всех представленных текстов, фотографий, таблиц, иллюстраций. Масса документации превращается тем самым в визуальный мусор: различие между памятью и забвением, сохранением и выбрасыванием, видимым и невидимым стирается. Музей превращается в свалку информационного мусора. Или, лучше сказать: музей дуализируется за счет того, что он становится *другим* пространством, в котором выставленное теряется из виду именно вследствие своей выставочности.

Отношение между искусством и мусором является главной темой Кабакова. И действительно, мусор и искусство схожи тем, что и тот, и другое представляют собой собрания нефункциональных, неутилитарных вещей. При этом можно сказать, что мусор в нашей цивилизации занимает привилегированное место Другого: достаточно вспомнить кинофильмы последнего времени, чтобы убедиться, что мусорная свалка зачастую оказывается сценой для вторжения ужасного и удивительного. Уже простой жест выбрасывания мусора указывает на полное исчезновение, на сакральную жертву чистому ничто или безграничному внешнему. Мусор, собственно говоря, и есть это *внешнее*: отталкивающее, опасное, инфицирующее, неконтролируемое, враждебное человеку и социуму. Не случайно экологическое движение озабочено проблемой переработки мусора: оно является программой подавления Другого, повышения социального контроля и дальнейшей секуляризации нашего общества. Культурные формы прошлого оседают в мусорной куче истории — или попадают в музей: граница между этими про-

странствами подвижна. Отношение между дуальными слоями знаков снова становится неопределенным. Мусор прибавочен по отношению к идентифицирующему музейному пространству, выполняющему для него связующую функцию, — и одновременно мусорная куча является сакральным пространством, в котором растворяется и трансцендируется музей.

При этом для Кабакова важно также то, что посредством тематизации мусора он и сам получает возможность тематизировать свою русскую культурную идентичность, так как Россия для него — не что иное, как огромная мусорная куча, которая простирается по ту сторону всякой цивилизации и за ее пределами и в которой растворяются, разлагаются, обращаясь в мусор, все формы последней. При этом Кабаков оставляет открытым вопрос, демонстрируют ли его инсталляции смерть музея и его распад в мусоре — или же осуществляют эстетическую переработку мусора, то есть его музеификацию. Иначе говоря, погребает ли Россия как мусорная куча под собой Запад или становится предметом его заботы. Можно свободно выбирать между этими интерпретациями, поскольку у нас нет определенного критерия, позволяющего отличить музей от мусорной кучи, искусство от мусора, а Запад от России.

Теперь я хотел бы подвести краткий итог. По крайней мере, с момента возникновения модернизма, а по существу всегда, собственное и Другое не имеют для нас жесткой определенности, ведь внутри нашей цивилизации существует музей (раньше это была церковь), который, с одной стороны, представляет собой институцию нашей культуры, но, с другой стороны, репрезентирует и постоянно генерирует Другое в нашей культуре. Поэтому по отношению к музею мы оказываемся такими же чужими или посторонними, как и все прочие: мы не узнаем себя в музее, он не является воплощением нашего вкуса или нашего непосредственного восприятия культуры. Мы можем лишь предложить себя музею, чтобы нас в нем выставили. Тем самым мы становимся другими Другого, воплощенного в музее.

При этом мы не знаем, какой знаковый слой предстает в этой дуальности как собственное, как идентифицирующее, а

какой функционирует как прибавочное и инородное. Эта неопределенность, однако, может быть преодолена не под воздействием внутренней, бессознательной, неконтролируемой необходимости, но лишь через сознательный — моральный, политический, а также экономический — выбор того, что мы принимаем за текст, а что за контекст, что за произведение, а что за музей. Мы не скованы нормативной историей и вольны определять и даже изобретать свою собственную генеалогию. Но мы не можем обойтись без такой генеалогии, поскольку Другое всегда дуально и включает в себе как внешнее, так и идентичное. Дуальность в нашей культуре всегда продуцируется заново — и у нас нет особых причин полагать, что эта дуальность манифестирует исключительно внутренний, предданный нам раскол на сознание и бессознательное. И поэтому риторике вытеснения Другого следует заменить анализом производства Другого.

Само-собиратели

По отношению к искусству последних десятилетий можно говорить о своего рода реди-мэйд-реализме. В отличие от классического реализма, стремившегося изобразить формы внешней реальности с помощью традиционных художественных средств, реди-мэйд-реализм заново изображает уже существующие изображения реальности или, по крайней мере, общепринятые формы ее воспроизведения, такие как живопись, фотография или кино: следовательно, речь идет о миметизме во второй степени. Подобное удвоение акта изображения на первый взгляд может показаться излишним и ведущим к утрате художественной индивидуальности, поскольку художник создает при этом картины и объекты способом, попросту воспроизводящим процесс механической репродукции. В символической борьбе между человеком и машиной, которая господствовала над воображением современности на протяжении всей ее истории, человек как бы по собственной воле поддается машине и заведомо отказывается, выражаясь словами Беньямина, от своей ауры.

Как известно, были предприняты неоднократные и небезуспешные попытки опровергнуть это первое впечатление бесполезности посредством критического комментария, согласно которому апроприация машинных, репродуктивных приемов изображения служит лучшему пониманию социально установленного изобразительного кода. И тем не менее, эта польза для познания, даже если она фактически достигается, не может полностью компенсировать усилия, предпринимаемые художником для повторения уже существующего образца путем педантичной и трудоемкой работы. Слово "апроприация" указывает, что свободная субъективность художника символически присваивает образы прошлого и образы

массовой культуры, делая их своей собственностью, своей *property*. Такая интерпретация звучит весьма оптимистично: кажется, что благодаря методу апроприации свобода художника возрастает. Однако этот рост не обходится без потерь.

Свобода художника традиционно понималась как способность предлагать миру новые формы и потому ценилась выше, чем, к примеру, свобода богатого коллекционера, апроприирующего, то есть покупающего, уже существующие картины. Художник-апроприационист отказывается от своей творческой свободы и обменивает ее на менее ценную свободу собирателя. Следовательно, слово "апроприация" маскирует тот факт, что отдается здесь больше, чем приобретается. Кроме того, покупка картины и ее символическая апроприация – далеко не равноценные операции: в результате обмена художник получает не полноценный оригинал, а малоценную, им самим изготовленную копию. Стало быть, апроприация – предприятие, во всех отношениях убыточное. В дальнейшем я хотел бы показать, что именно эти убытки составляют истинную цель реди-мэйд-реализма, коль скоро художественное произведение не редуцируется к теоретическому высказыванию, которое можно гораздо лучше сформулировать в слове, чем выразить в произведении искусства.

Появление реализма в эпоху Ренессанса и в особенности его развитие после эпохи Просвещения были связаны с постоянно растущим интересом к действительности, который захватил в то время внимание европейцев, утративших веру в потусторонний, божественный мир и стремившихся как можно больше узнать о мире посюстороннем и как можно полнее этим миром овладеть. Поэтому они начали собирать и художественные изображения этого мира, функция которых состояла в том, чтобы зафиксировать и предложить для созерцания интересное, значительное, привлекательное и необычное. В возникших таким образом художественных собраниях мир с самого начала представал фрагментированным и гетерогенным, как сумма отдельных изображений, фиксирующих не столько нормальное, сколько уникальное и потому не способных передать когерентный образ мира в его целостности.

Собирательский интерес к изображениям мира в Новое время был к тому же внутренне расколот: нельзя сказать однозначно, каков источник интересного и необычного в данных изображениях: интересны ли они в силу необычности предметов и событий, на них представленных, или же индивидуальность художника столь необычна, что в состоянии сообщить тривиальным предметам особую привлекательность посредством особой манеры изображения. В соответствии с распространенной прежде всего в XIX веке точкой зрения основной интерес и важность представляет отображаемая реальность сама по себе, так что призвание художника-реалиста заключается в том, чтобы воспроизвести эту реальность как можно более адекватно, отказавшись от выражения собственной индивидуальности.

Однако это самоотречение, гарантировавшее художнику объективное воспроизведение реальности, компенсировалось за счет того, что художественный гений, по крайней мере начиная с эстетики Канта, в свою очередь понимался как прямое выражение природы. Тем самым индивидуальность художника сама превращалась в раритет, в коллекционную вещь, и, следовательно, оказалось невозможным провести резкую черту между интересом к предмету и интересом к способу его изображения: оба стали считаться продуктами природы. Традиционный реализм существует как бы в напряжении между верностью объективной истине предмета и индивидуальным темпераментом художника. Несмотря на многочисленные попытки его преодолеть, это напряжение оказалось неразрешимым. Вместо того чтобы осуществилось диалектическое опосредование, оно в конце концов разорвало целостность реализма, потому что со временем оно стало невыносимо для художника.

В эпоху реализма художник работает для коллекции: он изображает мир с тем, чтобы эти изображения могли собираться и рассматриваться в контексте собрания. При этом он неизбежно интериоризует взгляд собирателя. Впрочем, в качестве собирателей мы лишены определенной индивидуальности, идентичности: собиратель конституируется исключительно интересом к Другому, чужому и неведомому, что изживает его собственную идентичность. Последовательное коллекциони-

рование – это всегда коллекционирование Другого, и потому оно разворачивается по ту сторону всякого индивидуального вкуса и индивидуальной памяти. Лучше всего нейтральный, лишенный идентичности взгляд собирателя репрезентируют институциональные собрания, которые не случайно становятся предметом критики именно тогда, когда они обнаруживают определенный вкус и заставляют усомниться в своей программной нейтральности. Каждое собрание имеет, в сущности, ту же структуру и функцию, что и собрание фиктивных семейных фотографий, которые искусственные репликаны из фильма *"Blade Runner"* Ридли Скотта получают от своих создателей взамен отсутствующей у них памяти: мы собираем воспоминания, которых у нас нет. Но если собирателями являются не роботы, а люди, то собрание становится к тому же местом утраты реальных воспоминаний, поскольку оно делает ненужной индивидуальную память.

Как таковое собирательство открывает перед художником две несовместимые перспективы: собирать и быть собираемым. В результате несовместимости этих перспектив художник в условиях модернизма испытывает безнадежную внутреннюю расколотость, будучи вынужден постоянно выбирать между ними. Путь от реализма к беспредметному, абстрактному искусству можно интерпретировать именно как выбор в пользу того, чтобы быть собираемым. Оригинальность в этом случае уже не заключается в объекте изображения, художник овеществляет самого себя и предлагает как уникальный экспонат коллекции. Внешние причины такого выбора хорошо известны. Фотография в значительной степени удовлетворила интерес к изображению реальности и сделала посредничество художника ненужным. Еще важнее то, что современная психология во многом объективировала и овеществила человека. Это касается прежде всего теорий бессознательного, которые интерпретировали человека как уникальную манифестацию бессознательных сил и тем самым превратили его в интересный экспонат для нейтрального научного и собирательского любопытства. Однако этих причин, скорее всего, было бы недостаточно, если бы

внутреннее напряжение, конституировавшее традиционный реализм, не стало со временем невыносимым.

Между тем беспредметное искусство – не единственный ответ на это напряжение, поскольку, как известно, одновременно возникла другая стратегия, которая, напротив, полностью отказалась от манифестации индивидуальности художника и воплотила чистый взгляд собирателя. Метод реди-мэйда Дюшана означает апроприацию художником внутренней перспективы собирателя. Художник не хочет более быть собираемым, превращаться в предмет чужого интереса – и для этого сам становится собирателем, изживая свои творческую индивидуальность и особую идентичность, внутренне себя нейтрализуя и руководствуясь исключительно интересом к Другому. Недаром первое название дюшановского *"Фонтана"*, по всей видимости, инспирированное им самим, – *"Buddha in the Bathroom"*¹. Сознание Будды, отражающее и собирающее мир, не изменяя его и через него овеществляясь, становится метафорой художественной практики реди-мэйд-реализма, который пытается определиться на уровне деперсонализированного взгляда ученого и коллекционера.

И несмотря на это: художник оказывается собираемым даже в качестве собирателя. Работа Дюшана тоже стала частью собрания, а реди-мэйд деградировал к художественному стилю в числе многих ему подобных. Дюшан стал интерпретироваться как экстраординарная индивидуальность, а его реди-мэйды – как метод анализа художественной системы или как специфическая манифестация бессознательной obsessions. Художник, последовательно практикующий метод реди-мэйда и тем самым, казалось бы, теряющий свою индивидуальность, вновь обретает ее в контексте больших институциональных, репрезентирующих историю искусства собраний, которые он уже не в состоянии контролировать.

Таким образом, и метод реди-мэйда оказывается недостаточной защитой от инкриминаций индивидуальности и идентичности извне. Отсюда возникает художественная стратегия, состоящая в инсценировании метода реди-мэйда. Вместо того чтобы действительно прибегать к реди-мэйду и от-

бирать реальные предметы или их изображения в форме картин или фотографий, художник самостоятельно продублирует копии этих предметов и фотографий – но так, что выглядят они как реди-мэйд. Осуществляя такой, казалось бы, парадоксальный и избыточный процесс, художник эксплицитно демонстрирует и празднует изживание собственной индивидуальности. Благодаря имитации, симуляции или инсценированию метода реди-мэйда становится ясно, что этот метод не связан с манифестацией художественной аутентичности – будь то в форме сознательно принятого решения или в форме бессознательного фетишизма. Энди Уорхол заметил однажды: "Я точно знаю, что посмотрю как-нибудь в зеркало и ничего там не увижу. Меня всегда называют зеркалом, а если зеркало посмотрится в зеркало, что оно там увидит?"²

Инсценированный реди-мэйд определенным образом отвечает на этот вопрос; он является попыткой показать отражение зеркала в зеркале. Субъективность художника манифестируется здесь как утрата субъективности. Субъективность как таковая обнаруживается во времени: в работе, в творческом напряжении, в продолжительном поиске объекта желаний. Время, инвестированное в производство инсценированного реди-мэйда, – это время потерянное, бессмысленно потраченное. Работа оказывается ненужной, поиски тщетными, творчество безуспешным, ведь в результате этих усилий появляется нечто такое, что с тем же успехом можно было бы просто процитировать.

В своей знаменитой новелле «Пьер Менар, автор "Дон Кихота"» Хорхе Луис Борхес предложил образцовое описание процесса инсценировки реди-мэйда. Пьер Менар, герой новеллы, хочет вновь написать роман Сервантеса, при этом не цитируя его. После значительных и многолетних внутренних усилий ему действительно удается сочинить несколько фрагментов из романа. Но, по всей видимости, эти усилия напрасны, ведь, как замечает в конце новеллы Борхес, нам достаточно представить себе, что эти фрагменты написаны в другой исторический период, чтобы интерпретировать их по-новому. Поэтому незачем фактически писать эти фрагменты заново: для метода реди-мэйда достаточно новой контекстуализации текста, что-

бы этот текст мог быть прочитан по-новому. Следовательно, жизнь Пьера Менара демонстрирует абсолютную утрату, за которую он, в сущности, не получает никакой компенсации. В этой утрате субъективность художника оказывается не чем иным, как чистой пустотой, полным ничто, отсутствием, поскольку она растрочена и потеряна впустую.

Так воплощается отражение зеркала в зеркале, к которому стремился Уорхол. Субъективность художника демонстрируется, но демонстрируется как безвозвратная утрата субъективности. Тем самым интерпретатор лишается возможности интерпретировать художественную копию как выражение сознательной, индивидуальной стратегии апроприатора или свидетельство бессознательного фетишизма (а также как их комбинацию). Художник изживает свою индивидуальность тем, что путем значительных усилий и при помощи традиционных художественных средств копирует предмет, вместо того чтобы просто присвоить его посредством метода реди-мэйда или технического репродуцирования – например, фотографии. Возможно, в этом заключается объяснение фразы Герхарда Рихтера, которую Бенжамин Бухло называет "загадочной": "Я рисую, чтобы делать фотографии"³. Придавая своей живописи внешний вид фотографии, Рихтер выполняет труд самоутраты, располагающей его собственную субъективность по ту сторону целесообразной деятельности.

Эта стратегия становится еще более очевидной, когда Синди Шерман тщательно инсценирует свои *"Film Stills"* с участием собственного тела, в то время как она могла бы их просто процитировать. Тем самым она инсценирует свою субъективность как полную утрату или абсолютную пустоту, не позволяющую интерпретатору приписать ей какую-либо идентичность. Вместо того чтобы стремиться к выражению себя в своем искусстве, как это традиционно свойственно художнику, Шерман приносит свою индивидуальность в жертву в настойчиво повторяемом ритуале самосокрытия и самоизживания. Возникающая отсюда нехватка индивидуальности часто описывается в рамках феминистского дискурса как стигма, которой изначально отмечена женщина в обществе, где домини-

рует мужчина, и которую Синди Шерман в своих работах якобы лишь манифестирует. Но при этом упускается из виду, что утрата идентичности у Шерман не просто пассивно регистрируется, но активно продуцируется и инсценируется в ее искусстве. Подобно другим представителям реди-мэйд-реализма Шерман утрачивает свою индивидуальность посредством своей художественной работы и в результате этой работы. Здесь не может быть и речи о простой фиксации уже наличной, реально существующей утраты идентичности.

Следовательно, утрата идентичности или индивидуальности не является недостатком, который следует демонстрировать или компенсировать, — это сознательная цель реди-мэйд-реалиста; ведь только лишаясь идентичности, художник становится равноценен анонимным современным институциям, собирающим его искусство. В своем искусстве художник не просто утверждает, что он лишен исходной идентичности — ведь это все еще значило бы, что подобное отсутствие составляет его истинную, изначальную идентичность. Скорее художник лишается идентичности посредством художественного процесса, показывая всю тщетность этого процесса, результатом которого оказываются хорошо знакомые клише.

Достижение власти и славы традиционно связывается с тратой и саморастратой. Уже Марсель Мосс в своей работе о "символическом обмене" писал, как в традиционных обществах добровольная утрата своего богатства в форме жертвы или дара влекла за собой символическую компенсацию в виде славы и почестей⁴. В своей "Всеобщей экономике" Жорж Батай перенес эту модель добровольной траты, включающей также самоутрату, на искусство: максимальной славы достигает тот художник, который в своем искусстве растрчивает и теряет себя самым радикальным образом⁵. Правда, Жорж Батай описывает при этом очень эффектные формы самоутраты, такие как эксцесс и жертва, в особенности характерные для французской традиции с ее фигурой *le poete maudit* (проклятого поэта). Инсценируя оргию саморасточения, понимаемого как привилегия аристократического образа жизни, *poete maudit* достигает провозглашенной Батаем суверенности и символи-

чески приравнивает себя к господствующему классу аристократии. Однако самоутрата в банальности и в повторении повседневного намного более радикальна, чем самоутрата в эксцессе и жертве, поскольку инсценирование такой самоутраты лишено внешней эффектности. С помощью этой еще более радикальной самоутраты посреди современной реди-мэйд-реальности художник символически идентифицирует себя с лишенным идентичности господствующим классом бюрократии, управляющей этим реди-мэйд-миром.

В работах поколения поп-артистов оформляющее вмешательство художника и его индивидуальная манера были все еще хорошо узнаваемы. Дальше всех в деле самоутраты продвинулся, наверное, Энди Уорхол, который в своих работах наиболее последовательно повторил эстетику машинного воспроизводства изображений. Широко известная любовь Уорхола к *Party-going* также связана именно с волей к растрате времени — и тем самым к самоутрате. В своих лекциях о скуке Хайдеггер говорит, что вечеринки вызывают максимальную скуку, которая есть не что иное, как переживание абсолютной потери времени, причем именно в этом опыте более всего способна проявиться субъективность скучающего⁶. Однако в контексте художественной традиции работы Уорхола выглядят все еще слишком новыми и волнующими: они недостаточно скучны, потому что переносят формы массовой культуры — необычные для этой традиции — в музейное пространство. В этом отношении более поздние работы Майка Бидло или Шерри Ливайн, репродуцирующих в квазимеханической манере картины современных классиков (Сезанна, Моне или Пикассо), намного более последовательны: художник здесь и впрямь превращается в несовершенный копировальный аппарат, работающий медленно и напрасно. Другое имя для этого несовершенства — разумеется, субъективность или, если угодно, душа.

В последние десятилетия стратегия самоутраты чаще всего практикуется в работе с фотографией. Если Герхард Рихтер рисует, чтобы делать фотографии, то Мартин Хонерт в своей инсталляции 1993 года "Фото" создает напряжение между фото-

графическим, виртуальным пространством и пространством реальным. Хонерт инсценирует фрагмент семейной фотографии, на котором изображен сам художник в детстве. Эта работа похожа на ряд других трехмерных работ Хонерта, таких как "Дом" 1988 года или "Огонь" 1992 года, — все они отличаются нейтральным, документальным качеством и выглядят как инсценированные в пространстве фотоснимка, так что художник выступает при этом как собиратель, который скорее изучает и каталогизирует, чем активно формирует. В этом смысле ребенок в инсталляции "Фото" — это именно первый попавшийся ребенок, увиденный отстраненным, объективирующим взглядом фотографа. Но в то же время этот ребенок, как было сказано, является самим художником в детстве. Тем самым инсталляция маркирует радикальный разрыв в идентичности художника: внешний, документальный образ собственного детства становится предметом собирательства подобно любому другому образу. Не случайно Хонерт не выказывает никакого интереса к психоанализу⁷: собственное детство может быть вновь присвоено им только извне и с помощью фотографической документации. Зигфрид Кракауэр написал когда-то, что фотография сохраняет все то, что недостойно воспоминания, что кажется нам нерелевантным и лишенным значения, что выбрасывается из индивидуальной памяти как мусор и хлам⁸. Следовательно, мы можем собирать изображения самих себя лишь в качестве такого чуждого нам мусора. Мы собираем самих себя, потому что мы собираем артефакты, в которых когда-то себя потеряли.

Это собирание себя в объективированных артефактах инсценируется также — хотя и совсем по-другому — в серии работ Джеффа Кунса, посвященных Чиччолине. Эта серия снова и снова разворачивает перед нами сцены мистического бракосочетания художника Джеффа Кунса с Чиччолиной как музой современного массового вкуса. Но этот новоявленный миф изображается в различных художественных стилях, как будто речь идет о каком-нибудь традиционном мифе вроде Похищения Европы, который на протяжении истории искусства иллюстрировался всевозможными способами. В результате образы мистического брака Кунса и Чиччолины демонстрируются как кол-

лекционные предметы, которые могли бы быть достоянием образованного вуайера. Джефф Кунс выступает здесь героем соответствующего мифа и одновременно собирателем его исторических изображений. Тем самым он выявляет раскол, проходящий через индивидуальность современного художника, который оказывается персонажем собственной инсценировки.

Если Хонерт и Кунс тем или иным способом превращают себя в реди-мэйд-объекты и инсценируют таким образом полную утрату внутреннего мира, то Фишли и Вайс, напротив, создают пародию на этот внутренний мир, тематизируя материал, из которого изготовлены реди-мэйды. В таких своих работах, как "Стол" (1993), они показывают комбинации из объектов, которые все без исключения выглядят как реди-мэйд-объекты, взятые прямо из повседневной жизни: пакеты молока, принадлежности для домашней работы, бытового мусора. Но все эти объекты вырезаны художниками из полиуретана в ходе трудоемкой работы. Эта работа должна показаться совершенно бессмысленной, тем более что посетитель выставки не в состоянии ее заметить: различие между "репликантами" Фишли и Вайса и "реальными предметами" повседневного быта можно установить лишь путем их взвешивания: репликаны несколько легче. Таким образом, полиуретан выступает здесь как материальный эрзац души, субъективности, индивидуальности или внутреннего мира, которые невозможно увидеть извне и которые в то же время должны быть легче, чем материальные тела. Фиктивные реди-мэйды Фишли и Вайса являются как бы эфирными, духовными телами реальных предметов, о которых грезил мистики всех времен. Однако полиуретан в качестве эрзаца духовной субстанции выглядит весьма неубедительно: он лишь пародирует дух своей способностью принимать любую форму и при этом оставаться невесомым.

В то же время работы Фишли и Вайса отличаются от классического реди-мэйда, решительно расходясь с ним в способе демонстрации. Если классический метод реди-мэйда заключается в перемещении объекта из контекста внешней действительности в музейный контекст, причем оба контекста воспринимаются как реальные, то Фишли и Вайс инсценируют фиктив-

ные контексты для своих реди-мэйд-симуляций. Их инсталляции изображают, к примеру, пространство мастерской, небольшого магазина или частной галереи. Таким образом, отдельный объект не становится частью музейной экспозиции, где он сопоставляется с другими объектами, включая традиционные произведения искусства, а размещается в пространстве, которое само по себе фиктивно. Фиктивный характер помещений, внешне неотличимых от бытовых, дополнительно усиливается в инсталляциях Фишли и Вайса через осознание фиктивности всех присутствующих в нем объектов. В известном смысле реди-мэйд-симуляции Фишли и Вайса маркируют следующий после Дюшана шаг на пути рефлексии состояния искусства как такового. Фишли и Вайс показывают: если реди-мэйд превращает внешнюю форму, то есть видимую поверхность предмета, в объект музейного созерцания, то внутренняя сторона предмета становится еще более таинственной. Мы не знаем — и не можем узнать в условиях музейного созерцания, — что произошло с душой мира после того, как мы ее потеряли. Возможно, на ее месте возникло одно большое ничто, возможно, это место занял полиуретан — но, возможно, душа по-прежнему пребывает там же, где она всегда была, то есть на недоступной внутренней стороне художественного произведения.

В целом практика инсталляции позволяет деконструировать конститутивное для классического реди-мэйда противоречие между реальностью и музеем, поскольку художник создает фиктивное или, если угодно, виртуальное пространство, отсылающее к другим пространствам, иерархиям и контекстам. Если у Фишли и Вайса это, скорее всего, мастерская скромного ремесленника, то Катарина Фрич инсценирует сакральное пространство или пространство ночного кошмара. Символический обмен знаков и вещей происходит не только между повседневностью и музеем, но прежде всего между профанным и сакральным, а также между дневной реальностью и миром сновидений. В своих инсталляциях, где она использует повседневные материалы и предметы, Фрич воссоздает подобные сакральные порядки и пространства через визуальные отношения, возникающие между этими вещами. Например, в таких своих инсталля-

циях, как "Крысиный король" (1993) или "Ребенок с пуделем" (1995), она размещает фигуры животных в строго геометрических конфигурациях, как если бы эти животные подчинялись иерархии некоего демонического культа или ритуала. Строгая иерархизация и центрирование композиции, суггерирующие принудительный и грозный порядок, превращают пространство инсталляции в цитату из образного мира оккультизма. При этом Фрич использует в своих инсталляциях предметы, которые выглядят столь непритязательно, что вполне могли бы интерпретироваться как знаки демифологизации и десублимации. Но конфигурации, в которых они расположены, реактивируют их мифологический потенциал. Демифологизация и ремифологизация оказываются взаимодополняющими операциями символического обмена между мифом и повседневностью, неотделимыми друг от друга во всеобщей экономике символического. Это в особенности касается работы Фрич, показанной в рамках "Skulptur Projekte Münster" (1987), в которой большое количество идентичных статуэток Мадонны использовано как для того, чтобы продемонстрировать утрату ауры в результате современных методов репродуцирования, так и для того, чтобы восстановить утраченную ауру путем составления статуэток в форме башни — причем индивидуальность художника словно стирается в потенциальной бесконечности этого обмена.

Пространства инсталляций подрывают классический метод реди-мэйда, поскольку они функционируют как субъективные пространства, в которых появляются другие контексты и порядки — аналогичные повседневной реальности или музейной экспозиции. Тем самым фактически ликвидируется гомогенность музейного пространства или музейного собрания. Инсталляция — это не просто индивидуальная вещь в институционально детерминированном пространстве, она образует собственное виртуальное пространство. Но такие виртуальные пространства суть цитаты, не выражающие индивидуальность художника, а скорее помогающие ее лишиться. Инсталляции сами являются собраниями и одновременно входят в состав большего собрания, которое документирует эти инсталляции и позиционирует их как произведения того или иного худож-

ника. Однако художник выступает при этом не как создатель произведения, подобный рабочему, а в конечном счете как коллекционер, вдали от дома собирающий чуждые ему артефакты. Его художественная индивидуальность потеряна на чужбине, что на первый взгляд подтверждает широко известный дискурс о смерти автора. Но в то же время эта чужбина создана и инсценирована им самим. Следовательно, в действительности утрачена лишь традиционная авторская идентичность. И благодаря этой утрате образуется современная, бес- субъектная, лишенная идентичности субъективность, открывающаяся как по ту сторону сознательных рабочих стратегий, так и по ту сторону бессознательного влечения.

Таким образом, художественная субъективность не противостоит более аккумуляции вещей, как это обстояло в теории символического обмена у Батая. Вместо того чтобы суверенно разрушать вещи во имя манифестации своей субъективности, художник посвящает себя собиранию этих вещей, теряя при этом свою субъективность. Сама субъективность вступает при этом в символический обмен в качестве жертвы и дара. И ее утрата производит ценность большую, чем любое разрушение вещей, как бы радикально оно ни понималось. Эта радикальная утрата одновременно демонстрирует новизну работ реди-мэйд-реалистов – далеких от художественных форм прошлого, от традиционного, аутентично реалистического мимесиса, – поскольку новое означает не что иное, как утрату старого.

О музее современного искусства

В последнее время культурное развитие приобрело несколько странный характер. С одной стороны, неумолимо и по всему миру растет число музеев современного искусства. В них вкладываются деньги, приглашаются знаменитые архитекторы, им делается реклама и т. д. С другой стороны, никогда ранее эта художественная институция – все ее аспекты, но прежде всего ее предназначение музеифицировать современное искусство – не подвергалась столь серьезному сомнению. Наряду с этим аргументы – как авангардистского, так и анти-авангардистского толка – переплетаются в актуальной критике музейных институций столь труднорасчленимым образом, что какое-либо возражение ей представляется почти невозможным. Тем не менее, с подобными возражениями я и попытаюсь выступить.

Авангардистская аргументация против музея современного искусства хорошо известна: музеи – это могильники живого искусства. Подлинно актуальное, современное искусство должно осуществляться непосредственно в жизни – оно должно придавать форму жизненному миру, чувствам, восприятию, социальной реальности своего времени. Попав в музей, попав, как принято говорить, в художественное "собрание", оно уже не сможет выполнять эту задачу, так как его осуществление будет нейтрализовано, а само оно станет лишь фактом дистанцированного, чисто эстетического, "безобидного" созерцания. Таким образом, музеифицировать современное искусство значит лишить его потенциала общественного воздействия, передать его сфере художественной индустрии – и тем самым сломить его, умертвить. Следовательно, подлинному стороннику современного искусства пристало препятствовать его попаданию в

музей. Все его усилия должны быть отданы тому, чтобы как можно дольше продлить немuseumную жизнь современного искусства. Если современное искусство поторопилось попасть в музей, оно пропало. К этому, в сущности, и сводится авангардистская аргументация против музея современного искусства.

Аргументация же антиавангардистская, сегодня, пожалуй, даже более распространенная, сводится приблизительно к следующему: современный музей — это место, репрезентирующее историю искусства, то есть то, что в определенный исторический период воплощало собой новое, оригинальное и потому характерное. Однако в настоящее время история искусства завершилась — ничего нового более не создается, так как репертуар художественных формотворческих возможностей исчерпан. Наше время — время поставангардистское, постисторическое, израсходовавшее все известные художественные методы — ничего оригинального более произвести не способно. Таким образом, искусство сегодня не в состоянии создать исторический стиль, который мог бы занять свое место в репрезентируемой музейной экспозицией истории искусства. Поэтому музей современного искусства — это бессмыслица, это всего лишь факт коммерческой художественной индустрии, которая сверхпроизводительностью хочет скрыть исторически обусловленный дефицит нового.

Таким образом, тот, кто пытается сегодня теоретически оправдать музей современного искусства, проявляет себя, во-первых, реакционным поклонником мертвого искусства и недрогм подлинной жизни, а во-вторых, навеки застрявшим во вчерашнем дне авангардистом, проспавшим конец истории искусства и уже не способным различать знамения времени. В обеих же перспективах он представляется наивным, некритичным попутчиком лживой, циничной художественной индустрии. И все же я склонен занять именно эту позицию и выступить в защиту музея современного искусства. Но прежде хотелось бы ответить на вопрос, почему авангардистская и антиавангардистская аргументации пребывают сегодня в таком единодушии, в то время как еще вчера они непременно бы противоречили друг другу?

Ответ на этот вопрос сводится к тому, что упомянутое выше противоречие было исходно относительным. Классический авангард разделял традиционную точку зрения, согласно которой сущность искусства определяется творческим, продуктивным началом. Традиционное понимание роли художника сводило ее к задаче являть миру новые, прекрасные, чудесные вещи. Авангард же, напротив, хотел весь мир превратить в новую, прекрасную, чудесную вещь. Различие это хоть и велико, но и не столь велико, как может показаться на первый взгляд. В обоих случаях художник понимается одиноким, противостоящим публике творцом: он или очаровывает публику своими творениями, или же весь жизненный мир, этой публикой населенный, превращает в свое творение. При этом в обоих случаях подлинный художник не воспроизводит — он производит. Вот почему распространение медиальных техник воспроизведения, которое Вальтер Беньямин провозгласил главным событием нашего времени, и воспринимается подтверждением того, что искусство сегодня себя исчерпало.

Так, Дуглас Кримп в своей знаменитой книге "На руинах музея", ссылаясь на того же Вальтера Бенямина, писал: "Использование технологий воспроизведения приводит постмодернистское искусство к утрате ауры. Фикция творческой личности уступает место откровенному заимствованию, цитированию, подборам цитат, аккумуляции и повторению уже существующих образов. Понятия оригинальности, аутентичности и присутствия, столь важные для упорядоченного музейного дискурса, оказываются подорванными". Новые репродукционные приемы художественного производства отменяют принцип музейной организации, основанной на фикции субъективного, индивидуального творчества; своей репродукционной практикой они нарушают сложившийся порядок, низводят музей до руин. Возможным же это оказывается в силу того, что иллюзорен сам принцип музейной организации: он лишь создает видимость историчности, понимаемой как данное во времени откровение креативной субъективности, там, где де-факто мы имеем дело всего лишь с грудой не связанных между собой артефактов. Такова восходящая к Ми-

шелю Фуко суть рассуждений Кримпа. При этом критика традиционного понимания искусства сводится им (как и многими другими авторами его поколения) к критике художественных институций, в том числе и художественного музея, который будто бы и призывается к жизни этим столь возвышенным, сколь и устаревшим пониманием искусства. Кто-то может разделять радостное принятие Кримпом "музейных руин" и этим продолжать линию авангардистского поругания музеев, кто-то может оплакивать конец творчества, однако же все они будут единодушны в своем диагнозе: общественный перекос репродуктивных, медиальных техник достиг сегодня таких масштабов, что индивидуальное творчество обречено на исчезновение. Отдельный художник не может более сопротивляться медиальному воспроизведению — он может ему только пассивно покориться. Таким образом, с музеем как с местом, институционализирующим индивидуальное творчество, покончено.

Впрочем, своей убедительностью этот диагноз обязан пониманию искусства, отождествляющему авторство и творчество, пониманию, которое при ближайшем рассмотрении оказывается более чем проблематичным. Давно уже — во многом благодаря философскому дискурсу французского постструктурализма и, особенно, деконструктивизма — к фигуре человека-творца, к мифу индивидуального творчества принято относиться с недоверием. Было убедительно показано, что человек не стоит у истоков языка, смысла, значения. Сегодня уже никто не может с готовностью утверждать, что человек "креативен" в традиционном смысле этого слова, то есть что именно он порождает свои произведения, что именно он рождает новые содержания и формы, за существование которых исключительно он несет ответственность. Более того, стало уже почти естественным полагать, что художник просто пользуется набором готовых форм, форм, лишенных какого-либо индивидуального происхождения, циркулирующих анонимно и свободно парящих в коммуникационных сетях. Вот почему художник теряет ныне право на присталою лишь творцу авторскую подпись под произведением. Рассуждения

о "смерти автора" — по крайней мере начиная с Фуко и Ролана Барта — вошли уже во всеобщий обиход. Отсюда и феномен современного искусства, приобретающий все более сомнительный характер, тем более что "смерть автора" как у Барта, так и у Фуко описывает не просто лишь некое конкретное историческое событие, но в гораздо большей степени вскрывает исходную репродукционную природу любой человеческой практики.

Тем не менее в своем анализе оба теоретика сохраняют верность упомянутому выше отождествлению творческой личности с автором. Только тот, кто создает новую форму или новое значение, может на этом основании ставить под ними свою авторскую подпись. Однако возможна не только подпись начала, рождения, создания, но и подпись конца — если угодно, подпись смерти. Подписать можно не только новую созданную форму, но и определенное употребление уже давно существующих форм и вещей, что и продемонстрировал Дюшан в своих реди-мэйдах. Сегодня автор уже более не является творцом, но от этого он не перестает быть автором. Художник уже более не стоит у начала вещей, но у их — пусть только временного — конца. Он не создает вещи, но демонстрирует их возможное — а значит, индивидуальное, новое, оригинальное — употребление. Он потребляет вещи неким своеобразным образом и выставляет это потребление как возможный способ обращения с вещами этого мира.

Формы, с которыми мы имеем дело, в сущности анонимно происхождения. Создать их одиночкам — задача непосильная. В нашем мире вещи порождаются процессом бессубъектным и неподконтрольным, эта анонимная, серийная, техническая массовая продукция не может подчиняться творческой воле отдельной личности. Однако использование подобных анонимно произведенных вещей и форм может быть индивидуальным. Так, все водят одни и те же автомобили, но у каждого при этом есть свой индивидуальный водительский стиль. Так, все пользуются одним и тем же дискурсом современной цивилизации, но каждый имеет свое собственное мнение. Так, все пользуются вещами общедоступными, но

пользуются они ими индивидуальным образом и способом. В мире художественных институций мы можем наблюдать аналогичные отношения между анонимным, обобществленным производством товаров и их частным присвоением, которые Маркс некогда положил в основу определения закона индустриальной цивилизации.

Таким образом, речь сегодня идет не об авторской подписи производителя, а о подписи потребителя. Произведение искусства не является болсс продуктом, представляющим ценность в силу лишь факта его художественного производства, ценность его предопределяется тем, что оно показывает, как некий анонимный продукт может быть потреблен – потреблен в рамках индивидуальной эстетической практики, тождественной (по крайней мере в тенденции) жизненной практике данного художника. Система искусства – это система демонстративного потребления, имеющая, безусловно, много общего с другими системами потребления – модой, туризмом или спортом. Однако, разумеется, система искусства несравненно более индивидуализирована: если в других системах практикуется групповое потребление, то в системе искусства практикуется потребление персональное, оригинальное, индивидуальное. Система искусства предлагает зрителю не столько продукт, сколько варианты индивидуального способа его потребления. Или еще короче: в системе искусства потребляется само потребление.

Долгое время почти безусловным было представление, что критика, направленная против риторики креативности, лишает оснований и художественную институцию. Однако является ли традиционная историко-художественная риторика креативности столь безусловным оправданием институционально обеспеченной автономии искусства, что критика этой риторики оказывается тождественной критике институции? В самом деле, если предположить, что художественное произведение непременно отличается от всех остальных вещей в силу своих особых выразительности и качества, или, говоря иначе, если предположить, что произведение суть проявление творческого гения, то тогда в художественной институ-

ции отпадает какая бы то ни было надобность. Ведь если произведения искусства и так непосредственно выглядят и отстаивают себя как таковые, то для того, чтобы приобрести визуальную значимость, они не нуждаются в создании специального, привилегированного, музейного контекста. Гениальную картину, если таковая вообще бывает, мы можем вполне опознать и оценить в совершенно профанном пространстве.

Динамичное развитие художественных институций и прежде всего музеев современного искусства, свидетелями которого мы стали в последние десятилетия, происходит параллельно процессу стирания явных различий между производением искусства и профанной вещью, а также и между рукотворными и технически произведенными вещами, чего столь последовательно добивались авангардные направления нашего столетия. Чем менее наглядно отличается произведение искусства от профанной вещи или от технически произведенного объекта, тем более необходимым становится наглядное различие между художественным контекстом и профанным, повседневным, внемузейным контекстом пребывания вещи. Произведение искусства, став столь похожим на "нормальную вещь" или на медиа-образ, поэтому-то и начинает испытывать потребность в музейной контекстуализации и в музейной защите. В наше время музей и есть последнее средство отличать искусство от не-искусства.

Так, критика понятия креативности оказывается не только далекой от задач подрыва или лишения музея легитимности как институции, но и, более того, она добавляет собственные теоретические основания для институционализации и музейфикации современного искусства. С введением Дюшаном метода реди-мэйда музейное собрание, музейное пространство, музейная институция – это то, без чего практика искусства становится абсолютно невозможной. Именно потому, что фотография или видео- и кинопродукция в контексте современной культуры представляют собою широко распространенную, безличностную и разностороннюю практику, в которой растворяется любая индивидуальная творческая деятельность, то необходимость музейного контекста сохраняет си-

лу также и для фотографии, и для медийного искусства. Только в контексте музея индивидуальные стратегии использования технических средств воспроизведения могут быть внятно сформулированы, сопоставлены с другими стратегиями, выявлены и продемонстрированы.

Между тем вышесказанное означает, что принципиальным образом изменилось отношение музея к так называемой истории искусства. Нормативный историко-художественный нарратив, на котором традиционно основывался современный художественный музей, утратил свою былую достоверность. Критерии включенности и исключенности, которыми, по сути, конституируется история искусства, давно и основательно поставлены под вопрос. Дискредитирован сам идеал Истории: она сменилась многообразием отдельных, конкурирующих, противоречивых, нередуцируемых, разнообразных историй. Поэтому, когда мы слышим, что в современном искусстве нельзя усмотреть ничего нового, так как мы переживаем конец истории искусства, то диагноз этот справедлив лишь отчасти. Речь идет не о кризисе нового, а о кризисе старого. История как рассказ о старом, наряду с его репрезентацией в музее, стала недостоверной. Поэтому сегодня мы не готовы с ходу определить, чем различаются между собой искусство актуальное и искусство историческое. Мы не можем быть более уверенными, что, собственно, относится к истории старого искусства, поскольку не можем быть уверенными в том, что сегодня, с исторической точки зрения, является новым.

Этой задаче и служит пространство музея или выставочного зала: именно здесь мы можем осознать, чем же отличаются между собой те два контекста, в которых обычно и встречаются присущие современной цивилизации образы. С образами мы, во-первых, соприкасаемся в контексте информации или социальной коммуникации. По преимуществу это происходит в сети медиа, где образы эти оцениваются в соответствии с их непосредственным воздействием, их успехом у публики и прежде всего коммерческой эффективностью. Во-вторых, мы соприкасаемся с образами в музейном контексте: здесь, опо-

средованные художником, они могут крайне индивидуально сравниваться друг с другом, а также и с образами, созданными в другие эпохи. Один и тот же образ, независимо от того, является ли он традиционно живописным или произведенным технически, может функционировать как в контексте масс-медиа, так и в музейном контексте. Из этого, однако, не следует, что тем самым различие между этими контекстами оказывается снятым, поскольку использование образов остается различным.

Из места, в котором выставляется искусство прошлого, музей превратился, таким образом, в машину, которая производит новое искусство, помещая уже давно существующие вещи и образы в другой, альтернативный повседневной и медийной действительности контекст. Как правило, только в музее обыкновенная вещь или технически произведенное изображение может быть как-то иначе использовано или интерпретировано.

Современный музей осеняет собой и принимает в своих залах отнюдь не исключительное, гениальное и ауратическое, что и так уже нашло признание в большом мире, а невзрачное, тривиальное, анонимное и повседневное, теряющееся вне музейной действительности. Если музею когда-нибудь и суждено исчезнуть, то утраченной для искусства окажется возможность показывать нормальное, повседневное, тривиальное, и тогда, чтобы утвердить свою успешность и жизнеспособность, искусство должно будет стать необычным, поразительным, исключительным. История же свидетельствует, что удастся это искусству только тогда, когда оно приобщается к классической, мифологической традиции и отказывается от задач воссоздания реальности. Современная массовая культура, имеющая ныне вполне заслуженный успех, посвящает себя нападениям инопланетян, мифам гибели и спасения, героям, наделенным сверхчеловеческими силами, и т. п. Все это, несомненно, захватывающе и поучительно, но иногда ведь хочется увидеть и что-то нормальное, привычное, повседневное и хочется об этом поразмышлять. Удовлетворено это желание — в нашей культуре — может быть только в музее. Только в музее у нас еще сохраняется шанс со-

зерцать что-то неброское и заурядное. В жизни, напротив, мы обречены на то, чтобы поражаться необычному.

Функция, которую выполняет сегодня музей современного искусства – оставаться последним культурно защищенным местом индивидуального общения с повседневной нормальностью, скукой и посредственностью, – предполагает также и то, что искусство здесь сохраняет некоторую дистанцию к художественному рынку. Ныне стали уже привычными суждения, что актуальное искусство полностью подчинено художественному рынку. С определенной точки зрения это, безусловно, верно, но верно лишь отчасти – по меньшей мере, настолько, насколько музейная система все еще функционирует. Так, экономический принцип, на котором выстроен музей, очень прост и похож на принцип церковной экономики. Музей покупает произведения искусства на рынке, но впоследствии он уже их не продает. Мы здесь имеем дело – по крайней мере в идеале – с необратимой экономической операцией. И это в мире, где все экономические операции обратимы! Как правило, все, что покупается, если оно не расходуется, может быть впоследствии продано. Экономическое своеобразие музея заключается в том, что он не продает вещи и в то же время не расходует их. Таким образом, музей функционирует в современной экономике как черная дыра: именно так внутри этой экономики он открывает пространство символического обмена, т. е. обесценивания, которое порождает ценность.

Без учета этой своеобразной экономической операции художественные стратегии современности не могут быть поняты, поскольку стратегии эти как раз и стремятся возвести в правило то, чтобы не-ценное, поражение, провал в тривиальное и незначительное предстали как ценность, как победа, как что-то необычное. Поэтому упразднить музеи, в сущности, очень просто: достаточно нарушить эту экономическую необратимость и вынести музейные собрания обратно на рынок. Тогда все, что на этом рынке не получит спроса – а это, безусловно, будет почти все современное искусство, – попросту пропадет. Впрочем, я не исключаю, что в дальнейшем культура и последует по этому пути. Тогда наша собственная

банальность не будет более нам столь очевидна и возможность нашего контакта с ней будет утрачена.

Наконец, музей современного искусства – это единственное место, где различные медиа оказываются доступными взаимному сравнению. Только в контексте музея медиа действительно становятся сообщением, т. е. тем, чего от них некогда требовал Маклюэн. Современное медиа-искусство столь же зависит от дискурса, как в свое время и искусство традиционное. Однако на этот раз речь идет не об историко-художественном нарративе, который определяет ценность отдельного художественного произведения, указывая ему на то место, которое оно занимает во всеобщей нормативной истории искусства, а о дискурсе медиа, тематизирующем скрытую, медиальную сторону любого образа, что, собственно, и делает его интересным с художественной точки зрения.

Вхождение медиа-искусства в художественную систему во многом поставило под вопрос традиционное выставочное пространство. В первую очередь потому, что утраченной оказалась определенность границы между отдельным произведением и выставочным пространством – о ней необходимо заново договариваться. Так, медиа-искусство – в форме видео- или киноинсталляции – погрузило выставочное пространство, где ранее царил вечный день, в темную ночь или сумерки. Распределенное равномерно, приятное глазу освещение современного музея потухло. Музейный свет более не освещает произведения искусства. Свет теперь излучают сами образы – образы видео-, теле- или компьютерные. Возникает вопрос: принадлежит ли этот свет произведениям или нет? Ранее музейный свет был символической собственностью зрителя: в этом свете он видел произведение. Теперь свет стал частью произведения – и таким образом контролируется художником. Речь идет о передаче условий освещения от зрителя к художнику, а следовательно, и контроля за тем, как произведение зрительно воспринимается. Сдвиг же этот крайне существен, и он еще пока недостаточно отрефлексирован.

Кроме того, в медиа-искусстве от зрителя к художнику переходит и контроль за временем созерцания. В классическом вы-

ставочном пространстве зритель полностью контролировал время созерцания: в любой момент он мог прервать этот процесс, а позднее снова вернуться к картине. В период его отсутствия традиционная картина не менялась. В случае же с образами, пребывающими в движении, правило это не соблюдается: кинофильм, видеофильм, а также интерактивное, управляемое компьютером произведение навязывают зрителю время и ритм их восприятия. Даже масштабные инсталляции, хоть они и выполнены из традиционных материалов, также в гораздо большей мере, чем это было принято в традиционном искусстве, диктуют зрителю условия их восприятия.

Таким образом, если художник утратил ныне статус творца, он одновременно получил невиданные ранее возможности контроля над восприятием, использованием и контекстуализацией изображения. Вместо того чтобы рассматривать и любоваться созданными художниками образами, современному зрителю предлагают смотреть глазами художника на уже давно знакомые изображения. Художник, возможно, перестал быть создателем, но благодаря этому он стал образцовым зрителем. Художник уже – не производитель, а публика – не потребительская масса. Более того, сегодня именно масса анонимно порождает продукты нашей цивилизации, а художник – это лишь индивидуальный созерцатель этих продуктов и автор их употребления. Институт современного искусства выполняет сегодня функцию, ранее, в сущности, доступную лишь Богу – смотреть на нас. Мы же, по-видимому, хотим, чтобы на нас смотрели. Итак, мы идем в музей современного искусства отнюдь не для того, чтобы там что-то увидеть: ведь там нет ничего, чего мы не могли бы видеть в обыденной реальности. В музей современного искусства мы идем, дабы удостовериться, что искусство все еще смотрит на нас.

Медиа-искусство в музее

1. Чем более активно медиа-искусство, то есть искусство, оперирующее "движущимися образами", ищет свое место в музее, тем больше возникает ощущение, что для музейной институции эта тенденция чревата кризисом. Некоторые приветствуют подобное развитие, надеясь, что в результате кризиса музеев, отказавшись от своей устаревшей и неоправданной претензии на элитарность, станет более открытым, привлекательным и доступным широкой публике. Другие же, напротив, опасаются, что, присоединившись к медиа-сети, музей потеряет свою автономию и превратится в художественный Диснейленд для "возвышенного" развлечения. Характерно, что все эти надежды или опасения бессознательно исходят из представления, что музей не сможет устоять перед новыми медиа, а потому рано или поздно должен будет прекратить свое существование. На это можно будет возразить, что ускоряющийся процесс музеификации движущихся образов можно даже с большим основанием счесть за успех присущей музею традиционной системы искусства, оказавшейся таким образом в состоянии эффективно конкурировать с кинопрокатом и телевидением. Впрочем, возникает вопрос: сможет ли подобная передислокация движущихся образов в музей раскрыть в их циркуляции новое эстетическое измерение и продублировать эстетическую прибавочную стоимость? Этот вопрос мы и рассмотрим в дальнейшем.

Когда сегодня заходит речь о медиа-искусстве, то прежде всего имеются в виду видео- и киноинсталляции, в которых движущиеся образы презентуются, вводятся в контекст и оцениваются иначе, чем в коммерческой системе кино или телевидения. И действительно, если движущиеся образы по-

мешаются в музейный контекст, то определяющими для их восприятия оказываются, в сущности, ожидания, которые мы по привычке связываем с посещением музея, то есть ожидания, ведущие свое происхождение от длительной предыстории нашего восприятия "неподвижного образа", будь то живописная картина, фотография, скульптура или реди-мэйд. При этом речь идет, прежде всего, об ожиданиях, связанных со временем созерцания произведений.

2. В традиционном музее рассматривающий картины посетитель – в идеальном случае – полностью контролирует время созерцания. В любой момент он может прекратить созерцание образа, позднее вернуться к нему и продолжить его рассматривание с того места, на котором оно было прервано. Неподвижный образ остается идентичным самому себе и в отсутствие зрителя, а потому он не ускользает от повторного рассматривания. Можно даже утверждать, что обеспечение этой непрерывной самоидентичности выставленных образов и являет собой подлинную задачу музейной системы как таковой. Все затрачиваемые музеем усилия по охране, хранению и реставрации "законсервированных" образов как раз и направлены на поддержание их идентичности, то есть неизменности их формы, которая должна неограниченно предоставляться для созерцания возвращающемуся посетителю. Несомненно, можно утверждать, что такая произведенная посредством музейного "консервирования" идентичность является иллюзией. Однако все дело как раз и заключается в этой иллюзии: ведь именно она определяет ожидания того, кто рассматривает художественные образы в музее.

В этом смысле можно также утверждать, что это искусственное производство идентичности, которую понимают как неизменность и неподвижность образа во времени, в сущности, и составляет то, что мы в нашей культуре признаем за "высокое искусство". В обычной, "нормальной" жизни время созерцания однозначно диктуется нам самой жизнью. В отношении "жизненных" образов мы не располагаем никакой автономией, никакой способностью управлять ими: мы можем

видеть только то, что показывает нам сама жизнь, и настолько долго, насколько она нам это позволяет. В жизни мы являемся случайными свидетелями определенных событий и определенных образов, ход которых во времени мы не всегда можем контролировать. Поэтому любое искусство начинается с желания остановить мгновение, продлить его на неопределенно долгий срок. Только тогда рассматривающий произведение искусства получает бесконечный резерв времени, который он употребляет на то, чтобы совершенно автономно определить время и ритм своего восприятия. Музей, и вообще выставочное пространство, где выставляется неподвижный образ, получает свои полномочия в первую очередь благодаря тому, что там автономия рассматривающего, понимаемая как его способность управлять временем своего восприятия, гарантируется системой музейной презентации и хранения.

С появлением в музее движущихся образов музейные устои неизбежно расшатываются. Ведь движущиеся образы сами начинают диктовать зрителю время их рассматривания, лишая его приобретенной им ранее автономии. Внезапно посетитель музея оказывается в ситуации вне музейной жизни, то есть он попадает в место, о котором известно, что все самое важное здесь ускользает от созерцания. Ведь в так называемой жизни тоже всегда присутствует чувство, что находишься не в лучшем месте и не в лучшем времени. Если во время посещения музея мы прервем созерцание видео- или киноработы, а позднее вернемся к ней, то неизбежно возникает чувство, что нечто существенное осталось упущенным, а смысл целого – непознанным. Такого чувства не возникает в кинозале, так как зритель там обычно полностью лишен свободы и автономии – он с самого начала должен примириться с тем, что проведет определенное время неподвижно и в темноте. В системе кино подвижность образов компенсируется неподвижностью зрителя.

Итак, в нашей культуре мы располагаем двумя различными моделями, позволяющими достичь контроль над временем: "обездвиживание" образа в музее и "обездвиживание" зрителя в кинозале. Обе эти модели перестают действовать, если движущиеся образы оказываются в музейном пространстве. В

этом случае образы двигаются, однако двигаться здесь начинают также и зрители. В пространстве выставки посетители редко долгое время остаются сидеть или стоять, напротив, они постоянно кружат по всему пространству, останавливаясь на некоторое время перед картиной, приближаются или отдаляются от нее, наблюдают ее с различных точек и т. д. Это движение зрителя в выставочном пространстве не может быть произвольно остановлено, так как оно является конститутивным для функционирования системы искусства. Попытка принудить посетителя выставки к тому, чтобы увидеть все выставленные видео- и киноработы полностью от начала до конца, с самого начала обречена на неудачу. Времени стандартного посещения музея для этого недостаточно. Таким образом, видео- или киноинсталляции в музее снимают запрет на движение, который определяет просмотр картины в системе кино. Теперь как картина, так и зритель получают разрешение двигаться одновременно.

Очевидно, что эта ситуация порождает неизбежный конфликт ожиданий кинозрителя и посетителя музея, а посетитель инсталляции попадает в состояние сомнения и растерянности. Ведь, в сущности, посетитель инсталляции тоже не знает, что он, собственно, должен делать? Должен ли он стоять на месте, а образ, как в кинозале, будет двигаться перед его глазами, или же он должен, как в музее, двигаться, понадеявшись, что движущийся образ со временем не подвергнется существенным изменениям? Очевидно, что оба эти решения неудовлетворительны, они, собственно, даже и не являются вовсе решениями проблемы. Очень быстро приходится признать, что этой новой ситуации вообще нельзя найти никакого адекватного или удовлетворительного разрешения. Каждое отдельное решение, продолжать ли стоять или же двигаться, остается сомнительным компромиссом и должно по ходу дела вновь и вновь пересматриваться.

Эта принципиальная несозерцаемость, возникающая в результате одновременного движения образа и зрителя, и создает эстетическую прибавочную стоимость, о которой шла речь в начале этой статьи. В случае медиа-инсталляции между зри-

телем и художником возникает борьба за контроль над временем созерцания. В результате этого время реального созерцания должно вновь и вновь "выторговываться", причем никогда нельзя достигнуть полного просмотра картины. Парадоксальным образом эстетическая ценность медиа-инсталляции в музее заключается, прежде всего, в том, что эксплицитно тематизируется утерянный контроль зрителя над временем собственного восприятия в музейном пространстве, в котором еще господствует иллюзия возможности полностью просмотреть все, что там выставлено. При этом речь идет не об известном "неисчерпаемом смысле" произведения искусства, то есть о "духовной" неспособности зрителя полностью вскрыть смысл произведения искусства, а о чисто физической, обусловленной временем неспособности вообще рассмотреть материальные формы произведения искусства, не говоря уж о возможности его интерпретировать. Более того, эта неспособность возрастает еще и из-за скорости, с которой производятся сегодня движущиеся образы.

Огромные инвестиции труда, времени и сил, которые прежде были необходимы для создания традиционного произведения искусства, предоставляли – с точки зрения продолжительности потребления искусства – преимущество зрителю. После того как художник долгое время должен был усердно работать над своим произведением, зритель мог потребить это произведение безо всякого усилия, бросив на него лишь один-единственный взгляд. Отсюда традиционное преимущество потребителя, зрителя, коллекционера над поставляющим образы художником. Только благодаря фотографии и реди-мэйдю художник встал на один уровень экономии времени со зрителем, получив, таким образом, возможность порождать образы с такой же быстротой. Теперь производящая движущиеся образы камера способна автоматически запечатлеть их так, что художник может на это вообще не затрачивать времени. В результате он получает очевидный избыток времени: теперь уже зритель для рассматривания образа должен затратить больше времени, чем художник для его изготовления. Напомним еще раз: речь идет

не о произвольном времени продолжительности созерцания, в котором нуждается зритель, для того чтобы "понять" образ, так как рассматривающий распоряжается таким временем осознанного созерцания свободно и автономно. Напротив, речь идет о времени, в котором зритель нуждается для того, чтобы вообще увидеть видео- и киноработы в их полном объеме. Это время может значительно превосходить время обычного посещения музея. Таким образом, на различных уровнях экономии времени инсталляция принуждает зрителя принять решение относительно своего способа восприятия: смотреть все одновременно, намеренно выбирать или вовсе не завершать рассматривание.

Однако конфликт между ожиданиями посетителя музея и ожиданиями кинозрителя ставит в трудное положение не только зрителя медиа-инсталляции. Точно так же, и даже прежде всего, этот конфликт имеет решающее значение для художника уже при задумывании медиа-инсталляции. Видеоискусство последнего десятилетия пыталось различными способами решать этот конфликт. Наиболее распространенными стали стратегии, заключающиеся в том, чтобы сделать отдельные видео- и кинофильмы как можно короче и/или приковать к ним внимание наблюдателя их оптической привлекательностью с тем, чтобы время, которое проводит зритель перед таким видео- или кинофильмом, существенно не превышало времени, которое он проводил бы перед некой, как говорится, "хорошей" картиной в музее. Так медиа-искусство может самым естественным образом приспособиться к условиям музейной презентации. Но если против этой стратегии нельзя ничего возразить, остается все же шанс агрессивно и ясно тематизировать неопределенность, вызванную появлением движущихся образов в музее. Гораздо успешнее такая тематизация осуществляется в медиа-работах, которые, если можно так сказать, презентуют определенно скучные или надоедающие движущиеся образы – видео- или кинофильмы, в которых один определенный образ очень медленно меняется или не меняется вообще, приближаясь к традиционной музейной презентации отдельного неподвижного образа.

В качестве одного из первых примеров подобного фильма можно назвать фильм Энди Уорхола *"Empire State Building"*. Здесь мы имеем дело со статичным образом, изменения которого в течение часа малозаметны. При этом посетитель выставки, воспринимающий этот фильм как часть киноинсталляции, в отличие от кинозрителя, может даже и не знать, останется ли образ на протяжении всего демонстрационного времени действительно статичным, так как посетитель выставки может и даже должен двигаться в выставочном пространстве свободно, покидая его, возвращаясь и т. д. Таким образом, к концу уорхоловского фильма посетитель выставки, в отличие от кинозрителя, не может сказать, идет ли здесь речь о движущемся или неподвижном образе. Как раз из-за этой неопределенности соотношение между движущимися и неподвижными образами в выставочном пространстве эксплицитно тематизируется.

Можно также привести и более поздние примеры аналогичного использования "кинообраза", но их подробное рассмотрение выходит за рамки этого текста. Однако очевидно, что в каждом подобном случае, т. е. когда относительно статичный кинообраз функционирует в контексте медиа-инсталляции, возникает сильный конфликт между ожиданиями посетителя музея и ожиданиями кинозрителя. Этот статичный кинообраз напоминает такие "обычные" традиционные образы, как живопись или фотография, что висят на стенах выставочного пространства музея. В этом смысле подобный статичный кинообраз отвечает традиционному ожиданию, которое принято связывать с посещением музея. Здесь нет никакой захватывающей истории, никакого действия, никакого быстрого движения, за которыми зрителю нужно непрерывно следить. При этом статичный, как бы неподвижный кинообраз, именно в силу своей максимальной приближенности к традиционному образу, максимально проявляет свою темпоральность. Проецирование подобного образа произвольно провоцирует ожидание, что проекция когда-нибудь кончится, прервется или что этот образ сменится другим. Здесь время переживается не как время изменения кинообра-

за, а как неопределенная проблематическая длительность кинообраза как такового (Ж. Делез). Так, проецирование медиального, как бы неподвижного образа в традиционном выставочном пространстве выявляет сомнительность, неопределенность, иллюзорность идентичности любого образа, включая и идентичность традиционных неподвижных образов, имеющих "жесткие" носители. Можно добавить, что темпоральность медиа-образа дополнительно тематизируется специальным освещением, которое предполагает его репрезентация в музейном пространстве.

3. Традиционно музейное освещение приходит к произведениям искусства извне и благодаря этому делает возможным их созерцание. В музее, как правило, царит день, даже если речь идет о так называемом искусственном дне. Медиа-искусство – видео- или киноинсталляции, напротив, принесли с собой великую ночь и сумерки. Они погасили равномерное, комфортное освещение современного музея. Когда в музее экспонируется медиа-инсталляция, свет больше не предназначен создавать оптимальные условия для зрителя, то есть предоставлять его взору пространство, в котором зритель мог бы свободно передвигаться и был бы в состоянии выбрать наилучшую для себя позицию наблюдения. Музей, став музеем медиа-искусства, больше не является местом абсолютной видимости и просматриваемости. В этом музее непросматриваемость, затемненность, неопределенность сами становятся выставленными и посредством распределения света и темных мест внушают зрителю определенную позицию рассматривания.

И самое главное: музейный свет больше не освещает произведение искусства извне. Вместо этого образы сами – видео-, теле-, кинообразы – излучают свет. Итак, можно задать вопрос: принадлежит ли свет произведению искусства или нет? Раньше музейный свет был символической собственностью зрителя. В этом свете он видел произведения. Сейчас свет становится частью произведения и тем самым контролируется и задается художником, а взгляд зрителя ему подчиняется. Речь,

таким образом, идет о существенном изменении режима власти над условиями освещения образа и тем самым об изменении видимости, о новом контроле над взглядом зрителя. Именно это обстоятельство в медиа-инсталляции лишает зрителя не только контроля над временем своего созерцания, но и над светом, в котором совершается это наблюдение. Таким образом, нестабильность образа еще более остро переживается зрителем.

Электрический свет, в котором показывается медиа-образ и который одновременно исходит этим образом, является потенциально бесконечным светом, преодолевающим рамки музея, так как источник этого света находится вонне этого ограниченного пространства. Это так и в условиях обычного электрического освещения в музее, хотя электрический свет, источник которого расположен, так сказать, за спиной зрителя, обычно не рефлектируется зрителем. Напротив, в случае медиа-инсталляции свет, излучаемый медиа-образом, демонстрирует всю силу современной технической цивилизации, но в то же самое время зритель, мучимый неосознанным страхом, что в любой момент свет может погаснуть, переживает и хрупкость этой цивилизации. Созерцание медиа-искусства является, прежде всего, созерцанием электрического света, подобно тому, как раньше пытались наблюдать солнце и звезды, или, скорее, подобно тому, как пытались уловить божественный свет, для того чтобы в этом божественном свете суметь увидеть истинную картину (Джефф Уолл¹). Не исполняется ли пророчество из известной мистериальной оперы "Победа над солнцем" (Москва, 1913, Хлебников, Крученых, Малевич, Матюшин): солнце погасло, и божественный свет превратился в искусственный, электрический, который перешел в символическое владение современной системы искусства.

4. Итак, изменения, которые произошли в нашем восприятии движущегося образа, не сводятся лишь к тому, что мы проявляем особый интерес к занимательным фильмам и видео, которые на самом деле в ситуации современного потребления кино и телевидения переживались бы скорее как неин-

интересные и скучные, но также мы проявляем интерес к видео и фильмам, максимально приближающимся к неподвижному образу, т. е. фильмам слишком длинным, слишком коротким и т. д. Можно предположить, что благодаря новому использованию движущихся медиа-образов в пространстве музея кинообраз сможет высвободиться из окружающей его зоны безмолвия и стать доступным дискурсу. На самом деле в течение уже многих десятилетий как критика, так и кинотеория не могут преодолеть поразившую их немоту. Осмысление современного кинематографа породило обширную литературу, в которой можно найти много интересного, но если ознакомиться с ней повнимательнее, то возникает впечатление, что применяемые в анализе фильмов методы и риторические приемы чаще всего заимствованы из теории литературы, или теории искусства, или же, в более редких случаях, из теории музыки. Подобный язык, очевидно, в состоянии описывать определенные частные аспекты фильма, но фильм как таковой остается при этом в зоне безмолвия. Языка, родившегося из специфического опыта кино, предназначенного изначально "для кино", а не для чего-то другого, — такого языка до сих пор не существует. В чем причина этого безмолвия, этого дефицита языка?

Ответ на этот вопрос, как мне кажется, вытекает из условий, в которых, как правило, смотрят фильм, то есть условий обычного посещения кинотеатра. Во время киносеанса зритель попадает в ситуацию абсолютного бездействия, паралича, обездвиженности. А это также означает и ситуацию бездействия в отношении языка, в отношении дискурсивной практики. Движение языка, логики и риторики также является формой телесного движения, специфическим вариантом движения как такового. Не случайно греческая софистика, как и греческая философия, развивалась в процессе прогулок, в свободной беседе, при сохранении возможности отвести взгляд от предмета обсуждения, дистанцироваться от него с тем, чтобы позднее приблизиться к нему с новой перспективы и т. д. Все эти типичные пространственные описания движения мысли и движения языка вовсе не

голая метафора. Возможность телесно свободно передвигаться в пространстве является необходимым условием для возникновения и для "поддержания" мышления, поддающегося воплощению в языке.

При обычной демонстрации фильма движущийся кинообраз разворачивается во времени, зритель же при этом остается пассивным. Из-за этого движение кинообраза замещает движение мысли и языка. Зритель застывает не только физически, но и духовно, он, как говорится, «захвачен» фильмом. Или, как говорил Делез, зритель превращается в духовный автомат. В этом отношении посещение кинопросмотра больше всего напоминает архаические аскетические практики чистого созерцания. От видений, которые являются застывшему в неподвижности аскету, в его памяти остаются отдельные образы, канонизируемые позднее в качестве икон, или отдельные слова, функционирующие позже как молитвы, однако в целом они остаются, если так можно сказать, непредсказуемыми. Сегодняшний кинозритель — аскет двадцатого века — также оплачивает свои видения безмолвием. В известном смысле мы никогда не говорим о фильме как таковом, так как должны молчать во время его демонстрации. Вместо этого мы постфактум говорим о своих воспоминаниях о фильме, то есть приблизительно так, как во время психоаналитического сеанса пересказывают и интерпретируют сновидение. Не случайно столь влиятельными в контексте изучения фильмов был и остается психоанализ. При этом психоанализ фильма практикуется не без известного налета пренебрежения по отношению к пассивному зрителю. Парадоксальным образом фильм возник и развивался, как раз когда активная, прагматическая, креативная и практическая ориентация могла праздновать свой самый большой идеологический триумф. В контексте современного теоретизирования, от Маркса и Ницше до сегодняшнего дня, практика однозначно предпочитается чистому созерцанию. Истину жизни ищут более не в философском созерцании, а в динамике жизни, в политической практике, в теле, в сексуальном желании, в спорте, в борьбе (наций, классов, рас или поколений), но в каждом из этих

случаев – в материальной, телесной реальности, а не в пассивном созерцании идеального, квазиспиритуального мира духов. Соответственно этому традиционный кинофильм воплощает в эпоху модерна ту пассивную, созерцательную установку, которую прежде считали высшей формой жизни, а ныне считают жалким миром иллюзий.

Каждая из известных нам домодерных культур располагала особым "сословием" созерцающих: шаманы, монахи, религиозные проповедники или философы. Слой этот был, бесспорно, привилегированным в обществе. Традиционно *vita contemplativa* (созерцательный образ жизни) считалась выше *vita activa* (деятельного образа жизни). Только в модерную эпоху все старые привилегии "сословия" созерцающих были разрушены. Современный человек, если он стремится к общественному признанию, не может более вести созерцательный образ жизни, он должен быть креативен, то есть работать больше и лучше, чем все другие. Точно так же церковь практически превратилась из созерцательной институции в деятельную. Можно сказать, что чистое созерцание в модерную эпоху, и прежде всего в наше столетие, было подвергнуто полной девальвации.

Эта девальвация чистого созерцания была, как я думаю, одной из решающих предпосылок возникновения системы кино. Ведь современные технические изобретения и достижения в обществе и культуре едва ли актуальны как таковые: из определенных технических достижений актуально только то, что культура может использовать на деле. Систему кино можно также рассматривать как грандиозную пародию на обесцененную *vita contemplativa*. Посредством кинематографа возникла созерцательная установка, заново определившая трансцендентальный субъект классической западноевропейской философии: однако определенным и спасенным он оказался в качестве развенчанного и лишившегося привилегированного статуса массового феномена, а созерцание низвелось к дешевому развлечению для низших классов, обреченных на общественную пассивность. Система кино предлагает *vita contemplativa* только так, как она может видаться в перспективе ее радикаль-

ной критики. Система кино изменила все хорошо нам известные технические способы достижения созерцательного экстаза, который освобождает душу от тела, для того чтобы открыть ее взгляду доступ к миру духов. Ранее такое экстатическое состояние достигалось только в результате многолетней аскезы и специального духовного и телесного тренинга. Но сегодня каждый в состоянии приобрести за небольшую плату билет и за время киносеанса стать картезианским субъектом или даже гегелевским абсолютным духом, перед глазами которого разыгрывается вся история человечества.

Конечно же, в кино нас не посещают никакие божественные видения. Дух кино – мелкий, скорее смехотворный дух, постоянно внушающий своим образом смехотворность созерцания как такового. Исторические события, если они тематизируются в фильме, показываются в таком виде, который едва ли бы вынес Гегель. Мы имеем здесь дело с пародией на созерцательную установку: для созерцания предоставляется нечто, что, согласно традиционной точке зрения, недостойно созерцания – жалкие преступники, полисмены, которые их преследуют, скучные жизненные истории, глуповатый юмор и тому подобное.

Зрители сидят совершенно неподвижно и бездейственно в неудобных, причиняющих боль креслах, в духоте, постоянно видя тела других зрителей, вечно загораживающих экран, все время что-то поедающих или пьющих, что-то шепчущих соседям, которым оказывается нужным пройти по ряду в туалет или вернуться оттуда; таким образом, все постоянно мешает истинному контакту с мировым духом. Когда же демонстрация фильма подходит к концу, все бросаются через выход в темный, грязный, как помойка, тупик. Чары кино с самого начала оказались поставлены в экстремально разочаровывающий реальный контекст, не допускающий подлинной веры в это волшебство. Созерцание познается непосредственно в качестве иллюзии. Создание иллюзии и акт созерцания с самого начала релятивизируются – механизмы их производства становятся открытыми и доступными. Кино становится созерцанием только при условии все-

общего пренебрежения последним – замещением старого, истинного, достойного почитания созерцания.

Вот почему кинематограф радикально отличается от современного искусства, предлагающего зрителю активное с собой обращение. Читатель может активно обращаться с книгой: он определяет место чтения, его ритм и т. п. Книга – это предмет, который можно использовать, как орудие драки, который можно также разорвать. Точно так же свободен зритель относительно картин классической живописи. В пространстве выставки зритель может свободно двигаться, в то время как картина на стене продолжает пассивно висеть. В театре или на музыкальном представлении зритель большей частью остается пассивен, но артисты находятся в том же пространстве, что и публика. Это дает публике, по крайней мере, виртуальную возможность сорвать спектакль, например закидать артистов помидорами или яблоками, прогнать их со сцены возгласами неодобрения. Подобные сцены бунта, ломающие спектакль, довольно часто показываются в кино – достаточно вспомнить фильмы с Бастером Китом и братьями Маркс, как и многие фильмы с Микки-Маусом. В этом отношении характерна известная сцена из "Бэтмена", в которой Джокер – противник Бэтмена – разрисовывает и разрушает картины в художественном музее. Как раз при такой последовательности событий фильма кино празднует свой истинный триумф и демонстрирует свое превосходство по отношению к другим медиа: ведь кинозритель обусловлен не только ситуацией: он онтологически бессилен перед последовательностью разворачивающихся в фильме событий. Он может, разумеется, прервать просмотр фильма, но он не может вторгнуться в событийную последовательность, он не в силах сломать фильм как таковой. Кроме того, фильм вовсе не является протяженной вещью в реальном пространстве. Если кинозритель и борется против фильма, то он борется против духов. А духи неуязвимы!

Несомненно, ситуация значительно меняется, если фильм демонстрируется не в кинозале, а по телевидению, тогда зритель получает возможность свободно перемещаться по своей комнате. Однако ситуация телевизионного просмотра слиш-

ком приватна и, прежде всего, слишком обыденна для того, чтобы на этой основе построить аналитический дискурс. Неудивительно поэтому, что актуальный медиа-дискурс следует вслед за медиа-искусством, и в особенности искусством видео- и киноинсталляции. По контрасту, музейная видеоинсталляция создает идеальное пространство для аналитического, языкового обращения с образами видео и кино. Видеоинсталляция секуляризует условия демонстрации фильма: зритель получает возможность свободно перемещаться в пространстве, где показывается фильм, в любой момент выходить из этого пространства и возвращаться в него и, прежде всего, увидеть весь технический аппарат, обычно остающийся скрытым от зрителя. Одновременно видеоинсталляция вырывает видеообраз из повседневности телевидения и придает ему музейную привлекательность. В свою очередь медиа-художник разбивает материал фильма на куски и деконтекстуализирует его с тем, чтобы позже вновь ввести в некий новый контекст, рассредоточив показ фильма на множество различных мониторов, постоянно повторяя отдельные фрагменты, выстраивая соотношение образов фильма с объектами в реальном пространстве.

Это свободное и одновременно аналитическое обращение с кино- и видеообразом подводит зрителя к тому, чтобы отождествить себя с избирательными, аналитическими стратегиями художника и стать самому активным потребителем искусства. И для того, чтобы приобщиться к адекватному пониманию движущихся образов, зритель, в идеальном случае, осваивает не столько результат художественных стратегий, сколько сами эти стратегии. Если позже зритель использует эти или сопоставимые стратегии в своем собственном потреблении медиа, он может при известных обстоятельствах прийти к совершенно другим результатам, чем создавший эту инсталляцию художник. Это ничего не меняет в образцовом характере медиа-потребления, которое практикует и к которому стремится медиа-искусство. На соответствующих примерах зритель учится тому, что все параметры медиа-потребления вариативны, и начинает своим собственным способом деконтекстуализиро-

вать, реконтекстуализировать, фрагментировать медиа-образ, вновь собирать его, сдвигать, размещать во времени и т. д. Примеры этого дают Нам Джун Пайк, Марсель Брутерс, Брюс Науман или Питер Фишли и Дэвид Вайс.

Ныне художественный музей, став музеем медиа-искусства, превратился в место, где перманентно происходят столкновение и борьба между взглядом зрителя и взглядом художника. Этим пространство музейной медиа-инсталляции отличается, во-первых, от традиционного музейного пространства, в котором беспрецедентно главенствует взгляд зрителя, и, во-вторых, от обычной ситуации потребления медиа, при котором главенствует взгляд художника. Таким образом, можно, наконец, прийти к окончательному заключению: чем больше индивидуальная медиа-инсталляция тематизирует и рефлектирует борьбу двух взглядов – зрителя и художника, – тем лучше она удастся, то есть тем больше соответствует свойствам места, в котором демонстрируется.

Создавая дифференции

За прошедшие десятилетия много было говорено о том, что современный мир – это мир постутопический. На самом же деле утопический импульс отнюдь не сошел на нет – он просто изменил свое направление. Утопию более ищут не во времени, не в будущем, ее ищут в пространстве. Будущее в качестве места Утопии вытеснила глобализация. Отныне мы не озабочены более политикой будущего, политика сегодня – это график путешествий, миграции и номадизма. Эта новая политика глобализации становится особенно очевидной, если присмотреться к практике современного искусства. В наше время художнику дана возможность достаточно безболезненно избегать давления вкусов, господствующих в его локальном контексте. Благодаря современным средствам коммуникации художник вместо того, чтобы приравниваться к предпочтениям и культурным стереотипам своего непосредственного окружения, может установить связь с единомышленниками по всему миру. Это, между прочим, в значительной степени объясняет определенную деполитизацию современного искусства. В прошлом художник, работа которого оказывалась непонятной его непосредственному окружению, возлагал надежды прежде всего на будущее, грезя о политическим переменах, которые должны были впоследствии породить новый тип зрителя. Ныне он избегает контроля локального контекста, просто переносит показ своих произведений в другое место.

В результате художник сегодня большую часть своего времени проводит в перемещении, путешествуя от одной выставки к другой, от одного проекта к другому, от одного локального контекста к иному контексту. Предполагается, что от любого

активного участника художественной сцены – будь то художник, куратор или критик – ожидается готовность представить свою работу с равной мерой успешности в различных культурных контекстах. Здесь мы сталкиваемся с феноменом, который я хотел бы обозначить как туризм в квадрате – или как тотальный туризм. В наше время не только отдельные избранные наблюдатели, но также и вещи, знаки и образы локальных культур покинули свой культурный контекст и устремились в путешествие по миру. Предыдущий – назовем его Романтическим – период туризма характеризовался строгим различием между туристом, выступающим универсальным наблюдателем (перемещающимся от одного места к другому, дабы быть способным оценить различия между локальными культурами и насладиться этими различиями), и местным населением, пребывающим в неподвижности, в родных местах и предоставляющим взору путешествующего наблюдателя более или менее экзотическую картину. Теперь эта строгая оппозиция между перемещающимся зрителем и действующим в местном контексте автором исчезла. Современное искусство тоже находится в движении, тоже путешествует, и – более того – современное искусство перемещается гораздо быстрее современного туриста-зрителя. Нам всем это знакомо: оказываясь в новом месте, мы видим (как правило) то же самое искусство, что уже видели повсюду. Везде мы сталкиваемся с одними и теми же художниками – они готовят свои выставки, или уже показывают свои работы, или только что уехали, чтобы продемонстрировать те же работы где-то еще. Однако это более или менее одинаковое искусство выставляется в несходных ситуациях и различающихся констелляциях. Именно это перманентное повторение одного и того же при различных обстоятельствах привлекает и завораживает нас, оказываясь привилегированным объектом нашего интереса. На современной, постромантической стадии туризма нас интересует не столько различие и разнообразие, сколько сохранение одного и того же в разных культурных обстоятельствах. А это означает – в качестве туристов предметом нашего интереса выступают не локальные культуры, а прежде всего другие туристы. Мы на-

блюдаем глобальное движение современного искусства подобно тому, как следим за приключениями некоего киногероя – Индианы Джонса, скажем, – перемещающегося по земному шару, так что тот же герой, который вчера попал в зубы крокодилу в Бразилии, завтра будет атакован тиграми в Индии. Нас интересует именно способность героя выжить во всех этих локальных приключениях и более или менее сохранить при этом физическое и душевное здоровье. Наше отношение к современному искусству в сущности точно таково же: нам интересна, в первую очередь, способность тех или иных практик современного искусства сохраниться в различных культурных, политических и социальных условиях и остаться яркими, attraktivными, волнующими.

Когда я говорю "современное искусство", то имею в виду не только сегодняшнюю глобализированную художественную сцену или голливудскую продукцию. Мобильность ныне обрели все локальные культуры: они переопределяют себя в качестве глобальных феноменов в глобальном контексте непрестанных сопоставлений. Китайская кухня доступна ныне не только в самом Китае – равным образом она присутствует в Нью-Йорке, Париже или Дортмунде. И еще вопрос – где китайскую пищу готовят вкуснее, совсем не обязательно, что в самом Китае. Мы являемся свидетелями весьма эффективной комбинации между аутентичными культурными продуктами и практиками, с одной стороны, и их перемещениями по всему земному шару, осуществляемыми современными медиа и культурными рынками – с другой. На самом деле, нам вовсе и не нужно перемещаться по планете. Чтобы ознакомиться с местными достопримечательностями, больше не обязательно путешествовать – все они в принципе могут сами прийти к нам и увидеть их можно где угодно. Следовательно, процесс глобализации следует прежде всего рассматривать как процесс возникновения предельно искусственного, универсального и гомогенного контекста, создаваемого современными медиа, а также культурными и туристическими рынками, позволяющими и одновременно вынуждающими нас сравнивать локальные культурные идентичности, бывшие прежде отно-

сительно независимыми и нейтральными по отношению друг к другу. Первым таким универсальным контекстом был тот Современный музей, что возник после Французской революции и который позволил совместить предельно разнородные феномены, принадлежащие разным эпохам и частям света в едином искусственно созданном пространстве сопоставления. В этом смысле глобализация мира и есть не что иное, как всеобщая музеификация мира. Современный музей был создан как особое привилегированное место конкретной локальной культуры, где локальный наблюдатель имел возможность сравнить свою собственную культуру с иными известными из истории культурами и получить информацию о культурных дифференциях, о разнообразии культур в мире. Но, дабы оказаться способным демонстрировать культурное разнообразие, музей современного типа сам должен был быть организован – так и произошло – как универсальное и гомогенное пространство репрезентации. Ныне же все наше культурное пространство организовано как пространство глобального сопоставления. Сам музей находится в движении. Если раньше универсальный наблюдатель приходил в музей, то теперь посредством медиа универсальный музей, универсальная система репрезентации разнообразия и различий приходит к наблюдателю и тем самым замещает "действительное", романтическое путешествие былых дней.

Таким образом, можно утверждать, что именно относительная гомогенность современных медиа и рынков дает нам возможность распространить и расширить музейные стратегии и создать универсальный контекст, в котором культурные дифференции, разнообразие и плюральность и могут быть тематизированы в качестве таковых. Стоит отметить, конечно, что, будучи помещены в пространство универсального сопоставления, культурные феномены должны быть в то же самое время переопределены, трансформированы и переформулированы согласно определенной системе сходств и различий. Историкам искусства прекрасно известно, что музейная репрезентация той или иной культуры означает ее трансформацию. Прежде мы никогда не обладали непосред-

ственным выбором между, скажем, китайской и итальянской кухнями. Сегодня любой крупный город предоставляет подобный выбор, и выбор этот, безусловно, трансформирует обе кухни, поскольку обе они теперь оказываются подчинены процессу формализации и стандартизации, необходимому для того, чтобы сделать их легко репродуцируемыми и распознаваемыми. Таким образом, локальные культурные продукты трансформируются в глобальные бренды, определяемые не столько своим происхождением, сколько структурными законами сходств и различий, диктуемыми логикой сравнения их репрезентаций. Безусловно, данный тип глобальной саморепрезентации локальных культурных продуктов не исключает их постмодернистского смешения, перекрестной контаминации с любыми возможными внешними влияниями. Но чтобы быть эффективно узнаваемыми и воспринимаемыми, все эти смешения и пересечения должны предполагать относительную стабильность, распознаваемость и воспроизводимость отдельных культурных традиций. Так что существующая сегодня музееподобная система глобальной культурной репрезентации автоматически предпочитает различие, многообразие и гетерогенность – сходству, однообразию и гомогенности. Подобно хорошему музейному куратору, современные медиа пытаются удерживать индивидуальные культурные идентичности нетронутыми и включать в свои коллекции только такие идентичности, которые открыто демонстрируют свои отличия – избегая повторений и дублирования. Любая коллекция есть, по определению, коллекция различий, разнообразия, и презумпция разнообразия основана именно на том, что пространство самой коллекции – будь то музей, медиа или рынок – унифицировано и гомогенно. Так что раздающиеся сегодня жалобы – которые, кстати, очень часто совершенно справедливы, – что те или иные различия и аспекты культурного многообразия стираются существующей системой глобальной культурной репрезентации, следует одновременно воспринимать как требования, имманентные самой данной системе репрезентации. Любая музейная коллекция устроена так, что она стремится расширяться, пополняться,

стремится демонстрировать все больше и больше различий, все больше и больше образов культурного многообразия. Так что даже если существующая система музееобразной и медиализированной репрезентации и оказывается по необходимости неполной (и подлежащей справедливой критике за пробелы), все же основополагающей стратегией музеев и медиа является стратегия не исключения, а включения. Поэтому – хронологически – история любого пространства культурной репрезентации есть история его расширения, включения все новых и новых объектов. Ровно то же самое можно утверждать и о современных медиа и рынках культурной репрезентации – естественной тенденцией этого пространства является тенденция к дифференциации и диверсификации выставляемого на обозрение. Так что любая критика наличной системы репрезентации во имя ее дальнейшего расширения (путем включения исключенного) есть, в действительности, подтверждение имманентной логики самой этой системы – логики экспансии и диверсификации.

Здесь возникает следующий вопрос: возможно ли по-прежнему утверждать, что существуют культурные практики, исключенные из современной системы глобальной культурной репрезентации не по "недосмотру", а по сущностным основаниям? Или же данная система является (пусть и не актуально, но в своей потенции) всеохватывающей? Представляется, что такой фундаментальный пробел действительно существует – это непредставленность, исключение универсальных, гомоморфных, унифицированных культурных практик. Подобные универсальные практики не могут вписаться в существующую систему репрезентации именно потому, что они задают и предъявляют свои собственные универсалистские притязания, каковые начинают конкурировать с универсальностью и гомогенностью существующего пространства репрезентации – то есть конкурировать с проектом глобализма в целом, как он организован современными медиа и рынками. Исключение определенного частного аспекта культурного многообразия или индивидуальной культурной идентичности может быть исправлено их включением в наличную сис-

тему репрезентации. Но исключение альтернативных, конкурирующих проектов глобализации, действующих на том же уровне, что и сами механизмы культурной репрезентации, не может быть компенсировано или скорректировано без фундаментальной модификации этих механизмов. В этом отношении весьма интересно и поучительно припомнить радикальные, универсалистские художественные и политические течения в авангарде начала XX века. Их целостность так или иначе задавалась именно яростной полемикой с оставшейся от девятнадцатого столетия системой музеефицированной, хронологически организованной культурной репрезентации, и этими авангардными течениями формулировались свои, альтернативные проекты глобализации. Сегодня эти альтернативные проекты глобализации многим могут казаться старомодными, *passee*. Но не следует забывать, что они участвовали в формировании современного глобализованного мира. Эстетические проекты авангарда изменили лицо современного мира. В создании современного глобализованного мира поучаствовали и радикальные политические проекты, например коммунизм: не следует забывать, что именно холодная война между коммунистическим Востоком и капиталистическим Западом и была первым импульсом организации глобального культурного пространства вокруг этого центрального конфликта и таким образом открыла возможность сегодняшней политики глобализации – хотя политические и культурные предпосылки глобализации, как кажется, находятся на периферии доминирующего дискурса, склонного серьезно рассматривать лишь технические и экономические аспекты глобализации.

Заметим также, что и сегодняшний дискурс "*Cultural Studies*" склонен рассматривать модернистские универсалистские проекты – от Просвещения до коммунизма – таким образом, что они оказываются сведены к локальным культурам и традициям. Этот дискурс предпочитает дифференции и разнообразие униформистскому духу универсалистских идеологий модернизма. Конечно, можно сказать, что такой настойчивый интерес к многообразию и различию продик-

тован в первую очередь определенными моральными и политическими предпосылками – а именно защитой домодернистских культурных целостностей, маргинализированных и вытесненных модернистскими государствами во имя прогресса и идеи универсального. Подобная защита локальных традиций перед лицом модернистской империалистической политики, конечно же, абсолютно обоснована. Но здесь возникает определенная проблема, на которой целесообразно остановиться поподробнее. Различия, тематизируемые современными *Cultural Studies*, чаще всего понимаются как такие, которые имеют свои корни в домодернистском прошлом, в, так сказать, естественных различиях вроде гендерной или этнической дифференциации. Доминирующий сегодня в поле *Cultural Studies* теоретический дискурс как раз и склонен видеть историческое развитие как путь, ведущий субъекта от частного к общему, от домодернистских замкнутых сообществ, порядков, иерархий, традиций и культурных идентичностей к открытому пространству всеобщности, свободной коммуникации и гражданства в современном демократическом государстве. Сходства и различия, которые субъект несет с собой на этом пути, интерпретируются как его исторический багаж: они являются признаками исходного состояния, свидетельствами прошлого. Вопрос, возникающий в этом контексте, это вопрос о том, как анализировать эти следы домодернистского (или раннемодернистского) прошлого в современных условиях глобальной культурной репрезентации без того, чтобы они оказались стерты и забыты.

Как уже было сказано, вопросы эти возникают совершенно справедливо. Но что здесь упускается из вида, так это различия, имеющие свой источник не в прошлом, а в будущем. И как раз эти новые дифференции были введены посредством универсалистской эстетики и политических проектов модернизма – от Просвещения до коммунизма. Основопологающей функцией таких универсалистских проектов модернизма как раз и было не подавление прежних культурных различий, а создание новых. Провозгласить всеобщую цель означало для модернистов выдвинуть идею (или художественный проект), ко-

торая смогла бы объединить людей различного происхождения, смогла бы преодолеть различие культурных идентичностей, которыми они обладают, смогла бы объединить всех людей – стоит только человеку разделить эту идею. Но понятие всеобщности, универсальности было связано одновременно с понятием внутреннего изменения, разрыва, отказа от прошлого и принятия будущего, с понятием метаноии – перехода от старой идентичности к новой. А это означает: самим преодолением старых дифференций радикальный универсалистский проект вводил новое различие – различие между "нами" (теми, кто уже принял этот проект) и "ними" (кто не готов присоединиться к "нам"). В этом и заключена наиболее очевидная особенность универсалистского проекта модернизма – он обращен ко всем и каждому, но одновременно он задает строгое различие между вовлеченными и не-вовлеченными: между просвещенными и не-просвещенными, между коммунистами и не-коммунистами и т. д. Таков хорошо известный парадокс универсалистских утопий модернизма: с одной стороны, они предельно демократичны и всеохватывающи, поскольку отрицают любые прежние различия, но, с другой стороны, они раскалывают общество гораздо более глубоко, чем это когда-либо удавалось различиям, существовавшим в домодернистскую эпоху. Вот почему радикальные демократические движения весьма часто говорили о своей исключительности, элитарности. Необходимо было полностью разделять радикальную эстетику или радикальный политический проект, чтобы последовать за ними – и такое соучастие влекло за собой создание относительно замкнутых сообществ, объединенных одним и тем же проектом, видением, одной и той же исторической целью. Таким образом, радикальное модернистское искусство и политика совсем не обязательно являются переходом от замкнутых домодернистских сообществ к открытому обществу и рынку. Скорее они заново ведут к формированию замкнутых групп, основанных на общих целях. Из истории литературы известно, что все Утопии прошлого располагались на изолированных островах или в почти недоступных горах. Так же хорошо известно, насколько изолированы, насколько замкнуты

были авангардные движения – даже если их эстетические программы были предельно открыты. Здесь мы сталкиваемся с парадоксом стремящегося к универсализму, но закрытого сообщества или движения – парадоксом, который, как я уже говорил, является истинно модернистским. А это означает, что в случае радикальных политических и художественных программ имеет место иной исторический путь, нежели тот, что обычно описывается в *Cultural Studies*, – и это не путь от замкнутых домодернистских сообществ к всеобщей коммуникации. Скорее это путь от открытых и диверсифицированных рынков к закрытым утопическим сообществам, основанным на общем участии в том или ином радикальном проекте. Эти искусственные, утопические сообщества не опираются на историческое прошлое, они не заботятся о сохранении того, что им предшествовало, о продолжении традиции. Напротив, эти универсалистские сообщества базируются на историческом разрыве, на отрицании разнообразия и различия во имя нового, можно сказать, свободно избранного различия. Но этот парадокс радикального разрыва, являющийся следствием универсалистских проектов, как раз и лежит в основе современных культурных, художественных и политических движений. Так что пафос *Cultural Studies* состоит не в том, что здесь отдается предпочтение различиям перед лицом универсализма, а в том, что предпочтение отдается различиям, коренящимся в историческом прошлом или в "природе", а не различиям, коренящимся в будущем – и представляющим из себя выбор: участвовать или не участвовать в общем деле, в общем историческом проекте. Кстати сказать, это не что иное, как новое проявление очень старой традиции предпочтения естественного и исторического – искусственному и "футуристическому".

Так что современные *Cultural Studies* тоже основаны на выборе и предпочтении – и это не только моральный выбор, но до некоторой степени выбор и эстетический. Дискурс многообразия и различия предполагает также и определенный эстетический выбор – я имею в виду здесь чисто эстетическое предпочтение гетерогенного, смешанного, разнородного. Этот эстетический вкус является, кстати, весьма характерным

для постмодернистского искусства конца 70-х и 80-х годов, то есть времени, когда *Cultural Studies* возникли и получили развитие в своей сегодняшней форме. Однако нам хорошо известно, что радикальные политические эстетики модернизма всегда применяли – как сказал некогда Ролан Барт – *degre zero* (нулевую степень) вербальных и визуальных риторик; а это означает и *degre zero* многообразия и дифференций. Вкус к Утопии, к радикальной эстетике – от Платона до ренессансных утопий и утопий авангарда и модернизма – это вкус к аскезе, униформированию, редукции. Универсализм политического проекта непосредственно дан здесь на визуальном уровне. В противоположность этому универсализм рынка выступает как скрытый, неэксплицированный, невизуализированный универсализм, затемненный товарной формой многообразия и различий. Полная доступность любых гетерогенных культурных продуктов, гарантированная глобализацией современных информационных рынков, замещает здесь универсальный и гомогенный политический проект европейского прошлого – от Просвещения до коммунизма. Здесь выбор между двумя универсальностями – политической и рыночно-медиальной – предстает и как эстетический выбор.

Поэтому, конечно, совершенно закономерно, что постмодернистский вкус испытывает глубокую антипатию к серому, монотонному, совсем не вдохновляющему виду коммунистических и посткоммунистических стран Восточной Европы. По этим же причинам посткоммунистический мир остается в большей или меньшей степени слепым пятном для сегодняшних *Cultural Studies*. Западный постмодернистский глаз не желает глядеть на посткоммунистический мир просто потому, что этому глазу не нравится то, что он видит. Единственное, что современному западному зрителю нравится на посткоммунистическом – или по-прежнему коммунистическом – Востоке, это китайские пагоды, старые русские церкви, восточноевропейские города, выглядящие как цитата XIX столетия, – все не-коммунистическое, до-коммунистическое, что не противоречит устоявшимся представлениям об этом мире и что укладывается в рамки современного западного вкуса к ге-

терогенности. Напротив, коммунистическая эстетика представляется какой-то не-дифференцированной, не-разнообразной, не-региональной, недостаточно яркой – и, следовательно, противоречит плюралистическому, постмодернистскому западному вкусу, для которого образ Другого всегда образ чего-то универсального, однообразного, редуцированного. Современные западные культурные рынки, равно как и современные *Cultural Studies*, требуют от русских, украинцев и т. д. открыть заново, вернуть и проявить свою "подлинную" культурную идентичность. Но такие когда-либо существовавшие прежде культурные идентичности уже полностью стерты советским социальным экспериментом с его универсализмом. На политическом и экономическом уровнях Октябрьская революция совершила полный разрыв с прошлым, полностью уничтожила любое индивидуальное наследие. Этот разрыв с любым типом наследия прошлого в практике был осуществлен путем полного запрета на частную собственность и переводом любого индивидуального наследия в собственность коллективную. Обнаружить свое наследие в этой недифференцированной массе коллективной собственности стало так же невозможно, как найти остатки сожженной вещи в общей массе пепла. Конец истории был положен не окончательной победой рынка над любым возможным универсальным, унифицирующим социальным проектом, но, напротив, он был положен радикальным политическим проектом, подразумевавшим полное отрицание прошлого, окончательный разрыв с историей разнообразия. Вот почему единственным подлинным наследием сегодняшнего посткоммунистического субъекта – тем топосом, из которого он в подлинном смысле слова происходит, – является полное разрушение любого наследия, радикальный, абсолютный разрыв с историческим прошлым и любым типом индивидуальной культурной идентичности. Даже имя страны – "Россия" – было стерто и заменено нейтральным именем, находящимся вне любой культурной традиции, – "Советский Союз". Современный русский, постсоветский гражданин происходит из ниоткуда, из нулевой точки в завершении любой возможной истории.

Теперь должно быть понятно, почему *Cultural Studies* так нелегко описать тот путь, на который встали посткоммунистические страны и народы после коллапса коммунизма. С одной стороны, этот путь можно понимать как хорошо известный переход от замкнутого социума к социуму открытому, от общины – к гражданскому обществу. Однако коммунистическое общество в своем отрицании прошлого было во многих отношениях гораздо более модернистским, чем западные страны. И это общество было закрытым не по причине стабильности его традиций, а по причине радикальности его проекта. Отсюда вытекает, что посткоммунистический субъект проходит путь, описываемый дискурсом *Cultural Studies*, но в обратном направлении: не из прошлого в будущее, а из будущего в прошлое; от конца истории, из постисторического, постапокалиптического времени – обратно во время историческое. Посткоммунистическая жизнь – это жизнь в обратном направлении, движение против течения времени. Этот исторический опыт не является, конечно, чем-то совершенно исключительным. Нам известно немало апокалиптических, пророческих, религиозных сообществ, бывших вынужденными двигаться назад в историческом времени. То же самое можно сказать и о некоторых художественных течениях в авангарде, а также о некоторых политически ангажированных сообществах, известных в 60-х. Единственным подлинным отличием являются, пожалуй, размеры страны, России, которая должна пройти ныне этот путь назад – из будущего в прошлое. Но это очень существенное отличие. Известно, что члены многих апокалиптических сект совершали коллективные самоубийства, оказываясь не в состоянии пойти назад во времени. Но такая огромная страна, как Россия, лишена подобного выхода – и вынуждена пятиться назад, невзирая ни на какие потрясения, связанные с этим возвратным движением. Не подлежит никакому сомнению, что исчезновение "железного занавеса" означает для коммунистических стран не демократизацию (если говорить в политических категориях), а в первую очередь необходимость бороться за выживание в новых экономических условиях, диктуемых интернациональными рынка-

ми. А это тоже означает возвращение к прошлому, поскольку у всех коммунистических стран Восточной Европы, не исключая и Россию, было свое капиталистическое прошлое. Таким образом все, что большинство русских знало о капитализме до самого последнего времени, было известно им прежде всего по русской дореволюционной литературе, литературе девятнадцатого столетия. Знания людей о банках, ссудах, страховых полисах или частных компаниях были почерпнуты из читанных в школьные годы книг Толстого, Достоевского и Чехова и немногим отличались от знаний о Древнем Египте. Естественно, каждый знал, что Запад по-прежнему живет при капитализме; но точно так же каждый знал, что сам он живет не на Западе, а в Советском Союзе. И теперь, когда все эти банки, ссуды и страховые полисы сошли со страниц книг и стали реальностью, — средний русский переживает это так, как если бы древнеегипетские мумии вдруг поднялись из гробниц и стали снова насаждать свои древние порядки.

Уникальность коммунизма состоит и в том, что это первая (за исключением, пожалуй, недолговечных фашистских режимов 30-х и 40-х гг.) модернистская цивилизация, которая имела исторический конец. Все цивилизации, которые прекратили свое существование до этого времени, были до-модернистскими; следовательно, они все еще обладали фиксированными идентичностями, которые могли быть документированы в тех или иных великих памятниках, например египетских пирамидах. Но коммунистическая цивилизация обладала только тем, что было модернистским и обыденным — и на самом деле не-русским по своему происхождению. Таким типично советским феноменом был советский марксизм. Но бессмысленно предъявлять Западу этот марксизм как знак русской культурной идентичности, поскольку марксизм был по своему происхождению — в этом не приходится сомневаться — западным, а не русским явлением. Специфически советский смысл марксизма и то, как он там использовался, характерны только для специфического контекста Советского государства, и функционировать он мог только там. Сейчас этот специфический контекст исчез, марксизм вернулся на Запад — и следы его советского применения

попросту растворились. Посткоммунистический субъект ощущает себя, как урхоловская банка кока-колы, возвращенная из музея в супермаркет. В музее эта бутылка была произведением искусства и обладала идентичностью; вернувшись в супермаркет, она выглядит точно так же, как любая другая бутылка. К сожалению, этот полный разрыв с историческим прошлым и полное стирание культурной идентичности так же трудно объяснить внешнему наблюдателю, как трудно объяснить тому, кто никогда не был на войне или в тюрьме, каково там, на войне или в тюрьме. Вот почему вместо попыток объяснения того, почему у него нет культурной идентичности, посткоммунистический субъект пытается ее изобрести — поступая точно так же, как Зелиг в замечательном фильме Вуди Аллена.

Этот пример посткоммунистических стран достаточно хорошо показывает, что современные культурные рынки, равно как и современные *Cultural Studies*, предпочитают культурные дифференции, укорененные в прошлом, дифференциям, введенным универсалистскими проектами модернизма. Представляется, однако, что такое пренебрежение новыми различиями (основанными на общих проектах, а не на общих источниках) может свести проблему культурной репрезентации к повторению старых структур и дифференций в изменившихся условиях — из-за чего сами эти условия понимаются как то, что определяется исключительно развитием техники и экономики. Вот почему новая глобалистская утопия может запросто обернуться дистопией — она может привести к внутреннему параличу и бесконечному воспроизведению одних и тех же структур жизни. Глобальная циркуляция — это машина для превращения дряхлеющего в закончившееся, мимолетного — в незблемое, неуловимого — в раз и навсегда определенное. Тот, кто постоянно в путешествии, редко (или очень мало) знает что-либо об истории посещенных им мест. Например, когда мы приезжаем в Китай или Индию как туристы, нам безразлично: построены ли тамошние памятники две тысячи лет назад, двести или двадцать лет тому; может быть, даже и вчера. Стоя и глядя на эти сооружения, мы поражаемся, какая толща времени прошла мимо этих стен, а они по-прежнему устойчи-

вы и простоят еще бог знает сколько. Это же чувство, наверное, переполняло Наполеона, когда он впервые увидел египетские пирамиды. Но эта мысль точно так же может посетить нас и в Диснейленде, поскольку для каждого отдельного туриста Диснейленд всегда был на одном и том же месте. Все временное и мимолетное сразу становится раз и навсегда определенным, стоит только однажды вырвать его из линейного течения времени и представить взгляду глобального путешественника или выставить напоказ в современных медиа в качестве вырванной из истории цитаты. Глобализация любую вещь лишает ее корней в историческом топосе и переносит в утопическое пространство чистой синхронности, симультанности, не позволяющей возникать новым дифференциям. Но не стоит забывать, что прежние, до-модернистские различия изначально тоже были универалистскими проектами нового, иного будущего. Христианство, ислам, многие другие ранние религии изначально были универалистскими проектами. Следовательно, существующие различия можно рассматривать как следы не столько индивидуальных культурных идентичностей, сколько как следы различающихся и конкурирующих универсальных проектов будущего. Поэтому поставить под вопрос существующую систему культурной репрезентации может означать не только исследование ее политики включения/исключения. Скорее это предполагает такое новое универсальное видение и такие новые проекты, которые альтернативны всей системе глобализации в целом – и, через это, открытие возможности не только для нового "включения", но и для создания новых различий.

Искусство в эпоху биополитики

От произведения искусства к документации искусства

В последние несколько десятилетий интерес художественного сообщества все заметнее смещается от произведения искусства к документации искусства. Такое смещение – симптом, свидетельствующий о более общем и глубоком процессе трансформации, которую претерпевает сегодня искусство; поэтому оно заслуживает подробного анализа. Традиционно под произведением искусства понимают нечто, в чем воплотилось искусство, нечто, что обеспечивает непосредственное и зримое присутствие искусства. Направляясь на выставку, мы обычно предполагаем, что то, что мы там увидим – будь то картины, скульптуры, рисунки, фотографии, видеофильмы, реди-мэйды или инсталляции, – есть искусство. Конечно, произведения искусства могут содержать в себе отсылки к чему-то иному, чем они сами – например, к тем или иным реальным предметам или политическим позициям, – но они не могут отсылать к искусству, поскольку они сами и есть искусство. Это традиционное представление о посещении выставки или музея становится сегодня все менее адекватным. Все чаще в выставочных залах мы сталкиваемся не только с произведениями искусства, но и с художественной документацией. Последняя может использовать живопись, рисунок, фотографию, видеофильм, текст или инсталляцию – то есть все те же формы и жанры, в которых обычно предстает перед нами искусство, – но в случае художественной документации эти формы не представляют искусство, а документируют его. Художественная документация по определению не есть искусство; она только отсылает к искусству, и как раз тем самым она дает понять, что искусство в данном случае

более не присутствует, не является непосредственно зримым, но наоборот – отсутствует и является скрытым.

Разумеется, художественная документация по-разному отсылает к искусству. Она может отсылать к перформансам, временным инсталляциям или хэппенингам, которые документируются точно так же, как театральные спектакли. В таких случаях можно говорить о художественных событиях, которые произошли, были зримыми в какой-то конкретный момент, в то время как их документация, которая постфактум представлена на выставке, – это просто средство, позволяющее нам вспомнить о событии. Вопрос о том, насколько вообще возможно такое воспоминание, конечно, остается открытым. С момента появления деконструкции (если не раньше) нам известно, что утверждение, будто события из нашего прошлого можно таким образом зафиксировать, является как минимум проблематичным. Однако в последнее время производится и выставляется все больше документации, которая не претендует на то, чтобы перенести события прошлого в настоящее. Примерами тому могут служить сложные и многообразные художественные интервенции в повседневность, долгие процессы анализа и обсуждения, создание необычных жизненных сред и условий, художественные исследования того, как воспринимается искусство в различных культурах и сообществах, художественные акции с политическим подтекстом, и т. д. Все эти виды художественной активности можно репрезентировать лишь при помощи одного-единственного средства – художественной документации, потому что такие действия изначально не нацелены на создание произведения искусства, в котором проявлялось бы искусство как таковое. Следовательно, такое искусство не является в форме предмета – оно не есть продукт или результат "творческой" активности. Скорее, сама эта активность и есть искусство, практика искусства как такового. И, соответственно, художественная документация не есть ни осуществление сегодня некоего прошедшего художественного события, ни обещание искусства, которое случится где-то в будущем, – она есть единственная форма, позволяющая указать на искусство, представить которое иначе невозможно.

Придерживаться неверной и банальной трактовки художественной документации как "простого" произведения искусства значило бы оставить без внимания ее оригинальность, ее отличительное свойство, которое как раз и заключается в том, что документация – это результат без результата: что она документирует искусство, но не представляет его. Для тех, кто занимается производством художественной документации, а не художественных произведений, искусство тождественно жизни, поскольку жизнь есть чистая активность, не ведущая ни к какому конечному результату. Представить любой такой конечный результат – например, в форме произведения искусства – означало бы понимать жизнь как чисто функциональный процесс, продолжительность которого суммируется и аннулируется созданием конечного продукта – который равнозначен смерти. Не случайно музеи так часто сравнивают с кладбищами: представляя искусство как конечный результат той или иной жизни, они раз и навсегда предают забвению эту жизнь. Художественная документация, напротив, говорит о попытке воспользоваться художественными средствами в художественных пространствах для того, чтобы указать на саму жизнь, то есть на чистую активность, на чистый праксис, на художественную жизнь как она есть, не представляя ее напрямую. Можно также сказать, что искусство становится биополитическим, поскольку начинает использовать художественные средства для того, чтобы производить и документировать жизнь как чистую активность. В самом деле, художественная документация как форма искусства могла возникнуть только в условиях современной биополитической эпохи, когда сама жизнь стала объектом технической и художественной интервенции. Так перед нами снова встает вопрос об отношении искусства к жизни – и встает, конечно, в абсолютно новом контексте, определенном стремлением сегодняшнего искусства стать самой жизнью, а не просто отображать жизнь или предлагать ей готовый художественный продукт.

Традиционно было принято разделять искусство на чистое, созерцательное, высокое "изящное" искусство и прикладное искусство, то есть дизайн. Первое, как считалось, создает не реальность, но изображения, образы реальности. Прикладное

же искусство создает сами формы реальных вещей. В этом отношении искусство уподоблялось науке, которую также можно разделить на теоретическую и прикладную. Однако различие между высоким искусством и теоретической наукой заключается в том, что наука стремилась сделать создаваемые ею образы реальности как можно более прозрачными, чтобы, опираясь на эти образы, выносить суждения о самой реальности — в то время как искусство избрало для себя другой путь и сделало своей темой материальность, непрозрачность, автономность образов и, как следствие, неспособность этих образов адекватно воспроизводить реальность. В результате само конструирование образов стало предметом художественной рефлексии — вне зависимости от того, насколько эти образы способны воспроизводить реальность. (Поэтому когда искусство использует те же образы, что и наука, оно обычно относится к ним с критических, деконструктивистских позиций). Цель этих образов — от "фантастических", "нереалистичных" через сюрреалистические вплоть до абстрактных — тематизировать разрыв между искусством и реальностью. И даже те медиа, которые, как принято думать, точно воспроизводят реальность — фотография и кино, — в контексте искусства также используются таким способом, который нацелен на подрыв всякой веры в возможность воспроизведения реальности без искажений. Таким образом "чистое" искусство поставило себя на уровне знака, означающего. То, на что указывают знаки — реальность, значение, означаемое, — наоборот, обычно интерпретируется как относящееся к жизни и тем самым изгнанное из сферы действия искусства. Однако и о прикладном искусстве нельзя сказать, что оно связано непосредственно с жизнью. Даже если прикладные искусства — архитектура, градостроение, дизайн, реклама и мода — повсеместно определяют форму среды нашего обитания, все равно жизнь диктует те правила, по которым мы будем общаться со всеми этими дизайнерскими продуктами. Таким образом, жизнь сама по себе, как чистая активность, как чистое дление, фундаментальным образом недоступна для традиционных искусств, по-прежнему ориентированных на продукт или результат в той или иной его форме.

Однако в нашу эпоху биополитики ситуация меняется, поскольку главный предмет политики такого рода и есть сама жизнь. Биополитику нередко путают с научно-техническими стратегиями манипуляции генами, цель которых, по крайней мере в потенциале, — переустройство отдельного живого тела. Но эти стратегии все же остаются на территории дизайна — пусть даже дизайна живого организма. Реальные же достижения технологий биополитики лежат скорее в области организации самой жизни — жизни как чистой активности в определенном промежутке времени. Сегодня человеческая жизнь подвергается непрестанному искусственному формированию и улучшению: начиная с рождения и пожизненного медицинского обслуживания, продолжая регулировкой соотношения рабочего и свободного времени и заканчивая смертью, за которой наблюдает или которую даже приносит медицина. Многие авторы — от Мишеля Фуко и Джорджо Агамбена до Антонио Негри и Михаэля Хардта — писали о биополитике как о зоне, в которой сегодня манифестируются политическая воля и способность технологии изменять формы вещей. Иными словами, если сегодня жизнь воспринимается уже не как естественное событие, как судьба, как воля Фортуны, но, скорее, как искусственно производимое и организованное время, то тем самым жизнь автоматически политизируется, поскольку технические и художественные решения, относящиеся к переустройству жизни, всегда являются в то же время и политическими решениями. Искусство, рождающееся в этих новых условиях биополитики — в условиях искусственно оформленной жизни, — не может не делать эту искусственность своей неизбежной темой. Однако время, длительность, а значит, и сама жизнь, не могут быть показаны непосредственно, но только через посредство документации. Поэтому главный жанр современной биополитики — бюрократическая и техническая документация, в которую входят планы, приказы, отчеты о расследованиях, статистические данные и материалы к проектам. Не случайно искусство, когда оно хочет указать на себя как на жизнь, использует тот же жанр документации.

Главное качество современной техники — это то, что мы уже не способны визуально, "на глаз", четко различать между природным, или органическим, и искусственным, или произведенным технически. Подтверждением этому служат генетически модифицированные продукты, а также многочисленные дискуссии (достигшие в наши дни пика своей интенсивности) о том, какими критериями мы пользуемся, чтобы определить, когда начинается жизнь и когда она заканчивается. Иначе говоря, как провести границу между началом жизни, осуществленным при помощи технологии, например искусственного осеменения, и "естественным" продолжением этой жизни, или как провести границу между этим естественным продолжением и опять-таки технологически обусловленными способами поддержания жизни после "естественной" смерти? Чем больше делятся эти дискуссии, тем менее способны их участники прийти к единому выводу о том, где может локализоваться граница между жизнью и смертью. Главная тема почти всех фантастических фильмов последнего времени — как раз эта неспособность отличить натуральное от искусственного: под поверхностью живого человека может скрываться машина, и наоборот, под поверхностью машины может скрываться живое существо — например, инопланетянин¹. Различие между подлинным живым существом и его искусственным заменителем здесь — всего лишь продукт воображения, результат предположения или подозрения, которые никогда не могут быть ни подтверждены наблюдением, ни опровергнуты им. Но если живое существо можно произвольно воспроизводить и подменять, то оно утрачивает свою уникальную, неповторимую причастность своему времени — свою уникальную, неповторимую жизнь, которая только и делает живое существо живым существом. И именно в этой точке документация становится незаменимой, становится залогом жизни как таковой: документация вписывает существование того или иного существа в историю, превращает его существование в жизнь, дает ему жизнь — неважно, "на самом ли деле" живое это существо или оно искусственное.

Таким образом, различие между живым и искусственным — различие чисто повествовательного характера. Его нельзя уви-

деть, его можно лишь рассказать, лишь документировать: через повествование объект может обрести предысторию, генезис, происхождение. Кстати, техническая документация никогда не конструируется как история, но всегда как система инструкций по производству тех или иных объектов в данных конкретных обстоятельствах. Художественная документация — реальная или фиктивная — наоборот, в первую очередь повествовательна, и тем самым она напоминает нам, что жизнь и ее связь со временем, которому она причастна, — неповторимы. Значит, посредством документации — рассказывая историю происхождения, "создания" объекта — можно сделать искусственное живым и естественным. Значит, художественная документация есть искусство делать из искусственных вещей живые, из технического праксиса — живую активность; это био-искусство, которое в то же время есть и биополитика. Главная функция художественной документации блестяще показана в "Бегущем по лезвию" (*Blade Runner*) Ридли Скотта. В этом фильме искусственно созданным людям, так называемым "репликантам", после их создания выдают фотографическую документацию, которая удостоверяет их "естественное происхождение", — поддельные фотографии их семьи, родного дома и т. д. Несмотря на то, что эта документация фиктивна, она наделяет репликантов жизнью — субъективностью, — которая делает их неотличимыми от "настоящих" людей как "внутренне", так и внешне. Поскольку посредством этой документации репликанты вписаны в жизнь, в историю, они получают возможность продолжать эту жизнь — без разрывов и абсолютно персональным образом. В результате стремление героя фильма найти "реальное", объективно обусловленное различие между естественным и искусственным оказывается совершенно тщетным — ведь, как мы видели, это различие можно локализовать только через повествование.

Открытие, что жизнь можно документировать, но нельзя показать, не ново. В нашем распоряжении множество свидетельств о посмертных блужданиях души по различным мирам. Все эти свидетельства — как платонические, так и христианские, и буддийские — по большому счету преследуют одну единственную цель: продемонстрировать, что душа продол-

жает жить даже после смерти зримого тела. Можно даже сказать, что таково и есть определение жизни: жизнь — это то, что можно документировать, но не показать. Джорджио Агамбен в своей книге *"Homo Sacer"* утверждает, что "голая" жизнь "в чистом виде" — еще не жизнь, она находится лишь на пути к обретению политической или культурной репрезентации². В качестве культурной репрезентации "голоой" жизни Агамбен предлагает рассматривать концентрационный лагерь, ибо его узники лишены всякой политической репрезентации — о них ничего нельзя сказать, кроме того, что они живые. Поэтому их и можно только убить, но не исполнить в их отношении судебный приговор и не принести их в жертву. По мнению Агамбена, жизнь, находящаяся вне всякого закона, но тем не менее укорененная в законе, — это наиболее точное выражение жизни как таковой. Каким бы спорным ни было такое определение жизни, нельзя забывать, что жизнь в концлагере обычно считается слишком ужасной для наших способностей наблюдения и воображения. О жизни в концлагере можно только рассказать — ее можно документировать, — но ее невозможно представить взгляду³.

Документация как форма искусства

В случае художественной документации как формы искусства, как мы уже сказали, документируется не процесс творчества, не "то, как создавалось" то или иное состоявшееся произведение. В этом случае документация становится единственным результатом искусства, которое понимается как форма жизни, как длительность, как производство истории. Тем самым художественная документация входит в область биополитики — показывая, как живое можно заменить искусственным или как искусственное можно сделать живым при помощи повествования. Приведу несколько примеров, чтобы проиллюстрировать соответствующие стратегии документации.

В конце 1970-х — начале 80-х московская группа "Коллективные действия" провела серию перформансов, иницииро-

ванных в основном Андреем Монастырским. Перформансы проводились в окрестностях Москвы в присутствии только членов группы и немногочисленных приглашенных гостей. Широкой публике эти перформансы были доступны только через посредство документации в форме фотографий и текстов⁴. В текстах описывались не столько сами действия, сколько впечатления, мысли и чувства участников — в результате эти тексты носят однозначно повествовательный, литературный характер. Сугубо минималистические перформансы "КД" происходили на белом, покрытом снегом поле — эта белая поверхность отсылает к белому фону супрематических полотен Казимира Малевича, ставших торговой маркой русского авангарда. Однако в то же время значение этого белого фона, который Малевич ввел в качестве символа радикальной беспредметности своего искусства, символа отрыва от всяческой природы и от всякой повествовательности, было абсолютно иным. Свести воедино супрематический "искусственный" белый фон и "природный" русский снег означает перенести беспредметное искусство Малевича обратно в жизнь — в частности, посредством повествовательного текста приписать (точнее, навязать) белому цвету в супрематизме другую генеалогию. При этом полотна Малевича утрачивают свой статус автономных произведений искусства и, в свою очередь, тоже переинтерпретируются как документация живого опыта — опыта снегов России.

Эта переинтерпретация русского авангарда проводится еще более наглядно у другого московского художника того же времени, Франциско Инфантэ. В своем перформансе "Посвящение" Инфантэ воспроизвел на снегу одну из "Супрематических композиций" Малевича — снег еще раз заменил белый фон. Картинам Малевича здесь приписывается фиктивная "жизненная" генеалогия, которая выводит эти полотна из области истории искусств в область жизни — в точности как репликантов в "Бегущем по лезвию". Такое навязывание "жизненной" генеалогии и сопутствующее превращение произведения искусства в документированную жизнь уводит нас в такое пространство, в котором с тем же успехом могут быть созданы любые другие генеа-

логии, включая вполне правдоподобные с исторической точки зрения варианты: например, белый фон супрематических картин можно также интерпретировать как белый лист бумаги, служащий фоном для любой бюрократической, технической или художественной документации. В этом смысле можно также заявить, что фоном для документации тоже является снег – и так игру повествовательных загадок можно длить и длить без конца.

Такая игра повествовательных загадок происходит и в инсталляции Софи Калль "Слепой цвет". Эта инсталляция, сделанная в 1991 г., представляет собою документацию опроса, проведенного художницей среди слепых людей, когда она спрашивала слепых, какое произведение искусства им больше всего хотелось бы увидеть, если бы они могли видеть. В своих ответах слепые упоминают только фигуративные произведения, в которых, как им рассказывали, ярко и красиво изображается реальный, зримый мир. Художница в своей инсталляции выставляет репродукции этих картин, а в контрапункт им – репродукции монохромной живописи: Малевича, Ива Кляйна, Герхарда Рихтера, Пьеро Мандзони и Эда Рейнхардта, то есть картины, которые выглядят так, словно они написаны слепыми – слепыми, которые рисуют в точности то, что они видят де-факто. Эта документация, представленная как результат социологического опроса, вне всякого сомнения, тоже позволяет художнику приписать знаменитым модернистским картинам (искусственным, абстрактным, автономным) другую генеалогию, противопоставляя их двум формам жизни – жизни зрячих и жизни слепых. Здесь мы снова наблюдаем, как искусство превращается в документированную жизнь. Однако при этом жизнь выступает уже не как зримый внешний мир, который можно или должно миметически воспроизвести. Для слепых этот зримый внешний мир, разумеется, с самого начала представлял собою повествование. Понятие жизни обретает здесь еще более очевидное биополитическое значение: оно связано с такими формами жизни, которые в картинах не изображаются, но документируются.

Наконец, хочется упомянуть перформанс Карстена Хёллера "Эксперимент Бодуэна: большой нефаталистический экспери-

мент с девиацией" (*The Baudouin/Boudewijn Experiment: A Large-Scale, Non-Fatalistic Experiment in Deviation*), состоявшийся в 2001 г. в комплексе "Атомиум" в Брюсселе. Группу людей заперли в одном из огромных шаров, из которых состоит "Атомиум", где они провели день, будучи полностью отрезаны от внешнего мира. Хёллер часто занимается превращением "абстрактных" минималистических пространств, произведений радиальной архитектуры в пространства человеческого опыта – а это еще один способ превращения искусства в жизнь при посредстве документации. В данном случае он выбрал для своего перформанса строение, которое воплощает утопическую мечту и из которого не так уж легко сделать среду для обитания человека. Кроме того, этот перформанс отсылает нас в первую очередь к телевизионным шоу вроде "Big Brother", где людям приходится долгое время провести вместе друг с другом в замкнутом пространстве. Различие между коммерческой телевизионной документацией и художественной документацией выражено здесь особенно наглядно. Именно потому, что в телешоу нам показывают непрерывное изображение этих сидящих взаперти людей, зритель начинает подозревать фальшивку и постоянно задается вопросом, что же происходит по ту сторону этого изображения – там, где как раз течет "реальная" жизнь? Хёллер, наоборот, не показывает перформанс, но лишь документирует его – через свидетельства участников, которые рассказывают как раз о том, чего нельзя было увидеть. То есть здесь жизнь выступает как то, что можно рассказать или документировать, но нельзя показать или представить. И это придает документации такую правдоподобность, какая и не снилась прямой визуальной демонстрации.

"Топология ауры"

Приведенные выше примеры имеют непосредственное отношение к теме художественной документации в том числе и потому, что в них знаменитые художественные произведения, принадлежащие истории искусства, используются в но-

вом качестве — не в качестве искусства, но в качестве части документации. И в то же время они делают явными те процедуры, посредством которых производится художественная документация, а также различие между произведением искусства и художественной документацией. Тем не менее без ответа остается один важный вопрос: если жизнь нельзя показать, а можно только документировать при помощи повествования, то как показывать такую документацию в контексте искусства, не извращая при этом ее природы? Обычно художественную документацию выставляют в контексте инсталляции. Однако инсталляция — это такая художественная форма, в которой решающую роль играют не только изображения, тексты или другие составляющие ее элементы, но также и само пространство. Пространство в этом смысле не является абстрактным или нейтральным, оно само есть форма жизни. То есть размещение документации внутри инсталляции как акт обустройства определенного пространства — это не нейтральный акт демонстрации, но действие, которое в отношении пространства достигает того же, что повествование в отношении времени: перемещения в жизнь. Метод работы этого механизма лучше всего описывается беньяминовским понятием ауры, которое Беньямин вводит как раз для того, чтобы провести различие между жизненным контекстом произведения искусства и его субститутутом, у которого нет ни места, ни контекста.

Беньямин был одним из первых теоретиков, открывших для теоретической рефлексии тему победы технического воспроизведения над живым произведением — тему, которая в его времена только начала оформляться. Эссе Беньямина "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости" стало знаменитым прежде всего благодаря использованному в нем понятию ауры, посредством которого Беньямин обозначает различие между подлинником и копией в тех случаях, когда техническое воспроизведение совершенно. С тех пор понятие ауры сделало успешную карьеру в философии, преимущественно в контексте расхожей фразы "утрата ауры", описывающей судьбу оригинала в современную эпоху. С одной стороны, такой акцент на утрате ауры справедлив и несо-

менно созвучен общему настроению беньяминовского текста. С другой стороны, он игнорирует вопрос о том, откуда же берется аура — прежде чем она может или должна быть утрачена. Речь, конечно, идет не об ауре в широком смысле этого слова, ауре как религиозном или теософском понятии, но лишь об ауре в том специфическом смысле, в каком этот термин используется у Беньямина. При внимательном прочтении беньяминовского текста становится ясно, что аура возникает благодаря современным репродукционным техникам — то есть она рождается в тот же момент, что и теряется. И рождается по той же причине, по какой теряется.

Беньямин начинает свое эссе с рассуждения о возможности совершенного воспроизведения, когда уже невозможно было бы отличить подлинник от копии. На протяжении всего текста он снова и снова настаивает на этом совершенстве. Он говорит о техническом воспроизведении как о "самой совершенной репродукции", в которой "отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства"⁵. Разумеется, сомнительно, чтобы техники репродукции, существовавшие во времена Беньямина или даже существующие сегодня, действительно достигли когда-нибудь такого уровня совершенства, при котором невозможно было бы отличить копию от подлинника. Однако для Беньямина идеальная возможность такой совершенной воспроизводимости, точного удвоения, клонирования более важна, чем реально существовавшие в его время технические возможности. Вопрос, который ставит Беньямин, следующий: означает ли стирание материальных различий между подлинником и копией стирание самого этого различия?

Беньямин отвечает на этот вопрос отрицательно. Исчезновение любого материального различия между подлинником и копией — или по крайней мере его потенциальное исчезновение — не отменяет другого, незримого, но не менее реального различия между ними: подлинник обладает аурой, копия — нет. Тем самым аура как критерий различения становится необходимой только тогда, когда благодаря технологиям репродуцирования все материальные критерии оказываются бесполезны. А это означает, что понятие ауры, как и сама аура,

принадлежит только и исключительно современной эпохе. Для Беньямина аура – это отношение произведения искусства к тому месту, где оно находится: отношение к внешнему контексту. Душа искусства кроется не в его теле, скорее, тело произведения искусства находится в его ауре, его душе. Эта другая топология взаимоотношения между душой и телом принадлежит гностицизму, теософии и подобным им учениям, которые не место рассматривать здесь. Важный вывод из вышесказанного заключается в том, что для Беньямина различие между подлинником и копией – различие чисто топологическое, и как таковое оно абсолютно не зависит от материальной природы произведения искусства. У подлинника есть определенное место – и это определенное место делает подлинник уникальным объектом, вписанным в историю. Копия, наоборот, виртуальна, безместна, аисторична: она с самого начала появляется как потенциальная множественность. Воспроизвести нечто означает отделить это нечто от его места, детерриториализовать его – воспроизведение переносит произведение искусства в топологически не определенную зону циркуляции. Беньяминская формулировка этих идей хорошо известна: "Даже в самой совершенной репродукции отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится"⁶. Далее он продолжает: "Здесь и сейчас оригинала определяют понятие его подлинности, и по этой причине оно остается за рамками внимания традиции, которая по сей день трактует этот предмет как нечто, обладающее собственной самостью и индивидуальностью"⁷. То есть копии недостает подлинности не потому, что она отличается от оригинала, но потому, что у нее нет своего места и, следовательно, она не вписана в историю.

Итак, для Беньямина техническая воспроизводимость как таковая – это ни в коем случае не отречение от ауры или утрата ауры. Утрата ауры начинается только с появлением нового эстетического вкуса – вкуса современного потребителя, который копию или репродукцию предпочитает подлиннику. Сегодняшний потребитель предпочитает, чтобы искусство ему

приносили, доставляли. Такой потребитель не желает двигаться, идти куда-то в другое место, перемещаться в иной контекст, чтобы испытать опыт подлинника как подлинника. Наоборот, он хочет, чтобы подлинник пришел к нему – и тот действительно приходит, но в виде копии. Когда различие между подлинником и копией становится чисто топологическим различием, тогда единственным ответственным за это различие становится топологически обусловленное движение зрителя. Если мы идем к искусству, то это искусство – подлинник. Если по нашему требованию искусство приходит к нам, то это копия. Именно поэтому различию между подлинником и копией у Беньямина присущ оттенок насилия. Беньямин говорит не просто об утрате ауры, но о ее разрушении⁸. И тот факт, что аура незрима, не делает это насилие меньше. Наоборот, по Беньямину, даже в материальном ущербе, нанесенном подлиннику, насилия намного меньше, потому что такой ущерб все же вписывает себя в историю подлинника, оставляя на теле последнего некие следы. Но детерриторализация подлинника, изъятие его из его местонахождения посредством его приближения – это насилие незримое и потому более разрушительное, ибо оно не оставляет по себе никаких материальных следов.

Предложенная Беньямином новая интерпретация различия между подлинником и копией позволяет нам не только превратить подлинник в копию, но и копию превратить в подлинник. В самом деле, если различие между подлинником и копией является чисто топологическим, контекстуальным различием, то становится возможно не только изъять подлинник с его места и детерриториализовать его, но также и ретерриторализовать копию. Беньямин сам обращает внимание читателей на эту возможность, когда пишет о "мирских озарениях" и о формах жизни, которые могут вести к таким мирским озарениям: "Читатель, мыслитель, бездельник, фланер, всякого рода иллюминаты, точно так же как курильщик опиума, мечтатель, безумец"⁹. Поразительно, что эти фигуры мирского озарения суть также и фигуры движения – в особенности фланер. Фланер не требует, чтобы что-либо

приходило к нему; он сам приходит ко всему. В этом смысле фланер не разрушает ауру вещей, он ее уважает. Или, скорее, только через него аура вновь приходит в бытие. Фигура мирского озарения — это фигура, противоположная "утрате ауры", она возникает, когда копия помещается в топологию расстояний. Из этого, однако, следует, что инсталляцию тоже можно рассматривать в числе фигур мирского озарения, поскольку она превращает зрителя во фланера.

Художественная документация, которая по определению состоит из изображений и текстов, доступных для воспроизведения, при помощи инсталляции обретает ауру подлинного, живого, исторического. В инсталляции документация обретает свое место — здесь и сейчас своего присутствия в истории. Поскольку различие между подлинником и копией есть различие исключительно топологическое и ситуативное, все вошедшие в инсталляцию документы становятся подлинниками — и поэтому могут с полным правом считаться подлинными свидетельствами той жизни, которую они стремятся документировать. Если репродукция превращает подлинники в копии, то инсталляция превращает копии в подлинники. Современный способ обращения с искусством ни в коем случае не может быть редуцирован к понятию "утраты ауры". Напротив, в современности разыгрывается сложная игра снятия с мест и водружения на (новые) места, детерриториализации и ретерриториализации, исчезновения ауры и восстановления ауры. При этом от более ранних эпох современность отличает тот простой факт, что подлинность современного произведения искусства зависит не от его материальной природы, но от его ауры, его контекста, его исторического места. Следовательно, как подчеркивает Беньямин, подлинность не является непреходящей ценностью. В современную эпоху подлинность научилась варьироваться — а не просто исчезла. Не случись этого, непреходящая ценность подлинности просто уступила бы место непреходящей (не)ценности неподлинности — что действительно происходит в некоторых художественных теориях. Вечные копии так же невозможны, как и вечные подлинники. Быть подлинником и обладать аурой означает быть живым:

жизнь — это не нечто, присущее живому существу "самому по себе", но причастность этого живого существа жизненному контексту — времени жизни и жизненному пространству.

Здесь нам открывается также более глубокое объяснение, почему художественная документация сегодня выступает полем биополитики, — а также более глубокое понимание современной биополитики в целом. С одной стороны, современность непрерывно подставляет искусственное, техническое, симулятивное на место реального, или (что то же самое) воспроизводимое на место неповторимого. Не случайно символом современной биополитики стало клонирование, ведь именно клонирование — неважно, станет ли оно когда-нибудь реальностью или навсегда останется фантазией — воплощает для нас жизнь, оторванную от ее места, в чем и заключается великая угроза технологии. В качестве ответа на эту угрозу нам снова и снова предлагают консервативные оборонительные стратегии, которые пытаются противостоять этому отрыву посредством директив и запретов, хотя бессмысленность этих усилий очевидна даже для их сторонников. При этом без внимания остается то, что современность обладает также и стратегиями, позволяющими превращать искусственное и воспроизводимое в живое и подлинное. Практики художественной документации и в особенности инсталляции — наглядное выражение этого другого пути биополитики: они не борются с современностью, но разрабатывают стратегии ретерриториализации и восстановления причастности, основанные на понятиях ситуации и контекста, посредством которых искусственное превращается в живое, а повторяющееся — в неповторимое.

Одиночество проекта

Написание различных проектов стало сейчас основным занятием современного человека. Что бы ни предпринималось в наши дни в сферах экономики, политики или культуры, для получения официального утверждения или финансовой поддержки общественных институтов должно быть сформулировано в виде проекта. Если в своем первоначальном виде проект отвергается, то он перерабатывается в расчете на то, что будет принят в новой редакции. Если же отвергается и исправленный проект, то его автору ничего не остается, как предложить совершенно новый проект. Таким образом, все члены нашего общества постоянно заняты рассмотрением, обсуждением и отклонением бесконечной цепи проектов. Проставляются оценки, бюджеты дотошно просчитываются, собираются комиссии, назначаются комитеты и выносятся заключения. Немалое число наших современников тратит свое время исключительно на чтение такого рода заявок, оценок и бюджетов. Большинство этих проектов так никогда и не реализуется. Достаточно тому или иному эксперту сообщить в своем заключении об отсутствии ясной перспективы, сложности финансирования или просто несовершенстве проекта, как весь вложенный в написание проекта труд оказывается пустой тратой времени.

Нет нужды оговаривать, сколь значительна вкладываемая в презентацию проекта работа. И с течением времени интенсивность этого труда лишь только возрастает. Для того чтобы произвести нужное впечатление на потенциальных экспертов, представляемые на рассмотрение различных жюри, комиссий и общественных институтов проекты становятся все более детализированными и упаковываются во все более

изошренный графический дизайн. Таким образом, этот способ проектного формулирования постепенно становится видом искусства, значение которого в нашем обществе еще недостаточно оценено. Ведь каждый проект, независимо от того, осуществлен он или нет, являет собой эскиз некоего видения будущего и несет в себе нечто увлекательное и поучительное. Однако большинство проектов, бесконечно производимых нашей цивилизацией, будучи однажды отвергнутыми, чаще всего просто выбрасываются, исчезают. Это преступное небрежение проектом как видом искусства действительно прискорбно, ведь оно ограничивает нашу возможность анализа и понимания вложенных в проекты надежд и картин будущего, а именно они, как ничто другое, могли бы многое открыть нам в современном обществе. Оставим, однако, социологический анализ современных проектов и зададимся вопросом: какие надежды связаны с проектом как таковым? и почему люди хотят создавать проекты, вместо того чтобы просто продолжать жить дальше, будучи свободными от какой-либо предзаданности?

Ответить на этот вопрос можно следующим образом: каждый проект, кроме всего прочего, диктуется стремлением обрести санкционированное обществом одиночество. Действительно, в отсутствие какого бы то ни было плана мы неизбежно отдаемся на милость потоку мировых событий, всеобщей судьбе и вынуждены постоянно осуществлять коммуникацию с окружающими. Это вполне очевидно, если речь идет о таких событиях, как землетрясения, пожары и наводнения, которые происходят без предварительного планирования *per definitionem**. Такого рода события сближают людей, делают коммуникацию друг с другом и действие в унисон необходимыми. Это также верно и в отношении личных неудач – стоит кому-то сломать ногу или подцепить вирус, как он тут же попадает в зависимость от сторонней помощи. И даже когда повседневная жизнь движется неосознанно изо дня в день, люди связаны между собой общим ритмом работы и отдыха. Те индивиды, что в повседневной жизни не готовы к спонтанной коммуникации со своими современниками, воспринима-

* по определению (лат.)

ются всеми как сложные, асоциальные и недружелюбные, они становятся объектами осуждения со стороны общества.

Ситуация, однако, резко меняется, когда в качестве причины самоизоляции и отказа от коммуникации человек предъявляет санкционированный обществом индивидуальный проект. Всем нам понятно: выполнение проекта – тяжелое бремя, оно предполагает строгое соблюдение обязательств и сроков, что не оставляет времени ни на что другое. Написание книги, подготовка выставки или работа над научным открытием принимаются всеми как времяпрепровождение, позволяющее индивиду избежать не только контакта с обществом (дискоммуницировать, если не экскоммуницировать себя), но и обычно неизбежного за это осуждения. Парадокс (довольно приятный) заключается в том, что, чем дальше отнесен срок осуществления проекта, тем более тяжелое бремя взваливает на себя человек. В нынешнем художественном контексте утверждаемые проекты рассчитаны на реализацию максимум в течение пяти лет. Взамен, по истечении ограниченного периода затворничества, от человека ждут представления конечного продукта и возвращения на поле общественной коммуникации, – по меньшей мере, до того момента, пока он не сделает очередное проектное предложение. Наряду с этим наше общество по-прежнему принимает проекты, способные поглотить человека на всю оставшуюся жизнь, – в области науки или искусства, например. Людям, преследующим некую научную или творческую цель, в течение неограниченного срока позволено не находить времени на социальное общение. Чего общество все же ожидает от них, по крайней мере в финале жизни, так это предъявления какого-то конечного продукта – работы, которая в ретроспекции станет социальным оправданием изолированной жизни. Но существуют также и другие виды неограниченных во времени проектов – бесконечные проекты вроде религии или построения лучшего общества, которые неизбежно выводят людей из современной им всеобщей коммуникации и переносят их во временную структуру уединенного проекта.

Исполнение таких проектов зачастую требует коллективных усилий, поэтому изоляция проекта разделяется его участниками. Множество религиозных сообществ и сект удаляются от всеобщей коммуникации ради осуществления религиозного проекта, заключающегося в духовном усовершенствовании. В эпоху коммунизма целые страны отрезали себя от остального человечества ради достижения цели построения лучшего общества. Обо всех этих проектах сейчас, конечно, можно уверенно говорить как о неудачных, поскольку они не смогли предъявить конечного продукта и поскольку в определенный момент истории их адепты отказались от самоизоляции и предпочли вернуться ко всеобщей коммуникации. Таким образом, модернизацию обычно понимают как постоянное расширение коммуникации, как процесс прогрессирующей секуляризации, которая разрушает все формы одиночества и самоизоляции. Модернизация связывается с появлением нового общества тотального включения, которое исключает все формы исключительности. Однако и проект как таковой – современный (*modern*) феномен; ведь проект создания открытого, совершенно секуляризованного общества тотальной коммуникации, в конечном счете, также остается проектом. И, как уже упоминалось, каждый проект главным образом стремится обеспечить себе затворничество и самоизоляцию. Современность (*modernity*) получает в этой связи двойственный статус. С одной стороны, она воспитывает принуждение к тотальной коммуникации и тотальной коллективной современности, тогда как, с другой стороны, она постоянно порождает новые проекты, которые регулярно приводят к радикальной изоляции. Этот двойственный статус характерен и для различных проектов исторического художественного авангарда, в рамках которых были изобретены новые авангардные языки и эстетические программы. Языки авангарда задумывались для универсального использования как обещание общего будущего для всех и каждого, но в то же самое время их сторонники подверглись коммуникативной (само-)изоляции и превратились тем самым в отчетливый "бренд" в глазах окружающих.

Почему проект оборачивается изоляцией? Ответ, на самом деле, уже был дан выше. Но кроме всего прочего, каждый проект является декларацией другого, нового будущего, которое наступит, когда проект будет выполнен. Для наступления этого нового будущего человек на время должен отсутствовать для всех и самого себя – проект переносит своего агента в параллельное гетерогенное время. Эта другая временная структура в свою очередь не совпадает с общественным временем – они рассинхронизованы. Жизнь общества основана на безопасности – ничто не может нарушить привычный порядок вещей. Но незаметно где-то вне общего течения времени кто-то начал работу над своим проектом. Он пишет книгу, готовит выставку или планирует эффектное (зрелищное) убийство в надежде, что к тому моменту, как книга будет опубликована, выставка откроется или убийство состоится, ход вещей изменится и все человечество унаследует другое будущее – то самое, которое предвкушал и к которому стремился этот проект. Другими словами, каждый проект, на первый взгляд, вырастает лишь из надежды ре-синхронизации с привычным ходом вещей. Если в результате этой ре-синхронизации ход вещей удалось направить в желаемое русло, проект считается успешным. И, напротив, проект можно считать провалившимся, когда его реализация оставляет ход вещей неизменным. Успех и неудача проекта имеют нечто общее: оба исхода знаменуют окончание проекта и ведут к ре-синхронизации параллельного времени проекта с общим ходом вещей. В обоих случаях эта ре-синхронизация обычно оказывается чреватой чувством тревоги, если не уныния. В итоге успех или неудача проекта не играет никакой роли – в обоих случаях утрата пребывания в параллельном времени, вне общего хода вещей ощущается как бедствие.

Если у человека есть проект, точнее, если он живет в проекте, то он уже пребывает в будущем. Он работает над тем, что (пока) нельзя показать другим, что остается скрытым и некоммуникабельным. Проект позволяет ему эмигрировать из настоящего в виртуальное будущее, создавая временной разрыв между ним и остальными, поскольку они не пребы-

вают в будущем и только ожидают его. Но автор проекта уже знает, каким оно станет, поскольку проект есть не что иное, как описание этого будущего. Между прочим, процесс принятия проекта так неприятен его автору, главным образом, потому, что уже на ранней стадии заявки он вынужден давать детализированные описания будущего и способов его достижения. Отказываясь сделать это, автор неминуемо получит отказ в финансировании проекта. С другой стороны, стремясь предоставить необходимо точное описание, он сокращает между собой и другими дистанцию, составляющую всю привлекательность проекта. Если всем изначально известно, какой курс возьмет проект и что за результат будет на выходе, будущее уже не так удивляет. То есть, проект тем самым теряет присущие ему цели. Для автора проекта находящееся именно здесь и сейчас не имеет значения, поскольку он уже живет в будущем и рассматривает настоящее как нечто, что должно быть преодолено, уничтожено или, по крайней мере, изменено. Поэтому для него нет причин для самооправдания или коммуникации с настоящим. Напротив, настоящему необходимо самооправдание перед провозглашенным в проекте будущим. Именно этот временной разрыв, драгоценная возможность взглянуть на настоящее из будущего делают проживание жизни в проекте столь заманчивым для его автора, тогда как перспектива выполнения проекта только удручает его. Следовательно, среди всех проектов в глазах любого автора наиболее приятны те, которые изначально задуманы так, чтобы никогда не завершиться, поскольку именно в таких проектах разрыв между будущим и настоящим сохраняется на протяжении неопределенно долгого времени. Такие проекты никогда не завершаются, не порождают конечного результата или продукта. Но это совсем не означает, что такие неоконченные и незавершаемые проекты полностью исключены из социальной репрезентации. Даже если от них нельзя ожидать эффекта ресинхронизации посредством более или менее успешного результата, такие проекты могут, тем не менее, быть представлены в виде документации.

Некогда Сартр описал состояние "пребывания-в-проекте" как онтологическое условие человеческого существования. Согласно Сартру, каждый человек живет в перспективе своего собственного, персонального будущего, которое заведомо недоступно взгляду других. С точки зрения Сартра, это условие ведет к радикальному отчуждению человека, поскольку окружающие видят в нем конечный продукт его личных обстоятельств, но никогда – гетерогенный проект этих обстоятельств. Следовательно, гетерогенное параллельное время проекта остается неуловимым для какой бы то ни было репрезентации в настоящем. Согласно Сартру, проект запятнан подозрением в эскапизме, в намеренном уклонении от социальной коммуникации и индивидуальной ответственности. Неудивительно поэтому, что Сартр описывает онтологическое состояние субъекта как состояние "*mauvaise foi*" или неискренности. И поэтому экзистенциальный герой Сартра постоянно подвержен соблазну посредством решительного "прямого действия" заполнить разрыв между всеобщим временем и временем собственного проекта, чтобы хотя бы ненадолго синхронизировать оба времени. Но хотя гетерогенное время проекта не может завершиться, оно, как было сказано прежде, может быть документировано. Можно даже сказать, что искусство есть не что иное, как документация и репрезентация гетерогенного проектного времени. Прежде это была документация божественной истории в качестве проекта мирового искупления. Сегодня мы имеем дело с индивидуальными и коллективными проектами будущего. В любом случае художественная документация предоставляет место в настоящем времени всем нереализованным и нереализуемым проектам, не навязывая им ни успеха, ни провала. В этом смысле все написанное самим Сартром может также считаться такого рода документацией.

Несомненно, на протяжении последних двух десятилетий художественный проект – *in lieu*^{*} произведения искусства – сосредоточил на себе внимание художественного мира. В каждом художественном проекте предполагается формулирование определенной цели и стратегии достижения этой цели.

^{*} недобросовестности (*фр.*)

^{**} взамен (*фр.*)

Однако нам, как правило, отказано при этом в критерии, позволяющем установить, достигнута ли цель проекта, потребовалось ли для ее достижения чрезмерное время и достижима ли вообще эта цель как таковая. Наше внимание, таким образом, переключается с результата проекта (в том числе произведения искусства) на проживание художественного проекта, причем это проживание не продуктивно, т. е. не ориентировано на результат. В подобных условиях искусство перестает быть производством художественных продуктов и становится документацией жизни-в-проекте, причем реальный и предполагаемый итог этой жизни не имеют большого значения. Очевидно влияние этого понимания искусства на его определение. Искусство теперь не манифестируется в качестве другого, нового объекта созерцания, созданного художником, но представляется скорее как другая, гетерогенная временная структура художественного проекта, который документируется как таковой.

Произведение искусства в традиционном понимании целиком олицетворяло собой искусство в его непосредственном, осязаемом и зримом присутствии. Отправляясь на художественную выставку, мы обычно полагаем, что все там выставленное – живопись, скульптура, рисунки, фотографии, видео, реди-мэйды или инсталляции – должно быть искусством. Конечно, произведения искусства, так или иначе, отсылают к вещам, которыми они не являются, например, к объектам реального мира или каким-то политическим проблемам, но они не отсылают к искусству, поскольку они сами им являются. Посещение выставок и музеев доказывает, однако, все возрастающую ошибочность этой традиционной предпосылки. Дело в том, что, кроме произведений искусства, сегодня в художественном пространстве мы все чаще сталкиваемся с разного рода документацией искусства. При этом, как и раньше, мы видим картины, рисунки, фотографии, видео, тексты и инсталляции, иначе говоря – те же формы и средства, которыми обычно представлено искусство. Только в случае с художественной документацией искусство более не представлено, а только документировано с помощью этих медиа. Ибо художе-

ственная документация *per definitionem* не искусство. Художественная документация только отсылает к искусству, тем самым давая понять, что искусство перестало быть доступным и видимым, но стало отсутствующим, спрятанным.

Итак, художественная документация пытается использовать художественные средства в пространстве искусства для прямой отсылки к самой жизни, иначе говоря, к форме чистой активности или чистого праксиса, каковой жизнь является, но при этом отсылка художественного проекта к жизни не связана с желанием ее прямой репрезентации. Здесь само искусство превращается в образ жизни, в результате чего произведение искусства становится не-искусством, простой документацией этого образа жизни. Или, иначе говоря, искусство сегодня становится биополитическим, потому что оно начало художественными средствами производить и документировать саму жизнь как чистую деятельность. Впрочем, художественная документация и может развиваться только в условиях нашей биополитической эпохи, в которой сама жизнь стала объектом технического и художественного продуцирования. Так мы снова сталкиваемся с вопросом о взаимоотношениях между жизнью и искусством – но в крайне необычной конstellации, когда искусство в виде художественного проекта парадоксальным образом стремится стать жизнью, вместо того чтобы, скажем, просто воспроизводить жизнь или представлять ей в пользование произведение искусства. Но здесь встает вопрос: в какой степени документация, и художественная документация в том числе, действительно способна представлять саму жизнь?

В самом деле, любая документация неизбежно вызывает подозрение в фальсификации жизни. Ибо каждый документ и каждый архив предполагают определенный выбор сюжетов и обстоятельств. При этом подобный отбор обусловлен определенными критериями и ценностями, всегда спорными и по необходимости остающимися таковыми. Более того, процесс документирования всегда обнаруживает разрыв между самим документом и документируемым событием, – расхождение, которое не может быть ни преодолено, ни стерто.

Но даже если бы нам удалось разработать процесс, способный воспроизводить жизнь в ее целостности и тотальной аутентичности, мы, в конечном счете, все равно имели бы дело не с самой жизнью, но с ее посмертной маской, ведь именно уникальность жизни и составляет ее жизненность. Именно по этой причине наша культура сегодня воспринимает документацию и архив с чувством глубокой тревоги, более того – она подчас громогласно протестует против архива во имя жизни. Архивисты и бюрократы, заведующие документацией, воспринимаются многими как враги настоящей жизни, предпочитающие манипулирование и управление мертвыми документами непосредственному опыту жизни. Бюрократ, в особенности, считается агентом смерти – его контроль над холодной властью документов способен сделать жизнь серой, монотонной, бессобытийной и бескровной, короче говоря, смертоподобной. Примерно то же может ожидать художника, включившегося в документирование, – он рискует быть уподобленным бюрократу и восприниматься как очередной агент смерти.

Между тем хранящаяся в архивах бюрократическая документация состоит, как мы знаем, не только из воспоминаний, но включает проекты и планы, обращенные не к прошлому, но к будущему. Эти архивы проектов содержат черновики еще не состоявшейся жизни, подразумеваемой, должно быть, в будущем. В нашу эру биополитики это означает не только изменение фундаментальных условий жизни, но активное участие бюрократии в производстве самой жизни. Биополитику часто интерпретируют как научные и технологические стратегии генетической манипуляции, которые, по крайней мере теоретически, направлены на переделку живых организмов. Однако настоящие достижения биополитических технологий связаны с формированием времени жизни – организацией жизни как события, чистой активности, происходящей во времени. От деторождения и обеспечения пожизненного медицинского обслуживания до регулирования баланса между работой и отдыхом и медицинского контроля над смертью – жизнь каждого индивида сегодня является предметом посто-

янного наблюдения и улучшения. Жизнь уже не воспринимается как исходное, элементарное экзистенциальное событие, как жребий фортуны, самостоятельно разворачивающееся время, – скорее, жизнь стала искусственно создаваемым и оформляемым временем. И именно поэтому жизнь может быть документирована и архивирована даже до того, как она состоялась. Действительно, бюрократическая и технологическая документация служит главным орудием современной биополитики. Такие виды документации, как расписания, уставы, исследовательские отчеты, статистические обзоры и исследования, осуществляют постоянное порождение новой жизни. Даже генетический архив, содержащийся в каждом живом существе, может быть, в конечном счете, понят как компонент этой документации – поскольку он одновременно документирует генетическую структуру предшествовавших ему организмов и, кроме того, позволяет ту же генетическую структуру интерпретировать в качестве проекта создания организмов для будущей жизни. Это означает, что, в контексте биополитики, архив больше не позволяет нам различать память и проект, прошлое и будущее. Это обстоятельство, между прочим, дает рациональное обоснование того, что в христианской традиции названо Воскресением, а в сфере политики и культуры известно как Возрождение. Ибо архив прошедших форм жизни в любой момент может обернуться сценарием будущего. Жизнь, будучи сохраненной в архиве в виде документации, может быть пережита повторно и воспроизводиться в историческом времени, если кто-либо захочет заняться подобным воспроизведением. Архив – то место, где прошлое и будущее становятся обратимыми.

Постольку поскольку жизнь в арт-проекте изначально искусственна, арт-проект может быть документирован, а жизнь может быть так же воспроизведена во времени, как произведение искусства воспроизводится в пространстве. Кроме того, неоконченный, нереализованный и даже изначально отвергнутый проект в большей степени подходит для демонстрации внутренней природы современной жизни как жизни-в-проекте, нежели те проекты, которые прошли утверждение

и успешно завершились. Именно "провалившиеся" проекты переключают внимание с результата проекта на процессуальный характер его исполнения – в конечном счете фокусируя внимание на субъективности автора проекта. Художественный проект, адресованный неспособности своего завершения, предполагает изменение самой фигуры автора. В этом случае автор перестает быть производителем художественного объекта, но становится тем, кто документирует, легализуя его тем самым, гетерогенное время жизни в проекте, включая и свою собственную жизнь. Но автор делает это не по принуждению какого-либо общественного учреждения или институции, власть которых легализирована. Легализация художника осуществляется скорее на его собственный риск, и он не только допускает возможность неудачи, но и явно приветствует ее. В любом случае этот вид легализации жизни-в-проекте открывает другое, гетерогенное параллельное время – время желаемого и социально легитимного одиночества.

Язык денег

Язык, к которому сегодня обычно прибегает общество, когда хочет поговорить о себе самом, – это язык денег. Деньги обеспечивают внутреннее единство нашего мира – функцию, ранее выполнявшуюся религией. Нынешняя социальная, политическая и культурная реальность на первый взгляд кажется предельно расщепленной, фрагментированной, плюралистичной. Более не существует никаких объединяющих традиций, общезначимых идей, общеобязательных политических проектов. Таким образом, кажется, что современный человек отпущен на свободу, которая одними переживается как эйфорическое состояние свободного парения, другими же – как удручающая беспочвенность. Но в то же самое время все в современном мире удивительным образом взаимосвязано, – поскольку все в этом мире имеет свою цену. Современная свобода получает конкретное воплощение в интернациональном рынке. После того как мы освободились от всех традиционных культурных идентичностей, преодолели все региональные границы и отреклись от всех общих идей, мы начинаем флюктуировать, свободно циркулировать, бесконечно изменяться и безгранично трансформироваться. Иначе говоря, человек уподобляется деньгам. Деньгоподобие как идеал современного человека пришло на смену богоподобию. Человек всегда стремился приблизиться к высшему и всеобщему и обрести внутреннее – пусть символическое – единство с абсолютом. Этот абсолют, определяющий каждой вещи ее настоящее, "объективное" место в мире – ее истинную цену – по ту сторону всех культурно обусловленных мнений, ценностей и позиций, выступает сегодня в виде интернационального рынка

финансов. Каждое государство является для этого интернационального рынка всего лишь регионом, соревнующимся с другими регионами за инвестиции. Следовательно, государству сегодня также назначена своя цена – что окончательно лишает современное государство его прежней универсализирующей и легитимирующей роли.

При этом особенно важно, что пути интернационального финансового рынка кажутся неисповедимыми – как раньше пути Господни. Мы говорим о рынке, но мы его не видим. Он связывает все, но именно поэтому он ускользает от непосредственного созерцания. Деньги требуют скорее некоего чутья, некоего ощущения, некоей чувствительности, которую невозможно передать обычным языком. Поэтому язык денег становится самым главным ультимативным языком нашей культуры. Идеалом этой культуры является уже не сохранение своих традиций, но и не революционная ликвидация этих традиций, а скорее их деконструкция в форме потенциально бесконечного варьирования и комбинирования. Уже Маркс предварил свой анализ капитала анализом его эстетического функционирования. Поскольку рынок назначает совершенно разным, гетерогенным вещам одну и ту же цену, капитал отменяет все наши эстетические и идеологические порядки и иерархии. И в самом деле: что, к примеру, связывает между собой картину Леонардо, поставку нефти, рекламную кампанию в пользу политической партии и разрушение города в результате землетрясения? Казалось бы, ничего – но, с другой стороны, мы вполне можем предположить, что все эти столь разнообразные вещи имеют одну и ту же цену. Таким образом деньги оказываются недостижимой границей любой художественной фантазии – намного более сюрреалистичной, чем любой сюрреализм, намного более абстрактной, чем любая абстракция.

Итак, можно сказать, что мы сегодня живем отнюдь не в эпоху атеизма, в постутопическую эпоху, как это часто утверждается. Мы живем в эпоху новой религии денег и рынка, которая отменила все старые религии главным образом потому, что ее притязание на универсальность еще более

радикально. И все же я хотел бы предложить ниже кое-какие если не атеистические, то, по крайней мере, агностические комментарии к этой новой религии. И, в частности, я хотел бы поставить под вопрос объединяющую роль рынка, которая представляет собой центральный постулат этой религии. Действительно ли рынок един? Действительно ли можно сказать, что все в современном мире фрагментировано – за исключением рынка? В качестве исходного пункта для этой постановки вопроса я хотел бы взять так называемый "художественный рынок" и спросить: является ли художественный рынок частью общего, универсального, единого рынка – или все же нет?

Конечно, первое слово, какое приходит в голову, когда мы сегодня размышляем о культуре, это слово "финансирование". Возникает впечатление, что искусство в наше время окончательно превратилось в часть и функцию рынка. И даже если выдвигается протест против культурного диктата рынка, формулируется этот протест также в терминах денежной политики – как требование государственной финансовой поддержки. Эта сверхвласть денежного кода имеет, кстати, свои преимущества. Называние денежной стоимости произведения искусства позволяет современному зрителю измерить, дифференцировать и уточнить свое эстетическое суждение. Без обращения к денежному коду эстетическая оценка превратилась бы для нас в демонстрацию малоинтересного выбора между простыми "да" и "нет", или "хорошо" и "плохо", или "нравится" и "не нравится". Между этими двумя вариантами не было бы пространства для дифференцированной оценки собственного эстетического чувства. Называние цены художественного произведения дает шанс судить об искусстве намного более точно и тонко. О произведении искусства можно, например, сказать: "да" за 2000 \$, но "нет" за 2500 \$. При этом такое суждение еще не означает, что высказавший его действительно купил бы это произведение за названную сумму, будь у него такая возможность. Скорее таким высказыванием мы маркируем невидимую количественную ценностную границу между "да" и "нет" –

границу, при переходе которой качественная оценка превращается в свою противоположность.

Это маркирование, с одной стороны, относительно точно, но, с другой — весьма загадочно: откуда зритель знает, какая дистанция разделяет "да" и "нет" и как измерить эту дистанцию?

Именно здесь вступает в игру универсальное измерение денег — утопическая, религиозная сторона нашего чувства денег. Не существует объективных законов спроса и предложения для художественного произведения, которое обычно имеется только в единственном экземпляре. Все обычные соображения, оправдывающие цену ссылками на имя художника, на его известность и т. д., в конечном счете оказываются весьма проблематичными. Скорее цифра, обозначающая сумму, которую зритель "готов был бы заплатить за это произведение", есть выражение внутреннего, чисто субъективного, эстетического ощущения, являющегося одновременно внутренним, субъективным ощущением денег. Искусство с уникальной радикальностью манифестирует субъективное, психологическое измерение денег, внутреннюю, загадочную связь между цифрой и чувством, которая часто ускользает из виду в "объективно" функционирующей экономике и на которую в повседневности указывают лишь в не прямой форме, прибегая к таким нежным обращениям, как "мой дорогой" или "мое сокровище". При этом следовало бы тотчас спросить: дорогой — но насколько дорогой? Или: сокровище — но какой ценности? В сфере так называемых межличностных отношений этот вопрос о точной цифре, имплицитной нежными чувствами, как правило, подавляется и остается невысказанным. Иначе обстоит дело в искусстве. В сущности, мы можем даже не знать, что данное произведение искусства стоит именно 2000 \$. Но мы это чувствуем. Это странное, загадочное чувство — внутреннее ощущение скрытого присутствия денег во всех вещах — заставляет нас снова и снова произвольно спрашивать себя: как я ощущаю себя в присутствии предметов, оцениваемых в ту или иную сумму? Подобный вопрос мы задаем се-

бе и другим, когда попадаем в чужой дом: сколько, по-моему, стоит этот дом? Этот вопрос вовсе не имеет целью выяснить степень достатка домовладельца или цены на недвижимость в данном регионе. Скорее мы чувствуем себя в этом доме, говорим мы, как в доме, который стоит миллион (в сущности, безразлично, в какой валюте). И мы хотим знать, не обманывает ли нас это чувство.

Это чувство, возникающее в присутствии определенных денежных сумм, настигает нас повсюду в нашей цивилизации — в ресторанах, музеях, бутиках, но также и на природе, ибо и природа сегодня стала дорогой. Таким образом, это чувство представляется наиболее глубоким и сокровенным среди всех наших чувств. Поэтому назвать цену художественного произведения вовсе не означает отказаться от эстетических чувств и переживаний и сосредоточиться на жестком расчете. Напротив, при виде картины мы задаем себе интимный вопрос: как я себя чувствую в присутствии этой картины? Конечно же, мы вспоминаем при этом другие картины и те чувства, что они у нас вызвали, а также то, сколько они стоили. Но мы вспоминаем также дома, в которых бывали в гостях, поездки, которые предпринимали, рестораны, в которых ели, а также чувства, которые при этом испытывали, и цены, которые за это заплатили. Следовательно, вся жизнь суммируется в оценке: эта картина стоит 2000 \$. И значит, в присутствии этой картины мы чувствуем себя так же, как в присутствии 2000 \$ — ни центом больше или меньше.

Один мой друг — художник — как-то сказал мне, что ни один художественный критик не может понять произведение искусства, ведь по-настоящему понять произведение значит купить его — а отнюдь не написать о нем. Называние цены, которую ты готов заплатить из собственного кошелька за произведение искусства, — вот единственная герменевтика, адекватная искусству. Конечно, это замечание весьма остроумно. Но, в конечном счете, оно имплицитно безоговорочно согласие с феноменом, который Маркс в свое время определил как товарный фетишизм и назвал главной чертой психологии капитализма. В капитализме, говорит

Маркс, цена вещи принимается за ее собственное, внутреннее качество – причем труд, инвестированный в производство этой вещи, равно как и законы общей экономики, устанавливающие каждой вещи определенную цену, при этом ускользают из виду. Следовательно, чувство, возникающее в присутствии денежной стоимости, Марксу представляется одновременно необходимым и обманчивым. Соответственно, роль социального – а также, если угодно, художественного – критика заключается в том, чтобы спрашивать о количестве труда, который был инвестирован в определенный продукт и благодаря которому у зрителя этого продукта создается чувство, возникающее в присутствии денежной стоимости. На первый взгляд эволюция современного искусства сделала, впрочем, невозможной такую критическую постановку вопроса, поскольку эволюция эта следовала парадоксальному правилу: чем меньше труда вложено в произведение искусства, тем оно дороже.

Действительно, современное искусство представляет собой парадоксальное или, сказали бы мы, христианское занятие: оно понимается как выявление внутренней, скрытой, ускользающей от всякого непосредственного ощущения ценности вещей. Верующий христианин чувствует присутствие Бога прежде всего в таких вещах, которые не кажутся на первый взгляд драгоценными, дорогими или роскошными. Напротив, именно бедное, скромное, больное и некрасивое вызывают у христианина ощущение присутствия Бога. При виде бедной и некрасивой вещи христианин думает: она также пребывает в Боге, она также дорога для Бога. И именно эта мысль заставляет зрителя особенно ясно чувствовать всемогущество Бога как раз при созерцании нищеты. Поэтому в христианстве особенно высоко ценятся реликвии нищеты, страдания и мученической смерти.

Ничто не показывает более ясно божественное всемогущество, присвоенное деньгам в нашей современной цивилизации, как то парадоксальное, "христианское" чувство, с которым современный зритель диагностирует присутствие денег в произведении искусства. Именно картины, бедные знаками мирского успеха, роскоши, "внешнего" богатства, со времен

классического авангарда обладают максимальными шансами быть опознанными как места, в которых манифестируются действительно большие деньги. Отсутствие непосредственно ощущения денег парадоксальным образом интерпретируется как верный знак их скрытого присутствия. Можно сказать словами какого-нибудь средневекового монаха, сидящего на голом полу в холодной келье: даже здесь – а это значит прежде всего здесь – есть Бог. Так говорят сегодня перед картиной, на которой нельзя обнаружить знаков ценной художественной традиции: даже она стоит денег – и потому она стоит особенно много денег. Деньги становятся здесь внутренней ценностью, манифестирующей себя прежде всего в самом незначительном, тривиальном и неприметном.

Искусство модернизма непонятно без этой новой, квази-христианской мистики денег; ведь оно не может и не хочет заявлять о себе на визуальном уровне. Судя по всему, современное искусство превратилось в откровение глубочайшей тайны денег: истинную цену вещи невозможно узнать путем ее внешнего рассмотрения – деньги являются тайной, скрывающей себя. Современный художник – святой этой религии денег или, иначе говоря, мистический биржевой спекулянт, так как он стремится продемонстрировать скрытую ценность вещи, транспортируя эту вещь в специально созданное для этого пространство, в котором происходит епифания божественного всемогущества или, что то же самое, высокого искусства.

Цена произведения искусства становится здесь обещанием, которое может быть исполнено только в потенциально бесконечном будущем, – причем в настоящем нельзя дать на это никакой гарантии. А скорее именно отсутствие такой гарантии и обещает откровение будущей цены. Мы знаем это: если художнику здесь и сейчас удалось добиться коммерческого успеха, мы автоматически полагаем, что его произведения в будущем непременно потеряют свою ценность – а тем самым и свою цену. Только искусство, которое здесь и сейчас ничего не стоит, обещает в будущем вырасти в цене. Однако тем самым проявляется истинный характер современной религии денег. Она апокалиптична, как и любая аутентичная религия.

И ее центральный образ – это пророк, предвосхищающий грядущую цену. Но если религия становится апокалиптической и пророческой, она распадается на секты, школы, эзотерические объединения и враждующие вероисповедания. Язык денег становится расщепленным, дифференцированным и внутренне противоречивым.

В самом деле, язык финансирования превратился сегодня в универсальный язык культуры прежде всего потому, что он со временем приобрел очень дифференцированный и расщепленный характер, – даже если он все еще сохраняет иллюзию целостности. В этом языке точно и без труда можно выразить все то, что раньше лишь очень неясно пытались выразить языком спиритуальности и утопии. Каждой художественной интенции соответствует ныне специфический вид ее финансирования. Эстетические решения стали практически тождественны финансовым решениям.

Если художник пытается добиться успеха в коммерческой, медиальной массовой культуре, то он одновременно необходимым образом принимает решение в пользу определенного содержания и определенной эстетической формы – и наоборот. Если содержание должно быть "провокативным", а форма "трудной", то художник с самого начала рассчитывает на узкую, миноритарную и, если угодно, элитарную публику, которая, тем не менее, готова платить за такое "трудное" искусство подобающую цену. Стало быть, говоря о "художественном рынке" как таковом, не следует упускать из виду огромное многообразие этого рынка. Коммерческие фильмы, телепередачи, поп-музыка, реклама и другие художественные формы, рассчитанные на широкую публику, а также, например, литература, функционируют в условиях, которые во многом похожи на общий товарооборот. Наибольшего коммерческого успеха добиваются при этом те авторы и произведения, которые оказываются аттрактивными для максимально широкой публики. Индивидуальный финансовый вклад, вносимый отдельным потребителем этого произведения, ничтожен. Поэтому решающее значение для окупаемости этих искусств имеет высо-

кий тираж. Соответственно в содержательном и формальном отношении эти искусства также близки товару. Они апеллируют к темам, которые "интересны людям", и используют методы, "аттрактивные для людей". И это отнюдь не легкая задача, поскольку установить в нашем текучем и расколото́м обществе, что интересует людей, весьма непросто. Поэтому лишь немногие продукты массовой культуры оказываются эстетически и экономически эффективными, – но уж если это происходит, то они отражают общее настроение лучше всякого статистического исследования. Любая эстетическая критика, оценивающая художественные произведения, циркулирующие в рамках массовой культуры, без учета их экономического успеха, неадекватна своему предмету. Экономический успех является в данном случае лучшим доказательством эстетической удаи, ведь этот успех удостоверяет точность, с которой утверждаются и воспроизводятся определенные общие места, – и такое выяснение и воспроизведение общих мест является одновременно критерием, по которому необходимо эстетически оценивать произведения массовой культуры.

Однако многие другие искусства предполагают совершенно иные критерии экономического успеха – даже если речь также идет о рыночном успехе. Так, произведения живописи или скульптуры, а также реди-мэйды и фотографии, покупаются не большими тиражами, а в единственном экземпляре или очень маленьким тиражом. В этом случае делается ставка уже не на популярность, а, напротив, на раритетность. Чем выше содержательная и формальная уникальность и эксклюзивность таких произведений, тем больший успех они могут иметь в узком кругу собирателей, кураторов и критиков и тем более высокой цены они могут добиться. Стало быть, в таких единичных произведениях искусства оценивается не их популярность на свободном рынке, а, наоборот, их содержательная замкнутость, недоступность, "трудность". Именно провал на свободном рынке, доступном для широкой публики, ведет в данном случае к признанию и высокой оценке на закрытом рынке для посвящен-

ных. Если же художественное произведение слишком хорошо принимают на свободном рынке, то его цена на рынке для знатоков падает. Успех на одном рынке ведет к провалу на другом рынке – и наоборот. А это и означает, что единого рынка не существует. Тот, кто говорит о рынке "вообще" или о художественном рынке "вообще", пребывает во власти идеологической иллюзии. Наши рынки так же фрагментированы, как и все наше общество. Таким образом, не существует единых критериев рыночного успеха, существуют только частные критерии, которые релевантны для определенных, частных рынков – а вне своих сфер действия теряют всякое значение. Эти частные экономические критерии по сути тождественны соответствующим эстетическим – но также и политическим – критериям. Так что конфликт между эстетическим и экономическим абсолютно фиктивен: он возникает лишь в том случае, когда смешивают друг с другом различные рынки и начинают оценивать произведения, циркулирующие в рамках одного рынка, согласно критериям, справедливым для других рынков.

Таким образом, мы можем говорить о "высоком искусстве" только по отношению к искусствам, продуцирующим уникальные предметы и потому ускользающим от широкой публики в силу не только эстетических, но и экономических причин. Тем самым стремление к эстетической оригинальности прежде всего ограничивается сферой искусств, которые не зависят от тиража и потому радикально и последовательно репрезентируют то, что мы называем художественным модернизмом. Художник в нашей цивилизации может получить более или менее хорошее экономическое обеспечение, когда его искусство нравится лишь немногим – всего лишь нескольким кураторам, галеристам и критикам. Эта ориентация на вкус меньшинства сообщила изобразительному искусству такую эстетическую динамику, о какой могут только мечтать те искусства, чей экономический успех зависит от одобрения большинства. Ни в литературе, ни в кино эстетически "трудные" формы и методы, в конце концов, так и не смогли утвердиться. Широкая публика не

узнавала себя в трудных произведениях. Число их читателей и зрителей ограничивается в основном профессорами и студентами университетов, задача которых – изучать и комментировать раритеты.

Из-за этого современное искусство, истоки которого восходят к авангарду 20-х годов, в наше время все больше попадает под подозрение в антидемократизме, элитарности и даже заговоре – поскольку оно не вписывается в общий рынок и выстраивает собственный еретический, сектантский рынок. Такие авторы, как Бурдье или Бодрийар, осуждают современное поставангардное искусство как экономическую стратегию, обслуживающую псевдоэлитарный вкус и тем самым уклоняющуюся от демократической легитимации. Основной смысл этой полемики вовсе не связан с критикой "богатых" во имя "бедных", как может показаться на первый взгляд. Элитарность часто смешивается с богатством. Однако история современного искусства дает нам немало примеров, показывающих, что те немногие, кто поддерживает прогрессивное искусство, необязательно принадлежат к числу самых богатых. Художник может экономически выжить – пусть и в скудных, минимальных условиях, – пользуясь финансовой поддержкой не особенно состоятельных друзей и покровителей. Следовательно, полемика против элитарного характера поставангардного искусства направлена не столько против богатых, сколько против возникновения закрытого рынка, отделяющегося от единых, открытых рынков. Такие изолированные, закрытые рынки для меньшинства вызывают недоверие, хотя никто не может сказать, чем же открытый массовый рынок лучше или, наоборот, хуже, чем рынок для меньшинства. Действительно, такое осуждение рынков для меньшинства необъяснимо из чисто экономических соображений: ведь в рамках экономической рациональности не должно быть никакой разницы между "правильным", то есть легитимизируемым посредством свободных рынков, и "неправильным", элитарным рыночным успехом. Стало быть, осуждение рынков для меньшинства – феномен чисто идеологический. Закрытые, фрагмен-

тированные рынки критикуются здесь от имени свободного, единого рынка, как некогда закрытые протестантские движения подвергались критике от имени единой, открытой, универсальной католической церкви. Если с тех пор наше общество научилось уважать "естественные", наследственные – например, этнические – меньшинства, то оно по-прежнему, как бы повинувшись инстинкту, отвергает "искусственные" меньшинства, возникающие благодаря эксклюзивным эстетическим преимуществам. Поэтому и успех на таких эксклюзивных рынках по морально-идеологическим причинам осуждается как "заговор".

Определенная и очень энергичная фракция общественно-го мнения возлагает на открытые, экспансивные, всеохватывающие рынки свои утопические тоталитарные надежды, которые раньше инвестировались в католицизм или в социализм. Только это религиозно-идеологическое преобразование единого рынка, связывающего между собой все "человечество" и обеспечивающего тотальную "коммуникацию" всех со всеми, может объяснить, почему очевидная фрагментация рынков – и прежде всего культурных рынков – вызывает столь аллергическую реакцию у некоторых авторов. Здесь окончательно проявляется внутреннее единство эстетических, идеологических и экономических стратегий. Сегодня речь идет уже не об оппозиции "коммерческого" "не-коммерческому", или "рынка" "не-рынку", или "товара" (Ware) "истине" (Wahre), а о весьма разнородных и даже противоположных рыночных стратегиях в условиях многообразных, фрагментированных, гетерогенных рынков – об агностицизме денег и релятивизме рынка. Когда художник и критик делают сегодня тот или иной эстетический выбор, то одновременно они выбирают рынок, на котором этот выбор может иметь экономические шансы. Поэтому многие нынешние эстетико-экономические дискуссии представляются такими непрозрачными и требуют для своего понимания такого тщательного анализа. Если кто-то выступает за свободный рынок, на котором искусство якобы должно сохранить свою автономность, то делает он это только потому,

что с самого начала догадывается, какого рода искусство способно выжить на этом свободном рынке – и втайне симпатизирует этому искусству. Разумеется, это верно и для тех, кто выступает в защиту эксклюзивных рынков, ведь они тоже имеют определенные эстетические предпочтения и хотят им дать экономический шанс.

Однако речь идет не только о том, что культурные рынки претерпели фрагментацию и дифференциацию. Сегодня они могут быть заново сформированы и по-новому изобретены. В конце концов, рынок – в высшей степени искусственное образование, стабильность и функционирование которого зависят от многих явных и неявных конвенций, правил, ритуалов и обычаев. И прежде всего функционирование рынка зависит от спроса. Но так называемые "естественные" человеческие потребности крайне ограничены – и очень легко удовлетворяются. Поэтому экономика может развиваться только в том случае, если она преодолевает естественные потребности человека, если потребитель последовательно замещает свои естественные потребности искусственными, произвольно сформированными желаниями – если он начинает стремиться не только к естественно необходимому, но и к якобы ненужному, излишнему, чрезмерному – одним словом, к культуре.

Раньше это была социальная функция аристократии: заниматься инновативным и в то же время образцовым потреблением и постоянно придумывать новые, искусственные, невиданные потребности, на которые могло ориентироваться общественное производство. Традиционный художник-ремесленник всего лишь удовлетворял своей продукцией эти аристократические, искусственные желания. Почти сразу же после ликвидации традиционного общественного положения аристократии в результате Французской революции буржуазия поняла, что расширение экономики на массы и их естественные потребности, которое в свое время пропагандировал Жан-Жак Руссо, недостаточно для развития современной экономики. Вскоре после Французской революции началось подражание стилю жизни свергнутой аристократии, причем художники изначально

играли здесь ведущую роль. Уже поэты и художники-романтики выдвинули культ расточительства, роскоши, утонченной, эксклюзивной жизни, необычного вкуса. Затем последовали различные варианты дендизма и декаданса, культивировавшие все новые формы неестественного, "больного", искусственно созданного желания. Художник превратился в особоуполномоченного современной экономики по изобретению и развитию новых потребительских желаний, к числу которых, впрочем, принадлежит и желание простоты, скромности и аскезы.

Парадигматический художник сегодня – это не столько производитель, сколько эксклюзивный, образцовый потребитель анонимно произведенных вещей, циркулирующих в нашей культуре. Можно утверждать, что в современной художественной системе производятся уже не новые продукты, а исключительно новые способы, образцы потребления и желания. В современном искусстве изобретается потребление, которое затем еще раз потребляется обществом. Искусство стоит сегодня уже не в начале художественного производства, а в его конце. Это уже не изготовление вещи, а ее эксклюзивное употребление – хотя такое употребление, конечно же, может включать в себя художественную обработку и преобразование вещи. Подпись художника означает уже не то, что он произвел определенный предмет, а то, что он этот предмет использовал – причем каким-то особенно интересным образом.

Как-то я спросил одну свою знакомую американку, которая принимала активное участие в событиях 1968 года, что, по ее мнению, осталось от этого славного времени. Ее ответ меня порадовал. Она сказала: прежде всего, движение 1968 года открыло много новых рынков – для рок-музыки, для экологических продуктов питания и еще много для чего. Эти рынки исправно функционируют по сей день – благодаря им многие люди получили работу и обеспечили свое существование. Признаюсь, мне такая интерпретация этого события понравилась намного больше, чем обычные разговоры о крахе тогдашних утопий в условиях победы единого

рынка. И я подумал: как жаль, что еще не написана история политических и эстетических революций как история возникновения рынков – ее написанию препятствует, очевидно, вера в автономную, всеобъемлющую, безусловную реальность общего рынка. В действительности рынок и деньги являются не только самым новым языком, посредством которого с нами говорит абсолют, но и языком, в котором мы можем артикулировать самих себя – что уже и происходит, пусть мы это еще не вполне осознаем.

Поп-вкус

Задача этого текста – не столько определение, что такое поп, сколько определение, что такое поп-вкус, в какой степени и в каком смысле поп-вкус отличается от того вкуса, который мы традиционно называем хорошим. Ведь не вызывает сомнения, что поп-вкус программно направлен против хорошего вкуса, понимаемого как эксклюзивный вкус немногочисленной, образованной, воспитанной и состоятельной общественной элиты, т. е. против вкуса к высокой культуре, которая якобы стоит на качественно более высоком уровне, чем вульгарная, коммерческая массовая культура. Я думаю, что поп-вкус в целом можно понять только в контексте этого характерного для модернизма различия между высоким и низким искусством. В контексте этого различия поп-вкус занимает особое место, которое я попытаюсь исследовать и охарактеризовать.

Поп-вкус можно определить как предпочтение всего того, что успешно, что тиражируется и транслируется масс-медиа, что вызывает массовый резонанс, что хорошо продается и дает хорошие статистические результаты в опросах. И это означает, что поп-вкус как таковой отнюдь не идентичен массовому вкусу. Возьмем один пример, который наверняка, как и любой пример, шаток, но который, тем не менее, поясняет суть дела. "Простому" зрителю фильм "Титаник" нравится потому, что он считает этот фильм прекрасным и грандиозным – он считает его шедевром, вызывающим смех и слезы. Это и есть главный критерий оценки с точки зрения массового вкуса: способность искусства вызывать смех и слезы. А зритель с хорошим вкусом, включенный в традицию высокой культуры, считает, что "Титаник" – это просто мусор, что это типичный

продукт Голливуда и его циничных, коммерческих стратегий, что он служит оболваниванию масс и сокрытию подлинных социальных проблем. Вполне возможно, что и этот образованный зритель с хорошим вкусом, когда он смотрит "Титаник", смеется и, в особенности, плачет. Но свои собственные слезы этот зритель интерпретирует как лишнее доказательство того, каким циничным и коварным может быть Голливуд. Чем больше плачет над "Титаником" зритель с хорошим вкусом, тем крепче в нем решимость бороться против засилья американской культурной индустрии и вообще против американского образа жизни. Ведь даже если он, человек с хорошим вкусом, плачет – как же тогда широкие массы могут сопротивляться манипуляциям со стороны американской культурной индустрии? Ответ на этот вопрос известен: только благодаря Просвещению, непрерывно практиковать которое должен человек с хорошим вкусом.

Но как позиционирует себя человек с поп-вкусом в этом поле, на одном краю которого находится восхищение массовой культурой, а на другом – ее критика?

Он не восхищается – но он и не критикует. Он вообще не очень смотрит на сам фильм – его в первую очередь интересуют цифры. Если цифры выглядят хорошо и доказывают, что фильм имеет большой успех у публики, то человек с поп-вкусом находит этот фильм в любом случае симптоматичным и релевантным. А по большому счету грандиозным. Просто удивительным. Просто потрясающим. И не потому, что его, человека с поп-вкусом, потряс сам фильм, а потому, что фильм оказал потрясающее воздействие на глобальную публику. И таким образом этот фильм доказал, что он соответствует духу времени, что его создатели поняли дух времени – причем чисто интуитивно. И в этом смысле фильм является прекрасным и поучительным. Ведь именно это важнее всего в любом фильме – соответствие духу времени. При этом поп-фан, если мы спросим его личное мнение, тоже склоняется к тому, что фильм "Титаник" – мусор. Но если цифры в порядке, то этот мусор для него уже не мусор, а шедевр. Это и есть центральное условие, конституирующее поп-вкус: поп-вкус реагирует не

на художественное произведение как таковое, а на художественное произведение вместе с цифрами, документирующими степень его медийного распространения. И реакция такого рода является, надо сказать, абсолютно авангардистской.

В свое время Арнольд Гелен говорил о том, что модернистское, авангардистское искусство нуждается в комментариях. Особенность авангардистского вкуса заключается в способности рассматривать произведение искусства и комментариев к этому произведению как неразрывное целое. Ведь авангардистским является такое произведение, которое эксплицитно в себе самом отражает собственные эстетические, исторические, политические и прочие контексты. Если лишить авангардистское произведение комментариев, оно окажется вполне традиционным – пусть даже внешне, чисто эстетически оно будет не похожим на более традиционные произведения искусства. Авангардистское произведение может существовать и без комментариев – но только тогда оно уже не будет авангардистским. Без соответствующего комментария "Черный квадрат" Малевича или "Фонтан" Дюшана останутся художественными произведениями, но банальными художественными произведениями. Следовательно, комментарий – не внешняя, а интегральная часть того, что делает их интересными, модернистскими, авангардистскими произведениями искусства.

В этом смысле поп-вкус является продолжением и развитием авангардистского вкуса. Его конститутивная особенность заключается в том, что он заменяет комментарий, то есть слова, цифрами. Поп-ментальность характеризуется тем, что уже в первичном акте восприятия произведения искусства одновременно воспринимаются цифры, обозначающие его популярность. Произведение искусства и его статистика образуют здесь неразрывное единство – подобное единству произведения и его комментария в искусстве авангарда. А это значит, что поп-вкус далек от массового вкуса – и имеет совершенно иную генеалогию. Поп-вкус берет начало в глубоко элитарной ментальности, в рамках которой непосредственная реакция зрителя, слушателя или читателя – его смех или слезы – считается наивной и нерелевантной. На-

против, поп-вкус является рефлексивным вкусом – он воспринимает не только произведение, но и его контекст и судит о них одновременно. Именно в этом смысле поп-вкус представляет собой вариант или новую модификацию авангардистского вкуса. Эта генеалогия станет еще более ясной, если мы обратим внимание на то, что поп-вкус должен постоянно актуализироваться – тот, кто сегодня все еще увлекается Мадонной, выглядит старомодным. А быть старомодным поп-вкус запрещает. Подобно классическому авангарду, поп-вкус стремится к новому, его привлекают Сейчас и Завтра – словом, он стремится быть актуальным.

Почему же авангардистский вкус в течение последних десятилетий трансформировался в поп-вкус? Конечно, для этого имеются многие веские – как объективные, так и субъективные – причины.

Начнем с объективных. Для авангардистского вкуса музей был парадигматическим пространством искусства. Широко распространенная в Новое время критика культуры, стремящаяся разоблачить структуры власти в художественном мире, не случайно избрала мишенью для своей атаки именно музей и протестовала главным образом против художественно-исторического канона, закрепляемого музеем. Художник, ориентированный на музей, стремится найти свое место в определенном культурном пространстве и в определенной иерархии. Именно поэтому он должен ставить под вопрос, деконструировать, расшатывать, разрушать эту иерархию, ведь в противном случае он не найдет свободного места для размещения своего собственного искусства. В этом отношении он похож на святого, который хочет найти себе место в Царстве Божьем – и для этого должен сначала восстать против земных иерархий. Святой надеется снискать милость Божью. Художник надеется снискать милость истории искусства. Обоим нужна для этого критика статус-кво – а кроме того, легитимация, оправдание, комментарий в отношении их собственного искусства. И оба открыто дистанцируются от мнения современной публики, рассчитывая на иное, высшее суждение.

Поэтому и святой, и ориентированный на музей художник могут совершать абсурдные, безобразные, непопулярные в глазах публики поступки. Более того, от них ожидают как раз таких абсурдных и безобразных поступков, доказывающих их верность Другому, Высокому. Однако Бог давно объявлен фикцией. Историю тоже недавно объявили фикцией. Коммунизм был последней общественной формацией, основанной на исторически аргументирующей идеологии – на определенном историческом нарративе, который считался истинным. В этом отношении после конца коммунизма история действительно подошла к концу, так как в ней больше не нуждаются для управления настоящим. Поэтому любая история превращается в фикцию, рассказ, сказку. А тем самым и музей лишается своего нормирующего значения. Если история есть фикция, то стремление занять место в истории перестает быть разумной целью. Единственным зрителем искусства оказывается современная публика, которая здесь и сейчас манифестирует свое удовольствие или неудовольствие. При этом исчезает и различие между квалифицированным и неквалифицированным или между образованным и необразованным зрителем, ведь понятия квалификации и образования в конечном счете также указывают на историю. Таким образом, музеи могут и впредь строиться повсюду в больших количествах и с одобрения широкой публики – но они более не имеют направляющей, легитимирующей и оценивающей функции.

Главным признаком искусства последних десятилетий является его перепроизводство. Благодаря введенному Дюшаном методу реди-мэйда стало возможным производить искусство со скоростью, сопоставимой со скоростью света. Реди-мэйд-метод заменяет ремесленное производство селекцией. Любой процесс селекции протекает очень быстро. В принципе, достаточно взгляда художника, чтобы сделать из предмета произведение искусства. Таким образом, реди-мэйд-метод представляет собой самую быструю технологию XX века. Он получает дополнительную поддержку со стороны других технологий, таких как фотография или видео, которые также по-

вышают скорость художественного производства. Относительная простота этих методов приводит к тому, что художником, в принципе, может стать каждый, кто в состоянии нажать на кнопку фотоаппарата или включить видеокамеру — а также каждый, кто может позволить себе купить гитару и усилитель. Современный художественный рынок еще более увеличивает скорость искусства, как и новые медиа, например Интернет, способный заставить искусство любого рода циркулировать по всему миру с огромной скоростью. В конечном итоге зритель сталкивается с постоянно и быстро возрастающей массой искусства, которую он уже не в силах просмотреть и упорядочить — а значит, и прокомментировать.

Парадигматической фигурой в искусстве нашего времени является уже не отдельный художник, стремящийся занять место в музее, а поп-(рок-, техно-)группа. Такие поп-группы оцениваются в зависимости от степени актуальной популярности их продукции. Критерием успеха служит позиция в чарте. Причем если поп-группа провалилась сегодня, она провалилась навсегда. Комплекс Ван Гога больше не действует. Сегодняшний провал уже не может быть компенсирован грядущим историческим триумфом — так же как нищенская жизнь в этом мире уже не может быть компенсирована потусторонним раем. Следовательно, поп-группа обретает свое место не в историческом каноне, а в статистике. И когда проводится историческое сравнение разных поп-групп, критерием служит степень популярности той или иной группы у публики "всех времен": история превращается в вечное настоящее, ее смысл видится в охватывающем все времена соревновании всех поп-групп за признание и любовь публики, и в этом соревновании более не существует разницы между живыми и мертвыми, поскольку все они в равной степени пребывают в мире статистики. Профессиональное искусство локализуется уже не в музее, а в статистике. Однако тем самым пространство существования искусства становится еще более абстрактным, чем в случае музея. Это уже не видимые музейные пространства или прочитываемые комментарии, а абстрактные цифры.

В контексте статистики критический дискурс приобретает совершенно иную функцию, чем в контексте музея. Нет, критика не исчезает. Просто критический дискурс оценивается сегодня по тем же статистическим критериям, что и то, что он критикует. Если число людей, посмотревших фильм "Титаник", превышает число людей, прочитавших критику "Титаника", значит, выиграл "Титаник". А если число людей, прочитавших критику "Титаника", превышает число людей, посмотревших его, значит, выиграл критик. И в этом смысле критик также может быть очень успешным. К сожалению, я не располагаю точной статистикой, но подозреваю, что число продаж "No logo" Наоми Кляйн, по крайней мере, сопоставимо с числом продаж "Prada".

Даже музей сегодня подвергается статистической оценке его активности. В соответствии с таким подходом, музейное собрание рассматривается как сырой материал, используемый куратором с тем, чтобы в комбинации с проводимой им выставочной программой сформулировать его индивидуальную манеру, индивидуальную стратегию в отношении искусства. Критерием успеха здесь опять же служит чарт: количество посещений, количество отзывов в специальной прессе, финансовая прибыль музея, признание со стороны коллег и т. д. В отличие от прежних времен включение или невключение определенных произведений в музейную экспозицию не вызывает бурных общественных дебатов. Ведь куратор, практикующий такое включение или невключение в рамках своей выставочной стратегии, предстает уже не представителем своего общества, решения которого можно критиковать от имени этого общества. В качестве частного лица куратор, как и любое другое частное лицо, проверяется статистиками искусства и проигрывает, в случае если результат его стратегии не подтверждает успешность избранной им позиции — и это не вызывает никаких общественных дискуссий. Следовательно, каждый художественный музей, включая его кураторов, ведет себя по отношению к художественной статистике подобно поп-группе — и оценивается на основании аналогичных критериев. Конечно, отдельные художественные медиа

отличаются друг от друга в зависимости от того, как собираются, суммируются и оцениваются соответствующие статистические данные: статистика выставочной деятельности выглядит иначе, чем музыкальная статистика или издательская статистика, оценивающая книжную продукцию, и т. д. Однако эти различия не принципиальны. Важно отметить одно: пространством искусства оказывается сегодня статистика искусства. И поп-вкус представляет собой адекватную реакцию на этот переход от канона к статистике, от слов к цифрам.

Но есть еще одна, субъективная, но, возможно, еще более важная причина, благодаря которой поп-вкус приобретает сегодня доминирующее значение. Речь идет о психологической причине, предрасполагающей определенный интеллектуальный слой нашего времени к принятию поп-вкуса. Авангард был индивидуалистическим, нонконформистским, элитарным. Авангард стремился быть еще более элитарным, чем общественно признанная высокая культура, — воспользовавшись американской идиомой, можно сказать, что он хотел быть *highbrow*, в отличие от официальной высокой культуры, которую в терминах этой идиомы можно определить как *middlebrow*. Грубо говоря, любить "Титаник" — это *lowbrow*. Не любить "Титаник" и любить оперы Вагнера — это *middlebrow*. Презирать и "Титаник", и Вагнера и отдавать предпочтение независимому кино — это *highbrow*. Следовательно, авангард хотел быть последовательно высоким, *high* — даже выше, чем традиционная *high culture*. Современные интеллектуалы выросли именно в этой авангардной традиции. И они также стремятся занять нонконформистскую, альтернативную и исключительную позицию. Но одновременно они испытывают характерное для наших дней отвращение к перспективе исключения, отделения, дис- или экскоммуникации. Современный интеллектуал твердо верит в коммуникацию. Он ни в коем случае не желает предстать в глазах своих ближних чудачком, аутсайдером или типом не от мира сего. Напротив, он хочет коммуницировать, быть *"in"* и *"up to date"* еще больше, чем все остальные. Это значит, что современный интеллектуал стремится быть последовательным нонконформистом и в то

же время последовательным конформистом. И это как раз то желание, которому идеально соответствует поп-ментальность, ведь она позволяет объединить последовательный нонконформизм с последовательным конформизмом таким образом, что при этом не возникает никакого противоречия.

Поп-вкус — это вкус, отдающий предпочтение художественным продуктам вроде кино или поп-музыки, получившим глобальное распространение посредством медиа. Но это, как правило, не те продукты, которые предпочитает непосредственное социальное окружение такого поп-фана. Между статистическим, то есть, по сути дела, чисто воображаемым сообществом тех, кто любит рэп или хип-хоп, и отдельными региональными этническими и социальными группами все еще существует большая разница. Региональная мода и региональные эстетические пристрастия никогда не репродуцируют глобализированный тренд — даже если они находятся под влиянием этого тренда. К тому же, региональные сообщества во многом очень инертны, очень консервативны — их вкус, как правило, представляет собой компромисс между глобальным трендом и локальными традициями. Но для истинного поп-вкуса такой компромисс отвратителен, ведь поп-вкус практикует эстетику больших чисел, всемирной статистики. Поп-фан желает стать членом всемирного сообщества рэп-фанов — а не оставаться репрезентантом провинциального сообщества любителей немецкого шлагера.

Именно этим авангардистский поп-конформизм отличается от традиционного консервативного конформизма, против которого выступал авангард. Конформизм старого образца означал приспособление к своей социальной среде, мимикрию по отношению к непосредственному социальному окружению. Это локальный конформизм. Напротив, поп-конформизм глобален — он ориентируется на глобальные информационные потоки, доставляющие информацию о том, что пользуется успехом у подавляющего большинства людей в широком внешнем мире. Поскольку поп-фан представляет это подавляющее, глобальное большинство в своем локальном, провинциальном окружении, он автоматически позици-

онирует себя по отношению к этому окружению как бунтарь, нонконформист, авангардист. Но одновременно он совершенно уверен в себе, потому что всегда ощущает за собой глобальное большинство – и поэтому твердо рассчитывает на победу, ведь в его глазах именно глобальное большинство решает судьбу искусства. Так поп-фан получает возможность комбинировать последовательный нонконформизм с последовательным конформизмом – а именно благодаря фигуре глобального конформизма.

Поп-конформист, или глобальный конформист, последовательно представляет внешнее во внутреннем, глобальное в локальном, преобладающее, глобальное большинство внутри ограниченного, локального большинства, большие цифры внутри небольшого пространства. Всегда можно найти что-то еще более далекое и в то же время практикуемое еще большим количеством людей, чем то, с чем мы непосредственно сталкиваемся. Таким образом, мы отделяем себя от своего окружения и ассоциируем, а то и символически отождествляем себя с отсутствующими миллионами, о которых сообщает нам статистика, – с этими большими числами, в сущности, вполне абстрактными. Так мы получаем действительно лучшее из того, что есть в обоих мирах: мы наслаждаемся всеми преимуществами конформизма – и всеми преимуществами нонконформизма. Поп-конформист действует как бунтарь в контексте своего социального окружения, но одновременно это действия не чудака и аутсайдера, а уполномоченного представителя статистики, перед которой его окружение – в чем он заранее уверен – в конце концов вынуждено будет капитулировать. Ведь в статистику сегодня верят все.

Конечно, нам известна также фигура антиглобалиста. Поначалу антиглобалистский вкус кажется противоположностью поп-вкусу. И в самом деле: под антиглобалистами обычно понимаются локальные конформисты, которые в глобальном контексте выступают как нонконформисты – от имени этого своего локального конформизма. Кто-то может сказать: я люблю немецкий шлягер – и именно потому, что он не пользуется глобальным успехом. На первый взгляд кажется, что локаль-

ный вкус выступает здесь против глобализованного поп-вкуса. Но в действительности все обстоит иначе. В случае антиглобализма статистика также играет решающую роль, ведь тот, кто не просто любит немецкий шлягер, а любит его как антиглобалист, также ориентируется в первую очередь на цифры, на показатели его, немецкого шлягера, глобальной популярности. При этом антиглобалист предпочитает не большие, а меньшие цифры. Но по сути перед нами специфический вариант поп-вкуса, ведь конституирующее значение для поп-вкуса имеет его потребность в цифрах, а не величина этих цифр. Таким образом, антиглобалист тоже нуждается в глобальной статистике, посредством которой выясняются как большие, так и маленькие цифры, свидетельствующие о степени популярности той или иной продукции. Поэтому антиглобалистский вкус ни в коем случае не идентичен фактическому локальному вкусу, фактическому локальному конформизму. Последовательный антиглобалист отвергает в локальном вкусе все, что связывает этот локальный вкус с глобальным – а этого, как правило, бывает достаточно много. Антиглобалист также неизбежно позиционирует себя в локальном культурном контексте как диссидент, как нонконформист – но на сей раз как нонконформист-фундаменталист, выступающий против всего того, что есть в локальном контексте глобального. Таким образом, антиглобалистский вкус представляет собой специфический вариант поп-вкуса, или глобального конформизма. Если, к примеру, антиглобалист объявляет себя поклонником немецкого шлягера с глобальной точки зрения, то эта приверженность радикально отличается от точки зрения реально существующего локального вкуса.

Однако наиболее эффективным и прогрессивным глобальный конформизм оказывается там, где он имеет дело не с провинциальной, локальной ментальностью, а с социально привилегированной средой конвенционального хорошего вкуса. В этой ситуации поп-вкус решительно берет на себя авангардистскую роль прогрессивной, освободительной социальной критики. Такая критика, как известно, разоблачает хороший вкус как произвольную конвенцию, которая служит

лишь тому, чтобы легитимировать общественные привилегии и власть доминирующего меньшинства, из политико-стратегических оснований утверждающего, что оно обладает этим самым хорошим вкусом. Образцом такого рода критики может служить книга Торстина Веблена *"The Theory of the Leisure Class"* (1899). В этой книге Веблен анализирует высокую культуру как культуру классового господства, в контексте которой эстетически полноценным признается только бесполезное. Поскольку лишь те, у кого много денег, в состоянии тратить достаточно времени на то, чтобы инвестировать его в бесполезную деятельность вроде созерцания произведений искусства, чтения изящной словесности и т. д., эстетическая позиция как таковая отражает исключительно позицию господствующего класса. Следуя Веблену, можно сказать, что так называемые качественные различия между произведениями искусства отражают только степень их бесполезности или ненужности: чем бесполезнее предмет, тем прекраснее он нам кажется, ведь чем он бесполезнее, тем выше должно быть иерархическое положение того, кто в состоянии созерцать такой бесполезный предмет. Стало быть, так называемые качественные или ценностные различия между произведениями искусства можно, согласно Веблену, целиком свести к иерархически организованному классовым различиям. Этот социологический анализ, интерпретирующий претензию на хороший вкус исключительно как средство легитимации и укрепления иерархических различий в современном обществе, как известно, недавно получил развитие во всеобщей теории культуры, сформулированной Бурдье.

На фоне такого анализа качественных эстетических различий как манифестации различий классовых поп-вкус приобретает поистине революционные черты. Он выступает на стороне демократического большинства против привилегированного меньшинства – и приобретает либеральный, демократический и даже освободительный пафос. Так, например, Джон Сибрук в своей книге *"Nobrow. The Culture of Marketing. The Marketing of Culture"* (2000), стилистически занимающей промежуточное положение между социологиче-

ским трактатом и личной исповедью, описывает свое восстание против собственной привилегированной, добропорядочной семьи, заботящейся о хорошем вкусе, но – восстание во имя демократического поп-вкуса. Выражение *"nobrow"* (не-уровень) выбрано действительно удачно, ведь в случае поп-вкуса, исповедуемого автором, речь идет не о *middlebrow* (среднем) или *lowbrow* (низком) вкусе, а об абстрактном, рефлексивном и стратегически выверенном *nobrow*-вкусе, не-вкусе. Но книга интересна еще и тем, что автор не скрывает, что в наши дни бизнес, ориентированный на массовый вкус, если он протекает успешно, приносит гораздо большую прибыль, чем производство высококачественных культурных продуктов для меньшинства с хорошим вкусом. Такая элитарная продукция терпит крах в нашу эпоху глобализации и массового потребления, в то время как товары массовой культуры становятся все более прибыльными. Таким образом, борьба против привилегированного положения меньшинства оказывается не только прогрессивной, но и необходимой для собственного выживания коммерческой стратегией. Следовательно, поп-вкус дает начало новому типу приносящей прибыль революции. Против привилегии образованного меньшинства, как и в прежние времена, ведется борьба во имя социального равенства и демократии, но эта борьба ведется в эпоху, когда эти привилегии уже не могут экономически и политически себя окупить. Поп-ментальность выступает под ницшеанским девизом: "Падающего толкни".

Уже британский и американский поп-арт 60-х годов открыл и успешно реализовал эту двойную стратегию коммерчески выгодной революции. Поп-арт был предельно элитарной стратегией меньшинства внутри и без того элитарного и миноритарного художественного сообщества того времени. Уже поэтому поп-артисты по праву сознавали себя новым авангардом. Но одновременно они ловко играли на неприязненном отношении широких масс к высокому искусству. Почти совершенный баланс между радикальным бунтом против всех конвенций и радикальным согласием с реально существующим массовым вкусом реализовал Энди Уорхол. Тем

самым он блистательно продемонстрировал, сколь многого можно добиться, если правильно применять стратегию глобального конформизма и совместить в себе радикальный нонконформизм с радикальным конформизмом.

Итак, в заключение можно сказать, что поп-вкус, доминирующий ныне в художественных и культурных кругах Запада, оперирует в культурном пространстве открытым классическим авангардом в начале XX века, и потому выступает сегодня как наследник авангарда. Классический авангард выступал против локального вкуса буржуазных элит во имя универсализма, который он, однако, понимал и проектировал чисто субъективно, то есть, в конечном счете, идеологически. Этот универсализм был мечтательным универсализмом абстракции, инстинктивного бессознательного или социальной утопии. Но в любом случае этот универсализм базировался на идее, созерцании, проекте. И причину легко назвать: в то время не существовало статистики, способной точно рассчитать глобальное. Сегодня универсализм (по крайней мере, если речь идет об универсальном человеческого рода) уже не проектируется умозрительно, а статистически исследуется. Глобальная статистика, включая глобальную художественную статистику, заменила собой универсальную утопию: где был Платон, там будет (и даже есть) Эминем. Таким образом, поп-вкус есть не больше и не меньше как приспособливание авангардистских художественных стратегий к этому новому – и скорее всего последнему – состоянию универсализма. Приспособливание, огромным психологическим преимуществом которого по-прежнему является то, что оно представляется современной формой нонконформизма.

Фиктивные реди-мэйдс Фишли и Вайса

Точка зрения, согласно которой репродуцирование скорее подобает человеческой субъективности, чем продуцирование, относится к числу древнейших в интеллектуальной истории. Продуцирует природа, продуцирует и простой человек, все еще живущий по законам природы, — мудрец же репродуцирует. Платон стремился к репродуцированию вечных идей в своей душе, истинный верующий хочет репродуцировать жизненный путь Христа, Фрейд верил в репродукцию сексуальных травм в сновидении. Фишли и Вайс репродуцируют пакеты молока, бормашины и пилы в полиуретане. Субъективность есть нечто невидимое, в силу чего она не может стать обозримой, идентифицируемой и объективируемой в процессе продуцирования. Именно репродукция косвенно демонстрирует действие субъективности через отсутствие продуктивной интервенции.

Рассматривая точные копии простых бытовых предметов, изготовленные Фишли и Вайсом из полиуретана, — возможно, лучше всего к этим копиям подходит название "репликанты" из фильма Ридли Скотта *"Blade Runner"*, — мы поначалу не замечаем никакой разницы по сравнению с оригиналами. Лишь при ближайшем рассмотрении зритель, быть может, отметит, что это не настоящие вещи, а искусственно созданные репликанты. Еще лучше, если зритель знает об этом с самого начала: такое знание он может получить от художников, от их знакомых или, в крайнем случае, из каталога. Репликанты Фишли и Вайса отказывают нам в познании их внутренней природы и структуры, к которому мы как люди научной эпохи автоматически стремимся. Мы сталкиваемся с поверхностью вещей, будучи не в силах ее преодолеть, ведь позади этой поверхности

скрывается чистое ничто. Полиуретан, используемый художниками, – всего лишь материализовавшаяся метафора этого ничто: не случайно вырезанные из него репликаны почти ничего не весят, если взять их в руки. Фишли и Вайс создают тем самым ситуацию, в которой исследование и познание уже не играют никакой роли и одно лишь искусство получает всю полноту власти над нами. Это репродуцирование донаучного, дофилософского мира, в котором доступны только две вещи: то, что можно увидеть невооруженным глазом, и дополнительное объяснение способа, при помощи которого это видимое было сделано из ничего. Раньше такое объяснение можно было найти в Библии – сегодня мы с этой целью раскрываем каталог выставки.

Однако максимального непосредственного эффекта объекты и инсталляции Фишли и Вайса достигают в силу своего несоответствия вполне определенным ожиданиям, присущим современному зрителю. Все мы хорошо знакомы с методом реди-мэйда, и когда мы видим выставленные в музее простые бытовые предметы, то полностью доверяем их подлинности. Мы доверяем ей в музее даже намного больше, чем в самой реальности. Ведь нам известно о трудностях, с которыми метод реди-мэйда добивался признания, пока художник окончательно не приобрел права показывать в музее подлинные вещи, а не их изображения. С какой же стати кому-то теперь может прийти в голову идея изображать и симулировать сам реди-мэйд? А объекты Фишли и Вайса – это даже не столько симуляции вещей, сколько симуляции реди-мэйдов. В реальных условиях повседневной жизни эти объекты-репликаны были бы тотчас разоблачены, поскольку они непригодны для практического использования; их невозможно утилитаризировать. Напротив, в музее благодаря четко установленной конвенции реди-мэйд предохранен от этой проверки на подлинность и пригодность. Правила созерцания искусства предписывают рассматривать лишь поверхность выставленной вещи: мы не можем взять ее в руки, унести с собой или практически использовать. И именно эта конвенция позволяет симулировать реди-мэйды.

Если мы рассматриваем реди-мэйды в музее, то предположение, что мы видим перед собой реальные, подлинные вещи, которые, в принципе, могли бы быть перенесены обратно в реальность, играет для нашего восприятия этих реди-мэйдов решающую роль. Реди-мэйд-репликаны Фишли и Вайса показывают, что предположение это, по сути, обосновательно и что мы при этом руководствуемся конвенцией, лишаящей нас гарантии подлинности вещей: путь от реальности к искусству и в методе реди-мэйда остается улицей с односторонним движением. Когда классический реди-мэйд пересекает невидимую границу, отделяющую в нашей культуре искусство от реальности, то для него, по всей видимости, остается лишь возможность пересечь эту границу еще раз – теперь уже в обратном направлении. В случае с реди-мэйд-репликантами эта граница вписана в их внутреннюю структуру: они являются только искусством и уже не могут вернуться в реальность. Однако каким образом это влияет на наше понимание искусства? Каков смысл того, чтобы еще раз копировать копии или еще раз репродуцировать репродукции?

В действительности метод реди-мэйда сам по себе всегда есть копирование или репродуцирование: повседневные вещи удваиваются уже потому, что их выставляют в музейном пространстве. Открытие Дюшана заключалось именно в демонстрации того, что художественное воспроизведение реальности в форме живописи или скульптуры излишне: достаточно представить сам объект в соответствующем контексте, чтобы этот объект воспринимался как художественная копия самого себя. Мы можем сказать, что будничные предмет, который в реальности мы даже не замечаем как таковой, а лишь используем по назначению, в музее привлекает к себе наше внимание и приобретает для нас новое значение. Взамен прежней утилитарной ценности этот предмет приобретает, таким образом, новую, символическую ценность: он становится загадочным, полным смысла, мифическим. Он начинает вызывать смутные религиозные ассоциации, намекать на ритуальные функции – короче, он начинает нести всю тяжесть нашей культуры. Он становится эротичным.

Он становится чистым присутствием. Он становится спиритуальным. Он вызывает на сцену Йозефа Бойса.

Граница между искусством и реальностью трактуется при этом обычно в спиритуалистическом духе: эта граница определяется посредством чисто внутреннего, духовного решения одиночки видеть вещи по-другому. Таким образом, эта граница получает мифическое измерение: ее пересечение начинает походить на религиозное обращение, внутреннее просветление, позволяющее нам увидеть все ранее знакомое в новом свете и все тайное сделать предметом созерцания. Классический метод реди-мэйда отсылает к своего рода мистическому переживанию – качеству, судя по всему, подозрительное для Фишли и Вайса. Их стратегия, как это кажется поначалу, состоит в профанировании границы между искусством и реальностью. Вещь у Фишли и Вайса становится искусством постольку, поскольку она вырезается из полиуретана. Эта дефиниция замещает прежнюю дефиницию, согласно которой вещь становится искусством постольку, поскольку она видится в свете внутреннего просветления. Но самое удивительное в этом замещении высшей духовности полиуретаном – это то, что эффект в общем остается тем же самым: всякая практическая, повседневная функциональность исчезает и вещь употребляется только как предмет созерцания.

Впрочем, при симуляции реди-мэйда или, другими словами, при репродуцировании репродукции художественная субъективность обнаруживает себя еще в меньшей степени – и оттого становится еще более субъективной. В таких инсталляциях Фишли и Вайса, как "Большой стол" (Музей современного искусства в Базеле) или "*Raum Zürich*", вырезаны из полиуретана и выставлены, в сущности, те же самые вещи, которые окружают художников в их каждодневной работе. В своей мастерской они используют для вырезания те же самые инструменты, которые вырезаются с их помощью. Можно сказать, что эти вещи сами себя создают, вырезают свой собственный портрет, переносят себя в искусство. Воля художников больше не играет здесь судьбоносной роли, как это было в классическом методе реди-мэйда, при котором художник суверенно принима-

ет решение, какие вещи будут возведены в ранг искусства, а какие нет. Скорее сами вещи повторяются в качестве искусства в силу того, что они сами себя продуцируют. Этот процесс напоминает раннее видео Фишли и Вайса "Ход вещей", где вещи (во всяком случае, по видимости) были предоставлены самим себе и их собственная динамика совпадала с драматургией фильма. В более поздних работах вещи не только автономно движутся, но словно и образуются самостоятельно. Таким образом, инсценируется чисто материальный процесс, из которого, по всей видимости, элиминируется все духовное, метафизическое, глубокомысленное и мифическое – за исключением разве что доплатоновского мифа о самопродуцировании и репродуцировании физиса. В этом смысле Фишли и Вайс вновь оказываются (конечно, не без внутренней иронии) в положении божественных креаторов.

Поэтому их работы заключают в себе и нечто идиллическое. Мир инструментов, который они инсценируют, кажется завершенным в себе и самодостаточным. Человек, живущий в этом мире, живет в хорошо знакомом очеловеченном окружении. И это незримое присутствие человека всегда ощутимо в инсталляциях Фишли и Вайса: вещи обнаруживают следы своего использования человеком и предстают как часть человеческого окружения. Однако человек не выступает в качестве господина этих вещей. Его деятельность не имеет внешней цели, которой подчинялись бы его инструменты и прочие вещи домашнего хозяйства. Так, инсталляция "*Raum Zürich*" показывает скромную обстановку, которая могла бы быть мастерской ремесленника. Это пространство сооружено не в музее, а на улице и отделено от нее прозрачной дверью, так что случайный прохожий, на ходу заметивший эту инсталляцию, даже не опознает ее как произведение искусства, если он не знает этого заранее, – тем более что надпись, указывающая на эту инсталляцию как на инсталляцию, отсутствует. Следовательно, прохожий с полной уверенностью принимает пространство инсталляции за какую-нибудь мастерскую, чей хозяин временно отлучился и запер дверь. Единственный вопрос, который может возникнуть у этого прохожего: что это за мастер-

ская, что в ней изготавливают и ремонтируют? Но профессию хозяина установить невозможно. Цель предприятия не является непосредственно очевидной.

Ответ приходит только после знакомства с другими работами Фишли и Вайса, в особенности с "Большим столом" в Базеле, где такие же или подобные вещи выставлены уже однозначно как продукты ремесленной деятельности художников, а не как их инструменты. Работа анонимного ремесленника, которого воплощают Фишли и Вайс, есть средство самовоспроизводства инструментов этой работы. Ремесленная работа не имеет внешней цели. Ее целью является постоянное репродуцирование собственных условий, инструментов и связанного с ними образа жизни. Здесь вспоминается понятие "жизнеформы" у Витгенштейна или описание "способа бытия" у Хайдеггера. Любая деятельность описывается при этом как самодостаточное самовоспроизводство, которое человек, живущий в пределах этой деятельности, должен поддерживать, потому что таким образом он достигает специфической формы бессмертия через собственную ненужность. Поскольку человек здесь интегрирован в процесс, не нуждающийся в его решениях, в его индивидуальной воле и даже в его существовании, постольку смерть человека перестает быть для него самого радикальной угрозой. Напротив, эта угроза приобретает остроту, когда человек вместо простого воспроизведения своего обычного образа жизни начинает стремиться к его улучшению, модернизации и ускорению, чтобы повысить его внешнюю эффективность. Поэтому и Витгенштейн, и Хайдеггер были решительными противниками современного технического мира.

Фишли и Вайса тоже не устраивает современная техника, продуктов которой мы не найдем в их инсталляциях. Но в первую очередь они отвергают техническое совершенствование, которое именно в сфере искусства должно было повысить художественную эффективность и действительно повысило ее столь резко, что современное изобразительное искусство по своей скорости может конкурировать со всеми техническими средствами мира – и именно благодаря методу реди-мэйда.

И в самом деле: что может быть быстрее, чем изменение перспективы? Только после того, как это изменение стало ведущим техническим приемом в искусстве XX столетия, современное искусство стало конкурентоспособным и экономически рентабельным. Однако Фишли и Вайс стремятся к замедлению современного искусства. Их реди-мэйд-репликанты из полиуретана демонстрируют не только злую иронию в адрес мистических претензий, скрывающихся за методом реди-мэйда, и не только профанирование границы между искусством и неискусством. Эти объекты являются также продуктами медленной и кропотливой работы, которая восстанавливает этос трудящегося, созидającego, воспроизводящего реальные вещи художника-ремесленника.

Вот только воспроизводят репликанты Фишли и Вайса уже не подлинные вещи, а реди-мэйды. Репродукция традиционного художественного этоса возможна сегодня только в иронической форме: вещи воспроизводятся не в мраморе, а в полиуретане. Но кто знает, выполняет ли репродукция традиционной роли художника у Фишли и Вайса ироническую функцию и не используется ли ирония с тем, чтобы вернуть этой роли общественное признание.

Скорость искусства

В XX столетии искусство достигло не мыслимой прежде скорости. Речь идет не о репрезентации скорости в искусстве, чем, среди прочего, занимались футуристы, но о скорости самого художественного производства. Метод реди-мэйда, созданный Дюшаном, увеличил скорость искусства почти до предела: художнику в наше время достаточно назвать искусством случайный фрагмент реальности, чтобы он тем самым стал художественным произведением. Художественное производство достигает здесь чуть ли не скорости света. Наряду с расщеплением атома метод реди-мэйда является, по-видимому, величайшим техническим достижением этого столетия, если принять в качестве критерия достигнутую при этом скорость. В наше время эта повышенная скорость обеспечивает визуальным искусствам определенное культурное господство, которое становится понятным, если мы сравним, к примеру, скорость изготовления изобразительной и текстовой продукции.

Но одновременно повышенная скорость искусства переживается как опасность и замедляется — точно так же, как человечество не спешит прибегнуть к использованию атомной бомбы. История искусства после его ускорения в начале XX века — это история его замедления. Наиболее эффективным тормозом для художественной скорости оказывается при этом модернистский критерий нового. Не все из того, что можно объявить искусством, фактически признается таковым. Предполагается, что художественный взгляд должен открыть нечто новое, то есть такое, чего еще нет в реально существующем художественном архиве. Но поскольку этот архив постоянно пополняется, а художественная общественность не всегда обладает достаточно либеральными взглядами, чтобы принять как

новое то или иное небольшое отклонение от уже знакомого, постольку предъявляемое художественной продукцией требование новизны со временем все более ее тормозит. Экономика инновации сдерживает стремительный художественный рост. Следовательно, требование нового служит отнюдь не ускорению искусства, а его замедлению. Большая часть из того, что создается – или, лучше сказать, предъявляется – как искусство, в результате сравнения с существующими архивами воспринимается как тавтологичное, вторичное, излишнее и потому отвергается. Не всегда это вина искусства. Просто иногда искусство со своей почти световой скоростью движется слишком быстро, чтобы его инновации могли быть зарегистрированы как таковые извне. В этих стремительно проносящихся инновативных изменениях, которые должны показаться слишком ничтожными, слишком незначительными, слишком невнятными, внешний мир часто не видит ничего нового и отвергает их. Поэтому резонно посоветовать художнику тоже немного притормозить и синхронизировать скорость своего искусства с темпом окружающей жизни. Тогда и другие смогут лучше понять его и "последовать" за ним.

Фишли и Вайс всегда были выдающимися замедлителями. Так, в ходе утомительной и медленной работы они вырезают из полиуретана свои имитации реди-мэйд-объектов, вместо того чтобы отобрать их из окружающего мира с упомянутой скоростью света. Кажется, будто художники приноравливаются к нормальной скорости ручного труда и сближаются с повседневным чувством времени. Проблема, однако, заключается в том, что как раз извне это замедление незаметно, поскольку вырезанные объекты наружно ничем не отличаются от настоящих реди-мэйдов. Таким образом, Фишли и Вайс имитируют метод реди-мэйда ремесленными средствами, демонстрируя тем самым переверачивание общепринятой в нашу машинную эпоху практики, когда ремесленная работа симулируется индустриальными средствами.

Как всегда в таких случаях, подобное переверачивание имеет различные причины. Но одно из следствий этой стратегии состоит в том, что художники получают возможность еще раз

выставить реди-мэйд, не рискуя вызвать упрек, что их произведение не ново, ведь реди-мэйд, сделанные вручную, новы еще и потому (и именно потому), что мы этого даже не замечаем. Тем самым Фишли и Вайс избегают того торможения, которым является для скорости их искусства требование нового, и могут спокойно и беспрепятственно цитировать из жизни все, что им нравится, покуда они берут на себя труд удваивать цитируемое вручную. Следовательно, замедление процесса художественного производства на одном уровне служит у Фишли и Вайса повышению скорости их искусства на другом – и намного более важном – уровне. И эта повышенная скорость вновь дает художникам право пользоваться теми вещами, которые в противном случае стали бы жертвой инновативной цензуры. Это справедливо и для туристического видео, показанного ими на Венецианской биеннале в 1995 году.

Что заслуживает нашего внимания, а что нет? Какие картины среди многих тысяч картин, с которыми мы постоянно сталкиваемся, следует выбрать как ценные, чтобы выбросить из памяти другие как неценные? И по каким критериям? Фишли и Вайс особенно чутки к этой неопределенности, поскольку давно имеют дело с реди-мэйд-проблематикой, в центре которой – вопрос о критериях выбора.

Картины могут быть живописными, привлекательными, романтическими, мрачными, суггестивными или редкими. Но все это не может быть критерием выбора для художника: ему нужны новые и неизвестные картины, к которым неприменимы никакие определенные категории. Он способен пропустить картины перед своим мысленным взором, и это движение будет мгновенным. Но неопределенность остается, и она парализует всякую попытку найти решение. Все, что можно себе представить, неизбежно кажется неновым, тривиальным, лишним. Скорость воображения заводит в тупик, в котором мы терзаемся пресловутыми муками выбора. Фишли и Вайс торжуют, чтобы не оказаться в тупике.

В поисках впечатлений художники ездят на машине по Цюриху и его окрестностям, а иногда и в другие, более отдаленные города и местности, снимая то, что встречают на пути.

Они выходят из машины, прогуливаются, посещают разные места, осматривают и снимают происходящее, а потом возвращаются в Цюрих, снимая на обратном пути пронсящийся мимо пейзаж. Автомобиль скор, как заметил уже Маринетти, но не так скор, как воображение и взгляд. И не так скор, как хорошо нам знакомый кино- и видеомонтаж. Если скорость псевдо-реди-мэйд-продукции Фишли и Вайса уподобляется темпу ремесленного труда, то их новые видеоработы напоминают чувство времени, присущее цивилизованной праздности, свободному, созерцательному времяпрепровождению без особого давления времени, спаду напряжения в конце рабочего дня или в выходные. И это опять же свидетельствует о повышенной скорости их искусства, позволяющей Фишли и Вайсу симулировать ленивую неспешность непритязательного человеческого существования.

Впрочем, неторопливость туристического видео Фишли и Вайса не является результатом искусственного замедления того темпа, который воспринимается нами сегодня в кино или в видео как "нормальный", поскольку время нашего повседневного опыта соответствует темпу стандартных телевизионных программ. Ускорение или замедление обычного темпа телепродукции — прием, широко распространенный в наши дни при создании "художественных" кино- и видеофильмов. Как правило, мы узнаем "художественную" кино- и видеопroduкцию именно по тому, что время там протекает быстрее или медленнее, чем в телевидении, или даже циркулярно, с постоянными повторами определенных сцен и образов. Напротив, Фишли и Вайс в своем видеопроекте цитируют реди-мэйд-темп современного телевидения. К тому же картины, снятые ими, чисто визуально не противоречат эстетическим ожиданиям, обычным для сегодняшнего телезрителя: в этих картинах нет ничего специфически "художественного", то есть намеренно деформированного, и в то же время они не отсылают к эстетике *"Laienvideo"* ("домашнего видео"), которая также зачастую служит знаком художественности.

Скорее видеофильмы Фишли и Вайса производят впечатление "нормальной", профессиональной телеэстетики, от кото-

рой стремится оторваться современное видеоискусство в поисках новых образов. Благодаря этому возникает уже знакомый эффект повышенной скорости, характерный для метода реди-мэйда. "Художественное" видео должно быть коротким, ведь это слишком утомительно — изобретать, производить и рассматривать новые кадры: любая такая "креативная" работа — результат долгих, отнимающих много времени, трудоемких поисков и усилий. Напротив, видео в привычном телевизионном стиле можно создавать и умножать относительно легко. Его также легко смотреть. Тем самым Фишли и Вайс получают значительный выигрыш во времени и возможность создавать многое за относительно короткий срок. Этот выигрыш времени — не утраченного и обретенного повторно, как у Пруста, а просто новоприобретенного — можно считать основной темой туристического видео Фишли и Вайса. Традиционная реди-мэйд-эстетика, работавшая с объектами и индивидуальными образами, не смогла полностью реализовать этот выигрыш, так как неизбежно ограниченное выставочное пространство лимитировало быстрое умножение визуальных форм. Тем не менее, тематика выигранного времени всегда хорошо была знакома художникам. Энди Уорхол сказал однажды, что любая картина, создание которой заняло больше пяти минут, — это плохая картина. Тот же Уорхол прекрасно понимал возможности фильма как медиума для реализации выигрыша во времени, как показывает, среди прочего, его фильм *"Empire State Building"*, который стоит в начале развития, ведущего и к туристическому видеопроекту Фишли и Вайса. Здесь впервые открывается возможность переворачивания временного отношения между художником и зрителем. Раньше художник инвестировал много времени в создание работы, которую зритель мог затем охватить одним взглядом: следовательно, временное отношение складывалось не в пользу художника, а в пользу зрителя. Напротив, в фильме *"Empire State Building"* время его создания соответствует времени просмотра. Зритель должен инвестировать в свое восприятие этого произведения ровно столько же (если не больше) труда, сколько художник инвестировал в его изготовление. Уже Дюшан за-

метил, что художественное произведение появляется благодаря взгляду зрителя. И, как это обычно бывает, привилегия вскоре стала бременем.

Однако зрителю не обязательно смотреть фильм Уорхола целиком, чтобы понять принципы, по которым он построен. Спустя некоторое время можно сказать себе: дальше будет то же самое. Таким образом, Уорхол сделал определенную уступку ожиданиям публики, которая привыкла охватывать художественное произведение если не одним взглядом, то, во всяком случае, в течение достаточно непродолжительного времени. Фишли и Вайс уже не делают подобной уступки, их поездки, задокументированные на видео, ведут художников от одного места к другому и могут продолжаться неопределенно долго. Это видео отнюдь не однообразно. Иной раз то, что мы видим, даже оказывается увлекательным и непривычным (больница для животных), прекрасным и поэтичным (горные пейзажи), странным (войска в горах, танки, техночасть) или информативным (доение, охота) — чтобы потом опять стать банальным и сто раз виденным. Но относительный порядок, роль и значение этих образов можно установить, лишь исходя из представления о целом, ведь целостный проект художников выглядит как исследовательская экспедиция по жизни, лишь в своей тотальности способная придать смысл отдельным остановкам. Трудность при этом заключается не только в том, что фильмы, как и люди, конечны и смертны, но и в том, что они препятствуют формированию представления о целом. Зритель чувствует себя в неприятном положении, так как он, в силу своей "нормальной" жизненной скорости, не в состоянии поспеть за художниками в их путешествии.

Обычный телевизионный репортаж определяется требованием краткости. За короткое время соответствующая передача должна сообщить информацию, придающую ей завершенность. Туристическое видео Фишли и Вайса не предлагает никакого однозначного сообщения. Скорее оно выражает стремление просто выйти на улицу и осмотреться по сторонам, нет ли чего интересного. Разумеется, подобную практику не может себе позволить тот, кто профессионально работает в сфе-

ре масс-медиа и должен следовать логике общественного интереса. Потому неопределенный, ни к чему не обязывающий и открытый всякому новому впечатлению интерес к реальности, манифестируемый работой Фишли и Вайса, кажется непрофессиональным и выглядит как праздное развлечение или своего рода хобби. Тем самым отпадает и вопрос о критериях выбора: в свое свободное время человек может заниматься любыми вещами, и они не подлежат цензуре, оценивающей их с точки зрения релевантности, значимости и инновативности.

Средний посетитель выставок, использующий свое время, чтобы сходить на выставку Фишли и Вайса и посмотреть их работу, вряд ли будет располагать достаточным запасом времени, который позволил бы ему в том же темпе отправиться вслед за художниками во всех снятых ими поездках и наблюдать за всем с безраздельным вниманием. Скорее он постоит некоторое время перед монитором, потом перейдет к следующему — а потом еще дальше, так что в конечном счете он увидит лишь фрагменты и визуальные обрывки целого и останется в неуверенности, понял ли он общий проект работы. Временное отношение зрителя к работе Фишли и Вайса напоминает обычное временное отношение между человеком и жизнью в целом: у человека структурно слишком мало времени, чтобы увидеть и понять жизнь в ее целом. Зритель по той же причине не может увидеть и понять работу Фишли и Вайса, ведь художники воспользовались выигрышем во времени, который обеспечен им скоростью современного искусства, чтобы отделить свою работу от зрителя невидимой стеной времени. Конечно, можно представить себе кого-то, кто и в самом деле найдет время, чтобы посмотреть работу Фишли и Вайса целиком. Теоретически это возможно. Однако такое решение не соответствует нормальным выставочным условиям, в соответствии с которыми функционирует современное произведение искусства. К тому же попытка зрителя увидеть всю работу привела бы только к ее продолжению со стороны художников, ведь она по сути незавершаема.

В своем туристическом видео Фишли и Вайс отказывают зрителю в традиционно причитающемся ему праве обозре-

вать художественное произведение как целое. От художника обычно ожидают, что он придаст необозримой и оттого фрустрирующей реальности законченную форму, благодаря которой эта реальность станет хотя бы визуально усваиваемой. Даже если художественная форма создается как открытая, ее, тем не менее, можно охватить одним взглядом и идентифицировать как таковую. В случае Фишли и Вайса неизвестно, какова окончательная форма их работы, — быть может, в ней кроется некая симметрия, которая откроется лишь тому, кто увидит весь фильм. Эта работа в своей совокупности не по силам зрителю не только интеллектуально, но и физически: она утомляет. Возможно, наиболее адекватный способ восприятия этого произведения — смотреть его день за днем у себя дома, взамен ежедневного телевидения. Или взамен ежедневной жизни.

Метод реди-мэйда заключается в том, что предметы будничной жизни транспортируются в художественный контекст. Фишли и Вайс транспортируют темп праздного и бесцельного времяпрепровождения в профессиональную жизнь и тем самым выигрывают время дважды. Во-первых, они избавляются от профессиональных трудностей, отнимающих время, а во-вторых, расширяют свободное время за счет профессионального без ущерба для своей профессии. Такое в нашем обществе могут позволить себе только художники. Как правило, в виде благодарности художник чувствует себя обязанным предъявить обществу в сжатой и потребляемой форме все то, что он увидел в часы уединенного созерцания. Фишли и Вайс делают то же самое — но без купюр, в полном объеме.

Различие может показаться не столь уж значительным, но оно играет решающую роль. И поэтому работа Фишли и Вайса, на первый взгляд такая безобидная, в сущности беспощадна. Ведь она помещает зрителя в ситуацию нехватки времени и таким образом вновь заставляет его испытать фрустрацию, которая знакома ему из опыта "реальной жизни" и связана с невозможностью охватить всю целостность доступного ему визуального опыта. Зритель переживает эту повторную фрустрацию именно там, где он надеялся с помощью искусства найти компенсацию. Искусство в XX столетии нарушало многие

табу. Но все эти нарушения не только были видимы — они даже повышали видимость искусства. Напротив, сегодня в самых разных местах художественной сцены одновременно заявляет о себе движение, направленное за пределы сферы видимого. Зритель все чаще сталкивается с работами, которые избегают его взгляда, возможно, еще больше, чем сама жизнь. Вместо того чтобы в соответствии с традиционным пониманием задачи искусства делать невидимое видимым, Фишли и Вайс делают невидимым нечто вполне видимое — а именно повседневную жизнь Швейцарии, — скрывая его в продолжительности своего видеофильма. Так банальное становится таинственным в эпоху, когда таинственное стало банальным.

Это вызывает досаду лишь в той мере, в какой от искусства ожидают чего-то другого, нежели жизнь. Стоит зрителю принять свою судьбу, предопределенную нехваткой времени, — и он начинает испытывать удовольствие и от этого нового, наполовину видимого искусства, как это случается в жизни, когда, проходя мимо витрины магазина видеоаппаратуры или мимо телевизора в зале аэропорта, мы бросаем на них взгляд и вдруг, привлеченные увиденным, останавливаемся на несколько секунд, чтобы уже в следующее мгновение отвернуться и пойти своей дорогой.

Медиа и медиаторы

Если художник в наши дни репродуцирует картины, созданные другими, вместо того чтобы создавать свои собственные картины, это уже не шокирует нас. Нам давно известно о таких вещах, как реди-мэйд и апроприация. Даже в том случае, когда фотограф переснимает фотографию вместо того, чтобы самому фотографировать внешний мир, мы находим это вполне нормальным. Ведь у нас есть для этого подходящее объяснение. А лучше сказать, два конкурирующих объяснения: либо художник хочет подвергнуть критике медиа, с помощью которых распространяются сделанные другими образы, либо он восхищается медиа и хочет выразить свое восхищение¹. Впрочем, эти два объяснения могут объединиться в одно: мы обычно любим то, что критикуем, и критикуем то, что любим. Фрейдистская амбивалентность чувств окончательно все объясняет и позволяет нам наслаждаться произведениями апроприационистов так же, как мы привыкли наслаждаться искусством вообще.

Но, несмотря на все это, остается определенная проблема. Особенно в случае Ричарда Принса: по сравнению, скажем, с Шерри Ливайн или Синди Шерман невозможно определить с непосредственной очевидностью, что именно в его работах является объектом критики и/или что особенно восхищает художника. Его работы нейтральны, объективны и крайне неприязнательны. Их содержание не провоцирует никаких сильных эмоций, не вызывает особого потрясения, не возбуждает однозначных политических ассоциаций: они воспроизводят фотографии, ничем особенным не примечательные. В этом — их отличие от работ Энди Уорхола или Джеффа Кунса. Работы Принса не копируют иконы массовой культуры и поэтому не-

достаточно четко апеллируют к среднему потребителю этой культуры. В то же время они отсылают к визуальной зоне, воздействие которой на зрителя намного более эффективно, чем при обычном потреблении медиа. Попробуем более точно определить эту сферу.

Когда речь идет о медиа, мы обычно представляем себе две фигуры: производителя и потребителя. При этом производитель не вызывает особого интереса, поскольку он лишь выполняет коммерческий заказ и не выражает свою собственную субъективность. Медиа-продукция кажется нам анонимной — и поэтому она образует бесценный резервуар для индивидуальных апроприаций в рамках "высокого искусства", которое по-прежнему, несмотря на все деконструкции, определяется как занятие одиночек. Потребитель же мыслится как внутренне расколотый на критическое сознание и гедонистическое бессознательное. Для культурного сознания массовая культура представляет собой несомненный мусор. И наоборот, по отношению к коллективному бессознательному, пронизывающему и каждого отдельного потребителя, масс-медиа интерпретируются как зона неконтролируемых желаний, грез и агрессивных импульсов, которые сами по себе слишком китчевы, чтобы пройти эстетическую цензуру нормального культурного сознания. Таким образом, согласно этому широко известному анализу, медиа описываются как бессубъектные и в отношении потребителя, и в отношении производителя. Они якобы функционируют по ту сторону всякого сознательного, индивидуального контроля: сознание может только критиковать их, но не формировать. Подозрение, будто медиа в целом можно сознательно и целенаправленно манипулировать для достижения определенного эффекта, расценивается обычно в качестве наивной теории заговора. Поэтому и об искусстве Ричарда Принса говорят, что оно стремится к бессубъектности медиа и сводит к минимуму ее критику.

При этом упускают из виду ту фигуру субъективности, которую можно обозначить как "медиатор" и которая существенно отличается как от производителя, так и от потребителя. С одной стороны, медиатор — это привилегированный потреби-

тель медиальной системы. Это, к примеру, музейный куратор, редактор телепрограммы или журнала. Он первый, кому художник, то есть производитель, представляет на суд свою работу. Но в то же время медиатор не является потребителем в классическом смысле этого слова: у него нет ни собственного вкуса, ни собственного мнения. Медиатор лишь представляет общественность, по заказу которой он работает. Он не может в свое удовольствие транслировать только то, что нравится ему лично, отвергая то, что ему лично не нравится. Его точка зрения является нейтральной, объективной и чисто технической. Как таковая она не критична и не аффирмативна, не сознательна и не бессознательна. Чем менее "субъективен" медиатор, тем лучше он функционирует. Медиатор не "сопереживает" искусству. Скорее он работает с ним: редактирует, продает, покупает, перемещает, выставляет или откладывает в сторону. Медиатор оперирует на уровне чистой материальности искусства, расположенном намного глубже, чем уровни сознательного или бессознательного содержания.

С другой стороны, для потребителей медиатор — производитель *par excellence*, так как он создает контекст, предопределяющий восприятие того или иного художественного сообщения. Тем не менее, медиатор не является автором в классическом смысле слова, поскольку он всякий раз демонстрирует только то, что уже существует. Медиатор представляет потребителя для производителя и производителя для потребителя. Поэтому его фигура остается невидимой в своем культурно-антропологическом своеобразии. И поэтому объективные, прагматичные, технические или медиальные решения, как правило, принимают за сознательные стратегии производителя или за реализацию бессознательных желаний потребителя. Но это решения медиатора, который не преследует индивидуальных стратегий и не следует коллективным фантазиям. Современный медиатор похож на религиозного метафизика прошлого: он всего лишь исполняет волю другого, то есть всегда движется между двух различных галлюцинаций, различных миров или позиций, одинаково ему чуждых. Однако в силу этого его субъективность не только не стирается, а, наоборот, утвержда-

ется снова и снова. Ведь субъективность есть нечто необъективируемое, непередаваемое, невидимое. Поскольку медиатор всегда лишь аранжирует и транспортирует чуждые ему образы, постольку он самым радикальным образом воплощает собой фигуру субъективности.

Можно сказать, что Ричард Принс в своем искусстве последовательно реконструирует и демонстрирует фигуру современного медиатора – а тем самым и современную субъективность. Этим объясняются нейтральность, объективность и мистически-созерцательное качество его репродуцированных изображений. Этим объясняется также их основная особенность, состоящая в том, что логика выбора этих изображений неизменно ускользает от зрителя². Будь целью Принса критика медиа, этот выбор можно было бы легко идентифицировать и понять: он воспроизводил бы тот фактический выбор, который можно наблюдать в медиа. Если бы требовалось продемонстрировать выбор каких-либо бессознательных влечений, они также были бы видимыми и понятными. Но перед образами Принса зритель стоит в полной растерянности. Его "Женщины", к примеру, не относятся к числу всем известных (это не звезды) или особо привлекательных, к числу необычных или, наоборот, конвенционально кодированных. Возникает вопрос: почему именно эти женщины, а не какие-то другие?

"Girlfriends" из "Biker's Magazines" слишком симпатичны, чтобы вызывать впечатление экзотики, чужеродности или угрозы. "Мода" лишена явных и красноречивых признаков таковой, а "Жилые комнаты" ("Living Rooms") не выглядят ни действительно шикарными, ни уютными. Даже знаменитые "Ковбои" на самом деле лишены особого блеска. Мифология американского образа жизни, представленная у Энди Уорхола, здесь оказывается нерелевантной – так же, как индивидуальная мифология. Образы, которые выбирает Принс, не являются образами господствующей культуры, господствующего вкуса – как не являются они, впрочем, и образами альтернативной культуры, образами протеста или экзотического Другого. В то же время это и не образы повседневности или усредненной банальности. Они проваливаются в щель

между любыми парами знакомых альтернатив и не поддаются какой-либо определенной категоризации.

Благодаря смутности и неидентифицируемости принсовской системы выбора, составляющим и ее особое очарование, его работы смещают наше внимание с медиа на фигуру медиатора. Задаваясь при виде работ Принса неизбежным вопросом, по какому принципу они отбираются, комбинируются, модифицируются, редактируются и выставляются, мы признаем, что не в состоянии идентифицировать себя с художником ни на сознательном, ни на бессознательном уровне. Он остается для нас загадкой, поскольку моделирует в своих произведениях фигуру медиатора, посредника между двумя мирами, ни один из которых не является нашим. На выставке Принса мы испытываем такое же ощущение, как при виде рабочего места менеджера в сфере искусства, отбирающего для своей публики работы, которые должны отвечать ее вкусам, – и притом, вероятно, по заказу некоего коммерческого треста, который стремится что-то этой публике продать или что-то разрекламировать. Совершенно неясно, однако, о каком продукте тут идет речь и какой публике это должно прийтись по вкусу. Задача медиатора приобретает здесь точность и ясность именно потому, что сферы, между которыми он медирует, целиком остаются в тени, вызывая чувство галлюцинаторной не реальности.

Однако эту нереальность ни в коем случае не следует понимать как бессознательную реальность. Медиатор посредничает между чуждыми ему, галлюцинаторными мирами, но все его решения, шаги и методы сознательны, контролируемы, эксплицитны и технически воспроизводимы. Речь идет о чисто технических операциях, демонстрирующих материальный уровень любой культуры, который обладает более глубоким воздействием, чем бессознательное этой культуры. Не случайно шутки, используемые Принсом в некоторых работах, – это зачастую шутки в адрес психиатров, под которыми, в сущности, подразумеваются психоаналитики, или сексуальные шутки, звучащие откровенно по-фрейдистски. Но это не те шутки, открывающие доступ к бессознательному, как полагал Фрейд,

а шутки о бессознательном, о претензии обнаружить в шутке более глубокий смысл. Шутка у Принса маркирует событие неудачной медиации, языкового или изобразительного технического брака, который, однако, в качестве такового может быть опять же технически освоен. Шутка, с особенной частотой воспроизводимая Принсом: "Я пришел на осмотр к психиатру. Он говорит: "Расскажите мне все о себе". Я рассказал, и теперь он делает то же, что и я", — указывает на одну из разновидностей такого брака: врач не смог помочь пациенту стать нормальным, то есть таким же, как сам врач. Вместо этого врач стал таким же, как пациент. Но это значит, что медиация вновь удалась, ведь для медиатора неважно, что обозначается как норма, а что — как отклонение от нормы. Психоаналитик — тоже медиатор, поскольку он посредничает между сознанием и бессознательным. Однако он является несовершенным посредником, так как посредничает лишь в одном направлении, сообщая бессознательное сознанию, — и тем самым, по сути, разрушая бессознательное. Для совершенного медиатора нет ни норм, ни преимуществ. Он медирует между различными сферами, не изменяя при этом отношений между ними. Результатом такого посредничества становится не снятие соответствующих границ, как это было у Гегеля или Фрейда, а их укрепление: точно так же дипломатические посредники (как сегодня в Боснии или на Среднем Востоке) — это не те, кто ликвидирует границы, а те, кто их укрепляет.

Отношение Принса к психоанализу тем более интересно, что теоретический дискурс последних десятилетий установил тесную связь фотографии как медиума с психоанализом. И в самом деле, камера в состоянии отобразить и удержать такие моменты, которые ускользают не только от того, кого фотографируют, но и от того, кто фотографирует. В этом смысле фотографию можно понимать как сумму бессознательной деятельности художественного субъекта. То высокое положение, какого достигла фотография как привилегированный художественный медиум нашего времени, связано в первую очередь с ее парадигматической ролью репрезентации бессознательного⁵. С этой точки зрения особенно

значимо, что Принс в своих фотоработах порывает прежде всего с этой фундаментальной функцией фотографии.

Воспроизводя готовые фотографии, Принс устраняет тот деструктивный элемент бессознательного, случайного, непредвиденного и инстинктивного, который в последнее время настойчиво тематизируется в интернациональных художественных дискуссиях. Процесс рефотографирования подразумевает тотальный художественный контроль над конечным результатом. В этой связи особенно характерно, как Принс описывает создание фотопортрета: "Когда я делаю чей-то портрет, я прошу этого человека выбрать четыре или пять его лучших фотографий самого себя. Потом я переснимаю ту, которая мне нравится. Это и есть его портрет"⁶.

В данном случае фотографируемый не открывает для себя в фотографии никакой новой истины о себе самом. Весь процесс фотографирования не обнаруживает ничего нового, ничего, что прежде было бы скрыто от модели или от художника. Роль художника сводится к тому, что он дает общественную санкцию представлению модели о себе, находя компромисс между вкусом портретируемого и своим собственным вкусом и выступая тем самым не как аналитик, а как медиатор между моделью и публичным пространством. Именно такова классическая роль современного медиатора в демократическом плюралистическом обществе. Возникает, однако, вопрос, выполняет ли художник при этом реальный общественный заказ на такое посредничество.

Очевидно, что у него нет подобного заказа и он его только симулирует. Эта симуляция и является подлинным произведением Принса. В своем искусстве он действует таким образом, словно призван и уполномочен выполнять функции медиатора. Тем самым он выявляет эту странную фигуру, правящую в нашем мире. Разумеется, было бы наивно полагать, будто его цель — это, опять же, своего рода социальная критика. Ведь современное искусство с самого начала было озабочено трансгрессией, преодолением границ и стремлением к Другому. Сегодня этим озабочены все. Все хотят быть медиаторами — или уже являются ими. В подобных обстоятельствах для искусства

становится намного более интересно вместо того, чтобы и дальше заниматься поисками Другого, бессознательного и непредсказуемого, технически исследовать эти поиски как некую общепризнанную общественную практику. И Ричард Принс – один из наиболее интересных художников, проводящих такого рода исследования.

Геометризованный декаданс

Инсталляция 1993 года Дэмиана Херста *"Acquired Inability to Escape. Divided"* ("Приобретенная неспособность к бегству. Раздвоенное") красива по-особому – по-декадентски. Из-за частого злоупотребления понятие декаданса звучит почти китчево. Хороший вкус не позволяет прибегать к этому понятию в серьезном тексте. И тем не менее оно по-своему точно. Подобную точность демонстрирует и работа Херста. Поэтому кажется целесообразным пренебречь хорошим вкусом и попытаться вернуть понятию декаданса его строгость, чтобы затем с его помощью лучше определить работу Херста. Впрочем, в известном смысле декаданс означает именно строгость в небрежности хорошим вкусом.

Искусство декаданса в конце XIX века работало с классической прекрасной формой, сложившейся к тому времени. Классицистическая норма изначально создавалась и пропагандировалась Жаном-Луи Давидом как искусство Французской революции: как вечный, совершенный идеал, на который должна равняться несовершенная реальность и в соответствии с которым ее необходимо реформировать. В течение XIX века этот идеал был кодифицирован, академизирован и тривиализирован усилиями Энгра и его школы, в то время как искусство снова и снова восставало против этого абстрактного, пустого идеала во имя реальности. Искусство декаданса явилось на свет после всех этих революций, чтобы вновь возродить изначальный идеал – на сей раз уже не под знаком обещания, а под знаком меланхолии. Перед лицом идеала художник-декадент испытывает уже не чувство восхищения, а чувство оскорбленности. Красота, как сказал Рембо, горька и жестока, она причиняет страдания и страдает сама. Декадент прославлял идеал именно

потому, что этот идеал стал оскорбителен и оскорбляем. Таким образом, идеал был в последний раз возрожден в искусстве – как прекрасная смерть посреди жизненных мучений.

Художественный идеал XX века прошел тот же путь. В начале XX столетия русский супрематизм и интернациональный конструктивизм превратили геометрию в революционный канон во всех сферах социальной жизни. Геометризация мира фактически стала собственно модернистской революцией: открытием более высокой гармонии, которая должна оформить жизнь в ее целостности. Позднее этот интернациональный проект превратился у Миса ван дер Роэ, Дональда Джадда или Сола Левитта в академизм XX века. Тотальное созерцание положило начало чисто эстетическому канону, против которого вновь началась разнообразная борьба во имя жизни и реальности. Однако после всех этих атак геометрический идеал сохранил свое превосходство, поскольку так называемая реальность, как известно, есть не что иное, как чисто художественная конструкция. Чтобы бороться против чистой геометрии, восходящей к философии Платона, необходимо утвердить реальность как совершенную форму. А это, судя по всему, невозможно.

Геометрический, революционный идеал XX века играет для Херста ту же роль, что и классическая норма XIX века для тогдашнего декадентского искусства. Херста интересуют прежде всего оскорбления, наносимые канонической геометрической формой жизненной реальности, насилие и террор, исходящие от этой формы. Искусство Херста – это искусство после Мишеля Фуко с его описанием просвещенческого геометризма как террора по отношению к телу. Несмотря на это, геометрический идеал остается у Херста, по сути, неприкосновенным в своей совершенной красоте – его жестокость придает ему дополнительное эстетическое очарование. Красоту конструктивистских, утопически прозрачных ящиков еще сильнее подчеркивает то, что она умерщвляет тела, которые хранит в себе.

В *"Acquired Inability to Escape. Divided"* композиция из стола и кресла размещается в стеклянном ящике. На столе остались

следы человеческого присутствия – в частности, пепельница с кучей окурков. Вся сцена вызывает несколько меланхолическое настроение, оставаясь при этом подчеркнуто будничной и неприятной: прямая цитата из жизни. Далее, стол и кресло разрезаны вместе с прозрачной конструкцией почти в ее середине – но не совсем в середине. Так в этой будничной сцене образуется интервал из чистого ничто. В повседневности возникает разрыв, трансцендентная рама, ничем не мотивированная пауза, вводимая в нее извне. С внутренней, повседневной точки зрения, этот разрыв кажется совершенно немотивированным и абсурдным – своего рода продуктом внешнего насилия. Напротив, в общей композиции стеклянного ящика этот разрыв выглядит как эстетически мотивированный элемент общей конструкции, позволяющей вспомнить примеры из классического конструктивизма.

Работа образована напряжением, возникающим для зрителя между этими двумя уровнями рассмотрения. Однако сами эти уровни не вступают во взаимную коммуникацию. Между ними нет никакой диалектики, никакого примирения, никакого синтеза. Высший, утопический порядок мышления и геометрии ранит (*verletzt*) и разрушает повседневный порядок обычной жизни. Это повреждение (*Verletzung*) произвольно и бессмысленно, хотя в себе самом утопический порядок кажется очень красивым и даже возвышенным. В то же время это повреждение не только абсурдно и произвольно, но и настолько абстрактно, что не вызывает у зрителя протеста. Скорее оно предлагает нам эстетически насладиться высшей силой и жестокостью, осудить которые мы не можем. Утопия и геометрический порядок модернизма используются и прославляются здесь в декадентском духе, то есть с полным пониманием их мучительных последствий.

И в самом деле, сетования жизни на это ее разрушение посредством метафизики и утопии были бы неуместны. Во-первых, смерть, рассекающая эту жизнь, прекрасна, поскольку обнаруживает в своем насилии возвышенную геометрическую логику. А во-вторых, сама жизнь обретает свой смысл только в момент такого рассечения, потому что только в результате

разрыва будничная жизненная сцена получает музейную сохранность в ящике, будучи возведенной в ранг искусства и метафоры меланхолии. Невозможность бегства является здесь, как следует из названия, не врожденной, а приобретенной, то есть, по сути, желанной. Эта сознательная воля к покою среди бессмысленного страдания и составляет, согласно Ницше, сущность декаданса.

Спасение поэзии через картину

Когда писатель видит произведения визуального искусства, в которых использованы не только изображения, но и тексты, он автоматически испытывает воодушевление, захватывающее его намного сильнее, чем при виде обычной картины. Это происходит прежде всего в том случае, если эти тексты, как в работах Раймонда Петтибона, явно выигрывают от своего размещения в изобразительном контексте, становясь еще более проникновенными, красноречивыми и суггестивными. Тогда писатель спрашивает себя: почему я не художник? Почему мои тексты представляют собой сплюснутую и потому бесконечно унылую писанину? Но жалобы тщетны, и бедному писателю не остается ничего другого, как задуматься над тем, почему и каким образом изобразительный контекст помогает текстам выйти из тупика, в котором, как известно, пребывает современная литература.

Вслед за музыкой и изобразительным искусством литература модерна стремилась избавиться от повествовательности. История современного искусства и музыки есть не что иное, как история их освобождения от власти повествования, или история их борьбы против литературы. Литература тоже присоединилась к этой борьбе. А это означало борьбу против самой себя. Современный писатель стремится освободить отдельную риторическую фигуру, отдельное предложение, отдельное слово, отдельный звук от их вовлеченности в нарратив и изолировать их как абсолютно автономные.

В результате произошел раскол современной литературы. На одной стороне оказался чистый нарратив, нашедший свое место в массовой литературе. Однако повествование, свободное от всяких литературных притязаний, по сути, становится

нечитаемым. Оно может лишь служить сырьем для экранизации, в которой недостаток литературности компенсируется за счет визуального материала. Кинематографическая игра темней возвращает повествованию все то, чего оно лишилось в результате раскола: метафоризм, образность, суггестивность, тайну, богатство. Таким образом, нарративная массовая литература, утратившая свои традиционные литературные преимущества, капитулирует перед визуальными искусствами. Но еще интереснее то, что и высокая модернистская литература все более подвержена той же участи.

Высокой литературе утрата наррации тоже не пошла на пользу. Следует признать, что модернистские тексты скучны. Они являются таковыми прежде всего потому, что освобождение литературного слова от связи с рассказываемой историей слишком облегчило доступ к этому слову. При чтении современной литературы мы избавлены от необходимости отыскивать отдельные словесные перлы: они расположены прямо перед глазами читателя как хорошо упорядоченная коллекция. Одного взгляда достаточно, чтобы узнать их – и оставить нетронутыми. Литература должна вызывать некоторую скуку, чувство замедления, усталость и тоску в утомленных глазах, чтобы доставить желаемое удовлетворение. Мы не должны понимать все с ходу. Медленное, трудное чтение раньше служило именно этой цели, предотвращая слишком быстрое понимание. Но освобожденная от наррации литература стала схватываться так же быстро, как и изображение, – и таким образом, по существу, стала ненужной.

Рисунки Петтибона можно интерпретировать как лекарство против этой болезни современной литературы: картина, прежде ставшая причиной заболевания, теперь должна ее спасти. Но выдуманный образ, используемый для этого Петтибоном, в свою очередь является повествовательным – по крайней мере, его рисунки вызывают впечатление, что их можно пересказать. Во-первых, с точки зрения их собственной структуры они нарративны, потому что связывают между собой различные узнаваемые предметы. Во-вторых, по стилистике они напоминают карикатуры и комиксы, которые тоже

нарративны. В-третьих, в этих рисунках воспроизводятся повседневные американские мифы, так что их можно рассматривать как иллюстрации к этим мифам. В-четвертых, во многих различных рисунках появляются одни и те же фигуры, оставляя впечатление, что мы имеем дело с одной длинной историей, в которой действуют одни и те же герои. Этот перечень признаков наррации можно продолжить. Но важнее всего то, что эти рисунки существуют в большом количестве. У зрителя, если он не посмотрел все рисунки, возникает ощущение, что он упустил что-то существенное, – такое же ощущение должно быть у читателя, который не прочитал роман "Война и мир" целиком, а только пролистал его. В случае с рисунками Петтибона это принципиально невозможно, поскольку они рассеяны по многочисленным мелким собраниям, а некоторые из них вообще утрачены – в любом случае, они не представлены полностью в одном месте в одно и то же время. Для рисунков Петтибона в значительной степени характерно то, что конституирует традиционную нарративную литературу: они утомляют, вызывают боль в глазах; до тех пор, пока мы не просмотрели и не разобрали их в полном объеме, самое важное в них остается невидимым; общий взгляд на них откладывается до бесконечности.

Тексты, интегрированные в эти рисунки, похожи на тексты современной литературы. Речь идет о риторических фигурах, которые говорят о себе самих, утверждают свою многозначность, автономию и языковую магию, освободившись от своих традиционных, повествовательных функций. Но путь к этим автономным фрагментам языка в контексте рисунков Петтибона тернист. Тексты интегрированы в рисунки, и поэтому зрителю для начала нужно их визуально изолировать. Зачастую они написаны от руки, что дополнительно усложняет их чтение. Таким образом, расположение этих текстов в изобразительном контексте диктует замедление процесса чтения. Возникает вопрос, что означает локализация этих текстов в определенном месте картинной поверхности: возможно, они играют определенную роль в истории, излагаемой посредством изображения; возможно, мы должны понять общий сю-

жет, чтобы уловить их значение; возможно, мы должны увидеть другие изображения из определенной серии, чтобы все окончательно проявилось. Следовательно, в рисунках Петтибона нехватка традиционной литературной наррации заменяется повествовательным изображением. Если коммерческий кинематограф обогащает и спасает голое повествование, облекая его в привлекательную визуальную упаковку, то Петтибон спасает неповествовательную, модернистскую прозу, располагая ее в нарративной картине. Так относительно каждой половины расколотой современной литературы другая, отсутствующая половина возмещается с помощью визуального искусства.

Конечно, эффект рисунков Петтибона нельзя редуцировать к тому, что благодаря им модернистское письмо вновь становится интересным. Эти рисунки создают и определенную эстетическую прибавочную стоимость, так как они позволяют распространить метод реди-мэйда на сферу текста. Важнейшее преимущество современного искусства по сравнению с современной литературой состоит именно в том, что метод реди-мэйда, доминирующий в искусстве наших дней, как кажется, неприменим в литературе: ведь литературные произведения (книги) публикуются, то есть репродуцируются, что изначально лишает смысла прямое цитирование других книг. Литературная апроприация массовой литературы невозможна хотя бы потому, что любая литература имеет тенденцию быть массовой, поскольку она с самого начала создается для технического репродуцирования.

Размещая тексты в рисунках, создаваемых как единичные произведения, Петтибон, напротив, получает возможность преодолеть эту принципиальную трудность и реализовать эстетический потенциал коммерческой массовой литературы в рамках своего искусства. Конечно, Петтибон не единственный художник, осуществляющий в последнее время подобную работу с текстами, поскольку уже многие осознали и стали использовать эту возможность. Но в отличие от большинства художников-концептуалистов Петтибона интересует не критическое, художественно-теоретическое или социальное значе-

ние используемых им текстов, а в первую очередь их поэтическое, мелодическое, риторическое измерение. Изображение поставлено здесь на службу поэзии, которая в условиях современной культуры не может осуществить все то, что давно уже реализовано в искусстве.

Так Петтибон на уровне высокой литературы спасает то, что еще может быть в ней спасено, посредством изображения. Однако это еще не указывает на окончательную победу искусства. Поскольку текст в рисунках Петтибона непосредственно и, так сказать, материально размещается посреди визуального мира, слово получает у Петтибона дополнительную магическую силу, ведь слово становится здесь плотью. В своем интервью с Ульрихом Лооком (каталог *Kunsthalle Bern*, 1995) Петтибон снова и снова говорит о Слове Божьем – а затем о слове "Vavoom", способном передвигать горы, и о том, что рисунки, изображающие визуальный мир, являются как бы скобками, в которых зримо, пусть и безмолвно, должно стоять некое слово или, вернее, именно такое слово. После того как литература в результате самоубийственной борьбы против собственной нарративности приблизилась к картине, сама картина получает возможность стать поэтической. И, быть может, самые интересные художники сегодня – это те, кто подобно Петтибону почувствовали эту возможность и реализовали ее в своих работах.

Жизнь без теней

На выставке работы Джеффа Уолла нельзя не заметить: они светятся. Поэтому для современного зрителя они ассоциируются прежде всего со светящимися рекламными щитами, определяющими образ современного города, — однако эта ассоциация далеко не единственная. Способность светиться издревле была для всех народов знаком святости, трансцендентности, магических сил. Световая реклама также сообщает любому ландшафту магическое измерение. Это знают и часто используют многие кинорежиссеры.

Свечение образует ауру. Благодаря Беньямину считается, что современное искусство, с тех пор как оно стало репродуцируемым, утратило свою ауру. С этой точки зрения фотография, в силу своей потенциально бесконечной репродуцируемости, лишена ауры по преимуществу: судя по всему, фотография ничего не теряет при репродуцировании. Однако работы Джеффа Уолла, хотя они и являются фотографиями, при репродуцировании в каталоге или в книге теряют свою световую ауру. Репродукции с работ Уолла уже не светятся. Они сохраняют только свой сюжет и свою художественно-историческую или социальную релевантность.

Сияние в оригинальных произведениях Джеффа Уолла имеет техническую природу: его излучает скрытый от зрителя за плоскостью картины лайт-бокс. В соответствии с древней традицией аура понимается здесь не метафорически, как у Беньямина, а буквально. На средневековых иконах нимбы у святых действительно светились. Светился и фон — например, в византийских иконах, — поскольку был сделан из золота или серебра. Один из наиболее интересных интерпретаторов иконописи, Павел Флоренский, описывает икону как полупро-

зрачную стену, отделяющую зрителя от потустороннего света, чтобы уберечь его глаза от интенсивности этого света, — описание, которому странным образом соответствуют и работы Джеффа Уолла. Как объясняет далее Флоренский, фигуры на этой иконной стене лишь маркируют различные степени интенсивности света и поэтому не отбрасывают теней. В этом отсутствии теней и заключается иконописная техника: фигуры на иконах артикулируют свет, но они не противопоставляют ему, не имеют в себе ничего темного, непрозрачного, чисто материального. Этим иконы, по Флоренскому, отличаются от европейской живописи начиная с эпохи Ренессанса, инсценирующей внутри картины игру света и тени. Для живописи Нового времени реальность мира, которой она придерживается, состоит как раз в его темной, непрозрачной сущности, и эта сущность может быть только освещена извне, но не просвечена¹.

Однако свет, проходящий сквозь поверхность цибахромов Джеффа Уолла, в то же время вполне современен. Он равномерно — можно сказать, демократически — распределен за поверхностью картины, он не отличает существенное от несущественного, высокое от низкого, центральное от периферийного — и в этом смысле тоже не отбрасывает теней. Этот свет не знает никаких иерархий, не пропускает ни одной детали. Это свет современного Просвещения, ничего более не оставляющий в тени, — все просвечивающий и выводящий в сферу видимости. Не случайно этот свет струится к нам сквозь фотографию, воплощающую собой объективный взгляд современной науки.

В XX столетии возникла влиятельная традиция критики фотографии. Нейтральный, научный взгляд обвиняют в том, что он игнорирует темную, непрозрачную сущность мира, образующую его реальность, и стремится лишь к внешнему контролю и власти над ним. Зигфрид Кракауэр, к примеру, пишет, что фотография сохраняет только внешние знаки прошлого и реальности, их пустую оболочку. Фотография представляет собой "всеобщий инвентарь" этих внешних знаков, сумму всего того, что, по сути, должно быть вычтено из человека и из его природы, если мы хотим познать их подлинную, скрытую реальность. На фотографии человек, пространство и время рас-

падают, становясь добычей смерти². Эту критику в более развернутом виде повторил Ролан Барт. Фотография для Барта лишь репрезентирует семиотику внешних социальных взаимосвязей, скрывающих подлинную реальность, которая в понимании Барта есть то, что ускользает от этих связей³.

Согласно такой точке зрения, фотография, в отличие от живописи, является не образом живой реальности, а всего лишь инсценировкой ее мертвых знаков. Это ширма, выдающая себя за картину. Истинной реальности можно достичь только в живописи, возникающей в результате скрытой и не контролируемой извне работы воспоминания. Фотографии же не хватает времени, которое необходимо картине, чтобы стать картиной живого мира. Жизнь возможна лишь во времени, в длительности — тогда как фотография моментальна. Опыт, накапливаемый во времени, ей недоступен: фотография не имеет памяти. Живопись необходимым образом содержит в себе нечто непрозрачное, нерастворимое, необъяснимое. И именно этот элемент иррационального, аккумулирующий в себе время, придает живописи ее реальность, которой с неизбежностью должна быть лишена фотография.

Подобные выпады в адрес фотографии, разумеется, не остались без возражений. Любопытно, однако, что защитники фотографии в свою очередь постоянно искали в ней некий элемент непрозрачного и нередуцируемого реального. Однако элемент этот обнаруживается не в непрозрачности живого опыта времени, а в случайности, играющей в фотографии конститутивную роль. Для Александра Родченко, а затем и для Сьюзен Зонтаг именно случайное и фрагментарное в мире — недостаток тотального обзора, наличие слепого пятна в пространстве и времени, которое невозможно преодолеть путем работы воспоминания, — представляет собой (истинную) реальность, и доказательство этой реальности может предложить только фотография⁴.

На фоне этой фундаментальной дискуссии о соотношении живописи и фотографии, в процессе которой для каждой стороны лучшим аргументом в пользу того или иного медиума служила возможность открыть в нем нередуцируе-

мый, непрозрачный, деконструирующий остаток реальности, особенно интересно обнаружить в работах Джеффа Уолла указания на оба этих медиума именно с целью устранить все остатки непрозрачной реальности и добиться ее тотального просвещения.

Так, Джефф Уолл последовательно избегает всяческих моментов случайного и фрагментарного – и для этого он прежде всего использует отсылки к реалистической живописи прошлых веков. Его фотографии тщательно организованы и скомпонованы, чтобы избежать дестабилизирующего воздействия случайного. В этой связи особенно любопытно, что, когда Джефф Уолл говорит о случайном, эта случайность состоит для него как раз в элиминации случайного. Так, при виде определенного пейзажа он вдруг вспоминает картину Пуссена – и поэтому выбирает именно этот пейзаж⁵. Картина Пуссена функционирует здесь как материализованный платоновский эйдос: пейзаж опознается как пейзаж постольку, поскольку он напоминает некий прототип из истории искусства. Следовательно, традиция живописи используется Джеффом Уоллом с той целью, чтобы освободить фотографию от всего незапланированного и непредусмотренного и не допустить никакой неконтролируемой случайности. Каждая деталь становится продуманной и закономерной за счет сравнения с художественной традицией. Соответственно, история понимается не в качестве непроницаемого процесса, скрытого внутри субъективности, а как объективное различие в видимом. Джефф Уолл говорит о том, что формальная близость его фотографий к картинам традиционной живописи позволяет ему точно определить временной сдвиг в восприятии⁶. Интересно, что именно в такого рода сравнении, возможность которого дает фотография, Кракауэр видит особую опасность для исторического сознания⁷.

Используя отсылки к истории реалистической живописи затем, чтобы редуцировать элемент случайности и фрагментации, Джефф Уолл одновременно элиминирует посредством фотографического метода непрозрачную реальность живо-

писи, то есть ее чисто субъективное, лирическое, темное измерение, понимаемое как свободное формирование знаков, технически не контролируемых, указывающих на аккумуляцию времени и отвергающих сиюминутное соответствие внешней, контролируемой реальности. Фотография (то есть, в переводе с греческого, "светопись") обладает прозрачностью и контролируемостью технического процесса, элиминирующего все темное и непрозрачное.

Именно поэтому фотография, по словам Кракауэра, представляет собой композицию из знаков, не имеющих под собой ничего, кроме пустоты. А фотографическое изображение в целом оказывается чисто эмблематическим, аллегорическим знаком траура по бесследно исчезнувшей реальности. По-видимому, Просвещение не достигает здесь своей цели потому, что задерживается на поверхности вещей. Здесь не происходит выявление внутренней, скрытой, бессознательной, темной реальности мира, которое сам Джефф Уолл постоянно описывает в своих текстах и устных высказываниях как универсальный экономический закон. Контроль, которому подчинены фигуры на его работах, – это двойной контроль посредством художественной традиции и технического, фотографического метода. Здесь, по сути, больше нет места для дополнительной детерминации, которую можно было бы установить и критически оспорить в самой реальности.

Тем не менее, работы Джеффа Уолла, безусловно, имеют освобождающий эффект. Причина его состоит в том, что свет Просвещения, проходя сквозь предметы, наталкивается не на темную, непроницаемую сущность реальности, а всего лишь на другой свет, с которым он может смешаться. Позади мира, изображенного на работах Джеффа Уолла, не скрывается ничего, кроме его видимости как таковой, – ничего, кроме внутреннего источника света, льющегося сквозь поверхность реальности. Свет Просвещения превращается здесь в мистический свет апокалипсического преображения⁸. Эмблематика фотографии неожиданно указывает на эмблематику иконы: в обоих случаях речь идет о светописи, о системе знаков, не отбрасывающих теней.

Обращение к традиции живописи служит здесь ее преодолению. Она освобождается от всего темного, непроницаемого и сама превращается в систему знаков. Свет становится, таким образом, универсальным принципом видимости, которым невозможно манипулировать. Ведь темное и скрытое – понятия в качестве реальности – всегда допускают и столь же невидимые манипуляции. Поскольку у Джеффа Уолла свет фактически оказывается единственным носителем реальности, то эта реальность приобретает безусловность и неопровержимость. Мы можем только смотреть на то, что нам показано. А если мы начинаем анализировать увиденное в свете Просвещения, то вскоре понимаем, что тем самым лишь удваиваем изначальную видимость – не проникая по ту сторону этой видимости, поскольку позади нее нет ничего, кроме того же света, который ее продуцирует.

А что скрывается позади света? Источник света. Возможно, Бог, возможно, осветительная аппаратура. Но, так или иначе, этот источник настолько очевидно недоступен и невидим, что нет никакого смысла вообще что-либо думать о нем.

В контексте модернизма

Работы Родни Грехема отсылают к большой традиции модернизма – и прежде всего к ее последней стадии – к минимализму и его образцовой репрезентации у Дональда Джадда. Однако специфическая стратегия этой отсылки не поддается однозначному определению. Критическое обсуждение идеалов, целей и художественных методов модернизма, по крайней мере, в последние два десятилетия стало излюбленным занятием философов, историков, писателей и художников. Отсюда возникли многочисленные и при этом широко известные и распространенные стратегии: критика с точки зрения разного рода "других" модернизма (класса, расы, пола или сексуальной ориентации), деконструкция, психоанализ лакановского образца, теория симуляции и т. д. Но работы Родни Грехема нельзя причислить ни к одной из этих стратегий, поскольку обращение художника с модернистской традицией не является, по сути, ни критическим в обычном смысле этого слова, ни аффирмативным. Его работы не ставят целью манифестировать Другое модернизма, практиковать однозначную социальную ангажированность или разрушить модернистский проект изнутри. В то же время эти работы не позволяют редуцировать себя к хорошо известной модернистской программе. Мы имеем дело с оригинальной стратегией, заслуживающей специального рассмотрения.

Внутренний стимул модернизма во всех сферах культуры заключался в его ориентации на *сделанность*. Как утверждал уже Кант, мы можем знать только то, что сделали сами. Для социального мира такая точка зрения означает требование заменить все традиционные общественные институты новыми, специально произведенными с тем, чтобы они стали прозрач-

ными для каждого члена общества. Для мира природы это означало господство машины над организмом. В сфере искусства модернизм было заявлено требование предъявить зрителю со всей очевидностью сделанность художественного произведения: понимать произведение искусства значит отныне осознавать технические процедуры, с помощью которых это произведение создано. Таким образом, художественное произведение стало автономным: более не существует ничего скрытого, что каким-либо таинственным, бессознательным, естественным образом связывало бы произведение современного искусства с его Другим – будь то душа художника или состояние общества. Модернистское произведение искусства показывает только себя самое, свою собственную конструкцию. Объяснить произведение значит рассказать историю его сделанности, то есть проследить за теми техническими шагами и процедурами, которые привели к его появлению.

Современная критика модернистского проекта всевозможными способами пытается продемонстрировать, что это модернистское притязание, во-первых, поверхностно, неубедительно, утопично, а во-вторых, опасно и агрессивно в своем абсолютном утопизме. В контексте этой критики модернистское произведение искусства разными способами интерпретируется как, по сути, неавтономное, то есть как непрямая, бессознательная манифестация агрессивно вытесненного Другого. Для наглядного проведения критики средствами самого искусства якобы автономные модернистские художественные формы помещаются во всевозможные внешние этим формам контексты, чтобы показать относительность модернистских требований и их зависимость от контекста. На первый взгляд Родни Грехем следует этой стратегии, совмещая строгие геометрические формы минимализма с образами природы или литературными текстами, с которыми минималисты хотели покончить раз и навсегда: все выглядит так, будто вытесненная природа и упраздненная повествовательность восстанавливаются здесь в своих правах. Однако эта видимость обманчива. При ближайшем рассмотрении выясняется, что стратегия Родни Грехема противостоит обычной постмодернистской критике модернизма.

В работах Родни Грехема не модернистское произведение помещается во внешний ему контекст, а наоборот: Другое модернистского искусства переносится в контекст модернизма. Так, к примеру, Родни Грехем помещает книги Фрейда, в которых речь идет о бессознательном и которые играют ключевую роль в критике модернизма – понимаемой как критика осознанности его технических и художественных методов, – в контекст, образуемый ящиками, похожими на работы Дональда Джадда. Конечно, этот жест можно было бы интерпретировать как критику модернизма с точки зрения вытесненного бессознательного. Но Фрейд, как известно, описывает бессознательное также как своего рода машину: фрейдовское бессознательное тоже сделано и, подобно модернистскому произведению искусства, выявляется исключительно через эту свою сделанность. Исходя из этого, размещение книг Фрейда в контексте минималистической структуры подчеркивает материальную сделанность самих книг как определенных технических продуктов: современная книга также имеет геометрическую или, если угодно, минималистическую форму и может функционировать как элемент минималистической конструкции. Бессознательное предстает здесь на всех уровнях не в качестве Другого модернизма, а в качестве характерного продукта модернистской культуры, то есть в качестве изготовленной по определенным техническим правилам книги, где описывается конструкция, изучить и понять которую можно не иначе как листая эту книгу и следуя за ее описаниями шаг за шагом.

Можно со всей очевидностью показать, что и другие работы Родни Грехема построены по тому же принципу и отличаются друг от друга лишь в зависимости от способов, с помощью которых продукты культуры, используемые художником в его работе, непосредственно манифестируются как таковые. К примеру, Родни Грехем инсценирует сцену из романа о Джеймсе Бонде таким образом, что она как целое опять же размещается в контексте замкнутого, строго определенного пространства и приобретает значение повторяющегося процесса, то есть, по сути, механической конструкции, теряя тем самым

свою событийность, напряженность, инаковость. Другое модернизма — в данном случае это массовая культура, которая якобы транспортирует не поддающееся определению коллективное желание, — демонстрируется здесь как строгая, геометрическая, модернистская конструкция. Аналогичным образом Родни Грехем поступает и с романтическими или модернистскими текстами: различными способами выявляется их сделанность, причем художник использует для этого различные техники — в зависимости от того, насколько эта сделанность отрефлектирована и выявлена в самих текстах.

При этом особенно интересно, что стратегия Родни Грехема не связана с постструктуралистскими стратегиями, тематизирующими автономию означающего. Утверждение, что за пределами текстуальности нет ничего внешнего и что мы всегда имеем дело только с означающими и никогда — с реальностью как таковой, ныне стало общим местом. Но в рамках постструктуралистского теоретизирования игра означающих бесконечна и потому неконтролируема. Разумеется, мы всегда имеем дело только с чем-то сделанным, то есть со знаком. Однако с постмодернистской, постструктуралистской точки зрения созерцание бесконечного единства этих знаков нам столь же недоступно, как раньше — бесконечного единства природы, так что текстуальность (или культура) становится нашим новым бессознательным.

Напротив, все работы Родни Грехема остаются обозримыми, контролируемыми и по-модернистски доступными для зрителя. Можно проследить за всеми шагами, предпринятыми художником для их создания. В этом смысле его работы распространяют модернистские методы на сферы, прежде избегавшие их воздействия. Эта стратегия контекстуализации Другого в модернистском произведении искусства выступает как альтернатива господствующей постмодернистской стратегии контекстуализации модернистского произведения в Другом. Вполне можно себе представить, что и книги постмодернистских или постструктуралистских авторов, таких как Фуко, Делез или Деррида, могут подвергнуться аналогичным процедурам.

Утверждая своеобразие художественной стратегии Родни Грехема, хочется, конечно же, не только признать эту стратегию как уместную и вполне легитимную на сегодняшний день, но и задаться вопросом о ее социальном источнике. Непосредственно напрашивающееся объяснение состоит в том, что Родни Грехем занимается своим искусством в канадской провинции, где, по всей видимости, нет ощущения принадлежности к определенной художественной — и вообще культурной — традиции. Отсюда, вероятно, появляется желание не столько трансцендировать завершенность модернистской традиции, сколько включить самого себя в эту традицию.

Проблема культурного аутсайдера состоит не в трансгрессии контекста, а скорее в ингрессии, то есть во вхождении в контекст: перед ним стоит вопрос модернистского контекста Другого, а не вопрос внешнего контекста модернизма. И все мы со временем все больше превращаемся в аутсайдеров современной культуры. Никто из нас сегодня не в состоянии более почувствовать господствующую современную культуру как свою родину. Вероятно, последними были парижские интеллектуалы послевоенных лет, которые чувствовали себя в центре культурной традиции и потому стремились разорвать границы этой традиции. Все последующие поколения, судя по всему, могут лишь испытывать ностальгию по этому пафосу преодоления границ. Большинство же из нас должно так или иначе задаваться совершенно другим вопросом, который и ставит Родни Грехем в своих работах: как поместить Другого, которым я сам являюсь, в контекст культурной традиции, чтобы осознать и показать себя как художественную конструкцию.

Аллегория воспоминания

Инсталляция Мартина Хонерта "Летающая классная комната" является иллюстрацией к одноименному детскому роману Эриха Кёстнера. Уже этот факт делает работу Хонерта необычной: в XX столетии определяющими чертами искусства были его воля к освобождению от иллюстративности и литературности, стремление к автономности и автореферентности, создание новой реальности взамен репрезентации реальности воображаемой. Если современное искусство и становится иллюстративным, то лишь с критической, полемической или деконструктивной целью. Напротив, Хонерт остается верен тексту Кёстнера как в деталях, так и в основном настроении. Инсталляция представляет собой своего рода визуальное резюме одного фрагмента из романа Кёстнера. При этом она демонстрирует вполне традиционное понимание иллюстрации как адекватной визуализации литературного описания.

В соответствующем фрагменте рассказывается о пьесе, которая также называется "Летающая классная комната" и которая должна быть написана одним из героев романа. В своей инсталляции Хонерт реконструирует сценический образ пьесы, описанной Кёстнером. Эта пьеса не имеет прямого отношения к основному содержанию романа, где идет речь о жизни юных гимназистов, инсценирующих пьесу для своих учителей и товарищей. Жизнь эта, как изображает ее Кёстнер, хотя и бывает порой немного грустной, но в общем и целом полна дружбы, любви, симпатии, прекрасных чувств и слез, за которыми всегда следует утешение. Кёстнер сам пишет, что роман "Летающая классная комната", несмотря на его реалистическую повествовательную мане-

ру, был задуман им как рождественская сказка. Небезынтересно отметить, что датирован роман 1933 годом.

Как бы то ни было, в романе речь идет о фикции, темой которой становится другая фикция. Резюмировав воображаемую пьесу "Летающая классная комната" в своей инсталляции "Летающая классная комната", Хонерт реализует эту пьесу художественными средствами, подобно тому как Кёстнер в своем романе "Летающая классная комната" описывает ее литературными средствами, так что она существует в его романе в качестве автономного чуждого тела. В конце романа Кёстнер даже дает понять, что его герои являются реально существующими людьми, и обещает отправить книгу, в которой они описаны, в описанную им гимназию, чтобы показать ее одному из гимназистов. Этот гимназист – юный художник, создавший декорацию, реквизит и костюмы для постановки пьесы "Летающая классная комната" и пользующийся особой симпатией автора. Кстати, зовут этого юного художника Мартин.

Так Кёстнер создает миф "Летающая классная комната", приобретающий путем своего раздвоения в тексте Кёстнера (как пьесы, так и самого романа) квазиавтономную реальность. В этом смысле инсталляция Хонерта иллюстративна и неиллюстративна одновременно. Ведь никакой миф не имеет обязательной текстовой формы, которую достаточно проиллюстрировать. Любое литературное или визуальное воплощение мифа равноценно всем прочим. Таким образом, работа Хонерта движется на границе между иллюстративностью и неиллюстративностью. К такому пограничному движению художник стремится на всех уровнях своей работы.

В беседе с автором этого эссе Хонерт говорит в другой связи: "Я сознаю, что это балансирование на грани войны... Но именно этот акт балансирования и интересует меня". И далее: "Мне, конечно же, интересно напряжение между реальностью и спектаклем, или между реальностью и ее театризацией... Я воспроизвожу формы игрушек, но делаю их в натуральную величину. Думаю, вы, тем не менее, видите, что они изображают не людей, а объекты" (*Artforum, Februar 1995*).

Это напряжение или, лучше сказать, эта неразрешимость между реальностью и ее инсценировкой многократно тематизируется и в инсталляции "Летающая классная комната".

В романе Кёстнера инсценировка описывается как центральное событие: реальная жизнь вращается вокруг искусства. В этом смысле то, что показывает Хонерт, реально: подобные реквизит, костюмы и весь сценический образ вполне могли бы принадлежать юному Мартину из книги Кёстнера. Искусственное и инсценированное отсылает к изначально искусственному и инсценированному – и именно таким образом воплощается в реальности. Темой большинства работ Хонерта является память, уносящая художника назад в детство. Но эта память не подрывает будничную инсценировку реальности. В уже упомянутом разговоре Хонерт говорит, что его мало интересуют психоанализ и тематизируемые им травматические воспоминания. Художник задается вопросом не о скрытых, забытых воспоминаниях, которые должны выявить вытесненную реальность, но о воспоминаниях, на протяжении долгих лет остающихся стабильными, неизменно наличными, невытесненными и сопротивляющимися власти забвения. Его вопрос таков: почему эти воспоминания, зачастую, казалось бы, незначительные, так стабильны.

И всякий раз, задаваясь этим вопросом, Хонерт приходит к картине, к фото, к инсценировке или к рассказу, лежащим в основе подобных воспоминаний. Воспоминание только тогда остается стабильным и независимым от жизни, когда его прообраз, в свою очередь, является искусственным и исключенным из жизни. Именно искусственные, литературные, изолированные от потока повседневности образы, усваиваемые в школе как историческое знание, а также из романов или из театра, оказывают на ребенка сильнейшее влияние и остаются в его памяти как наиболее стабильные.

В нашей культуре во многом еще сохраняет силу романтическое представление, будто ребенок смотрит на мир "свежим взглядом", проникающим сквозь культурные инсценировки. Так, к примеру, ребенок из знаменитой сказки Андер-

сена видит, "что король голый": маски и одеяния не способны его обмануть. Поэтому искусство стремится присвоить себе детский взгляд с тем, чтобы смотреть сквозь конвенции, традиции и цивилизаторские маски, открывая за ними скрытую реальность, и, таким образом, становится "креативным". Эта фундаментальная интерпретация детскости как доступа к культурно скрытой реальности связывает романтизм и сентиментализм XIX века с современным психоанализом.

По Хонерту, ребенка очаровывают прежде всего платья, инсценировки и игровые фигуры, с которыми он себя внутренне идентифицирует. Воспоминание ведет не к жизни, а к искусству, которое в глазах ребенка становится жизнью. Именно детство является самым искусственным творением нашей цивилизации. Воображением ребенка владеют всевозможные мифы, тексты, образы, игры и игрушки, которые взрослым кажутся искусственными и недостоверными. Ребенок переживает инсценированный, символический мир нашей цивилизации как единственную реальность и оказывается той точкой этой цивилизации, в которой сливаются реальность и фикция. Дети могут удивляться. Это удивление становится видимым посредством детских фигур в инсталляции Хонерта. Нам как зрителям тоже предлагается удивиться.

Сцена изображает целый универсум: святого Петра, фараона, белого медведя и верхнюю часть земного шара, самолет, пирамиду, вулкан. Очевидно, здесь представлены все сферы универсума, включая землю, небеса и царство мертвых. Происходящее на сцене должно одновременно изображать центральное событие в космической жизни: возвращение из царства мертвых в жизнь. Святой Петр возвращается в летающую классную комнату девочку, перед этим похищенную фараоном и уведенную в царство мертвых. Вспоминаются Персефона и Эвридика, освобожденные из Аида, чтобы вернуться к живым. Однако эти освобождения не обошлись без трагических осложнений. Персефона оказалась вынужденной периодически возвращаться в Аид, а Эвридике в конце концов пришлось навсегда вернуться в

царство мертвых, после того как Орфей преждевременно взглянул на нее. Наоборот, юноши из летающей классной комнаты, кажется, получили "вечную женственность" как безвозмездный дар от совокупных сил универсума. И лишь одно условие – раньше времени не фотографироваться – напоминает о роковой участи Орфея. Но послушные гимназисты исправно следуют этому указанию.

И все же этот дар женственности не лишен коварства: роль девочки в пьесе исполняет юноша. Женственность тоже оказывается всего лишь маской или, точнее, париком с двумя косичками. Все остается на уровне инсценировки. "Летающая классная комната" летит от одного мифа к другому и от одной художественной формы, запечатлевшей этот миф, к другой лишь затем, чтобы доказать, что эта комната и есть место всех этих мифов.

Полет изолирует от жизни, переносит вдаль, извлекает из потока существования. Возможность выйти из потока жизненного становления мы получаем, достигнув внутренней неизменности или самоидентичности, которые были традиционной целью всей метафизики. Но с таким же успехом мы можем начать двигаться быстрее самой жизни, отправившись в полет. Тогда мы становимся, как сказал в свое время Малевич, "пилотами высшего понимания". Полет устанавливает не только пространственную дистанцию по отношению к жизни "там внизу", но и временную дистанцию как результат скорости, намного превышающей обычную скорость жизненного потока. Пилоты похожи на ангелов, сохраняющих самоидентичность, поскольку движутся они быстрее, чем все остальное. В 20-е и 30-е годы нашего века полет, самолет и пилот стали главными фигурами новой метафизики скорости. В полете современный человек чувствует себя на одной ноге со святым Петром или фараоном, которые остаются на своих прежних местах. Современный летающий турист более монументален, чем все монументы прошлого, которые он осматривает.

Девочка, которую святой Петр возвращает в летающий класс, очевидно, символизирует целое и неведимое воспоми-

нение, возвращенное время, победу над забвением. Выводя девочку из загробного царства, святой Петр произносит магическую формулу:

*Прошедшее нетленно.
И путь хранит шаги.
Что порвано — записано.
Вернись же и ступай, —*

и прошлое действительно возвращается, поскольку оно с самого начала являлось инсценировкой и оттого может быть инсценировано вновь. По той же причине искусственная, технически продуцируемая скорость летающей классной комнаты превышает естественную скорость забвения. Поиски утраченного времени, которые должны вернуть нам реальность прошлого и которые, по крайней мере со времен Пруста, ведутся средствами искусства, достижимы лишь в том случае, если эта реальность изначально была воплощенным в реальности искусством. Подлинная реальность, напротив, забывается, подобно тому, как Хонерт "забывает" о тех историях из романа "Летающая классная комната", которые непосредственно основаны на повседневных реалиях жизни гимназистов. Поэтому путешествие между реальностью и инсценировкой, предпринятое Хонертом, — это прежде всего движение между воспоминанием и забвением: чем меньше различаются реальное и инсценированное, тем больше шансов для победы воспоминания над забвением.

Продолжительность изображений

В разные времена искусство обращалось к разным медиальным феноменам. Раньше это были мифы и религии, функция которых состояла прежде всего в обеспечении общественной коммуникации. Позднее их сменили природа, современный город и новые средства передвижения, такие как автомобиль, поезд или самолет. В конце 50-х и в 60-е годы новой темой искусства становятся реклама и коммерческая фотография. А с некоторых пор все больший интерес у искусства вызывает кино. Возникает вопрос, какова же цель этой новой контекстуализации кино в традиционных художественных пространствах. Кино и без того пользуется абсолютным общественным успехом — это признанная художественная форма, обладающая своими законами, методами и традициями. Казалось бы, в этом случае едва ли можно говорить, что фильм требует дополнительной валоризации с помощью традиционных искусств. Но в то же время медиальное измерение фильма во многом остается скрытым, пока он функционирует внутри обычной киносистемы.

Кино существует благодаря иллюзии движения, которая, в свою очередь, создается посредством быстрого чередования неподвижных изображений. Речь идет о кинематографической иллюзии *par excellence*, дающей начало всем остальным киноиллюзиям. Кинематографическое производство движения посредством суммы неподвижных изображений напоминает создание трехмерной иллюзии посредством двухмерной картины. Последнюю, как известно, классический авангард тематизировал и анализировал в рамках самой картины. Однако при попытке тематизировать иллюзию движения в самом фильме мы сталкиваемся с большими трудностями.

ми. Ускоряем ли мы движение в фильме или замедляем его — оно остается движением в пределах кинематографической иллюзии, поскольку мы при этом не затрагиваем чередования отдельных неподвижных образов, создающих эффект движения внутри фильма.

В диапроекциях Беата Штройли это чередование происходит наглядным образом, позволяющим проанализировать медиум фильма. Размер проекций и неторопливое чередование слайдов-кадров следует привычной кинематографической иллюзии. Но в то же время эта иллюзия ставится под вопрос, поскольку движение остается дисконтинуальным, причем чередование неподвижных слайдов-кадров осуществляется эксплицитно и дополнительно подчеркивается благодаря хорошо слышимому щелчку в момент смены слайдов. Фильм обнаруживает здесь свою искусственность, свою техническую сделанность, не теряя, однако, своего шарма. Улица, пляж и красивые юные тела, которые мы можем увидеть на диапозитивах, располагают к долгому и приятному просмотру. При этом ритм проекции не отвлекает внимания от объекта исследования. Интерес зрителя не слабеет на протяжении всего показа. Кинематографическая иллюзия нарушена, производство движения обнаружено — однако очарование кинообраза с легкостью переживает потрясение его медиальных основ. Эта способность фильма к выживанию впечатляет, прежде всего, потому, что разрушение кинематографической иллюзии подрывает и все остальные связанные с ней иллюзии.

Так, мы не найдем в проекциях Штройли непрерывной истории, изложение которой требовало бы фиксированного времени. Кажется, продолжительность проекции может быть неопределенной: ее всегда можно возобновить, конец не предвидится заранее, а любая остановка выглядит произвольной и ничем не мотивированной. Во всяком случае, продолжительность просмотра не диктуется развитием киноистории. Зритель чувствует себя вправе в любой момент прекратить просмотр — чтобы потом, быть может, возобновить его. Столь же неопределенную продолжительность имеют и видеоработы Штройли, демонстрирующие группы людей на улице в посто-

янно меняющихся положениях. Людские массы изменяются — но при этом остаются идентичными. Их можно оставить на некоторое время, чтобы затем найти такими же, какими они были всегда: даже если теперь они состоят из других людей, они не выглядят от этого иначе. Не происходит ничего такого, что могло бы со временем принципиально изменить ту жизнь, которую показывает Штройли. Если зритель делает паузу в ходе просмотра, мир после этого не становится другим. А возможность сделать паузу является решающей для поведения зрителя в художественном пространстве.

Дискомфорт, связанный с кино и подспудно ощутимый в нашей культуре несмотря на все внешние признаки успеха киноиндустрии, очевидно, связан с условиями, определяющими обычно восприятие фильма, то есть с условиями нормального кинопросмотра. В кинотеатре зритель оказывается в ситуации полного бессилия, паралича, телесной неподвижности. При обычном кинопоказе только картина приходит в движение, тогда как зритель остается пассивным. Движение кинообраза заменяет зрителю движение мысли и языка. Зритель переживает не только физическую, но и интеллектуальную неподвижность — фильм, так сказать, внутренне сковывает его, превращая тем самым в живой автомат, в голову которого функционирует заданная извне программа. Типичный мейнстрим-фильм рассказывает некую историю, в которой есть начало и конец, и изложение этой истории требует определенного времени. На это время кинозритель изымается из своей обычной жизненной среды, ход его жизни прерывается, он теряет контроль над своим вниманием и свободой передвижения.

В этом отношении посещение кинотеатра более всего напоминает архаические религиозные практики чистого созерцания. От видений, в божественном свете являющихся неподвижным аскетам, в их памяти оседают лишь отдельные образы, которые позднее канонизируются молитвами. Но целое остается невыразимо. Современный кинозритель — это аскет XX века, который платит за свои видения немотой. Можно обсуждать те или иные аспекты фильма — но фильм как целое ос-

тается невыразим. Ведь движение языка, логики и риторики является также квазителесным движением – специфическим вариантом движения как такового. Не случайно и греческая софистика, и греческая философия развивались в ходе прогулок, в свободном движении языка, в способности отвернуться от предмета, дистанцироваться от него, чтобы потом снова приблизиться к этому предмету из новой перспективы, и т. д. Все эти типичные описания движения мысли и языка – не просто метафора. Возможность свободно передвигаться в пространстве – и тем самым свободно определять время, ритм и конкретное направление собственного внимания – является необходимым условием возникновения и дальнейшего развития мышления, способного к вербализации.

Поэтому кино радикально отличается от традиционных, так называемых высоких, искусств. Читатель может активно обращаться с книгой: он сам определяет место и ритм чтения. Столь же свободен и зритель по отношению к классической живописной картине. Он может свободно перемещаться в выставочном пространстве, осматривая картину с разных точек зрения, приближаться к ней, отворачиваться от нее – картина при этом не меняется, продолжая пассивно и самоидентично висеть на стене. Даже если мы знаем, что все картины конечны и смертны, наша культура предписывает им неопределенную – по существу, вечную – продолжительность. Поскольку традиционная картина не убегает от посетителя выставки, зритель получает по отношению к ней свободу перемещения и внимания. Напротив, в кино, как мы уже заметили, время связано с определенным и законченным нарративом. Проекция и видеоработы Штройли интересны в первую очередь потому, что они вновь примиряют эти два противоречивых ожидания, связанных со временем картины. Картины-слайды сменяют друг друга, они не стоят на месте – и тем не менее у нас неизбежно возникает чувство, что мы все время имеем дело с одним и тем же слайдом, все время возвращаемся к исходной позиции. Конечно, в любой момент диа- или видеопоза может произойти нечто новое, радикально иное, совершенно неожиданное, способное ясно отделить настоящее от прошлого. Но фактически ничего подобного не

случается. Все остается как прежде. Кажется, не только кинематографический нарратив, но и история как таковая подлежат здесь окончательному аннулированию.

Однако таким способом эксплицитно тематизируется сама продолжительность визуальных образов. Стабильность традиционной картины уже не предполагается автоматически: благодаря квазикинематографическому показу, провоцирующему на ожидание события, эта стабильность постоянно ставится под вопрос. Но поскольку ожидание события оказывается напрасным, то и стабильность образа восстанавливается – так что сама стабильность становится событием. Одновременно вновь достигается компромисс между властью художника и властью зрителя. С одной стороны, художник сохраняет за собой какую-то часть власти над воображением и вниманием зрителя, которой обладает создатель фильма: мы ждем чего-то неожиданного, даже не веря в его наступление. Но, с другой стороны, зритель получает назад некоторую часть той власти, которую он всегда имел над неподвижной картиной. Он может отвернуться от экрана, пройти по музею или выставочному залу, возможно, даже выпить чашку кофе – а когда он вернется, улица и толпа на экране будут, по сути, теми же самыми.

Эта самоидентичность дополнительно усиливается благодаря тому свету, который слайды излучают, вместо того чтобы быть освещенными извне, как традиционная картина. Как известно, искусство, связанное с новыми медиа (в форме видео или киноинсталляции), установило в традиционном художественном пространстве глубокую ночь или, по крайней мере, сумерки. Погасло равномерное, приветливое освещение модернистского музея. Свет, в котором картина предстает перед нами, отныне не является символической собственностью зрителя. Таким образом, зритель теряет не только контроль над временем своего внимания, но и право контролировать свет, в котором он видит вещи. Теперь вещи сами начинают диктовать, в каком свете на них смотреть. Электрический свет, в котором являются кинематографические картины, манифестирует мощь современной технической цивилизации, возникающей в совершенном сиянии перед зрителем киноискус-

ства. Созерцание такого искусства – это прежде всего созерцание электрического света, напоминающее о временах, когда люди пытались рассмотреть солнце и звезды или уловить третий, божественный свет, дабы узреть в нем истину и вечность. Точно так же проекции и видеоработы Штройли показывают не просто профанное человечество, каковым оно является, будучи освещенным снаружи, а человечество сияющее, излучающее свой собственный, искусственный свет.

Непрерывное движение диапозитивов в проекциях Штройли, как и непрерывное движение человеческих масс в его инсталляциях, конечно, не является исключительно формальным приемом, обеспечивающим примирение между кинообразом и традиционной, неподвижной картиной. Работы Штройли вызывают в памяти ницшеанский миф о радикально атеистическом мире, в котором царит вечное возвращение того же самого. Такой мир больше не нуждается в вечных образах, способных сделать сущность прекрасного ясной и обязательной на все времена. Если мир – это лишь мир иллюзий, то он является одновременно миром постоянного репродуцирования и повторения. Мир, лишенный какой бы то ни было сущности, по сути, неизменен. Поиск бессмертия, изнутри направляющий любое искусство, уже не ведет к попыткам увековечить единичное и особенное. Художник не вступает в борьбу с течением времени ради того, чтобы остановить мгновение, – ведь он убежден, что следующее мгновение ничем не будет отличаться от того, которое сейчас канет в прошлое. Время отныне – друг, а не враг. Мы спокойно плывем по его течению, так как не ожидаем ничего другого, кроме того, что нам уже знакомо. История отменяется в результате технизации, глобализации и нормирования – и замещается вечным возвращением того же самого, которое включает в себя все возможные индивидуальные различия.

Монотонность современной глобализированной повседневности становится обещанием нового бессмертия. Стандартизация человека делает его заменимым – и потому бессмертным. Это напоминает анализ современного технического человека, предложенный Эрнстом Юнгером в его книге "Рабочий". Такой человек, по Юнгеру, обладает только стандартными

чувствами и переживаниями – у него нет индивидуальности, которой угрожало бы время; продолжительность его существования неопределенна уже потому, что он всегда может быть заменен другим экземпляром того же типа – наподобие автомобиля. Энди Уорхола, как известно, в *Coca Cola* восхищалось то, что во всех бутылках и во всем мире у нее один и тот же вкус. Красивые юные девушки, которых Штройли постоянно с любовью показывает в своих работах, также производят впечатление неограниченной взаимозаменяемости. Как повторяет в своих интервью сам художник, он предпочитает фотографировать молодые лица и тела, еще не отмеченные печатью индивидуальной судьбы. Эти молодые люди, которых любит показывать и современная модная фотография, воплощают чистую потенциальность и тем самым неопределенную идентичность самим себе – подобно еще не открытым бутылкам *Coca Cola*. Именно однообразие современной городской жизни – обычный предмет горьких сетований – предстает здесь как единственный шанс понять неизменное состояние мира. Морские волны в диапроекции Штройли "*Bondi Beach*" сменяют друг друга, и точно так же чередуются в кадре молодые тела купальщиков. Подобным же образом сменяются автомобили в параллельно протекающей проекции "*Parramatta Road*". Вечное возвращение того же самого деконструирует здесь давнюю оппозицию идентичного и иного: перед нами возникает нечто иное, но это иное похоже на то, что было всегда.

В своем искусстве Штройли свидетельствует о новом человечестве, открывшем бессмертие посредством повторения. Когда бы человек ни явился в этот мир – или ни ушел из него, – он ничего в нем не упустил. Тела юных девушек предлагают вниманию зрителя один и тот же спектакль. Существует глубокая аналогия между ситуацией зрителя в пространстве проекции, где инсценируется вечное возвращение того же самого, и ситуацией любого человека в "реальной жизни", и в этой аналогии заключается особое очарование работ Штройли. Они внушают нам веру во внутреннее единство жизни и искусства, представляющее собой древнейшую из всех утопий.

Радостный постмодерн

Кажется, нет сегодня более немодного комплимента, чем называть произведения какого-либо художника пророческими. Тем не менее, нельзя найти лучшей характеристики для того, что бросается в глаза современного зрителя при виде работ Милана Кунца из цикла "*Ost Pop*" (1977 – 1980): они предсказывают процесс, ныне получивший широкую известность – а именно смешение повседневной символики Запада и Востока. В последние годы горбачевской перестройки внешние признаки западного "*way of life*" все более проникают в жизнь крупных советских городов, в то время как западные дизайнеры начинают использовать в коммерческих целях советскую эмблематику – экзотичную и в своем идеологическом содержании едва ли подлежащую декодированию на Западе. Это движение зачастую сводят к личности Горбачева и его политической воле, давшей начало новому соотношению между Востоком и Западом. Однако вышеупомянутый цикл Милана Кунца, созданный за десять лет до этого, показывает, что данные процессы имеют своим источником не субъективное решение политика или художника, а внутреннюю логику самих знаков, имманентную игру сходств и различий, которая могла только получить внешнее выражение благодаря художнику – что и сообщило его искусству профетическое измерение.

В своих инсталляциях, объектах, фотоколлажах и перформансах из цикла "*Ost Pop*" Кунц смешивает такие символы западного коммерческого мира потребления, как бутылки *Coca Cola*, сэндвичи *McDonald's* или телевизоры с советскими или китайскими знаками серпа и молота, красными звездами и флагами, образами комсомольцев-энтузиастов и социалистических крестьян или символикой Московской олимпиады. Все

эти знаки сохраняют у него свой знаковый характер: в отличие от американских поп-артистов, они не превращаются в новые иконы, требующие такого же созерцания, как и классическая музейная живопись или религиозное искусство. Чувственно-созерцательная установка, благодаря которой знак представляется не элементом знаковой системы, а свободной от всякой подобной системы, автономной картиной, совершенно чужда Кунцу. Поэтому его "*Ost Pop*" не следует оценивать как простое перенесение метода поп-арта на новую предметную область. Восточная идеологическая символика, сухая и аскетичная, подразумевает совсем иное понимание знака, нежели западная коммерческая реклама, ориентированная на чувственность и эротический соблазн. Поэтому "*Ost Pop*" означает в первую очередь работу с иным – а именно восточным – пониманием знака и искусства, что необходимым образом влияет на экономику работ Кунца и трансформирует ее.

Образный мир восточной коммунистической идеологии, если сравнить его с образным миром западной повседневности, беден и лишен непосредственной привлекательности. Коммунистические плакаты, лозунги, воззвания и символы просты, монотонны и скучны: они не бросаются в глаза, оставаясь почти незаметными, несмотря на свое постоянное присутствие в поле зрения. На Востоке порой несправедливо полагали, что они из-за этого недостаточно эффективны, и выдвигали предложения по улучшению визуальной пропаганды художественными средствами. Всякий раз эти предложения были обречены на неудачу, и это не случайно. Каждый гражданин восточного блока рос среди господствующей идеологии; ее образный мир, ее язык со всеми его нюансами и полутонами, ее направляющие векторы и идиосинкразии были там всем так хорошо знакомы, что эта идеология стала чем-то само собой разумеющимся, почти бессознательным каждого человека. Этого человека незачем было агитировать за эту идеологию, а ей не требовалось никого соблазнять. Напротив, каждая попытка сделать ее несколько более интересной в вербальном или в визуальном отношении выглядела почти кощунственной, поскольку подразумевала неверие в самостоятельное

воздействие идеологии и стремление поставить ее в косвенную зависимость от ее внешнего вида. Как было однажды замечено, никогда еще "хорошо написанный" лик Христа не почитался как чудотворная икона.

Визуальные знаки коммунистической идеологии прямо и недвусмысленно обозначают соответствующее содержание, не стремясь привлечь красотой и выразительностью. В этой их полной достоинства простоте они и помещаются Кунсом в свои работы; они сохраняют здесь свою принадлежность к определенному идеологическому языку. На том же уровне функционируют у Кунца и знаки западного консумеризма. Для Востока, где, во всяком случае к моменту появления цикла с *Coca Cola* или *McDonald's*, вкус этих продуктов едва ли кому-то был знаком, данные знаки также играют чисто абстрактную, идеологическую роль в качестве знаков Запада, врага, дьявола. С точки зрения Востока работы Кунца функционируют как недопустимое и провоцирующее смешение сакральных знаков двух противоположных идеологических миров – как профанация, неслыханное кощунство, черная месса.

Конечно, если мы оставим уровень чистой идеологии и примем во внимание ее реальную ценность в восточном обществе, эффект будет не столь однозначен. Для жителей восточного блока Запад всегда обладал почти магической, иррациональной привлекательностью, представляясь мистическим пространством полного исполнения желаний, земным раем – по сути, реальным коммунизмом. Для Востока Запад – это место социального и сексуального обольщения, жизнь здесь, возможно, более опасна, но зато и более ценна. США и с географической точки зрения расположены на обратной, ночной стороне бывшего СССР: граница между восточным и западным военными блоками была одновременно границей между днем и ночью, реальностью и мечтой, сознанием и бессознательным, репрессией и принципом удовольствия. Поэтому контроль за этой границей имел для Востока абсолютный, мифический, смыслообразующий приоритет, и нарушение этой границы сулило человеку с Востока обретение внутренней, мистической целостности.

Мечта о Западе вовсе не отвечала исключительно антикоммунистическим настроениям, а была заключена в самой официальной идеологии. Величайшая и вожаденнейшая привилегия восточноевропейских функционеров состояла в возможности совершать поездки на Запад. В этом смысле путешествие на Запад – и, следовательно, путешествие на край ночи, а вовсе не путешествие к полуденному свету коммунизма – являлось подлинной целью восточной политической системы. Эта цель конституировала единство общества в социалистических странах, образуя истинную субстанцию официального коллективизма по ту сторону любых общественных оппозиций, ведь оппозиция отличалась от власти только другим, отличным от официального путем попадания на Запад, то есть путем личного риска, а не официально гарантированной карьеры – но отнюдь не целью путешествия. В конце концов, сама коммунистическая идеология тоже пришла с Запада и поэтому почти бессознательно стремилась к своему утраченному истоку. В свете этих соображений цикл "Ost Pop" Кунца предстает как исследование подлинного состояния идеологии, господствовавшей тогда на Востоке, включая ее скрытые коды, а также социальное бессознательное ее подданных.

Конечно, та же самая игра знаков видится иначе, если рассматривать ее с западной точки зрения. Для Запада *Coca Cola* и *McDonald's* не являются идеологическими знаками, обозначающими какие-либо западные ценности. Скорей уж красная звезда и красный флаг, а также серп и молот обладали здесь – по крайней мере для левой интеллигенции свободных профессий – соблазнительной притягательностью: они символизировали одновременно грозную опасность тотального разрушения и обещание экстаического прорыва за пределы невыносимого однообразия западной повседневности. Если Запад для восточного населения являлся местом бессознательного, то Восток играл аналогичную роль для образованных граждан Запада: Восток также был ночной стороной Запада. Смешивая символику этой далекой мечты с типичными для Запада деидеологизированными знаками повседневной культуры, Кунц лишает ее таинственности и притягательно-

сти. Таким образом, идеологическая символика деидеологизируется и предстает как дешевый товар, как феномен массовой культуры, как банальность и тавтология, не скрывающая в себе никакой альтернативы существующему порядку. Здесь Кунц вновь делает видимой истинную функцию этой символики, функцию дополнительного потребления для слабых душ интеллектуалов.

Снятие дихотомии Востока и Запада, которое Кунц художественно инсценирует и политически предсказывает, конечно же, не является простым процессом, не вызывающим никаких сомнений. Ведь исчезновение этой дихотомии, как следует из сказанного, затрагивает также дихотомию сознания и бессознательного, реальности и фантазии, себя и Другого. Процесс снятия напряженности в отношениях между Востоком и Западом является, таким образом, частью постмодернистской стратегии деконструкции оппозиций, их растворения в потенциально бесконечной игре знаков, в которой исчезают всякие четко очерченные альтернативы. Стало быть, судьба политики Востока и Запада покорила судьбе знаков, их взаимоотношениям в искусстве, которые инсценировал Кунц своими работами. Эта судьба явно несет в себе что-то депрессивное, безвыходное, разочаровывающее. Примирение между Востоком и Западом как форма постмодернистского примирения между реальностью и утопией, между Просвещением и мифом лишает жизнь всякой исторической перспективы: любое дальнейшее движение в конце концов сводится к туризму, осуществляемому в пределах надежных границ.

Однако у Кунца мы почти не находим следов депрессивности, столь заметных в наши дни у других художников. Хотя одна из его инсталляций и называется "No Future Werkstatt", она производит весьма радостное впечатление и только иронически апеллирует к новой поп-ментальности. Можно попытаться найти объяснение этой веселости в личной биографии Кунца. В качестве чеха-иммигранта он приехал из страны, тяжело пережившей на себе конфликт Востока и Запада, и сам тоже был нарушителем границы между ними. Знаки современных утопий и современного империализма (например, символы

советского идеологического империализма или империализма американского общества потребления) внутренние чужды Кунцу, он психологически не идентифицирует себя с ними: они маркируют для него европейский, а также собственно психологический раскол как реальную историческую судьбу. Поэтому в работах Кунца отсутствует какая бы то ни было горечь, ощущаемая у американских или советских художников, также работающих с проблематикой девальвации ценностей современного мира (как, например, у советских художников-соцартистов, чей анализ во многом напоминает работы Кунца). Девальвация знаков разделения, их взаимозаместимость и способность к произвольному смешению становятся для Кунца новой постмодернистской, национальной и персональной утопией, новым знаком преодоления границы и исцеления от внутренней расщепленности. Постмодернистский антиутопизм оказывается тем самым новой утопией для тех, кто страдал от классических утопий модернизма.

В своем более раннем цикле "Неуместный реализм" (1973 – 1977) Кунц практиковал своего рода историческую военную живопись, изображавшую войну как дело благородное и поэтичное, где героями выступали немецкие и русские солдаты. В портрете Сталина с телефонной трубкой (1976), напоминающем картину Сальвадора Дали "Загадка Гитлера" (1937), Сталин, которому телефон здесь заменяет меч и тем самым символизирует высшую воинскую власть, предстает в соответствии с обычной социалистической иконографией как мудрый и добрый вождь. Картина "Меланхолический осенний часовой" прославляет нацистского солдата как нового германского героя из поэзии Гёльдерлина. Здесь художник демонстрирует подлинную силу своего искусства, способного творить мифы, от которых военная или государственная власть всегда остается внутренне зависимой. В то время как критический, протестный, демифологизирующий художественный жест всегда возникает из позиции бессилия и тем самым лишь доказывает преимущество политической силы, "позитивное" искусство Кунца демонстрирует бессилие политического, нуждающегося в легитимации со стороны искусства, которое позволяет

ему утвердиться и репрезентировать себя. Такова хитрость художника, показывающего потребность в легитимации на примере власти, с одной стороны, получившей значительный военный и политический перевес, а с другой стороны, за недостатком нормальной общественной легитимации требующей дополнительной репрезентации и глорификации средствами искусства. По собственному почину предоставляя ироническую легитимацию этим режимам в своем искусстве, Кунц вскрывает механизмы подобной легитимации.

С другой стороны, Кунц нарушает тем самым не только восточные, но и некоторые западные табу, которые запрещают игровое обращение с такими темами после Освенцима или после ГУЛага, допускают по отношению к ним лишь благоговение и пафос и в конечном счете заставляют и впредь практиковать патетическое возвеличивание тоталитарных режимов в искусстве – только с обратным знаком. Включая в свою знаковую игру и эти опасные знаки, иронизируя над ними и эстетизируя их, Кунц освобождает и себя, и зрителя от их бремени. Отсюда и возникает радостная, игровая атмосфера, характерная для всех его работ, но в особенности ощущаемая и убедительная там, где она кажется нам особенно неожиданной.

О коммунальном

В качестве вступления в дискуссию о коммунальном я хотел бы обратиться к тексту Жан-Люка Нанси *"La communauté de l'oeuvre"*. Можно перевести это название как "Общность по ту сторону труда" или "...по ту сторону произведения". Нанси различает в этом тексте "общество" (*Gesellschaft*), "общность" (*Gemeinschaft*) и "коммунальное", *"communaute"*. Общество понимается им как форма коммуникации, предполагающая, что субъекты этой коммуникации что-то думают, имеют какие-то мнения и намерения, а затем их передают — средствами языка, науки или искусства. Стало быть, эти субъекты сами контролируют свой образ в обществе. Они могут также симулировать этот образ; ведь речь идет об обществе людей, которым гарантированы права человека — и прежде всего право утаивать, говорить не все, что они знают и думают, право на анонимность и право на определенную защиту от публичности.

С другой стороны, мы имеем старый идеал общности, семью, экстатическую религиозную общность, возможно, общность народа, возможно, общность класса: общность любви, единения: в этом случае мы не предполагаем, что нечто утаено, не устанавливаем границ между собой и другими, полностью открыты другим и сливаемся с ними в один субъект. Такой была старая мечта немецких романтиков, нашедшая свое завершение в эпоху нацизма. В данном случае, говорит Нанси, множество субъектов всего лишь замещается одним субъектом. И подобно любому отдельному субъекту в обществе, понимаемом как коммуникация, этот (коллективный) субъект так же самому себе доступен, так же для себя прозрачен и обладает такой же саморефлексией. Ведь этот коллективный

субъект в равной степени контролирует образы себя самого. Это, если угодно, еще одна форма тоталитарного господства над собственным образом, над собственной эстетической репрезентацией.

Этим двум понятиям Нанси противопоставляет понятие коммунального. По его мнению, суть коммунального заключается в том, что хотя мы в этом случае и отделены от других, как чужие среди чужих, и в этом смысле находимся намного ближе к ситуации буржуазного общества, чем к ситуации экзистенциального единства, — но наш образ отчуждается от нас, и мы его больше не контролируем. В коммунальном другие имеют определенный избыток взгляда, избыток знания по сравнению с нашей собственной саморефлексией. Мое тело есть место этой утраты, этого поражения, где я оказываюсь в распоряжении Другого; мое тело есть место этого неконтролируемого образа, образующего другую, темную сторону коммуникации. Коммунальное является для Нанси именно этой Другой, неконтролируемой стороной коммуникации. Это темная сторона моего тела и моего самосознания, которую я не в состоянии контролировать, но которую контролируют другие, способные тем самым причинить мне вред. Они могут мной манипулировать, обращая против меня избыток знания обо мне, ускользающий от меня необходимым и конститутивным образом. Существует известная формула, произносимая при аресте: "Все, что вы скажете, может быть использовано против вас". В сущности, вообще все, что мы скажем, может быть использовано против нас. Ведь мы совершенно не в состоянии контролировать обстоятельства и контексты, которые мы не видим целиком и которые поэтому с еще большей уверенностью могут быть использованы против нас другими. И когда Нанси описывает этот неконтролируемый образ человека в соответствии со своим пониманием коммунального, он определяет его как *"être exposé"*, "бытие выставленности", публичное бытие человека. Это означает, что еще прежде своей способности продуцировать образы я уже выставлен сам, мое бытие выставленности не является вторичным по отношению к тому, что было мной создано и затем выставлено в музее. Ско-

рее все мои усилия, направленные на создание образов себя самого или каких-либо иных образов, можно рассматривать как попытку скорректировать прообразы, сложившиеся относительно меня у других (прообразы не в философском смысле, а просто образы, предоставленные мной другим): возможно, играть с ними, возможно, опротестовывать их, но, в любом случае, обращаться с ними стратегически.

Если теперь я спрошу себя, что же представляет собой коммунальная квартира у Кабакова, первым ответом на этот вопрос будет: музей. Это не семейная квартира, не дом, предназначенный для жизни некой семейной общности, объединенной взаимной любовью и симпатией. Перед нами не чисто приватное пространство, противостоящее публичному или отделенное от него как другая сфера, как сфера чувств в противоположность холодности общества. Скорее коммунальная квартира является тем местом, где публичное проявляется самым ужасным, самым назойливым и самым радикальным образом, где интимность уединения подвергается террору и предоставляется взгляду Другого, буквально выставляется напоказ — причем это взгляд враждебного или, во всяком случае, чужого Другого, который очень последовательно и стратегически использует свою внешнюю позицию для получения преимущества в коммунальной борьбе. Такова, по сути, тема инсталляций Кабакова, посвященных коммунальной жизни. Они демонстрируют прежде всего жестокость, дискомфорт коммунального и присущее ему бытие выставленности. Разговоры, которые можно услышать в этих инсталляциях, отличаются крайней резкостью: это не выяснения отношений между любящими, не внутрисемейный спор, а авторитарные формулировки и общественные предписания. Весь тоталитарный этос последовательно мобилизуется одними против других, и столь же безжалостно эта тоталитарность используется жертвами против своих прежних обидчиков.

Мы наблюдаем здесь борьбу за взгляд, борьбу за преобладание, борьбу за возможность репрезентации. И если мы сравним эту ситуацию с нормальным музеем, то параллели будут очевидны. Что есть музей, как не коммунальная квартира, чле-

ны которой, никогда не имевшие ничего общего и, вероятно, лично друг друга не переносившие, становятся непосредственными соседями по воле злого куратора? Я не знаю, был бы Пикассо рад жить вместе с Браком. Окажись он с ним в одной квартире, быть может, это привело бы к куда более ожесточенным спорам, чем в ситуации взаимной дистанцированности парижской жизни. Для всех этих столь разных художников – представителей разных социальных слоев и наций, пребывающих в разных психологических состояниях, – музей оказывается своего рода коммунальной квартирой. В этом обнаруживается сущность коммунального. Таким же образом проводилось управление коммунальными квартирами в Советском Союзе: жильцы не имели никакого контроля над тем, кто въезжает и кто выезжает из квартиры, – точно так же, как Кабаков или Пикассо не знают, кто еще въедет в музей, в котором они находятся. Их тоже не спрашивают, хотят ли они на протяжении долгого времени жить с ним вместе или нет.

Вообще, я думаю, что о внутреннем родстве между музеем или большой выставкой и другими институциями модернизма вспоминают слишком редко. Приехав в Германию, я приобрел опыт, в этом отношении весьма для меня поучительный. Почти каждый день я ходил в управление по делам иностранцев, в социальное управление или в управление по труду и на собственной шкуре познакомился с деятельностью подобных институций – тоже своего рода коммунальных квартир. Приезжая, к примеру, на Биеннале, на Документу или на другую большую выставку, я тотчас замечал, что они построены наподобие социального управления или иммиграционной службы: каждый стенд представляет собой маленькую комнату, в которой размещается художник, рассказывающий свою историю. Он рассказывает историю своей жизни, описывает свои ощущения и предлагает свой образ подобно иностранцу, который приехал в Германию и хочет получить вид на жительство. Поначалу все это интересно и увлекательно, но на тысячного художника этого интереса уже не хватает.

Инсталляции Кабакова, посвященные коммунальной квартире, предлагают не столько этнографическое исследование

жизни в Советском Союзе того времени и не столько социальную критику, протест против определенных условий человеческого существования, сколько метафору современного музея. Кабаков начал заниматься этим еще в 60 – 70-е годы. Уже в его ранних альбомах речь идет о художнике, живущем в коммунальной квартире. Этот художник создает непонятные для других, модернистские картины, которые после его смерти выбрасывают вместе с другим мусором. У Кабакова даже есть картина "Трафик выноса мусора", и она вызывает ощущение прощания с жизнью, поскольку от живущих здесь остается только имя на плите, как на надгробном камне. Вынос мусора означает жест выбрасывания. Человек умер, и все, что ему принадлежало, включая мебель и личные вещи, не представляющие ценности, выбрасывается. Этот жест выбрасывания личных вещей – знак окончательного поражения искусства, окончательного поражения современного художника, и причина этого поражения состоит в том, что другие жильцы квартиры создали себе свой образ художника. Ведь что бы он им ни показывал – они точно знают, как он ведет себя дома и в ванной, что он, возможно, забывает выключить свет в туалете и т. д. Они помещают эти образы, невольно продуцируемые им, в контекст, который он не может контролировать, и этот контекст, этот образ образа, становится его судьбой. Его собственные картины оказываются жертвой более крупной выставки. Таким образом, мы можем рассматривать коммунальную квартиру как продолжение музея, где выставляются не только картины, но и картины картин. И если мы упраздним коммунизм, КГБ или *Stasi*, если мы упраздним всякую слежку и шпионаж, в коммунальном никаких изменений не произойдет. Упразднение институций, системы или секретной службы не ведет к автоматическому устранению основополагающей способности других наблюдать за мной помимо моего контроля, моей власти и моего самоуправления. Напротив – коммунальное остается неустраняемым и определяющим. Другие всегда имеют излишек власти над нами.

У Дмитрия Пригова есть прекрасное стихотворение под названием "Поэт и народ", в котором ставится вопрос: в чем раз-

ница между ними? И Пригов говорит, что разница эта заключается в том, что если поэт смотрит на народ, то он видит его с определенной стороны — тогда как народ наблюдает за поэтом со всех сторон. Следовательно, если поэт начинает дискутировать с народом, он автоматически проигрывает. Речь идет об этом изначальном терроре и изначальном преимуществе, которым обладает коммунальная квартира по отношению к музею. Для Советского Союза это особенно характерно. В России были дома, где имели квартиры только официальные художники, которые, таким образом, все друг о друге знали. Да и неофициальные художники были посвящены во все интимные и чисто практические проблемы своих друзей. Это была художественная сцена, функционировавшая не только подобно западной сцене на уровне коммерции и общих стратегий, но также и на интимном уровне повседневной взаимопомощи. Следовательно, любой художник — как официальный, так и неофициальный — был подвержен контролю со стороны других.

Жильцы кабаковских коммунальных квартир всегда были художниками — в том числе те десять персонажей, которые появляются в его ранних альбомах. Когда Кабаков уехал на Запад, он провел в 1988 году большую выставку в галерее Фельдмана в Нью-Йорке: десять персонажей в коммунальной квартире, сконструированной в этой галерее. Однако это были не простые жильцы, а художники, проживающие на ограниченном пространстве в разных комнатах: все эти художники занимались своими делами, очень разнообразными и взаимно не пересекающимися; но в то же время между ними существовала тесная взаимозависимость. Эта коммунальная квартира была, таким образом, метафорой художественного сообщества и современного функционирования искусства. Это функционирование, этот контекст с некоторых пор являются предметом повышенного внимания и художественной рефлексии. Помимо прочего, мы говорим сегодня о контекстуальном искусстве, то есть об искусстве, которое тематизирует институциональные, политические, социальные или медийные условия художественной деятельности. Однако я на-

стаиваю, что проблематика коммунальной квартиры шире проблематики, тематизируемой искусством контекста. Ведь в данном случае речь идет не о том, что поддается социальному, политическому или культурному описанию, контролю и рефлексии, а об остатке бытия выставленности, об остатке неконтролируемого. В любом случае, речь идет об остатке, который никогда, ни при каких попытках самоописания, саморефлексии и тематизации собственного контекста не поддается контролю, оставаясь неотрафелированным и доступным лишь для других. В этом смысле инсталляции, посвященные коммунальной квартире, с одной стороны, обнаруживают не что иное, как интерес к контексту, который можно наблюдать у многих западных художников. Однако этот контекст нередуцируем к институциональному уровню. В то же время это не романтический проект художественного сообщества, исполненного внутреннего единодушия и общей воли и живущего общей целью; это был бы модернистский проект, где всегда актуален вопрос цели, телоса. Этот вопрос объединяет художников наподобие пролетариев, которые объединяются, чтобы построить коммунизм. Модернизм живет общим идеалом сообщества. Но художники, живущие в коммунальной квартире, создают свое искусство не потому, что они разделяют общую цель, могут передать эту цель другим или приобрести сторонников для ее воплощения. Скорее они создают свое искусство, поскольку они всегда уже репрезентированы, заведомо обозримы и выставлены, поскольку у них нет иного выбора, кроме как работать с этим образом, существующим вне зависимости от их желания.

Однако в работах Кабакова, безусловно, ощутимы мистические ноты, мистическая, модернистская надежда, на что указывает определенная числовая мистика, характерная для них. Отсюда — десять персонажей его ранних альбомов, десять жильцов на выставке в галерее Фельдмана и на многих других выставках, посвященных этой теме. Можно вспомнить о знаменитой выставке 1915 года "0.10", конститутивной для русского авангарда. Это была, как объяснял Малевич, десятка, которая, пройдя через ноль, вступила в новую действительность. Это

"ноль-один-ноль", то есть компьютерный код модернизма, "Я – минус Я – и снова Я", управлявший модернистской числовой мистикой. А когда Кабаков несколько лет назад сконструировал квартиру для НОМЫ, в которой находился он сам и его друзья, то их было двенадцать, как двенадцать апостолов вокруг отсутствующего, пустого Христа, чистого ничто посередине.

Коммунальная квартира у Кабакова занимает промежуточное положение между мистическим сообществом и современным музеем. И она является исходной точкой для критики в обоих направлениях. Здесь не возникает синтеза, поскольку здесь царят напряженность, ненависть и доносите́льство. Она не является деконструкцией в смысле Деррида, потому что из нее, если угодно, нельзя выселиться. Коммунальная квартира не является также институцией наподобие клиники, тюрьмы или другой современной институции воспитательного или дисциплинарного типа, описанных Фуко, – это фигура, позволяющая нам одновременно описывать две формы, определяющие ситуацию художника в наше время. Существует коммунальное насилие, на которое художник обречен при жизни. Но существует также музейное насилие. Ведь что есть современный музей? Современные музеи возникли после Французской революции, после того, как аристократам отрубили головы, а их квартиры и дворцы опустели. Речь идет о награбленном добре, о множестве отвергнутых атрибутов прежней власти, в совокупности представляющих собой предметы потребления. Картина во дворце – это знак власти и благосостояния, это такой же предмет потребления, как и любой другой элемент мебелировки, и в этом смысле она не является искусством. Искусство возникает вместе с музеем. Точно так же икона в церкви – не произведение искусства, а предмет религиозного обихода, и как таковой этот предмет заменим. Только с возникновением музея рождается эта конститутивная для современного искусства идея незаменимости, а вместе с ней и вся динамика модернизма. Ведь пока картины заменимы, их заменяют. Но как только они становятся незаменимыми, появляется необходимость производить новые

картины. Требование нового, требование собирательства, требование движения и развития суть следствия этой новой, явленной незаменимости искусства.

Впрочем обеспечение этой незаменимости также сопряжено с известным насилием: в музее нам все запрещено. Здесь имеется система наблюдения и охраны, и если мы будем вести себя неправильно, придет полиция и наложит на нас штраф. В ответ на вопросы, где граница между искусством и жизнью и как за ней наблюдают, я бы указал на полицейский надзор. Границу между искусством и жизнью, между видимостью и бытием, между явлением и сущностью охраняет полиция. Размещение предмета в музее означает не что иное, как общественную защиту его неприкосновенности. Кураторы обычно не воспринимаются как злые соседи по коммунальной квартире. Им якобы дано интимное знание о том, как, собственно, выглядят мои произведения, и это знание они должны использовать мне не во вред. Они не станут, дескать, обращать это тайное знание против меня, ведь они имеют социальный заказ охранять мои произведения, охранять меня и мой образ, и этот наказ они исполняют.

Так ли это? Неизвестно. Мы знаем, что часто бывает по-другому. В музее нас не оставляют подозрения. "Может быть, все это – заговор?" – спрашиваем мы себя постоянно. "Почему он попал в музей, а я нет?" Ответа мы не находим. "Видимо, все это интриги кураторов и критиков". Следовательно, и в музее нам всюду мерещатся враждебные происки, темные махинации и злые силы, которые могут и хотят причинить вред. И эта инсталляция Кабакова ("Инцидент в музее", 1992) является, так сказать, средним звеном между музеем и частным пространством. Его нельзя назвать ни частным, ни публичным – это не фамильное и не музейное достояние, а промежуточное пространство, в котором эти силы ведут взаимную борьбу. Отсюда и голоса с их постоянными сетованиями. Здесь находится пространство игры этих сил, в центре которого стоит художник – но не только в пространстве (и это подтверждает мой тезис), но и во времени. Ведь, с одной стороны, эта квартира сохраняет и удерживает в музейном

пространстве квартиры эпохи реального социализма в Восточной Европе, где сейчас их упраздняют. Они музеифицируются наподобие дворцов аристократии после Французской революции. Существенной разницы нет; процесс музеификации протекает одинаково. Если раньше это были картины Пуссена, то теперь это социалистическая мебель. Таким образом, Кабаков музеифицирует жилье эпохи реального, а ныне исчезнувшего социализма ради их спасения — я не знаю, от кого: от Запада, от западного империализма, от власти времени?

Однако, с другой стороны, эта инсталляция — не более чем инсталляция. Она существует некоторое время, а потом ее демонтируют — мебель, опять же, выбрасывают, как в коммунальной квартире после смерти жильца. Остается только документация, каталог. Стало быть, время существования этой инсталляции несколько продолжительнее времени существования коммунальной квартиры, но короче времени музея. Это не та потенциальная вечность, которую сулит музей. Будь то в пространстве или во времени — мы видим здесь попытку найти стратегическую точку, стратегическую середину между жизнью и искусством, между реальностью и музеем. Стратегическую середину, откуда можно иронизировать над реальностью от имени музея или над музеем от имени реальности — откуда можно иронизировать над вечностью от имени временного и над временным от имени вечного и т. д. Точку, в которой всё лишается силы и все силы могут быть обращены друг против друга.

Единственное, что отсутствует в этой инсталляции, это художник, Илья Кабаков. При этом никогда прежде он не делал инсталляций, где отсутствовал бы он или его альтер эго. И это первая такая работа. Во всех прежних инсталляциях, посвященных коммунальной квартире, он был представлен фотографиями, рисунками, текстами, личными вещами, связанными с ним как знаки личности, проживающей в этой квартире, занимающейся искусством и пребывающей в напряженных отношениях с этой квартирой. Впервые мы видим квартиру, где эта фигура, это альтер эго художника от-

сутствует. Он, так сказать, выехал из нее. Что это — новая эмиграция? Возможно. Но у меня есть и другая гипотеза. Перифразировав поговорку "Голод — лучший повар", можно сказать: "Время — лучший художник". Может быть, этот художник присутствует и в инсталляции Кабакова. Исторический разрыв, завершенность определенного исторического периода создает эстетическую дистанцию, достаточную для того, чтобы эта квартира воспринималась в эстетическом ключе, как воспоминание, как монумент прошлого, а не как назойливое и близкое нам настоящее.

Художник-аскет

Вопрос об автономии искусства был и остается центральным вопросом, определившим художественную практику нашего столетия. Но с особой остротой вопрос этот встает перед теми художниками, которые вынуждены работать в обществе, где автономия прямо или косвенно отрицается. В таких обществах трудно реализовать мечту авангарда об автономном произведении искусства. В то же время именно в таких трудных условиях художники ведут особенно интенсивные поиски автономии, причем эта интенсивность ощущима в их работах. К их числу принадлежит и грузинский художник Гия Эгдзверадзе, начинавший свою художественную деятельность в стране, которая, во-первых, была частью советского государства, где автономия искусства попадала под идеологическое табу, а во-вторых, не имела собственной традиции радикального авангарда: грузинский модернизм начала XX века совмещал любовь к радостным краскам французского постимпрессионизма с интересом к местному, грузинскому жизненному укладу. Но в работах Эгдзверадзе нет ни того, ни другого.

Тщетно мы будем искать в них умеренную экзотику средиземноморского культурного региона. Напротив, картины художника отличаются крайним аскетизмом, исключаяющим обычные жизненные приметы. Это своеобразное письмо, деконструирующее границу между изображением и текстом и в то же время лишенное какой-либо определенной семантики. Текст превращается здесь в орнамент, а орнамент — в текст. Если при этом и обнаруживается нечто специфически грузинское, то разве что в опыте инородности собственного алфавита, который с определенной культурной дистанции

воспринимается как орнамент и искушает воображение всевозможными проблематичными интерпретациями.

Во всяком случае, Эдгвардсе, в силу того что он вступает в непосредственное отношение с образцами классического авангарда, избегает основной ошибки, погубившей многих художников XX века. Автономия искусства слишком часто превратно понималась как свобода художника, выражающего себя в своем творчестве. Таким образом, авангардистская автономия искусства ассоциировалась с автономией современного эмансипированного человека и получала в качестве основания современную, ориентированную на свободу и утопию субъективность, судьбу которой, как казалось, призвано отразить современное искусство. Свобода эстетической воли и художественного вкуса оказывается тем самым лишь одним из многих выражений свободы современного индивидуума. При этом признается равноправие всех индивидуальных вкусов, отчего в искусстве, как и якобы в современной демократии, сегодня все приемлемо, *anything goes*. Один предпочитает Джонконду – другому же, например Дюшану, больше нравится писсуар. Таким образом, художественный авангард в этом веке часто понимается как часть общего проекта эмансипации. У этой точки зрения есть, конечно, свои преимущества – уже потому, что она заставляет многих принять современное искусство, по сути, им чуждое.

Но, несмотря на все практические преимущества, эта интерпретация авангарда весьма проблематична. Ведь следуя ей, искусство нельзя назвать ни свободным, ни автономным. Оно лишь иллюстрирует, репрезентирует и отображает автономию и свободу современной субъективности. И если субъект не радуется своей свободе, а страдает от нее, тогда искусство иллюстрирует это страдание, разобщенность и т. п. Соглашаясь с такой интерпретацией художественного авангарда, мы должны признать, что авангард, в конечном счете, потерпел поражение: иллюстрируя свободу субъективности, сам он оставался несвободен. Это идеологическое обоснование автономии искусства посредством идеала автономной, свободной современной субъективности представляется особенно роко-

вым сегодня, когда модернистская идеология свободной субъективности в значительной степени оказалась под вопросом. Человек уже явно не занимает центральное положение в нашей культуре. В нашем сегодняшнем представлении человек подчинен сознательным и бессознательным силам, действия которых он не в состоянии избежать. Это социальные отношения, культурная идентичность и экономическая зависимость, а также силы желания, современные медиа или грамматика языка, которые манипулируют свободой человека – и предопределяют его эстетические решения. Тем самым автономия искусства вместе с автономией современного индивидуума окончательно теряет свою достоверность.

Однако связь между автономией искусства и автономией индивидуума в модернизме более чем проблематична. Не случайно Малевич утверждал, что он борется против "искренности художника". Дюшан, как известно, был шокирован, услышав, что его писсуар кому-то понравился. Даже Кандинский, который говорил о "внутренней необходимости" как источнике своего искусства, при этом имел в виду лишь принудительное воздействие картин на зрителя. Он сравнивал художника с музыкантом, играющим на душевных струнах зрителя. Художники и теоретики авангарда, стало быть, далеки от того, чтобы интерпретировать новое искусство как выражение человеческой свободы.

Произведение авангарда создается не только вопреки вкусу общественности или публики, но и вопреки самому вкусу, вопреки собственному автору, вопреки всякой субъективности, включая субъективность художника. Произведение искусства только тогда действительно автономно, когда оно не воспроизводит ничего реально существующего, когда оно, следовательно, не отражает ни внешнюю, ни внутреннюю реальность. Авангардистское произведение искусства начинается там, где заканчивается человек, где человек умирает. Автономия искусства не является здесь выражением автономии человека, это скорее автономия от человека, свобода от человека. Искусство авангарда стремится достичь точки, в которой больше нет человека, в которой заканчивается все "человеческое, слишком

человеческое". Это, так сказать, нулевая точка человеческой экзистенции, в которой нет никакого мышления, но и никакого желания – и вообще никакой жизни. Художественное творчество вопреки человеческому вкусу – вопреки вкусу обществу, но также и вопреки своему собственному вкусу – отнюдь не есть поверхностная провокация. Скорее это попытка достижения вечности путем продуцирования чего-то такого, что радикально отличается от собственной, конечной жизни. Эти художественные поиски абсолютной нулевой формы или нулевого уровня человеческого существования отсылают, конечно же, к намного более древним, метафизическим поискам потусторонней жизни. Искусство авангарда наследует метафизической, платоновско-христианской традиции. В этой традиции бессмертия души стремятся достичь, пережив посредством аскезы мистическую смерть, нулевую степень души – и освободившись тем самым от всего человеческого.

Эта метафизическая аскеза находит свое соответствие в редукции, представляющей собой основной метод авангарда. Как некогда у Платона, аскеза приводит в авангарде к геометрии. Геометрия субъективна, поскольку нигде в реальности ее не найти, и в то же время объективна в силу своей интерсубъективности. Таким образом, геометрия маркирует двойной отказ: как от внешнего мира, так и от внутреннего мира человека. Геометрия автономна, и любовь к ней служит залогом бессмертия души, так как геометрическая фигура допускает безграничное повторение. В этой перспективе зрения становится окончательно ясно, что историческим источником авангарда является платонизм, традиция платоновско-христианской метафизики, ставившая целью аскетическое преодоление человека. Не случайно наиболее радикальные манифестации авангарда носят геометрический характер. Работы Малевича и Мондриана или архитектура Баухауса – это воплощенный платонизм. Кажется, будто художники авангарда с опозданием более чем на 2000 лет наконец взяли платоновской критике искусств и начали производить такое искусство, которое понравилось бы и Платону – однако с существенным отличием.

Платон хочет преодолеть человека, каков он есть, ради обретения им божественных качеств автономии и бессмертия. Напротив, художественный авангард XX столетия не меняет человека. Геометрическая картина Малевича или Мондриана есть продукт аскезы картины – а не человека. Художнику авангарда вовсе не обязательно быть святым. Духовному взору Малевича могло явиться видение чистой геометрической формы, которое затем нашло свое выражение в его "Черном квадрате", – но это видение не является необходимым условием создания картины: с таким же успехом она могла стать результатом внешнего расчета, не предполагающего никакого "аутентичного" созерцания. В этом смысле можно понимать и указание Малевича, что он борется против искренности художника. Все ритуалы аскезы и метафизического самопреодоления происходят теперь в произведении искусства. Соответственно, именно произведение искусства, а не его создатель или зритель, обретает вождьленное бессмертие. В конечном счете, Малевич со своим "Черным квадратом" стремится к тому, чтобы завоевать для своего произведения вечное место в виртуальном музее – а не место в раю для самого себя. Но это значит, что автономия авангардистского произведения искусства не базируется на автономии человека. Человек не есть место искусства – искусство начинается там, где человека уже нет. Поэтому критика автономии человека не затрагивает автономию искусства, во всяком случае, непосредственно.

Если раньше искусство изображало аскезу или страсти Христа и христианских мучеников, то, начиная с авангарда, сама картина становится аскетичной и страдает от всевозможных искажений, осквернений и ран. Само произведение искусства понимается теперь как страдающее тело – а не как простое и безразличное средство изображения чужих страданий. Эту технизацию метафизики посредством искусства, проводимую авангардом, можно интерпретировать как выражение определенного скепсиса по адресу метафизики: художник довольствуется тем, что его произведение становится автономным – и отказывается от всякой надежды на спасение для себя самого, для своей души. Но, с другой стороны, метафизическое устрем-

ление к Другому, к переходу на метауровень – по ту сторону человеческого существования вообще – тем самым еще более радикализуется. В произведении искусства художник фактически оказывается "вне себя". Дистанция, отделяющая человека от автономии, увеличивается – и делает прыжок еще более радикальным, еще более метафизическим и христианским, ведь теперь художник мыслит себя "недостойным" своего собственного произведения. Самосознание авангарда представляет собой специфическую смесь цинизма, демонстрируемого технизацией метафизики, и интерпретации этого цинизма как дальнейшей радикализации метафизической трансгрессии. В своем дальнейшем развитии эта трансгрессия привела к черно-белой эстетике позднего минимализма и концептуализма. Черный и белый – это цвета траура, аскезы и монашества. Это также цвета мертвых черных букв на белом листе бумаги, удостоверяющие отсутствие всякой жизненной пестроты и миметических образов этой жизни. В черно-белой эстетике искусство обретает свою последнюю метафизическую границу: бинарный код "0-1", ведущий к тотальной дигитализации чувственного мира, равно как и простое этическое правило, позволяющее провести однозначное различие между добром и злом.

Эдгварадз в своих картинах работает с этой черно-белой эстетикой и тем самым с метафизической традицией, которая к этой эстетике привела. Он ищет абсолютную автономию, выводящую его по ту сторону его социальной, национальной и культурной традиции. Но его картины не являются геометрическими в смысле классического авангарда и потому бесконечно воспроизводимыми. Скорее они демонстрируют вариации узора, связывают повторение с различием. Возникают бесконечные ряды знаков, не следующие, однако, никакому математическому закону, как это было в классическом минимализме. Можно подумать, что речь идет о чем-то органическом и подчинении этой органики черно-белой эстетике, ведь вариации в повторении и есть принцип органического. Перед нами не просто попытка вновь оживить аскетическое, но всматривание в бесконечность чистой формы.

Для классического авангарда геометрические формы занимали однозначно привилегированное положение перед всеми прочими формами. Малевич понимал свой "Черный квадрат" как окончательную нулевую визуальную форму, как форму ничто. Можно подумать – и так действительно думали, – что эта нулевая форма аннулирует все остальные формы и представляет собой последнюю возможную картину, означающую конец искусства. Однако в действительности появление нулевой формы привело не к отмене, а к бесконечному умножению форм. Нулевая форма функционирует как общий знаменатель всех картин. Черный квадрат есть то наименьшее, что можно сказать о картине как картине, чистая поверхность, лишенная каких-либо специфических признаков и в этом смысле подходящая для любой картины. Если черный квадрат – это общий знаменатель всех картин, то (воспользуемся этой математической метафорой) каждая картина, которая делится на эту нулевую форму, образует бесконечность.

На фоне черного квадрата любая картина становится чистой формой. Черный квадрат аннулирует не другие картины, а любое содержание этих картин, он делает любую картину абстрактной, делает из нее "всего лишь картину". Таким образом, все картины становятся одинаковыми, они размещаются на одной поверхности относительно друг друга и в равной степени поддаются разложению и комбинированию. Тем самым создается условие для функционирования риторики и экономии картин, бесконечно умножающих количество этих картин. Для того чтобы создать картину, нет больше необходимости ждать, когда мы что-то увидим, почувствуем, переживем или вообразим. Достаточно разлагать, обменивать и комбинировать, то есть пользоваться репертуаром риторических операций. Скорость искусства бесконечно возрастает. Каждая риторическая операция, даже самая простая, продуцирует бесконечные ряды картин.

По сравнению с этим бесконечным становлением риторических возможностей нулевой формы или нулевого уровня предметности жизнь со всеми ее фактически существующими и, казалось бы, бесчисленными формами неожиданно кажется

настолько ограниченной, что почти не принимается во внимание. Ведь все реальные, жизненные идеи, ощущения, представления и желания составляют лишь крошечную часть этой риторики образов, которая по своей сути является мертвой, механической, формальной, черно-белой риторикой. И эта риторика обладает скоростью более высокой, чем мысль, чем реальность, чем бессознательное влечение.

Если принять во внимание эту риторику образов, то вопрос об идентичности и автономии предстает иначе, чем обычно. Мы уже не спрашиваем себя, как сохранить свою идентичность в постоянном потоке жизни, как спасти свою автономию от постоянных соблазнов жизни, как противостоять потоку времени, чтобы удержать метафизический образ, однажды нами открытый. Напротив, метафизический образ сам, как некая инфекция, как вирус, как метастаз, начинает умножаться с огромной скоростью и инфицировать все жизненные образы, превращая их в образы метафизические, — и к тому же бесконечно продуцировать многочисленные мертвые образы, которые никогда не могут быть частью жизни. Поэтому не нужно предпринимать никаких усилий, чтобы победить мощь времени и жизни: если мы достигли метафизического уровня, мы и без того приобретаем скорость более высокую, чем что-либо иное, более высокую, чем скорость времени.

Эгдзверадзе практикует в своих работах именно эту риторику пуристской, метафизической, аскетичной формы, которая разворачивается на фоне абсолютной нулевой формы авангарда. Его картины демонстрируют потенциально бесконечные, риторические ряды картин, которые отчасти могут соответствовать и формам органической жизни. Но никакая жизнь не может охватить все эти формы. Таким образом, работы Эгдзверадзе отнюдь не стремятся к ироническому снижению классического авангардистского проекта, как это имеет место у многих его современников, — хотя проводимое художником растворение классического геометрического канона способно внушить такую мысль. В картинах Эгдзверадзе формы авангарда не помещаются в контекст

жизни. Напротив, это происходит с жизнью, потерявшейся в бесконечной риторике черно-белой квазидигитализации, составляющей основной продукт авангарда.

Искусство Эгдзверадзе на самом деле иронично. Но ирония эта лишена субъективной природы, а диктуется созерцанием бесконечных риторических рядов картин и форм, в сумме дающих нуль; ведь все они суть вариации изначальной нулевой формы. Однако поскольку жизненные формы в совокупности составляют определенный раздел формальной риторики, жизненный мир также исчезает в этом нуле. Картины Эгдзверадзе созданы в традиционном медиуме живописи. Но по своему внутреннему импульсу они принадлежат нашей эпохе тотальной дигитализации и виртуализации реальности, ведь они суггерируют аскетически-метафизическое зрелище черно-белого кода позади всех жизненных форм, без остатка растворяющихся в риторике этого кода.

Отношение между изображением и текстом изменилось. Раньше казалось важным хорошо комментировать изображение. Сегодня кажется важным надлежащим образом иллюстрировать текст. А это означает, что нас интересует уже не комментируемое изображение, а иллюстрируемый текст. Предательство художественного критика по отношению к публичным критериям вкуса превратило его в художника. При этом оказалось утраченным притязание на метауровень рассмотрения. Зато суверенитет критика возрос. Художественная критика давно уже превратилась в самостоятельное искусство, которое, оперируя средствами языка, столь же свободно обходится с находящимся в его распоряжении изображительным материалом, как это с давних пор принято в искусстве, кино или дизайне. Происходит постепенное стирание границы между художником и художественным критиком, подобно тому, как в тенденции исчезают традиционные границы между художником и куратором или между куратором и критиком. Важны только новые, искусственные, культурно-политические границы, проведенные в каждом отдельном случае намеренно и в соответствии с определенным стратегическим расчетом.

Борис Гройс
Из книги «Комментарии к искусству»

Борис Гройс – философ, теоретик и критик современного искусства. С 1981 г. живет в Германии. Автор фундаментальных исследований современной художественной культуры. Один из наиболее авторитетных в Европе интерпретаторов современной русской культуры.