

р а з н о г л а с и я



Работа,
отдых,
безработица

№ 1

Разногласия.
Журнал общественной
и художественной критики.
№1: Работа, отдых,
безработица. (Февраль 2016)

«Разногласия» – ежемесячное
приложение к сайту Colta.ru.

Содержание

На горизонте видимости: труд ГЛЕБ НАПРЕЕНКО <i>Письмо главного редактора нового журнала «Разногласия» Глеба Напреенко — о проекте в целом и о теме первого номера</i>	5
Погоня за счастьем АНЖЕЛИНА ЛУЧЕНТО <i>Как представляли себе социализм афроамериканские художники в США 1930-х годов?</i>	12
Четырехлистник успеха ГЛЕБ НАПРЕЕНКО, АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА, АНАСТАСИЯ РЯБОВА <i>Художником можно быть только временно — но зато разными способами</i>	17
«Мы сегодня все стали работниками» МАРИЯ ЧЕХОНАДСКИХ ГЛЕБ НАПРЕЕНКО <i>Мария Чехонадских рассказала Глебу Напреенко, как капитализм трансформирует трудовые отношения — и разрушает автономию культуры</i>	29
Право тупить ЙОЭЛЬ РЕГЕВ <i>Тезисы о прокрастинации и искусстве</i>	46
Тренинг исчезновения БОРИС КЛЮШНИКОВ <i>Современное искусство как изнанка офисных ритуалов</i>	52
Говорит художник АНДРЕЙ ШЕНТАЛЬ <i>Лекция-перформанс в трудовой теории культуры</i>	59

«Я остаюсь оптимистом»	68
Анатолий Осмоловский	
<i>Анатолий Осмоловский объясняет, почему все еще верит в искусство</i>	
«Воскресный день на острове Гранд-Жатт»	73
Жоржа Сёра: антиутопическая аллегория	
Линда Ноклин	
<i>Линда Ноклин о безысходной тоске город- ского досуга</i>	
Дневник февраля	99
Глеб Напреенко	
<i>Глеб Напреенко о шабаше Саши Галкиной, театре истории в Музее Бахрушина, слепом пятне вместо выставки Евгения Гранильщикова и других иллюзиях прошед- шего месяца</i>	

На горизонте ВИДИМОСТИ: ТРУД



Кадр из фильма
братьев Люмьер
«Выход рабочих
с фабрики».
1895

Письмо главного редактора нового журнала «Разногласия» ГЛЕБА НАПРЕЕНКО — о проекте в целом и о теме первого номера

«Разногласия» означают попытку противостоять любому замыканию и герметизации речи и мысли. Поэтому в журнале вы найдете разнородные — как академические, так и художественные — тексты. Перед «Разногласиями» стоит задача избежать упрощающих популистских представлений об искусстве, упаковывающих его в товарную обертку легкого потребления. И одновременно — избегать упаковки иного рода, упаковки в уютный мир взаимопонимания для избранных, в комфорт «правильного дискурса». То есть — не превратить «Разногласия» в болтовню об искусстве для своих, а, напротив, увидеть

в искусстве общественную проблему, имеющую широкое значение.

Эти две разнонаправленные задачи побуждают сопротивляться как включению разговора об искусстве в машину культурной индустрии, так и его уходу в субкультурную изоляцию. «Разногласия» пытаются действовать в зазоре между частным и общественным пространствами в их современном состоянии: то есть между распадением искусства на самоорганизованные кружки по интересам и обращением его в пищу для институций, подчиненных диктатам посещаемости, эффективности, бюрократической отчетности и политической (само)цензуры — именно так, например, функционирует музейная система сегодняшней Москвы.

Разговор о работе, отдыхе и безработице, ставший темой первого номера «Разногласий», — как раз один из способов увидеть искусство как проблемную зону между общественным (связанным с работой) и частным (связанным с отдыхом), не сводящуюся ни к одному, ни к другому. Иначе говоря, в искусстве можно увидеть источник разногласий с позиции человека как субъекта труда — субъекта, вписанного в общественные отношения, но одновременно уникального и произведенного трудом на самом интимном, телесном уровне. И здесь я позволю себе личное замечание — выбор темы номера оказался созвучен моей жизненной ситуации: ведь я получил работу главного редактора как раз в то время, когда многие рискуют работу потерять.

Труд обладает удивительно настойчивым свойством: быть преданным забвению. Даже прямая демонстрация труда может оказаться лишь ширмой, маскирующей его реальность, — как то происходило, например, в зрелом сталинском соцреализме, где образы идеальных рабочих и колхозниц были вознесены на каменные подиумы и изолированы от условий жизни своих прототипов.

Можно маскировать труд как сокрытием самого трудового акта, так и более изощренно — сокрытием общественных отношений, в которых этот акт производится. Труд в неявной форме присутствует во множестве окружающих нас человеческих изделий. Но вспомнить, что все эти вещи были изготовлены чьими-то усилиями, еще не означает понять социальную природу создавшего их труда: например, труда принудительного, как в ГУЛАГе, или труда, включенного в капиталистические

отношения. Именно через эти два уровня воспоминания о труде проводит Маркс свой анализ товарного фетишизма. Так и Фрейд в «Толковании сновидений» призывает не только признать работу сновидения, с чьими продуктами мы имеем дело, но и задаться вопросом о том, в какие психические структуры — структуры отношений с Другим — эта работа встроена.

Но зачем скрывать реальность труда? Зачем предавать ее забвению? Возможный ответ таится в самой природе труда. Еще раз: труд коммуникативен, труд социален — и потому, откровенно показывая трудовые отношения, тот базис, на котором держится общество, неизбежно ставишь вопросы о подчинении, о насилии, о кооперации в существующей системе — и о возможности иных, альтернативных, отношений.

Кроме того, труд связан с нечистотой. Не только потому, что пот и грязь — его всегдашние побочные продукты, даже в сегодняшней офисной работе. В труде всегда есть материя, есть объект — объект трансформируемый, подвергаемый переделке или даже уничтожению. Фрейд писал о «пуповине» сновидения: сверхважном элементе сновидения с неисчерпаемым запасом значений, отсылающим к телесной реальности сновидца — к частичным объектам тела, не покрываемым полностью смыслом. Труд процессуален, перформативен и неокончате-

«

Труд связан с нечистотой

»

лен, труд ставит мир под вопрос, лишает общество иллюзии завершенности, однозначности и тотальной упорядоченности. Недавний снос в Москве «самостройка» — ларьков и забегаловок у метро — потряс общественность именно бесцеремонной зачисткой города от грязи общественных отношений — отношений в том числе трудовых: от торговцев шаурмой в заляпанных жиром халатах, от усталых швей в тесных ателье, от мелкой буржуазии, владельцев магазинчиков, вечно существующих на грани риска прогореть и остаться в кредитной яме. Москва помянула свое сталинское прошлое и выступила как образцовый, стерильный *Gesamtkunstwerk* — и, разумеется, этот

Gesamtkunstwerk заставляет параноидально гадать об истинных финансовых интересах мэра Собянина и приближенных к нему инициаторов сноса.

Искусство как орудие захвата внимания — один из главных каналов демонстрации и сокрытия труда. Вопрос о труде в искусстве может также ставиться на нескольких уровнях: на уровне содержания, то есть того, о чем стремится сообщить искусство; на уровне формального устройства произведения; и, наконец, на уровне общественных условий, в которых это произведение возникло. Кроме того, можно поставить вопрос о связи между этими уровнями: например, о связи «внутреннего» мира произведения с «внешним» миром — то есть о связи условий, в которых производится искусство, с его структурой или темой.

Все эти уровни осмысления отношений искусства с трудом вы сможете найти в текстах первого номера «Разногласий» по мере их публикации на сайте (до конца февраля). Анжелина Лученто и Борис Ключников анализируют, как художники говорят об окружающих их условиях работы: Лученто



«Вся наша надежда поκειται на тех людях, которые сами себя кормят». (Цитата из Петра Кропоткина). Рельеф на здании типографии «Утро России». Москва. 1918

— на примере искусства афроамериканцев в США 1930-х годов, а Ключников — на примере работ молодых российских авторов, заимствующих в своих целях офисные ритуалы труда. Александра Новоженова и Анастасия Рябова рассуждают о переменчивых судьбах современных деятелей искусства, а Мария Чехонадских рассказывает о месте художников среди работников культурной сферы. Линда Ноклин в своей клас-

сической статье о Жорже Сёра связывает изобретенную им пуантиль с современными Сёра средствами воспроизводства образов, составляющими одну из технических опор новой индустриальной экономики. Андрей Шенталь в своём марксистском анализе перформативных лекций художников раскрывает диалектические отношения искусства и труда, «внутреннего» и «внешнего» в произведении. Йоэль Регев связывает искусство с изнанкой любой современной офисной и интеллектуальной работы — прокрастинацией, сопротивляющейся эффективности. Наконец, Анатолий Осмоловский размышляет о том, в какой общественной ситуации работа художника вообще имеет смысл.

Со Средневековья до модернизма идентичность художника проделала большой путь. Художник перестал быть одной из многих других ремесленных профессий вроде каменщика или горшечника, сфера искусства отделилась от религиозного или дворцового заказа — но вышедший на рынок автор столкнулся с вопросом, что же такое художник, где он располагает себя по отношению к обществу и труду, в чем смысл того, что он делает. Например, по мнению Линды Ноклин, Сёра в картине «Воскресный день на острове Гран-Жатт» критически размещает себя по отношению к механическому еженедельному делению времени на досуг и работу, возникшему в буржуазном индустриальном обществе. Вопрос об отношении искусства к труду и отдыху, а также к безработице как выпадению из циклов работы и досуга — один из самых конфликтных в истории искусства начиная с модернизма. Показательно, например, разногласие на этот счет между Казимиром Малевичем и левыми художниками советского авангарда. Малевич назвал искусство «производством отдыха» и видел в нем, как и в труде, одну высшую цель — **высвобождение лени** и преодоление экономического детерминизма, «харчевого принципа», движущего историю. Его ученик Эль Лисицкий, авторы круга журнала «Леф» и производственники в 1920-е годы также отводили искусству особую, но во многом противоположную роль в перестройке структуры труда и отдыха. Они видели в искусстве один из важнейших ресурсов совершенствования труда в послереволюционном обществе; искусство, по мнению производственников, должно было в итоге раствориться, слиться с освобожденным трудом и вообще с жизнью.

Дискуссия об искусстве и труде в российской художественной среде последний раз активно вспыхнула в

<http://www.colta.ru/articles/art/1796>

[https://
maycongress.
wordpress.com/](https://maycongress.wordpress.com/)

[http://
xz.gif.ru/
numbers/79-80/](http://xz.gif.ru/numbers/79-80/)

[http://os.colta.
ru/art/events/
details/17117/](http://os.colta.ru/art/events/details/17117/)

[http://may-
congress.ru/](http://may-congress.ru/)

[http://
openleft.
ru/?p=7274](http://openleft.ru/?p=7274)

2010—2012 годах. В 2010-м прошел [первый Майский конгресс творческих работников](#), в 2011-м он повторился, кроме того, был издан [номер «Художественного журнала» с темой «Художник как работник»](#). Тогда же Арсений Жилиев стал куратором выставки «Трудовая книжка», а Екатерина Дёготь организовала [дискуссию «Нужно ли деятелям культуры создавать профсоюз?»](#). В 2012 году Майский конгресс [состоялся последний раз](#). Основной теоретической моделью труда в сфере культуры на тот момент были постопераизм и связанные с ним представления о постфордизме и нематериальном труде, а также теории прекарного труда, то есть труда нестабильного и со слабыми социальными гарантиями. Тексты о прекариате, как и тексты постопераистов и их последователей, были опубликованы в упомянутом номере «Художественного журнала». В 2013 году вышел перевод книги постопераиста Паоло Вирно «Грамматика множеств», чьи идеи недавно полуиронически использовала Александра Новоженова в [статье о московском самоорганизованном скрэ-тч-оркестре](#).

Что именно изменилось за последние годы в теории и практике труда в сфере искусства сегодня, вы сможете прочесть в интервью Марии Чехонадских и тексте Андрея Шенталья в этом номере «Разногласий». Оба автора указывают в том числе на ограничения применимости теорий постопераизма о нематериальном труде к проблемам искусства и труда в сфере культуры. Но факт остается фактом: увы, бурная дискуссия начала 2010-х годов о труде и вопросах защиты прав работников в сфере культуры со всеми её надеждами возымела ощутимое воздействие скорее на самосознание её участников, чем на реальность трудовых отношений. И в этом смысле она словно подтвердила в очередной раз склонность труда уходить в зону умолчания и невидимости. Схожая судьба, впрочем, постигла почти все оживление гражданского самосознания 2011—2012 годов, выплеснувшееся тогда в многотысячных митингах: не возымев серьезного воздействия на властные отношения в России, оно ушло обратно на территорию дружеских кружков и частных инициатив, откуда совершает порой интервенции в широкое публичное пространство.

Однако сейчас вопрос о труде повсеместно возвращается — в брутальной форме социальной незащищенности: угрозы сокращений и безработицы, вызванной экономическим спадом в России. Особую остроту здесь обретает текст Анжелины Лу-

ченко об искусстве времен Великой депрессии и «Нового курса» Рузвельта. Это еще одно свойство труда: он начинает быть ясно виден в моменты исторических сломов — будь то революция 1917 года и послереволюционный СССР, экономический



© Михаил
Екадомов

кризис в США 1930-х, гражданские протесты в России 2011—2012 годов или сегодняшняя угроза экономического коллапса. Повлечет ли нынешний российский кризис волну гражданских инициатив и широких дискуссий, ставящих вопросы о правах и условиях труда на уровне реальной практики? Можно ли считать недавние протесты дальнбойщиков первой ласточкой подобных изменений? Сможет ли сегодняшнее обнажение труда, его выход в зону видимости обрести конструктивные формы?

Погоня за счастьем



Вергис Хейз.
Погоня за счастьем. 1936
© Harlem Hospital Center
Mural Collection
и Анжелина Лученто

Как представляли себе социализм афроамериканские художники в США 1930-х годов?

Текст Анжелины Лученто, американской исследовательницы, историка искусства, живущей в Москве, затрагивает мало-известный в мире (и совсем неизвестный в России) сюжет — работы афроамериканских художников времен Великой депрессии и «Нового курса» в США. Российского читателя обращение к этому материалу способно натолкнуть на пересмотр замыленного отношения к советской реалистической живописи как единому монолиту: как отделить в ней стремление выслужиться перед государством от попытки передать образ труда, знакомого далеко не всякому зрителю? Каких

советских художников можно сравнить с главным героем статьи Лученто — художником Вертисом Хейзом?

Великая депрессия в США начиналась в Черный вторник, 29 октября 1929 года. В ходе последовавшего экономического кризиса множество американцев осталось не только без работы, но и без еды. Эти обстоятельства повлекли вспышку общественного интереса к социализму. Район Гарлем в Нью-Йорке оказался одним из нескольких центров социалистического движения в США. Афроамериканцы, проживавшие в этом районе, призывали построить новую жизнь на основаниях свободы и достойного уровня жизни для всех — и видели в новых видах и жанрах изобразительного искусства, литературы, театра и музыки одно из важнейших подспорий в достижении своих задач. Гарлемские афроамериканцы проявляли огромный интерес к советской социалистической системе. Например, писательница Зора Ниэл Хёрстон создала в Гарлеме отделение Международной ассоциации друзей Советского Союза. Многие обитатели Гарлема, в том числе Ланстон Хьюз, Клод Маккей, Дороти Уэст, Поль Робсон и другие, ездили в СССР в начале 1930-х, чтобы лучше понять, что такое советский социализм и можно ли применить его опыт к ситуации в США. Их интересовало, поможет ли общественная система, подобная советской, преодолеть пережитки рабства и расизма, на которых был построен американский капитализм и которые обрекали афроамериканцев находиться на экономическом дне общества.

Одновременно американское правительство во главе с Франклином Рузвельтом ощущало массовый интерес народа к идеям социализма. Рузвельт понял, что если он и его правительство не примут специальных мер, то существует настоящий риск народного восстания и поворота к коммунизму. Поэтому в 1933 году администрация Рузвельта объявила начало «Нового курса» — то есть сформулировала общий план полного восстановления американской экономики. В 1935 году по инициативе Рузвельта открылась программа для писателей и художников под названием «Управление общественных работ» (УОР). УОР просуществовало до 1943 года. Как и в СССР, писатели и художники в УОР могли получать заказы от государства на разные общественные творческие работы. Афроамериканские художники не были исключены из конкурса. В Гарлеме существовала особо активная группа УОР, в которой состояло множество художников, в том числе Джейкоб Лоуренс, Аарон Дуглас, Чарлз Алстон и Вертис

Хейз (Vertis Hayes). Они стали получать заказы на создание фресок и других видов монументального искусства на территории Гарлема. При этом Хейз был единственным из них, кто имел образование художника-монументалиста — все остальные имели образование станковистов. Хотя Хейзу было всего 25 лет, в 1936

«

Такая работа — легальный вид рабства

»

году он вместе с Чарлзом Алстоном получил важный заказ на роспись стен Гарлемской больницы на 135-й улице в Нью-Йорке. Так Хейз и Алстон стали первыми афроамериканскими художниками, работавшими на проект УОР по монументальной живописи. Вскоре произведения Хейза оказались самой важной частью росписей Гарлемской больницы.

В коридорах общежития для медсестер на территории больницы Хейз написал серию из девяти фресок, названную им «Погоня за счастьем» («The Pursuit of Happiness»). Серия показывает историю жизни и судьбы афроамериканцев в США и их предков в самой Африке. По своему стилю фрески Хейза — пример «социального реализма», популярного в то время среди американских социалистов, включая афроамериканских художников-активистов. Как те советские художники, которыми они восхищались, американские социалисты видели в реалистическом искусстве



Вертис Хейз.
Погоня за счастьем.
1936
© Harlem
Hospital
Center Mural
Collection
и Анжелина
Лученто

средство передать зрителям хоть какое-то представление о неизвестной им, совсем отличной от их собственной, жизни. Так, Хейз своим реализмом пытается донести до зрителя отблеск переживаний свободного африканца, танцующего от радости на своей земле за океаном. Но также Хейз стремится передать тяжесть жизни afroамериканских рабочих после их освобождения от белых рабовладельцев в XIX веке. При этом создание образа труда оказывается для Хейза гораздо важнее буквального реализма.

Цикл фресок «Погоня за счастьем» начинается и заканчивается изображениями якобы свободных afroамериканских трудящихся. На первой фреске Хейз показывает современную семью издольщиков на американском юге. Мать, отец, мальчик и их соседи работают на полях, собирая хлопок. За полем стоит ряд маленьких деревянных домиков, где они живут; за домиками протекает река. Живописуемая Хейзом картина тяжелого труда и нескончаемой бедности в 1930-е была реальностью для многих afroамериканцев на юге страны. Официально они освободились от рабства в 1863 году, но жизнь для многих из них после этого не улучшилась. Из-за бедности, дискриминации во всех областях жизни и расистских законов многие не могли устроиться на нормальную работу, и их единственной возможностью оставалась работа в качестве издольщика. Герои фрески Хейза получают за свой труд только свое скромное жилье. Художник показывает, что такая работа, по сути, — легальный вид рабства, который забирает всю силу из живого человека. Все трудящиеся на фреске работают с закрытыми глазами — как будто им некуда убежать, кроме как внутрь самих себя.

В следующих росписях Хейз изображает радость свободной



Вертис Хейз.
Погоня за счастьем.
1936
© Harlem Hospital Center Mural Collection и Анжелина Лученто

жизни в Африке и достижения новой культуры, развивающейся в Гарлеме. Он рисует музыкантов, танцоров, художников, врачей, медсестер, ученых. В этих центральных панелях Хейз больше всего акцентирует радость и достоинство творческой работы.

В отличие от множества белых художников, которые также создавали стенные росписи при УОР, Хейз никогда не выстраивает прямой связи между жизненным счастьем или материальным богатством, так называемой американской мечтой, и серьезным физическим трудом. Например, когда Хейз возвращается к теме физического труда в конце цикла росписей, он предлагает совсем иную картину реальности.

На последней фреске художник изображает тех же издольщиков, что и на первой. Они теперь уже не работают в поле, хотя у них есть все инструменты для этой работы. На сей раз они смотрят через широкую реку на большой современный американский город. В городе есть всё: и церковь, и небоскребы, и заводы, и мосты — над ним даже парит дирижабль. Но между афроамериканскими издольщиками и этим чудесным городом стоит огромное зубчатое колесо. Это предмет, не внушающий ни радости, ни надежд — но только страх. Металл и сила этого зубчатого колеса словно могут раздавить всю группку глядящих на него афроамериканцев. Здесь Хейз ставит вопрос о пути в будущее для афроамериканских трудящихся. Подчеркнув, что их труд в южных деревнях являлся, по сути, разновидностью легального рабства, художник сомневается также, что в большом новом городе для них начнется иная, лучшая жизнь. Напротив, Хейз предполагает, что на труде и бедности афроамериканцев держится не только сельское хозяйство страны, но и самые современные индустриальные города. И это значит, что, по крайней мере, все афроамериканцы, а может быть, даже все американцы должны искать новые пути к счастливому будущему. Кроме того, Хейз выдвигает идею, что эти новые пути не должны строиться полностью на серьезном физическом труде. Напротив, они должны дать людям максимальную возможность отдыха и творчества: для Хейза эстетика социализма была эстетикой творческой радости и жизненной страсти. Эстетикой, предлагающей зрителю размышление о взаимоотношениях между жизнью и физической силой и требующей, чтобы он задумался о месте трудового рабства в структуре американской экономики.

Серия фресок Хейза — не единственная подобная работа в истории американского модернизма, но пока такие произведения исследованы еще очень и очень мало.

Четырехлистник успеха

*Художником можно
быть только
временно —
но зато разными
способами*



Главный редактор «Разногласий» Глеб Напреенко встретился с искусствоведом Александрой Новоженовой и художницей Анастасией Рябовой, чтобы узнать у них, что приводит людей в искусство, что выбрасывает из него и что возвращает снова и снова — и есть ли успех на этом безнадежном пути.

ГЛЕБ НАПРЕЕНКО: Саша и Настя, вы обе интересуетесь тем, как художники и критики действуют в социальном поле, какие субъективные траектории в этом поле им доступны. Вы пытаетесь работать с этими вопросами перформативно, то есть, во-первых, действуя сами по правилам поля художественного производства, во-вторых, превращая разговор об этих правилах в художественную практику. Вы рассказывали мне, что разработали в своих студиях некий четырех- или даже пяти-

листник успеха. Что это такое?

АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА: Известно, что, если вы в поле находите четырехлистный клевер, вам является гном с горшочком золота.

АНАСТАСИЯ РЯБОВА: А клевер с пятью листиками считается еще круче.

НАПРЕЕНКО: И кто же этот гном — куратор? Галерист?

РЯБОВА: В легенде это не уточняется, но мы действительно начали разрабатывать формулу. Когда мы опишем ее тебе до конца, ты, может быть, поймешь, кто такой этот гном.

(Рябова рисует схему.)

НОВОЖЕНОВА: Четырехлистник или пятилистник — это социально-пространственная модель возможной траектории входа и выхода в существование в качестве художника...

НАПРЕЕНКО: То есть вас интересует пограничье социального поля искусства с полем общества вообще... А как и почему можно войти в искусство и выйти из него?

НОВОЖЕНОВА: Искусство — точка, в которой можно задержаться, но которую можно и проскочить. Поэтому четырехлистник — динамическая модель.

РЯБОВА: Она нестабильна.

НАПРЕЕНКО: То есть бытие в искусстве нестабильно.

«

Нужно рассматривать искусство как полустанок, а не как конечную цель.

»

РЯБОВА: Ну, бытие вообще нестабильно! *(Смеются.)*

НОВОЖЕНОВА: Иногда художниками становятся на одну выставку, на год. Есть художники, о которых с сожалением говорят, что они художниками быть перестали. У производственников в 1920-е годы была идея, что перестать быть художником нужно ради более масштабной цели. Сейчас перестать быть художником — жалкий удел. Но, может, нужно пересмотреть это отношение и рассматривать искусство как полустанок,

а не как конечную цель. Ведь в зависимости от того, откуда люди в искусство попадают и куда из него движутся, варьируется их отношение к тому, что они в нем делают.

РЯБОВА: Но сегодня тоже порой осуществляется движение из искусства в пространство, где возможно действие, в активизм или документалистику.

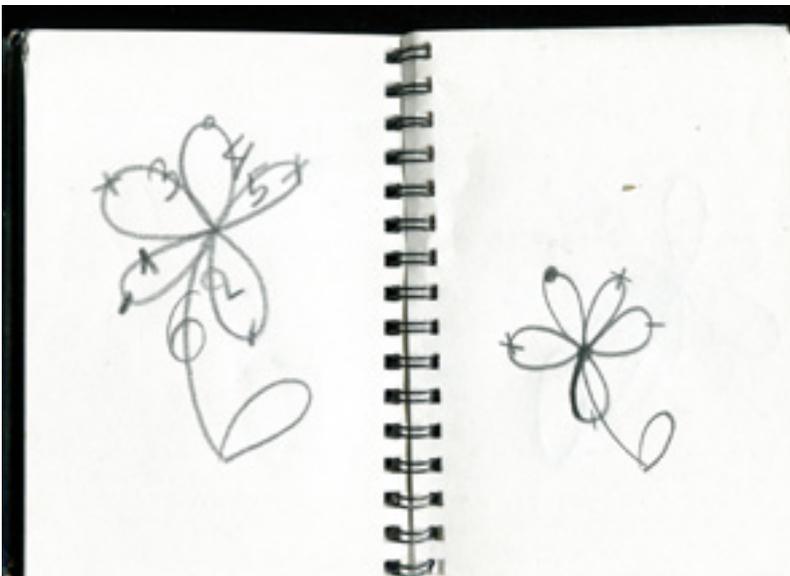
НАПРЕЕНКО: Иногда титул искусства выступает прикрытием или оправданием для иных практик.

РЯБОВА: «Искусство» не имеет окончательного определения.

НАПРЕЕНКО: Выходит, то, чем является для тебя искусство, зависит от того, с какой стороны ты в него вошел?

НОВОЖЕНОВА: В этом и смысл, что нет такой вещи, как художник, а есть человек, заходящий на эту территорию с той или иной стороны — и этим входом территорию переопределяющий.

РЯБОВА: Под траекторией на нашей схеме, напоминающей сейчас пятилистный клевер, понимается линия движения из крайней точки лепестка через центр соцветия в направлении крайней точки противоположного лепестка.



© Анастасия
Рябова

НАПРЕЕНКО: И на схеме я читаю: «Траектория 1: бегство в непрофессиональное пространство»...

РЯБОВА: Мы заметили, что некоторые молодые люди, в том числе мы сами, совершили переход из прежней профессии в профессию в сфере искусства. У меня, например, непрофильное образование — как и первое образование у вас.

НОВОЖЕНОВА: Еще более острая ситуация — когда бегство

в искусство из прежней профессии связано не только с образованием, но и с трудовым опытом. Обычно это опыт отчуждения, когда люди понимают, что задачи, ставящиеся перед ними, — не те, которые они бы сами сформулировали. Часто это работа в околохудожественной индустрии производства образов.

РЯБОВА: И есть представление об идеальном пространстве искусства, в котором происходит неотчуждаемая деятельность, где ты работаешь на себя. «Работаешь» в кавычках, ведь предполагается, что ты тусуешься и занимаешься чем-то, что не сковано требованиями профессии, трудовыми условиями: вставать рано, ходить на работу пять раз в неделю, работать «на дядю».

НАПРЕЕНКО: Это желание переформатировать свои отношения с тем Другим, которым является для каждого работа или работодатель?

РЯБОВА: Попытка сменить Другого с плохого на хорошего.

НОВОЖЕНОВА: И жажда полноты воплощения своего «я» в некоем объекте — и предполагается, что теперь-то Другой с радостью примет от тебя не то, что требуется, а то, что ты сам хочешь дать.

НАПРЕЕНКО: Похоже на фантазию о полном гармоничном слиянии с Другим в материнской утробе.

РЯБОВА: Как ни смешно, но именно это, похоже, двигало всеми нами при входе в искусство.

НАПРЕЕНКО: То есть вход в искусство — это на самом деле исход?

НОВОЖЕНОВА: ...на территорию предположительно благожелательного Другого. Такой исход влечет, естественно, шок от того, что в искусстве могут опять возникнуть требования профессии, требования Другого.

НАПРЕЕНКО: В старом искусстве было очевидно, что это профессия, требующая ремесленного мастерства. А идея современного искусства в том, что ремесленное мастерство уже не необходимо. Отсюда — миф об освобождении.

НОВОЖЕНОВА: В академии несколько лет учишься подражанию. А когда твои навыки связаны с индустриальными и постиндустриальными медиумами, которые осваиваются куда быстрее, возрастает и межпрофессиональная мобильность.

НАПРЕЕНКО: Такая мобильность, особенно в разросшейся сфере креативных индустрий, и характеризует постфордизм. Условия современной карьеры требуют готовности менять

профессию.

РЯБОВА: Даже внутри искусства — кто же ты: критик, куратор или все-таки художник?

НАПРЕЕНКО: Давайте перейдем ко второму лепестку.

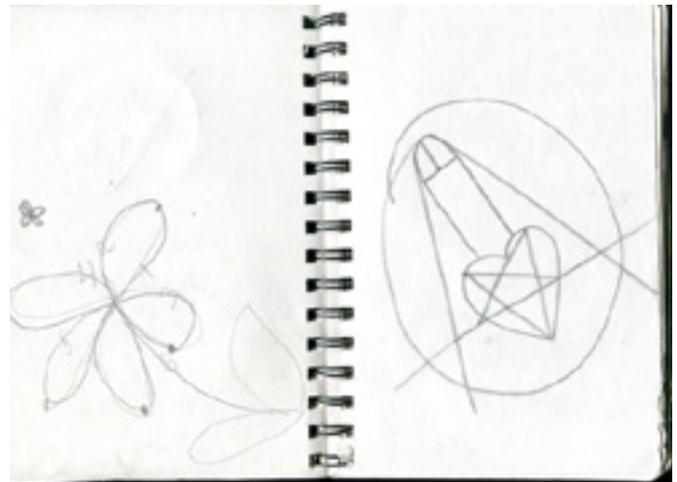
НОВОЖЕНОВА: Вторая траектория противоположна первой и вместе с тем — ее следствие. Она связана со стремлением художника вписаться в профессиональные структуры, быть в искусстве на зарплате, работая в учреждении культуры, требовать соблюдения трудовых прав. Даже если изначально человек пошел в искусство, чтобы выйти из прежней профессии, в искусстве он снова начинает требовать профессионализации.

РЯБОВА: То есть требовать прав как художник, как тот, кто не отчуждается, но все же имеет право на зарплату и пенсию.

НАПРЕЕНКО: То есть зарегистрировать свои отношения с новым Другим, как бы благожелателен он ни был.

НОВОЖЕНОВА: Потому что позиция художника перестает быть мнимой позицией отдыха. Неотчужденность, специалистом в которой становится художник, начинает рассматриваться им как всеобщее благо, и именно поэтому он требует социальных гарантий, предоставляемых другим профессиям, которые считаются социально полезными.

РЯБОВА: Траектория ко второму лепестку исходит из позиции



© Анастасия
Рябова

легального нахождения в системе, а с другой стороны, требует борьбы за корректировку ее внутренностей.

НАПРЕЕНКО: А позиция институциональной критики входит во вторую траекторию? Например, в случае Ханса Хааке?

РЯБОВА: Мне кажется, что на сегодняшний день институциональная критика, как и концептуализм, к примеру, — уже

настолько встроенные понятия современного искусства, что нельзя не быть концептуалистом сегодня, нельзя не быть институционально критичным.

НАПРЕЕНКО: Возле третьего лепестка написано «бред самофинансирования».

РЯБОВА: На пути к третьему лепестку ты продолжаешь искать свободы реализации себя в искусстве и одновременно стремишься разрешить проблему выживания, чтобы обеспечить возможность самовыражения. Чтобы иметь возможность самовыражаться по-честному, нужно самофинансироваться.

НОВОЖЕНОВА: Источник «брета самофинансирования» — в идее, что, чтобы быть по-настоящему свободным, нужно быть финансово независимым. Но, чтобы решить проблему выживания, ты вынужден вступить в сделку с Другим. Например, пойти на отчужденную работу. Тогда выходит, что место, где ты отчуждаешься, и место, где ты творишь, оказываются взаимодополняющими и могут существовать только за счет друг друга.

НАПРЕЕНКО: Это очень аутоэротическая фантазия.

НОВОЖЕНОВА: Да, ты засыпаешь в кровати, и тебе представляется идеальный проект. Но, чтобы его реализовать, надо выкупить себя из капитализма. Побатрачить на дядю или придумать схему игры на бирже или продажи какой-то невидимой ерунды, что позволит заработать деньги, которые ты уже инвестируешь в подлинную деятельность — в искусство.

РЯБОВА: Есть еще другой вариант — ты привилегирован, то есть тоже в каком-то смысле сперва вступил в сделку с обществом и капиталом, чтобы потом самовыражаться. Ты рантье — или у тебя богатые родственники. Есть версия, что, чтобы полноценно заниматься искусством, нужно быть богатым. Поэтому третья траектория показательно марксистская. Искусство тут — элитарная деятельность, и доступ к занятию им по экономическим причинам имеют не все.

НАПРЕЕНКО: То есть на третьем лепестке мы сталкиваемся с идеей автономии искусства в одном из ее предельных вариантов. Чтобы выстроить автономию, ты готов откупиться от общественной системы.

НОВОЖЕНОВА: «Бред самофинансирования» часто порождает аутичные работы, которые вообще не подразумевают зрителя.

РЯБОВА: А бывает и так, что художник финансово может позволить себе полную автономию, но все равно стремится на территорию институций и признания...

НАПРЕЕНКО: То есть вопрос второго лепестка об отношениях художника с социальными гарантиями здесь разрешен за счет внешнего по отношению к искусству фактора. Будь то богатые родители или работа на дядю.

РЯБОВА: Да, и третья траектория этим обусловлена. Это логика капитализма. И в этой связи особенно критически можно рассмотреть категорию «таланта». Например, когда говорят:

«

Талант — это просто возможность выкупить себя.

»

«Что он там фыркает насчет денег? Был бы талант — и так бы добился». На третьем лепестке видно, что талант — это просто возможность выкупить себя.

НАПРЕЕНКО: Следующий лепесток — четвертый — назван вами «бой за удовольствие».

НОВОЖЕНОВА: Наши траектории детерминистские, они обуславливают развитие событий, но есть еще такая вещь, как удовольствие: оно возникает индивидуально и внезапно, в любой точке любой траектории, и связано с нарушением планов.

РЯБОВА: Когда вдруг видишь, что искусство — это как ошибка: внеплановая вещь.

НОВОЖЕНОВА: Соответственно это бессознательное, и, возможно, оно вовсе не ведет тебя к успеху, а выкидывает на обочину...

НАПРЕЕНКО: То есть то стремление к неотчужденности, с которого начался первый лепесток, напоминает о себе, и оказывается, что стремление к свободе в искусстве — не то, чем кажется.

РЯБОВА: Но к этому моменту ты уже занимаешься искусством. И насколько сильна твоя тяга к удовольствию через искусство, настолько, возможно, ты будешь способен переконструировать основания искусства — повлиять на устройство художественного процесса.

НОВОЖЕНОВА: И это удовольствие связано с неким риском.

РЯБОВА: Как и любое следование страстям.

НОВОЖЕНОВА: Вместо того чтобы давать наслаждаться Другому, тому, что задает тебе формат, ты придумываешь формат сам.

РЯБОВА: Но не факт, что вообще есть удовольствие для тебя. Может быть, давать наслаждаться Другому — это и есть твое удовольствие. Но теперь ты это открываешь.

НАПРЕЕНКО: То есть четвертый лепесток — это лепесток



рефлексии, когда обнаруживаешь, что в искусстве помимо вопросов о социальных гарантиях, зарплате и преодолении отчуждения есть нечто более сложное в отношениях с Другим? Регулярно повторяя акт производства искусства, ты задумываешься, зачем тебе этот объект искусства нужен, зачем это повторение, что ты, собственно, делаешь?

НОВОЖЕНОВА: Действительно, нигде, кроме как на объекте искусства и на отношениях с ним, ты не можешь узнать, чего на самом деле хочешь. Потому что именно там возникает удовольствие, не связанное с прямым профитом. Искусство — единственное социальное место, где можно узнать о своем желании.

НАПРЕЕНКО: Помимо сферы любовных отношений. То есть у вас искусство — способ самопознания себя в социальном. Почти как в гегелевской истории самопознания духа: пройдя через вопросы отношений с обществом на первых трех витках, на четвертом витке человек возвращается к своим желаниям, которые и привели его бессознательно в искусство.

РЯБОВА: Художник начинает думать: а что же мне действительно интересно?

НОВОЖЕНОВА: Это счастливый сценарий.

РЯБОВА: Здесь возможен успех как захват удовольствия. Но на четвертом витке удовольствие от искусства и социальный успех не обязательно согласуются.

НОВОЖЕНОВА: Это как раз про рассогласованность между борьбой за права и за желание. И это как разница между бедняком и нищим, которая аналогична разнице между капиталистом и богачом. Бедняк — тот, кто хочет улучшить свои условия жизни и вписан в социальную систему, как и капиталист, который тоже заперт в системе производства капитала, лично для себя имея минимум. А нищий — это тот, кто наслаждается своей отброшенностью, как богач — выделяющей его из общества роскошью. В фильме Луиса Бунюэля «Виридиана» героиня-святоша приводит нищих жить в свой дом с условием, что те будут молиться, ложиться рано, не материться и не заниматься сексом, за что обещает их кормить и давать им кров. Но когда она уезжает, они устраивают пир в ее особняке, зная, что на этом настанет конец их хорошей жизни: один раз провести время по-царски для них важнее, чем постоянное улучшение условий существования. На четвертом лепестке может случиться так, что вместо улучшения ты выбираешь радикальное и чрезмерное удовольствие — и гори оно все синим пламенем.

НАПРЕЕНКО: То есть получить один раз трансгрессивное неограниченное удовольствие для них важнее, чем постоянно получать лимитированное. В то время как на второй и третьей траекториях, когда ты задаешься вопросом о социальном благе, это, скорее, позиция того, кого вы называете бедняком... Давайте перейдем к пятому лепестку.

РЯБОВА: На самом деле именно пятая траектория должна быть об удовольствии. Открыть тайну удовольствия — суперуспех в поиске клевера, явление гнома с горшочком. Но раз удовольствие существует поперек правил, закономерно, что оно прокралось вперед... И теперь придется сделать шаг назад.

НОВОЖЕНОВА: Если взглянуть на людей, которые только что вошли в искусство или пытаются войти, мы обнаруживаем позицию профессионалов в сферах типа видеомонтажа, свадебной или репортерской фотографии... С другой стороны, есть зоны субкультуры, где люди реализуются в сообществе адептов, понимающих друг друга и правила субкультуры, как в технокультуре или культуре комиксов. И для профессионалов, и для субкультурщиков встает вопрос, насколько публичным должно быть их высказывание, какого рода признания они ищут. Часто они ищут не рискованных встреч, а закрытую сре-

ду приятия. Они хотят туда, где их оценят по их критериям.

НАПРЕЕНКО: Не претендуя на универсальность. Опять внутриутробная фантазия.

РЯБОВА: И здесь мы вводим понятия Welt и Umwelt. Umwelt — это мир идентификации подобных с подобными. В биологии или антропологии это ограниченная территория, связанная с определенной экосистемой, или зона жизнеспособности этой экосистемы...

НАПРЕЕНКО: В поисках Umwelt ты пытаешься уйти от того, что человеческое животное не имеет естественной среды обитания.

РЯБОВА: И границы внутри искусства с точки зрения Umwelt очень биологические: оканчивается роща, начинается поле, и там я уже не могу кормиться.

НОВОЖЕНОВА: Там кончаются лайки. В поиске себе подобных, которые наградят тебя пониманием, большую роль играет интернет. В какой-нибудь точке планеты благодаря интернету найдутся люди, которые тебя одобряют.

«

**Ленин не повесится оттого,
что не сможет отдать
деньги, одолженные
на революцию, немецкому
правительству.**

»

РЯБОВА: При этом интернет мифически предстает как Welt, то есть большой, глобальный мир. И это ошибка.

НАПРЕЕНКО: То есть к идее Umwelt приходишь посредством выхода в глобальный мир — Welt? Например, сначала приходишь в мир современного искусства, а потом пытаешься найти в нем уютное микросообщество — как в интернете?

РЯБОВА: И в искусстве тут разыгрывается драма между критерием с точки зрения Welt — например, «это не релевантно,

это не ново» — и критерием с точки зрения Umwelt: «это круто, ты наш, вот тебе лайк».

НОВОЖЕНОВА: На самом деле всякий, кто приходит в современное искусство в поисках Umwelt, ведет двойную игру — игру с Welt, с идеей всеобщности: все-таки в искусство приходят ради нее. Это игра субкультуры и открытого мира.

НАПРЕЕНКО: Но сама идея причастности к большому миру проблематична. Глобальность всегда опосредуется через локальное сообщество — как, например, опосредуем ее мы с вами друг через друга сейчас. И Welt может быть очень репрессивен в своем нивелировании акта высказывания художника, вписывании его в глобальное «это было тогда-то и у того-то».

НОВОЖЕНОВА: Но не факт, что такие высказывания — это проявления Welt. Скорее это попытка превращения всего искусства в Umwelt с понятными критериями сравнения и оценки. Язык для Welt — это не просто всеобщий язык, это вообще не язык консенсуса. В Welt ты можешь апеллировать не только к своей страте, но и к людям, которые за ее пределами находятся. Это стремление к полемике.

НАПРЕЕНКО: То есть Welt — пространство, где, по идее, всегда есть место для дискуссии, в отличие от вечного консенсуса в Umwelt... А есть авторы, которые безнадежно тоскуют по этому самому Welt?

НОВОЖЕНОВА: Ну вот Осмоловский.

РЯБОВА: Но, кстати, о субкультурах в искусстве я узнала из тех практик, которые инициировал Осмоловский в 1990-е. И у субкультуры есть важная функция потайного инкубатора — вот мой тезис в защиту субкультурности.

Следующая траектория — последняя. Это выход линии от пятого лепестка к стебельку. Это половинка траектории: жизнь в долг. Долг — это вопрос времени: деньги материализуются во временном континууме. Тебе нужны они сейчас, а отдаешь ты их потом.

НОВОЖЕНОВА: Это немножко связано и с выкупанием себя из капитализма, такой придаток третьего лепестка. Правда, тут выкупания не происходит — возникшая у тебя идея о великом искусстве заставляет тебя стать должником и отправляет тебя в минус, а не в самокупаемость. Берешь кредит в банке или занимаешь на проект у друзей. И хотя это не потребность в том смысле, в котором потребностью является еда или жилье, эта необходимость уйти в минус рождается внутри тебя как голод

и холод. И ты не соглашаешься на компромиссы, на упрощение замысла, на погрешности в технике. Это антиавангардизм: ведь авангардизм подразумевает ничего не стоящий жест, ставящий под вопрос твой профессиональный статус. А когда ты, движимый внутренним долгом, ищешь должного финансирования на продакшн, ты возрастаешь как профессионал, но это антиавангард.

РЯБОВА: Но все же тут могут быть разные ситуации. Одно дело, когда человек становится жертвой технологий, на которые ему нужно мощно потратиться, а другое, когда ему нужно реализовать некоторые не сводящиеся к техничности ситуации здесь и сейчас и все равно вложить в это какие-то деньги, которых у него на данный момент нет. Ну или если он трезво оценивает, что никакая институция ни за что на свете не поддержит его замысел в том виде, в котором он хотел бы его реализовать. Можно брать деньги в долг у самого себя или у других своих проектов...

НОВОЖЕНОВА: Тут полезно опять вспомнить разницу между бедняком и нищим. Бедняк берет кредит, чтобы обеспечить свои естественные потребности, и собирается его отдать. Нищий же на одолженные деньги совершает аферу.

РЯБОВА: Да, и это совсем другой тип жизни в долг — это не долг на качественную работу.

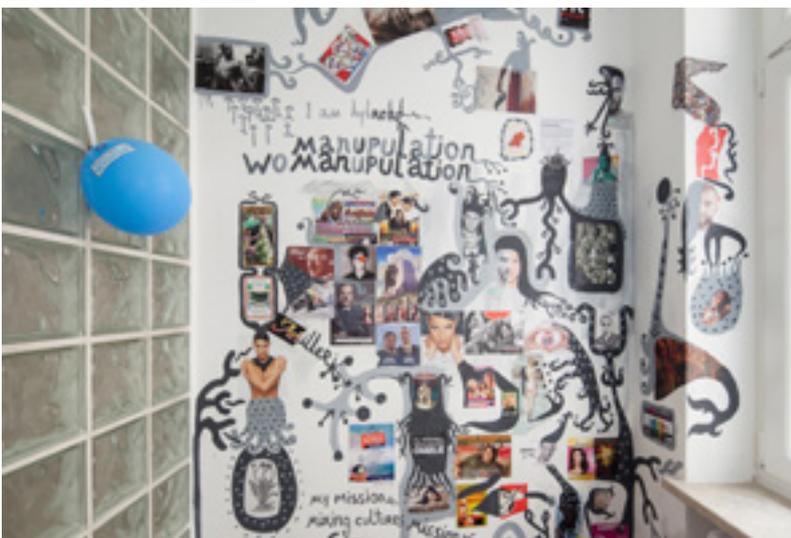
НОВОЖЕНОВА: Упоение техническим качеством связано с удовольствием по правилам, а следовательно, с чувством вины, которое заставляет отдавать долги — либо покончить с собой. А если речь идет об афере, не связанной с качеством исполнения (ответственностью перед зрителем) и разрушающей условия кредитования, то нет и вины. Ленин не повесится оттого, что не сможет отдать деньги, одолженные на революцию, немецкому правительству.

Рябова и Новоженова (хором):

Лети, лети, лепесток,
Через запад на восток,
Через север, через юг,
Возвращайся, сделав круг.
Лишь коснешься ты земли —
Быть по-моему вели!

«Мы сегодня все стали работниками»

Мария Чехонадских о том, как капитализм трансформирует трудовые отношения — и разрушает автономию культуры



fragment from
solo exposition,
FUCK GOLF,
Kunstraum
Munich, 2015
© Баби Бадалов

В своем интервью теоретик искусства и культуры Мария Чехонадских объясняет, какие концепции наиболее адекватно описывают изменения, происходящие сегодня в сфере трудовых отношений, и как эти изменения сказываются на культуре и искусстве.

— Давай начнем с самой общей рамки. Можешь рассказать немного об истории понятия «прекаритет»?

— Этот термин пришел в науку из повседневного лексикона: он происходит от французского *précarité*, английского *precarity* — «нестабильность, шаткость». Термин означает совокупность изменений условий жизни и труда, в узком смысле — нестандартные формы занятости и новые формы трудовых отношений.

Уже в 1970—1980-е годы слово «прекаритет» использовалось в Италии для описания новых форм сезонной или нестандартной работы и эрозии прежнего трудового стандарта — восьмичасового рабочего дня на полном контракте. Затем в 1990-е дебаты о прекаритете распространились по всей Южной Европе и во Франции. Пьер Бурдьё, например, был одним из первых, кто связал прекаритет с переходом к постиндустриальному обществу и новому типу экономики, которую мы сегодня называем неолиберальной¹. И если в 1990-е годы Бурдьё, а затем Ричард Сеннет видели в нестабильной занятости катастрофу, своего рода аннуляцию достижений рабочего и профсоюзного движения, то Антонио Негри в 2000-е годы связал прекаритет с позитивными тенденциями трансформации производственных отношений — с рождением автономной рабочей силы и соответствующей реконфигурацией политического субъекта. Несколько раньше, в середине 1990-х, в итальянском контексте появилось понятие «нематериальный труд», и оно описывало новую форму сервисного или аффективного труда. Надо подчеркнуть: под прекаритетом понимают именно трудовые отношения и формы нестабильной жизни, а не формы труда, которые подпадают под категорию «нематериальный труд».

Существуют разные взгляды на то, что собой представляет прекаритет с социологической, философской и политической точек зрения. Например, социолог труда Робер Кастель (Robert Castel) или политический теоретик Изабель Лорей (Isabell Lorey) указывают, что прекаритет не является уникальным, свойственным сегодняшней «постфордистской» экономике феноменом, если мы под ним понимаем не формы труда, а формы занятости. Действительно, архаика нестандартной занятости уходит корнями в начало XVIII века. С этой точки зрения нестабильная работа и нестабильность как таковая скорее имманентны капитализму. Наемный труд принял форму стабильной гарантированной занятости в Западной Европе лишь в послевоенное время и просуществовал всего тридцать лет в рамках социального государства (welfare state), а сегодня скорее описывает эрозию западноевропейского среднего класса, который оказывается в той же ситуации, что и большинство трудового населения планеты. Таким образом, после десятилетия обсуждения прекаритета речь уже пошла о прекаризации общества. Для Джудит Батлер, например, прекаритет имеет отношение

¹ Bourdieu, Pierre. *Acts of Resistance: Against the Tyranny of the Market*. — New York: The New Press, 1998.

к фундаментальной уязвимости и хрупкости человеческой жизни вообще и в этом смысле носит трансистолический характер².

— Когда возникло понятие «нематериальный труд», речь

«

Западная Европа стала очень быстро догонять Россию с ее полным обнищанием интеллектуалов.

»

шла не столько про некий высокоинтеллектуальный труд, сколько про креативные индустрии и сферу услуг?

— Да, про сервисный труд в целом, включая креативные и не очень креативные индустрии, такие, как, например, работа в «Макдоналдсе» или сезонный сбор урожая иммигрантами где-нибудь в Палермо. Если говорить про контекст Италии 1970—1980-х годов, то под этим никто не подразумевал страдающих интеллектуалов, художников и творческую богему, которая вдруг лишилась работы. Ведь со времен перехода института искусства в сферу рыночных отношений, что случилось в XIX веке, художники никогда не были полностью трудоустроены. Система welfare state (социального государства) в Западной Европе гарантировала для художников гранты, проекты, резиденции и более стабильные формы существования, но сказать, что художник был когда-нибудь работником культуры на постоянном контракте, было бы абсурдно. Иными словами, у художников в те времена часто не было ни преподавательских мест в университетах, ни диссертаций (а сейчас в Европе уже появилась специальная диссертация для художников — PhD in Practice). Художник жил за счет продаж своих работ или вы-

² О понятии прекаритета у Кастеля, Лорей и других авторов, а также о постсоветской специфике феномена см.: Чехонадских, М. 2009. Трудности перевода: прекаритет в теории и на практике.

нужден был подрабатывать на стороне, но система резиденций и грантов позволяла ему время от времени уходить в своего рода отпуск.

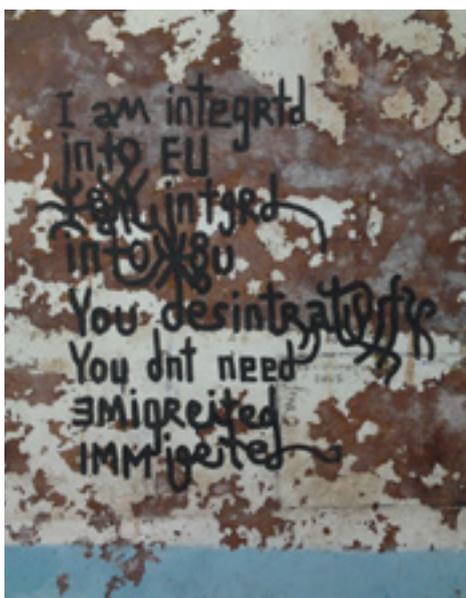
Бурдые, говоря о прекаритете, обсуждал эрозию наемного труда в Западной Европе. Наемный труд подразумевал определенную форму социального контракта между работодателем и работником. Этот контракт в истории имел разные формы, но в XX веке он утвердился как восьмичасовой рабочий день, предполагал определенные компенсации, включая пенсионные издержки и выходные. Все это, как известно, не упало с неба, а стало результатом рабочей борьбы. И вот в 1980-е годы, с переходом к новой неолиберальной экономике, эта система начала разрушаться. Процесс сопровождался переносом производства в страны третьего мира, удешевлением рабочей силы за счет перевода наемного труда на сезонную и непостоянную основу. В середине 1990-х, к моменту возникновения понятия «нематериальный труд», становится понятно, что как раз и художники, и интеллектуалы, и другие представители творческих профессий стали частью новой системы трудовых отношений. Теперь художники защищают PhD, чтобы работать в университете, пишут CV, подают заявки на проекты и конкурируют с другими художниками за право их осуществить. Биеннальная машина является частью этого процесса: участие в выставках превращается в дополнительную работу и способ выжить в простое между одним и другим проектом.

Совершается очередное расширение наемного труда. Еще Маркс писал в «Капитале», что капитализм включает в ареал трудовых отношений все новые и новые группы людей. Сначала он включал мужчин, затем женщин, потом детей и стариков, после чего — инвалидов и больных, теперь он превращает интеллектуальный труд в корпоративный бизнес-проект... Сегодня он включает в категорию наемных работников даже животных. Несколько лет я жила в Москве рядом с зоопарком, на Красной Пресне. У меня окна выходили на дельфинарий. Каждое утро я просыпалась под звуки «Шоу дельфинов». Несчастные животные работали каждый день с 10 до 19 часов с одним выходным в неделю. Мы сегодня все стали работниками. Университет превратился в корпорацию, где преподаватель продает свои услуги, а студент их покупает, и уже сложно сказать, что академия несет какую-либо социальную миссию. Коммерциализация искусства соответствует тем же самым тенденциям. И в этом смысле то, что художники, критики, интел-

лектуалы попадают в ту же самую ловушку неоплачиваемого труда, что их кидают на деньги, — закономерная часть этого процесса.

— Ты говорила скорее про западную ситуацию — а как мы пришли к этому же положению дел в России?

— Постсоветская реальность опережала все теоретические



fragment from solo exposition PORTO – ПОРТО, A Certain Lack of Coherence, Porto, 2013
© Баби Бадалов



fragment project «For the wall for the world» exposition at Palais de Tokyo, Paris 2016 © Баби Бадалов

дебаты, имевшие место в Западной Европе. Эрозия трудовых отношений стала стремительно развиваться в 1991 году. Грубо говоря, все население в момент распада Советского Союза оказалось за пределами социал-демократического наемного труда, все вынуждены были превратиться в сезонных работников и поденщиков, челноков и «бизнесменов».

— Можно ли назвать этот постсоветский процесс прекаризацией?

— С одной стороны, прекаритет как понятие отсылает к опыту Западной Европы: он описывает глубокое недовольство среднего класса потерей своих социальных привилегий. Но в России среднего класса как такового на момент распада Советского Союза не было — была другая классовая структура, были интеллигенция, партийная верхушка, рабочий класс, периферия и Москва. В 1990-е начался процесс первоначального

накопления капитала, который по своим масштабам многие сравнивают с золотой лихорадкой XIX века.

С другой стороны, термин «прекаритет» уже утвердился в качестве теоретической рамки и стал просто означающим эрозии наемного труда и маркером необеспеченной, нестабильной формы жизни. Тогда то, что произошло в постсоветском пространстве после 1991 года, может описываться этим понятием. Это удобная рамка, которая позволяет поставить нашу ситуацию в границы общих процессов.

— Ты была одним из организаторов первого и второго Майских конгрессов творческих работников. С чего все началось? Как ты оцениваешь этот опыт, оглядываясь назад?

— Проект Майского конгресса зародился до массовой протестной мобилизации начала 2010-х в России, то есть примерно в 2009 году. В то время левые группы существовали в другом

«

**Работая в московском
«Гараже», я осознал, какую
большую роль там играет
бесплатный труд.**

»

политическом и социальном контексте — контексте массовой деполитизации. Каждый из нас имел определенный опыт трудовых конфликтов. Для меня, например, точкой политизации стал момент, когда я работала редактором каталога Биеннале молодого искусства и мне задерживали зарплату примерно на четыре месяца. В такие ситуации я попадала постоянно, но не было ни инструментов, ни политической воли с этим бороться. Не хватало также знаний, политического опыта, чтобы проанализировать эту ситуацию и ответить на вопрос, почему мы систематически сталкиваемся с подобными вещами. Вместе с группой «Что делать?» — я имею в виду, прежде всего, Алексея Пензина и Николая Олейникова — мы стали обсуждать теорию прекаритета, которая на тот момент широко

обсуждалась в Западной Европе. А именно: нас заинтересовали проблемы отсутствия постоянной или стабильной занятости в сфере культуры, образования и искусства в России. Из проблематизации нашего шаткого положения и родилась идея Майского конгресса.

На Майском конгрессе сразу возник спор о том, собираемся ли мы говорить только о проблемах интеллектуального и творческого труда или же о более универсальных проблемах постсоветского общества, в том числе о проблеме низкооплачиваемого труда в университете и полного обнищания Академии в целом. Хотим ли мы также обратиться к тому, что происходит за пределами вообще интеллектуальной сферы на рабочих местах. Хотим ли мы говорить о сезонном труде как о труде прекарном — ведь сейчас многие рабочие из регионов России работают вахтовым методом в Москве.

Изначально перед нами стоял вопрос универсализации понятия прекаритета и вовлечения в работу разных активистов. Ведь Майский конгресс планировался как слет профсоюзных и политических организаций, где можно было бы обсудить разные терминологии, которые эти группы используют для описания существующих проблем. Однако когда мы впервые встретились все вместе, то обнаружилась разница и терминологических жаргонов, и политических позиций... Мне кажется, на I Майском конгрессе нам не удалось найти общий язык.

Одной из своих задач мы видели создание профсоюза творческих работников. И для создания профсоюза нужна была общая рамка, которая позволила бы дальше политически действовать сообща. Для большинства художников, критиков и журналистов, участвовавших в этом процессе, профсоюз должен был представлять собой своего рода контору услуг, куда можно сделать взнос и в случае трудового конфликта обратиться за помощью. Однако было очевидно, что в наших условиях такой профсоюз создать невозможно, что на него нет ресурсов. Я лично выступала за более широкий подход к этой проблеме и надеялась на возможную солидарность между творческими работниками, университетскими преподавателями и другими жертвами прекаритета. Наконец, была еще одна позиция. Некоторые художники считали, что вообще говорить о профсоюзе творческих работников глупо, потому что художник находится за пределами труда, а если искусство попадает в пределы трудовых отношений, то это якобы говорит о его коммерциализации.

Пик этих дебатов совпал с массовой политизацией 2011 года, и мы плавно переключились в этот контекст. Мы стали участвовать в митингах и в рамках этих митингов как более широкая группа художников и интеллектуалов, кооперирующаяся с различными активистами, все время ставили вопрос труда и трудовых отношений — помимо общей повестки «против Путина». Думаю, что это участие, как и участие мно-



fragment from
solo exposition,
FUCK GOLF,
Kunstraum
Munich, 2015
© Баби Бадалов



fragment from
solo exposition,
FUCK GOLF,
Kunstraum
Munich, 2015
© Баби Бадалов

гих других левых групп, помогло политизировать отдельных людей, а также микроскопически сдвинуть всю повестку движения в сторону принятия, хотя бы риторически, элементов левой проблематики.

— Можно ли констатировать сдвиги в логике трудовых отношений за последнее десятилетие?

— Контекст обсуждения прекаритета в Западной Европе радикально изменился после кризиса 2008 года — с тех пор мы можем диагностировать абсолютную аннигиляцию привилегированного статуса интеллектуального труда как такового. В Великобритании, где я сейчас живу, это ощущается очень сильно с момента прихода к власти правительства консерваторов

и введения новой доктрины экономии и жестких мер. Молодые преподаватели (то есть примерно до 45 лет) работают на так называемых zero contracts, что, по сути, означает отсутствие работы и зарплаты — ты должен по первому требованию выйти на работу, не представляя себе, когда тебя позовут и сколько придется ждать, — или hourly paid contracts, где тебе платят почасовую зарплату.

Западная Европа стала очень быстро догонять Россию с ее полным обнищанием интеллектуалов. В этом смысле позитивный пафос автономии нематериального труда не выдерживает простой эмпирической критики.

Поэтому сегодня обсуждается не столько трансформация форм труда и все, что я говорила выше, но, скорее, как вообще функционирует финансовый капитализм, что такое новый пролетариат, какую роль здесь играет гендерное и расовое разделение. Или что такое социальное воспроизводство. Что происходит с воспроизводством общества, когда дешевеет труд и образуется огромная масса безработных — лишнее, или «прибавочное», если использовать термин Маркса, население, или (другой термин Маркса) «резервная армия труда». Я говорю опять в первую очередь о Великобритании, где с 2008 года произошел огромный всплеск интереса к трудам Маркса, в том числе к «Капиталу». Произошел определенный отказ от постопераистской терминологии в пользу более общей марксистской. И это очень интересно, потому что это позволяет нам посмотреть на общую схему происходящего, а не говорить об исключительно наших проблемах — то есть проблемах творческих работников и интеллектуалов.

Когда в Лондоне или в Сочи недавно строились олимпийские объекты, целые районы жилья социально необеспеченных семей просто выселялись, им предлагалось взамен жилье где-нибудь на периферии города или вообще в другом регионе, и за счет этого дешево скупалась земля, спекулятивно повышалась стоимость и происходило стремительное наращивание прибыли. То есть капитализм сегодня опустошает целые территории и не нуждается ни в рабочем-потребителе, которого изобрел Форд, ни в собственнике и крепком хозяйственнике, на котором держалась вся буржуазная идеология. Собственно, так же работает и **джентрификация**.

— **Какие изменения самосознания работников происходят с изменением трудовых отношений?**

— Здесь мы должны обозначить два подхода к проблеме:

мы можем называть происходящее пролетаризацией, а можем прекаризацией. Когда мы говорим о пролетаризации, мы обычно подчеркиваем определенный социальный слой людей, затронутый этим процессом: рабочий класс, эмигранты, люди нетворческих профессий. Прекаризация — по крайней мере, в контексте Западной Европы — соответствует тем же самым проблемам, которые затронули представителей творческих

«

Работодатель, который нанимает и эксплуатирует работников, — это здорово!

»

профессий. И если оставаться в рамках этой дихотомии пролетаризации и прекаризации, то идеология последней и связанного с ней творческого и нематериального труда проблематична.

Катастрофичность категории «нематериального труда» подчеркивал даже Антонио Негри, признавая, что это неудачный термин. Тем не менее словосочетание «нематериальный труд» устоялось как жаргон, и хотим мы этот термин использовать или не хотим, но за ним закрепилась определенная идеология. Эта идеология строится на том наблюдении, что, как утверждают постопераисты, благодаря росту новых форм труда в сфере интеллектуальной деятельности впервые в истории капитализма работник овладевает средствами производства. Если традиционный рабочий не владеет машинами и соответственно не может контролировать производство, то современный работник — это мобильный человек, средством труда которого является его собственный компьютер. То есть он более независим и автономен, его труд основан на свободной кооперации с другими работниками. Эта автономия, на самом деле, более чем проблематична. По Негри, она постепенно должна разрушить наемный труд, высвободить работника и перевести

труд из наемного в кооперативный. Работник нематериального труда должен стать революционным субъектом и заменить, по сути, старый классический пролетариат. Тем не менее, исходя из структуры такого труда, можно говорить вслед за Паоло Вирно о темной стороне множеств, владеющих средствами производства, поскольку структурно этот работник, как и его способы кооперации, повторяет форму частного бизнеса. Частный бизнесмен ведь тоже владеет средствами производства. Именно это четко ухватили неолиберальные идеологи антрепренерства...

На самом деле произошла не автономизация и высвобождение труда, а превращение работника в маленького буржуа, в представителя малого бизнеса. Хотя, конечно, есть ряд отличий, но структурно то, как организован рабочий день и сама работа, мало чем отличается от логики мелкого предпринимательства — потому что в сервисном труде нового типа ты сам себе и работодатель, и работник в одном лице. Работая на некоем проекте, такой работник берет на себя всю ответственность работодателя, идентифицируется с ним: так же угнетает других, структурно не вступает в позитивную кооперацию, потому что боится конкуренции и увольнения. И вот это — самая главная проблема представителей прекаритета. Трудно организовать с такими людьми протест, потому что человек полностью субъективируется с функцией работодателя.

Приведу пример из моей трудовой практики. Когда я работала на выставке «Документа 13» в Касселе, мы трудились по 14 часов в день, при этом будучи официально стипендиатами Фонда Гете, а не работниками. Мы стали жаловаться друг другу и обсуждать происходящее. Но субъективность людей, которые работали на «Документе», просто не позволяла им действовать, потому что они несли на себе вот эту ответственность работодателя, несли эту карму карьеры в арт-мире. Они готовы были работать за строчку в CV еще много лет, потому что видели перед собой мираж больших возможностей и лучшей жизни. Именно поэтому с любой, даже самой унижительной, работой такой работник субъективируется полностью, приказывая себе трудиться на износ, без выходных и передышки. Классическое расщепление субъекта, столкновение Я и Сверх-Я в своем роде.

Но мне не хотелось бы говорить, как часто делают другие критики, что богема — это *petite bourgeoisie*: это было бы упрощением ситуации. Ведь подобная структура поведения обнаруживается в том числе на уровне идентификации слуги с его

господином, так что этот вопрос может нас увести в более общие диалектические вопросы гегельянского толка. Мне всегда казалось, что решением проблем творческих работников будет только их включение в более общий, широкий политический процесс, в конфликты «на территории» пролетариата в целом.

Это не означает, что нужно оставить все попытки борьбы в сфере «нематериального труда». Есть вполне успешные примеры борьбы с разными формами эксплуатации преподавателей в университетах. Но все известные массовые демонстрации 2010—2011 годов в Великобритании против повышения платы обучения — это демонстрации студентов. И только малая доля преподавателей участвовала и участвует в оккупациях, в пикетах и других инициативах. Это опять-таки говорит о том, что есть раскол между беднейшими и бедными с одной стороны и полубедными, не до конца обедневшими — с другой.

— А какова специфика отношений работника и работодателя в России? В том числе в сфере искусства?

— В России в целом — с этого наблюдения начинался, кстати, мой анализ прекаритета в постсоветских условиях — распространена любопытная патриархальная идеология трудовых отношений, заимствующая некоторые советские и даже дореволюционные элементы, которые становятся основанием для новой формы общественного консенсуса после 1991 года.

В постсоветской России работодатель — всегда образ позитивный, он не является структурной оппозицией работнику и не противостоит его интересам. Эта идеологема связана с аллергией на советское наследие, основанное на радикальной критике частной собственности и наемного труда. С 1990-х годов мы можем наблюдать гротескный ренессанс идеологии частного бизнеса: частный бизнес — это хорошо! Работодатель, который нанимает и эксплуатирует работников, — это здорово! Ведь это якобы более прогрессивная и современная форма трудовых отношений. Стоит только вспомнить, как телевизор в 1990-е годы учил нас, неграмотных «совков», выбирать профессии будущего: бизнесмен, экономист, маркетолог, торговый представитель — вот на кого надо было учиться. А вот советская архаика с этими государственными формами собственности и работой в бюджетной сфере — это все ненужная и неработоспособная модель. Кооперативы — тоже какая-то романтическая ерунда. Только крепкий хозяйственник, нормальный буржуа может тянуть экономику. Работодатель — это антрепренер, прогрессивный, креативный, творческий

человек... Когда он нанимает работников, он их вообще-то спасает от совкового прозябания! Короче говоря, в этой идеологии обнаруживается реакционно-патриархальное понимание

«

Неформальные отношения и их риторика постепенно отмирают.

»

работодателя как отца.

Предельной формой такого отношения к работодателю является рабство. Было огромное количество скандалов с рабовладением в Москве, когда некий пахан звал к себе целые семьи людей из Средней Азии, а затем они становились его рабами. Может быть, он тоже себя считал отцом-спасителем бедных и голодающих?..

Помимо идеологема работодателя-отца есть идеологема работодателя-друга, с которым у тебя есть общие интересы. И вот эта идеологема особенно ярко проявилась на примере художественной сцены, где все институции современного искусства возникали именно таким образом: один человек являлся и музеем, и директором, и отцом, и другом молодых художников... Так начинались и Дом фотографии с Ольгой Свибловой, и ГЦСИ с Леонидом Бажановым. Виктор Мизиано в свое время превосходно описал эту модель¹.

Именно поэтому, когда мы начинали дебаты о профсоюзе для художников, у нас многие спрашивали: «Что же вы, ребята, хотите делать? Мы же все тут друзья, мы — такое маленькое сообщество, мы можем договориться по-дружески. Что вы придумываете ерунду? Между нами разве стоят вопросы экономических отношений, денег? Мы же все создаем общее дело».

— **И в галеристе тоже видят друга или отца?**

— Безусловно! С галеристом в России выстраиваются отношения личной, почти феодальной зависимости. Но здесь все

¹ Виктор Мизиано. Институционализация дружбы

же надо констатировать сложные хронологические нюансы. В 1990-е был момент действительной дружбы галеристов и художников, не было особого разделения между работодателем и работником, никто на галереях денег особых не делал, именно поэтому они фактически все закрылись на сегодняшний день. Но все же с этого началось накопление капитала. Нельзя сказать, что наши галеристы — супербогатые люди, но тем не менее с приходом 2000-х произошла трансформация этих неформальных отношений — как в галереях, так и вообще в институциях искусства. И во многих случаях сегодня мы уже с полным правом можем говорить о работодателях и наемных работниках, а не о друзьях, которые делают вместе проект. Сегодня большинство художественных институций вышло за рамки романтизма 1990-х. Неформальные отношения и их риторика постепенно отмирают, поскольку институции укрупняются, растет сама художественная среда, маленькие галереи сменились большими музеями и коммерческими центрами.



collection
Arsenal gallery,
Byliastock, Poland
© Баби Бадалов

— Работая в московском «Гараже», я осознал, какую большую роль там играет бесплатный труд — волонтеров и стажеров. Наверное, не будет преувеличением сказать, что в том виде, в котором сейчас функционирует «Гараж», он не мог бы функционировать, не будь этих людей. Мотивация этих волонтеров конструируется через идею причастности

— достаточно прочитав любой призыв прийти бесплатно поработать на сайте «Гаража», где подчеркивается, что это работа в сфере культуры и в выдающейся команде. Хотя, разумеется, эти волонтеры находятся на низшей ступени иерархии внутри институции, часто ожидая, что их потом возьмут на работу, чего почти никогда не происходит. И это касается не только «Гаража», но и ГЦСИ и ряда других институций. Можно ли сказать что-то про типичность таких трудовых отношений?

— Эти люди должны получать зарплату, и этот вопрос обязательно должен обсуждаться, тем более что и «Гараж», и ГЦСИ не являются бедными институциями. Есть прецеденты такого обсуждения: Андрей Шенталь, например, участвовал в кампаниях за оплату труда волонтеров в различных музеях и галереях в Лондоне.

В России существует определенный романтический флер вокруг причастности к искусству. Это гораздо интереснее и приятнее, чем работать в офисе, в кафе или где-то еще. Художники постоянно появляются в медиа, причем художники-то нищие, но у людей, которые смотрят все эти хипстерские сайты или читают прессу, создается впечатление, что все это такая легкая, шикарная, очень интересная жизнь. И вот этот очень заманчивый образ жизни, я думаю, подстегивает людей идти работать бесплатно — просто чтобы быть частью этой жизни, внедриться в эту систему.

Я бы не стала критически относиться к такой мотивации попадания в искусство, потому что действительно современное искусство лучше, чем любая работа в офисе. Жизнь при капитализме настолько невыносима, что даже на этом фоне наше проблемное, прекарное и компромиссное современное искусство гораздо более свободно от угнетения и безнадёги, которые характеризуют любые другие формы жизни.

Идеологически это очень хорошо работает: большие (или небольшие) институции играют на чувствах молодых людей, которые пытаются попасть в сферу искусства, но попадают они в нее, естественно, на других правах, становятся частью другого механизма, в лучшем случае — менеджерами.

Кроме того, многие молодые люди пытаются быть художниками, приходят в разные образовательные институции, появляется огромное количество плохого искусства, потому что гламурный флер создает совершенно ложную установку; такое искусство тоже является результатом субъективации в поисках

мечты о красивой и осмысленной жизни. А дальше человек часто не знает, что ему делать. Тут стоит говорить о разных личных траекториях, но в целом модель эта, конечно, порочная.

Возвращаясь к «Гаражу» и ГЦСИ — я думаю, вопрос о бесплатном труде нужно публично обсуждать с точки зрения идеологии, поддерживающей его привлечение и использование, и необходимости разрушения этой идеологии, то есть поиска других путей приобщения к современному искусству людей, которые хотят стать его частью.

— **Каковы гендерные особенности современного состояния труда в сфере культуры?**

— В любой сфере труда, в любых классовых координатах женский труд оплачивается хуже, чем мужской. Кроме того, существуют типично женские профессии. В искусстве это различные формы менеджерской работы и координации проектов. Причиной этому, я думаю, является опять же идеологический флер современного искусства как престижной сферы, где всегда хорошо иметь в качестве главного помощника красивую **«девочку»**. Однако не следует видеть в этом только негативную сторону, потому что изнутри этой ситуации есть огромное количество примеров woman empowerment, когда женщины через ответственную и довольно жесткую работу менеджера или координатора проектов субъективировались на феминистский

[http://
archives.colta.
ru/docs/21801](http://archives.colta.ru/docs/21801)

«

**Помимо идеологемы
работодателя-отца есть
идеологема
работодателя-друга.**

»

манер, учась давать отпор любого рода дискриминации. Хотя это такой феминизм в духе фильма «Москва слезам не верит», тем не менее важна тенденция, которая в потенциале выводит многих женщин на проблемы обсуждения мужского насилия и патриархата. Именно по этой причине мы сейчас видим

огромное количество дискуссий среди женщин, работающих в медиа, в том числе в сфере искусства, о проблемах феминизма. Появляются довольно откровенные статьи по вопросам мужского насилия, что трудно было себе представить в России еще пять лет назад.

— Последний вопрос. Какие художники кажутся тебе наиболее адекватно работающими с современной проблематикой труда?

— Мне никогда не нравилось искусство, которое иллюстрирует политические проблемы. Более того, у меня вызывали отвращение инициативы некоторых кураторов и художников, превращавших активизм в этой сфере в художественный проект. Я не буду называть этих людей, но их не так много, и можно понять, о ком я говорю, — речь идет о разных международных инициативах. К сожалению, большинство работ на эту тему носит именно такой характер.

Конечно, есть и иные примеры. Классические работы о проблемах труда — некоторые фильмы Харуна Фароки. Мне также очень нравится творчество Баби Бадалова, который обсуждает не столько труд, сколько опыт эмиграции — в том числе свой собственный: опыт скрещения различных языков и субъективностей в эмигрантском сознании. Бадалов называет свои работы визуальной поэзией: он пишет стихи на тряпочках, обрывках газет, стенах, смешивая арабский, азербайджанский, французский, английский и русский языки, а также сталкивая различные виды каллиграфии и изображения. Нечто подобное с языком — правда, в другом контексте и с другими целями — делал Андрей Платонов. Все, что он делает, можно выразить в духе Льва Выготского: Бадалов показывает диалектику мышления и речи, в его работах мы видим, как мысль все время запаздывает, а язык идет впереди мысли: язык что-то говорит, а мысль додумывает, и наоборот — еще нет такого языка, который мог бы выразить то, что он хочет сказать, и тогда ему на помощь приходят эти пять языков, в муках рожаящих ту самую злополучную мысль. Отсюда получаются различные конфликтные столкновения фонетики и графики. Такое искусство, мне кажется, выражает проблему мышления и речи современного человека, застрявшего между разными социальными опытами в мире глобального капитализма.

Право тупить

*Тезисы о прокрастинации
и искусстве*



Александр
Синх. Метка
третьей
полоски.
2008.
© Monitor
Gallery

Философ Йозель Регев объясняет: искусство позволяет прокрастинатору существовать, но не освобождает его.

1. В условиях господства «нового духа капитализма»¹ прокрастинация — доминирующая стратегия сопротивления, а прокрастинатор — революционный класс в себе. Однако необходимо внести ясность: в стихийном состоянии эта стратегия сопротивления недостаточна и обречена на поражение, а класс в себе погибнет, если не станет классом для себя. Прокрастинация — это эрогенная зона реальности, та сингулярная точка, в которой может быть произведено проясняющее зум-движение, ведущее к изменению масштаба и размыканию ситуации

¹ Название книги Люка Болтански и Эва Кьяпелло.

в целом. Однако в ее нынешнем и стихийном состоянии эта зона, оставаясь зоной повышенной чувствительности, оказывается точкой боли. Прокрастинация как она есть — несомненно, болезнь, пусть она и таит в себе ресурс великого здоровья.

2. Именно в этом позиция коинсидентального метода по отношению к прокрастинации отличается от разного рода анархо-примитивистских подходов, которые стремятся к упразднению труда и прочему отказу от земледельческой цивилизации и ее символических благ в пользу беззаботного собирательства (Боб Блэк, Джордж Зерзан). Анархо-примитивисты призывают к освобождению прокрастинатора — но к освобождению его в том болезненном и изуродованном состоянии, которое вызвано тем, что сопротивляющийся вынужден смотреть на себя «косым взглядом» — взглядом господствующего порядка. В стихийном виде революционный класс всегда отягощен реакционной идеологией, и необходимо раскалывающее вмешательство (всегда воспринимающееся со стороны стихийности как чужеродное насилие) для того, чтобы революционное начало смогло сбросить с себя сковывающую и скрывающую его кожуру внешнего: этот главный постулат ленинского «Что делать?» сохраняет всю свою значимость и в нынешней ситуации.

«

Бунт прокрастинатора — это бунт против нового, восстание монотонного и «тупого».

»

3. Прокрастинатор — главный двигатель сопротивления оттого, что он ловит «новый дух капитализма» на слове. «Сколько подключенности, столько и существования»: такова основная максима «проектно-ориентированного града»², про-

² Термин из книги «Новый дух капитализма».

возглашающего принципиальное равенство всех типов соединения и ставящего ценность субъекта в прямую зависимость от того, в какое количество проектов, соединяющих вместе разделенное, он способен быть включен. Однако на деле этот основной принцип никогда не соблюдается. В реальности «нового духа капитализма» различные виды соединенности подвергаются селекции по внешнему для них принципу «нового» и «творческого». Ценными считаются не все соединения, а только лишь те, которые способны приводить к появлению неожиданного, невиданного, вносить в действительность то, что в ней прежде отсутствовало. Прочие же соединения — это соединения-лузеры, скучные, монотонные, бесцветные, обреченные на прозябание в своей непродуктивности.



Петер Фишли
и Дэвид Вайс.
Предварительная
договорённость.
1984. © Spruth
Magers



Петер Фишли
и Дэвид Вайс.
Вечерние
эквилибры.
1984-85. ©
Courtesy The
Contemporary
Art Gallery,
Vancouver

4. В этом отношении бунт прокрастинатора — это именно бунт против нового, восстание монотонного и «тупого». Всем своим существованием прокрастинатор утверждает принципиальное равенство всех соединений как таковых, предоставляя место в реальности ни к чему не ведущим, лишенным смысла соединениям: точилки и карандаша, и еще одного карандаша, и еще одного. Собственно, восстание прокрастинатора — это всегда битва за возможность «тупить».

5. «Поймите, это человек, который способен часами сидеть и болтать ногой — и наблюдать за этим». Это описание одно-

го из наиболее известных молодых израильских современных художников, Дрора Даума, содержит в себе нечто крайне существенное для понимания сути современного искусства в целом: оно представляет собой пространство детерриториализации

«

Прокрастинация — эрогенная зона реальности.

»

«ничем не примечательного», «просто-соединений», освобожденных от подчинения необходимости что-либо значить и производить новое. Искусство — это зона эмансипации «каких угодно сочетаний» (швейная машинка и зонтик на анатомическом столе). Причем чем дальше, тем в большей степени революционный потенциал этого «каких угодно» истолковывается не как «сколь угодно удивительных и неожиданных», но именно как «сколь угодно заурядных». Возможно, именно эта борьба между искусством как пространством «остранения», областью удивительного и нового, и искусством как областью банального, «просто присутствующего», — один из главных конфликтов, определяющих зону эстетического. Основные контуры этого конфликта намечены уже в кантовском противопоставлении возвышенного и прекрасного. Однако, как и всегда, видимый конфликт — лишь отвлекающая внимание дымовая завеса, скрывающая за собой подлинное противостояние.

б. Освобождая соединения людей, объектов и вещей от обязанности удивлять, которой они подчинены в повседневном существовании, искусство становится единственным способом самообъективации прокрастинатора. Это та область, где он может перестать чувствовать себя несуществующим, вычеркнутым, исключенным из реальности. Однако в этом признании кроется ловушка: прокрастинатор оказывается допущенным в реальность — но именно как «никто», как «никчемное» и исключенное: сохранение нереальности оказывается условием его признания. Иными словами, прокрастинатору здесь дозволяется существовать — но только таким, каким его видит

господствующий порядок. Ценой сопротивления господству невозможного становится полное исключение какого бы то ни было критерия, позволяющего различить более и менее интенсивные типы соединения. (Как констатацию именно такого состояния дел можно проинтерпретировать [многие работы Петера Фишли и Дэвида Вайса](#). — Ред.).

7. Между тем иерархия между различными типами соединения, безусловно, существует. Власть нового и продуктивного основывается прежде всего на шантаже: откажитесь от нас, и вы останетесь без какой бы то ни было возможности различать, вы уподобитесь листу, кружимоу нескончаемым вихрем бесплодных и бесплотных, «каких угодно» соединений. Вам, конечно же, позволяется утешать себя и находить в этом кружении удовольствие, убеждая себя, например, что вы имеете дело с захватывающими дух приключениями объектов (как [в антиреляционной эстетике Грэма Хармана](#)) или будто вы освобождаетесь от власти земледельческой «агрологии» и возвращаетесь к модусу существования охотника-собирателя (именно зоной подобного «возвращения» [оказывается искусство с точки зрения Тимоти Мортон](#)). Реальности вам это не прибавит.

8. Подлинное сопротивление власти императива нового и продуктивного делается возможным лишь при одном условии: необходимо противопоставить внешнему и гетерогенному критерию селекции различных типов подключенности и удерживания вместе разделенного критерий внутренний, позволяющий различать степень интенсивности и реальности соединений на автономных началах. Именно здесь проходит водораздел между реакцией и революцией в искусстве. С одной стороны, искусство как резервация, как ложное утешение, объективирующее и увековечивающее прокрастинатора в его болезненности. С другой — искусство как превращение этой болезненности в «великое здоровье», искусство, обнаруживающее имманентный критерий, позволяющий разделять различные типы подсоединенности. Не регистрировать странные приключения объектов, не вырождаться в тоску их бесконечного луна-парка, не замирать в восхищении перед их харизмой, не быть бесконечной мыльной оперой об «отношениях без отношений» бесчисленных любовных треугольников [«замещающей причинности»](#). Но — стать революционным авангардом в борьбе людей, вещей, микробов и созвездий против паразитирующих их теней нереального, отбрасываемых ими же

<http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/20592/>

http://artreview.com/features/september_2014/graham_harman_relations

<https://m.facebook.com/notes/pastiche-project/%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%B8-%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BD-%D1%85%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D0%B0-%D0%B8-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B8%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C/1673722889506351/>

<http://www.nlobooks.ru/node/1997>

самими: вот задача того искусства, которое может стать победоносным оружием в руках прокрастинатора.

9. Появление подобного искусства — дело будущего. Однако и в настоящем можно указать его провозвестников. Например, [деятельность группы Slavs and Tatars](http://archives.colta.ru/docs/20690), в которой пластические объекты превращаются в точки выявления сверхдетерминированного основного противоречия, разворачивающегося в череде разрозненных противостояний в областях культуры, политики и лингвистики. Или саунд-арт группы «Парве» и поэзия Галины Рымбу. Или проект Александра Синха «Метка третьей полоски», где кроссовки «Адидас» становятся передовым отрядом в охватывающей миры и эпохи борьбе силы эластичной упругости против вечного врага, Сокрушителя деревьев. Сокрушитель препятствует отрыву человека от фиксирующей его местонахождение точки и детерриториализующему выходу в пространство универсального кода черных и белых полос. Освобождение каких угодно соединений от обязанности порождать новое не приводит здесь к бесконечной стагнации в гербарии незначительного. Но оно становится лишь первым шагом на пути к выявлению линий водораздела, по которым действительность может быть расколота и преобразована.

[http://
archives.colta.
ru/docs/20690](http://archives.colta.ru/docs/20690)

Тренинг исчезновения

*Современное искусство как изнанка
офисных ритуалов*



Кирилл
Савченков.
Horizon
Community
Workshop.
© Кирилл
Савченков

Взбираясь по небольшому холму, на котором располагался дом прославленного физика-теоретика, одного из создателей квантовой механики Вернера Гейзенберга, гости вдруг заметили небольшую подкову, висевшую над калиткой. «Ну как же так? Вы, прославленный ученый, нобелевский лауреат, — неужели вы верите, что подкова приносит удачу?» «Мне сказали, — отвечал Гейзенберг, — что это работает, даже если не веришь». Нам неизвестно, оценили ли эту шутку коллеги физика, посетившие его в тот вечер, но предложенное им остроумие вторило принципам квантовой теории и во многом предвосхищало ее расширенное популярное толкование в паранаучных кругах. Его шутка стала лозунгом многих современных капиталистических практик: «убедитесь в том, что это работает, на собственном опыте». Так, в 1990-е годы в России люди вдруг задышали хо-

лотропно, начали драться бесконтактно, выходили на прогулки внетелесно и активно визуализировали свои будущие яхты, дома и автомобили. Все эти эзотерические операции носят глубоко практический характер. «Я не знаю как, но это работает», — говорят гуру. «Самое важное в нашем учении — его практический смысл», — вторят представители сайентологии.

Сегодня недостаточно просто работать, сдавая свое тело на временное пользование индустриальному конвейеру. С тех пор как фабрика трансформировалась в фирму, необходимо верить в проекты, которые ты предлагаешь, улыбаться клиентам, заражать энтузиазмом коллег. Капиталу удалось преодолеть ду-

«

Пространство офиса всё больше стало напомянуть Рим начала первого

»

ализм души и тела, предложив новый характер рабочей силы, в которой все, что мы понимаем под «душой», — язык, эмоции, аффекты — мобилизовано ради выгоды. Фабрика питалась мускулами, руками и телами рабочих. Фирма и современный офис используют скорее психические возможности, способность людей к аффективному сервису, пиару и самомотивации, в то время как тело исчезает перед экраном монитора, пролистывая пальцем по тачпаду папку «Входящие». Таким образом, многие магические и квазирелигиозные ритуалы оказываются вшиты внутрь производства: среди офисных работников обязательными стали тренинги личностного роста, мастер-классы эффективности и даже корпоративная йога. На деловых сайтах появились бизнес-гороскопы, а пространство офиса все больше стало напоминать Рим начала первого тысячелетия с его синкретическими культами, эклектичными ритуалами и гностическими философствованиями.

Осмысление этого «ментального» капитализма с его захва-

том веры и суеверия в российском искусстве нельзя назвать популярным, но на рубеже 2015—2016 годов им занялось несколько интересных художественных проектов. К ним относятся выставка Александра Образумова «Содержание Конфиденциально» в галерее ISS MAG в НИИ ДАР и проект Кирилла Савченкова Horizon Community Workshop в рамках «Агентства сингулярных исследований» в ЦТИ «Фабрика». Эти художники заимствуют риторику и форму офисной жизни, однако делают это критически. Их внимание приковано, в первую очередь, к тому, что вытесняется из ортодоксальной капиталистической повестки, к тому, что остается по ту сторону эффективности, коммуникабельности, **«креативности и других фундаментализмов»** (по меткому определению теоретика и социолога искусства Паскаля Гилена).

[http://
typography-
online.ru/tag/
kreativnost_i_
drugie_
fundamentalizm/](http://typography-online.ru/tag/kreativnost_i_drugie_fundamentalizm/)

Образумов анализирует распространенные неврозы современного производства, на которые офисная жизнь отчаянно пытается закрыть глаза: это прокрастинация, эмоциональное выгорание и тревожные состояния. Если салон XIX века был торговым пассажем, вывернутым наизнанку, то, по Образумову, современная выставка — это изнанка офиса, его темная сторона, сотканная теми же средствами и правилами, но освобожденная от диктата эффективности. Его выставки — это офисы непроизводительности, места, где разыгрывается сопротивление проектно-ориентированной логике, а предложенный им тип художника — это менеджер без менеджмента. Используя стратегию реди-мейда, Образумов смотрит на офисные вещи как на странные магические объекты, призванные удерживать работника в аффективном состоянии транса: мотивирующие плакаты, летучки с объятиями между сотрудниками, курсы повышения мотивации... Его проекты на «Старте» и в НИИ ДАР показывают капитализм именно как набор эзотерических культов, базирующихся на слепой вере, уходящей в никуда. Чем стала биржа или рынок, как не слепой верой в отвлеченные абстракции в тот момент, когда золотой стандарт перестал быть релевантен? Кризис 2008 года во многом является кризисом слепой веры, столкнувшейся с реальными противоречиями. По Образумову, задача художника — проанализировать эти ритуалы современного когнитивного капитализма и указать на их сюрреалистическую основу.

Похожий жест используется и в Horizon Community Workshop Кирилла Савченкова. Организованный как бизнес-тренинг личностного роста, этот проект на самом деле

учит противоположному. Если на классических тренингах бизнес-гуру учат вас повышать свою работоспособность, общаться с важными для бизнеса людьми методами НЛП и вести ежедневник, то тренинг Савченкова построен в основном на теме исчезновения и уклонения от связей. С приходом киберкультуры мы получаем возможность существовать практически повсеместно, но гораздо важнее, что нас с тем же успехом повсеместно настигают. Чтобы выжить в этой ситуации, необходимо учиться исчезать, шифроваться и выстраивать альтернативные способы сообщения с единомышленниками.

Главный тезис тренинга — что «несуществование всегда производится», то есть является не вычитанием, а продуктивным прибавочным свойством. Несуществование можно практиковать. На одном из семинаров художник обращается к фигуре йети. Снежный человек — это животное, главной эволюционно развившейся чертой которого является возможность скрываться от человека. Йети анализирует горизонт своего возможного наблюдателя и выстраивает оптическую контратакту, становясь другим узнаваемым объектом — пнем, листвой



Александр Образумов.
«Содержание
конфиденциально».
© Александр Образумов



Александр Образумов.
«Содержание
конфиденциально».
© Александр Образумов

или деревом. Основа жизни йети — это постоянное продуктивное производство линий бегства от человеческого взгляда. Савченков связывает такую практику с визуальным айкидо: снежный человек использует ресурсы зрения другого, чтобы обратить их в его слепоту.

Другие главные персонажи тренинга — путешественник во времени Джон Тайтор, появившийся в интернете в 2001 году и заявивший, что прибыл из 2036-го, и пилот Джон Бойд, консультант Пентагона, разработавший на основе квантовой физики метод реагирования на ситуации, вошедший в обиход разведки, армии и бизнес-менеджмента. Семинар НСВ построен по принципам Бойда: это четыре цикла «наблюдение — ориентация — решение — действие». В каждом семинаре обязательно присутствует теоретическая часть, в которой художник смешивает наработки квантовой физики, философию Агамбена, исследования Бориса Поршнева и других загадочных фигур. К теории добавляются разветвленный визуальный материал (на одних семинарах это картинки из Гугла и комиксы, на других — фильм конспирологического характера) и практические методики: участники погружают пальцы в зернистую жидкость и заряжаются ионами, медитируют или расставляют объекты таким образом, чтобы их магнитные поля служили

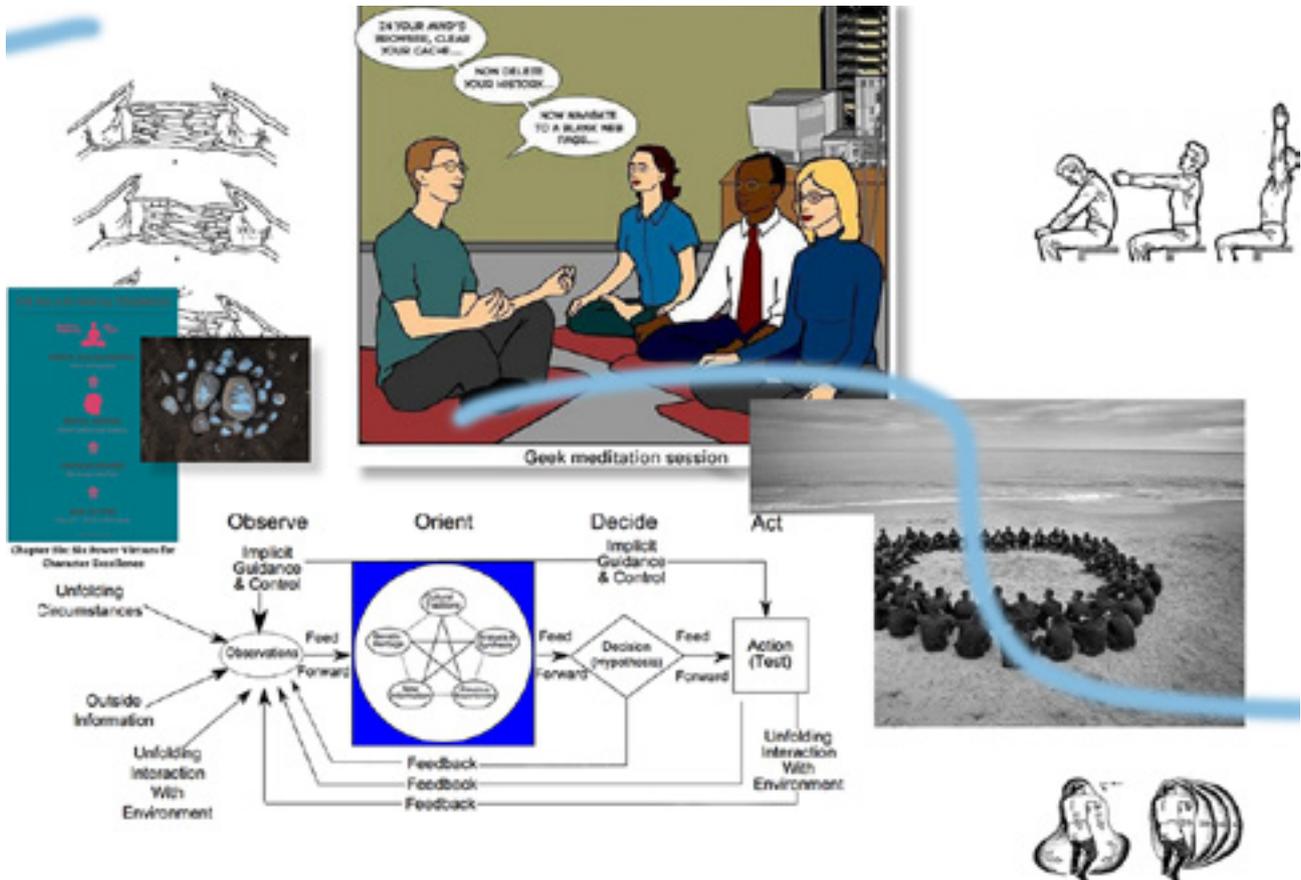
«

Снежный человек использует ресурсы зрения другого, чтобы обратить их в его слепоту.

»

глушилками для электронных устройств. Сам тренер в модной водолазке с атрибутикой Джона Тайтора стоит на фоне баннеров, покрытых надписями, выполненными сайентологическим шрифтом, кулеров с водой и флипчартов, на которых мелькают физические формулы, диаграммы и функции. Число участников ограничено, одну сессию может посетить только четыре

человека. Это позволяет тренеру обращаться индивидуально к каждому и использовать его личный опыт в собственном повествовании. Также художник пользуется методами холодного чтения и одитингом Рона Хаббарда, постоянно задавая личные вопросы и интерпретируя их в научном ключе.



Кирилл Савченков.
Horizon Community Workshop.
© Кирилл Савченков

Этот странный художественный тренинг, дающий людям «конкретные практики выживания в современном мире», не столько ставит под вопрос границы искусства и неискусства, сколько определяет роль искусства в сегодняшнем механизме веры. Если выставочный формат предполагает художественный консенсус (то, что на выставке, и есть искусство), то обращение к формату бизнес-тренинга позволяет Савченкову указать, какими художественными средствами поддерживается консенсус «жизни». Выстраивая логичную аргументацию и пользуясь визуальными подтверждениями, художник заставляет работать, в первую очередь, веру зрителя-участника — а не его эстетическое чувство или выучку по узнаванию художественного в выставочном пространстве. Даже если участник еще наполнен критическим сомнением, то он уже включен

в игру, которая на руку тренеру, в игру «верю / не верю». С чем-то подобным почти сто лет назад столкнулись члены художественного жюри, которым был предложен писсуар Марселя Дюшана в качестве претендента на выставку: неважно, считают они его искусством или нет, шаг уже сделан без их ведома, они его уже оценивают. К середине сессии семинара Савченкова исчезают границы между реальностью и фикцией, искусством и жизнью. Точнее, вопрос об их соотношении больше нельзя поставить, он теряет смысл: работа семинара открывает, что вся жизнь целиком покоится на иллюзорных, почти художественных основаниях. Мы не знаем как, но это работает.

В этих двух проектах художники анализируют повседневные офисные ритуалы в качестве культов, но гораздо важнее, что они предлагают использовать веру против самих этих культов. Прокрастинация у Образумова оборачивается революционным сопротивлением малых дел, пытающихся подорвать авторитет главного, большого проекта. Обратив внимание на «офисное бессознательное», где сгруппировались все невроты психического производства, искусство предлагает зеркальную альтернативу когнитивному капитализму, используя его же принципы и основания. Кирилл Савченков выхватывает из офисной индустрии формат тренинга, чтобы находить лакуны и слепые зоны в современном мире тотальной всевидимости. Он призывает участников своего проекта практиковать в себе йети и Джона Тайтора. Образумов — изнанка менеджера и Савченков — изнанка корпоративного гуру пытаются в поле искусства обратить средства ментального капитализма против его же идолов: против всепоглощающей энергичности, постоянной мобилизации психического ресурса, агрессивной креативности, насилия коммуникабельности.

ГОВОРИТ ХУДОЖНИК

Лекция-перформанс в трудовой теории культуры



Александр Синх.
Assembly
instruction lectures.
© International
residences at
Récollets

За исключением внешнего сходства благородный гриб не имеет ничего общего со своим ложным «двойником». И хотя общий биоценоз или одинаковый состав почвы, где произрастают два представителя различных семейств, может сделать схожими их окраски, ядовитый гриб не становится от этого съедобным. Так же и популярные сегодня перформативные лекции художников вопреки бытующему о них представлению не являются формой нематериального труда — хотя они и сосуществуют в эпоху постиндустриального капитализма и имеют внешнее сходство. В этом тексте я покажу, как можно

различить эти два явления с помощью трудовой теории культуры, что может прояснить отношения современного искусства и труда в целом.

Исторически искусство последовательно ставило вопрос о статусе художественного труда: оно говорило о труде, содержащемся в или необходимом для изготовления произведения. Указывая на такой труд, художники смещали ракурс с потребления искусства на процесс его производства. Это делали дадаисты и советские производственники, Марсель Дюшан и Энди Уорхол, эту традицию продолжили Шерри Ливайн и Сантьяго Сьерра. Однако обсуждение отношений труда и искусства нередко приводило критиков к пониманию искусства как труда или же труда как искусства. Подобное отождествление стало популярным в середине 2000-х годов благодаря текстам Саймона Шейха, Паскаля Гилена, Стефано Харни, Дидриха Дидерихсена, Марины Вишмидт и других теоретиков искусства. Все эти авторы подчеркивали гомологию между нематериальными формами труда и художественными практиками. Если пиком этих обсуждений стал симпозиум



Гийом Десанж.
Sings and
Wonders.
© Paula Court,
courtesy of
Performa

«Искусство и нематериальный труд» (Тейт, 2008), то в конце нулевых они стали носить все более популистский характер. Например, таковы были конференция «Работа, работа, работа» в IAPSYS (2010) или серия публикаций на сайте e-flux в том же году. Вскоре дискуссия и вовсе себя исчерпала, подтверждением чему стала конференция «Без названия (Труд)», прошедшая в Тейт в 2012 году и некритично повторявшая все уже сказанное. Сегодня, по едкому замечанию одного критика, в любом

музейном магазине вы можете приобрести книгу, где привлекательным образом описывается полное подчинение искусства капиталу и провозглашается, что «зомби нематериального труда» могут «подорвать» или же «саботировать» саму капиталистическую систему.

Интерес к искусству как труду среди теоретиков искусства был связан с модой на тексты итальянских теоретиков-постопераистов: Маурицио Лаззарато, Паоло Вирно, Кристиана Марацци, Антонио Негри — которые сумели протащить лингвистический поворот в сферу политической экономики. Согласно их теориям, в ходе деиндустриализации развитых стран отказ от конвейерного производства привел к появлению новой сервисной и когнитивной экономики, которая активно задействует в производстве информационные технологии и человеческую коммуникацию. В результате чего, по их мнению, во второй половине XX века с переходом от фордизма к постфордизму сам труд уподобился лингвистическим процедурам, а производство структурировалось подобно языку. Критики, кураторы и художники — то есть образцовые работники новой индустрии аффектов — позаимствовали у постопераистов как минимум два понятия: «нематериальный труд» и «виртуозность». Термином «нематериальный труд» Лаззарато

«

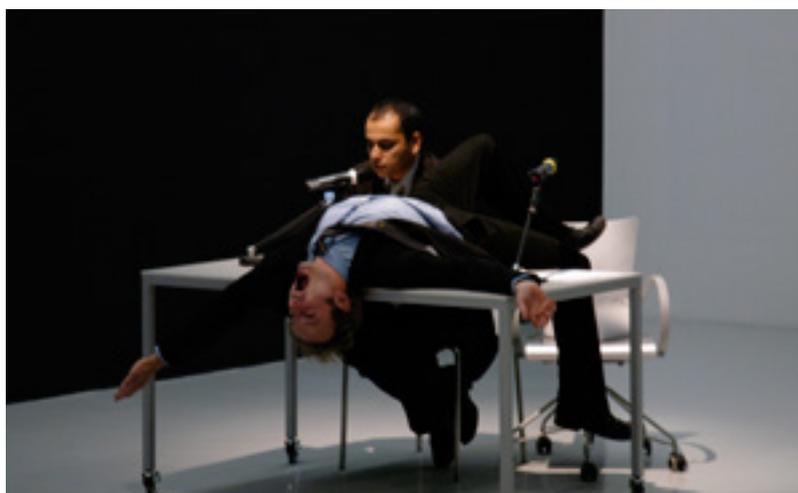
Деятельность художника стали уподоблять длящемуся во времени исполнению партитуры

»

определял труд, задействующий интеллектуальные операции; и теоретиками, и критиками искусства художественный труд стал пониматься как не связанный с материальным производством. «Виртуозность» — понятие, которым Вирно подчеркивал, что коммуникативная и языковая трудовая деятельность не сводится к производству автономного объекта; используя

эту концепцию виртуозности, деятельность художника стали уподоблять длящемуся во времени исполнению партитуры.

Параллельно с публикацией переводов постопераистов и их участием в музейных конференциях само искусство пережило дискурсивный поворот: все чаще выставочные проекты стали использовать лекции, дискуссии, круглые столы, семинары не в качестве вспомогательных образовательных инициатив, а как конститутивные художественные или кураторские элементы. Для описания и объяснения этого явления критики



Гийом Десанж.
History of the
performance
in 20 minutes.
© Courtesy
Guillaume
Désanges

предложили различные термины и понятия: «новый институционализм», «производство знания», «образовательный поворот», «дискурсивная выставка» или же «художественная речь». Каждый из этих терминов пытался по-своему осмыслить и легитимировать распространение разговорных практик на территории искусства. Идеи итальянских авторов пришлось здесь как нельзя кстати — благодаря внешнему сходству между новыми формами труда и новыми художественными практиками 2000-х. Популярности постопераизма в сфере искусства способствовала также историческая синхронность перехода от фордистской к постфордистской экономике и так называемой «дематериализации» произведения искусства в концептуализме.

Например, теоретик искусства Дидрих Дидерихсен применяет к искусству марксову теорию стоимости, говоря, что прибавочная стоимость образуется за счет изъятия сверхурочного времени, затраченного не только на обучение, но и на общение в барах и на вернисажах. То есть представители мира искусства — не привилегированная элита, а наемные работни-

ки, чей лингвистический труд оказывается не полностью оплачен, как и труд рабочих на заводе. Саймон Шейх, сравнивая художественное производство со сферой услуг и менеджмента, уподобляет художника виртуозу, который может не продавать



Роберт Моррис. 21.3.
© ARS, NY and
DACS, London 2013.
Courtesy the artist
and Sprüth Magers,
London; Leo Castelli
Gallery, New York;
and Sonnabend,
New York

произведения, а зарабатывать своими лекциями (artist talks). По мнению Шейха, это становится возможным, потому что sign value (стоимость, которую приобретает товар из-за своей символической престижности) в рамках искусства становится talk value (стоимостью, образованной за счет обсуждения). Паскаль Гилен дополняет эти рассуждения, указывая на слияние разных видов труда, которое затрагивает также музеи, где образовательные отделы, организующие лекции, объединяются с выставочными. Этим объяснениям нельзя отказать в остроумии, однако стоящая за ними критика самоэксплуатации никак не приближает нас к пониманию процессов, происходящих с современным искусством.

Все эти теории мне видятся проблематичными хотя бы потому, что само по себе спорное понятие нематериального труда, противопоставленного труду материальному, не ставится их авторами под вопрос. Между тем термин «нематериальный труд» учитывает лишь характеристики самого труда, но не вовлеченность его в определенные производственные отношения. Однако марксово различие между производительным и непроизводительным трудом основано на тотальности капиталистических производственных отношений: производительный труд — вне зависимости от того, является он ручным или интеллектуальным, материальным или нематериальным, — понимается Марксом как наемный труд, нацеленный на производство

прибавочной стоимости. Поэтому искусство как производство уникальных предметов, ценообразование которых не соответствует логике ценообразования воспроизводимых объектов, не вписывается в понятие производительного труда.

По мнению Джона Робертса, автора трудовой теории культуры, то же самое касается даже и не уникальных, а воспроизводимых и копируемых объектов искусства. Робертс полагает, что художественный труд автономен, так как относительно свободен от диктата товарной стоимости. Художник, руководствуясь своей чувственной субъективностью, может заимствовать материалы и техники, свойственные другим видам труда, в том числе производительному труду: яркий этому пример — реди-мейд. Но труд по созданию произведения искусства защищается автономией действий и решений своего автора от полного включения в логику производительного труда. Тем самым Робертс модернизирует идею автономии Теодора Адорно, который настороженно относился к открытости модернизма современным производственно-техническим отношениям, связанным с разделением труда (в частности, он отвергал фотомонтаж, ассамбляж и реди-мейд). Такое расширенное понимание автономии художественного труда предполагает, что художники, используя новые информационные технологии и формы «нематериального» производства, противопоставляют их господствующей конфигурации отношений между техникой, наукой и производственными отношениями. На примере коллажа, где художник использует готовые газетные вырезки, однако совершает над ними манипуляции при помощи своих рук, можно увидеть, как диалектически сплетаются в аргументации Робертса утрата ремесленного мастерства (*deskilling*) и его обретение в новых условиях (*reskilling*).

Между тем в теориях искусства, некритически заимствующих элементы теорий постопералистов, есть и другая проблема, которая касается уже именно перформативных лекций. Такие теории не проводят различия между вспомогательной речью и речью художественной, например, между лекцией художника (*artist talk*) и перформативной инсценировкой, между автономным произведением искусства и социальными техниками производства его автономности. Другими словами, критики, утверждающие тождество произведения искусства и труда, забывают про принципиально двойственный характер искусства, сочетающего в себе автономию и «социальный факт» (*fait social*). Искусство не может быть сведено к производственным

отношениям или к своему базису, потому что оно внутренне структурируется диалектическими отношениями между автономными и социально детерминированными элементами. Поэтому поглощение искусства культурной индустрией, которым нас регулярно устрашают наиболее пессимистично настроенные критики, может лишь усилить значение социальной детерминации, но не может полностью отменить имманентные

«

Публичное чтение превращалось в акт откладываемого во времени чревоущания

»

искусству законы. Например, в ходе дискурсивного поворота перформативные лекции — как и фильмы-эссе и исследовательские проекты — стали не только более распространенным, но и качественно новым явлением¹. Такие художники, как Хито Штейерль, Уриель Орлов, Марк Леки, Кьяра Фумаи, Гийом Десанж, Валид Раад, Раби Мруз, Александр Синх, стали инсценировать и обыгрывать контекст академических лекций, то есть интеллектуальный труд, но всегда подрывали его чисто художественными элементами.

Чтобы разобраться в том, что такое перформативная лекция, и отличить ее от форм нематериального труда, мы должны читать искусство генеалогически и онтологически. Лекции-перформансы ведут свою историческую генеалогию из перформанса и концептуального искусства 1960-х годов. Перформативной лекцией *avant la lettre* можно назвать легендарную работу Роберта Морриса «21.3» (1964), где художник, заранее записав на диктофон известную лекцию Эрвина Панофского, имитировал ее прочтение в реальном времени, периодически выдавая «неаутентичность» исполнения при помощи рассин-

¹ <http://special.theoryandpractice.ru/lecture-perfromance>

хрона. На протяжении двадцати минут Моррис, изображая историка искусства, пытался воспроизвести своими органами речи запись слов на фонограмме, внимательно следуя сценарию, где были прописаны все его телодвижения вплоть до взгляда, выражения лица, шагов, движений рук и ног. Все это призывало зрителей сосредоточиться исключительно на чтении истории искусства как процессе явления и развертывания истины в настоящем времени. Однако задержки речи и записи звуков подрывали аутентичность этого события, пре-



Кьяра Фумай.
Chiara Fumai
Reads Valerie
Solanas.
© Courtesy of
Miart

вращая публичное чтение в акт откладываемого во времени чревовещания.

Эта и другие перформативные лекции воспроизводят или же инсценируют давний конфликт, присущий искусству. Модернистская чувствительность была основана на вытеснении речи, которую заменяло письмо (критика, историка, философа, теоретика, куратора). Это вытеснение речи было как институциональным (в музеях следовало смотреть, а не обсуждать), так и онтологическим (искусство описывалось через фигуру молчания). При этом письмо восполняло «голос» «немого» объекта — и, таким образом, голос оказывался захвачен институтом интерпретации. Лекции-перформансы, обыгрывающие институциональный контекст собственного производства, драматизируют эти диалектические отношения. Их логика строится на противопоставлении «письма» (в случае Морриса — текста историка искусства) и «речи» (живого выступления), понятых также и онтологически как две модальности бытия — присутствие и неприсутствие (как их понимал, например, Жак Деррида²). Модернистские критики апеллировали к явлен-

¹ См. подробнее: Андрей Шенталь. «Голос, который хранит молчание». ХЖ №94

ности произведения, к его присутствию здесь и сейчас, к его самооткровенности и открытости человеческому сознанию, но могли это сделать лишь через систему уловок — например, прибегая к метафоре говорящей картины. Лекция-перформанс «снимает» этот конфликт через буквальное появление на сцене говорящего субъекта.

Даже если мы принимаем постфордистские представления о «нематериальном труде», мы должны учитывать внутренние характеристики самих художественных практик — например, перформативных лекций. Используемые художником в таких лекциях формы «нематериального» труда — виртуозная коммуникация, производство знания, социальное взаимодействие, разделение интеллектуального труда (художников, критиков, теоретиков) — собираются вместе посредством фигуры художника. Его или ее телесное и голосовое присутствие оказывается той самой материальной «сделанностью», способом восстановления мастерства (reskilling) в эпоху его дематериализации и утраты (deskilling). Таким образом, автономный художественный труд, задействованный в этих практиках, противопоставляет себя гетерономному производительному труду, не позволяя произведениям подчиниться логике формы стоимости.

Теории операистов, безусловно, заслуживают внимания, и сами эпитеты «нематериальный» и «виртуозный» могут быть продуктивно использованы в рамках критики культуры, но они оказываются проблематичными в их применении к сфере искусства. В ситуации экономического кризиса, массовых сокращений и еще большей прекаризации нестабильных форм заработка, к которым вынуждены обращаться работники этого самого нематериального труда, импорт недиалектичных социальных категорий может показаться соблазнительным критическим и мобилизующим инструментом. Но благодаря этому художественные практики окажутся еще в большей мере субъективированными и подчиненными логике культурной индустрии. Поэтому вместо упрощающего разговора *об искусстве как труде* уместнее говорить *о труде и искусстве*.

«Я остаюсь оптимистом»

*Анатолий Осмоловский
объясняет, почему все еще
верит в искусство*



Анатолий
Осмоловский.
Путешествие
Нецезиудика
в страну
Бробдингнегов
(Маяковский-
Осмоловский).
1992

В материале «Четырехлистник успеха» этого номера «Разногласий» художник Анатолий Осмоловский был упомянут как автор, тоскующий по Welt, по большому искусству с мировым значением. И мы решили обратиться к самому Осмоловскому с вопросом — в любую ли эпоху работа художника имеет смысл? Каково место искусства в новейшей истории России? Короче говоря — дать голос стремлению к Welt как гегемонии искусства.

Считается, что бывают такие эпохи, когда работа художника не имеет смысла. Но я в это не верю. Даже если «эпоха» небла-

госклонна к художнику и к его работе, то придет другая, когда его труд будет оценен по достоинству. Причем такое отсроченное признание для будущих поколений бывает чрезвычайно важно. Искусство никогда не начинается с нуля, а опирается на каких-то предшественников, и поиск своего «истока» может стать захватывающей детективной историей. Образцовый пример здесь — сюрреалисты. Андре Бретон в Первом манифесте сюрреализма подробно описал своих предшественников, а имя Лотреамона именно он и его друзья ввели в пантеон французской литературы. Конечно, маргинализация художника — процесс неприятный, вредный и болезненный, но художнику даны мозги в том числе и для того, чтобы превращать свои слабости в преимущества. Например, московский концептуализм блестяще справился с этой проблемой и для нескольких поколений стал ориентиром, а также и точкой отталкивания. «Истечение», иссякание смысла — психологический эффект, часто связанный с реакционной политической ситуацией — например, современной российской. Необходимо научиться его преодолевать. И, возможно, его преодоление может послужить основой для возникновения новых форм. В ситуации смены «эпох» сложнее всего художникам уже состоявшимся, ведь способность к радикальной перестройке с годами становится

«

**Нынешняя ситуация тухлая,
но меня поражает количество
людей, интересующихся
современным искусством.**

»

более проблематичной. Эту способность в более благоприятное время необходимо тренировать и не бояться радикальных изменений. В России подобные изменения более «легальны», потому что художник здесь не испытывает галерейного прессинга, а относительно небольшое количество публики также способно эти изменения воспринимать.

Я думаю, что у современного искусства в России большое будущее. Не столько содержательное (впрочем, создание новых форм совсем не исключено), сколько социальное. По моему убеждению, тот или иной стиль уходит только в том случае, если пройдет полный круг социальной адаптации. Из андеграундной стадии он с необходимостью должен превратиться в господствующий гегемониальный стиль со всеми вытекающими из этого последствиями. В российском контексте до гегемонии довольно далеко. Более того, можно заметить, что если и есть в нашем контексте подавленное содержание, то, в первую очередь, это современное искусство и комплекс знаний, связанный с ним.

Да, на первый взгляд, нынешняя ситуация довольно тухлая, но при этом лично меня поражает количество людей, интересующихся и желающих заниматься современным искусством. В 1990-е такого не было (впрочем, в середине-конце 1980-х — было, но те люди исчезли вместе с утонувшим материком СССР). Даже если это поколение будет бесплодным (во что я не верю), все равно их опыт будет чрезвычайно важен для будущего развития. Пока говорить о каких-то достижениях рано — идет процесс накопления. Лично я не вижу лица нового поколения, нет таких авторов, о которых бы все говорили и не знать которых было бы неприлично. Для сравнения: в 1990-е годы, после [фестиваля «Анималистские проекты» в галерее «Риджина»](http://www.kommersant.ru/doc/3482), новое поколение заявило о себе не только в форме уличных акций (они вызывали немалую долю скепсиса), но и на конвенциональной площадке. А довольно объемная публикация в журнале «Декоративное искусство» об этом проекте вызвала даже небольшой скандал, потому что в этой публикации был зафиксирован «эпистемологический разрыв» между поколениями.

Что касается мирового художественного контекста, то, конечно, они живут в другой эпохе. Это эпоха культурной гегемонии, больших денег, мегасенсаций, суперзвезд и прочего. Но я вот сейчас читаю книгу Джулиана Сталлабраса «Высокое искусство, версия облегченная», посвященную подробному критическому разбору YBA («Молодые британские художники» — Дэмиен Херст, Трейси Эмин и т.д.). Автор из кожи вон лезет разоблачить этих британских художников 1990-х годов. Даже отказался их называть закрепившимся за ними названием YBA и попытался ввести придуманное им вычурное и претенциозное погоняло ВИВО (собственно, это сокращенное

<http://www.kommersant.ru/doc/3482>

название самой книги). Но чем больше читаешь, тем больше понимаешь, что в 1990-е в Великобритании был просто художественный мегавзрыв. Причем самое смешное, что книга начинается с перечисления традиционных для Великобритании «болезней». Это и «традиционная логоцентричность» британской культуры, и изобразительное искусство, которое всегда было «золушкой» кинематографа и масс-медиа, и чрезвычайно,

«

Думаю, все мы застанем время нового радикального поворота.

»

практически до неразличения узкий круг ценителей современного искусства (вам это ничего не напоминает?). А дальше идет прямо-таки вдохновляющее описание реального британского художественного контекста.

Ведь как мы привыкли относиться к УВА? Это пара-другая звезд, которые давно всем надоели. Дэмиен Херст, Сара Лукас, Трейси Эмин и Рейчел Уайтред (это уже для знатоков). Но британское искусство 1990-х совсем не исчерпывается этими именами, а большое количество проектов (как раз некоммерческого содержания) просто не покинуло пределы британского контекста (по вполне понятным причинам). А целая серия первых андеграундных еще выставок в начале 1990-х? И все это, надо отметить, при явно скептическом отношении автора. Я рекомендую молодым художникам прочитать эту книгу. Именно для художников она могла бы быть полезна — критикам там ловить нечего, ибо критический аппарат автора довольно средний. Впрочем, и критикам может быть поучительно в том смысле, как не надо бессмысленно критиковать искусство.

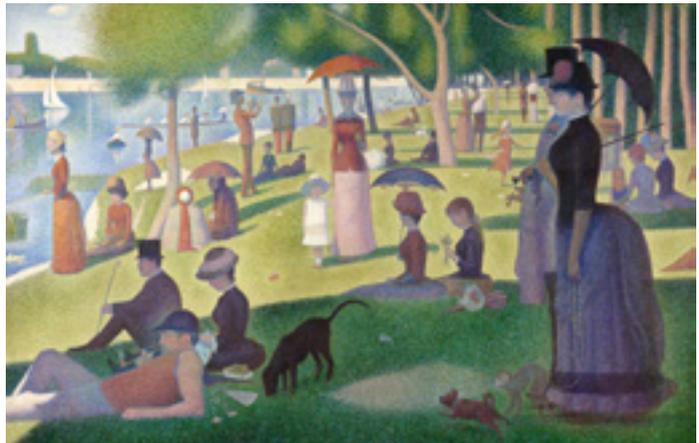
Я остаюсь оптимистом. Мои личные проблемы адаптации к наступившей новой эпохе здесь в расчет не принимаются. Да, лично для меня эта новая эпоха чрезвычайно болезненна — ведь я вырос и развился как автор в эпоху перестройки с ее энтузиазмом и великими надеждами на рывок. Но, по правде

говоря, уже с 1993 года (если не с развала СССР) было ясно по уровню маразма и безосновательной амбициозности некоторых персонажей, что консерватизм и реакционная идеология когда-нибудь возьмут реванш. Например, я пристально наблюдал за развитием Александра Дугина и его евразийско-фашистской идеологии. Я был убежден, что именно эта идеология станет скелетом для нового реванша. Вот сейчас мы ее и поглощаем в несколько разбавленном виде.

Но я остаюсь оптимистом. И думаю, что все мы застанем время нового радикального поворота и, возможно, сами в нем примем участие. А задача, которая будет стоять перед нами, — культурная гегемония. И это точно будет интересно и захватывающе.

«Воскресный день на острове Гранд-Жатт» Жоржа Сёра: антиутопическая аллегория

*Линда Ноклин
о безысходной
тоске городского
досуга*



Жорж Сёра. Воскресный день
на острове Гранд-Жатт. 1884-1886 гг.
Чикаго, Чикагский институт
искусств, Мемориальная коллекция
Хелен Бёрч Бартлетт.

«Разногласия» публикуют перевод статьи американского историка искусства и критика Линды Ноклин «“Воскресный день на острове Гранд-Жатт” Жоржа Сёра: антиутопическая аллегория». Этот текст помимо своего значения для искусствоведения актуален и для российской урбанистики: отчаянная тоска и механистичность городского досуга, о которых пишет Ноклин, — мощный антитезис модной идее о перво-степенной важности комфортной среды развлечений в современном городе.

Мысль о том, что шедевр Жоржа Сёра «Воскресный день на острове Гранд-Жатт»¹ — своего рода антиутопия, посетила меня, когда я читала главу «Воображаемый ландшафт в живописи, опере, литературе» из книги «Принцип надежды» — главного труда великого немецкого марксиста Эрнста Блоха. Вот что в первой половине нашего [XX] столетия писал Блох:

«

Пейзаж с самоубийством, не состоявшимся от нерешительности.

»

«Противоположность “Завтраку на траве” Мане, вернее, его жизнерадостности, составляет загородная сцена Сера “Воскресенье на острове Гранд-Жатт”. Картина — сложившаяся мозаика скуки, мастерское изображение разочарованного ожидания чего-то и бессмысленности *dolce far niente*. Картина изображает остров на Сене неподалеку от Парижа, где средний класс проводит воскресное утро (*sic!*)²: только и всего, и показано все с исключительным презрением. Люди с ничего не выражающими лицами отдыхают на переднем плане; остальные персонажи в основном размещены между вертикалями деревьев как куклы в коробках, напряженно вышагивающие на месте. За ними видна бледная река и яхты, гребная байдарка, экскурсионные лодки — фон, хотя и рекреационный, но выглядящий скорее как преисподняя, чем как воскресный день. Обстановка, хотя здесь изображено пространство досуга, скорее наводит на мысли о царстве мертвых, чем о воскресном дне. Большей долей безрадостного уныния картина обязана выбеленному

¹ Этот текст был впервые прочитан в октябре 1988 года в Чикагском институте искусств как часть цикла лекций в память о Норме У. Лифтон (перевод выполнен по изданию: Linda Nochlin. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*. Westview Press, 1989. — *Прим. пер.*).

² Сам Сёра, впервые выставляя это полотно в 1886 году на Восьмой выставке импрессионистов, не указал времени суток.

свечению ее световоздушной среды и невыразительной воде воскресной Сены, созерцаемой столь же невыразительно <...> Вместе с миром трудовых будней исчезают и все другие миры, все погружается в водянистое оцепенение. Итог — безграничная скука, дьявольская мечта маленького человека нарушить шабат и продлить его навеки. Его воскресенье — лишь докучная обязанность, а не желанное прикосновение к земле обетованной. Воскресный полдень буржуа, подобный этому, — пейзаж с самоубийством, не состоявшимся от нерешительности. Короче, это *dolce far niente*, если только оно обладает сознанием, имеет сознание совершеннейшего антивоскресения на останках воскресной утопии»³.

Изображение антиутопии, о которой писал Блох, — не просто вопрос иконографии, не просто сюжет или социальная история, отраженная на холсте. Картину Сёра недостаточно рассматривать как пассивное отражение новой городской реальности 1880-х годов или как крайнюю стадию отчуждения, которое связывают с капиталистической перестройкой городского пространства и социальных иерархий того времени. Скорее, «Гранд-Жатт» — полотно, которое активно производит культурные смыслы, изобретая визуальные коды для современного художнику опыта городской жизни. Вот где действует аллегория, вынесенная в заголовок этой статьи («антиутопическая аллегория»). Именно живописная конструкция «Гранд-Жатт» — его формальные приемы — превращает антиутопию в аллегорию. Именно это делает произведения Сёра уникальными — и, в частности, эту картину. Сёра — единственный из постимпрессионистов, кто в самой ткани и структуре своих картин сумел отразить новое положение вещей: отчуждение, аномию, существование в обществе спектакля, подчинение жизни рыночной экономике, где меновая стоимость заменила потребительскую, а массовое производство — ремесленное.

Иначе говоря, если бы не Сезанн, а Сёра занял место ключевого художника-модерниста, искусство XX века было бы совсем другим. Но это утверждение, конечно, само по себе уто-

³ Bloch E. *The Principle of Hope*. — Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1986, II. С. 815. Пер. на англ. язык — Невилл Плес, Стивен Плес и Пол Найт. Этот фрагмент также цитировался в другом контексте в последнем каталоге Сёра под ред. Эриха Франца и Бернда Гроу «Georges Seurat: Zeichnungen» (Kunsthalle Bielefeld, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1983—1984), с. 82—83. Для удобства чтения в перевод были внесены небольшие изменения. (На русский язык переведен лишь фрагмент книги: Э. Блох. Принцип надежды. // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. — Прим. пер.)

пично — или, по крайней мере, исторически несостоятельно. Ведь на рубеже XIX—XX веков частью исторической парадигмы передового искусства был уход от глобальной, социальной и, прежде всего, негативной объективно-критической позиции, которая воспроизводится в «Гранд-Жатт» (а также на картинах «Парад» и «Канкан» того же автора). Вневременное, внесоциальное, субъективное и феноменологическое — иными словами, «чистая» живопись — утверждалось в качестве основания модернизма. Как мы увидим, парадоксальное убеждение, что чистая видимость и плоская поверхность холста и есть модерность, абсолютно противоположно тому, что показывает Сёра в «Гранд-Жатт», как и в других своих работах.

Начиная с Высокого Возрождения амбициозной целью всего западного искусства было создать такую живописную структуру, которая выстраивала бы рациональный нарратив и, прежде всего, выразительную связь части и целого, а также частей между собой и одновременно устанавливала бы смысловую связь со зрителем. Предполагалось, что живопись «выражает», то есть выводит вовне некоторый внутренний смысл за счет своей структурной связности; что она функционирует как визуальное проявление внутреннего наполнения или глубины, из которых и состоит ткань изображения, — но как проявление поверхностное, хотя и имеющее огромное значение. В таком произведении Ренессанса, как «Афинская школа» Рафаэля, персонажи реагируют и взаимодействуют так, чтобы намекнуть (а в действительности утвердить), что есть некий смысл по ту сторону живописной поверхности, так, чтобы передать некоторое сложное значение, которое и мимолетно считывается, и выходит за рамки исторических обстоятельств, породивших его.

В каком-то смысле «Завтрак на траве» Мане утверждает конец западной традиции высокого искусства как выразительного нарратива: тень утолщается, приоритет поверхности отрицает какую-либо трансценденцию, жесты больше не выполняют свою миссию установления диалога. Но даже здесь, как отмечает Эрнст Блох в той же главе своей книги, остаются утопические эманации. Действительно, Блох считает «Завтрак на траве» противоположностью «Гранд-Жатт», описывая его как «...желанную сцену эпикурейского счастья» в самых лиричных выражениях: «Мягкий свет, какой мог написать только импрессионист, струится меж деревьями, окутывает две пары любовников, обнаженную женщину, еще одну — раздевающую-

юся перед купанием — и темные мужские фигуры». «Изображена, — продолжает Блох, — невероятно французская ситуация, полная истомы, невинности и совершенной легкости, ненавязчивого наслаждения жизнью и беззаботной серьезности». Блох причисляет «Завтрак на траве» к той же категории, что и «Гранд-Жатт», — это воскресная картина; ее «сюжет — временное погружение в мир без повседневных забот и нужды. Хотя воспроизвести этот сюжет в XIX веке было уже нелегко, “Завтрак на траве” Мане стал исключением за счет своих наивности и обаяния. Это пышущее здоровьем воскресенье Мане вряд ли было бы возможно [в 1863 году, когда была написана картина], если бы Мане допустил в него мелкобуржуазные сюжеты и персонажей; получается, оно не могло бы существовать, если бы не живописец и его модели». И затем Блох переходит к описанию «Гранд-Жатт», приведенному в начале этого эссе: «Настоящее, даже нарисованное, буржуазное воскресенье выглядит куда менее желанным и разнообразным. Это — изнанка “Завтрака на траве” Мане; иначе говоря, у Сёра беззаботность оборачивается бессилием — вот что такое “Воскресный день на острове Гранд-Жатт”⁴». Похоже, что создать произведение, которое так точно, полно и убедительно отражает состояние модерности, стало возможным не раньше 1880-х годов.

На картине Сёра персонажи почти не взаимодействуют, от них не остается ощущения артикулированного и уникального человеческого присутствия; более того, нет также ощущения, будто у этих нарисованных людей есть какая-то глубинная внутренняя сердцевина. Здесь западная традиция репрезентации если не аннулирована полностью, то серьезно подорвана антивыразительным художественным языком, решительно отрицающим существование каких-либо внутренних значений, которые должен раскрыть зрителю художник. Скорее, эти механические очертания, эти упорядоченные точки отсылают к современным науке и промышленности с ее массовым производством; к магазинам, полным многочисленных и дешевых серийных товаров; массовой печати с ее бесконечными репродукциями. Короче говоря, это — критическое отношение к модерности, воплощенное в новом художественном средстве, ироничном и декоративном, и подчеркнутой (даже чрез-

⁴ Bloch E. The Principle of Hope, II, с. 813—814.
Курсив автора. В перевод внесены небольшие изменения.

мерно подчеркнутой) современности костюмов и предметов быта⁵. «Гранд-Жатт» решительно историчен, он не претендует на вневременность или обобщение, и это также делает его антиутопичным. Объективное существование картины внутри истории воплощено, в первую очередь, в знаменитом точечном мазке (*pointillé*) — минимальной и неделимой единице

«

Все системообразующие факторы в проекте Сёра могли в конечном счете служить задачам демократизации.

»

нового видения мира, на которую, разумеется, зрители обратили внимание прежде всего. Этим мазком Сёра сознательно и бесповоротно устраняет свою уникальность, которую был призван проецировать в произведение неповторимый почерк автора. Сам Сёра никак не представлен в своем мазке. В нем нет ощущения экзистенциального выбора, предполагаемого конструктивным мазком Сезанна, или глубокой личной тревоги, как у Ван Гога, или декоративной, мистической дематериализации формы, как у Гогена⁶. Нанесение краски превращается в сухой прозаический акт — почти механическое воспроизведение пигментированных «точек». Мейер Шапиро в наиболее

⁵ Сатирическая гиперболизация структуры живописи — сама по себе антиутопическая стратегия, аллегорически изображающая крах формальной гармонии в более традиционных произведениях своего времени и ставящая под вопрос саму идею о «рае на земле» — как ту социальную гармонию, к которой апеллируют эти произведения.

⁶ Сёра не просто устранил из живописного произведения процесс живописного построения, придав своей работе искусственную гладкость и «универсальность», как то делали художники неоклассицизма, к примеру, Энгр. Напротив, на картине Сёра настойчиво присутствует фактура — однако она механизирована, деперсонализирована, антивыразительна.

глубокой, на мой взгляд, статье о «Гранд-Жатт» рассматривает Сёра как «скромного, работоспособного и умного технолога» из «низшего слоя среднего класса в Париже, выходцы из которого становятся промышленными инженерами, техниками и клерками». Он отмечает, что «современное Сёра развитие промышленности воспитало в нем глубочайшее уважение пе-



Доминик Папети.
Мечта о счастье.
1843 г. Компьень,
Музей Вивнель.
© Musée d'Orsay

ред рационализированным трудом, научной техникой и изобретениями, движущими прогресс»⁷.

Перед тем как подробно проанализировать «Гранд-Жатт» на предмет того, как разрабатывается антиутопичность в каждом из аспектов его стилистической структуры, я хочу обозначить, что считалось «утопическим» в визуальной продукции XIX века. Лишь поместив «Гранд-Жатт» в контекст понимания утопического Сёра и его современниками, можно полностью осознать, насколько противоположен этой утопии характер его произведений.

Конечно, существует классическая утопия плоти — «Золотой век» Энгра. Гармоничные линии, гладкие тела без признаков старения, привлекательная симметрия композиции, свободная группировка ненавязчиво обнаженных или задрапированных под классику фигур в неопределенном ландшафте «а-ля Пуссен» — здесь представлена не столько утопия, сколько ностальгия по далекому, никогда не существовавшему прошлому, «у-хрония». Здесь полностью отсутствует

⁷ Schapiro M. Seurat and «La Grande Jatte» // Columbia Review XVII, 1935. С. 14—15.

то социальное послание, которое мы, как правило, связываем с утопией. Это скорее утопия идеализированного желания. То же, впрочем, можно сказать о более поздней трактовке тропического рая у Гогена: у него катализатором утопического выступает не временная, а географическая дистанция. Здесь, как и у Энгра, означающим утопии служит обнаженное или слегка прикрытое несовременными одеждами тело — как правило, женское. Как и утопия Энгра, утопия Гогена аполитична: она отсылает к мужскому желанию, чьим означающим служит женская плоть.

Картина Доминика Папети «Мечта о счастье» 1843 года куда лучше подходит для того, чтобы погрузиться в контекст

«

**Утопия Гогена аполитична:
она отсылает к мужскому
желанию, чьим означающим
служит женская плоть.**

»

утопической репрезентации, оттеняющий антиутопическую аллегория Сёра. Утопичная и по форме, и по содержанию, эта картина своей иконографией откровенно воспекает фурьеризм и стремится к классической идеализации в своем стиле, мало отличающемся от Энгра, учителя Папети во Французской академии в Риме⁸. И все же утопические концепции Папети и Энгра существенно различаются. Хотя фурьеристы считали настоящее — так называемые цивилизованные условия — порочным и искусственным, прошлое было для них многим лучше. Настоящий золотой век для них был не в прошлом, а в будущем⁹: отсюда и название «Мечта о счастье».

⁸ Папети см. в: Finlay N. Fourierist Art Criticism and the Reve de Bonheur of Dominique Papety. Art History, 2, № 3 (сентябрь 1979 года). С. 327—8.

⁹ См. Finlay N. Fourierist Art Criticism. С. 328.

Откровенно фурьеристское содержание этой утопической аллегии подкреплено подписью «Гармония» на постаменте изваяния в левой части полотна, которая отсылает к «государству Фурье и музыке сатиров», а также названием книги «Универсальное общество», в которую погружены молодые ученые (прямая отсылка к фурьеристской доктрине, а также к одному из трактатов Фурье¹⁰). Некоторые аспекты «Гранд-Жатт» можно прочесть как открытое отрицание утопии Фурье или, точнее, утопизма вообще. На картине Папети утопические идеалы олицетворяют поэт, «воспевающий гармонию», группа, воплощающая «материнскую нежность», и другая, обозначающая светлую детскую дружбу, а по краям — различные стороны любви между полами. Все это акцентировано в «Гранд-Жатт» — поскольку опущено¹¹. Папети использует сугубо классическую архитектуру, хотя картина одновременно предполагала, что эти утопические представления направлены в будущее: на ней были изображены пароход и телеграф (впоследствии убранные художником)¹². И снова мы видим мягкие, гармоничные фигуры в классических, точнее, неоклассических позах; краска нанесена обычным способом. По крайней мере, в дошедшей до нас версии картины признаки модерности растворились в угоду утопии, хотя и фурьеристской, но глубоко укорененной в далеком прошлом и в крайне традиционном, если не сказать консервативном, способе репрезентации.

На более материальных основаниях, чем неясный утопический образ Папети, с антиутопическим проектом Сёра соотносится работа его старшего современника Пьера Пюви де Шаванна. Действительно, «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» мог выглядеть совсем иначе или не состояться вовсе, если бы в тот самый год, когда Сёра начал работу над этой картиной, он не увидел работу Пюви «Священная

¹⁰ Там же. С. 331.

¹¹ Любовь между полами если и не полностью удалена из картины, то явно затуманена. Только две фигуры, которые можно считать любовниками, виднеются на заднем плане композиции. Картина Папети также включала в себя другие изображения добродетелей — например, «*laborieux penseurs*» (рабочих мыслителей), занятых исследованиями, красивую женщину, спящую в ногах у мужа, и благородного старика, протягивающего руку в жесте благословения дочери и ее жениха.

¹² Finlay N. Fourierist Art Criticism. С. 334.

роща», выставленную в Салоне 1884 года. С определенной точки зрения «Гранд-Жатт»¹³ можно рассматривать как пародию на «Священную рощу» Пюви, которая ставит под вопрос основания этой картины и ее адекватность современности как по форме, так и по содержанию. Вневременных муз и классическую обстановку Пюви Сёра заменяет самыми свежими нарядами, самыми современными декорациями и аксессуарами.



Пьер Пюви де Шаванн. Лето. 1873 г. Шартр, Музей изящных искусств.

Женщины у Сёра носят турнюры, корсеты и модные шляпки, а не прикрыты классическими драпировками; его мужчины держат в руках не флейту Пана, а сигару и трость; на фоне он изображает современный городской ландшафт, а не пасторальную древность.

Такая работа Пюви, как «Лето» 1873 года, созданная через два года после поражения Франции во Франко-прусской войне и ужасных событий вокруг Коммуны и ее последствий, расколовших общество, представляет один из самых чистых образчиков утопии. Как отмечает Клодин Митчелл в своей недавно вышедшей статье, несмотря на узнаваемое изображение далекого прошлого, образная система «Лета» предполагает более общий, даже универсальный временной масштаб — представление о некоторой обобщенной истине человеческого общества. По выражению критика и литератора Теофиля Готье, который много размышлял о творчестве Пюви, он «ищет идеала вне времени, пространства, костюма или деталей. Он стремится живописать примитивное человечество, поскольку оно [sic!] исполняет одну из задач, которые мы можем назвать священными, — сохранять близость к Природе». Готье превозносил

¹³ «Священная роща» в Чикагском институте искусства — уменьшенная копия огромного холста, который хранится в Музее изящных искусств Лиона.

Пюви за уход от необязательного и случайного и отмечал, что его композиции всегда имеют абстрактное и общее название: «Мир», «Война», «Покой», «Работа», «Сон» — или «Лето». Готье считал, что для Пюви означающие далекого прошлого, более простого и более чистого, задают более универсальный порядок — порядок самой Природы¹⁴.

Итак, перед нами — классическая живописная версия утопии XIX века, отождествляющей *u-topos* (отсутствие места) и *u-chronos* (отсутствие времени) с туманным временем и пространством античности. Живописный мир Пюви расположен вне времени и пространства — тогда как «Гранд-Жатт» Сёра определенно и даже агрессивно размещен внутри его собственного времени. Сложно сказать, подразумевают ли темпорально и географически определенные, подчеркнута светские названия полотен Сёра («Воскресный день на острове Гранд-Жатт (1884)») антиутопическую критику туманных идеализированных названий Пюви и других классицистов, работавших с аллегорией. Так или иначе, в своих картинах Сёра наиболее серьезно борется именно с утопической гармонией построений Пюви. Хотя Пюви мог располагать персонажей отдельными группами, это не подразумевало социальной фрагментации или психологического отчуждения. Скорее, в своих картинах он превозносит семейные ценности и совместную работу, в ходе которой представители всех профессий, возрастных и гендерных групп выполняют свои, отведенные им, задачи. Работы Пюви идеологически направлены на создание эстетической гармонии как раз там, где в современном обществе сосредоточены дисгармония, конфликты и противоречия, будь то положение рабочих, классовая борьба или статус женщины. Так, например, в формальной структуре «Лета» ценность материнства для женщины и работы для мужчины представлена как — по сути, неотделимая — составляющая природного порядка, а не как изменчивый и спорный вопрос. У Сёра, как мы увидим, классические элементы теряют свою гармоничность: они гипертрофированы в своей нарочитой искусственности, консервативности и изолированности. Такая акцентуация противоречий является частью его антиутопической стратегии.

С антиутопией Сёра контрастируют не только классические и достаточно традиционные работы Пюви. Более прогрессивный художник Ренуар тоже создал полуутопическую

¹⁴ Gautier Th. *Moniteur universel*. 3 июня 1867 г. Цит. по: Mitchell Cl. *Time and the Ideal of Patriarchy in the Pastorals of Puvis de Chavannes* // *Art History*, 10, № 2 (июнь 1987 г.). С. 189.

систему образов современной ему реальности, повседневного городского существования, в основе которого лежат радости здоровой чувственности и молодой *joie de vivre* (радости жизни), — например, в таких произведениях, как «Бал в Мулен де ла Галетт» 1876 года, где россыпь разноцветных мазков и кольцевой динамичный ритм в своем радостном смешении всего и вся разыгрывают на уровне формы стирание классового и гендерного разделения в идеализированном досуге современного Парижа. Эта работа Ренуара — наиболее отчетливая противоположность язвительному взгляду Сёра на «новый досуг». Ренуар стремится представить повседневность большого современного города как естественную, то есть натурализует ее; Сёра, напротив, ее остраивает и отрицает какую-либо нату-



Поль Синьяк.
Во время гармонии
(Удовольствия лета),
для газеты «Новые
времена». 1895-
96 гг. Кливленд,
Кливлендский музей
изобразительных
искусств, фонд
Дадли П. Аллена.

рализацию.

Парадоксальным образом именно картина неоимпрессиониста Поля Синьяка, последователя и друга Сёра, дает наиболее яркое представление о том контексте утопических образов, против которого восстает «Гранд-Жатт». Синьяк полностью сознавал социальную значимость работы, созданной его другом. В июне 1891 года в анархистской газете *La Revolte* («Восстание») он опубликовал статью, в которой утверждал, что, изображая сцены из жизни рабочего класса «или, что еще лучше, развлечения декадентов <...> как Сёра, который с такой ясностью понимал деградацию нашей переходной эпохи, они [художники] предъявят свои доказательства на великом общественном судилище, которое разворачивается между рабо-

¹⁵ Anon. [P. Signac] Impressionistes et revolutionnaires // *La Revolte*, 13—19 июня 1891 г. С. 4. Цит. по: Thomson R. Seurat. — Oxford: Phaidon Press; Salem, N.H.: Salem House, 1985. С. 207.

чими и Капиталом»¹⁵. Картина Синьяка «Во время гармонии», написанная около 1893—1895 года (эскиз маслом для стенной росписи здания муниципалитета Монтрёй), кажется ответом на специфически капиталистическое состояние аномии и абсурда — иными словами, на «время дисгармонии», представленное в самом известном зрелом произведении его друга¹⁶. В литографии для газеты Жана Грва *Les Temps nouveaux* («Новые времена») Синьяк представил свою анархо-социалистическую версию бесклассовой утопии, в которой общая беззаботность и человеческое взаимодействие заменяют статику и изолированность фигур «Гранд-Жатт»; в отличие от Сёра, Синьяк подчеркивает семейные ценности, а не затушевывает их, и заменяет городские декорации более пасторальными, деревенскими, в соответствии с утопическим характером своего проекта. Герои, несмотря на то что они одеты относительно современно, скорее мягко идеализированы, как у Пюви, чем соответствуют моде, как у Сёра. В криволинейной композиции с ее декоративными повторами вкрадчиво проводится тема общности — пары или сообщества — в утопическом будущем. Даже курица и петух на переднем плане изображают взаимопомощь и взаимодействие, к которым призывает все произведение и которые так решительно исключаются из мира взглядом Сёра.

Однако к антиутопической трактовке картины Сёра я пришла не только из-за явных отличий от утопической образности его времени. Критическая реакция современников также служит подтверждением того, что картина прочитывалась как уничтожающая критика современного

¹⁶ Само использование понятия «гармонии» в названии отсылает к фюреристскому и, позднее, более обобщенному социалистическому и анархистскому обозначению общественной утопии. Знаменитая утопическая колония, основанная в США в XIX веке, называлась Нью-Хармони («Новая Гармония»).

¹⁷ Действительно, если посмотреть на критику этого времени, становится ясно, что именно экспрессивно-формальная структура полотна, а не социальные различия, отмечающие подбор персонажей, — или, точнее, беспрецедентное сопоставление рабочих фигур с фигурами среднего класса, которое столь подчеркивал Т. Дж. Кларк в своей последней заметке об этой картине (Clark T.J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. — N.Y.: Alfred A. Knopf, 1985. С. 265—267), — произвела наибольшее впечатление на зрителей 1880-х годов и заставила их считать «Гранд-Жатт» язвительной социальной критикой. Как недавно отмечала Марта Уорд, современники «признавали разнородность персонажей, но не обращали внимания на ее возможные смыслы. Большинство критиков были гораздо более склонны объяснить, почему все фигуры застыли в постановочных позах, остолбеневшие и лишённые выражения...» (*The New Painting: Impressionism, 1874—1886*, каталог выставки, Музей изящных искусств Сан-Франциско и Национальная галерея художеств, Вашингтон, 1986. С. 435).

состояния дел¹⁷. По выражению Марты Уорд в недавней статье для выставочного каталога, «обозреватели считали, что лица, лишённые выражения, изолированное положение тел и несгибаемые позы — это более или менее тонкая пародия на банальность и претенциозность современного досуга»¹⁸. Например, один из критиков, Анри Февр, отмечал, что, рас-

«

Фигура девочки — это Надежда: утопический импульс, погребенный в сердцевине его противоположности.

»

сматривая картину, «приходишь к пониманию ригидности парижского досуга, усталого и душного, где люди даже во время отдыха продолжают позировать»¹⁹. Другой критик, Поль Адам, отождествил жесткие контуры и нарочитые позы с самим современным положением вещей: «Даже неподвижность этих штампованных фигур как бы озвучивает современность; сразу вспоминаются наши дурно сшитые костюмы, туго обтягивающие тела, запас жестов, британский жаргон, которому мы все

¹⁸ Ward M. New Painting. С. 435.

¹⁹ Цит. по: Ward M. New Painting. С. 435. Томсон цитирует тот же фрагмент, но иначе его переводит: «Мало-помалу мы присматриваемся, мы угадываем что-то и потом — видим и восхищаемся большим желтым пятном съеденной солнцем травы, облаками из золотой пыли в верхушках деревьев, подробности которых не может разглядеть ослепленная светом сетчатка; затем мы ощущаем, что парижский променад словно накрахмален — нормирован и пуст, что нарочитым в нем становится даже отдых». Цит. по: Thomson R. Seurat. С. 115, с. 229. Томсон цитирует Анри Февра: Fevre H. L'Exposition des impressionistes // Revue de demain, май-июнь 1886 г., с. 149.

²⁰ Adam P. Peintres impressionistes // Revue contemporaine litteraire, politique et philosophique 4 (апрель-май 1886 г.). С. 550. Цит. по: Ward M. New Painting. С. 435.

подражаем. Мы позируем, как люди с картины Мемлинга»²⁰. Еще один критик, Альфред Поле, утверждал, что «художник создал персонажей с автоматическими жестами солдат, которые топчутся на плацу. Горничные, клерки и кавалеристы идут медленным, банальным, одинаковым шагом, который точно передает характер сцены...»²¹

Представление о монотонности и бесчеловечной закрепощенности современной городской жизни, этот основополагающий троп «Гранд-Жатт», проникает даже в анализ самого значительного из критиков этой картины, Феликса Фенеона, — анализ, претендующий на непреклонный формализм: Фенеон описывает единообразие техники Сёра как «монотонное и терпеливое ткачество» — трогательная ошибка, наносящая критику ответный удар. Да, он описывает живописную манеру, но приписывает технике пуантилизма «монотонность» и «терпеливость», аллегорически толкуя ее, таким образом, как метафору основополагающих свойств городской жизни. То есть в этой фигуре речи Фенеона формальный язык Сёра мастерски поглощается как экзистенциальным состоянием, так и техникой работы с материалом²².

²¹ Целиком этот фрагмент Поле выглядит так: «Эта картина — попытка показать суету банального променада, который совершают люди в воскресных нарядах, без удовольствия, в местах, где принято, что по воскресеньям приличествует гулять. Художник придал своим персонажам автоматические жесты солдат, которые топчутся на плацу. Горничные, клерки и кавалеристы идут одинаково медленным, банальным, идентичным шагом, который точно передает характер сцены, но делает это чересчур настойчиво». Paulet A. *Les Impressionistes* // Paris, 5 июня 1886 г. Цит. по: Thomson. *Seurat*. С. 115.

²² Feneon F. *Les Impressionistes en 1886 (VIIe Exposition impressioniste)* // *La Vogue*, 13—20 июня 1886 г. С. 261—756 пер. — Nochlin L. *Impressionism and Post-Impressionism, 1874—1904, Source and Documents in the History of Art* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1966). С. 110. Броская фигура речи Фенеона, которая связывает идею терпения и ткачество, конечно, напоминает гендерно окрашенный образ терпеливо вышивающей Пенелопы и целый сонм историй и метафор, включающих женщин и текстиль, — и не в последнюю очередь знаменитое высказывание Фрейда о женщинах и шитье; в своем эссе «О женственности» он пишет, что шитье — единственный вклад женщин в цивилизацию (Freud S. *Femininity* // Freud S. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Trans. J. Strachey. — N.Y.: Norton, 1965, с. 131). Детальный разбор гендерно ориентированных тропов и нарративов, связанных с шитьем, ткачеством и швейным делом, см.: Miller N.K. *Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic* // Miller N.K. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. — N.Y.: Columbia University Press, 1988, с. 77—101. «Терпеливое ткачество» Фенеона можно также прочитать как антитезу более привычных метафор модернистского творчества, метафоризирующих властную силу, спонтанность и эмоциональность творческих практик художника (мужчины) через уподобление его кисти напористому или ищущему фаллосу и подчеркивание, соответственно, либо сокрушительной страстности нанесения краски, либо, напротив, его деликатности и чуткости. В рамках этого дискурсивного контекста фразеологизм Фенеона можно счесть деконструкцией основного образа авангардной продукции модерна — короче говоря, кризисной фигурой речи.

Каков же формальный язык Сёра в «Гранд-Жатт»? Как он опосредует и конструирует болезненные симптомы общества своего времени и как создает, в некотором смысле, их аллегорию? Дэниэл Рич был совершенно прав, когда в своем исследовании 1935 года он подчеркивал первостепенное значение новаторства Сёра на уровне формы в том, что он называет «трансцендирующим» достижением «Гранд-Жатт»²³. Для этого Рич использует две схемы, упрощающие и без того схематичную композицию Сёра: «Организация “Гранд-Жатт” в кривых» и «Организация “Гранд-Жатт” в прямых линиях» — типичный прием формального, «научного» искусствоведческого анализа того времени²⁴. Но, как отмечает Мейер Шапиро в своем блестящем опровержении этого исследования, Рич ошибся, не приняв во внимание из-за своего убежденного формализма первостепенное социальное и критическое значение практики Сёра. По мнению Шапиро, столь же ошибочны попытки Рича предложить классицизирующее, традиционное и гармонизирующее прочтение Сёра, чтобы вписать его новаторские идеи в законопослушный «мейнстрим» живописной традиции (как это похоже на историков искусства!)²⁵.

Для того чтобы отделить Сёра от мейнстрима и осознать его формальное новаторство, нужно использовать специфическое для модерна понятие «системы», которое может быть понято, по крайней мере, в двух модальностях: (1) как систематическое применение определенной теории цвета, научной или псевдонаучной (в зависимости от того, верим ли мы художнику²⁶), в его «хромолюминаристской» технике; или (2) как

²³ Rich D.C. *Seurat and the Evolution of «La Grande Jatte»*. — Chicago: University of Chicago Press, 1935. С. 2.

²⁴ Стоит только подумать, например, о знаменитых диаграммах картин Сезанна в книге Эрле Лоран: Loran E. *Cezanne Composition: Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs* (Berkeley and Los Angeles, 1943). Эти диаграммы позднее использовал Рой Лихтенштейн в таких работах, как «Портрет мадам Сезанн» 1962 года. Часть книги была опубликована в 1930 году в *The Arts*. См.: Rewald J. *The History of Impressionism*, rev.ed. — N.Y.: Museum of Modern Art, 1961. С. 624.

²⁵ Schapiro M. *Seurat and «La Grande Jatte»*. С. 11—13.

²⁶ Самый свежий аналитический материал о «научных» теориях цвета Сёра см.: Lee A. *Seurat and Science // Art History* 10, № 2 (июнь 1987 г.: 203—26). Ли делает однозначный вывод: «Его “хромолюминаристский” метод, не имевший под собой никаких научных оснований, был псевдонаучным: он был обманчив в теоретических формулировках и применялся с безразличием по отношению к любым критическим оценкам его эмпирической состоятельности» (с. 203).

связанная с этой теорией система пуантилизма — нанесения краски на холст небольшими регулярными точками. В обоих случаях метод Сёра становится аллегорией массового производства в эпоху модерна и потому удаляется как от импрессио-



Жорж Сёра.
Эскиз к картине
«Воскресный день
на острове Гранд-
Жатт». Ок. 1886 г.
Нью-Йорк, музей
Метрополитен,
собственность
Сэма А. Левисона.

нистских, так и от экспрессионистских означающих субъективности и личной вовлеченности в художественное производство или от гармоничного обобщения поверхности, характерного для классических способов репрезентации. Как отметила в своей недавно вышедшей статье Норма Бруд, Сёра мог позаимствовать свою систему нанесения краски из актуальной техники массового тиражирования визуальных медиа своего времени — так называемой хромотипографии. Механистичная техника Сёра позволяет ему критиковать овеществленный спектакль современной жизни. Таким образом, по выражению Бруд, «она очевидно провокативна по отношению не только к аудитории в целом, но также и к нескольким поколениям импрессионистов и постимпрессионистов: обезличенный подход Сёра и его последователей к живописи угрожал их привязанности к романтической концепции подлинности и спонтанного самовыражения». Как отмечает Бруд, именно «механистичность техники, чуждая представлениям современников Сёра о хорошем вкусе и “высоком искусстве”, могла стать привлекательной для него, поскольку радикальные политические взгляды и “демократичное” пристрастие к популярным формам искусства стали важными формирующими факторами в эво-

²⁷ Seurat in Perspective, ed. Norma Broude (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1978). С. 173.

люции его подхода к собственному искусству»²⁷. Можно пойти еще дальше и сказать, что все системообразующие факторы в проекте Сёра — от псевдонаучной теории цвета до механизированной техники и более поздней адаптации «научно» обоснованного «эстетического протрактора» Шарля Анри для достижения баланса композиции и выразительности — могли, в конечном счете, служить задачам демократизации. Сёра нашел элементарный метод создания успешного искусства, в теории доступного для каждого; он придумал своего рода демократически ориентированное рисование точками, полностью исключая роль гения как исключительной творческой личности из акта производства искусства, даже «великого искусства» (хотя само это понятие в режиме Тотальной Систематизации было излишним)²⁸. С радикальной точки зрения это утопический проект, тогда как с точки зрения более элитарной — совершенно упрощенческий и антиутопический.

Ничто не говорит больше о полном отказе Сёра от очарования непосредственности в пользу принципиальной отстраненности, чем сравнение деталей большого предварительного эскиза «Гранд-Жатт» (музей Метрополитен в Нью-Йорке) с деталями оконченной картины. Что может быть более чуждым обобщающим тенденциям классицизма, чем суммирующая схематичность и современность манеры, проявляющиеся в том, как Сёра конструирует, скажем, пару на переднем плане — это изображение настолько лаконично, что его референт считается так же мгновенно, как референт рекламного знака. Что может быть более чуждым мягкой идеализации поздних неоклассиков, таких, как Пюви, чем острокритическая моделировка руки, держащей сигару, и механистичное закругление трости? Обе эти формы агрессивно означивают классово кодированную маскулинность, конструируя схему мужчины, противопоставленную его столь же социально маркированной спутнице: ее фигура с характерно округлыми за счет костюма очертаниями напоминает по тому, как от нее отсечено все лишнее, постриженные в форме шаров кусты в регулярном парке. Гендерные различия изображаются и выстраиваются в систему

²⁸ Забавно, что Сёра достаточно свирепо отстаивал свое первенство в изобретении неоимпрессионизма и пытался не дать Синьяку и другим художникам развивать «его» технику. Дискуссию о противоречиях внутри группы неоимпрессионистов см.: Thomson, с. 130, 185—187. Здесь я говорю о возможностях неоимпрессионизма как практики, а не о личной неприкосновенности Сёра как лидера движения. Конечно, существовало противоречие между потенциалом неоимпрессионизма и его конкретными воплощениями у Сёра и его последователей.

очевидно искусственными средствами.

На примере фигуры кормилицы я бы хотела показать, как Сёра с его сардоническим взглядом на отморозенный досуг буржуа работает над типажам, упрощая образ до простейшего означающего, сводя жизненность и очаровательную непосредственность первоначального наброска к визуальному иероглифу. В словесном описании, столь же восхитительно точном, сколь сама картина, Марта Уорд характеризовала конечную версию полотна как «безликую геометрическую конфигурацию: неправильный четырехугольник, разделенный на две части вклиненным посередине треугольником, а поверх них — замкнутые круги». Кормилица, больше известная как *Nourou*, — шаблонный персонаж, который появился в связи со стремительным развитием визуальной типизации в популярной прессе второй половины XIX века. Сёра, конечно, избегал ловушек вульгарной карикатурности, так же как не стремился дать и натуралистическую характеристику профессии кормилицы — тема, относительно популярная в выставлявшемся на Салонах искусстве этого времени. В отличие от Берты Моризо, которая в изображении своей дочери Юлии с кормилицей (1879) создает репрезентацию кормления грудью как такового — фигура у Моризо фронтальна, обращена к зрителю, живо написана и, хотя упрощена до единого объема, создает острое чувство жизненной непосредственности, — Сёра стирает все признаки профессиональной деятельности кормилицы и ее отношений с грудным ребенком, вместо биологического процесса предъявляя нам упрощенный знак.

Сёра серьезно потрудился над этим персонажем; мы можем наблюдать процесс его упрощения в серии рисунков карандашом Конте — от нескольких вполне прочувствованных набросков с натуры (в коллекции Гудйер) до монументального вида кормилицы сзади («Чепец и ленты», в коллекции Тоу). Хотя фигура женщины составлена здесь из нескольких черно-белых прямоугольных и кривоугольных форм, объединенных слабо выделяющейся по тону вертикалью ленты, какие носят кормилицы (и как будто дублирующей позвоночную ось), она сохраняет связь со своим подопечным, толкая детскую коляску. В другом эскизе (в коллекции Розенберга), хотя ребенок наличествует, он превращается в лишнее индивидуальности геометрическое эхо круглого чепца кормилицы, а ее фигура постепенно приобретает симметричную трапециевидную форму, которую мы видим в конечном варианте «Гранд-Жатт». Серия

завершается рисунком (коллекция Олбрайт-Нокс), относящимся к окончательному варианту группы кормилицы. В связи с этим рисунком Роберт Герберт отмечал, что «няня, которую мы видим со спины, громоздка как камень. Только чепец и лента, уплощенная до вертикальной оси, дают нам понять, что это действительно сидящая женщина». Короче говоря, Сёра свел фигуру кормилицы к минимальной функции. В финальной версии картины ничто не напоминает о роли кормилицы, питающей дитя, о нежных отношениях грудного ребенка и его



Жорж Сёра.
Кормилица
с коляской
(Чепец и ленты).
Ок. 1884 г.
Нью-Джерси,
коллекция г-на
и г-жи Юджин Со.

«второй матери», какими считали тогда кормилиц. Атрибуты ее занятия — чепец, лента и накидка — и есть ее реальность: будто в массовом обществе больше не находится ничего, что может представить социальную позицию индивида. Выходит, что Сёра редуцировал форму не для того, чтобы обобщить образы и придать им классичность, как объясняет это Рич, а для того, чтобы дегуманизировать человеческую индивидуальность, сведя ее к критическому обозначению социальных пороков. Типажи больше не изображаются в свободно-живописной манере, как в старых кодах карикатуры, но сводятся к лаконичным визуальным эмблемам их социальных и экономических ролей — процесс, родственный развитию самого капитализма, как мог бы выразиться Синьяк.

Закончу я, как и начала, пессимистической интерпретацией «Гранд-Жатт», в композиционной статике и формальном упрощении которого мне видится аллегорическое отрицание обещаний современности — короче говоря, антиутопическая аллегория. Для меня, как и для Роджера Фрая в 1926 г., «Гранд-

Жатт» представляет «мир, откуда изгнаны жизнь и движение и все навеки застыло на своих местах, фиксированных в жесткой геометрической рамке».

И все же есть одна деталь, которая противоречит такой интерпретации, — маленькая, но вносящая в смысл картины диалектическую сложность, помещенная в самую сердцевину «Гранд-Жатт»: маленькая девочка, бегущая вприпрыжку. Этот персонаж едва ли задумывался в своем финальном, очевидно противоречивом виде, который он имеет в большом эскизе. В более ранней версии почти невозможно понять, бежит ли она вообще. Фигура менее диагональна и больше сливается с окружающими мазками; кажется, что она связана с бело-коричневой собакой, которая в финальной версии находится уже в другом месте композиции. Маленькая девочка — единственная динамическая фигура, ее динамизм подчеркивается диагональной позой, развевающимися волосами и летящей лентой. Она составляет полный контраст маленькой девочке слева от себя, фигуре, построенной как вертикальный цилиндр, пассивной и конформной, подчиненной и как бы изоморфной матери, которая стоит в тени от зонтика в центре картины. Бегущая

«

Изображение классового угнетения в стиле, заимствованном из капиталистических таблиц и схем.

»

девочка, напротив, свободна и подвижна, она целенаправленна и гонится за чем-то, что лежит за пределами нашего поля зрения. Вместе с собакой на переднем плане и красной бабочкой, парящей чуть левее, они составляют вершины невидимого треугольника. Можно сказать, что фигура девочки — это Надежда, если говорить в терминах Блоха: утопический импульс,

погребенный в сердцевине его диалектической противоположности; антитезис к тезису картины. Насколько отличается динамическое изображение надежды у Сёра — не столько аллегорическая фигура, сколько фигура, которая только может стать аллегорией, — от жесткой и конвенциональной аллегории



Густав Курбе.
Мастерская
художника. 1855
г. Париж,
музей д'Орсе.

Пюви, созданной после Франко-прусской войны и Коммуны! Надежда Пюви, можно сказать, безнадежна, если под надеждой мы подразумеваем возможность перемен, неведомого, но оптимистического будущего, а не ригидную неизменную сущность, сформулированную на классическом языке стыдливой наготы и целомудренных драпировок.

Фигура ребенка как символ надежды у Сёра — активный персонаж посреди океана вымороженной пассивности, напоминающий нам об еще одном образе: погруженном в работу юном художнике, спрятанном на картине Курбе «Мастерская художника» (1855), подзаголовок которой — «настоящая аллегория». Из произведений XIX века это ближе всего стоит к Сёра: в том, что оно представляет утопию как проблему, а не готовое решение, а также в решительно современной обстановке и, как ни странно, в том, что организовано оно как статичная, замершая композиция. Как и «Гранд-Жатт», «Мастерская художника» — работа огромной силы и сложности, в которой неразрывно сплетены утопические и не- или антиутопические элементы и в которой воистину утопическое и антиутопическое показаны как взаимоотраженные диалектические противоположности. В мрачной пещере мастерской маленький художник, полус-

крытый на полу в правой части картины, — единственная активная фигура, не считая самого художника за работой. Альтер эго художника, мальчик, восхищенный работой Курбе, занимая центральное место, соотносящееся с местом мастера, олицетворяет восхищение будущих поколений; как и девочку у Сёра, этого ребенка можно считать изображением надежды — надежды, заложенной в неведомом будущем.

Все же в работах Сёра преобладает негативное понимание современности, особенно современности городской. В течение всей своей недолгой, но впечатляющей деятельности он был занят проектом социальной критики, который заключался в конструировании нового, отчасти массового, методически формального языка. В «Натурщицах» (в коллекции Барнса), сардонически насмешливом манифесте противоречий современного общества в отношении «жизни» и «искусства», современные модели снимают одежду в мастерской, обнажая свою реальность на фоне картины — фрагмента «Гранд-Жатт», который выглядит более «современно», более социально выразительно, чем они сами. Какая деталь обозначает здесь искусство? Традиционная нагота «трех граций», которых всегда изображают в трех ракурсах — фронтальном, боковом и со спины, или великое полотно о современной жизни, служащее им фоном? В картине «Кабаре» 1889—1890 годов (музей Крёллер-Мюллер) товаризованное развлечение, грубый продукт нарождающейся масскультурной индустрии, показано во всей своей пустоте и искусственности; это не мимолетные удовольствия, которые мог бы изобразить Ренуар, и не спонтанная сексуальная энергия в духе Тулуз-Лотрека. Превращение мужского носа в свиноподобный пяточок откровенно намекает на жадность до наслаждений. Танцовщицы — стандартные типажи, декоративные пиктограммы, высококлассная реклама слегка опасного досуга.

В картине «Цирк» (1891) речь идет о современном феномене спектакля и сопутствующем ему пассивном созерцании. Картина пародирует художественное производство, аллегорически изображенное как публичное представление — ослепительная по технике, но мертвая по движениям акробатика на потребу замершей публике. Даже участники представления кажутся застывшими в своих динамических позах, сводящихся к типизированным изгибам, бесплотным пиктограммам движения. Есть и более мрачные толкования отношений зрителя и спектакля в картине «Цирк». Эта публика, застывшая

в состоянии, близкому к гипнозу, обозначает не только толпу потребителей искусства, но может быть понята как состояние массового зрителя перед тем, кто им мастерски манипулирует. На ум тут приходит зловещее произведение Томаса Манна «Марио и волшебник», или Гитлер перед толпой в Нюрнберге,



Жорж Сёра. Цирк.
1891 г. Париж,
музей д'Орсе.

или, уже в наши дни, американский электорат и клоуны-кандидаты, которые с заученной артистичностью озвучивают слоганы и жестикуют по телевидению. Помимо того что «Цирк» изображает современную ему социальную проблематику, как аллегорическая антиутопия он заключает в себе и пророческий потенциал.

Как мне кажется, «Гранд-Жатт» и другие произведения Сёра слишком часто включались в «великую традицию» западного искусства, бодрим маршем идущую от Пьеро до Пуссена и Пюви, и слишком редко связывались с более критическими стратегиями, характерными для радикального искусства будущего. Например, в творчестве малоизвестной группы политических радикалов, работавших в Германии в 1920-х и начале 1930-х годов, — так называемых кельнских прогрессистов — радикальная формулировка опыта современности Сёра находит своих последователей: это не влияние или продолжение его работы — в своем антиутопизме прогрессисты

пошли дальше, чем Сёра. Как политические активисты, они одинаково отрицали искусство для искусства и современное экспрессионистское отождествление социальной болезненности с взволнованной живописностью и экспрессионистским искажением, которые для них были не более чем индивидуалистической передержкой. Прогрессисты — в их число входили Франц Вильгельм Зайверт, Хайнрих Херле, Герд Арнц, Петер Альма и фотограф Август Зандер — прибегли к пробуждающему революционное сознание бесстрастному пиктографическому изображению социальной несправедливости и классового угнетения в стиле, заимствованном из капиталистических таблиц и схем.

Антиутописты *par excellence*, они, как и Сёра, использовали коды современности, чтобы поставить под вопрос леги-



Франц Вильгельм
Зайверт.
Крестьянская война.
1932 г. Вупперталь,
музей Ван дер
Хайдта.

тимность существующего социального порядка. В отличие от Сёра, они ставили под вопрос саму правомерность высокого искусства, но можно сказать, что и это было заложено в определенных аспектах его работы. Акцент, который он делал на антигероику, а не на жест; на «терпеливое ткачество», подразумевающее механическое повторение, а не нетерпеливые мазки и удары кисти, которые Фенеон называл «виртуозной живописью»; на социальную критику вместо трансцендентного индивидуализма, — все это позволяет говорить о Сёра как о предтече тех художников, которые отрицают героику и аполитичную возвышенность модернистского искусства, предпочитая критическую визуальную практику. С этой точки зрения у фотомонтажа берлинских дадаистов или коллажей Барбары Крюгер больше общего с неоимпрессионистским наследием, чем у безопасных картин, написанных художниками, использующими пуантиль для создания в остальном традиционных пей-

зажей и марин и называющими себя последователями Сёра. Антиутопический импульс содержится в самом сердце достижений Сёра — в том, что Блох называл «сложившейся мозаикой скуки», «ничего не выражающими лицами», «нев्यразительной водой воскресной Сены»; короче, «пейзажем с самоубийством, не состоявшимся от нерешительности». Именно это наследие Сёра оставил своим современникам и тем, кто следовал по его стопам.

Перевод с английского: Саша Мороз, Глеб Напреенко

Дневник февраля

Глеб Напреенко о шабаше Саши Галкиной, театре истории в Музее Бахрушина, слепом пятне вместо выставки Евгения Гранильщикова и других иллюзиях прошедшего месяца



Андрей Кузькин.
Устал, 2008.
Документация
перформанса
© V-A-C

Глеб Напреенко открывает серию «Дневники месяца» на «Разногласиях».

Как-то давно я попал на мероприятие в «Гараже» — [мастер-класс Кары Мискарян](#), призванный помочь слушателям научиться арт-критике. Среди советов Мискарян мне запомнился один — что необходимо ходить на все открывающиеся выставки, быть в курсе всех происходящих в городе событий. Запомнился потому, что вызвал во мне противоречивые чувства. С одной стороны, он оказался созвучен моему собствен-

<http://archive.garageccc.com/events/lectures/16459.phtml>

ному обсессивному стремлению держать все под контролем и не оставлять пробелов в знаниях и впечатлениях. С другой стороны, столь откровенно озвученный в форме императива, он вызвал во мне протест: протест против обращения искусства в профессию, подчиненную диктатам количества, социальной успешности и встроенности, — проблема вполне в русле темы этого номера «Разногласий». Можно ли изгнать лень из искусства? Не является ли иногда отказ от похода на обязательную выставку в большей степени актом искусства, чем поход на нее? Именно эти мысли пришли ко мне снова, когда возникла идея, что в «Разногласиях» стоит освещать события художественной жизни месяца, на которых не успевает заострить внимание раздел «Искусство» Кольты. И от смущения перед тотальностью возник формат такого освещения: субъективные и фрагментарные дневниковые заметки — заметки разных авторов. В этом месяце — мои.

Основное чувство, которое сопровождает меня при посещении временных выставок в России, — неудовлетворенность. Неудовлетворенность искусством, неудовлетворенность кураторским замыслом. Но я даже научился извлекать из этой

«

Все мы люди... Все-таки это обаятельная, но ложь.

»

неудовлетворенности смысл. Например, возводя недостаток удовлетворения в фундаментальное свойство современного искусства: в отличие от, например, кинематографа или театра, искусство отказывает тебе в тотальности иллюзии — и этим возвращает тебя к самому себе. Проблема только в том, что эту неудовлетворенность и, как следствие, возвращение к недовольному себе проживают далеко не все посетители этих выставок: она остается сугубо субъективным опытом, который я тщетно мыслю универсальным. Правда же в том, что выставки сегодня прекрасно работают как часть машины потребления: их посещаемость ставится выше любого личного опыта посетителя, в том числе критика, — и лишь посещаемость всерьез

принимается в расчет институциями.

Параллельные [выставки Андрея Кузькина и группы «МишМаш»](#) в Московском музее современного искусства (ММСИ). Почему все выставки в этом пространстве кажутся мне пораженными одним пороком — пороком уютности? Кажется, здесь причина в том, как функционирует сам ММСИ. Впрочем, в данном случае эта уютность оказалась созвучна выставленному в музее искусству: «МишМаш» и Кузькин воспевают локальное, личное и интимное — как укрытие. Укрытие, доступное каждому, — даже загадочные объекты «МишМаш» призывают зрителя к разгадыванию и, в конечном счете, по-

http://www.mmoma.ru/exhibitions/ermolaevsky17/andrej_kuzkin_pravo_na_zhiznbr_mishmash_protezy_i_zameweniya1/



Александра Галкина.
Осторожно,
сосульки!
© XL Галерея

ниманию. Обращенность к пониманию и сочувствию зрителя в перформансах Кузькина еще откровеннее: художник стоит с плакатом «устал» посреди спального района, пишет на заборе свою биографию... Интимное и личное претендует у Кузькина на то, чтобы быть универсальным и общечеловеческим. Все мы люди... Все-таки это обаятельная, но ложь.

[«Осторожно, сосульки!»](#) Александры Галкиной в галерее XL. Эта маленькая выставка стала для меня своего рода антитезой выставкам Кузькина и «МишМаш» в ММСИ. Вроде бы тоже рассчитанные на максимально простое и демократичное считывание зрителями микрообъектики и задокументированная на видео акция (где Галкина вновь и вновь писала на стене дома слово «Жопа», а его каждый раз закрашивали — все новыми и новыми цветами). Но вместо универсального человеческого здесь — человеческое очень конкретное, как минимум — гендерно: на столбе в центре выставочного зала красуется стикер с голой ведьмой на метле. Вместо приглашения к пониманию и лирическому сочувствию зрителю адресован скорее вызов: а сможешь ли ты присоединиться к девичьему озорству

http://www.xlgallery.ru/present_exhibitions?lang=RU&id=295

и дерзости? Приглашают ли тебя вообще на этот шабаш?

<http://www.mamm-mdf.ru/exhibitions/evgr/>
Выставка Евгения Гранильщикова «Без названия (после поражений)» в МАММе. Я пропустил открытие, но был рядом с музеем на «Кропоткинской» и видел множество знакомых лиц, выходявших «с Гранильщикова». Занятый совершенно другими событиями и делами, я видел заходящих в метро представителей арт-мира как сквозь стекло — эффект остранения вполне в гранильщиковском духе. Но когда на следующий день я таки отправился на выставку, то со мной были двое друзей, ничего об этом художнике не слыжавших и осмотревших его экспозицию со скепсисом — скепсисом иного остранения, чем мое накануне. И это их остранение породило новую волну остранения во мне самом. В итоге все эти эффекты не столько срезонировали с сомнамбулической поэтикой Гранильщикова, сколько перекрыли ее. Мне вдруг стала казаться крайне нелепой шикарность и стерильность этой выставки, где экскурсовод что-то авторитетно втолковывает группе посетителей про видео «Призрак», где на экране то и дело всплывают лица моих знакомых. Возможно, было бы честнее, если бы критики, рассказывая о посещенных ими событиях, сообщали также, с кем и в каком настроении туда пришли, что перед тем ели и что вообще их на самом деле сегодня беспокоит.

«

Приглашают ли тебя вообще на этот шабаш?

»

<http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions6105/>

Параллельно проходящие в Инженерном корпусе Третьяковки выставки [Таира Салахова](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions6105/) и [Федора Рокотова](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions6138/). Случайное совпадение этих двух выставок во времени и пространстве подталкивает к сравнению: два художника, сделавших великолепную карьеру, начав (в случае Рокотова) крепостным или (в случае Салахова) сыном репрессированного партийного деятеля. На уровне художественного стиля рецепт карьеры оказывается схожим: изобретение повторяемых приемов, удачно

<http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions6138/>

прикладываемых к любому материалу, — таковы характерная дымка и удлиненные глаза рокотовских портретов или салаховская геометризация промышленных пейзажей и населяющих их рабочих в духе «сурового стиля». Но все же ситуации XVIII и XX веков совершенно различны — и потому различно место Рокотова и Салахова в них. Жизнь аристократии екатерининского времени смотрится сейчас столь же странной, как ритуалы племен из книг Леви-Стросса. Рокотов, изобретя свои универсальные приемы, гарантированно придававшие каждой модели флер неповторимой индивидуальности, совершил рывок в понимании человеческого «я» в русском портретном искусстве, еще недавно находившемся на уровне парсуны. Салахов по сравнению со своими собратьями по «суровому стилю» — Виктором Поповым, Павлом Никоновым, Николаем Андроновым, Гелием Коржевным — смотрится, напротив, консерватором. Оттепельный поиск подлинности и правдивости, давший импульс «суровому стилю», у Салахова превращается в чистую риторику и прокладывает путь превращения изначально еретического направления в советском искусстве в новую конформистскую конъюнктуру.

<http://www.colta.ru/news/10129>

Оргкомитет премии «Инновация» снял акцию «Угроза» Петра Павленского с конкурса. Медиа порождают иллюзию, что именно в связи с такими громкими поводами должны возникать особенно интересные мысли: чем значительнее скандал, тем большее количество людей обязано о нем высказать различные мнения. Но никаких оригинальных мыслей мне тут не приходит, только ощущение солидарности с членами жюри, отказавшимися участвовать в голосовании по (как минимум) номинации «Произведение визуального искусства». И вертятся в голове слова: цензура, самоцензура, позор. Эти слова характеризуют сегодняшнее поведение многих наших институций — обрамляют атмосферу нашей благополучной



Евгений
Гранильщикова.
«Призрак». 2016.
Кадр из фильма
© МАММ

эпохи. Времена, когда «Инновацию» вручали группе «Война», миновали. Дали бы уже эту премию Таиру Салахову, ей-богу.

<http://www.ncca.ru/events/text?filial=2&id=3294>

Показ фильма Пьера Юига «The Host and The Cloud»

в ГЦСИ. Один из героев последней выставки «Документа» в Касселе, Пьер Юиг кажется одним из ключевых художников конца нулевых — начала десятых годов — времени увлечения акторно-сетевой теорией в социологии, спекулятивным реализмом в философии и отказом от репрезентации в политике в



Пьер Юиг
“The Host and The
Cloud”, 2009-2010
© Courtesy of Marian
Goodman Gallery

духе движения «Оккупай». Юиг в своем фильме виртуозно конструирует странные гибридные объекты из людей, животных, предметов и верований, сплетая их в пространстве некоего музея — ритуального места современного капитализма. Именно ритуал становится в фильме Юига основной формой соединения различных элементов в сложные конstellляции: будь то сеанс гипноза, просмотр музейной экспозиции или театрализованная коронация. Все эти ритуалы у Юига равноценны — словно иллюстрируют идеи в духе Делеза или постопераистов о ризоматической природе сегодняшнего капитализма или же тезисы Йоэля Регева о прокрастинации и искусстве, опубликованные в этом номере «Разногласий». Но почему-то это столь недавнее искусство кажется сейчас почти раздражающе устаревшим — как и надежды на революционную силу «Оккупая». Объяснение этому ощущению, пожалуй, можно тоже найти в этом номере «Разногласий» — в текстах Марии Чехонадских и Андрея Шенталя, констатирующих устаревание постопераистской терминологии перед лицом все более грубых форм капитализма после мирового кризиса 2008 года, а также в нашей российской ситуации экономического спада и политической реакции.

<http://www.gctm.ru/branches/gctm/ex/Exhibition%20Lobanov-Rostovsky/>

[Выставка «Прорыв. Русское театральное-декорационное искусство. 1870—1930»](#) в Театральном музее имени А.А. Бахрушина. Театр здесь предстает универсальной формой осмысления истории для общественного сознания как минимум XIX и начала XX века. Архитектура псевдоготического особняка, где разместилась экспозиция, — по сути, театр, на сцене которого предстает европейское Средневековье. Впрочем, с тем же успехом это могли быть и рококо, и Древняя Русь — архитектура историзма была способна разыграть любую эпоху. Каждая витрина самого музея — маленькая сцена для выступления представляющих прошлое экспонатов. Все модернистские поиски универсального стиля в выставке «Прорыв» — от символизма и модерна до супрематизма и конструктивиз-

«

Дали бы уже «Инновацию» Таиру Салахову, ей-богу.

»

ма — тоже проходят через сцену театра, разыгрывая в ее условных границах свои претензии на переустройство мироздания. Недаром полны театральных метафор историософские тексты от Гегеля до Вальтера Беньямина и наших дней: авансцены и закулисья, трагедии и комические фарсы остаются до сих пор инструментарием мышления об истории — и ее практической реализации, будь то ритуалы выступления в парламенте или жестокий театр военных действий.

<http://www.arts-museum.ru/events/archive/2015/zdanevich/>

[Выставка «Ильезд. XX век Ильи Зданевича. Из частных и музейных собраний России и Франции» в ГМИИ им. Пушкина](#) — и выставка [«Школа Кузьмы Петрова-Водкина»](#) в Галеев-галерее. Выставка в Пушкинском на удивление скучная, выставка в Галеев-галерее — напротив, один из увлекательнейших образчиков знаточеской выставки — архивного исследования. Почему-то все изящные коллаборации Зданевича в эмиграции с Пикассо, Максом Эрнстом или Миро в работе над *livre d'artiste* кажутся стерильными и правильными: из них словно стерта свойственная человеческим отношениям не-правильность и оставлен лишь профессионализм. Напротив,

<http://www.ggallery.ru/ru/events/41>

в поисках учеников Петрова-Водкина в 1920-е годы — со стилистической точки зрения, вторичных и часто грубоватых — ощущается биение живых, шероховатых групповых отношений — и отношений с меняющимся обществом. Возможно, дело действительно в ощущении связи человека с историей: недаром наиболее интересны на выставке Зданевича залы, посвященные его ранней деятельности в России и Грузии и в первое десятилетие после эмиграции. А может быть, просто я фетишизирую революцию и послереволюционные годы?..

Как все-таки обманчив формат такого публичного дневника: он вынуждает автора сочинять свое «я» и выпячивать эту сочиненную субъективность как что-то подлинное и искреннее. Кажется, это как раз то, чего порой удается избежать искусству, — и это одна из причин моей к нему симпатии.

Над номером работали

Главный редактор: Глеб Напреенко

Дизайн: Анастасия Шенцева

Авторы текстов: Борис Ключников,

Анжелина Лученто, Александра Новоженова,

Линда Ноклин, Анатолий Осмоловский,

Йозель Регев, Анастасия Рябова,

Мария Чехонадских, Андрей Шенталь

Фоторедактор: Сергей Новиков

Литературный редактор: Ирина Тимашева